Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas

Facultad de Humanidades

Departamento de Literatura y Lingüística

Trabajo de Diploma

Título: La funcionalidad expresiva de lo maravilloso en la novela *Celestino antes del alba* de Reinaldo Arenas

Autor: Luis Ernesto Cassola Bacallao

Tutor: Dr. Arnaldo Toledo Chuchundegui

Santa Clara

2014-2015

Fíjate si es largo el sueño que horita despierto
y todavía no he terminado de soñar.
Celestino

A la UCLV

Agradecimientos

Resumen

La ausencia en Cuba de trabajos académicos sobre la novela *Celestino antes del alba* de Reinaldo Arenas, así como la gran escasez de estudios o materiales en torno a la producción literaria del autor, constituyen los motivos esenciales de la presente investigación. La misma se propone explicar las funciones expresivas de las situaciones de carácter maravilloso que se muestran en la obra seleccionada. Para el desarrollo de esta investigación se han examinado algunos textos que pueden considerarse antecedentes, en la narrativa cubana, del tratamiento de lo maravilloso en relación con el personaje niño. También se realizó una conceptualización de lo maravilloso a partir de las definiciones teóricas de los tres principales críticos del tema más estudiados en el espacio académico del país. Con esta base de conocimiento se procedió entonces a efectuar un breve acercamiento a la obra a través de su argumento y personajes, para después realizar el análisis de la novela. Este se concentró en las funciones expresivas de las situaciones de carácter maravilloso presentes en el texto de Arenas, a través de la explicación de distintos sucesos insólitos que tienen lugar durante la narración. El siguiente trabajo representa un primer paso en el rescate de un autor prácticamente olvidado; por consiguiente, esta aproximación a la primera novela de Reinaldo Arenas pretende no solo despertar el interés académico por su literatura, sino también, y sobre todo, apoyar su merecido reconocimiento como uno de los grandes escritores cubanos de la segunda mitad del siglo XX.

Índice

Introducción..... 1

Capítulo 1: Lo maravilloso en relación con el personaje niño y sus antecedentes en la narrativa cubana. Conceptualización de lo maravilloso..... 8

1.1. El personaje niño en relación con lo maravilloso: posibles antecedentes en la narrativa cubana..... 9

1.2. Aproximaciones a un concepto: lo maravilloso en Alejo Carpentier, Tzvetan Todorov e Irlemar Chiampi..... 12

1.2.1. Carpentier y lo «real maravilloso americano»..... 12

1.2.2. Todorov y la categoría de lo «fantástico»..... 14

1.2.3. Chiampi y el «realismo maravilloso»..... 18

1.2.4. Conceptualizando lo maravilloso..... 23

Capítulo 2: Estudio de la novela *Celestino antes del alba* de Reinaldo Arenas. Presencia de situaciones de carácter maravilloso y sus funciones expresivas..... 25

2.1. Breve acercamiento a la novela: argumento y personajes..... 26

2.2. Análisis de las situaciones de carácter maravilloso presentes en la novela y sus funciones expresivas..... 28

Conclusiones..... 40

Bibliografía..... 41

Introducción

Con el triunfo de la Revolución Cubana el 1ro. de enero de 1959, los escritores del país, inmersos en un nuevo entorno social e influenciados por la efervescente renovación narrativa en Latinoamérica, protagonizaron un cambio creativo fundamental, particularmente en la escritura novelística. En este panorama de descubrimiento y experimentación literaria que fue la década de 1960, irrumpe la narrativa del escritor cubano Reinaldo Arenas (1943-1990). Su primera obra, única publicada en suelo cubano, fue la novela *Celestino antes del alba*, en el año 1967. El texto alcanzó cierta notoriedad al haber obtenido la primera mención en el Concurso Nacional de Novela Cirilo Villaverde, convocado por la UNEAC en 1965 y cuyo jurado estaba encabezado por Alejo Carpentier. La distinción, siendo Arenas apenas un joven de 22 años, despertó un momentáneo interés en su persona y particularmente en *Celestino antes del alba*, lo que motivó a su vez que en un inicio se realizaran algunas reseñas y críticas de interés; pero solo en ese tiempo, pues desde entonces hasta la fecha no ha recibido nuevos acercamientos significativos. Reinaldo Arenas dejó una valiosa producción narrativa, especialmente con esta primera novela, avalada por importantes intelectuales y estudiosos de la literatura latinoamericana, quienes la han catalogado como una novela «nueva, revolucionaria, con desaliño inherente y necesario»,[1] *Celestino antes del alba* «se coloca como uno de los más legítimos experimentos de lo más joven de nuestra novelística».[2] Es lógico entonces que este escritor, aún bastante desconocido para el lector cubano y poco estudiado por la crítica literaria de la isla, resulte de gran interés tanto para el espacio académico como para la cultura nacional.

En Cuba los escasos acercamientos a la obra literaria de Arenas y en especial a su novela *Celestino antes del alba* se reducen prácticamente a tres reseñas críticas aparecidas en revistas de 1967, a raíz de la publicación del texto ese mismo año y como resultado del efímero reconocimiento alcanzado por este, tras la mención obtenida dos años antes en el concurso de la UNEAC. Las reseñas a que se hace referencia fueron realizadas por Miguel Barnet («Celestino antes y después del alba», en *La Gaceta de Cuba*), Orlando Alomá («Arenas antes del alba», en *Cuba*) y Eliseo Diego («Sobre *Celestino antes del alba*», en *Casa de las Américas*). Todas ellas orientadas principalmente a descubrir y explorar para el

[1] Miguel Barnet: «Celestino antes y después del alba», en *La Gaceta de Cuba*, no. 60, p. 21.
[2] Ibídem

público lector la joven figura de Reinaldo Arenas y su primera novela, con la cual había logrado irrumpir tan eficazmente en el panorama literario de la década de 1960. Por este motivo, prima siempre un marcado interés por reconocer algunos de los atributos más singulares del texto, como son: «el mundo imaginativo de Arenas, su fantasmagórica realidad, la vida en el campo, el acoso familiar»;[3] rasgos que «nutren esa corriente de angustia que atraviesa la obra»[4] y la convierten en una novela «tensa y ambigua».[5]

A pesar del valor de estas críticas como primeras y únicas aproximaciones a *Celestino…* de las que se tenga constancia en aquellos años, las mismas carecen de un proceder científico en el análisis, al tratarse sobre todo de artículos surgidos a partir de las primeras lecturas e impresiones y de entrevistas de sus autores con Reinaldo Arenas, en su mayoría son textos concebidos como presentación del joven escritor. Por otra parte, y en fecha más cercana, se debe destacar también la tesis doctoral de la profesora británica Stéphanie Panichelli Teyssen *La pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas*,[6] (Universidad de Granada, 2005). La importancia de tener en cuenta este trabajo se debe especialmente a su carácter académico y notable profundidad de análisis, cualidades que lo convierten indiscutiblemente en un valioso instrumento de consulta y además en uno de los pocos estudios de carácter científico, en idioma español, que sobre la narrativa de Arenas se ha hecho. Debe tenerse presente que ni la crítica ni las investigaciones académicas sobre la obra de Arenas de las que se tienen algunas noticias han podido conocerse en el país, muchas veces por los usuales problemas de comunicación e intercambio, y en otras ocasiones por la propia brecha que las contradicciones políticas han provocado. Sin embargo, la investigación de Panichelli se concentra exclusivamente en abordar el tratamiento testimonial y autobiográfico presente en las novelas que analiza, por lo cual el perfil de su trabajo se reduce solo a esta línea temática muy empleada por Reinaldo Arenas, pero que está lejos de ser la única o la más importante de las que se manifiestan en estos textos.

[3] Ibíd.
[4] Ibíd.
[5] Ibíd.
[6] La autora se refiere a un conjunto de cinco novelas que retoma la vida del propio Reinaldo Arenas desde su infancia en el campo hasta su vida en La Habana, estas son: *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El asalto*.

En el país y particularmente en el contexto universitario, la literatura de Reinaldo Arenas no ha sido prácticamente estudiada, como ya se ha advertido; esta situación, unida a un interés muy puntual por reivindicar el nombre de este prolífico autor dentro de las letras cubanas, constituyen los incentivos fundamentales de la presente investigación. Para el desarrollo de la misma se ha propuesto el siguiente tema de estudio:

Funciones expresivas de lo maravilloso en la novela *Celestino antes del alba* de Reinaldo Arenas.

La novela *Celestino antes del alba* es bastante peculiar, sobre todo porque no es un texto común ni tampoco se adapta a los rasgos convencionales del género literario al que pertenece; de ahí la pertinencia e importancia de este tema de investigación propuesto, en un panorama cultural donde el estudio de esta singular obra no se ha visto favorecido. Esta cuestión resulta muy oportuna y favorable para el análisis en una novela como *Celestino…*, si se tiene en cuenta que su trama comprende sucesos inexplicables y maravillosos presentes constantemente durante toda la narración. Por consiguiente, *Celestino antes del alba* se distingue especialmente por su carácter extraño e innovador, así como por la manera en que rompe con muchos de los convencionalismos arraigados alrededor del género novela, además de con aquellos significados y sentidos preestablecidos que se le han conferido. Es innegable que, desde cualquier punto de vista, este texto de Reinaldo Arenas se muestra muy difícil de explicar, no solo lógicamente, sino también en cuanto a su aspecto formal y estilístico. Por tanto, es claramente entendible que surja la necesidad de hallarle una respuesta y una explicación artística, en la medida que sea posible, a la presencia y funcionalidad de lo maravilloso en esta novela. Es precisamente hacia ese propósito en específico que va dirigido el problema de este trabajo:

¿Qué funciones expresivas pueden adquirir las situaciones de carácter maravilloso que se presentan en la novela *Celestino antes del alba* de Reinaldo Arenas?

