

**Aproximación a la imagen simbólica de Cuba de Reinaldo Arenas. Una  
lectura desde la Literatura y la Psicología de *Celestino antes del alba***

**Eleonora Amaya Enciso**

**Pontificia Universidad Javeriana**

**Departamento de Literatura**

**Bogotá, Abril de 2012**

**Aproximación a la imagen simbólica de Cuba de Reinaldo Arenas. Una  
lectura desde la Literatura y la Psicología de Celestino antes del alba**

**Eleonora Amaya Enciso**

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de  
Profesional en Estudios Literarios**

**Pontificia Universidad Javeriana**

**Departamento de Literatura**

**Bogotá, Abril de 2012**

**Pontificia Universidad Javeriana**

## **Facultad de Ciencias Sociales**

### **Rector de la Universidad**

Joaquín Sánchez García S. J.

### **Decano Académico**

Luis Alfonso Castellanos Ramírez S. J.

### **Director del Departamento de Literatura**

Cristo Rafael Figueroa

### **Directora de la Carrera de Literatura**

Liliana Ramírez Gómez

### **Directora del Trabajo de Grado**

Liliana Ramírez Gómez

Artículo 23 de la Resolución No. 23 de Julio de 1946

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al Dogma y la Moral Católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.”

## "Oración

¿Qué nuevo ritmo descubriré hoy? ¿Qué palabra que ya creía irrecuperable me devolverá la infancia? ¿Qué colores sorprenderán mis ojos? Entre los pinos, ¿qué trino escucharé que a toda costa querré imitar? Junto a un madero podrido, ¿qué flor, hongo o caracol será el colmo de mi alegría? ¿Con qué estruendo me saludarán las olas? Al sumergirme, ¿qué nuevos paisajes submarinos descubriré? ¿Con qué olores me perfumará el mar? ¿Qué hoja sin igual encontraré entre la yerba? ¿Qué espléndido adolescente me dejará petrificado al doblar el callejón? ¿Qué tesitura, qué brisa, qué suave aire me ofrecerá la tarde? ¿Qué canción remota escucharé y me hará recordar otra canción remota y me conminará a cantar otra canción remota? ¿Qué pequeña piedra reclamará mi atención y me guardará en el bolsillo? ¿Qué voz alegre retumbará a mis espaldas y me devolverá la alegría? ¿Qué gurpo de nubes nunca antes contemplado contemplaré hoy? ¿Qué puesta de sol me envolverá hasta difuminarse? ¿Qué pedazo de rama llevaré a la nariz y su perfume será una aventura única? ¿Qué negro gigantesco me hará una señal que no podré ni querré eludir? ¿Qué vidrio destellará en mi honor un brillo súbito? ¿Qué repentina calma caerá sobre el mar y me hará conocer la plenitud? ¿Qué batir de árbol me desconsolará? ¿Qué libro abierto al azar me restituirá la fe en las palabras? ¿Qué mosca, vestida de fiesta, pasará zumbando sobre mi cabeza? ¿Qué recogimiento exhalará el oscurecer y su complicidad me abarcará? ¿Qué inenarrable esplendor ostentará el cielo? ¿Qué íntimos cuchicheos poblarán la noche? ¿Con qué bella imagen en la memoria me quedaré dormido? ¿Qué silbido lejano me hará soñar que aún soy aquél y que estoy vivo?... Oh, Dios, de todos esos milagros, concédeme aunque sea el más insignificante." (Reinaldo Arenas, 1980)

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer a mis papás, por todo su amor y por apoyarme siempre en la consecución de todos mis sueños. A mi papá, por alimentar mi sensibilidad con su asombro, su profundidad y su gran corazón, y a mi mamá, por guiar todas mis búsquedas con su sabiduría y trascendencia. También quiero agradecer a mi hermana, por creer en mí y llenarme de impulso para ir siempre más allá; y a mi prima, por ser mi interlocutora en momentos cruciales.

A mis profesores de Literatura, que sin duda, son maestros, de igual forma, les doy gracias por su humildad y pasión, que me llenaron de absoluto amor por la Literatura. Asimismo, agradezco a aquellos profesores de Psicología que con su claridad y sabiduría, ampliaron mi cosmovisión para ver la simplicidad y complejidad del ser humano.

Además, quiero agradecer a mis amigos porque han sido para mí *celestinos* pacientes, acompañando mi proceso, potenciando mis intuiciones con su diálogo acertado y llenando de impulso mis acciones a través de su amor.

Por último, quiero agradecer a las dos personas que me condujeron en la elaboración de este proyecto: Liliana y Leonor. Quiero dar gracias a Liliana, por enseñarme que una tesis puede ser una margarita, es decir, un organismo vivo, y por impulsarme a crear y creer en mi visión de la literatura. Y a Leonor, quiero agradecerle por acompañarme en el proceso de enamorarme de la Psicología, desde su visión nítida y profunda, y por creer en la relación, que sin duda existe, entre Literatura y Psicología.

## **TABLA DE CONTENIDO**

0. Introducción	p. 1
0.1 Reinaldo Arenas	p.3
1. Marco teórico	p.9
1.1 Conciencia mítica, cosmovisión infantil y mitología creativa	p.9
1.1.1 Conciencia mítica, conciencia histórica y mito	p.9
1.1.2 Cosmovisión infantil	p.17
1.1.3 Mitología creativa	p.21
1.2 Hachas	p.23
2. Análisis	p.26
2.1 Celestino antes del alba	p.26
2.2 Raíces, tronco y fruto: Celestino antes del alba como mito, cosmovisión y mitología creativa	p.32
2.2.1 Wilde, Borges y Lorca	p.34
2.2.2 La madre como núcleo móvil	p.35
2.2.3 Discurso y realidad oral	p.37
2.2.4 Oralidad y escritura	p.39
2.2.5 El espacio en Celestino antes del alba	p.40
2.2.6 La violencia como rito	p.42
2.2.7 Cosmovisiones en Celestino antes del alba	p.44
2.2.8 Finales: conciencia mítica, conciencia histórica y mitología creativa	p.48
2.2.9 Multiplicidad de lecturas	p.50

2.2.10 Mitología creativa	p.51
2.3 Cuba en Celestino antes del alba	p.52
2.3.1 Cuba como mitología creativa	p.56
3 Conclusión	p.60
3.1 Antes del alba	p.60
4. Bibliografía	p.64

## 0. Introducción

Este trabajo busca aunarse a otras lecturas de la obra del cubano Reinaldo Arenas para continuar degustando la riqueza consignada en su obra; espacio configurador de un sentido subjetivo y estético, partiendo de la concepción de la escritura como la articulación simbólica de una cosmovisión particular. Como afirma Arenas en su libro ensayístico sobre la realidad cubana (*Necesidad de libertad*): “del tedio, del pequeño arbusto, de una sombra, de un color, de un olor, o un rumor, se configura la dimensión cierta, misteriosa y eterna de un universo: la obra de arte.” (Arenas, 1986, p. 32)

Luego será prioridad de esta aproximación, hacer emerger los detalles propios de la conciencia mítica, la cosmovisión infantil y la mitología creativa que toman lugar en *Celestino antes del alba*, sirviendo como medio para la configuración del paisaje complejo de la Cuba de Arenas.

El interés principal de este estudio es la visión de Cuba desde la lectura de Reinaldo Arenas, por tanto es preciso advertir que se asume una distinción entre el referente concreto de la Cuba de mediados del siglo XX como lugar geográfico, histórico y social contemporáneo al autor; y la Cuba ficcional, percibida y comunicada por Arenas en su obra y en este sentido distinta del absoluto Cuba, en el sentido sartriano. Sartre (1984), en su obra *La imaginación* hace una distinción entre la realidad como absoluto, que sólo puede ser percibida en su totalidad por un ser omnipotente, y nuestra imagen de la realidad que tan sólo da cuenta de una parcialidad, de una de las múltiples manifestaciones posibles de la realidad. De esta manera, la manifestación de Cuba que hace Arenas es una de las infinitas manifestaciones posibles de Cuba que, por supuesto, surge de la primera y está contenida en ella, a la par que la contiene. Esta distinción no desaloja el estado de verdad o legitimidad de ninguna de estas dos (o más) realidades, pues ambas proporcionan un conocimiento válido y sustancial sobre Cuba.

De esta manera, el diálogo entre las mismas será el objeto de este análisis, pues toda imagen como dice Sartre (1984) es un intento de hacer presente el objeto ausente: Cuba para Arenas. Lo que, por supuesto, da lugar a una manifestación siempre parcial del objeto, por ser producto de una percepción subjetiva. De esta manera toda imagen que devenga en arte, por ser una producción de un yo en correlación con el mundo, será también producto del mundo. De lo que se sigue que así como la imagen se sirve de la realidad que le da origen, toda realidad se

configura por sus múltiples lecturas. Esto está en coherencia con el objetivo que manifiesta perseguir Arenas en el desarrollo de toda su obra, consignado en su texto ensayístico *Necesidad de libertad*:

“he intentado en lo poco que he hecho (...) reflejar, no una realidad, sino todas las realidades o al menos algunas. Quien por turbulencias del azar, lea alguno de mis libros, no encontrará en ellos una contradicción, sino varias; no un tono, sino muchos; no una línea, sino varios círculos.” (Arenas, 1986, p. 98)

Una vez dicho lo anterior, y siendo, en este caso, el lenguaje escrito el medio para la construcción de la visión de Cuba, cabe hacer énfasis en que aquello que persigue esta investigación es la visibilización del conjunto de elementos que hacen posible la configuración efectiva de la imagen simbólica de Cuba en la obra literaria *Celestino antes del alba*. Desde un seguimiento riguroso del mosaico de imágenes, estrategias formales, figuras literarias, personajes, herramientas psicológicas, construcciones temporales y espaciales de la obra; en definitiva, de los diversos mecanismos que hacen manifiesta la visión de Cuba de Arenas.

Teniendo en cuenta lo anterior, el objetivo central de este trabajo será visibilizar e interpretar la presentación simbólica de Cuba que toma lugar en la obra *Celestino antes del alba*. Y, los objetivos subordinados serán analizar la relación entre conciencia mítica, cosmovisión infantil y mitología creativa como elementos esenciales en la configuración simbólica de Cuba. Y finalmente, evidenciar la propuesta literaria de Reinaldo Arenas para la configuración simbólica de Cuba.

En *Celestino antes del alba*, Cuba se va develando de forma paulatina a través de la acumulación de elementos cotidianos que escenifican: la situación insular y la noción de paisaje. Es decir, la creación de una alegoría que entrelaza la idea abstracta de Cuba con formas concretas que la visibilizan como realidad.

La importancia de la apropiación de Cuba radica en que para Arenas la patria de un escritor es su obra. Pienso que Arenas quería señalar con esta afirmación que el material del que se sirve el arte es la vida, la experiencia vital de quien escribe, pero no de sus contenidos más explícitos y referenciales, sino de los misterios habitados por esa vida, de su única e intransferible forma de percibir, de su historia que demarca la lectura del mundo que enfrenta, cada vez.

De este modo, la obra es muestra de una particular visión de un autor y representa un intento de apropiación del mundo, un eco del mito. En el caso de *Celestino antes del alba* se ve fortalecida por el narrador, quien es un niño. Esta afirmación se ve

sustentada por teóricos como: Gusdorf (1960) y Piaget (1984), que validan la asimilación de la conciencia mítica y la conciencia del niño.

Esto permite la introducción del último elemento: la mitología creativa, que articula las dos anteriores, pues el escritor se sirve del símbolo para vehicular su cosmovisión logrando una apropiación tan contundente que se hace mito colectivo escogido: mitología creativa.

La investigación tendrá como objeto de estudio el texto literario *Celestino antes del alba*, abordado desde su lectura como un producto de la mitología creativa que configura una particular visión de Cuba.

Frente al estudio de *Celestino antes del alba* desde su relación con el discurso mítico. El método que será empleado en este estudio para visibilizar esta relación será, primero la revisión de la bibliografía que se ocupa de teorizar el discurso mítico, esencialmente la conciencia mítica, desde los planteamientos de Gusdorf (1960), la cosmovisión infantil trabajada por Piaget (1984) y la mitología creativa expuesta por Campbell (1991). Luego evidenciar la conexión entre mito, cosmovisión infantil y mitología creativa como medios para configurar una presentación simbólica de Cuba. Esta segunda parte tendrá como soporte estudios formales y semánticos de la obra que esclarezcan los rasgos puntuales que hacen visible la Cuba ficcional que construye Arenas en *Celestino antes del alba*.

### **0.1 Reinaldo Arenas**

Sin duda alguna, Reinaldo Arenas es uno de los escritores y seres humanos que más ha comprometido mi sensibilidad. Representa, para mí, la belleza y la libertad, siempre a pie de lucha, a pesar o gracias a las dificultades. Las carencias e injusticias que Arenas tuvo que enfrentar en su vida lo acercaron cada vez más a la humanidad, como lo dice Arenas: “Yo, por haber sido siempre un personaje insignificante, tengo como testigo una posición privilegiada. Campesino, obrero en una fábrica, becado del “gobierno revolucionario”, joven comunista, estudiante universitario, escritor marginado, prófugo y presidiario; pocas calamidades se me escaparon.” (Arenas, 1986, p. 22) Estas experiencias hicieron de su obra un lugar para el reconocimiento de todo el género humano, en su belleza y mezquindad. Hombres, mujeres, niños, adolescentes, ancianos, poetas, campesinos, estudiantes, presidiarios; no excluyó a ninguno, y por el contrario se esmeró para darles a cada uno una voz genuina. Arenas se resistió toda su vida a ser encasillado, como

declara en la siguiente cita, tomada de su autobiografía (*Antes que anochezca*): “nunca me he considerado ni de izquierda ni de derecha, ni quiero que se me catalogue bajo ninguna etiqueta oportunista y política” (1992, p. 322) Por eso se decidió a declarar con humildad y convicción su verdad, con la que muchos nos hemos identificado. Fue un enamorado de la vida, pero no de la vida a medias, sino de la vida a plenitud; por esta razón su obra es un canto a la libertad y a la resistencia frente a todos aquellos mecanismos que se empeñan en cortar el flujo vital.

Arenas estaba convencido de que la escritura más que una actividad académica, era una pulsión vital, un llamado que no se podía desatender. Por eso en Arenas, vida y obra son dos hilos que se tejen a la par. Cada obra de Arenas tiene la marca de aquellos eventos, personas, palabras, lugares, que lo marcaron; de hecho, a veces, las referencias son explícitas y casi se repiten los textos de sus memorias en sus novelas. Arenas no quiere disfrazar la relación, pues como ya lo decía vida y obra son para él un continuo. Pienso, por este motivo, que para poder vislumbrar la profundidad de cada obra y tener una noción de éstas como totalidad, es preciso visitar la vida de Arenas. Por último, creo que es importante también señalar, con relación a esta investigación que uno de los elementos que sobresalen, particularmente en *la pentagonía* y la autobiografía de Arenas, es el cambio de percepción de los protagonistas, o de Arenas (en el caso de la autobiografía), a medida que éste atraviesa diferentes experiencias, de tal modo que estamos presenciado, la transformación constante de una cosmovisión, cada vez más abarcadora. Así, la vida-obra de Arenas, responderá siempre a esa transición de mito a historia, de infancia a adultez, de vida a muerte, que nunca se resolverá por completo, y cuya única constante, será su medio: el arte. Una vez dicho lo anterior, considero pertinente ofrecer a continuación una síntesis de la vida de Arenas, que podrá dar al lector algunos elementos que faciliten la contextualización de la obra de interés de esta investigación, *Celestino antes del alba*.

Reinaldo Arenas nació el 16 de Julio de 1943 en Aguas Claras, provincia ubicada al Nor-orienté de Cuba. Cuando tenía tres meses, tras ser su madre abandonada por su padre -con quien ésta tan sólo llegó a compartir tres meses-, Arenas fue a vivir donde sus abuelos. Esta situación se repitió con la mayoría de las tías de Arenas, así que terminaron compartiendo la casa todas aquellas mujeres abandonadas con sus respectivos hijos. Arenas dice acerca de su infancia que fue uno de los momentos más felices de su vida, como declara en la siguiente cita de *Antes que anochezca*:

“creo que el esplendor de mi infancia fue único, porque se desarrolló en la absoluta miseria, pero también en la absoluta libertad; en el monte, rodeado de árboles, de animales, de apariciones y de personas a las cuales yo les era indiferente.” (1992, p. 22) Además siempre insistirá en que éste fue un momento decisivo para la posterior realización de su obra:

“Creo que la época más fecunda de mi creación fue la infancia; mi infancia fue el mundo de la creatividad (...) ¿Cuál fue la influencia literaria que tuve yo en mi infancia? Ningún libro, ninguna enseñanza (...) Desde el punto de vista de la escritura, apenas hubo influencia literaria en mi infancia; pero desde el punto de vista mágico, desde el punto de vista del misterio, que es imprescindible para toda formación, mi infancia fue el momento más literario de toda mi vida. Y eso se lo debo a ese personaje mítico que fue mi abuela (...) Mi abuela me hacía historias (...) Mi abuela sabía que el monte era un sitio sagrado (...) había algo más allá de lo que a simple vista veían nuestros ojos; cada planta, cada árbol, podía exhalar un misterio que ella conocía.” (Arenas, 1992, p. 23-46)

Esta vivencia alimentó posteriormente la convicción de Arenas frente a la validez de otros saberes al margen de la academia (o el poder), por ejemplo cuando afirma en su autobiografía: “Mi abuela indiscutiblemente era sabia; tenía la sabiduría de una campesina que ha parido catorce hijos, de los cuales ninguno se ha muerto (...) Era sabia mi abuela, por eso conocía la noche y no me hacía muchas preguntas; sabía que nadie es perfecto.” (Arenas, 1992, p. 46) Además, su infancia en el campo también predispuso una especial filiación de Arenas a la tierra, como indica en su autobiografía: “En el campo estábamos unidos a la tierra de una manera ancestral; no podíamos prescindir de ella. Ella estaba presente en el momento de nuestro nacimiento, en el de nuestros juegos, en el trabajo y, desde luego, en el momento de la muerte.” (Arenas, 1992, p. 49) Esta unión se revelará a lo largo de toda su obra. Otro de los aspectos que vale la pena resaltar de este momento de la vida de Arenas es su descubrimiento de la sexualidad. La mayoría de sus novelas estarán marcadas por este tema, sobre todo haciendo alusión al homosexualismo, que como señala Arenas (1992) es un tema tabú en Cuba y para la mayoría del género humano.

La venta de la casa y la partida a Holguín fue otro de los momentos determinantes de la vida de Arenas. En el período, la escritura fue el único refugio frente a la frustración que significó para Arenas este lugar. Arenas llegó a tal punto de desesperación que se decidió a enfrentar cualquier consecuencia con tal de escapar de aquel pueblo. Frente a esto dice Arenas en *Antes que anochezca*: “Hacia 1958 la vida en Holguín se fue haciendo cada vez más insoportable; casi sin comida, sin electricidad; vivir allí (...) era sencillamente imposible.” (Arenas, 1992, p. 64). Ese

escape fue la Revolución, a la que Arenas terminó afiliándose, para luchar contra la dictadura de Fulgencio Batista. Dice Arenas en sus memorias: “yo estaba integrado a la Revolución; no tenía nada que perder, y entonces parecía que había mucho que ganar; podía estudiar, salir de mi casa en Holguín, comenzar otra vida.” (Arenas, 1992, p. 70). Así fue como Arenas terminó inscrito a un curso de Contador Agrícola y pudo acceder posteriormente a un trabajo en una *Granja del pueblo* y en el INRA (Instituto Nacional de la Reforma Agraria). Tras esta plena inmersión en el proyecto de Castro, Arenas se hizo a una idea de los radicalismos y los peligros de la revolución, por lo que tuvo que ocultar, entre otras cosas, su orientación sexual; mas, a pesar de las circunstancias de aquel entonces Arenas nunca abandonó la escritura. Fue así, que en 1963, participó del *Concurso nacional de narradores de cuento* de la Biblioteca Nacional, con un cuento de su autoría. Este evento permitió a Arenas abandonar su trabajo como contador y comenzar a trabajar en la Habana, en la Biblioteca Nacional. Gracias a este espacio, Arenas pudo acceder a la literatura universal y dedicarse a escribir *Celestino antes del alba*, su primera novela, que ganó el premio de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas), publicada en 1965, la primera edición limitada de 2,000 ejemplares de *Celestino antes del alba* se agotó en una semana y nunca más fue autorizada su publicación en Cuba. *Celestino antes del alba*, fue, además la primera obra de la pentagonía, que Arenas irá completando a lo largo de su vida. *Celestino antes del alba* es la novela que presenta al protagonista que se irá transformando a lo largo del ciclo pentagónico. Cada novela de la pentagonía presenta un contexto distinto, pero en cada uno de estos contextos, el protagonista siempre está enfrentando la constante de la represión. Por este motivo, Fortunato, en *El palacio de las blanquísimas mofetas*; Héctor en *Otra vez el mar*, Gabriel, Reinaldo o La Tétrica Mofeta, en *El color del verano*; y el narrador de *El asalto*, cuyo nombre nunca nos es revelado; son el renacimiento en distintos rostros de ese primer protagonista marginal, rebelde y creativo, introducido en *Celestino antes del alba*, que por las condiciones a las que se encuentra sometido perseguirá siempre el incansable objetivo de la libertad.

Tras *Celestino antes del alba*, vendría *El mundo alucinante*, novela también premiada por la UNEAC y publicada en 1966. Además, en este período Arenas pudo conocer escritores de generaciones anteriores y de su generación que tuvieron en él una gran influencia literaria. Entre ellos Arenas destaca sus dos grandes mentores: Lezama Lima, de quien en sus memorias: “estaba ante un hombre que había hecho de la literatura su propia vida; ante una de las personas más cultas que

he conocido, pero que no hacía de la cultura un medio de ostentación sino, sencillamente, algo a lo que aferrarse para no morir; algo que lo iluminaba y que a su vez iluminaba a todo el que estuviera a su lado.” (Arenas, 1992, p. 109) y Virgilio Piñera, de quien dice: “siempre le estaré agradecido (...) Fue mi profesor universitario, además de mi amigo.” (Arenas, 1992, p. 105) Se destaca también un héroe de Arenas, luego caído en desgracia: Heberto Padilla. Se encuentran además coetáneos como: Hiram Pratt, Coco Salá, René Ariza, José Hernández, Luis Rogelio Nagueas y Guillermo Rosales, entre otros. Por último, Arenas también menciona dos autores que aunque no conoció personalmente, hicieron una gran contribución en su formación: Jorge Luis Borges y Octavio Paz.

Para este entonces la persecución de Castro ya se había intensificado, sobre todo contra aquellos cuyas ideas, por no elogiar a la Revolución, eran vistas como contrarrevolucionarias, o cuya orientación sexual no era coherente con la del modelo de hombre de la Revolución. Estas dos características hicieron de Arenas un blanco para el Estado. Desde 1967, Arenas no volvió a publicar en Cuba y fue vigilado constantemente por la Seguridad del Estado. Fue por esta circunstancia que Arenas se dio a conocer en el extranjero, gracias a la ayuda de sus amigos: Margarita y Jorge Camacho, quienes consiguieron la publicación de *El mundo alucinante*, que tuvo una gran acogida en Francia y fue considerada la mejor novela extranjera, en compañía de *Cien años de Soledad*. Entre los años 1967 a 1973, Arenas también escribió otras dos novelas de la pentagonía: *El palacio de las blanquísimas mofetas* y *Otra vez el mar*, novela que escribió dos veces más porque las versiones anteriores fueron confiscadas por el Estado con la ayuda de su tía, una delatora empedernida. Escribió, además, tres poemas de larga extensión: *El central*, inspirado en la Zafra de los Diez Millones, que Arenas describe como una experiencia insostenible, como se ilustra en la siguiente cita: “La situación era, realmente, desesperante. No es posible, para quien no lo haya vivido, comprender lo que significa estar a las doce del día en un cañaveral cubano y vivir en un barracón como esclavos.” (1992, p. 154) *Morir en junio y con la lengua afuera*, y *El leproso*.

En 1973 Arenas fue arrestado por primera vez, pero debido al descuido de un guardia logró escapar. Lo hizo todo para abandonar la isla: se internó en el mar con un flotador, una lata de frijoles y una botella, esperando llegar a Estados Unidos; al ver que la isla estaba rodeada por guardacostas y barcos pesqueros, regresó a la costa cubana de Jaimanitas. Allí intentó suicidarse, pero no lo consiguió; buscó otra alternativa para escapar de la isla; intentó, dos veces, salir por Guantánamo, pero

tampoco lo logró; en definitiva retornó a la Habana y permaneció por lo menos seis meses como prófugo en el Parque Lenin. Lo iba a visitar su gran amigo Juan Abreu, quien fue el encargado de hacer llegar a Jorge y Margarita un comunicado de Arenas, a la Cruz Roja Internacional, la ONU y la UNESCO. Arenas resume el contenido de este comunicado en las siguientes palabras: “Daba cuenta en él de toda la persecución a que estaba sometido (...) De ahí pasaba a enumerar toda la situación de miseria y persecución que habíamos sufrido, los escritores que habían sido fusilados (...) Y aclaraba: “Quiero apresurarme a decir que esto que aquí digo es lo cierto, aun cuando las torturas me obliguen luego a decir lo contrario”.” (1992, p. 197) Durante su permanencia en el Parque Lenin, gracias, una vez más a Juan Abreu, Arenas pudo acceder a libros como: *La Ilíada*, *Del Orinoco al Amazonas*, *La montaña mágica* y *El Castillo*; e iniciar la escritura de su autobiografía: *Antes que anochezca*. Arenas fue finalmente apresado y llevado al Castillo del Morro, una de las peores prisiones de Cuba debido a sus condiciones sanitarias y el tipo de presos que allí estaban retenidos. Aunque para la prensa internacional Arenas siempre permaneció en El Morro, fue llevado en algunas ocasiones a la Seguridad del Estado, donde fue sometido a interrogatorios y se le pidió que escribiera una confesión en la que se arrepintiera del modo como había llevado su vida y de toda su producción literaria. Arenas fue posteriormente llevado a una prisión abierta en la que tuvo que trabajar hasta que se cumplió la totalidad de su condena. En 1976 Arenas fue, por fin, dado en libertad, pero sólo hasta 1980, su libertad sería definitiva, cuando logró salir de la Isla junto con más de ciento treinta y cinco mil personas, en lo que se llamó el éxodo de Mariel. Frente a su experiencia de exilio dice Arenas en *Antes que anochezca*:

“A los tres años de mi salida de Cuba había participado en tres películas: *En sus propias palabras*, *La otra Cuba* y *Conducta Impropia* (...) había viajado por gran parte de Europa, había escrito o reescrito seis de mis libros, había fundado una revista literaria: la revista *Mariel*, había logrado que mi madre viniese desde Holguín hasta Nueva York (...) y pasara tres meses conmigo (...) Ya para esta fecha yo había visitado a más de cuarenta universidades y había tenido aventuras memorables con los negros más fabulosos de Harlem (...) Y había escuchado a Jorge Luis Borges leer personalmente sus poemas.” (Arenas, 1992, p. 327)

En 1987 Arenas fue diagnosticado con SIDA; desde ese momento libró una lucha constante contra la enfermedad. En este tiempo pudo terminar *Necesidad de libertad*, seis obras teatrales denominadas *Persecución*, su compilación de cuentos:

*Termina el desfile*, su antología poética: *Voluntad de vivir manifestándose* y sus últimas novelas *Adios a mamá*; *Arturo, la estrella más brillante*, dedicada a Nelson Rodríguez, *La vieja Rosa*, *El portero*, novela inspirada en su gran amigo Lázaro Gómez, *La loma del ángel*, *Viaje a la Habana*, y *El color del verano* y *El asalto*, las últimas dos novelas completan su pentagonía; además, por supuesto, de su autobiografía.

En 1990, tras padecer: pulmonía, cáncer, sarcoma de Kaposi, flebitis y toxoplasmosis, y en vista de que ya no le iba a ser posible seguir creando, Arenas, decidió suicidarse, dejando la siguiente carta de despedida:

“Queridos amigos: debido al estado precario de mi salud y a la terrible depresión sentimental que siento al no poder seguir escribiendo y luchando por la libertad de Cuba, pongo fin a mi vida. En los últimos años, aunque me sentía muy enfermo, he podido terminar mi obra literaria, en la cual he trabajado por casi treinta años. Les dejo pues como legado todos mis terrores, pero también la esperanza de que pronto Cuba será libre. Me siento satisfecho con haber podido contribuir aunque modestamente al triunfo de esa libertad. Pongo fin a mi vida voluntariamente porque no puedo seguir trabajando. Ninguna de las personas que me rodean están comprometidas en esta decisión.

Solo hay un responsable; Fidel Castro. Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país.

Al pueblo cubano tanto en el exilio como en la Isla los exhorto a que sigan luchando por la libertad. Mi mensaje no es un mensaje de derrota, sino de lucha y esperanza.

Cuba será libre. Yo ya lo soy.” (Arenas, 1992, p. 343)

## **1. Marco teórico**

### **1.1 Conciencia mítica, cosmovisión infantil y mitología creativa**

Es importante señalar que lo que a continuación se pretende, es explicitar las diferencias entre conciencia mítica y conciencia histórica, mitología y mitología creativa, para finalmente distinguir cuál es la relación existente entre mito y arte, en qué punto se unen estos dos elementos y en qué punto se separan, para comprender en qué radica el aporte del arte como manifestación de la mitología creativa, en la aprehensión del mundo, particularmente en la configuración de esa Cuba ficcional que pone escena Arenas en *Celestino antes del alba*.

#### **1.1.1 Conciencia mítica, conciencia histórica y mito**

El mito, tratado ampliamente por Gusdorf (1960), Campbell (1991), Cassirer (1975) y Caillois (1998) tiene lugar cuando el hombre se enfrenta ante lo desconocido, ante

aquello que lo desborda, como la naturaleza, la vida, la muerte, el otro y su propia definición; es un primer acercamiento, un intento de aprehensión. Existe en el hombre un afán por perpetuar el orden y las existencias que lo rodean, una decidida resistencia a la finitud, a la muerte.

Mas, para abordar el concepto de mito es preciso hacer una distinción entre éste y la conciencia mítica. Es, el primero, un subordinado de la conciencia mítica, un producto a posteriori, que intenta recrear esta conciencia, para dar lugar a la manifestación de la cosmovisión primitiva, aquella que consigue una comunión entre el hombre y el mundo, a través de la adopción de una serie de posturas y conductas frente al mundo.

Así, hablar de conciencia mítica es remitirse a un tiempo, un espacio, una percepción, una realidad, una vivencia y una historia propias de la experiencia del primitivo<sup>1</sup>, pues, si algo es propio de esta conciencia mítica es que su centro es el hombre, no el mundo exterior:

“En el hombre lo posible se impone sobre lo real; ensanchando indefinidamente el paisaje, mantiene la nostalgia de una expansión superior del ser. Se realiza así, en forma estable, una trasfiguración del horizonte natural. El habitat humano adquiere forma mental. La conciencia mítica permite constituir una envoltura protectora, en cuyo interior el hombre encuentra su lugar en el universo.” (Gusdorf, 1960, p. 15)

La conciencia se ofrece como el lugar simbólico en el cual y a través del cual el sujeto puebla lo exterior de interioridad y lo interior de exterioridad, constituyendo una identidad que a la vez que lo integra de modo definitivo al mundo, también establece claramente las prácticas que debe oficiar desde la participación para propiciar la continuidad del todo, la permanencia de la vida en cada ahora. Ya que el mundo está completo, la acción del hombre garantiza la actualización del estado presente. Así, “no se puede más que rehacer lo que definitivamente fue hecho de una vez por los seres míticos.” (Gusdorf, 1960, p. 31)

---

<sup>1</sup> Asumido como categoría ontológica, de ningún modo como una designación denigrante, sino como calificativo que refiere la pertenencia a una etapa pre-histórica: primitiva, que han atravesado todas las culturas en su origen (Gusdorf, 1960) en consonancia con la definición que ofrece el diccionario: “(Del lat. primitivus). adj. Perteneciente o relativo a los orígenes o primeros tiempos de algo.” (R.A.E. 2010).

El hombre es el único dueño de una conciencia pues “el animal jamás está en falta. Está donde está. Su ser en el mundo permanece limitado al horizonte material. (...) La apertura, por la conciencia humana, a posibilidades indefinidas entraña la disociación de lo posible y lo real, que coincidían con escasa diferencia en lo animal.” (Gusdorf, 1960, p. 15) Esto lleva al hombre a experimentar un constante desequilibrio.

Este desequilibrio, que más sucede por las revoluciones internas del sujeto, que modifican su percepción del mundo, que por los cambios del mundo mismo, es la característica que distingue lo humano. Es la escisión del hombre la que lleva a la escisión de las cosas del mundo y no al contrario. Así es que la fragmentación viene de adentro, nace de la comprensión y sobre todo de la vivencia del conflicto. Esta situación posiciona al hombre en una constante carencia, a la par que en una continua potencia. Por eso es que la conciencia mítica surge como un mecanismo reivindicador, para que el hombre olvide esta ruptura y se sitúe de un modo íntegro en el mundo, a la vez que el mundo se sitúa de igual modo dentro de sí.

Es posible, entonces, afirmar que el hombre ante su inquietud frente al mundo, elabora escenarios de relativa seguridad para habitar, para poder explorar con tranquilidad su construcción, para generar una identidad que lo articule al mundo, y desaparezca por lo menos parcialmente la pregunta, la reflexión y la escisión; y permita el flujo, la plenitud del ser en el presente, siendo desde el hacer visible en el mundo: “el primitivo, situado en una realidad casi indisociable (...) debe actuar, sin cesar, en función de la totalidad, de lo infinito”. (Gusdorf, 1960, p. 26)

De este modo, el centro no serán las características particulares del medio circundante y el cómo estas determinan o moldean la conciencia del hombre, sino el cómo la particular forma del hombre primitivo de aprehender el mundo, se acompaña y justifica con las características del medio que lo rodea.

De acuerdo con lo anterior es preciso resaltar que el contexto en el que se inscribe la conciencia mítica es fundamentalmente el de una naturaleza no intervenida, en que la experiencia más extraordinaria que enfrenta el hombre es la aparición de las fuerzas naturales.

Debido a que en el análisis se tratará la categoría del tiempo en *Celestino antes del alba* en paralelo con el tiempo propio de la conciencia mítica, a continuación se hará mención a éste.

La vivencia de este mundo está caracterizada por una mutabilidad cíclica y ordenada, predecible, hasta cierto punto, que lleva a que el hombre se perciba inmerso en una eternidad. Comienzan a confundirse las perspectivas temporales dando lugar a “un tiempo trastemporal que ejerce autoridad para toda la extensión del tiempo. Es el tiempo de la presencia total.” (Gusdorf, 1960, p. 27)

Éste es el tiempo del ser, de la afirmación del todo en el ahora; cada evento es una parte de la cadena de la continuidad de la creación, esperable, asumido como preestablecido por el orden cósmico. Por esta razón “importa poco que el suceso pertenezca al futuro o al pasado: parece que, para la mentalidad primitiva el campo de acción de las potencias míticas se constituye como una categoría de lo real que domina a la del tiempo y a la del espacio” (Bruhl, 1922, p. 225-226)

Esto lleva a que en la realidad de la conciencia mítica no haya otro tiempo que el Gran Tiempo inicial. Todos los eventos son ecos de este tiempo y se justifican en él. La conciencia mítica “se mueve en un tiempo original, eterno, inmutable y actual” (Gusdorf, 1960, p. 37)

Unido a esta noción de tiempo, el espacio se presenta también como un absoluto. (Gusdorf, 1960, p. 53) El espacio es una configuración simbólica, es decir, una proyección de la comunidad que lo construye: “el paisaje está mucho más suscitado desde adentro que determinado desde fuera. Es forma de expansión” (Gusdorf, 1960, p. 54), no conocimiento objetivo de una realidad.

A pesar de estar la comunidad reducida en un espacio geográfico específico, ésta asume ese espacio como totalidad, como universo. De este modo el espacio se asume como constante, esto se tratará posteriormente en el análisis. Cada elemento del espacio está significado como parte de la integridad cósmica y por tanto se le atribuye un sentido a su presencia, una funcionalidad relacionada a lo asumido por la conciencia mítica. Aún la aparición de un elemento inexplicable es tramitado por lo adoptado por esa conciencia mítica, que está persiguiendo siempre el cierre, la conservación de la unidad.

El que, efectivamente, la conciencia mítica consiga incluir cada elemento o ser y cada suceso en sí; está referido a otra característica de esta realidad mítica, que es el imperio de un pensamiento tautegórico “que no lleva a otra cosa que él mismo (...) no tiene necesidad de justificación, porque lleva en sí, al mismo tiempo, su fin y su comienzo.” (Gusdorf, 1960, p.25) Este pensamiento logra liberar al hombre del

conflicto, situándolo en una verdad que perpetúa el estado de integración con el mundo. En concordancia con lo anterior: “la imagen del mundo se afirma entonces como una determinación (...) del paisaje comunitario. Y este paisaje no tiene sólo una significación geográfica o física, por así decir. Reviste a la vez una intención moral y espiritual (...) Toda mirada humana penetra más allá de las formas sensibles, hasta (...) el ritmo original de la liturgia cósmica.” (Gusdorf, 1960, p. 51)

El afán por la conservación, apoyado en la inclusión de los eventos inexplicables o impredecibles en las lógicas de la comunidad, resiste el devenir, y la caracterización y diferenciación de los sucesos; al no existir acontecimientos en el transcurrir de la vida, se sitúa la realidad mítica en un momento ahistórico. Pues la comunidad no propende por el cambio, sino por la estabilidad, que piensa como la única garantía de la supervivencia y, más aún, perpetuidad. De acuerdo con lo anterior se sigue que la conciencia mítica se constituye como:

“el primer conocimiento que el hombre adquiere de sí mismo y de su contorno; más aún, es la estructura de ese conocimiento. No hay para el primitivo dos imágenes del mundo, una “objetiva”, “real”, y otra “mítica”, sino una lectura única del paisaje. El hombre se afirma afirmando una dimensión nueva de lo real, un orden nuevo manifestado por la emergencia de la conciencia.” (Gusdorf, 1960, p. 13)

Sumado a lo dicho, se puede decir que la conciencia mítica “originariamente es una forma de instalarse en la realidad, y muestra un estilo de comportamiento humano.” (Gusdorf, 1960, p. 9) La realidad no es, en este sentido, asumida como una exterioridad objetiva, explícita, unívoca, material; sino como un constructo integrado por todos los miembros de una comunidad.

La conciencia mítica es una conciencia comunitaria que entreteje los implícitos que delimitan los paradigmas y las prácticas aceptadas por un grupo poblacional. Surge de la lectura ofrecida por una comunidad frente al contexto.

Esta lectura configura un universo simbólico compartido por todos los miembros de la comunidad, y se perpetúa de generación en generación como verdad. Y este estatus de verdad le es respetado sin omisión alguna, pues el cuestionamiento o trasgresión de lo establecido significará el quiebre de todo el equilibrio cósmico, y por tanto la desaparición de la tan anhelada seguridad ontológica. En palabras de Gusdorf, “el mantenimiento de la existencia exige la persecución de un equilibrio frágil y amenazado, cuya menor ruptura impone severas penalidades. Inseguridad ontológica, generadora de angustia, como si la vida misma del hombre correspondiese a una trasgresión del orden natural.” (Gusdorf, 1960, p. 15) Lo que

guía el establecimiento de los paradigmas y los comportamientos que dicta la conciencia mítica:

“corresponde a la búsqueda de las satisfacciones exigidas por las necesidades humanas fundamentales. Estos son los instintos que gobiernan: instinto de vivir, instinto de alimentarse, instinto sexual. Las estructuras míticas expresan un primer estado de los valores, adheridos todavía a la orientación biológica constitutiva del ser (...) Se esbozan ya (...) las primeras sublimaciones (...) pero todavía no son más que rudimentos y esbozos” (Gusdorf, 1960, p. 15)

Somos, la necesidad que nos moviliza; por eso es que la conciencia mítica no está por fuera de lo real, pues es una forma de inclusión en lo real, siendo lo real asumido por el hombre ya desde la conciencia de la existencia de una tensión entre la vida y la muerte, fuerzas que debe, a través de una serie de comportamientos, equilibrar. La conciencia mítica se ofrece como “una forma esencial de orientación, una forma de pensamiento, más aún, una forma de vida” (Gusdorf, 1960, p. 15)

Puesto que la conciencia mítica está en función de la vida, y la vida está ligada a la creación, todo acto consignado en la realidad mítica, estará en función de la creación. Pero esta creación no estará ligada a la innovación, sino a la re-creación del acto primero: “la vida primitiva es una vida representativa. Actuar de manera primitiva es volver a ejecutar el acto original” (Gusdorf, 1960, p. 30) En este sentido, “la repetición significa la reafirmación de lo Mismo” (Gusdorf, 1960, p. 30)

Siguiendo esta lógica un objeto o un acto no devendrán en algo real sino en la medida en que imiten o repitan un arquetipo. (Eliade, 1949, p. 63) “De tal suerte, la realidad se adquiere exclusivamente por repetición o participación; todo aquello que no tiene un modelo ejemplar está “desprovisto de sentido”, es decir, carece de realidad.” (Eliade, 1949, p. 63)

Lo anterior implica que “el hombre primitivo es contemporáneo de la cosmogonía, vuelve a representarla, contribuye a efectuarla por su participación en los seres míticos. Sólo la ejecución correcta de los mitos asegura, en cada instante, la génesis del universo”. (Gusdorf, 1960, p. 31)

Ahora, el abandono de la conciencia mítica supone la irrupción de otra conciencia: la conciencia histórica, que es lo que da lugar precisamente al mito que surge de la conciencia del hombre de su separación frente al mundo.