Para el desarrollo y solución de este problema se ha partido de la definición de lo maravilloso propuesta por el escritor cubano Alejo Carpentier en el prólogo a su novela *El reino de este mundo* (1949), tratada tiempo después y con mayor detalle en su ensayo *Razón de ser* (1976).[7] La teoría carpenteriana resulta imprescindible, sobre todo cuando se trata del

[7] Alejo Carpentier: «Lo barroco y lo real-maravilloso», en *Razón de ser*, pp. 45-73.

entorno latinoamericano, por la pertinencia de sus ideas en cualquier estudio enfocado directamente en lo maravilloso. Se trabaja también con las nociones del crítico y teórico literario francés Tzvetan Todorov expuestas en su reconocida *Introducción a la literatura fantástica* (1970), una de las obras que mejor condensa las ideas principales para llegar a comprender qué es lo fantástico literario y material de obligada consulta para investigaciones académicas sobre este tema. El presente trabajo se complementa además, y en gran medida, con los criterios de la profesora y crítica brasileña Irlemar Chiampi en su libro *El realismo maravilloso* (1983), especialmente por «las precisiones teóricas y las iluminaciones críticas»[8] alcanzadas por la autora respecto a las teorías antes señaladas y, muy particularmente, en su propia conceptualización de lo maravilloso; que inclusive adquiere mayor importancia por lo acertado de sus ideas y la marcada actualidad que tienen.

Interrogantes:

1. ¿Cómo se explican, dentro de la lógica interna de la historia que se cuenta, los sucesos maravillosos que tienen lugar?
2. ¿Qué efectos expresivos provoca la desarticulación lógica y temporal de los acontecimientos que se narran en la novela?
3. ¿Qué propuestas significativas puede ofrecer la confusión de identidades que se da entre el personaje del narrador-protagonista y su primo Celestino?

Objetivo general:

Explicar las funciones expresivas de las situaciones de carácter maravilloso que se muestran en la novela *Celestino antes del alba* de Reinaldo Arenas.

Objetivos específicos:

1. Analizar la composición de la trama de la novela en lo que concierne a la manifestación de lo maravilloso.
2. Determinar los principales sucesos de carácter maravilloso presentes en el texto y estudiar su tratamiento durante la narración.

[8] Emir Rodríguez Monegal: Presentación a *El realismo maravilloso*, de Irlemar Chiampi, p. 16.

3. Examinar la configuración de los personajes, particularmente su significado funcional dentro del sistema general de personajes y en conexión con la pertinencia expresiva de lo maravilloso.

Además de las tres reseñas críticas existentes sobre la obra en el país y algunas otras escasas aproximaciones en torno a la misma, casi todas realizadas en el extranjero, los antecedentes de la presente investigación se pueden encontrar en los estudios de Alberto Garrandés[9] y Yailén Campaña Cisneros;[10] así como más recientemente en el trabajo de José Ángel Morejón Sardiñas,[11] primer y único acercamiento a esta novela de Reinaldo Arenas y a su propia figura, realizado en este centro hasta el día de hoy. En el caso de Alberto Garrandés, su estudio sobre *Celestino antes del alba* describe panorámicamente la singular atmósfera de ensueño contenida en el texto, a partir del análisis de un episodio de la historia, quizás el de mayor riqueza creativa, que le permite demostrar el carácter imaginario que caracteriza habitualmente varios momentos de la misma, aunque sin llegar a particularizar en otras situaciones de ese tipo existentes en la obra. Por su parte, los trabajos de Yailén Campaña Cisneros y José Ángel Morejón Sardiñas, prefieren focalizar aspectos de la escritura como son la compleja concepción y funcionamiento del narrador dentro del discurso fabuloso de la novela, y la peculiar configuración del tiempo y el espacio durante el relato, respectivamente; ambas líneas de estudio son ricas en posibilidades de análisis por sus disímiles mecanismos de construcción y características a considerar, pero solo valoradas generalmente desde el punto de vista de su conexión con el contexto literario, histórico y sociocultural cubano de la década de 1960, obviando así las cualidades semánticas y expresivas que tienen en la narración. Si bien estos autores demuestran un interés importante por investigar y revelar algunos rasgos significativos de la literatura areniana, hecho ya de por sí destacable, sus acercamientos a la obra, a pesar de la información bibliográfica y la apoyatura teórico-metodológica que sin duda proporcionan, resultan insuficientes y distan del tema de esta investigación; ya que en general se ocupan de abordar distintas cuestiones narrativas de *Celestino…*, sin detenerse a trabajar específicamente ni a profundidad, los aspectos relacionados con la dimensión del tratamiento de lo maravilloso en

[9] Alberto Garrandés: «El castillo de tierra roja», en *El concierto de las fábulas. Discursos, historia e imaginación en la narrativa cubana de los años sesenta*, pp. 133-136.
[10] Yailén Campaña Cisneros: «Ensueños del alba, otra vuelta a los 60», en *Temas*, no. 65, pp. 124-129.
[11] José Ángel Morejón Sardiñas: «Un acercamiento a la novela *Celestino antes del alba* de Reinaldo Arenas: tiempo y espacio en la obra», Trabajo de Curso de Literatura Cubana III.

las potencialidades expresivas de la novela. Por tanto, se puede afirmar que no existe en la actualidad un antecedente directo con el cual contar para el desarrollo de la presente investigación, siendo el siguiente estudio el primero de su tipo en enfocar esta temática tan sugerente en este texto de Reinaldo Arenas.

Esta investigación tiene un enfoque cualitativo, básicamente de tipo textual, por lo cual se ha empleado como método general el análisis de texto y en específico el análisis de contenido. A partir de la idea de que este tipo particular de análisis, en una investigación cualitativa, « […] no es un fin en sí mismo, sino un procedimiento para producir datos que puedan ser utilizados en una comprensión del texto y, por tanto, que apoyen la interpretación integral de éste».[12] La modalidad de análisis textual utilizada se sustenta en el criterio de cantidad/calidad, que orienta el análisis hacia la cantidad y la calidad de los elementos que componen el texto objeto de estudio, permitiendo evaluar la significación de estos en la realidad concreta de la obra. Por lo cual la investigación trabaja fundamentalmente cuestiones intratextuales y de carácter narrativo en la novela, haciendo uso de una estrategia intensiva que le permite analizar, en un *corpus* mucho más reducido, una mayor cantidad de elementos dentro del texto, en este caso las situaciones de carácter maravilloso, así como las relaciones de esos elementos entre sí y con el todo textual.

En el desarrollo de la investigación la variable de estudio trabajada ha sido lo maravilloso. Aunque esta noción es ampliamente usada desde la misma antigüedad, todavía hoy resulta controvertida al intentar definirla, por lo que en reiteradas ocasiones se emplea con múltiples significados, estos a veces muy dispares y por consiguiente de poca utilidad, sobre todo cuando se trata de comprender y explicar fenómenos literarios que asientan gran parte de sus efectos en el trabajo significativo con sucesos que son o sugieren lo maravilloso. Debido justamente a esa situación, en el segundo epígrafe del primer capítulo se ha arribado a un concepto de lo maravilloso que resulta acorde a los intereses objetivos de la investigación y partiendo de las definiciones teóricas sobre el tema más estudiadas en el entorno académico del país.

La estructura de la presente investigación está conformada por dos capítulos. El primero de ellos, con un carácter teórico-metodológico fundamentalmente, comprende en su primer

[12] Luis Álvarez Álvarez y Juan Francisco Ramos Rico: *Circunvalar el arte. La investigación cualitativa sobre la cultura y el arte*, p. 132.

epígrafe algunos textos que pueden considerarse antecedentes de la novela de Arenas en la narrativa cubana, ya sea del tratamiento del personaje del niño, ya sea de lo maravilloso, o de ambas cosas a la vez. Por otra parte, en el segundo epígrafe de este capítulo inicial se describen las tres principales y más pertinentes conceptualizaciones de lo maravilloso que más han sido estudiadas en el ámbito académico del país; así como ofrece también y a partir de las anteriores teorizaciones, un concepto general de lo maravilloso como instrumento de trabajo para el desarrollo de este estudio. El segundo capítulo se centra particularmente en *Celestino antes del alba* y también está integrado por dos epígrafes. En el primero se realiza un breve acercamiento a la obra a través de un comentario del argumento y los personajes. Mientras que el segundo epígrafe se dedica entonces a determinar y analizar las principales situaciones de carácter maravilloso presentes en la novela y sus respectivas funciones expresivas dentro del texto, partiendo de los presupuestos teóricos precisados anteriormente en el capítulo uno.

Esta aproximación, ya necesaria, a la obra literaria de Reinaldo Arenas se propone sobre todo motivar el estudio de este autor y respaldar su inserción definitiva en el justo lugar que merece dentro de la narrativa cubana. Por tanto, la investigación que se presenta no pretende cubrir todo el espectro de lo maravilloso en la literatura areniana, al contrario, el trabajo con *Celestino antes del alba* brinda tan solo una perspectiva del tratamiento de este tópico en la novela que aspira a ser ampliada o retomada, incluso desde otros puntos de vista, en futuras investigaciones. Además, muestra un ejemplo claro de las múltiples posibilidades temáticas y enfoques que ofrecen los textos de Arenas para la investigación científico-literaria en el país.

Capítulo 1:

Lo maravilloso en relación con el personaje niño y sus antecedentes en la narrativa cubana. Conceptualización de lo maravilloso

1.1. El personaje niño en relación con lo maravilloso: posibles antecedentes en la narrativa cubana

La novela *Celestino antes del alba* (1967) de Reinaldo Arenas configura el personaje del niño campesino cubano en las condiciones de extrema penuria que padecían numerosas familias del campo en la sociedad prerrevolucionaria. No obstante, este personaje (el niño, o el niño campesino, como se pudiera decir) está ya en varias narraciones cubanas anteriores. El niño en la literatura, casi siempre personaje singular, se caracteriza por aportar sobre todo su perspectiva: puede ser protagonista o uno más de la historia, pero eso sí, en la mayoría de los casos, ofrece un ángulo de visión sin duda nuevo y peculiar.

A fin de comprender mejor la novedad de la obra de Arenas en una de sus aristas más sobresalientes —la configuración del niño como personaje protagónico— es útil echar un vistazo a algunos textos que pueden considerarse precedentes de este aspecto dentro de la narrativa cubana. Evocar textos en los cuales no simplemente un niño, sino especialmente un niño campesino muy pobre, ocupe ese importante lugar en la historia. Habrá de hacerse repasando las narraciones que han venido ostentando un lugar relevante, ya que no se cuenta —o no se ha hallado hasta la fecha— con estudios que abarquen esta temática específica en la totalidad de las letras cubanas. Quizás otro enfoque podría ser el de indagar por los textos fecundantes, de cualquier latitud, pero no es el propósito de este trabajo y por tanto queda para otra ocasión.