Lo que diferencia esencialmente estas dos conciencias (mítica e histórica) es su noción de realidad. De este modo, “una sociedad que vive en el Gran Espacio y en

el Gran Tiempo es una sociedad extraña a la historia, en la medida en que ella fija su atención, no sobre el acontecimiento, sobre la novedad o lo inédito, sino sobre lo que se repite siempre.” (Gusdorf, 1960, p. 32)

La diferencia de énfasis explícita, tiene implicaciones importantes como que mientras la conciencia mítica es el imperio de lo Mismo, la conciencia histórica es el imperio de lo Otro. La conciencia histórica es otra forma de instaurarse en el mundo en que lo que provee de sentido es el cambio, no la conservación.

De acuerdo con esto, la función de la conciencia histórica es asegurar “el horizonte fijando estabilidades indispensables. El conocimiento del devenir resulta de ese modo solidario del conocimiento del ser.” (Gusdorf, 1960, p. 33)

Así, al existir en la conciencia histórica una clara distinción entre ficción y realidad; esta distinción conducirá a la escogencia del mito como medio para actualizar de algún modo la vivencia que no se puede volver a experimentar en la realidad.

En resumidas cuentas la conciencia mítica reúne todos los elementos nombrados en su carácter existencial que es “indivisiblemente, presencia en sí y presencia en el mundo, unidad originaria de la conciencia y del mundo, previa al divorcio de la reflexión” (Gusdorf, 1960, p. 25) “En cambio el mito es ya una dislocación, es la elaboración producto de una subjetividad reflexiva, que decanta posteriormente la conciencia comunitaria. Sólo por “obra de poetas y pensadores se transforma en símbolo” (Gusdorf, 1960, p. 9) la conciencia mítica.

Mas “el mito no basta, no se cierra en sí mismo. Es siempre relativo a un contexto existencial, estrechamente apoyado y como integrado en el paisaje a que da lugar por su función.” (Gusdorf, 1960, p.22)

La creación del mito es a posteriori, está permeado por una intención que nace de la nostalgia o en palabras más simples del intento de perpetuar un universo cerrado al que se creía pertenecer y ya no se pertenece. Cómo lo fuera en el capítulo bíblico en que al probar del fruto del conocimiento ya no hay vuelta a la inocencia, así mismo, una vez se abandona la conciencia mítica, no hay forma de retornar, más que por el artificio.

El mito ofrece, en definitiva, la posibilidad de recrear la experiencia del universo mítico a voluntad a través de la producción de una subjetividad histórica y nostálgica:

“nostalgia de plenitud, pero (...) también, realización simbólica de la plenitud, que sería la perfecta adecuación entre el cognoscente y lo conocido, intención de integración o de reintegración. De allí la pluralidad, y aún la contradicción, de los sentidos que puede revestir esta noción: fuerza y acción (...) cualidad y estado, sustantivo, adjetivo y verbo a la vez; abstracto y concreto, omnipresente y localizado.” (Gusdorf, 1960, p. 46)

Los mitos son, entonces, “productos de la mentalidad (...) que aparecen cuando ella se esfuerza por realizar una participación que ya no se siente como inmediata, cuando recurre a intermediarios, a vehículos destinados a asegurar una comunión que ya no se vive” (Brühl, 1928, p. 434.) Por eso es que existe en el mito un desfase entre la narración y la realidad vivida. (Gusdorf, 1960) El mito puede asumirse como producto de una imperativa necesidad de reintegración a la vida: “Esta significación vital del mito, seguridad sobre la vida, seguridad en la vida, conjuración de la angustia y de la muerte, explica su viva coloración afectiva.” (Gusdorf, 1960, p. 15)

En el arte toma lugar el mismo tono afectivo y la misma necesidad que moviliza, dice Arenas en uno de sus ensayos titulado *El mar es nuestra selva y nuestra esperanza*: “lo cubano es lo abierto, lo ecléctico, lo mezclado, lo violento e irónico, lo casi inapresable (...) Pienso que esas nadas tan queridas configuran mi país. Y con esas nadas, atroces e insignificantes, tenemos que inventarnos un mito y magnificarlo. Vivir de un recuerdo inexistente, engrandeciéndolo.” (Arenas, 1986, p. 32)

De lo que se sigue que aquel arte, que se sirve de la figura del mito, siendo que “el mito busca constantemente un retorno a ese tiempo de seguridad ontológica, de unión armónica entre el hombre y el mundo” (Gusdorf, 1960, p. 38); abandona una posición contemplativa o desinteresada, pues persigue la adherencia a la vida.

Arenas manifiesta su opción por este tipo de arte que adhiere a la vida en su ensayo *Fluir en el tiempo*: “porque quiero fluir en el tiempo y no detenerme (...) prefiero el grito, aunque tal preferencia signifique la renuncia (...); porque, en fin, estoy por la vida” (Arenas, 1986, p. 94)

Aunque esto no garantiza que logre su objetivo en términos absolutos, ya que el arte a la vez que consuelo, es limitación pues como dice Arenas en su texto *Fluir en el tiempo*: “de aquello que intuimos, presentimos, adivinamos o interiormente concebimos, sólo una sombra, un esbozo, una caricatura, quedará concretada, captada en el papel.” (Arenas, 1986, p. 92)

De esto se sigue, como ya se hacía manifiesto en el mito, que en la esencia teleológica del arte se conserva la resistencia frente a lo finito, según lo expresa

Arenas en su libro *Necesidad de libertad*: “toda obra realmente singular, es el resultado, de una obsesión y el conocimiento de una incertidumbre. El desequilibrio entre el ansia de eternidad y esta efímera porción de realidad que la nutre. La sabiduría es ese impulso revitalizador y contundente con que el artista sabe anteponerse a la muerte.” (Arenas, 1986, p. 115)

Constituyéndose el arte como “una lucha contra la corrupción de las formas. (...) que permitiría, de ese modo, poner en jaque la experiencia de la muerte, asegurando el triunfo del principio ontológico de la conservación (...) adherencia a la existencia”. (Gusdorf, 1960)

Esto permite que la configuración de un universo subjetivo, particular, local: Cuba, no sólo compete el contexto particular del que es origen; sino que por su relación con las fuerzas en tensión que a todos nos atraviesan y determinan: vida y muerte, exista un eco que involucre a toda la humanidad en su búsqueda del retorno a la comunión con el universo, como lo enuncia Arenas en su ensayo *Fluir en el tiempo*: “Mito, paisaje y hombre, son temas universales, de modo que no es mi “aldea perdida” la que más añoro, si de añorar se trata; sino del verde universal” (Arenas, 1986, p. 92)

### **1.1.2 Cosmovisión infantil**

Otro de los conceptos claves que permitirán la lectura propuesta en *Celestino antes del alba*, es la cosmovisión infantil, que comprende básicamente el conjunto de representaciones que el niño hace del mundo. En *Celestino antes del alba*, la cosmovisión infantil es empleada por Arenas como estrategia para que tome lugar la conciencia mítica, que dará paso a la elaboración de un nuevo mito, producto de una mitología creativa, este aspecto se abordará más adelante. Es importante aclarar que la inclusión de este concepto (cosmovisión infantil) no busca sugerir en ninguna medida que el autor de *Celestino antes del alba* es dueño de una cosmovisión infantil, sino que hace uso de esta herramienta, que bien muestra conocer, en un sentido por su profunda vivencia de su propia infancia, pero sobre todo por su aguda sensibilidad para desentrañar como artista aquello propio de la infancia, como lo explica Román:

“el autor (...) a través de su trabajo con la imagen y el símbolo capta la clarividencia pre-lingüística con la que el niño se inscribe en el mundo. Sólo la literatura, en su trabajo con la lengua, toca la limpidez sorprendida del niño frente al mundo y la transmite luminosamente. Esta empresa imaginaria elude y trasvasa el intento de la teoría adulto centrista.” (2010, p. 2)

De este modo Arenas da lugar a una narración mítica, esto se abordará a profundidad más adelante. La siguiente cita del ensayo *Fluir en el tiempo* hace explícita la conciencia de Arenas, frente a su artificio en referencia a *Celestino antes del alba*:

“Aún ruego a los dioses, dioses ásperos, sordos, amados o inexistentes, que esa infancia, que seguramente no fue como la cuento, me nutra; que esa neblina cayendo, que a lo mejor nunca cayó, persista; que ese canto que quizás nunca se emitió, siga alentándome para que, contra todas la vilezas asumidas o por asumir, padecidas o por padecer, se alce siempre el consuelo, el desquite desesperado, del poema” (Arenas, 1986, p. 91)

La pertinencia de este concepto, está ligada al hecho de que las características propias de la conciencia mítica, tratadas en párrafos anteriores, muestran tener un eco en la forma como el sujeto configura su idea del mundo, es decir, su cosmovisión. “Piaget ha insistido en el parentesco del universo primitivo con el universo del niño. En efecto parece que la ontogénesis reproduce la filogénesis.” (Gusdorf, 1960, p. 51)

En *Celestino antes del alba*, la cosmovisión infantil viene a ser el medio para que tome lugar la conciencia mítica, como se verá en el análisis. La infancia es la que sirve de escenario al universo mítico. A través del ejercicio del arte se logra la vuelta a la sincronía entre el sujeto y el mundo, desde la percepción del sujeto. De este modo, la escritura se constituye como ese espacio de libertad, ese no lugar que permite la construcción del universo mítico en el escenario de la infancia.

Es importante precisar con relación a lo anterior, que en *Celestino antes del alba* esa sincronía es parcial, puesto que se está ante una infancia que ya llega a su fin, por eso es interrumpida por el conflicto y la escisión. En *Celestino antes del alba* la infancia se debate entre lo mítico y lo histórico. Así, a la par que existen ensoñaciones que quieren resistir la violencia de la realidad que busca imponerse; también hay brotes de esa realidad que permean la fantasía, claro está en la mayoría de los casos deformados. Lo anterior se tratará a profundidad en el análisis.

Una vez justificada la inclusión de este concepto, es relevante su descripción. Es claro que la cosmovisión infantil está compuesta por dos factores principales: la realidad en el niño y la explicación en el niño. Significando, el primer elemento, los planos de realidad sobre los cuales se mueve el pensamiento infantil, lo que es decir, el nivel de discriminación entre el mundo real y “las diversas ficciones de su juego o de su imaginación” (Piaget, 1978, p.11); o la medida en que “distingue el

niño el mundo exterior de su mundo interno o subjetivo; y qué separaciones establece entre el yo y la realidad objetiva”. (Piaget, 1978, p.11).

Y en cuanto a la explicación en el niño, está definida por el “empleo que hace el niño de las nociones de causa y de ley” (Piaget, 1978, p.12), la estructura de la causalidad que usa y la originalidad de sus explicaciones. De lo que se sigue que la cosmovisión infantil no se refiere a la forma o al funcionamiento del pensamiento infantil, sino al contenido del mismo, que consiste “en un sistema de creencias íntimas (...) es, sobre todo, un sistema de tendencias, de orientaciones de espíritu, de las cuales el mismo niño no ha tenido conciencia y de las que nunca ha hablado” (Piaget, 1978, p.12)

Respecto a la cosmovisión infantil, Piaget (1978), añade otro elemento: el marco epistémico, que en un sujeto enfrentado al mundo, es el “arsenal de instrumentos cognoscitivos que le permiten asimilar, y por consiguiente interpretar, los datos que recibe de los objetos circundantes, pero también asimilar la información que les es transmitida por la sociedad en la cual está inmerso. Esta última información se refiere a objetos y a situaciones ya interpretadas por dicha sociedad” (Piaget, 1984, p. 232) Este proceso unido al paulatino desarrollo cognoscitivo da lugar a “una concepción del mundo (*Weltanschauung*) que condiciona la *asimilación* ulterior de cualquier experiencia.” (Piaget, 1984, p. 232) Es importante resaltar que la *asimilación* supone:

“considerar el conocimiento como una relación indisociable entre el sujeto y el objeto. Este último constituye un contenido al cual impone el sujeto una forma extraída de sus estructuras anteriores pero ajustadas a este contenido, sobre todo si él es nuevo, modificando un tanto el esquema asimilador por medio de *acomodaciones*, es decir, de diferenciaciones en función del objeto que se habrá de asimilar.” (Piaget; García. 1984. p. 246)

Ahora, para distinguir con más claridad aquello que caracteriza la *asimilación* en el niño, podemos servirnos de este escenario hipotético que plantea Piaget:

“Supongamos un ser que lo ignora todo en la distinción entre el pensamiento y los cuerpos. Este ser adquirirá conciencia de sus deseos y de sus sentimientos, pero seguramente tendrá de sí mismo una noción mucho menos clara que nosotros de nosotros mismos. Se sentirá, por así decirlo, menos interior a sí mismo que nosotros, menos independiente del mundo exterior. En efecto, la conciencia que tenemos de que pensamos nos desliga de las cosas. Pero, sobre todo, serán completamente diferentes de los nuestros los conocimientos psicológicos que tenga un ser de tal naturaleza (...) este es el caso del niño, el cual ignora cuanto se refiere a la especificidad del pensamiento” (1978, p.41)

Una vez definida la cosmovisión infantil es posible hacer mención de los principales elementos que la configuran, que son: *realismo*, *animismo* y *artificialismo infantil*.

En cuanto al *realismo* infantil, puede decirse que, debido a que el niño aún no es dueño de una lógica objetiva, pues ésta aparece con la socialización del pensamiento, asume que todo el mundo piensa exactamente como él:

“El realismo (...) consiste en ignorar la existencia del yo, y, desde luego, en tomar la perspectiva propia por inmediatamente objetiva y absoluta. El realismo es, por tanto la ilusión antropocéntrica, es el finalismo (...) El pensamiento se expone, en efecto, a perpetuas confusiones entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo verdadero y lo inmediato, en la medida en que no ha adquirido una conciencia del yo: presenta todo el contenido de la conciencia en un solo plano, sobre el cual las relaciones reales y las inconscientes emanaciones del yo están irremediabilmente confundidas.”  
(Piaget, 1978, p. 38)

Entonces puede afirmarse que aquello propio de la lógica infantil, es un “egocentrismo innato que contrarresta la socialización”. (Piaget, 1978, p. 37)

Por otro lado, el *animismo* está ligado a la circunstancia de que “si el niño no distingue el mundo psíquico del mundo físico; si, aun (...) no observa límites precisos entre su yo y el mundo exterior, hay que esperar que considere como vivos y conscientes un gran número de cuerpos que, para nosotros, son inertes.” (Piaget, 1978, p. 151) Por lo que se entenderá por animismo: “la tendencia a considerar los cuerpos como vivos e intencionados.” (Piaget, 1978, p. 152)

Con relación a estos dos elementos, el *artificialismo*, será, “concebir las cosas como resultado de una ““fabricación trascendente” (...) en considerar las cosas como el producto de la fabricación humana en lugar de prestarles a ellas la actividad fabricadora” (Piaget, 1978, p. 217) Mas, es preciso resaltar que el hecho de que las cosas sean fabricadas no significa que carezcan de vida, es decir, el artificialismo y el animismo no se excluyen entre sí.

Una vez tratado lo que caracteriza a la cosmovisión infantil, puede señalarse la conexión entre conciencia mítica y cosmovisión infantil. Uniéndose a las similitudes de la concepción del mundo a nivel filogenético y ontogenético, el hecho de que, así como confluyen la conciencia mítica y la conciencia histórica, en el sujeto, hay, en el niño “una (...) continuidad entre el pensamiento pre científico-mítico y el científico-histórico, en tanto los mecanismos en juego en el proceso cognoscitivo son los mismos” (Piaget, 1984, p. 234) y si bien “hay un cierto tipo de “ruptura” cada vez que se pasa de un estadio a otro, tanto en la ciencia como en la psicogénesis. Podemos

aceptar sin dificultad que se trata de una ruptura, pero en el sentido de marco epistémico.” (Piaget, 1984, p. 234) Es decir hay una transformación de la cosmovisión pero las estructuras a través de las cuales se aprehende el conocimiento, siguen siendo las mismas.

### **1.1.3 Mitología creativa**

La última categoría a introducir, es la mitología creativa, para estos efectos es importante revisar en primer lugar la noción de mitología, que es esencialmente una elaboración humana del mundo y frente al mundo que garantiza la permanencia de un orden colectivo. Así, tenemos que las funciones de la mitología son, según Campbell:

“1 reconciliar a la conciencia que despierta con el *mysterium tremendum et fascinans* de este universo *tal como es*; (...) 2 presentar una imagen interpretativa total del mismo, tal y como lo conoce la conciencia contemporánea (...) 3 la imposición de un orden moral: la adaptación del individuo a exigencias de su grupo social, histórica y geográficamente condicionado, y aquí producirse una ruptura con la naturaleza (...) unir el cuerpo humano meramente natural a un cuerpo cultural mayor, más duradero, del que debe convertirse en un órgano (...) y 4 la función más crítica y vital de una mitología (...) ayudar al individuo a centrarse y desenvolverse íntegramente, de acuerdo con d) él mismo (el microcosmos), c) su cultura (el mesocosmos), b) el universo (el macrocosmos) y a) el terrible misterio último que está dentro y más allá de todas las cosas”. (1991, p. 25-27)

Frente a la mitología, la mitología creativa, es una zona de desvío, pues tiene una apuesta que se divorcia de la ortodoxia que impone toda mitología como tal. Así, hablar de mitología creativa, implicará ya no privilegiar el orden colectivo impuesto, sino la validez de la experiencia individual para ser adoptada a posteriori y por convicción en una comunidad que se halla identificada en esta interpretación del mundo. La mitología creativa surge cuando un “individuo tiene una experiencia propia de orden, horror, belleza (...) que trata de comunicar mediante signos; y si su vivencia ha sido de cierta profundidad y significado, en su comunicación tendrá el valor y la fuerza del mito vivo –es decir, para aquellos que la reciban y respondan a ella por sí mismos, con reconocimiento, sin coacción.” (Campbell, 1991, p. 23) De esto se sigue que:

“la mitología creativa (...) no surge, como la teología, de los dictados de la autoridad, sino de las intuiciones, los sentimientos, el pensamiento y la visión de un individuo idóneo, fiel a los valores de su experiencia (...) que renovando el propio acto de la experiencia, devuelve a la existencia lo que tiene de aventura, a la vez que destruye y reintegra lo fijo, lo ya conocido, en el fuego creativo del sacrificio de ese algo en

constante devenir que no es sino la vida, no como *será* o *debería ser*, como era o como *nunca será*, sino como *es*, en profundidad, desenvolviéndose, *aquí y ahora*, dentro y fuera.” (Campbell, 1991, p. 27)

La mitología creativa “surge de la experiencia individual, no de un dogma, la ciencia, los intereses políticos o los programas para renovar la sociedad; y la clase de existencia (...) de la inocencia (...) y majestad de su propia emoción (...) la fuerza de sus convicciones basadas en su experiencia; y esto bien puede recibir el nombre de fe –en el sentido que da Ortega y Gasset al término, “creencia individual”” (Campbell, 1991, p. 112)

El espacio de la mitología, es la *zona mitogenética*, que es:

“un lugar geográfico en el que puede demostrarse la aparición de un (...) lenguaje de símbolos míticos y sus correspondientes ritos (...) *Hoy (...) es el individuo en contacto con su propia vida interior, comunicándose a través de su arte con los que están “ahí fuera”*. Para ello deben emplearse signos comunicativos: palabras, imágenes, movimientos, ritmos colores y perfumes, sensaciones de toda clase que al artista le llegan del exterior”. (Campbell, 1991, p. 118-121)

De acuerdo con esta perspectiva, se parte del hecho de que “en el escenario del mundo, (...) una serie de (...) individuos: (...) hallaron y en el presente siguen hallando en sí mismos toda la guía necesaria. Las mitologías [creativas] (...) son las producciones –las cartas lanzadas al mar en una botella- de esos hombres y mujeres que han tenido el valor de ser congruentes en sus deseos y sus actos, en sus ideas y sus manifestaciones.” (Campbell, 1991, p. 113)

Estas manifestaciones dan lugar al “arte necesario que consiste en hacer sonidos, palabras y formas, nobles o vulgares, abiertas “hacia atrás”, por así decirlo, a la eternidad, y esto exige del artista que, en su experiencia individual, haya tocado de nuevo el punto fijo de este mundo giratorio cuyas formas míticas inmemoriales son los símbolos y garantes.” (Campbell, 1991, p.122)

Es claro, entonces, que la mitología creativa no es un lugar de aislamiento, sino de afiliación, en que un individuo busca intervenir los paradigmas de su comunidad desde la comunicación de su genuina experiencia.

De lo que se sigue que toda experiencia en un individuo es fruto de su vivencia; del contexto en el que se ha desarrollado, por el que ha transitado, en que finalmente ha configurado sus creencias, su identidad y su mitología. Así pues, habitamos tanto un “mundo interior de nuestra conciencia [una elaboración profunda, provista de

sentido, mítica; como] un mundo exterior de participación en la historia de nuestro tiempo y lugar.” (Campbell, 1991, p. 121) Cuando:

“el científico y el historiador se ocupan del último, es decir, del mundo de las cosas “ahí fuera”, donde las personas son intercambiables y el lenguaje sirve para comunicar información y mandatos. Los artistas creativos, por otra parte, despiertan a la humanidad al recuerdo: convocan a nuestra mente exterior al contacto consciente con nosotros mismos, no como participantes en este o aquel fragmento de la historia, sino como espíritu, en la conciencia del ser. Su tarea es, por lo tanto, lograr la comunicación directa desde un mundo interior a otro, de tal forma que se produzca una convulsión de la experiencia: no una mera transmisión de información o persuasión, sino la comunicación efectiva a través del vacío del espacio y el tiempo de un centro de conciencia a otro.” (Campbell, 1991, p. 122)

Es, entonces, el artista, el encargado de descubrir y trazar las redes existentes entre lo individual y lo colectivo, lo mítico y lo histórico; y en definitiva la mitología y el arte, para ofrecer al mundo, su mitología creativa.

## **1.2 Hachas**

Arenas vivió dos dictaduras a lo largo de su vida: la de Fulgencio Batista y la de Fidel Castro, este hecho determinó en gran medida su producción literaria, en que se repite una y otra vez la pregunta por la libertad. Sus textos reflejan una y otra vez la realidad de la opresión, algunos están colmados de símbolos y metáforas, cuyo mensaje, a veces, no es sencillo descifrar; pero hay otros textos en los que la denuncia de Arenas es claramente referencial frente a eventos históricos, como la Revolución Cubana, en su inicio y desenlace. Mas a pesar de todo lo que tuvo que experimentar en ambas dictaduras, nunca asumió un bando, sino que sostuvo hasta el final de sus días que cualquier gobierno totalitarista, independientemente sea de izquierda o derecha, debía ser rechazado. Es por este motivo que su abordaje permite la pluralidad de lecturas y persigue, sobre todo, ofrecer la visión de los personajes marginales, que tejen la historia con sus vivencias, aunque no sean reconocidos por la versión oficial de la historia.

La figura del dictador, es decir la figura del poder siempre cambiará de máscara, pero conservará la misma pretensión, la doblegación de la voluntad del otro(s) ante la propia voluntad, ante la propia “verdad”, ante el hacha. En concordancia con lo anterior considero preciso hacer mención de estos períodos de gobierno que demarcaron la visión de Arenas frente a la opresión y la libertad.

La primera dictadura fue la perpetuada por Fulgencio Batista, líder de la Rebelión de los Sargentos, su período inició en 1933, tras derrocar a Gerardo Machado. Batista pactó con el presidente Roosevelt el mantenimiento de *la política del buen vecino*, que permitió un trato preferencial a EE. UU. en el campo agropecuario, energético, bancario, en la exportación azucarera y el respeto de las bases de marines.

Aquello que caracterizó el gobierno de Batista fue “La represión brutal de cualquier disidencia, la corrupción en todo el tejido administrativo, una influencia grotesca de EE. UU., la presencia de la Mafia (...) Durante un cuarto de siglo, Cuba sería el “prostíbulo de América”. (Elliot. 2008, p. 16) Pero por otro lado “derogó la Enmienda Pla (por la que el país vecino tenía derecho a invadir militarmente la isla), hizo decretar una amnistía para los proscritos políticos, emprendió reformas económicas que mejoraron la penosa calidad de vida local y legalizó el Partido Comunista.” (Elliot. 2008, p. 16) Mas esto no evitó el descontento de los cubanos, así que Batista, para frenar las posibilidades de acción de la población, que experimentaba un creciente malestar frente a los manejos de su gobierno “echó de las haciendas a los campesinos que las habían ocupado, mandó asesinar a dirigentes marxistas, devolvió a EE: UU. el control de la compañía eléctrica y alquiló a perpetuidad el Pentágono” (Elliot. 2008, p. 16).

Batista fue sucedido al término de su legislatura por Grau San Martín, en cuyo gobierno La Habana se llenó de capos criminales, amigos del ex presidente Batista. La Mafia se reunió en el Hotel Nacional; en 1952:

“Batista dio un golpe de Estado que derrocó al presidente vigente Carlos Prío Socarrás (...) Disolvió el Parlamento, dejó sin efecto la Constitución y basando su autoridad en las armas de sus leales y en la complicidad de EE. UU, se lanzó a gobernar en provecho propio sin reparos (...) Se persiguió la actividad política con censura, cárcel, tortura y ejecuciones sumarias. También prosperó la corrupción”  
(Elliot. 2008, p. 16)

En este período, con la ayuda de EE.UU. se decidió a hacer un vuelco en la economía de la Isla, que consistía en favorecer la independencia frente al mercado de la caña de azúcar, fortaleciendo el turismo, especialmente el norteamericano, y la industria de los casinos. De este modo, “La isla se llenó de hoteles sofisticados y marquesinas con estrellas mundiales. Pero también se erigió en un centro del narcotráfico, la prostitución y otras formas de crimen organizado” (Elliot. 2008, p. 17)

El fin de la dictadura de Batista tomó lugar en 1958, tras la insistente presión de Fidel Castro y los rebeldes que lo acompañaban en Sierra Maestra y otros lugares

de Cuba. Claro que Arenas (1992) insistirá en su autobiografía en que nunca se ganó la guerra verdaderamente a través de las armas, sino por la información de los medios de comunicación y el pueblo, que insistían en que los rebeldes eran demasiados y estaban bien armados. Dice Arenas (1992) que Batista terminó cediendo el poder sin ninguna resistencia a Castro. En 8 de Enero de 1959, fue el día oficial en que las tropas de Castro desfilaron triunfales celebrando su victoria. En *Celestino antes del alba*, habrá una referencia directa a este acontecimiento, en la figura de un viejo que atormenta una y otra vez al protagonista con el anuncio de la muerte, El Mes de Enero, como es llamado el viejo en la novela, insistirá sobre una palabra que una vez pronunciada se olvida y cuando es recordada conduce a la autoinmolación: ¿vida, libertad, justicia, esperanza?, todas ellas arderán en el corazón de un pueblo, una vez más defraudado.

Y con el fin de la dictadura de Batista, se dio lugar a otra, que aunque en sus comienzos se declaró a favor de la libertad y la democracia, respondiendo a los “deseos del pueblo cubano de lograr una verdadera independencia después de años de dominación de Estados Unidos, primero militar y luego económica y política.”; poco a poco fue cediendo a la monopolización del poder militar, económico y político, esta vez en la figura del Estado. En palabras de Hay (2009):

“Oculta la isla detrás de un telón de azúcar, tan impenetrable como el de acero, Fidel Castro militarizó la sociedad cubana con el pretexto de que el "imperio" había cejado en su empeño de apoderarse de Cuba. El bloqueo del país por Estados Unidos reforzó sus argumentos ante una sociedad temerosa y pasiva por el eficaz aparato policial reforzado por los Comités de Defensa de la Revolución. "los ojos y oídos" del Gobierno. Fidel Castro consolidó su caudillismo con ayuda de la Unión Soviética, que se convirtió en el socio protector de Cuba.”

Fidel no tardó en declarar a Cuba como un Estado comunista, así, por lo menos por unos años, la Isla pudo servirse de las ayudas de la URSS y los países comunistas de la Europa del Este. Pero estas ayudas no dieron abasto, haciendo que gran parte de la población cubana tuviera que experimentar una situación de miseria y buscar entradas económicas alternas a las ofrecidas por el Estado, muchas de estas vinculadas a actividades ilícitas. La situación de pobreza y represión también llevó a que muchos buscaran salir de la Isla, teniendo en mente, como primer destino a EE. UU. A la par, Fidel Castro afirmaba:

“La lucha contra el "imperio" le dio argumentos para justificarlo todo: la militarización de la sociedad, la falta de libertades. el encarcelamiento de los disidentes "mercenarios financiados por Estados Unidos" en el argot oficial, la cartilla de

racionamiento, la falta de transporte. la precariedad de la vivienda. los apagones, la prohibición para salir del país” (Hay, 2009, p. 43)

Aún hoy Fidel niega todos estos eventos, aunque las evidencias demuestren lo contrario:

“"En nuestro país no ha habido nunca escuadrones de la muerte ni desaparecidos ni asesinatos políticos, ni nadie ha sido nunca torturado": son palabras de Fidel Castro; pero no es cierto. Entre el 1 de enero de 1959 y el 31 de octubre de 2006 están documentados 5.775 casos de ejecuciones y fusilamientos, 1.231 asesinatos extrajudiciales. 200 casos de desaparecidos y 984 muertes en prisión por diversas causas, que suman un total de 8.100 muertos.” (2009. p. 39)

En *Celestino antes del alba*, se encuentra la crítica a estos dos gobiernos dictatoriales, incluyendo la dictadura de Batista en un contexto campesino en donde reinan: la miseria, la brutalidad, el machismo; y la dictadura de Castro con la explícita denuncia de la ausencia de libertad de expresión y la censura literaria. “No se debe perder de vista que este libro se escribió en pleno período de aclaraciones de los derechos de los intelectuales bajo el gobierno revolucionario. “Dentro de la revolución: todo; contra la revolución ningún derecho” (Castro 1972: 363), fue lo que dijo Fidel Castro en sus Palabras a los Intelectuales (1961) (...) La novela se podría interpretar entonces como una alegoría donde la familia del niño/narrador equivale de hecho al gobierno castrista.” (Panichelli-Batalla, 2011, p. 33) De este modo, en *Celestino antes del alba*, las hachas retumbando sin cesar serán el símbolo de la persecución y la violencia que no permiten la disidencia o la pregunta, es decir, ningún camino alternativo que no lleve a la réplica de los modelos establecidos.

## **2. Análisis**

### **2.1 Celestino antes del alba**

Antes de iniciar el análisis considero pertinente ofrecer al lector una descripción de la novela, específicamente frente a su fábula y su estructura formal.

En cuanto a la fábula de *Celestino antes del alba*, creo posible afirmar que aquello narrado en la novela es la eternidad de una cotidianidad, lo que quiere decir que la novela transcurre en el eterno presente de una familia rural, sumida en la miseria y la violencia. Mas frente a este estatismo, existe un elemento que hace de la novela un lugar de continuas metamorfosis: la focalización. *Celestino antes del alba* es narrada desde la perspectiva de un niño, de quien nunca llegamos a conocer el nombre, a través de quien es contado todo lo acontecido en esta cotidianidad que se

ve constantemente intervenida por espacios oníricos y fantasiosos, paisajes deformados, seres monstruosos, fantasmas y muertos vivientes. Hay, además, animales que hablan, y seres inanimados que se tornan vivos, dueños de intención y voluntad.

El narrador vive en este espacio acompañado de los miembros de su familia. El abuelo, un hombre de bastantes años, impositivo, trabajador, brutal, cabeza de la familia y perfecta metáfora de la figura del dictador; la abuela, una señora también de avanzada edad, violenta, masculina y cuya voluntad está sobre la de todas las mujeres de la casa, pero que aún se encuentra subyugada ante el poder del abuelo; las tías, mujeres abandonadas por sus maridos, forzadas a regresar a la casa, y sometidas a la voluntad de la abuela y el abuelo, por eso víctimas de maltratos constantes, trabajos forzados y continuos sufrimientos. Y por último, están los primos, insignia del fracaso de este grupo de mujeres, muchos de ellos muertos y entre ellos, Celestino, cuyo estado de vivo o muerto no termina de definirse. Los primos muertos representan la voz de venganza que siempre estará alentando al narrador al asesinato del abuelo, a quien atribuyen la culpa de todos los problemas; Celestino, será la víctima por antonomasia, receptora de todos los maltratos de la familia que, sin embargo, no se quedará en un rol pasivo, sino que estará consumado en la labor trasgresora de la escritura.

Ahora, a nivel formal es posible decir que *Celestino antes del alba* presenta tres características fundamentales, que a continuación enunciaré para luego tratar con más detenimiento. Inicia con tres epígrafes de tres distintos autores; no presenta capítulos, mas sí se ve intervenida por el total de veintiséis epígrafes en el transcurso de la narrativa; y, por último, *Celestino* cuenta con tres finales, ninguno de los cuales llega a ser verdaderamente concluyente, sino que dejan siempre un lugar para la incertidumbre y las múltiples interpretaciones.

En cuanto a los tres epígrafes que introducen el libro, el primero es la última frase del cuento: *The Young king*, de Oscar Wilde, publicado en el año 1954, en el libro *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories*. El tema principal de éste se encuentra perfectamente registrado por Francisco Soto en las siguientes líneas: "Central a este cuento de hadas es la noción de que los sueños contienen estados de conciencia aún más verídicos que las hipocresías de las cuales los hombres son capaces en la vida." (1991, p. 347) El relato de esta narración habla de un campesino de diecisiete años que al enterarse de su procedencia real, regresa a su reino a recuperar lo que

le pertenece. Mas la noche anterior a ser oficialmente coronado, el príncipe tiene tres sueños que le revelan las injusticias que enfrentan quienes se han encargado de la elaboración de su vestidura real, por lo que al siguiente día se rehúsa a vestir el traje real. Al ver sus súbditos su inusual comportamiento comienzan a revelarse contra él; pero en el último momento, en la catedral, la vestimenta de pastor humilde del futuro rey se ilumina, dando al príncipe una apariencia celestial que deja atónitos a todos en el reino.

El segundo epígrafe corresponde al último verso del poema *Insomnio* de Jorge Luis Borges, publicado en el año 1964 como parte de la colección de poemas: *El otro, el mismo*. El poema completo es el siguiente:

“Creo esta noche en la terrible inmortalidad:  
ningún hombre ha muerto en el tiempo,  
ninguna mujer, ningún  
muerto,  
porque esta inevitable realidad de fierro y  
de barro tiene que atravesar la indiferencia  
de cuantos estén dormidos o  
muertos  
-aunque se oculten en la corrupción y en los  
siglos-  
y condenarlos a una vigilia espantosa.  
Toscas nubes color borra de vino infamarán el  
ciclo;  
**amanecerá en mis párpados apretados.”**

El último epígrafe es el poema *Ritmo de otoño* y pertenece a la primera colección de poemas de Federico García Lorca, denominada *Libro de poemas* del año 1921. El poema consta de ciento treinta y tres versos en total. En el poema todas las voces de la naturaleza “entre ellas la voz del hombre-poeta, reconocen el deseo por el “azul infinito” (...) El “grito lírico” del poeta corresponde a su constante búsqueda por la belleza y la armonía a pesar de las incesantes desilusiones de la realidad inmediata. El “grito lírico” se presenta como el único consuelo contra las

frustraciones de no poder alcanzar el ideal, el “azul infinito”. (Soto, 1991, p. 350). De este poema el fragmento que escoge Arenas es el siguiente:

“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,  
por el hermano Francisco.  
Pasamos mucha pena  
cruzando los caminos.  
Quisiéramos saber lo que nos hablan  
los álamos del río.”

Ahora, respecto a los veintiséis epígrafes que intervienen la novela, es posible decir que no se relacionan de forma explícita entre sí, ni por su contenido ni por su presentación formal; además no se presentan en un orden determinado, sino que su aparición es aleatoria, e incluso interrumpe en la mayoría de los casos situaciones que aún no se han concluido, ocupando toda una página en blanco en la que están ubicados en todo el centro.

Lo que más llama la atención de los veintiséis epígrafes es que se pueden dividir en dos tipos: los referidos a la escritura y los correspondientes a la oralidad. Los diez y nueve epígrafes relacionados directamente a la escritura, son de autores como Sófocles, Arthur Rimbaud, Moussa –AG- Amastan, y textos como *El espejo mágico*, *Macbeth*, *La canción de Rolando*, *La biblia*; son, en general, sentencias sobre temas que corresponden al dominio de la filosofía, la literatura, la dramaturgia, y versan sobre temas como la muerte, la vida, el destino, la escritura, la humanidad, el sueño, la memoria, lo divino y lo demoníaco. Como muestra de este grupo está el siguiente epígrafe: “No proclames tu poderío ya que no puedes impedir que la muerte extinga

los días y las noches, que se deslizan como esclavos blancos; luego como esclavos negros. MOUSSA –AG- AMASTAN” (Arenas, 1965, p. 119). En cambio, los siete epígrafes que representan a la oralidad son pronunciados por miembros de la familia como el abuelo, las tías, la abuela y la madre, y el repertorio popular, particularmente la canción infantil *Mambrú se fue a la guerra*; responden a asuntos cotidianos, especialmente al tema de la comida, como en el caso del siguiente epígrafe: “Fuimos a recoger caimitos y lo único que encontramos fue unas guayabas verdes. MI ABUELA.” (Arenas, 1965, p. 21), o son expresiones del tipo: “¡Pascuas!... MI ABUELO.” (Arenas, 1965, p. 179), o “¡Almojicas bravas! MI TÍO LOCO FAUSTINO”. (Arenas, 1965, p. 67)

Por último, respecto a los tres finales de la novela es posible decir que el primero describe básicamente el encuentro entre Celestino, el narrador y un *viejito* muerto que dice ser *El Mes de Enero*, y quien en su intercambio con el narrador y Celestino no deja de repetir una y otra vez lo mismo, y luego de perseguirlos un rato, se queda atrás. El narrador y Celestino siguen su camino casi de madrugada y se equivocan una y otra vez de casa; se hayan inmersos en un mundo indiferenciado, en que cada casa excepto por algún detalle es idéntica; sin embargo, es importante aclarar que nunca llega a ser explícito el hecho de si las casas son realmente iguales, o si la confusión viene de la percepción no diferenciada del narrador y Celestino. El hecho es que al llegar a la última casa equivocada, el narrador y Celestino se vuelven a encontrar con *El Mes de Enero*, quien termina involucrando al narrador y a Celestino en un juego que utiliza para atrapar tataguas, que consiste en atraerlas con la luz de un candil. Dice el muerto: “se ponen siempre a darle vueltas (...) hasta que ya no pueden y se tiran a la candela de la mecha.” (Arenas, 1965, p.112) El narrador se pone a dar vueltas alrededor de la mecha y cuando ya se va a lanzar, Celestino lo detiene. Por lo que *El Mes de Enero* les dice que les va a decir una palabra que van a olvidar, pero que cuando recuerden, se van a inmolar. Finalmente el narrador y Celestino llegan a la casa y se ven a sí mismos dormidos, teniendo un sueño en el que olvidaban todas las palabras del mundo y se entendían sólo “por señales y muecas.” (Arenas, 1965, p. 112)

El segundo final refiere cuatro momentos fundamentales, que a mi parecer pueden reunirse en un tema fundamental: la experiencia de la soledad. El primer momento es el enfrentamiento del narrador con la imagen de su madre muerta: “Me asomé, y miré: mi madre colgaba de lo alto de la cumbre (... ) se balanceaba, toda morada y

con los ojos muy abiertos” (Arenas, 1965, p. 142) Esto enfrenta por primera a vez al narrador con la realidad de quedarse solo.

El segundo momento es cuando el narrador tras intentar llamar, de todas las formas, la atención de su tía Adolfinia que se halla embelesada armando formas con la mascarilla de tierra blanca, agua y limón que cubre su cara, se decide a meter sus manos en la mezcla, pero al caer la máscara no queda nada: “-¡Adolfinia! ¡Adolfinia! Pero estoy solo sobre un pequeño fanguero blancuzco que ya ni suena.” (Arenas, 1965, p. 144)

Y finalmente, en el tercer momento, el narrador es literalmente abandonado por todos los miembros de la familia quienes se alejan rápidamente sin que él pueda hacer nada para alcanzarlos: “me ha venido un miedo muy grande. ¡Qué se hicieron la gente! ¡Donde está todo el mundo!” (Arenas, 1965, p. 144) Luego a pesar de tener esporádicos encuentros que pasan por el camino de su casa, lo ignorarán por completo, llevándolo a experimentar una soledad radical: “Sigo esperando a que alguien pase, y aunque no me diga nada de mi familia, por lo menos me mande a la porra, pero que me haga algo.” (Arenas, 1965, p. 144)

Una vez tratados los epígrafes iniciales, aquellos repartido por el texto y los finales de *Celestino*, quiero detenerme en el sentido de mi selección de estos tres aspectos del texto. La razón de mi elección está referida fundamentalmente a que éstos diferencian a *Celestino antes del alba* dotando a la novela de una identidad y además ponen en relieve el lugar del arte frente a la realidad que se tejerá a lo largo de toda la novela; la relación entre escritura y oralidad, y las implicaciones de asumir ambas expresiones como válidas; la cosmovisión infantil como lugar de focalización para la construcción del universo ficcional; el paso de lo mítico a lo histórico y las múltiples interpretaciones posibles en *Celestino antes del alba*. En este sentido, objeto del análisis abordar estos elementos, de modo que se haga explícito como todos estos contribuyen a la lectura de *Celestino* como mito, cosmovisión y mitología creativa.