En la narrativa cubana de la colonia muy poco espacio se les deja a los personajes niños, a los que generalmente se los relega al fondo de los sucesos, o solo constituyen móviles de la acción. Es el caso de la novela *Cecilia Valdés* (1839-1882), de Cirilo Villaverde, que dedica algunos breves pasajes a la niñez de Cecilia y donde la trama se apoya, entre otros motivos, en sucesos que envuelven a la misma Cecilia y las hijas de don Cándido Gamboa en los tiempos de su lactancia. Es José Martí quien introduce al niño como personaje principal en varios de sus cuentos de *La Edad de Oro* (julio-octubre de l889): «Bebé y el señor Don Pomposo» (julio), «Nené traviesa» (agosto) y «La muñeca negra» (octubre), pero se comprende porque son relatos dirigidos a la infancia. Obsérvese, de paso, que son niños de un ambiente urbano y sin penurias económicas ni víctimas de atropellos familiares. A finales de siglo Esteban Borrero Echeverría, que como pedagogo había prestado atención a la

educación infantil, publica el que se ha considerado el primer libro de cuentos de un cubano: *Lectura de Pascuas* (1899). Uno de sus tres cuentos, «Machito, pichón», tiene como personaje a un niño que es engañado por un comerciante de aves inescrupuloso. El cuento de por sí es muy sencillo y se centra especialmente en el tema de la inocencia mancillada.

Durante la Cuba republicana neocolonial, el personaje niño está presente también y de manera más marcada, en la literatura de la época. Es el testigo ingenuo de la traición conyugal («El testigo», de Alfonso Hernández Catá, en *Piedras preciosas*, 1927); así como la víctima inocente del miedo y el dolor («El renuevo», de Carlos Montenegro Rodríguez, en *El renuevo y otros cuentos*, 1929). Es además el protagonista de *En las oscuras manos del olvido*, 1942, de Eliseo Diego; en el libro, tanto en su primer edición breve (tres cuentos) de 1942, como en la posterior edición ampliada de 1979, el niño es caracterizado como un personaje de poderosa imaginación, que enriquece aún más con sus lecturas (Emilio Salgari, Walter Scott, la Biblia, los cuentos de hadas, etc.), pero que vive en un medio social y familiar armónico y seguro. Eliseo Diego es el primero en incorporar a las letras cubanas un niño imaginativo, de audaz fantasía, que puede vivir en un mundo maravilloso, como el de los cuentos de hadas. En años siguientes, el niño continúa apareciendo indistintamente en la narrativa del país, es el personaje insistente y curioso que quiere saber más de «lo debido» y resulta castigado («Taita, diga usted cómo», en *Taita, diga usted cómo*, 1945, y «Los metales», en *Iba caminando*, 1966, ambos de Onelio Jorge Cardoso); como también el ingenuo ante algunas cosas de la vida, pero a la vez muy avispado y divertido (el niño Baracutey y sus amigos, en «La llegada del circo», de Carlos Loveira, en Salvador Bueno, *Antología del cuento en Cuba (1902-1952)*, 1953). Asimismo, están los niños cuya ilusión infantil se ve destruida por la miseria y sus terribles consecuencias (la niña que cuenta, en «Mi hermana Visia», de Onelio Jorge Cardoso, en *El cuentero*, 1958); como aquellos que consiguen sobrevivir a la realidad más difícil y triste gracias a su personalidad vivaracha y soñadora (la niña que narra, en «Un rato de tenmeallá», de Guillermo Cabrera Infante, en *Así en la paz como en la guerra*, 1960). Vale señalar que Onelio Jorge Cardoso es un autor que dedicó especial atención al personaje infantil, en varios cuentos muy conocidos, como los ya citados y otros posteriores a *Celestino…*, que por serlo, no se toman en consideración aquí. En los primeros años de la Cuba revolucionaria, se pueden encontrar personajes niños que protagonizan historias: narraciones de Humberto Arenal (*El tiempo ha descendido*, 1964) y José Lezama Lima (*Paradiso*, 1966).

Sin embargo, debe observarse que a este personaje (niño campesino) Reinaldo Arenas le añade algunas características novedosas: ese niño (esos niños, quizás sea mejor decir, según habrá de verse cuando se trate la novela con mayor detalle) es un personaje poeta, es un artista, y a la marginación por la miseria se superpone la discriminación por la diferencia que le otorga su condición de individuo de activa imaginación y creación poética. No se ha hallado en la narrativa cubana anterior a *Celestino…* personajes que posean esta condición, porque tanto el niño Eliseo de los cuentos de *En las oscuras manos del olvido* como el personaje José Cemí (niño) de los primeros capítulos de *Paradiso*, que llegarán a ser artistas o apuntan a serlo, no lo son en su edad infantil; además de marcar distancias, también, por ser personajes de un medio urbano y con un nivel de vida que corresponde a las capas medias ilustradas. Por tanto, o no hay antecedentes directos o no son dominantes ni muy visibles, y por consiguiente, el niño campesino y poeta de Arenas se erige como un personaje muy original y marcado. A esto se debe agregar las cualidades del tratamiento literario que en torno al sujeto infantil muestra la obra, en especial, la existencia de una fuerte presencia de elementos insólitos o como también pudieran denominarse, maravillosos.

1.2. Aproximaciones a un concepto: lo maravilloso en Alejo Carpentier, Tzvetan Todorov e Irlemar Chiampi

1.2.1. Carpentier y lo «real maravilloso americano»

Una de las figuras que más aportó a la idea que se tiene hoy de lo maravilloso en el ámbito latinoamericano fue el escritor cubano Alejo Carpentier. En el prólogo a su novela *El reino de este mundo* (1949), texto luego ampliado en su libro *Tientos y diferencias* (1964), y ya con una mirada más amplia y precisa en su ensayo *Razón de ser* (1976),[13] Carpentier propone y desarrolla su teoría de lo real maravilloso americano, de tan amplias repercusiones. Su definición está constituida, tal y como ha observado la crítica brasileña Irlemar Chiampi, tanto por el modo cómo el sujeto percibe lo real, como por la relación entre la obra narrativa y los componentes maravillosos de la realidad americana.

El núcleo inicial de la concepción de Carpentier suele localizarse en las siguientes y muy conocidas palabras de su célebre prólogo a *El reino de este mundo*:

> Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de «estado límite». Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe.[14]

En la definición insiste en que lo maravilloso pertenece a cualidades de la realidad (cuatro veces se escribe la palabra), cuando son percibidas «con particular intensidad», y esas cualidades se originan al revelarse sus «inadvertidas riquezas» o sus «escalas y categorías». En el texto carpenteriano queda finalmente esclarecido que lo maravilloso se manifiesta como sucesos extraordinarios no solo por su presunta sobrenaturalidad, sino también por su magnitud («escalas» de la realidad). A veces los críticos y teóricos han creído que Carpentier ha postulado una visión henchida de fe, una suerte de «estado límite» o trance del escritor, cuando de lo que se trata, como se puede concluir de una lectura cuidadosa, es de una constatación de la relevancia que en las realidades sociales cobran tales prácticas y visiones. La novela objeto de estudio aporta suficiente material para respaldar tales apreciaciones. Los

[13] Alejo Carpentier: «Lo barroco y lo real-maravilloso», en *Razón de ser*, pp. 45-73.
[14] Alejo Carpentier: Prólogo a *El reino de este mundo*, en *Novelas y Relatos*, p. 50.

sucesos son extraordinarios no solo por pertenecer a creencias y concepciones en que lo sobrenatural tiene gran importancia, sino también por su carácter hiperbólico y asombroso.

Para Carpentier, lo maravilloso implica fundamentalmente un sentido de sorpresa ante lo inusual e inesperado, que puede ser un fenómeno improbable o fuera de lo común. La presencia de algo diferente de lo normal no necesariamente se considera como sobrenatural, pues muy bien puede ser de carácter natural, ya sea como resultado de la manipulación artística de la realidad o por la propia percepción deformadora del sujeto; aunque no es menos cierto que en muchas ocasiones se trata de un suceso marcadamente sobrenatural.

Para su noción teórica, Carpentier se apoya en el contexto de la América primigenia, en su universo de mitos y religiosidad primitivos, suficientemente capaz de hacer efectivo el proyecto de definir lo real maravilloso. La atribución de un prodigio «natural» al continente americano constituye el otro criterio manejado por Carpentier en su conceptualización de lo real maravilloso.

Por último, hay un aspecto de esta teoría que resulta de especial interés porque permite iluminar un costado importante de esta investigación, y es el criterio de que lo maravilloso no debe ser asociado con la idea de lo «bello» que el término en sí puede llegar a sugerir. En esencia, advierte Carpentier, lo maravilloso resulta admirable por su carácter insólito: «Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso».[15] Pero «lo feo, lo deforme, lo terrible, también puede ser maravilloso»;[16] de la misma forma en que la crueldad, la violencia, el horror, la deformación de los valores y el ejercicio tiránico del poder, integran el sustento de numerosos prodigios americanos. Para Carpentier, elemento importante en su teoría es la convicción de que lo insólito americano no requiere de la intervención del escritor, sino que este forma parte de la realidad misma, y que solo se trata de descubrirlo: «Lo real maravilloso […] que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano».[17]

La teoría de Alejo Carpentier adquiere, como se acaba de ver, marcada importancia para el presente trabajo por su acertado tratamiento de determinados aspectos decisivos en su

[15] Alejo Carpentier: «Lo barroco y lo real-maravilloso», en *Razón de ser*, p. 65.
[16] Ibíd.
[17] Ibíd., p. 67.

definición. Destaca principalmente el criterio carpenteriano de lo maravilloso visto como todo lo insólito o imposible que genere una profunda sensación de asombro, sin que para su aceptación medie la distinción de ser de origen natural o sobrenatural. Así como su precisión de que no por maravilloso debe tratarse de algo bello, ya que lo feo, incluso lo terrible, también puede ser maravilloso, siempre y cuando tenga como condición primera su carácter insólito y transgresor de las escalas habituales de la realidad. La teoría de Carpentier resulta de gran utilidad por su pertinencia al trabajar con el texto de Reinaldo Arenas, sobre todo en lo referido a la distinción y análisis de las situaciones de carácter maravilloso, dígase también lo insólito, presentes en la obra objeto de estudio, así como al determinar sus funciones expresivas, y su amplia gama de matices.