## **2.2 Raíces, tronco y fruto: *Celestino antes del alba* como mito, cosmovisión y mitología creativa**

Una vez descrito el argumento y algunos aspectos formales de la novela me dispongo a elaborar el análisis que discurrirá sobre una serie de temas fundamentales, cuya exposición tendrá como fin hacer explícita la relación entre lo

mítico, lo histórico y la mitología creativa. Con el propósito de introducir esta relación, a continuación, haré mención de los elementos fundamentales que evidencian el paso de lo mítico a lo histórico y de lo histórico a la mitología creativa en *Celestino antes del alba*.

En primer lugar, encuentro en *Celestino antes del alba* un juego de tensiones entre lo mítico y lo histórico. Así, en *Celestino* se está ante la puesta en escena de un tiempo y espacio míticos, habitados por personajes como el abuelo, la abuela, las tías y la mamá que viven una conciencia mítica; estos son, de pronto, intervenidos por un personaje (Celestino) dueño de una conciencia histórica, que hace que el narrador termine por debatirse entre lo mítico y lo histórico, característico de una cosmovisión infantil que se halla en transición: en paso a ser adulta.

Celestino, difuso en su naturaleza, ya que no es simple determinar si es o no una creación del narrador o si es el mismo narrador desdoblado, representa una meta-conciencia, una alternativa de intervención, de resistencia frente a la dinámica de violencia. Esa alternativa es la creación: el arte, puntualmente, la poesía: “Celestino (...) todavía no ha terminado de escribir esa poesía. Y anda, el pobre, como un alma en pena: robándose cuchillos (...) escribiendo en los troncos y en los gajos de las matas, la más larga de todas las poesías.” (Arenas, 1965, p. 76) Sin embargo, las acciones de Celestino no generan en la familia más que una continuación del eterno rito de la destrucción, pues ésta permanece inmutable en sus usuales dinámicas, en sus mismos repertorios de acción, como se ilustra en el siguiente fragmento:

“Abuelo deja caer el plato en el suelo y empieza a pelear con Celestino, porque dice que él tiene la culpa. “¡Condenado muchacho, siempre me confunde!” Celestino se acerca temblando, y recoge los vidrios del suelo. Abuelo le empieza a dar trompadas en la cara.” (Arenas, 1965, p. 135)

Pero para el narrador, Celestino llega a constituir el último impulso para caer al vacío, a la conciencia de esa muerte irrevocable que se enfrenta a cada instante, que pone toda acción en perspectiva y por eso ya no admite la gratuidad y la repetición características del universo mítico. Es decir, al volverse el narrador y Celestino uno, luego de que el narrador se come a Celestino, el narrador se vuelve parte de otro universo: el universo histórico. Y siendo que la historia representa la conciencia del hombre del cambio, porque éste se sabe actor de su futuro, protagonista de la creación de su realidad, inscrito en un tiempo y lugar determinados y condicionado por su finitud, creo posible afirmar que Celestino es esa conciencia de la mortalidad y, en esta medida, de la humanidad misma. La

historia es obrada por hombres, no por dioses. Es decir por seres de la muerte, no de la eternidad.

La mitología creativa de Arenas tiene en su centro esta conciencia de la finitud, por eso persigue la escritura como alternativa vital del artista ante la circunstancia de la muerte.

Arenas, enfrentado ante la realidad de un mundo hermético en sus sistemas de violencia y extinción, a un mundo dictatorial, no está dispuesto a aceptar la perpetuación del totalitarismo. Es precisamente por querer salir de las lógicas de este mundo que su medio no puede ser sino el arte, pues acudir a la violencia explícita sería alimentar el régimen del que quiere escapar.

Así, el (nuevo) mito de la mitología creativa propone a la par un nuevo rito, permeado por la historia, y este rito es el de la transformación. La palabra denuncia, sí, pero no se queda en este plano, pues se escribe en un árbol, para, al crecer ese árbol, deformarse, estirarse, fragmentarse, llenarse de estrías, mojarse, dar fruto. Es decir, actualizarse para que en definitiva cada conciencia que la habite, la transforme como alternativa de vida y construcción ante un contexto que aboca tan fácilmente a la muerte y la destrucción.

Una vez introducida la relación entre mito, cosmovisión y mitología creativa en la novela, me propongo dar paso a los elementos fundamentales que profundizan esta relación: los epígrafes introductorios, la figura de la madre, el discurso y la realidad oral, la relación entre oralidad y escritura, el espacio en *Celestino antes del alba*, la violencia como rito, la cosmovisión en *Celestino*, la multiplicidad de lecturas posibles, Cuba como alegoría, y los tres finales.

### **2.2.1 Wilde, Borges y Lorca**

Como ya fue expuesto, *Celestino antes del alba* inicia con tres epígrafes que anticiparán la pregunta y el sentido que atraviesan toda la novela. El primero, de Oscar Wilde: “pero ninguno se atrevía a mirarlo a los ojos porque su cara era similar a la de los ángeles”, remite a Celestino, ser que habita lo celeste, que sólo puede ser realmente visto por el protagonista quien desde su perspectiva infantil puede alojarse aún en el mundo flexible. No así los otros miembros de la familia, que cegados por la brutalidad, la ignorancia y la necesidad sólo viven el plano de la realidad: el de la supervivencia.

El segundo epígrafe de Borges ratifica esta posición infantil de asombro y alternativa a la realidad. Cerrar los ojos ante el alba implica permitir que amanezca dentro, en el universo subjetivo, en la transformación de la propia percepción, lo que es decir: buscar alternativas desde la ensoñación o la creación para hacer frente a esa realidad que interrumpe con violencia: “Amanecerá en mis párpados apretados”.

Por último, está el fragmento del poema *Ritmo de otoño*, de Lorca, que ya desde su primer verso alude a esa dicha de no tener los pies sobre la tierra: “dichosos los que nacen mariposas”, y transitan en la libertad de la noche: “tienen luz de luna en sus vestidos”. Esos, dueños de la libertad que también propicia la circunstancia del campo: espacio abierto donde “cortan la rosa y recogen el trigo”. Este elemento será retomado por Arenas a lo largo de toda su obra, el campo idealizado y recordado con nostalgia como el único lugar donde realmente se pudiera ser libre, digo pudiera, pues ya desde *Celestino antes del alba*, se muestra la ambigüedad de sentimientos que inspira este espacio, pues en Arenas, no existe nunca una sola visión, sino múltiples. El campo tiene muchas caras, así como las tiene la libertad, siempre acompañada del conflicto.

Arenas, insiste, al hablar de su obra, en la importancia del campo como el lugar que nutrió toda su escritura; aunque resaltando siempre, que reconoce su percepción distorsionada por efecto del tiempo, la memoria y la nostalgia, no por esto menos válida.

Vienen luego los versos: “dichosos los que dudan de la muerte teniendo paraíso” y quién sino un niño puede cuestionar la muerte y vivir a cada instante el paraíso.

Esto por supuesto, gracias a la naturaleza de su visión, aún egocéntrica y fantástica. La levedad es guiada por la voluntad de sus deseos, que lo hacen todo posible en su imaginario; siendo “aire que recorre lo que quiere” desde un ahora siempre eterno, “seguro de infinito”.

### **2.2.2 La madre como núcleo móvil**

Ahora, me propongo resaltar la figura de la madre en *Celestino antes del alba*, quien es el primer personaje nombrado en la novela, en boca del protagonista. La figura de la madre ha sido identificada por Román (2010) como el hilo conductor de *Celestino*, pues se constituye como el centro de identificación y por tanto de reconocimiento de la propia identidad. En palabras de Román:

“La madre es el núcleo móvil que persigue esta escritura porque en torno a su temática excesiva se ensaya y parodia la identidad simbólica del protagonista. Las múltiples representaciones maternas que cruzan y entreveran las imágenes incluyen la alegoría, la tradición de los cuentos de hadas, el bestiario lunar y varios mitos de distintas tradiciones. Siempre mutante y en continuo movimiento Celestino avanza por entre las distintas figuras de madre que desafían su conformación identitaria.”

(2010, p. 8)

La madre en el pozo y luego el protagonista en el lugar de la madre, ratifican este juego de asimilación identitaria. La madre-pozo, lugar donde reposa el agua, contiene al hijo: “El pozo es el único que sabe que yo estoy triste hoy. Si hubieras visto como lloró también, junto conmigo. Pero eso no me consoló ni pizca, porque yo sé que el pozo soy yo, y por eso me oye” (Arenas, 1965, p. 173) Esta relación tiene sus sustento en los planteamientos de Jacques Lacan (1935), quien afirma que el niño, para lograr su identificación, es decir, la formación de su yo como instancia psíquica, primero debe reconocer su imagen en el espejo. En el caso de *Celestino*, vemos que el pozo sirve de espejo y al reflejar la imagen del narrador, lleva a que este construya la noción de yo. Es importante también insistir en el carácter simbólico del pozo como elemento asimilado a la madre, ya que Lacan (1935) sostiene que de faltar el espejo como elemento físico, será la madre la figura que facilitará la transición de la indiferenciación entre el yo y el mundo, y el yo diferenciado.

Este pozo tiene además la característica de estar construido con almácigo, árbol tradicionalmente utilizado para el tratamiento de trastornos menstruales, ya sea por poco o excesivo flujo. El agua verdosa, llena de hojarasca, nos da la impresión de un flujo vital detenido, estancado, vida en tensión de muerte, realidad y ficción. La madre amenaza con tirarse al pozo y la repercusión de esta amenaza da lugar a una confusión entre vida y muerte, que no se resuelve nunca:

“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 (...) Corriendo llego y me asomo. Pero, como siempre: solamente estoy yo allá abajo. Yo desde abajo, reflejándome arriba. (...) Madre mía, esta no es la primera vez que me engañas: todos los días dices que te vas a tirar de cabeza al pozo, y nada. Nunca lo haces. Crees que me vas a tener como un loco, dando carreras de la casa al pozo y del pozo a la casa. No. Ya estoy cansado. No te tires si no quieres. Pero tampoco digas que lo vas a hacer si no lo harás.” (Arenas, 1965, p. 13)

La madre será, en este sentido, una figura siempre ambigua. A veces, idealizada por el narrador, quien fantasea con ser un salvador para su madre y librarla de todas las condiciones de miseria a las se halla sometida, por las que, en parte, se siente culpable:

“Mi madre se va volviendo hermosa. ¡Qué hermosa! Qué linda con su falda de saco y la blusa grande (...) Tengo deseos de levantarme y abrazarla. De pedirle perdón y llevármela lejos (...) Tengo deseos de decirle: “Madre mía, madre mía: ¡qué bonita estás hoy con tantas campanillas en el pelo! Te pareces a una de esas mujeres de navidad.”” (Arenas, 1965, p. 13)

En esta misma línea, es importante también afirmar que a la par que el narrador idealiza a su madre, la victimiza por su situación de mujer abandonada. Esta es la condición en la que se encuentran todas las mujeres de la familia. Esta situación se ilustra a la perfección en la siguiente cita:

“Mis tías dejan de bailar ¡Qué cómico!: Todas mis tías bailan solas porque ninguna tiene marido. Es que a ellas no hay hombre que las resista, y las pocas que se casaron, lo hicieron de puro milagro; pero en cuanto los maridos se dieron cuenta de la clase de mujeres que habían cargado. Desaparecieron, y no dejaron ni el rastro... Aunque, según mi abuela, mis tías están desmaridadas por una maldición que les ha hecho Toña la lavandera, que vivió siempre enamorada de abuelo, y abuela le dio a tomar café embrujado. Y la mujer estiró las patas. Pero antes de morir, dijo: “Que en tus hijas se ensuelva, desgraciada, este mal que me echaste”. Y bien parece que se ensolvió, porque todas andan al garete, sin nadie que las quiera ni mirar.” (Arenas, 1965, p. 171)

Lo anterior ilustra como la condición de soltería en una mujer es tan rechazada que de inmediato es atribuida a la intervención de fuerzas sobrenaturales, como la explicación ofrecida por la abuela de una maldición familiar. Por supuesto el origen de esta percepción no responde a una lógica infantil, sino a la interiorización de las creencias de un sistema cultural en que lo único que justifica la vida de una mujer es su condición de esposa, es decir, su capacidad para mantener a un hombre a su lado. El cuadro de la madre condenada y víctima de su fracaso, se ilustra en la siguiente cita:

“Mamá (...) borracha y todo, dijo (...) “Yo lo que quiero es morirme”, decía y se revolcaba en el suelo. Y yo oía que las demás personas decían: “Pobre mujer, nada más tuvo marido una noche. Eso sí que es triste”... “aburrida del mundo tiene que estar, y viviendo con sus padres que son unos salvajes.”... “Mejor estuviera muerta.”” (Arenas, 1965, p. 52)

Pero esta madre víctima, termina por convertirse también en victimaria, pues su dolor y resentimiento no hallan otro camino que la agresión. La madre replica el sistema de violencia que la oprime, con las figuras que están bajo su autoridad. Esta violencia se perpetúa principalmente en su relación con el ser que materializa su fracaso: su hijo, como se ilustra en la siguiente cita: “Ahora sí que no tengo escapatoria: la lanza de mi madre ya corre y resbala en un no sé qué tipo de cosquilla tan puyante y caliente.” (Arenas, 1965, p. 74)

Esta figura materna compleja, es cambiante e impredecible para el narrador, pues entre otras cosas, ondula de su rol víctima a su rol victimaria sin transición alguna. Termina por representar la metamorfosis misma pues una y otra vez en *Celestino* la madre aparece en formas diferentes, por ejemplo, en la forma de distintos animales: araña, pájaro, sapo, etc. Este hecho, impensable en una lógica adulta, es asumido como una realidad posible, sin más, por la percepción infantil, como se muestra en la siguiente cita:

“Mi madre da un salto y se acuesta con nosotros en la cama. Y al poco rato estamos más fríos que antes, pues mi madre parece un pedazo de granizo. Entonces nos tapamos la cabeza con la sábana, pero seguimos entumecidos de frío.

-¡No puedo! –dice el pez que se había acostado con nosotros. Y dando un resoplido fuerte, que a mí me pareció casi un grito, se tira de la cama, y se aleja, nadando por debajo del agua.” (Arenas, 1965, p. 70)

### **2.2.3 Discurso y realidad oral**

Como otro elemento central en *Celestino antes del alba*, tenemos la oralidad; de hecho, el narrador construye su narrativa desde la oralidad. Esta afirmación puede sustentarse en la presencia constante de una serie de elementos que claramente identifican el discurso y la realidad oral.

Es por este motivo, que el análisis de la oralidad en *Celestino* debe asumirse desde dos planos: lo oral como estrategia para hacer presente un universo mítico, y lo oral, como una categoría que se desborda en este recipiente de lo mítico, como un elemento legítimo.

Para efectos de desarrollar este planteamiento es útil hacer uso de la noción de oralidad ficcionalizada o literaturizada ofrecida por Carlos Pacheco en su libro *La comarca oral*, es característico de la oralidad ficcionalizada:

“la formalización del discurso narrativo como habla y no como texto escrito; la posición privilegiada de lo fonético sobre lo visual, tanto en el equilibrio sensorial de los personajes ficticiales como en el papel protagónico del sonido en el desarrollo accional; la minuciosa elaboración fonética del lenguaje y, finalmente, las implicaciones de esta presencia de la oralidad en la conformación de una visión de mundo y una organización sociocultural” (Pacheco, 1992, p. 22).

En cuanto a la formalización del discurso como habla, en *Celestino* se puede ver la presencia de un lenguaje siempre desprevenido, coloquial y sin ningún ornamento:

“Hoy llegamos al río más temprano que nunca. Todavía es de madrugada, y el traqueteo de las ranas se oye clarísimo. De vez en cuando un grillo hace pizzzzzz y se vuelve a callar. Anoche yo fui a coger un grillo y me levanté de la cama, pero por mucho que lo busqué no pude hallarlo y el muy condenado seguía sonando y sonando.” (Arenas, 1965, p. 88)

Adicionalmente, la narrativa es más una enumeración de acciones ejecutadas en el presente, y se ve interrumpida de modo constante por diálogos que aparecen acompañando la fluidez del texto, pues no son introducidos de ningún modo, sino que surgen como un elemento natural en el tejido narrativo:

“Otra vez la comida y otra vez las patadas. Uno de mis primos muertos me ha mirado, lloriqueando, y me ha dicho; “Verraco”. Luego desaparecen todos a una señal. Pero la palabra verraco se ha quedado rascándome los oídos. Verraco. Verraco. Verraco. Verraco. Verraco. Verraco.” (Arenas, 1965, p. 132)

Con relación al privilegio de lo fónico, encontramos el texto poblado de aliteraciones y anáforas. Referido al poder de la palabra que en su repetición crea un efecto fónico. Así, no se trata aquí del pretexto del listado de palabras para dar lugar a una imagen, sino del protagonismo de la palabra nombrada:

“hachas

hachas

hachas

hachas

hachas

hachas

hachas” (Arenas, 1965 p. 80)

La palabra desde su mismidad, reafirma su poder y obra en el lector cada vez que éste la pronuncia. Esta estrategia anula por completo la neutralidad de la palabra,

que en adelante habrá inscrito su sentido en el lector, para quien no será ya un estímulo indiferenciado, sino uno propio.

#### **2.2.4 Oralidad y escritura**

La relación entre oralidad y escritura es otro de los núcleos centrales de *Celestino antes del alba*. Como lo sustentan las líneas anteriores, el carácter de obra escrita no reduce a *Celestino* a la dimensión de lo escrito, pues la novela se haya profundamente permeada, es más, articulada desde el discurso y la realidad oral.

De esta manera, para efectos de trazar la relación entre lo escrito y lo oral, pretendo remitirme esencialmente a los epígrafes alternados con los “capítulos”, que se encuentran a lo largo del libro y representan el juego de interacciones entre oralidad y escritura. Los epígrafes, pueden clasificarse en dos grupos principales, los que corresponden a la oralidad y los que son muestra del lenguaje escrito.

Así, los que representan la oralidad, están referidos a lo concreto, lo tangible, la cotidianidad. Un ejemplo es el siguiente: “Fuiste a robar comida; pero tu abuela te vio y te dio un golpe con la escoba. MI TÍA CELIA” (Arenas, 1965, p.81)

Por otro lado, están aquellos que son una muestra del lenguaje escrito: lo inaprehensible, lo trascendente, lo intangible; el grupo de lo universal, como: “Toda escritura conduce más allá de los límites terrenales. EL PADRE CHARLES.” (Arenas, 1965, p. 81).

Es claro que en *Celestino* ambos grupos tienen igual validez; sin embargo, su aparición cumple distintas funciones ya que en el hombre, como en la humanidad, oralidad y escritura son “los extremos de un continuum y nunca estados mentales o culturales drásticamente diferenciados” (Pacheco, 1992, p. 33). De esta manera, la oralidad y la escritura aportan no sólo en el nivel formal de la arquitectura del texto, sino que intervienen de manera contundente en la cosmovisión entretejida en el universo ficcional.

#### **2.2.5 El espacio en *Celestino antes del alba***

Ahora, en correspondencia con lo anterior, se encuentra en *Celestino* la preminencia de un universo oral que converge en muchos sentidos con la realidad del universo mítico, caracterizado por una cotidianidad eterna y una comunidad inmersa en esta eternidad, que obra desde la repetición su realidad, a través de ritos que responden a la conservación de un orden cósmico que garantiza su seguridad ontológica.