1.2.2. Todorov y la categoría de lo «fantástico»

El crítico y teórico literario francés Tzvetan Todorov es una de las personalidades de mayor renombre en el estudio de lo fantástico, sobre todo por su libro *Introducción a la literatura fantástica* (1970). En la obra su autor no solo estudia y analiza la categoría de lo fantástico en pos de una mejor conceptualización, sino que también aborda las definiciones literarias de lo extraño y lo maravilloso, de particular interés para este trabajo, estrechamente relacionadas con su propia teoría de lo fantástico. Para Todorov, lo fantástico tiene lugar en el marco del mundo real y está presente cuando se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de la naturaleza. Al respecto afirma:

> El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos.[18]

Según el autor, «lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre».[19] Es la propia vacilación del sujeto ante el acontecimiento imposible, ante el suceso insólito, lo que da lugar a lo fantástico. La posibilidad que tiene de elegir entre lo inverosímil como «un producto de la imaginación» y atribuible a la acción alterada de sus sentidos, sin necesidad de afectar las leyes de la realidad que conoce, o por el contrario, como un suceso real, algo que de veras ocurre en el mundo que habita y que lo obliga, entonces, a poner en duda o incluso dejar de reconocer sus leyes comunes. En esencia, «lo fantástico es la vacilación experimentada por

[18] Tzvetan Todorov: *Introducción a la literatura fantástica*, p. 13.
[19] Ibíd.

un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural».[20] Por tanto, para Todorov el concepto de lo fantástico se define en relación con las nociones de lo real y lo imaginario.

Todorov también plantea que lo fantástico implica una integración del lector con el mundo de los personajes,[21] que se determina por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los sucesos relatados. Sin embargo, esto no significa que se tiene presente un lector particular, real, sino más bien una «función» del lector, que está implícita en el texto. La percepción de ese «lector implícito», señala el autor, se inscribe en el texto con la misma precisión con que están los propios personajes. «La vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico».[22] La percepción vacilante del lector al tener que considerar los sucesos insólitos de la obra como naturales o no, su poder para mantener activas o violentar las normas que rigen su realidad, son resultado evidente de su identificación con el texto y sus personajes. Esta actitud del lector demuestra la presencia de lo fantástico, no solo como un efecto implícito en la obra misma, sino como una cualidad inherente a la forma en que el sujeto-espectador distingue su propio mundo. Todorov destaca además que lo fantástico significa no solo la existencia de un suceso insólito, que provoca una vacilación en el lector e incluso en algún personaje, sino también una forma de percibir la historia que se cuenta, una manera de leer que no debe ser ni «poética» ni «alegórica», más bien despojada de cualquiera de estos sentidos. El autor argumenta este criterio al precisar lo que considera como «lectura poética» y «lectura alegórica», y el por qué estas constituyen un obstáculo para lo fantástico. Con «lectura poética» se refiere al modo de leer donde prevalece el carácter lineal del texto, « […] se rechaza toda representación y se considera cada frase como una pura combinación semántica […]»;[23] así, sin idea alguna de ficción, lo fantástico no puede aparecer, pues ante todo: « […] lo fantástico implica la ficción».[24] Mientras, que «lectura alegórica» hace referencia a cuando lo que se lee describe algo sobrenatural y, sin embargo, se toman las palabras no en su sentido literal, por lo que expresan, sino en otro sentido que no es el suyo propio ni remite a nada sobrenatural, es decir, como una alegoría. En este caso, al sustituirse el sentido literal del texto por uno figurado, de nuevo se niega la

[20] Ibíd.
[21] Es justamente esa integración la que permite que el lector se identifique, al menos en cierto sentido, con alguno de los personajes del texto.
[22] Ibíd., p. 16.
[23] Ibíd., p. 31.
[24] Ibíd.

ficción y, por consiguiente, « […] ya no hay cabida para lo fantástico».[25] No obstante, Todorov aclara que «no toda ficción ni todo sentido literal están ligados a lo fantástico; pero todo lo fantástico está ligado a la ficción y al sentido literal. Ambos son, pues, condiciones necesarias para la existencia de lo fantástico».[26] El autor demuestra que lo fantástico depende necesariamente del carácter ficcional de las ideas y de la reacción del lector frente a los sucesos insólitos que puedan expresar, así como también de lo sobrenatural cuando aparece en sentido literal y es obligado asumir lo inverosímil como posible, sin considerar las fronteras entre la realidad y lo imaginario. La ficción representada y lo sobrenatural explícito, conjuntamente con la reacción ante lo insólito, se convierten en atributos inherentes a lo fantástico. Resumiendo sus criterios Todorov concluye:

> Lo fantástico […] exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra […] Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación «poética». Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. Sin embargo, la mayoría de los ejemplos cumplen con las tres.[27]

Para el autor, lo fantástico desempeña tres funciones generales en la obra que son indicios de su presencia y a la vez resultan determinantes cuando se trabaja con el texto. En este sentido, Todorov señala el efecto particular que lo fantástico produce en el lector, ya sea de miedo, emoción o simple curiosidad, y que otras formas literarias no pueden suscitar tan eficazmente. También, que sirve a la propia narración, pues lo fantástico mantiene el suspenso: «la presencia de elementos fantásticos permite una organización particularmente ceñida de la intriga».[28] Además, y sobre todo, lo fantástico tiene una función esencial consigo mismo: permite describir un universo fantástico, su propio universo dentro del texto, « […] que no tiene, por tal razón, una realidad exterior al lenguaje; la descripción y lo descrito no tienen una naturaleza diferente».[29] Para el estudio de la novela, el efecto de lo fantástico en el lector, su percepción de lo insólito, y el universo fantástico descrito en el texto, son las

[25] Ibíd., p. 33.
[26] Ibíd., p. 38.
[27] Ibíd., p. 17.
[28] Ibíd., p. 46.
[29] Ibíd.

funciones que mayor importancia presentan, especialmente por su marcada actuación dentro de la ficción de la obra.

Según Todorov, cuando el tiempo de la vacilación, de la ambigüedad, termina y llega el momento de decidir si lo que se percibe en el texto proviene o no de la «realidad», tal como es concebida comúnmente, el lector deja atrás el territorio de lo fantástico; solo entonces, en ese preciso instante en que toma la decisión (opta por una u otra solución posible), sale definitivamente de sus fronteras. Si el lector « […] decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos […]»,[30] por más imposibles que parezcan, la obra pasa al terreno de lo extraño. «Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado […]»,[31] la obra ingresa al terreno de lo maravilloso. Los textos inscritos en lo extraño, apunta el autor, « […] relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos […]»[32] y que, por este motivo, provocan una reacción similar a lo fantástico. Aun así, lo extraño resulta impreciso y poco delimitado, en general, solo está definido en cierta medida por lo fantástico, pues de sus condiciones no cumple más que una: «la descripción de ciertas reacciones, en particular, la del miedo».[33] Por consiguiente, advierte Todorov, lo extraño se corresponde únicamente con determinadas sensaciones que tienen lugar y no con los sucesos insólitos que las generan. En cambio, lo maravilloso se caracteriza « […] exclusivamente por la existencia de hechos sobrenaturales, sin implicar la reacción que provocan […]».[34] Según el autor, en lo maravilloso los eventos inverosímiles que se presentan no incitan ningún efecto particular en el lector ni en los personajes. Además, como lo extraño, lo maravilloso tampoco tiene límites marcados, aunque sí se mantiene siempre que su principal característica « […] no es una actitud hacia los acontecimientos relatados, sino la naturaleza misma de esos acontecimientos»;[35] es decir, más que el significado de la percepción, lo que realmente define lo maravilloso es el propio carácter sobrenatural del texto. Tanto lo extraño como lo maravilloso demuestran ser

[30] Ibíd., p. 22.
[31] Ibíd.
[32] Ibíd., p. 24.
[33] Ibíd., p. 25.
[34] Ibíd.
[35] Ibíd., p. 28.

cualidades innegables de lo fantástico, de ahí que su manejo durante el trabajo con la obra resulte imprescindible para el análisis textual de los sucesos insólitos presentes.

Como se puede observar, la teorización de Tzvetan Todorov en torno a la categoría de lo fantástico destaca particularmente por su profundidad en el tema y los múltiples aspectos que son tratados, todos con un marcado carácter analítico. De especial interés para esta investigación es el criterio de que lo fantástico pertenece al mundo real y se manifiesta cuando tiene lugar un suceso insólito que no es posible explicar por las leyes comunes que lo rigen. Por consiguiente, lo fantástico también se debe a la propia percepción del suceso insólito, a la actitud del sujeto ante lo imposible y su posibilidad de considerarlo como real o imaginario, natural o sobrenatural. Además, se resalta que lo fantástico depende necesariamente de la ficción, de lo inverosímil, ya sea de forma representada o literal, y de la reacción del lector frente a lo insólito. El efecto de lo fantástico en el sujeto-lector y su propio universo dentro del texto, sobresalen igualmente como ideas a tener en cuenta para el estudio de la obra. Asimismo, resulta pertinente considerar las precisiones del autor respecto a lo extraño y lo maravilloso, y sus definiciones en relación con lo fantástico, sobre todo al determinar el carácter de las rupturas entre lo insólito y la realidad en la novela. La claridad de las nociones expuestas por Todorov y el detalle con que aborda cada concepto, justifica el empleo de su teoría de lo fantástico al estudiar la obra de Reinaldo Arenas, no solo por la validez de sus ideas, sino también por constituir un instrumento eficaz para el análisis del texto, especialmente en el trabajo con los sucesos insólitos de la novela y sus funciones expresivas.