Relacionado con ese universo mítico, existe otro tema fundamental en *Celestino antes del alba*: el espacio. Ya que en la novela nos enfrentamos ante un universo mítico, al hablar de espacio, también tendremos que asumir un espacio mítico. Un espacio que surge de la lectura de una conciencia mítica configurada por los miembros de una comunidad, en que prima la realidad simbólica frente a la geográfica. Por esta razón es posible afirmar que el espacio es la proyección simbólica de la comunidad. Así tanto la casa como el pozo, los árboles, los animales, el rayo o aún el sol, están directamente relacionados con las dinámicas establecidas entre los miembros de la familia, y en esta medida todos estos elementos guardan un sentido y una funcionalidad dentro del universo mítico, constituyéndose como únicos e irremplazables:

“si la casa no tiene el techo tiznado yo no quiero vivir en ella. Y si la casa no está llena de rendijas y por cada rendija puedo ver lo mismo que yo veo por éstas, yo no quiero vivir en ella. Y si la casa no tiene unas patas de chivo, colgando junto con unas mazorcas de maíz, del techo, yo tampoco quiero vivir en ella. Y si la casa no tiene una puerta esquina y en la puerta esquina no hay una yagua comida por el comején yo no quiero vivir en ella. Y aun teniendo todas estas cosas: si la casa no tiene un pozo, lleno de culantrillos y de voces, yo nunca viviré en ella... No, no puede haber otra casa que sea como esta, y que esconda todas las cosas secretas que yo he hecho en ella.” (Arenas, 1965, p. 146)

En este sentido, la misma lógica obrará sobre la naturaleza en el espacio de la novela, significando sus fuerzas más que manifestaciones naturales, proyecciones de las experiencias de la comunidad. De este modo, la tormenta por ejemplo, va a representar la amenaza, el anuncio de la muerte que en cada relámpago advierte su poder:

“un relámpago muy flaco hace rato que entró en el cuarto, y nos dijo: “Quédense quietos si no quieren que los achicharre” Y aquí estamos muy quietos. Yo miro a Celestino y Celestino mira para mí, aunque ninguno de los dos nos podemos ver. A lo mejor en este momento Celestino llora. ¡Y yo no lo puedo ver! A lo mejor yo también estoy llorando.” (Arenas, 1965, p. 70)

En consonancia, se puede anticipar que la aparición del fuego, ya sea en forma de sequía, sol, relámpago, en el universo mítico, representará: la destrucción, el tedio, el trabajo forzado, la realidad impuesta y el poder autoritario, vinculado claramente con la figura del abuelo:

“el relámpago que nos dijo que no saliéramos comienza a perseguirnos a todo galope (...) Seguimos corriendo y corriendo (...) Agazapados, Celestino y yo, dentro

de un trozo hueco de ocuje (...) Si saliéramos ahora de este tronco (...) Si salgo (...)  
Si me atrevo a salir, ¿quién podrá contener el hacha de mi abuelo que se afila y  
centellea y que me dice: vamos?” (Arenas, 1965, p. 72)

Por otro lado, la inundación o su manifestación menor: el aguacero, representarán en *Celestino* la libertad, la creación, la transformación del espacio a voluntad y la primacía de lo posible sobre lo real. Esto se extiende, de hecho, a todos los elementos relacionados con el agua: la gotera, el charco, el río, el pozo, la niebla y la nieve.

El agua en forma del aguacero, crea la atmósfera perfecta para que tome lugar el ensueño o la creación, aquí es cuando la realidad se trastoca. La invisibilidad de lo real, de las cosas como son, permite que se habite otro presente, fruto de la visión creadora de la infancia. De este modo, la claridad engalana todos los elementos. Así, el fango se hace nieve y la mata de anones, pino de Navidad.

En este raptó frente a la realidad, se vive una plena armonía. Todos los elementos que aparecen, favorecen una sensación de bienestar. También la figura de la madre lleva a la acogida, que continúa favoreciendo una atmósfera de levedad, comunión y celebración de la vida. En definitiva, se llega al culmen de la experiencia que despliega la transparencia como una posibilidad de liberación:

“Mi madre cruzó corriendo la nieve y me abrazó muy fuerte. Y me dijo “hijo” (...) Y los dos comenzamos a bailar sobre la tierra vestida toda de blanco (...) Todos los primos nos hicieron un coro y comenzaron a darnos vueltas. (...) y allí, todos comenzaron a dar unos saltos altísimos sobre la nieve y a cantar y a cantar y a cantar, mientras nos íbamos poniendo transparentes, tan transparentes como el suelo donde no quedaban garabateados nuestros brincos.” (Arenas, 1965, p. 19)

Este paraíso se sabe invención, por eso la conciencia se resiste al retorno a lo corriente: “grité yo, muy bajo, como si no quisiera despertarme y encontrarme en mitad de un fanguero.” (Arenas, 1965, p. 19) Pero la realidad se impone a la ensoñación y, de forma contundente, deshace con absoluta facilidad todo lo construido por la imaginación.

### **2.2.6 La violencia como rito**

En coherencia con lo anterior encontramos una realidad que intenta una y otra vez trancar toda posibilidad de sublimación a través de la violencia. Ensoñación o arte, son acalladas por el impacto del relámpago o el hacha, ambos, elementos fulminantes:

“Por un momento se escuchó relampaguear muy fuerte. Vi el rayo derritiendo toda la nieve en menos de un segundo. Y antes de dar un grito y cerrar los ojos me vi a mí: caminando por sobre un fanguero y vi a Celestino escribiendo poesías sobre las durísimas cáscaras de los troncos de anones. Mi abuelo salió, con un hacha, de la cocina y empezó a tumbar todos los árboles donde Celestino había escrito aunque fuera solamente una palabra.” (Arenas, 1965, p.19)

Lo descrito introduce otro de los elementos centrales del universo mítico, que toma lugar en *Celestino antes del alba*: el rito de la violencia.

El narrador vive un mundo lleno de agresión. Cuando no se poseen más repertorios y lo aprendido ha sido la agresión, la única alternativa para enfrentar el dolor ya sea producto de la necesidad, de la insatisfacción, de la represión, de la agresión misma, es la violencia, este funcionamiento puede explicarse en la teoría de Roger Ulrich sobre la agresión “el dolor produce aparentemente en el organismo un estado motivacional en que la agresión en sí es reforzante.” (1966, p. 26). Esta, violencia en la mayoría de los casos es indiscriminada, ya que no importa a quién sea dirigida mientras se ejecute, pues es un intento de rebotar la agresión que se padece. Es una violencia además desmedida, pues siempre implica acciones desmesuradas frente a las dimensiones reales del daño que se ha sufrido:

““¡Qué has hecho con mis cruces, desgraciada!” le dije yo, y, cogiendo un pedazo de cruz encendida, le fui arriba para sacarle los ojos. Pero con esta vieja no se puede jugar, y cuando yo tomé el palo encendido, ella cogió la olla de agua hirviendo que estaba en el fogón, y me la tiró arriba. Que si no me aparto ahora estuviera en carne viva.” (Arenas, 1965, p. 15)

Así parece, que la violencia más que ser suscitada por acontecimientos particulares es un acumulado eterno de sufrimiento, que no encuentra otra forma de escape que la agresión. De esto se sigue que la violencia es propia de ambientes en que no es posible ver opciones alternativas a la destrucción:

“se abalanzaron sobre Celestino (...) Celestino, al ver que se acercaban con las hachas y la lanza, no hizo ni el más mínimo intento de salir corriendo. (...) Hachas y ruidos de hachas es lo único que se ve y se oye en esta casa (...) Hachas... Y los árboles hacen “craannn” y caen de un solo tajo, pues este viejo maldito ha cogido una fuerza y una puntería terrible” (Arenas, 1965, p.79)

Pero ni aún la destrucción del ser llega a consumarse, pues sería una salida liberadora y el ambiente de violencia sólo contempla la perpetuación del calvario. La violencia siempre está frente al límite de la muerte, que aún cuando es un hecho, es invalidada como escenario posible. En esta cadena eterna de venganzas, liquidar al

otro sería un gesto de compasión que ninguno está dispuesto a demostrar: “ABUELO: (...) -Podría abrires la cabeza a todas, como si fueran jícaras de coco. Pero no: tienen que servirme. Tienen que obedecerme, y morirse cuando yo lo ordene.” (Arenas, 1965, p. 188)

Adicionalmente, este dolor y esta violencia son también una elección, que por lo menos plantea una posibilidad “legítima” de habitar el mundo: jugando el papel de víctima y victimario. El único ser que en alguna medida escapa de este juego de violencia explícita es Celestino, quién viene a representar por antonomasia el papel de víctima:

“-Le he preguntado a Celestino por qué no revira contra la familia. Que si él quiere yo lo ayudo, yo podría sacarle la estaca que abuelo le clavó en mitad del pecho. Le he propuesto ir con la estaca hasta la casa y clavársela al viejo cuando esté dormido. Pero él me ha contestado que no siente ningún dolor, y que no va a revirar.” (Arenas, 1965, p. 192)

Claro que Celestino no se restringe a asumir su situación desde la pasividad. Si bien no acude a los usuales métodos de agresión, constituye en sí mismo una figura de transgresión constante. Esto en coherencia con lo afirmado por Gusdorf, al referirse a todo miembro de la comunidad que trasgreda los órdenes establecidos: “La comunidad, amenazada por la trasgresión de la que él es autor y víctima, lo abandona, lo cercena de sí misma, con rigor quirúrgico, para evitar el contagio.” (Gusdorf, 1960, p. 49)

Así, los otros miembros de la familia perciben a Celestino como una fuente de agresión, pues amenaza la conservación de una identidad, de un universo inviolable que replica una y otra vez el rito de la violencia, de la destrucción, y en este rito configura su sentido. Celestino, dispone de otros repertorios que le permiten impactar la dinámica del universo en que vive. Celestino significa, por esta razón, la irrupción de la conciencia histórica, que obra el cambio y modifica las antiguas estructuras, claro está, a través del narrador. Sin embargo, esta transformación no se da de modo sencillo, pues a Celestino se le resiste el orden reinante que persigue a toda costa su eliminación, debido a que es para la familia un elemento peligroso, que rebosa las capacidades de afrontamiento de este universo ya constituido, cuyos miembros saben destruir lo material, pero se ven rebosados por lo intangible:

“Celestino! Escribiendo sin cesar, hasta en los respaldos de las libretas donde el abuelo anota las fechas en que salieron preñadas las vacas. En las hojas de

maguey y hasta en los lomos de las yaguas (...) Escribiendo. Escribiendo. Y cuando no queda ni una hoja de maguey por enmarañar (...) Celestino comienza a escribir entonces en los troncos de las matas...” (Arenas, 1965, p. 16)

El abuelo insiste en acabar con todos los árboles escritos, pero las superficies de la escritura son innumerables porque la escritura es inaprehensible y por lo mismo infinita. La violencia no puede socavar la creación, porque la creación la supera con su plasticidad. La violencia precisa de un hacha, elemento inerte; la escritura, de un árbol, ser vivo, es decir: de la vida que se impone a la muerte, por disponer de muchas y más potentes estrategias.

Esta visión de la escritura será manifiesta por Arenas, en *Necesidad de libertad*, su libro de ensayos, al hablar del sentido que alimenta a la creación artística:

“dejar un saldo positivo y trascendente: la configuración de una cultura, de un pueblo, de un palmar inagotable que rebasa desmesuradamente sus dimensiones geográficas, situándose en el territorio de lo permanente y de lo incesante.”  
(Arenas, 1986, p. 39)

### **2.2.7 Cosmovisiones en *Celestino antes del alba***

Precisamente, la cosmovisión es otra de las nociones desde las que pretendo desplegar mi lectura de *Celestino antes del alba*. Sin embargo, antes de adentrarme en este tema es importante hacer una distinción. Al inicio del trabajo se dijo que la escritura iba a ser asumida como la articulación simbólica de una cosmovisión particular: la del autor. Esta posición tiene, al momento de estudiar *Celestino*, dos implicaciones, la primera es asumir que en su totalidad la obra responde a un proyecto que parte de una cosmovisión individual que pronuncia y exterioriza su percepción para lograr un impacto en la sociedad desde la configuración de un sentido subjetivo y estético. Esto significa que la novela aparte de ser un fin en sí misma, es dueña también de una teleología: lograr una denuncia y hacer una propuesta de transformación.

La segunda implicación es que *Celestino antes del alba*, en su interior está construida desde una cosmovisión que tiene la particularidad de ser la de un niño. Por eso, es preciso distinguir entre la voz del autor y la del narrador. Y comprender la importancia de partir de la visión del narrador para desentrañar desde esta focalización los sentidos y las relaciones detrás de la aparición y la narrativa de cada elemento.

Trataré en un primer momento el papel de la cosmovisión infantil en la novela, en diálogo con el análisis que hemos venido desarrollando frente al universo construido en *Celestino*. Luego abordaré el proyecto propuesto por la cosmovisión del autor, que anticiparé se refiere a la elaboración de una alegoría de Cuba en su obra. Esto se ve sustentado por el mismo Arenas cuando escribe en el prólogo de su novela: *El color del verano*, lo siguiente sobre su obra, *la Pentagonia*, y *Celestino*: “Siento una desolación sin término, (...) y hasta una furiosa ternura ante mi pasado y mi presente. Esa desolación y ese amor de alguna forma me han conminado a escribir esta pentagonia que además de ser la historia de mi furia y de mi amor, es una metáfora de mi país. La pentagonia 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” (Arenas, 1999, p. 262).

El papel de la cosmovisión infantil está relacionado con la compatibilidad existente entre la conciencia mítica y la cosmovisión infantil, sugerida por Piaget (1984), como ya lo anotaba en el marco teórico. La puesta en escena de un universo mítico es facilitada por características propias de la cosmovisión infantil, como son: el *extrañamiento*, el *realismo*, el *animismo* y el *artificialismo*; que desarrollaré, en relación con la novela, a continuación.

Como muestra del *extrañamiento* propio de la cosmovisión infantil, manifiesto en una actitud de asombro y exaltación del mundo, está el siguiente apartado:

“Había caído un aguacero. Y los relámpagos, que no se habían satisfecho con el agua, pestañeaban y volvían a pestañear detrás de las nubes y entre las hojas altas de las matas de cañafístulas. Qué olor tan agradable queda después del aguacero... Yo nunca antes me había dado cuenta de esas cosas. Me di entonces. Y tragué aire con la nariz y con la boca. Y volví a llenarme la barriga de olor y de aire.” (Arenas, 1965, p. 18)

El siguiente diálogo ilustra a la perfección el *realismo*, en que se asume, como ya se exponía en el marco teórico de acuerdo con los planteamientos de Piaget (1984), que el niño vivencia un pensamiento en que se confunde constantemente lo objetivo y lo subjetivo, presentando una conciencia que no diferencia entre las relaciones externas “reales” o internas “inconscientes”, como se ilustra en la siguiente línea pronunciada por el narrador: “-Fíjate si es largo el sueño que horita despierto y todavía no he terminado de soñar.” (Arenas, 1965, p. 103)

En consonancia con lo anterior, el mundo indiferenciado del narrador de *Celestino*, hace que éste no distinga entre lo interno y lo externo; por eso suele haber una transferencia de las propias emociones a otros seres que habitan su universo. Es el caso del siguiente fragmento en que a las lagartijas les son atribuidas cogniciones o comportamientos exclusivos de los humanos: “La mayoría de estas lagartijas me conocen y me odian”. (Arenas, 1965, p.13)

Así como la siguiente cita alude al *animismo*, que como ya se expuso en el marco teórico en consonancia con los aportes de Piaget (1984), consiste en pensar vivos e intencionados cuerpos inertes:

“En caballos muy grandes y hechos de palos de úpitos, hemos cabalgado toda la tarde. ¡Pobres caballos: ya deben estar muertos de cansancio! Mejor será que los llevemos para el potrero.

Celestino y yo echamos a correr sobre los caballos de palo, y los amarramos en el guaninal para que no se puedan escapar, pues estos caballos son medio cerreros todavía, y si uno no los amarra bien se van como si nada. ¡Los muy condenados!”  
(Arenas, 1965, p. 159)

El *animismo* también se refiere a la atribución de facultades humanas a animales, plantas o seres inanimados, como sucede en el siguiente apartado:

“¡Si la hubieras visto!: era una hormiga muy graciosa que nos dijo: “Cómo andan”, y hasta pidió permiso y todo para entrar. Pero lo más bonito fue que no esperó a que se lo diéramos, y entró. Y ahora estamos corriendo como unos locos detrás de ella, pero la muy viva no quiere salir de ahí.” (Arenas, 1965, p. 101)

Como última característica propia de la cosmovisión infantil está el *artificialismo*, que es, parafraseando a Piaget (1984), cuando el niño considera que el mundo y sus elementos han sido fabricados por una entidad trascendente o por el hombre. En el siguiente apartado se revela esta creencia cuando el narrador pretende cambiar con su sólo pensamiento la naturaleza misma:

“-Qué calor más insoportable: mejor será que nos destapemos.

-Pero si ya estamos destapados...

-Es la primavera.

-Este lugar es así.

-Tenemos que hacer algo para cambiarlo.

-Sí. Vamos a pensar los dos al mismo tiempo. A ver qué cosa se nos ocurre.”  
(Arenas, 1965, p. 102)

Como ya se ha visto la cosmovisión infantil permite la vivencia de una realidad múltiple y difusa en la que imaginación y realidad se confunden hasta el punto de llegar a trastocarse, siendo ambas una igual fuente legítima de conocimiento.

La noción de cosmovisión infantil lleva a la noción de la infancia misma que se propone en *Celestino* como una especie de videncia en que el individuo puede percibir lo que está más allá de lo evidente. De este modo, el niño se dispone a habitar un espacio de ensoñación que se resiste a la imposición de una realidad llana.

En coherencia con lo anterior, se puede decir que existe en *Celestino* un juego entre la vigilia y ensoñación. La vigilia alude a la realidad inmodificable que se impone y la ensoñación a lo que se visita libremente y que se construye cada vez. El narrador ondula entre vigilia y ensoñación, pero hay personajes que tienen una clara tendencia a uno sólo de los estados. Así, Celestino y los primos pertenecen al estado de la ensoñación, mientras el abuelo, la abuela y las tías son seres siempre vigilantes. Los ojos son el primer símbolo sobre el que interesa prestar atención con relación a lo sugerido anteriormente. Ojos cerrados, propios de los primos muertos, sólo presentes antes del alba:

“El coro de primos se me acerca sin dejar de brincar y todos a un tiempo me dicen: - ¿Por qué nos has hecho esperar tanto? Bien sabes que desaparecemos en cuanto sale el sol. ¡Que desconsideración! Esta neblina es lo único que nos protege contra la gente.” (Arenas, 1965, p. 43)

En contraste, está el abuelo, con los ojos siempre abiertos:

“Uno de los huevos se le ha reventado a abuelo en un ojo, y yo no sé por qué, pero a mí me parece que se ha quedado tuerto. Pero no: a ese viejo hay que sacarle los ojos con una garrocha, porque lo que tiene ahí es más duro que el fondo de una caneca.” (Arenas, 1965, p. 14)

En relación con lo anterior, el abuelo será asociado al día y al sol agobiante, que como circunstancia incompatible a la noche imposibilita la ensoñación: “El sol, que ya se deja entrever, hace que la bruja desaparezca poco a poco.” (Arenas, 1965, p. 139)

En sentido opuesto, los ojos cerrados propiciarán el ejercicio de la imaginación que implicará: la creación, que hace presente un mundo que no está allí; desde los contenidos de la realidad externa transformados en conjugación con los deseos del individuo.

De esta manera, la infancia se presta como el lugar de enunciación del asombro y la posibilidad, más allá del lamento y la denuncia; y así, permite asumir una actitud otra frente al mundo, como lo dice Arenas en el siguiente apartado de *Necesidad de libertad*:

“¿Quién puede ser completamente desdichado cuando cuenta con el consuelo de la arboleda, la transparencia del aire, y el rocío. La miseria se vuelve esplendor (...) con un horizonte interrumpido por cerros azules, un alto cielo transitado por pabellones flotantes; y tenemos, para investigar y perdernos, una tierra que exhala saturada la satisfacción de ser tierra, madre generosa, infinita, perfumada, ofreciéndonos incesantemente la inminente apoteosis de la primavera tropical... Y de pronto el aguacero, convirtiendo en inmensas, fantásticas ciudades la arboleda, repicando con su himno innumerable sobre canales y corredores, otorgándole la incuestionable categoría de castillo a la mata de Ceiba, difuminando el jardín, el palmar y las reces; blanco, blanco, ¿cómo no desear perderse entre tanta blancura?... Blanco, blanco”  
(Arenas, 1986, p. 91)

### **2.2.8 Finales: conciencia mítica, conciencia histórica y mitología creativa**

Después de este recorrido es posible ver la correspondencia entre las tres categorías revisadas: mito, cosmovisión y mitología creativa, que tejen el sentido de la obra como totalidad y los cierres o finales de la misma. Así, en los tres finales de *Celestino*, se recorre el tránsito de lo mítico, a lo histórico y de lo histórico a la mitología creativa.

En el primer final, el universo mítico es asimilado a un universo carente de memoria. El narrador olvida, porque no diferencia. Es decir: al estar inmerso en esa realidad mítica-infantil, se halla centrado en sí mismo y se reconoce en plena comunión con el mundo, en esta medida no se diferencia del mismo; de este modo, el símbolo carece de su facultad mediadora. Así, se llega al punto de olvidar las palabras mismas, escenificando el estado anterior a la comunicación: “nos entendíamos ahora solamente por señales y muecas” (Arenas, 1965, p. 112)

El segundo final representa la ruptura, la revolución violenta que significa el arribo de la conciencia histórica. El narrador se encuentra abandonado por los miembros de su familia. Y su soledad se hace radical cuando aún al encontrarse con alguien extraño es ignorado, haciéndose prácticamente invisible:

“Después que todo el mundo desapareció (...) me ha venido entrando un miedo muy grande. ¡Qué se hicieron la gente!!Dónde está todo el mundo! Algunas veces yo me paro en la mitad del camino y espero a que alguien pase (...) Pero por estos

caminos no pasa nadie ya; y cuando pasa alguien, no me hace ni gota de caso.”  
(Arenas, 1965, p. 144)

La seguridad del universo mítico lo abandona, dejándolo desvalido, inmerso en la realidad del mundo frente al que no puede albergar certeza alguna. Se enfrenta ahora a un mundo en el que su rol ya no está definido, de hecho, puede llegar a ser prescindible. Este final podría ser metáfora de ese estado de desamparo que el hombre vive cuando despierta a su realidad histórica.