1.2.3. Chiampi y el «realismo maravilloso»

La profesora y crítica brasileña Irlemar Chiampi es otra de las figuras que más ha influido en el desarrollo de una concepción de lo maravilloso, fundamentalmente en el continente americano. En su libro *El realismo maravilloso* (1983) Chiampi realiza un estudio sobre la problemática literaria en torno a lo maravilloso, por medio del análisis y definición de la teoría del realismo maravilloso y su manejo como categoría de trabajo. Según la autora, el propio significado del término maravilloso facilita la concepción del realismo maravilloso en su cualidad de no contradecir lo natural: «Maravilloso es lo “extraordinario”, lo “insólito”, lo que

escapa al curso diario de las cosas y de lo humano».[36] Aunque maravilloso es también «lo que contiene la “maravilla”, […] o sea, “cosas admirables” (bellas o execrables, buenas u horribles)»,[37] que llaman la atención por ser portentos opuestos al orden natural. Para Chiampi, lo maravilloso puede pertenecer tanto a la esfera de lo natural como a la de lo sobrenatural. Ya sea en el orden de la realidad humana o en el de lo imposible y sin explicación racional, lo maravilloso siempre se caracteriza por su carácter insólito, sorprendente, fuera de lo normal; siendo admirado y de interés incluso por tratarse de algo horrible, detestable o cuya naturaleza «difiere radicalmente de lo humano»,[38] de lo natural: «es todo lo que es producido por la intervención de los seres sobrenaturales».[39] La noción de Chiampi coincide en gran medida con aspectos distintivos de lo maravilloso ya establecidos por Carpentier en su definición teórica, por lo que es evidente la confirmación y continuidad de algunos de sus criterios esenciales.

Durante su conceptualización, Chiampi señala que el realismo maravilloso comparte determinados rasgos con lo fantástico, particularmente la problematización de la racionalidad y el manejo en la narración de motivos que son muy frecuentes en la tradición literaria y cultural, tales como: «apariciones, demonios, metamorfosis, desórdenes de la causalidad, del espacio y del tiempo, etc.»[40] Si bien la autora define lo fantástico, en principio, como un modo de producir en el lector una inquietud física (miedo[41] y otras variantes emotivas), a través de una inquietud intelectual (duda, vacilación); también apunta que « […] la creación de una impresión específica no se da como mero derivado mecánico del acontecimiento narrativo […]», de cualquier suceso insólito o inverosímil presente en el texto, «[…] sino como resultado de una atmósfera que registra el escalofrío ante el misterio»,[42] ante lo imposible, y todo lo que de una forma u otra pueda romper con el marco habitual de la realidad. Así confirma la idea de lo fantástico visto como una emoción particular del lector, producto de la percepción de un evento sobrenatural o al menos insólito, que contradice el carácter real de su propio mundo. Aunque el efecto de lo fantástico en la realidad del lector ya fue trabajado

[36] Irlemar Chiampi: *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, p. 54.
[37] Ibíd.
[38] Ibíd.
[39] Ibíd.
[40] Ibíd., p. 63.
[41] «El miedo es entendido aquí en acepción intratextual, o sea, como un “efecto discursivo” (un modo de…) elaborado por el narrador, a partir de un acontecimiento de doble referencia (natural y sobrenatural)». Tomado de Irlemar Chiampi: ob. cit., p. 63.
[42] Ibíd., p. 64.

antes por Todorov en su teoría, resulta significativo como en su tratamiento del tema Chiampi le otorga nuevas luces a la comprensión de este criterio.

Según Chiampi, la vacilación del propio lector entre una explicación racional de los hechos narrados (lo fantástico como alucinación), y una explicación sobrenatural (lo fantástico también existe), constituye el indicio más claro de un cuestionamiento de los dos órdenes conocidos: el natural y el sobrenatural. En ese estado de pensamiento, los límites de ambas normas, de ambos códigos, se vuelven relativos e incluso flexibles con lo normalmente establecido, tanto lo natural como lo no natural pasan a distinguirse no solo por el carácter de los sucesos narrados, sino también por su relación entre sí y con respecto a las propias escalas de lo real o irreal. Ese efecto producido en el texto fantástico constituye el mismo temor al no sentido, a lo imposible, ya visto en la teoría de Todorov; no obstante, para Chiampi es mucho más que un puro efecto: «[...] el lector representado es la figuración de la perplejidad delante de una significación ausente [...]»,[43] o quizás desconocida, se pudiera decir. Por consiguiente, asevera la autora, el suceso insólito, privado de cualquier posibilidad interna que lo respalde, depende entonces de dos posibilidades externas: « [...] una racional y empírica (ley física, sueño, delirio, ilusión visual) y otra irracional y metaempírica (mitología, teología, milagros, prodigios, ocultismo) [...]».[44] Esta situación pone al lector en un estado de duda e imparcialidad frente al texto, lo que le obliga a cuestionar todo aquello institucionalizado como norma, los propios paradigmas de la realidad. La opción por el carácter real o imaginario de un acontecimiento, ya de por sí insólito, queda en igualdad de condiciones, sin que en su lugar medie antes alguna certeza absoluta sobre la naturaleza misma del suceso. Generalmente, advierte Chiampi, « [...] el efecto de realidad construido por el discurso es simultáneamente desconstruido por el efecto de lo fantástico [...]»,[45] por tanto, se entiende que el mismo texto agrega a las pruebas de lo real, de lo natural, los posibles signos de lo insólito, de lo inverosímil.

Al contrario de lo fantástico, precisa Chiampi, el realismo maravilloso rechaza todo efecto emotivo de escalofrío, miedo o terror respecto al hecho insólito. En cambio, coloca el asombro como un efecto narrativo propio de la interpretación de los componentes de la diégesis. «Lo insólito, en óptica racional, deja de ser el “otro lado”, lo desconocido, para

[43] Ibíd., p. 66.
[44] Ibíd.
[45] Ibíd., p. 68.

incorporarse a lo real: la maravilla es (está) (en) la realidad».[46] Según la autora, los objetos, seres o acontecimientos que en lo fantástico exigen la proyección de dos posibilidades externas y de dudosa explicación, son liberados de misterio en el realismo maravilloso, puesto que no son ambiguos respecto al universo de sentido al cual pertenecen. Es decir, resultan de cierta forma naturales dentro de la realidad del texto en que se encuentran, ya sea como elementos de la propia historia o como recursos expresivos de la narración. Esencialmente, puntualiza Chiampi, « [...] poseen probabilidad interna, tienen causalidad en el propio ámbito de la diégesis y no apelan, por tanto, a la actividad de desciframiento del lector».[47] Para la autora, esta noción, aunque introduce alguna diferencia, sigue en gran medida el mismo principio ya utilizado por Todorov al definir el modo de percepción de lo fantástico: «el realismo maravilloso se califica por la relación entre el efecto de encantamiento (o discurso) y el relato».[48]

Chiampi señala también que el realismo maravilloso no escapa a las cosas reales mediante la indeterminación espacio-temporal, ni tampoco pone en duda o cuestiona la causalidad con tal de eliminarla. « [...] A diferencia de lo maravilloso, ella (la causalidad) es *restablecida* y a diferencia de lo fantástico, ella es *no-conflictiva*, pero a diferencia del realismo no es explícita sino *difusa* [...]».[49] En el realismo maravilloso el régimen causal es marcado por la discontinuidad entre causa y efecto (en el espacio, en el tiempo, en el orden de la magnitud). Según la autora, son precisamente esas diferencias las que impiden que en el realismo maravilloso lo extraordinario sustituya simplemente lo real. «La cuestión consiste en presentar lo real, la norma, lo “verosímil novelesco”, para permitir que el discurso sea legible como *sobrenatural* [...]»;[50] aunque parezca extraño, la correspondencia realmente funciona, asegura Chiampi, pues los elementos de lo maravilloso también pueden ser vistos como naturales. En este proceso, añade además, se suspende la duda a fin de evitar la contradicción entre lo natural y lo sobrenatural, lo que demuestra que « […] en el realismo maravilloso las relaciones entre los polos de la comunicación narrativa están poderosamente marcadas por la no contradicción de los opuestos [...]».[51] Como resultado, esa pérdida del sentido tan predominante en lo fantástico es abandonada en el realismo maravilloso, no solo

[46] Ibíd., p. 70.
[47] Ibíd.
[48] Ibíd.
[49] Ibíd., p. 71.
[50] Ibíd., p. 72.
[51] Ibíd., p. 207.

para evidenciar un retorno al sentido en sí, sino también como prueba de la trascendencia de un estado sobrenatural y de leyes que pueden transgredir todo lo conocido, la realidad misma.

Para Chiampi, el realismo maravilloso siempre se distingue por una perspectiva armónica del mundo, puesto que « [...] se opone a la disyunción de los elementos contradictorios[52] y a la irreductibilidad de la oposición entre lo real y lo irreal [...]».[53] Por consiguiente, sus personajes no se desconciertan nunca ante lo sobrenatural, ni cuestionan la naturaleza de lo insólito, lo que permite que los sucesos extraordinarios presentes en un texto puedan ser aceptados como posibles dentro de la propia realidad de una narración; esta característica resulta muy perceptible en la novela objeto de estudio, particularmente en el tratamiento de los personajes en relación con lo maravilloso. Según la autora, este principio de negar la contradicción, rasgo distintivo del realismo maravilloso, le permite mostrar lo imposible como natural y real, sin necesidad de abandonar su tendencia a distorsionar la lógica habitual y continuar rompiendo la concepción racional y verosímil que rige la configuración de la realidad.

Como se ha podido apreciar, la teoría desarrollada por Irlemar Chiampi sobre el realismo maravilloso resulta notablemente abarcadora y profunda, lo que le permite poder tratar de modo eficaz los principales aspectos de interés para cualquier estudio enfocado en lo maravilloso. Vale reconocer también su acercamiento crítico a las teorizaciones que respecto al tema realizaran figuras tan importantes como Alejo Carpentier y Tzvetan Todorov, cuyas nociones la autora analiza e incluso cuestiona, de ser necesario, llegando en ocasiones a ofrecer concepciones más ajustadas y actuales de algunas ideas importantes. Destaca especialmente el criterio de Chiampi de que lo maravilloso puede pertenecer tanto al orden de lo natural como al de lo sobrenatural, siempre y cuando se caracterice por su cualidad insólita, sorprendente, fuera de lo normal, incluso tratándose de algo horrible o de naturaleza totalmente opuesta a lo humano, a lo natural, dígase los seres sobrenaturales. Además, advierte que lo insólito también se incorpora al mundo real, conocido, y por consiguiente, lo maravilloso se puede encontrar en la misma realidad. Asimismo, sobresale la idea que señala que lo insólito, a pesar de su carácter extraordinario, está provisto de sentido propio,

[52] «[…] la no disyunción de los elementos contradictorios […] sólo se realiza mediante la instauración de un proceso verosímil de desnaturalizar lo natural o de naturalizar lo sobrenatural». Tomado de Irlemar Chiampi: ob. cit., p. 208.
[53] Ibíd., p. 72-73.

al menos dentro del mundo en que se encuentra, permitiendo así que los elementos de lo maravilloso también puedan ser vistos como naturales, como verosímiles. Cualidad que se ve favorecida, según Chiampi resalta, por una perspectiva armónica del mundo, cuyo principal interés radica en evitar la división de los elementos contradictorios y la oposición entre lo real y lo irreal; al negar la contradicción de los opuestos se puede incluso mostrar lo imposible como posible, lo sobrenatural como natural, esto sin dejar de distorsionar, a la vez, la lógica habitual y racional de la propia realidad. Por todo lo expuesto, es evidente la validez analítica de la teoría de Irlemar Chiampi y su gran utilidad en el trabajo con lo maravilloso, atributos que hacen de sus criterios herramientas indispensables para el desarrollo de esta investigación; no solo por su pertinencia a la hora de distinguir la presencia de lo maravilloso en la novela de Reinaldo Arenas, sino también para poder analizar y comprender más eficazmente la función expresiva de los disímiles sucesos insólitos existentes en el texto.

1.2.4. Conceptualizando lo maravilloso

Como ya se había anunciado en la introducción de este trabajo, la noción de lo maravilloso ha sido ampliamente usada desde la antigüedad, no obstante, todavía hoy resulta controvertida al intentar definirla, por los múltiples significados con que suele ser empleada en muchas ocasiones, algunos a veces muy diferentes entre sí y por ende de poca utilidad práctica. Por este motivo, durante el desarrollo de este epígrafe se han descrito las tres principales definiciones teóricas en torno al tema más estudiadas en el ámbito académico del país (Alejo Carpentier, Tzvetan Todorov e Irlemar Chiampi), con el objetivo de poder arribar a un concepto general y aplicable de lo maravilloso que, partiendo de esas mismas conceptualizaciones, resulte acorde a los intereses objetivos de la presente investigación y pueda servir como instrumento de trabajo para el estudio y análisis de la novela. Como resultado se puede concluir que:

Lo maravilloso comprende cualquier suceso de carácter insólito, sorprendente, imposible, sea de orden natural o sobrenatural. Puede tener una apariencia hermosa o ser muy horrible, no hay distinción, siempre y cuando su condición extraordinaria transgreda las escalas habituales de la realidad, de lo considerado normal. Está provisto de sentido propio, al menos dentro del mundo en que aparece, lo cual permite que pueda llegar incluso a ser visto como algo natural y posible. Cuando se incorpora a la esfera de lo real, de lo verosímil, es capaz de funcionar como parte de la misma realidad. Presenta una perspectiva armónica que niega

la división de los elementos contradictorios y la oposición entre lo real y lo irreal, entre lo posible y lo imposible.

Capítulo 2:

Estudio de la novela *Celestino antes del alba* de Reinaldo Arenas. Presencia de situaciones de carácter maravilloso y sus funciones expresivas

2.1. Breve acercamiento a la novela: argumento y personajes

Celestino antes del alba cuenta la historia de un niño que vive en el campo cubano con su madre, sus abuelos y sus tías. Este niño, narrador-protagonista de la novela, sufre en silencio la ignorancia y violencia del medio rural en que habita, así como de la no menos brutal familia que tiene. Su vida miserable y solitaria lo lleva a encontrar consuelo en una prodigiosa imaginación, como escapatoria al ámbito hostil que lo rodea. Comparte así su existencia con un primo (especie de *alter ego*) llamado Celestino, con el que se siente menos solo y en cuya personalidad descarga su propia sensibilidad interior. El primo Celestino se muestra totalmente poseído por la escritura y una incesante necesidad de creación poética que lo convierten en un ser diferente de los demás miembros de la familia y, por consiguiente, en objeto de rechazo, burla y hasta persecución.

A partir de una conversación personal sostenida con el autor, el crítico literario Francisco Soto describe eficazmente lo que se puede considerar como el tema general de esta novela de Reinaldo Arenas:

> *Celestino antes del alba* articula las experiencias de infancia de un niño narrador acosado por la ignorancia y condiciones hostiles del campo cubano […]. Para sobrevivir esta asfixiante realidad de privación y violencia, este joven —sin nombre a lo largo de toda la novela— sueña e idealiza a un ser más puro, un primo imaginario (Celestino), que es a la vez poeta. Así, hecho de sueños y fantasía, Celestino no puede ser destruido por la brutalidad de su medio ambiente. El niño-narrador/Celestino trasciende su constante persecución por medio de un deseo insaciable de expresarse, deseo que lo lleva a escribir una poesía misteriosa que garabatea en las hojas y en los troncos de los árboles del campo. Como se espera, este acto de escritura rebelde se critica y se censura por ser subversivo, es decir, diferente; un acto no permitido por los que insisten en domesticar la pluralidad.[54]

El argumento de *Celestino…* se sustenta en la creación poética de un niño oprimido por sus familiares, que consideran el hecho de tener a un poeta dentro de la propia familia como una vergüenza. Por tanto, es importante hacer referencia a los personajes que forman el entorno familiar en la novela y constituyen, junto al niño protagonista y su primo Celestino, el núcleo principal del sistema de personajes de la obra. Ellos son: el abuelo, la abuela y la madre del niño protagonista. Estos personajes se caracterizan de manera un tanto estereotípica, pues son representados principalmente por sus rasgos negativos. El abuelo actúa prácticamente como un dictador machista del campo, para él solo importa el sustento. Rechaza todo lo relacionado con la escritura por su inutilidad y carácter afeminado. Persigue a Celestino con

[54] Francisco Soto: «Conversación con Reinaldo Arenas», en *Reinaldo Arenas*, p. 140.

su hacha y destruye todo lo que haya podido garabatear. La abuela simboliza el matriarcado en el hogar: es gobernada por su marido, excepto en la casa, donde ella es superior a todos. En cuanto a la madre del niño protagonista, es una persona desequilibrada que solo piensa en acabar con su vida, tras haber sido abandonada por su marido poco después del nacimiento de su hijo; motivo por el cual la relación que tiene con este es habitualmente de amor y odio. En general, los personajes de la novela presentan una imagen peyorativa, resaltada sobre todo por su condición de gente rural y además de analfabetos.

2.2. Análisis de las situaciones de carácter maravilloso presentes en la novela y sus funciones expresivas

Como ya se ha descrito en el epígrafe inicial de este capítulo, la novela *Celestino antes del alba* parte de la idea de un niño campesino que narra su vida en medio del campo, rodeado por un entorno familiar cuya principal característica radica en la extrema pobreza en que todos viven. La familia está compuesta por el niño personaje y narrador a la vez, sin nombre durante toda la novela, él constituye el protagonista de la historia y se haya representado en ese personal «yo» de la narración, su punto de vista marca gran parte de toda la obra; están además su madre, su abuelo y su abuela, así como el niño Celestino, su primo, que es acogido por la familia después de quedar huérfano de madre y que resulta el principal desencadenante de las situaciones de la novela.

El tratamiento literario del texto transforma la imagen del mundo rural cubano heredado del costumbrismo y criollismo propios de los siglos XIX y XX. La trama y los personajes se colman de motivos insólitos, sucesos de por sí maravillosos, tanto de carácter natural como sobrenatural. En esta configuración maravillosa de la narración desempeña un rol determinante la condición infantil del narrador y su peculiar imaginación, tanto es así que se convierten en los fundamentos claves de la historia. Todo lo que acontece, sea real o imaginario, o sea, imaginado por el niño, ocupa un mismo plano en el texto: el plano de los acontecimientos narrados. Los sucesos todos —sean reales o puramente imaginarios— son yuxtapuestos sin que medie aclaración alguna o advertencia para el lector. El mundo empírico se enriquece con otros espacios, con otros aconteceres, que transgreden la realidad conocida, el resultado es una historia y un mundo fabuloso, maravilloso, así como una novela marcadamente singular. La imagen narrativa es «extraña» y por ello rompe con la posible lectura costumbrista y criollista, igual que con todo apego a un pretendido reproductivismo y naturalismo del texto. Es precisamente lo que Alejo Carpentier llamó como una ruptura de las escalas de la realidad, sucesos extraordinarios no solo por su posible carácter sobrenatural, sino también, y sobre todo, por su carácter hiperbólico y asombroso. Respecto a esta forma de ver y concebir lo maravilloso, Irlemar Chiampi advierte además que lo natural y lo sobrenatural se presentan en posiciones no disyuntivas, no antitéticas, por tanto, lo real y lo irreal no son contradictorios ni están en oposición. Los personajes de la novela nunca se desconciertan ante lo sobrenatural, así como tampoco cuestionan la

naturaleza misma de lo insólito, características estas que condicionan directamente la presencia de lo maravilloso durante toda la narración.

De la narrativa precedente, sin embargo, permanece la penuria y el sufrimiento de los personajes, a lo que Reinaldo Arenas suma un nuevo motivo: la marginación y violencia contra el niño por ser «diferente», por su condición de artista, de poeta. En la novela, el niño narrador-protagonista (el «yo» del relato) y su primo Celestino comparten esa marginación y la subsiguiente violencia, en un medio que siempre les resulta hostil y agresivo. Vale decir, que en parte la madre del niño narrador también suele sufrir marginación y violencia, sobre todo por su condición de mujer abandonada por el marido y que además tiende a padecer reiterados episodios de locura. Por consiguiente, es lógico pensar que la represión constituye un tema más de los manejados por Arenas en la novela, no solo en las figuras del niño protagonista, su primo Celestino, la madre e incluso también los abuelos, sino además por otras posibles asociaciones semánticas que al respecto pueden establecerse dentro del texto, ya sea en relación con el contexto histórico en que tiene lugar el relato o viendo la obra como un retrato autobiográfico de la infancia del autor. Esta apertura de interpretaciones en torno a la temática de la represión es un ejemplo más del amplio trabajo del autor con las simbologías durante toda la narración y, muy especialmente, en el desarrollo de los personajes. Aunque el manejo de símbolos es uno de los rasgos propios de lo maravilloso, el estudio de la represión manifiesta en la obra no forma parte del asunto que ocupa este trabajo, quedando pues para otra investigación futura; no así la violencia y opresión presentes en el texto, cuya representación sí resulta de gran interés para este análisis, particularmente en lo referido a los personajes de la novela.