De esto se sigue que la conciencia histórica surge de la brecha entre lo que deseamos y la realidad que vivimos. La frustración de nuestros deseos nos separa del mundo y comprendemos que el mundo no es uno con nosotros, y que por tanto es independiente a nuestra voluntad.

En el paso de una conciencia de la eternidad a una conciencia mortal, llega a resignificarse la eternidad misma, a través del surgimiento de una mitología creativa. Esta lectura alternativa toma lugar en el último final, inaugurado por el acto de canibalismo ritual (cuando el narrador se come a Celestino) que conlleva a que haya una expansión de la conciencia que trascienda los límites de la existencia cotidiana. En el narrador dicha expansión se verá manifiesta en la adquisición de la conciencia histórica de Celestino, conciencia que vivirá en adelante como propia. El acto de antropofagia los hace uno: “Celestino ha muerto (...) Yo cogí y lo llevé al cementerio. Pero mis primos no quisieron que lo enterrara junto con ellos. Y tuve que comérmelo para que no se lo comieran las auras.” (Arenas, 1965, p. 210).

El Narrador-Celestino ya no es aceptado por el universo mítico del que hacía parte, ahora es dueño de otra conciencia y por tanto es lector de otro universo: “-¡Madre mía! ¡Ábreme la puerta porque hay un aurero que me viene persiguiendo de cerca! (...) Mi madre ha abierto la puerta y se ha puesto en la entrada para impedirme el paso.” (Arenas, 1965, p. 213)

Ahora el Narrador-Celestino tiene que habitar otra eternidad en que la mortalidad puede ser contemplada: “Y en sueños dicen que fui hasta el pozo y que me asomé por sobre el brocal. Y que allí me quedé, esperando a que mi madre me agarrara – como la primera vez-, momentos antes de caer al vacío.” (Arenas, 1965, p. 215). De hecho, es la mortalidad misma la que termina por colmar de sentido la vida misma, como lo enuncia Velez en el siguiente fragmento: “la cuestión del sentido de la vida surge tan obvia, como dramática, ante la muerte, que siendo *lo último* de la vida humana, se presenta en sí, como la cuestión del sentido último de la vida: la muerte

se muestra por sí misma como cuestionamiento radical del sentido de la vida” (2005, p. 239), pues interpela al hombre a hacer de sus acciones algo contundente que permita una latencia de su obrar aún después de su ausencia, en la colectividad de la que hace parte.

De esta manera, el salto al vacío, que toma lugar en el último final de *Celestino*, bien puede leerse como la aceptación de la muerte y como la adopción de la creación, como el vacío desde el que se asumirá la muerte. Creación que implicará, como la muerte, incertidumbre; pero que también asegurará una trascendencia de la conciencia a través de la memoria colectiva, es decir: otra eternidad: “-Ya no queda casi ningún árbol en pie (...) -No te preocupes, que ya he sembrado muchísimos y dentro de un rato estarán así de grandes.” (Arenas, 1965, p. 87). Siendo la obra de arte: fruto de una vida y, por lo mismo, semilla de muchas otras.

### **2.2.9 Multiplicidad de lecturas**

Es importante anotar que la propuesta de lectura que se ha ofrecido anteriormente es posible por las características mismas de *Celestino antes del alba*, cuya complejidad permite el trazo de múltiples interpretaciones.

Precisamente, frente a esta multiplicidad de lecturas, es preciso poner en relieve los siguientes elementos con relación a la novela. En primer lugar, decir que en *Celestino antes del alba*, el concepto de *verdad*, siempre está puesto entre comillas. Esto conduce a que, a la par, la *realidad*, sea siempre vista como algo relativo y múltiple. De este modo el narrador estará siempre cuestionando los paradigmas y creencias aceptadas, dejando lugar para las alternativas más imprevistas o la latencia de la duda, como se muestra en el siguiente fragmento:

“A mi me encanta mojarme las manos y beber en ellas. Igual que hacen los pájaros. Aunque claro, como los pájaros no tienen manos, se la toman con el pico... ¿Y si tuvieran manos y fuéramos nosotros los equivocados?... Yo no sé ni que decir.”  
(Arenas, 1965, p. 17)

Esta posición tiene dos implicaciones fundamentales: la validez de ubicarse en el lugar del no saber y la conciencia de la posibilidad de las formas alternas que pueblan la vida. Para puntualizar la aparición de estos dos elementos podemos, a la vez, señalar otros dos aspectos que materializan esta posición en la novela: la ambigüedad de lo narrado y el lugar de la oralidad. En cuanto a la ambigüedad de lo narrado, de acuerdo a lo que ya se expuso anteriormente, es interesante indicar que precisamente ubica al lector en la posición del no saber, pues nunca es clara la

fábula de la novela: aquello que ocurre en *Celestino*. Pienso frente a esto, que la gracia de ese no saber, es que como lector se llega a distinguir que más que las acciones de los personajes, lo relevante va ser lo que simbolizan y las dinámicas que perpetúan en los círculos de la novela, así como los movimientos internos como los cambios perceptivos o las revoluciones de la conciencia que toman lugar en el narrador. Respecto a la relación entre el lugar del no saber y la oralidad, recogiendo lo que ya resaltaba en el capítulo: oralidad y escritura, creo relevante señalar que lo que se evidencia al hacer equiparables estas dos formas, es que nos han enseñado a ubicar al saber en una sola de estas formas: la escrita, pero existe un saber (o un no saber) en lo oral, en lo alternativo a la escritura, que debe ser reconocido, que se aleja de lo canónico y representa otras maneras válidas de lectura de la realidad.

Por último, quiero agregar que esta posición que contempla lo múltiple, ofrecida al lector en *Celestino antes del alba* está totalmente relacionada con la naturaleza de la cosmovisión infantil, cosmovisión desde la que es focalizada la novela. Así la cosmovisión infantil permite una percepción flexible, caracterizada por asumir la coexistencia de realidades simultáneas que no se excluyen entre sí. Esto da lugar a una visión dislocada en el protagonista que se revela en la siguiente cita, en que su cabeza, al ser dividida, sigue con vida en sus partes independientes: “Mi cabeza se ha abierto en dos mitades, y una ha salido corriendo. La otra queda frente a mi madre” (Arenas, 1965, p. 13). Visión dislocada, que se ofrecerá al lector mismo en su interacción con la novela.

### **2.2.10 Mitología creativa**

La lectura de esa realidad plural es la que da lugar a la última categoría que hemos introducido: la mitología creativa, que está, en mi opinión, representada por la relación de coexistencia tejida entre el narrador y Celestino, en *Celestino antes del alba*. Dice el narrador: “Yo solo no puedo hacer nada. Aunque algunas veces quisiera hacer tantas cosas.” (Arenas, 1965, p.20)

Pienso que esta afirmación recoge en gran medida el sentido que subyace a *Celestino antes del alba* y a la obra de Arenas en general. Ya que, es porque Arenas en su conciencia de artista se percata de que no se basta a sí mismo que crea la obra de arte, pues en el fondo su obra de arte es un intento de exteriorización de su universo privado, un intento de comunicación que persigue trascender, que se resiste a devenir en lo efímero, que ansía perpetuarse; así como lo persiguen el narrador y Celestino en su creación:

“Y sólo oigo el ruido de los pájaros, que cantan a tuestas, y se pierden sabrá Dios por qué rumbos... El ruido de los pájaros, y el golpear de Celestino en el tronco de las matas. Y ya no me preocupa lo que pueda tardar en escribir esa poesía. Y algunas veces quiero que no termine nunca. Que nos muriéramos los dos y la poesía siguiera sin terminar.” (Arenas, 1965, p. 139)

Y qué lugar más contundente que lo intangible para perpetuarse, quien prescinde del medio físico, quien tiene como garantía de permanencia, en cambio del pedazo de papel, la conciencia de otro: de un interlocutor; dota a su creación de una potencia viva. De este modo, la creación obrará en la realidad, en la medida en que exista alguien que la recepcione y actualice. Ya que como lo dice Benítez Rojo, en la *Isla que se repite*:

“un texto nace cuando es leído por el Otro: el lector. A partir de ese momento el texto y el lector se conectan como una máquina de seducciones recíprocas. En cada lectura el lector seduce al texto, lo transforma, lo hace casi suyo; en cada lectura el texto seduce al lector, lo transforma, lo hace casi suyo. Si esta doble seducción alcanza a ser “de cierta manera”, tanto el texto como el lector trascenderán sus límites estadísticos y flotarán hacia el centro des-centrados de lo paradójico.”  
(Benítez Rojo, 1996. p. 14)

Cuando esta actualización suceda, al ser interiorizada la obra por el lector; éste creará un nuevo rito de transformación, que amplíe las alternativas contempladas para la percepción y el afrontamiento del contexto en el que está inscrito.

### **2.3 Cuba en *Celestino antes del alba***

Viene entonces la pregunta: ¿qué se conoce en este juego de escenarios posibles que se ofrecen en la novela? La respuesta está ligada a esa otra cosmovisión que ya se había nombrado: la del autor.

Así, se vislumbra en *Celestino* el proyecto de la construcción de una alegoría, la alegoría de Cuba. Entendiendo alegoría como una propuesta de conocimiento alternativa de una realidad que se sirve de la expresión figurada y que se configura desde un procedimiento retórico que da lugar a un sistema de elementos metafóricos.

Cuba es esa realidad a la que se alude figuradamente en *Celestino*: “un universo histórico hecho de una causalidad metafórica” (Olcoz, 1999, p. 73). Es por esta razón que puede afirmarse que todos los elementos nombrados en la descripción del universo simbólico, en su sentido y funcionalidad tienen una relación con el referente cubano, que a continuación se desentrañará.

En primer lugar, me remito a la casa como elemento central que sirve de plataforma para el desarrollo de la vida, de la secuencia de elementos cotidianos de la realidad cubana que demarcan la existencia, y que sin importar su aparente simpleza, son fundamentales para la configuración de la propia identidad.

De esta manera, la casa se constituye como el lugar fundacional, por tanto es el lugar de origen de todo asombro, dicha, tristeza, juego, dolor, etc.; en definitiva el lugar donde se configura el mundo por vez primera:

“Yo miro la casa (...) y pienso que allí fue donde conocí a Celestino, y donde aprendimos a jugar a la marchicha; que allí fue donde mi madre me dio el primer cintazo, y donde por primera vez me paso la mano por la cabeza. Que allí fue donde abuelo dijo una vez “Pascuas” y se rió a carcajadas, y yo me puse muy alegre cuando él dijo “Pascuas”, y no sé por qué, me dio tanta risa y tanta alegría, que me fui para el rincón del corredor, donde crecen las matas de tulipán, y allí debajo, debajo del panal de avispas, que ya revoloteaban sobre mis orejas. “Pascuas” “Pascuas” “Pascuas”.” (Arenas, 1965, p. 145)

Así, la casa se constituye como el primer referente al cual se afiliará toda experiencia o conocimiento posterior. Por eso la destrucción de la casa, la desaparición, negación u olvido, significa la desaparición del ser mismo. Es decir, significa la invalidación de lo construido hasta el momento, la necesidad de volver a ser nombrado, y en este sentido volver a ser creado: “si se llega a caer la casa, tendríamos que mudarnos para otra, y entonces habría que empezar a nacer de nuevo, y a buscar de nuevo otra palabra que me haga reír a carcajadas.” (Arenas, 1965, p. 146) Es decir, implicaría la reformulación del lenguaje mismo. Porque lo ontológico es único e irrepetible, no puede ser reciclado.

A pesar de que se tiene muy claro que es esa la casa y no puede ser otra, porque la otra será, dice el narrador: “extraña para mí, y yo también le seré extraño.” (Arenas, 1965, p. 146), a veces la casa es también un lugar impuesto, una cárcel, donde se vive en las condiciones más miserables y se es maltratado de todas las formas posibles. Esta condición de sometimiento y violencia invoca la ira del protagonista, quien un día se propone quemar la casa; sin embargo, la conciencia de que quemarla significaría asesinar a las criaturas bellas e inocentes que la habitan es suficiente para acabar con la iniciativa:

“Un día me dije que le iba a pegar fuego a la casa (...) había rallado el fósforo y solamente tenía que coger y pegárselo al guano para que todo ardiera como pólvora y no quedara ni un cisco prieto de lo que había sido la casa: me acordé de los pichones de totises, recién salidos del cascarón, que dormían muy tranquilos en el

nido (...) Me acordé de ellos y me dio mucha pena. Y no hice nada.” (Arenas, 1965, p. 20)

Esta recreación evoca otro carácter de la realidad cubana: la represión. Representada por la casa como cárcel, que alude a esa Cuba que condiciona a la miseria:

“Ahora sí que nos estamos muriendo de hambre. Del maíz que se gozó no quedó ni una mata en pie, y ya en la locera no hay nada que se le pueda meter el diente. Abuela se ha ido poniendo flaca y flaca, y ya está que no puede ni con las patas. La pobre abuela. Ayer mismo se cayó delante del fogón y no pudo levantarse, tanta era el hambre que tenía. Mamá entonces la fue a ayudar, pero ella que también está muy flaca, fue al suelo junto con la abuela.” (Arenas, 1965, p. 113)

Esa Cuba-casa, a la par, somete a la tiranía, perfectamente representada por el abuelo: “ABUELO.- ¡Creen que es fácil sacarme los ojos y matarme! Pues no: soy un bicho muy viejo para que me cojan de sorpresa. ¡Pienso vivir cien años! Y es posible que más... ¡Nadie escapará de mí en esta casa! ¡Ya tengo de nuevo el hacha en mi poder!” (Arenas, 1965, p. 188)

La anterior escena, es totalmente coherente con la denuncia de Arenas en su texto ensayístico *Necesidad de libertad* frente al régimen totalitarista que tuvo que vivir en Cuba:

“La finalidad de un poder totalitario es, sencillamente, el poder. Por y para el poder existen las dictaduras. Para mantener ese poder, por ese poder, serán y son capaces de cualquier cosa, no digo yo de destruir (...) a generaciones completas; a un pueblo en general. Y, de ser posible, al ser humano en su totalidad. Pues (...) el sistema totalitario ha aniquilado (...) en Cuba (...) a todo el pueblo cubano. Puesto que todos los habitantes (...) tienen que renunciar para poder sobrevivir, precisamente a su condición humana, a la vida, colocarse una máscara, representar un papel, dejar de ser.” (Arenas, 1986, p. 48)

Ahora, rodeando la casa está la naturaleza. A veces bosque, a veces desierto. El bosque, dice Arenas, en *Necesidad de libertad*, “será siempre el reto misterioso, el árbol nuestro gran consuelo, la incesante explanada reverberante, el reto, el tedio que hay que combatir con la creación; es decir con la aventura”. (Arenas, 1986, p. 92) Este bosque selvático en *Celestino antes del alba*, es la metáfora del mar. Dice Arenas, en *Necesidad de libertad*:

“el mar –nuestra selva- como posibilidad de libertad, como reto, rodeando la Isla. Isla larga y estrecha, desafortunadamente abierta al sol y a la noche, al ávido conquistador, al rapaz contrabandista, al perenne invasor, al empecinado, torpe, atroz caudillo... Isla invadida siempre por espantos sucesivos, siempre como naufragando, batiendo

sus palmares ya escasos, sus arbustos desamparados y su chata arquitectura, al tedio y a lo insólito, no por terrible o absurdo menos conocido”. (Arenas, 1986, p. 32)

Es, por esta razón, que la selva es el lugar predilecto para la creación, pues propicia el encuentro con el misterio. Y provee de ciertos espacios donde expresar: los árboles. Mas, en este grupo, existe un árbol que sobresale entre todos, por su naturaleza y tradición: la palma de guano, natural de la Isla. Palma de la que está hecha la casa, en cuyas alturas se pueden resguardar todas las criaturas perseguidas y que presta su superficie para la escritura. La palma no sólo es un refugio frente al agobio de la realidad, el sol inclemente, los relámpagos, la violencia; sino también un lugar para la creación: “La figura del ancianito Celestino se deja ver de vez en cuando, confundido entre los grandes troncos, escribiendo y escribiendo sin cesar.” (Arenas, 1965, p. 167) Precisamente por ser, la palma, un refugio, es amenazada constantemente por el hacha del abuelo quien termina eventualmente arrasando con todos los árboles: “-Ya no queda casi ningún árbol en pie ¿qué vamos a hacer ahora?”. (Arenas, 1965, p. 87)

Cuando la destrucción masiva vuelve la selva una explanada árida, se impone en el paisaje el imperio de una planta (maíz, caña, o cualquier otra planta que condicione al trabajo esclavizante) acorde a las pretensiones de dominio del universo represivo. Esta planta es, en *Celestino antes del alba*: el maíz, que condiciona al trabajo forzado y desmedido: “Hace un sol que raja las piedras y da grima. Y todavía abuelo no nos da permiso para que vayamos a la casa. Mi madre se ha puesto morada (...) A mí me da mucha pena ver a mi madre trabajando como una yegua” (Arenas, 1965, p. 52)

Arenas traza la relación entre la metáfora descrita y la realidad cubana en las siguientes líneas de *Necesidad de libertad*:

“En Cuba la resistencia de la dignidad contra los que quieren abatirla configura toda nuestra historia. Esa batalla podría describirse (...) como la batalla entre una planta y un árbol” (Arenas, 1986, p. 38): caña y palma. “La caña ha sido siempre para nosotros una planta agresiva, extraña e invasora, vinculada a la esclavitud, la explotación y el poder; la palma, en tanto, resume un desinteresado y autóctono frescor, una esbeltez desasida y libre, un ritmo que ondula; la caña va siempre unida al trabajo obligatorio, a paisajes abatidos (...) la palma alberga criaturas que aman y conocen la altura (...) siglo tras siglo la crepitante maraña de la plantación cañera ha hecho sucumbir nuestro horizonte, propagando el rencor y las diferencias-. La palma, en tanto, nos agrupa e identifica”. (Arenas, 1986, p. 38)

Es visible, entonces, como el espacio no es sólo un lugar geográfico, sino que cada elemento de la realidad “es un conjunto viviente, porque cada árbol, cada colina, cada río participa de la vida; el paisaje no está formado por planos naturales que se suceden, sino por planos vivientes que se yuxtaponen en un orden dado.” (Gusdorf, 1960, p. 52)

### **2.3.1 Cuba como mitología creativa**

La caracterización anterior de los elementos que configuran la alegoría de Cuba en la novela, conduce a la introducción de dos últimas categorías que servirán como síntesis de esta alegoría, es decir, de la imagen simbólica de Cuba que toma lugar en *Celestino antes del alba*; estas son: insularidad y paisaje.

La primera categoría (insularidad), que ya aludía, al hablar de la casa como Cuba y la selva como mar; ya que estar rodeada de agua, es la característica que por definición determina la naturaleza de una isla. Este aspecto evidente tiene implicaciones profundas que vale la pena revisar: como la condición de límite o apertura y aislamiento o conectividad de la isla.

En primer lugar, está la condición de límite o apertura que enfrenta la isla al estar rodeada por agua. Frente al límite dice Péron: “For island dwellers, the omnipresence of the sea intensifies the feeling of being cut off from the rest of the world (...) the maritime boundary surrounding it is always there, solid, totalising and domineering”. (2004, p. 300). Esta situación lleva a que se experimente una fuerte sensación de comunidad, como lo indica Weale: “The key feature of islands is of course the shoreline – the fixed but ever shifting perimeter ... Those who live inside this shoreline have a powerful sense of community – of communal home – dictated by geography. An island is a fundamental particle-” (2002, p. 1). Esta comunión, se traduce en la configuración de un sentido de identidad que persigue la conservación de esa barrera o límite, como garantía de la persistencia de la diferenciación frente a otras poblaciones y la reafirmación de la propia ontología, como lo afirma Bonnemaïson: “identity is reproduced and reacquired in each generation through journeying and circulating within the areas of alliance and shared identity” (1985, p. 61). Esto está completamente relacionado con la resistencia que ya señalaba en *Celestino antes del alba* de parte de la familia, que se limita a la reproducción de sus prácticas, asegurando la perpetuación de sus dinámicas circulares. Así, el perímetro de la isla se convierte en el límite entre la exclusión y la inclusión, la discriminación y la aceptación (Hay, 2006). Este perímetro se evidencia, en *Celestino antes del alba*,

en la resistencia que le impone la familia a Celestino, quien es, sin duda, un ser ajeno a las dinámicas de la familia y por lo mismo a la identidad que la caracteriza. Frente a este punto es importante también resaltar, que en *Celestino* se está ante una sociedad patriarcal, que determina un monopolio del poder en la isla, como dice Hay: “They are not so much islands as ‘I’lands””. (2006, p. 24) Los miembros de la familia están supeditados a una voluntad superior: la del abuelo, quien, como ya lo anotaba antes, es la perfecta metáfora del dictador.