El mundo de *Celestino…*, insólito y fabuloso por excelencia, trasciende el mero criollismo de la literatura cubana del siglo XX. La narrativa de Arenas, dinámica y fuertemente creativa a su vez, impide una lectura pobre, unilateral o inclusive monológica, muy por el contrario, su novela revela al lector un texto rico en sentidos, de múltiples matices y siempre abierto a nuevas interpretaciones. La inventiva maravillosa presente durante toda la obra está en constante actividad, lo que provoca una multiplicidad de significados y al mismo tiempo rompe con lo trillado, con lo agotado, del nativismo; se genera de cierta forma una visión indagatoria y experimental por parte del lector, en su afán latente por descubrir y comprender los sentidos intrínsecos en la historia, la propia esencia del relato. Para el desarrollo de este

trabajo, el estudio de la novela se enfoca esencialmente en el análisis de cada uno de los personajes de la obra y sus principales acciones dentro de la narración. También dirige su atención hacia algunos elementos de la diégesis, que producto al manejo de lo maravilloso se convierten en aspectos significativos del texto (dígase animales, plantas y objetos presentes, e incluso fantasmas y demás seres no naturales, en muchas ocasiones); así como además a otras cuestiones de la propia historia que, del mismo modo, destacan por su particular tratamiento literario.

El narrador:

En *Celestino antes del alba* el narrador resulta el personaje central de la novela, no solo relata todos los sucesos que tienen lugar, sino que también es protagonista, a la vez, de gran parte de ellos. Su condición infantil constituye su rasgo más característico, es ante todo un niño, y como niño al fin tiene una visión muy singular y propia de todas las cosas, de su familia, del mundo que le rodea, de la vida en general; por ejemplo: «[…] Dos nubes muy grandes chocaron una con la otra y se hicieron añicos. Los pedazos cayeron sobre mi casa y la tiraron al suelo [...]».[55] Como no tiene nombre durante toda la historia, la continua presencia del pronombre personal «yo» en el texto es su signo representativo. El empleo por Reinaldo Arenas de la primera persona del singular le permite designar y realzar que toda la narración parte de la realidad personal del personaje narrador y de sus propias relaciones con el medio que le circunda, al menos eso da a entender; un ejemplo curioso es cuando dice: « […] Llegando ya a la casa yo tropecé con el troncón, y me lo clavé en el estómago. Abuela me sacó el troncón del estómago. Pero ya estaba muerto».[56] Sin embargo, un criterio diferente en torno al uso del «yo» en la narrativa de lo maravilloso pone en duda esta idea, al respecto Tzvetan Todorov afirma: «El *yo* significa el relativo aislamiento del hombre en su relación con el mundo que construye, el acento puesto sobre esta confrontación sin que sea necesario nombrar a un intermediario».[57] Su opinión no solo difiere de lo expuesto anteriormente, sino que también ofrece un nuevo y posible punto de vista con respecto al papel del personaje narrador dentro de la obra. No obstante, en *Celestino...* la relación del narrador-protagonista con el mundo que construye no pareciera ser de aislamiento, sino más bien de escape, como un refugio a la soledad (no se refiere a ningún otro amigo que no sea

[55] Reinaldo Arenas: *Celestino antes del alba*, pp. 13-14.
[56] Reinaldo Arenas: ob. cit., p. 108.
[57] Tzvetan Todorov: ob. cit., p. 77.

su propio primo Celestino) y a la cruda realidad en que vive, esa que a cada momento le obliga a volver, a darse cuenta que está ahí mismo, en ese ambiente que tanto detesta. Además, la existencia del primo Celestino demuestra que en esta historia sí existe un intermediario, quien no solo es nombrado por conveniencia del narrador para descargar en alguien más el sufrimiento que padece, sino porque el mismo como personaje es creador de una realidad diferente, fabulosa. Por consiguiente, quizás resulte más probable considerar el criterio de Chiampi sobre el narrador que se erige en testigo y cuenta una historia ya ocurrida, respecto al mismo la autora añade: «Un dispositivo narracional clásico del texto fantástico [...] se ocupa de registrar realistamente el fenómeno insólito, para obtener la credibilidad del lector. La notación táctil [...]; visual [...]; olfativa [...]; auditiva [...] y hasta las referencias científicas [...]; todo se presta al proyecto de acreditar el prodigio [...]».[58] La idea permite comprender la acción del narrador como autor de los mismos hechos que cuenta, mientras ofrece su testimonio personal de la situación en que vive, de las cosas que ve a su alrededor y, especialmente, de ese otro mundo rico en sucesos insólitos que, a la vez, va creando dentro de su propia y sufrida realidad. Como resultado, su relato rompe con los límites de lo real y lo imaginario, cuyas fronteras se anulan y transgreden sin reparo alguno, mucho menos dificultad; por ejemplo: « ¡Animal!», me dice mi madre, y me tira una piedra en la cabeza. […] Mi cabeza se ha abierto en dos mitades, y una ha salido corriendo. La otra se queda frente a mi madre. Bailando. Bailando. Bailando».[59] Desde la óptica del niño narrador todo ocupa un mismo plano de la realidad, del mundo en que vive, ya sean sus propias acciones, su familia, su singular primo Celestino, las cosas que hacen o les pasan a ambos, la comunicación con sus primos muertos, con otros seres sobrenaturales (como las brujas, los duendes y el viejito que representa al mes de enero) y también con los mismos animales del campo; juntos todos conforman ese universo maravilloso tan marcado y peculiar en la novela.

Celestino:

El niño Celestino, como ya se ha dicho, es el primo del protagonista de la novela (el narrador), y sobre su personaje se vuelca la mayor parte del contenido maravilloso presente durante la narración, ya sea como motivo creador del mismo o sino también como partícipe

[58] Irlemar Chiampi: ob. cit., p. 68.
[59] Reinaldo Arenas: ob. cit., p. 7.

directo en el acontecimiento extraordinario; por ejemplo: «El mayal terminaba de arder. Por sobre las cenizas, donde todavía chispea alguna que otra brasa, cruza Celestino, con una estaca clavada en el pecho [...] —Déjala —me dijo él sonriendo—. Déjala, que ya saldrá por su cuenta [...]».[60] Celestino se caracteriza especialmente por su continua necesidad de estar siempre escribiendo, quizás porque apenas suele hablar, este extraño y constante interés actúa sobre él como un deseo que lo posee por completo, sin tener forma alguna siquiera de poder impedirlo, aunque vale destacar que no se muestran indicios por el personaje de querer evitarlo: «[…] La figura del ancianito Celestino se deja ver de vez en cuando, confundido entre los grandes troncos, escribiendo y escribiendo sin cesar […] Hace una semana que no descansa ni de día ni de noche, y ni siquiera ha probado un bocado».[61] La escritura desmedida se convierte para Celestino en su actividad fundamental, siendo parte esencial de su vida, tan imprescindible para sobrevivir como lo es respirar. No solo escribe en papeles o en materiales servibles que encuentra a su alrededor, sino que cuando ya no le queda nada entonces recurre a la misma naturaleza, escribiendo en las piedras, árboles y demás elementos de su propio entorno. Las poesías que escribe nunca parecen acabar, cada una resulta más larga que la anterior, y como algo «natural» puede pasar días, semanas, meses, incluso años, en su incesante labor creativa, una para la que el transcurrir imparable del tiempo no parece tener importancia. Este escribir interminable que va invadiéndolo todo a su paso se convierte en el signo más evidente de lo maravilloso en el personaje de Celestino —y se pudiera decir también que en la novela—, pues no solo resulta insólito y sorprendente por tratarse de una situación fuera de lo normal, imposible de creer, sino además por su marcado carácter hiperbólico, que rompe con los límites conocidos de la realidad. Se trata de lo que Todorov denomina como maravilloso hiperbólico, donde « [...] los fenómenos son sobrenaturales [...] por sus dimensiones, superiores a las que nos resultan familiares [...]».[62] La configuración insólita e inverosímil de las acciones de Celestino representa esa ruptura permanente con lo natural, con lo considerado posible en la esfera de la real, condiciones que hacen del personaje el principal ejemplo de lo maravilloso en el texto. La singular actitud del niño Celestino y su imaginativa personalidad lo muestran como un ser diferente, por lo cual se convierte en blanco de burlas, rechazo y hasta persecución por parte de los adultos de la familia. No solo lo desprecian y marginan como pariente,

[60] Reinaldo Arenas: ob. cit., p. 27.
[61] Reinaldo Arenas: ob. cit., pp. 115-116.
[62] Tzvetan Todorov: ob. cit., p. 28.

debido a su condición de huérfano de madre (quien extrañamente se había suicidado ahorcándose y dándose candela al mismo tiempo, según dice la abuela) y con un padre que ya desde antes se supone que los había abandonado, sino que lo odian inclusive más por ser una vergüenza en la familia, a causa de su constante afán de creación poética; probando así que la aversión por lo artístico, por lo culto, les era mucho mayor que la molestia que constituía tener otra boca que alimentar, defecto que quizás se pueda atribuir a su propia posición de analfabetos.[63] Se debe precisar también que en repetidas ocasiones la figura de Celestino resulta problemática como personaje y en cuanto a su rol dentro de la narración, debido en lo fundamental a que puede llegar a interpretarse como un posible desdoblamiento de la propia identidad del narrador, incluso como una especie de *alter ego* del niño protagonista; véase el siguiente ejemplo: « [...] Yo miro a Celestino y Celestino mira para mí, aunque ninguno de los dos nos podemos ver».[64] Este criterio es manejado a veces por la crítica partiendo de la idea de que Celestino ofrece indicios de ser como una especie de refugio para el niño narrador, en su deseo por escapar de la triste realidad en que vive, motivo por el que Celestino es visto muchas veces como un primo ficticio en quien el narrador descarga su propia imaginación. En este contexto, y teniendo en cuenta que el propio narrador de la obra es un niño muy fantasioso, cabría pensar entonces que el primo Celestino y la historia del suicidio de su madre pueden ser una posible corporización de los mismos temores del protagonista, en especial los referidos a los varios intentos de suicidio de su madre queriendo tirarse al pozo. Aunque en la práctica esta idea de ver los personajes del narrador y su primo Celestino como un mismo individuo resultan solamente una interpretación más en el espectro de posibles significados de la novela, sí queda claro que su tratamiento es de por sí muy insólito y sugerente, siendo otro ejemplo del manejo tan peculiar que Arenas hace de lo maravilloso en su novela.