Pero ya indicaba al inicio, que no sólo la condición de limitación, sino también la de apertura caracteriza a la isla. Como lo plantea Hay, “most of the literature arguing against concepts of islands as essentially hard-edged and insular takes the view that the mobile, fluid, or permeable boundary (...) is a liberated zone; a site of possibility.” (2006, p. 30) Esta perspectiva lleva a que el perímetro de la isla sea visto como una membrana permeable, esto posibilita que la isla se convierta en ese lugar, como lo dice Ledwell: “where things happen that could not happen anywhere else” (2002, p. 10). Lo anterior se ve claramente ejemplificado en *Celestino antes del alba*, ya que en la novela, como ya lo he venido mostrando, conviven ficción y realidad, muerte y vida, vigilia y sueño, planos por lo general incompatibles entre sí, así como aparecen personajes imposibles como fantasmas, muertos vivientes y quimeras, entre otros. Esto lleva a que la isla sea asumida como un lugar de incertidumbre e inestabilidad, en palabras de Anderson, “the periphery represents the space between (...) the known and the unknown... [it is] the space between the past and the future, utopia and hell, reality and the imagination” (2003: 47).

Ahora, en cuanto al aislamiento o la conectividad. Frente al aislamiento en relación a la isla pretendo abordar dos principales arquetipos: la isla como cárcel y la isla como lugar de cuarentena. En *Celestino*, ya antes he señalado la relación de la isla como cárcel, pero vale la pena insistir en que son: la miseria, el sometimiento, el trabajo forzado, la violencia y, por supuesto, la imposibilidad del escape, los elementos que configuran esta realidad. En cuanto a la imagen de la isla como cuarentena, tal vez, el momento que mejor refleja esta realidad en la novela es cuando la familia es rechazada por los miembros de la comunidad, cuando es conocido que Celestino escribe poesía y se interpreta su conducta como una manifestación de locura que puede llegar a ser contagiosa:

“-¡Celestino! ¡Celestino!  
-¡El hijo de Carmelina se ha vuelto loco!  
-¡Se ha vuelto loco! ¡Se ha vuelto loco!  
-Está haciendo garabatos en los troncos de las matas.

-¡Está loco de remate!

-¡Qué vergüenza! ¡Dios mío! ¡A mí nada más me pasan estas cosas!

-¡Qué vergüenza!

Fuimos al río. Las voces de los muchachos se fueron haciendo cada vez más gritonas. A él lo sacaron del agua” (Arenas, 1965, p.17)

En cuanto a la conectividad de la isla, es interesante indicar que el hecho de que ésta se halle inmersa en el mar hace que a través de éste, pueda disponer de un medio vibrante de comunicación. En *Celestino, la selva* (el mar), es el lugar que propicia la expresión, la exteriorización de lo interior, es decir, la comunicación con el mundo, en palabras de Hay: “A (...) inter-planetary connectedness, and in a more benign sense, comes from a realization that the geological processes that manifest in islands continue beneath the sea, linking island to island, island to continent (2006, p. 20).

Para cerrar esta categoría de insularidad, quiero centrar mi atención en una última asimilación: la isla como individuo. Frente a este asunto, planeo abordar una transición que pienso atraviesa la obra: el paso de la representación de la isla como madre a la isla como *narrador*. Pienso que el acto simbólico que demarca este cambio de representación es el salto en el pozo. De esta manera, al inicio de la novela es la madre quien flota sobre las aguas del pozo como una isla:

“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” (Arenas, 1965, p.13)

Y la última acción que se describe en la novela es el momento en que el narrador se dispone a ocupar ese lugar tras su caída al vacío del pozo:

“Y en sueños me dicen que fui hasta el pozo y que me asomé por sobre el brocal. Y que allí me quedé, esperando (...) momentos antes de caer al vacío.” (Arenas, 1965, p.17)

La figura de la madre: idílica, demoníaca, monstruosa, víctima, victimaria, desarrollada en un aparte anterior, representa la multiplicidad de realidades posibles de la isla, a veces lugar que recibe y sirve, en otros momentos, espacio explotado, o en ocasiones lugar hostil. A la par, la madre como isla, teniendo en consideración el lugar de la mujer en una sociedad patriarcal, es la isla sometida, es decir, el imperio de los viejos órdenes, es el estancamiento en un tiempo mítico en que el cambio no puede ser contemplado.

Por otro lado, desde el inicio de la novela se anuncia la transición que ya introduce, el narrador se visualiza a sí mismo ocupando el lugar de la madre: “Corriendo llego y me asomo. Pero como siempre: solamente estoy yo allá abajo. Yo desde abajo reflejándome arriba.” (Arenas, 1965, p.13)

Una vez superado el proceso de identificación con la madre, viene el proceso de diferenciación, en palabras de Hay: “individual identity and individuation require separation... In this formulation, each man *is* an island (...) Through that man-against-nature and man-against-society” (2006, p. 21). De esta manera, la separación frente a la madre significará también la diferenciación del sujeto frente al mundo mismo. En *Celestino antes del alba*, esto dará lugar a que el narrador logre forjar su propia identidad desde el proceso que ya antes hemos aludido en otros capítulos, dándose un paso de una conciencia mítica a una histórica, lo que implica a la par, una superación de los viejos mitos. Es decir, el nacimiento de una nueva conciencia implica, de este modo, el surgimiento de un nuevo mito, de una nueva imagen de Cuba, es decir: una nueva Cuba, producto de una mitología creativa, solo posible desde la genuina experiencia de un ser humano. Frente a esta noción de isla, aporta Hay con el siguiente planteamiento: “Island meanings, divergent or convergent, emerge from a deeply visceral lived experience. In almost all cases the island is a fully nuanced, complex and articulated character rather than a mere uni-dimensional backdrop.” (2006, p. 22) El salto al vacío del narrador significa, en esta medida, una apropiación del lugar habitado, es decir, una construcción de la propia identidad a través de la identificación con el lugar habitado, es decir de una asimilación con el mismo. Se trata de un movimiento de doble vía en el que tanto el sujeto como el lugar, se definen mutuamente.

Como lo afirma Arenas: la patria de un escritor es su obra (1986), y toda patria es en definitiva un compendio de todos aquellos que la han nombrado, como dice Hay (2006), la patria es ante todo el lugar de la memoria colectiva.

Por último, para abordar la otra categoría de síntesis, planeo hacer uso de los postulados de Lezama Lima, frente a la noción de paisaje, entidad natural y cultural imaginaria, y sujeto metafórico. La razón que justifica la introducción de estos elementos, es que en mi lectura coincido plenamente con la posición de Lezama Lima, frente a que toda historia es una ficción construida desde la imaginación de un sujeto, que desde su visión particular traza relaciones entre los elementos de la realidad y les provee un sentido. Adicionalmente, porque también considero que en la multiplicidad de lecturas de lo histórico, hay unas que decididamente optan por

hablar desde un logos poético, que permite al sujeto una libertad en el brote de sus asociaciones y lo aleja de la obligación de la objetividad, permitiendo, como lo diría Lezama una *resonancia*, una *gravitación* fluida en su imaginación. Pienso, en concordancia con lo anterior, que Reinaldo Arenas es ese sujeto metafórico que en su lectura de Cuba, crea una ficción desde el logos poético, para llevar el historicismo al terreno del lenguaje. Esta ficción es *Celestino antes del alba*, es decir, *Celestino* es la imagen que hace Arenas de Cuba: el paisaje que traza. Paisaje, como lo dice Lezama Lima: transgeográfico, transcultural y transhistórico, como lo he venido afirmando a lo largo del desarrollo de este análisis, al hablar de las características del universo de *Celestino antes del alba*. Así es que entidades naturales como: casa, madre, selva, palma, maíz, familia, hacha, pozo, puestas y caracterizadas en *Celestino antes del alba* se tornan entidades culturales imaginarias, por obra de Arenas: “lo que ha impulsado esas entidades (...) imaginarias, es la intervención del sujeto metafórico, que por su fuerza revulsiva [pone el paisaje] en marcha, pues en realidad, el sujeto metafórico actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión”. (Lima, 1987, p. 53)

### **3. Conclusión**

#### **3.1 Antes del alba**

Todos tenemos un ombligo, somos árboles de una raíz, que a medida que crecemos se ramifica a su vez en mil, como un rizoma, en concordancia con todas las otras influencias que van acompañando nuestra vida, ramificaciones como todas esas sinapsis ocurridas en nuestro cerebro tras cada nuevo aprendizaje. El primer lugar que habitamos es el vientre de nuestra madre y ese hecho supone una filiación que en adelante no puede ser evadida y predispone a que luego nos hagamos habitantes de otro vientre: nuestra patria. La patria es ese escenario contenedor de la experiencia humana, la patria es el lugar donde se aprende el dolor y la alegría, el amor, lo propio. Es, además, el primer paisaje al que se acude al pensar en montaña, árbol, vacío, cielo o mar. La patria es el primer lenguaje con que se nombra el mundo, de allí que sea la herramienta predilecta del arte. La patria no es sólo un espacio geográfico, sino un lugar de reconocimiento colectivo, desde el que parte el individuo para encontrarse y en ese encuentro, diferenciarse. Esta naturaleza intangible de la patria hace que se convierta en una extensión del propio cuerpo, la patria/casa es el mismo cuerpo, es el repertorio que al ser el sujeto, es en él. Así, volver a la patria es volver al yo, construirla es construir la propia identidad.

No elegimos a nuestra madre, no elegimos a nuestra patria, por un azar hermoso surgimos en ellas; pero sí podemos elegir como apropiarnos, como recordarlas, como retratarlas, como nombrarlas. Por eso es que la obra de un escritor es su patria, porque ella guiará el modo de apropiarse el mundo, dotando la visión de cada ser de un carácter intransferible.

### **¿Qué es mi tesis?**

Pensando la tesis como una afirmación podría decir que lo que quiero afirmar en esta tesis es que el mito no es algo antiguo. Estamos construyendo mitos todo el tiempo y a través de ellos, llenando de sentido nuestra existencia en el mundo, y el arte es uno de los caminos más genuinos para construir estos mitos, mitos creativos y liberadores, que nacen de una visión de mundo comprometida con la vida y la trascendencia. Reinaldo Arenas fue un hacedor de mitos, y su mito más abarcador fue Cuba. Mito que configuró en el tejido de toda su obra, especialmente en la pentagonía, un conjunto de cinco novelas en que, a la par que se desarrolla la vida de un ser manifiesto en distintos personajes, se presencia la metamorfosis de Cuba. En este sentido, se devela su sustancia y su cambio. Arenas ensaya todas las posibles construcciones de Cuba y así, a través de la palabra nos regala poco a poco su imagen de Cuba, desde la cosmovisión de cada uno de los personajes que aparecen en la pentagonía.

Lo hermoso del mito es que nos ubica siempre en un lugar de asombro y en un intento de apropiación del mundo, que se actualiza en el ahora. Así, el mito tiene el mismo funcionamiento de la cosmovisión infantil. El niño habita el asombro y se ofrece a cada instante explicaciones renovadas que le permiten aprehender ese mundo que lo desborda en su eterno misterio. Por eso es que, y aquí viene mi segunda afirmación, la configuración del mito de una nación es un fenómeno tan literario como psicológico; porque, en definitiva, un mito es un intento de una subjetividad de elaborar una visión de mundo tan contundente que logre que muchas otras subjetividades se reconozcan en esta elaboración y la adopten como una forma de aprehensión del mundo. En este sentido, esta es la tercera afirmación, la nación es un repertorio que se actúa, una vez se ha interiorizado. Y la creación de una obra literaria responde a esta interiorización, a este repertorio.

Así, podemos decir que entender a *Celestino antes del alba* como un mito creativo, significa partir del hecho de que esta novela es un mito, es decir un intento de apropiación del mundo. Pero no un mito posicionado en el seno de lo institucional,

sino un mito propuesto desde la marginalidad, que sin embargo, por su potencia simbólica, representa el sentir de una nación desde el relato de un individuo dueño de una visión genuina. Sin duda alguna, estamos al frente de la nación de un individuo, pero cuando no. Aun cuando se parte de convenciones o acuerdos colectivos, siempre hay una voz que pronuncia, en la que otros se han sentido reconocidos, y cuyas palabras han adoptado para tejer la visión de su cosmos. Además, aún y cuando nos reconozcamos en lo nombrado por otros, nuestros referentes mentales serán siempre distintos, nuestra imagen y experiencia de la palabra árbol, o de la palabra amor, será siempre intransferible, por eso esta tesis es tan sólo una aproximación, un puente desde el recurso simbólico: la palabra, a la vivencia subjetiva de un individuo, que comunicó hasta el final de sus días su visión de Cuba, y en ella su visión de mundo, su cosmovisión.

Como lo afirma Arenas: la patria de un escritor es su obra (1986), y toda patria es en definitiva un compendio de todos aquellos que la han nombrado, como dice Hay (2006), la patria es ante todo el lugar de la memoria colectiva.

La última afirmación es que la escritura se torna un acto de fe en la eternidad, una vez el ser humano se reconoce mortal, sólo puede acudir a la memoria como garantía de su perpetuidad, pues la vida después de la muerte estará siempre en el terreno de lo incierto. El otro será entonces, la posibilidad de una eternidad en que la mortalidad puede ser contemplada. Frente al pozo, se toma la decisión de dar un salto al vacío, a la conciencia histórica, en que nuestra seguridad ontológica ya no está más protegida por la conciencia mítica. De esta manera, el salto al vacío, que toma lugar en el último final de Celestino, bien puede leerse como la aceptación de la muerte y como la adopción de la creación, como el vacío desde el que se asumirá la muerte. Creación que implicará, como la muerte, incertidumbre; pero que también asegurará una trascendencia de la conciencia a través de la memoria colectiva, es decir: otra eternidad: “-Ya no queda casi ningún árbol en pie (...) -No te preocupes, que ya he sembrado muchísimos y dentro de un rato estarán así de grandes.” (Arenas, 1965, p. 87) Siendo la obra de arte: fruto de una vida y, por lo mismo, semilla de muchas otras.

Y qué lugar más contundente que lo intangible para perpetuarse, quien prescinde del medio físico, quien tiene como garantía de permanencia, en cambio del pedazo de papel, la conciencia de otro: de un interlocutor; dota a su creación de una potencia viva. De este modo, la creación obrará en la realidad, en la medida en que

exista alguien que la recepcione y actualice. Ya que como lo dice Benítez Rojo, en la Isla que se repite:

“un texto nace cuando es leído por el Otro: el lector. A partir de ese momento el texto y el lector se conectan como una máquina de seducciones recíprocas. En cada lectura el lector seduce al texto, lo transforma, lo hace casi suyo; en cada lectura el texto seduce al lector, lo transforma, lo hace casi suyo. Si esta doble seducción alcanza a ser “de cierta manera”, tanto el texto como el lector trascenderán sus límites estadísticos y flotarán hacia el centro des-centrados de lo paradójico.” (Benítez Rojo, 1996. p. 14)

Cuando esta actualización suceda, al ser interiorizada la obra por el lector; éste creará un nuevo rito de transformación, que amplíe las alternativas contempladas para la percepción y el afrontamiento del contexto en el que está inscrito.

La mitología creativa de Arenas tiene en su centro esta conciencia de la finitud, por eso persigue la escritura como alternativa vital del artista ante la circunstancia de la muerte.

Arenas, enfrentado ante la realidad de un mundo hermético en sus sistemas de violencia y extinción, a un mundo dictatorial, no está dispuesto a aceptar la perpetuación del totalitarismo. Es precisamente por querer salir de las lógicas de este mundo que su medio no puede ser sino el arte, pues acudir a la violencia explícita sería alimentar el régimen del que quiere escapar.

Así, el (nuevo) mito de la mitología creativa propone a la par un nuevo rito, permeado por la historia, y este rito es el de la transformación. La palabra denuncia, sí, pero no se queda en este plano, pues se escribe en un árbol, para, al crecer ese árbol, deformarse, estirarse, fragmentarse, llenarse de estrías, mojarse, dar fruto. Es decir, actualizarse para que en definitiva cada conciencia que la habite, la transforme como alternativa de vida y construcción ante un contexto que aboca tan fácilmente la muerte y la destrucción.

Para abordar la complejidad aludida, estructuré mi tesis de modo que pudiera captar todas las relaciones necesarias para trascender el concepto Cuba, desde la lectura de sentido de cada uno de los elementos que configuran el universo de *Celestino antes del alba*. Así, me planteé como objetivo central: visibilizar e interpretar la presentación simbólica de Cuba en *Celestino antes del alba*. Y, como objetivos subordinados: analizar la relación entre mito, cosmovisión infantil y mitología

creativa como categorías esenciales en la configuración simbólica de Cuba en la propuesta literaria de Reinaldo Arenas en *Celestino antes del alba*. Todo esto sintetizado en dos grandes temas: la situación insular y la noción de paisaje. Es decir, la creación de una alegoría que entrelaza la idea abstracta de Cuba con formas concretas que la visibilizan como realidad.

#### 4. Bibliografía

- Anderson, M-L. (2003) 'Norfolk Island: Pacific Periphery', *Island*, No. 92, pp. 47-53.
- Arenas, Reinaldo. (1965) *Celestino antes del alba*. Cuba: Monte Ávila Editores.
- Arenas, Reinaldo. (1980) *El color del verano*. España: Tusquets.
- Arenas, Reinaldo. (1986) *Necesidad de libertad*. México: Kosmos Editorial, S.A.
- Arenas, Reinaldo. (1992) *Antes que anochezca*. España: Andanzas.
- Benítez Rojo, A. (1996) *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. New Hampshire: Ediciones del Norte.
- Bonnemaison, J. (1985) 'The Tree and the Canoe: Roots and Mobility in Vanuatu.
- Brúhl, L (1922) *Mentalité primitive*, Alcan.
- Brúhl, L. (1928) *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Alcan, 9e. éd.
- Caillois, Roger. (1988) *El mito y el hombre*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Campbell, Joseph. (1991) *Las mascararas de Dios: mitología creativa*. Madrid: Alianza.
- Eliade, M. (1949) *Le mythe de l'éternel retour*. N. R. F., p. 63.
- Gusdorf, G. (1960) *Mito y Metafísica*. Buenos Aires: Nova.
- Hay, Pete. (2006) "A Phenomenology of Islands". *Island Studies Journal*. 1.1: 19-42. 4 abr. 2009. <<http://www.islandstudies.ca/system/files/u2/ISJ-1-1-2006-Hay-pp19-42.pdf>>.
- Lacan, J. (1935) *El Estadio Del Espejo Como Formador*. Buenos Aires: Paidós.

- Ledwell, J. (2002) 'Afraid of Heights, not Edges: Representations of the Shoreline in Recent Prince Edward Island Poetry and Visual Art', paper presented at Islands of the World VII, Charlottetown PEI, University of Prince Edward Island, [www.bisd.hollandc.pe.ca/islands7/](http://www.bisd.hollandc.pe.ca/islands7/)
- Lezama lima, José. (1993). *La expresión americana*. D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Olcoz, Nieves. (1999). *Delitos y sueños de Reinaldo Arenas*. España: Estudios Públicos, 76.
- Péron, F. (2004) 'The Contemporary Lure of the Island', *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*, Vol. 95, No. 3, pp. 326-339.
- Piaget, J. (1978) *La representación del mundo en el niño*. Madrid: Morata.
- Piaget, J. y García, R. (1994) *Psicogénesis e Historia de la Ciencia*. México: Ed. Siglo XXI..
- Pujante, B. (2008) *La cárcel de agua. Reinaldo Arenas y Jorge Edwards: dos escritores frente al castrismo*. Murcia: Revista de estudios literarios.
- Román. *Celestino antes del alba o la otra cara del vacío*. (2010). 18 Nov. 2011 [lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/.../1597.pdf](http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/.../1597.pdf)
- Sartre, J. (1984) *La imaginación*. España: Editorial Sudamericana.
- Soto, Francisco. (1991) *Celestino antes del alba: escritura subversiva/sexualidad transgresiva*. Universidad de Michigan. *Revista Iberoamericana*, Vol. 57, No. 154, pp. 345-354.
- Ulrich, R. (1966) *Pains as a cause of aggression*. Michigan: American Zoologist.
- Velez, J. (2005) *El hombre un enigma*. México: CELAM.
- Vickroy, Laurie. (2005) *The Traumas of Unbelonging: Reinaldo Arenas's Recuperation of Cuba*. U.S.: The Society for the Study of Multi-Ethnic Literature of the United States (MELUS).

- Weale, D. (2002) 'Here and Away', paper presented at the Islands of the World VII.
- Borges, Jorge Luis. (1964) *El otro, el mismo*.
- Lorca, Federico García. (1921) *Libro de poemas*.
- Wilde, Oscar. (1954) *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories*.