La madre, el abuelo y la abuela:

El personaje de la madre del niño narrador se caracteriza en la novela por su actitud de mujer infeliz, rechazada y abandonada por el marido, teniendo que criar sola a su hijo mientras vive en casa de sus padres. Suele culpar al hijo por el abandono de su padre y por

[63] Nótese la contradicción de que si ninguno de los miembros de la familia sabía leer ni escribir, como es posible entonces que Celestino no dejara de estar escribiendo, sin duda otra prueba más del tratamiento insólito del personaje en la novela.
[64] Reinaldo Arenas: ob. cit., p. 48.

este motivo la relación afectiva entre ellos tiende a ser prácticamente de amor y odio a la vez. También detesta a sus padres por no quererla como hija y además por la triste miseria en que todos viven. Su actitud como personaje está marcada por cierta inconsistencia en lo que siente, por consiguiente, se muestra como alguien de temperamento muy cambiante, a veces alegre y dulce con el hijo y en otras ocasiones depresiva u hostil con el mismo; por ejemplo: «[...] Mamá se queda lela. Me saca la garrocha del cuello. La tira sobre la yerba. Se lleva las manos a la cara y da un grito enorme [...]».[65] Producto de su propio ánimo sufrido padece de reiterados deseos por querer matarse tirándose al pozo del patio, las repetidas muertes o intentos de suicidio son muestra de su permanente desesperación. Hay momentos en que pareciera haberlo logrado e incluso su hijo la puede ver tirada en el fondo del pozo: « [...] Yo traté de sacar a mi madre del pozo. Pero ella no quiso salir. Y, con la cara muy mojada (no sé si por las lágrimas o por el agua), me dijo: "Vete, que yo aquí me siento muy cómoda"»,[66] sin embargo, todo cambia de repente y vuelve a estar entre los vivos. Del mismo modo ocurre cuando se dice que la están velando en la sala de la casa: « [...] Mi madre relampaguea entre las cuatro velas que arden muy despacio [...]»,[67] mientras ella reposa en una caja que costó un ojo de la cara del abuelo. Resulta evidente el juego del autor con lo inverosímil, con lo sobrenatural, al dar por sentada la muerte de un personaje para después mostrar que no ha sido así, que lo imposible pasa a ser real y de nuevo forma parte del mundo.

El abuelo constituye un personaje configurado, sobre todo, a partir de su imagen de jefe de familia, siendo el único hombre adulto del hogar y, por tanto, de quien depende la subsistencia de todos. No parece querer a su familia y mucho menos a sus nietos, con los cuales es particularmente cruel, llegando muchas veces a ser terriblemente violento, en especial con Celestino, a quien odia excesivamente por constituir una vergüenza para la familia y una burla ante cualquier conocido, a causa de su incesante necesidad de escribir poesías en todas partes. Por este motivo, suele cortar con el hacha todos los árboles en donde Celestino ha estado escribiendo y también lo persigue sin parar, con la misma hacha en la mano, para matarlo por su comportamiento; por ejemplo: «El hacha de abuelo ha alzado el vuelo y se ha clavado en la frente de Celestino [...]».[68] A su paso todos los árboles

[65] Reinaldo Arenas: ob. cit., p. 17.
[66] Reinaldo Arenas: ob. cit., p. 61.
[67] Reinaldo Arenas: ob. cit., p. 106.
[68] Reinaldo Arenas: ob. cit., p. 95.

terminan cayendo y llega a dejar el campo completamente desierto, dejando sin alimento a la familia y reforzando así la hambruna que ya padecían. De nuevo se hace presente lo maravilloso hiperbólico al sobredimensionar la realidad, lo posible, mostrando situaciones asombrosas por su carácter desmedido y transgresor. En ocasiones esta violencia avasalladora logra su objetivo y Celestino termina recibiendo un hachazo del abuelo, véase el siguiente ejemplo: «Abuelo llega, y le clava el hacha en la cabeza a Celestino. Celestino no grita ni dice ni pío. Nada, nada dice [...]»;[69] sin embargo, aun así puede seguir vivo con el hacha clavada y continuar escribiendo, suceso evidentemente sobrenatural que marca de nuevo la presencia de lo maravilloso. A pesar de esta imagen tan peyorativa del abuelo en la narración (no solo con respecto a Celestino, pues a veces su violencia y crueldad también le impulsa a agredir a alguno de los otros miembros de la familia, generalmente a la abuela, algo curioso teniendo en cuenta que se trata de su propia esposa), sus violentas y crueles acciones pueden resultar dudosas, quedando incluso en la incertidumbre. Esto se debe a que semejante nivel de crueldad pudiera ser imaginario, no real como el narrador pretende mostrar, quizás en un intento por reflejar de manera exagerada el desprecio y maltrato del que es víctima por parte de su abuelo, así como el espanto que su simple imagen con el hacha le puede provocar.

El personaje de la abuela también tiene su lugar dentro de la historia, en particular como la dueña y señora de la casa, siendo la voz principal dentro del hogar. Tiende a ser muy supersticiosa, sobre todo a causa de su ignorancia, por ejemplo: « [...] Y abuela, que cree hasta en los relinchos de los caballos, salió, echando maldiciones, desde la cocina, pues, según ella, esa mata era santa, y ahora se nos puede revirar. Y caernos un rayo y todo».[70] No parece tener afecto hacia su hija ni hacia sus nietos, de los que más bien se avergüenza, sobre todo de Celestino por su constante deseo de estar escribiendo, actitud que critica siempre que puede alegando que avergüenza a toda la familia ante los vecinos de los alrededores. Es también una mujer infeliz, igual que su hija a quien tanto señala, suele lamentarse a cada rato por la miseria que los consume y por la familia que le tocó tener, especialmente refiriéndose a su hija muerta, la madre de Celestino. Como todos los personajes de la obra, también presenta relación con el tratamiento de lo maravilloso en la narración, particularmente como testigo de varios de los sucesos insólitos y sorprendes que

[69] Reinaldo Arenas: ob. cit., p. 103.
[70] Reinaldo Arenas: ob. cit., p. 55.

tienen lugar en el texto, y además como sujeto integrante de un mundo que a cada momento se torna extraordinario e inverosímil; por ejemplo:

> Abuela se arrodilla en el patio [...] Luego empieza a bailar y a dar brincos, y sale corriendo como una centella hacia la mata de higuillos. Allí da un salto muy grande y, de pronto, se convierte en un pájaro muy raro, que da gritos como si fuera una mujer [...] Y volando se pierde por el aire, confundiéndose con las auras.[71]

Demás elementos y cuestiones de interés:

Los primos muertos presentes en varias ocasiones durante la narración son también una especie de personajes, cuya principal importancia radica en que agregan sobrenaturalidad al mundo de la novela y refuerzan así la carga maravillosa de las situaciones que tienen lugar; por ejemplo: « [...] Bien sabes que desaparecemos en cuanto sale el sol [...] Esta neblina es lo único que nos protege contra la gente [...]».[72] Solo interactúan con el narrador y en ocasiones además con Celestino, lo que puede llegar a entenderse, una vez más, como que son resultado de la rica imaginación del niño protagonista. Suelen aparecer siempre todos juntos en el techo de la casa, sitio donde acostumbran a reunirse con el protagonista para tratar de idear una forma de poder matar al abuelo. Aunque hay momentos en el texto donde aparecen también dentro de la casa e incluso se sientan a comer a la mesa, esta imagen se ofrece desde la mirada del narrador, no aclarándose si son vistos por el resto de la familia, pues ellos se dirigen y hablan únicamente con el niño protagonista. Resulta evidente que a pesar de intentar ser mostrados como algo «natural» en la realidad que vive el narrador, el aparecer y desaparecer de estos primos difuntos, le otorga un halo de misterio y fantasía al entorno del personaje, al tratarse, claro está, de un acontecimiento totalmente sobrenatural, irreal; por ejemplo: «Llego a la casa saltando de tronco en tronco, y lo primero que veo es el techo blanco entre la neblina y a todos mis primos encaramados en él, dándome gritos y más gritos, mientras cantan canciones mudas que solamente ellos y yo podemos entender [...]».[73] La relación confidente, familiar, que se establece entre estos seres y el niño protagonista, constituye uno de los sucesos insólitos más representativos y comunes en la novela; no solo por tratarse de fantasmas, de muertos que entablan un relación directa y «normal» con un

[71] Reinaldo Arenas: ob. cit., p. 25.
[72] Reinaldo Arenas: ob. cit., p. 30.
[73] Reinaldo Arenas: ob. cit., p. 30.

individuo vivo, sino más bien, por ser un ejemplo típico de la manifestación de lo sobrenatural en el mundo real, sin llegar a entrar en conflicto. Vale acotar que existe otro personaje que tiene algunas pocas apariciones durante el relato, se trata de la tía Adolfina, quien en una ocasión aparece como si fuese una bruja. En cada momento su imagen está asociada con lo insólito por excelencia, como cuando se dice que coge una porción del abuelo para comérselo, o cuando se describe que siempre canta con la boca cerrada para que no se le arrugue la cara. Todo en ella es extraordinario, aunque sin duda el momento más significativo es cuando desaparece al desmoronarse la mascarilla de tierra blanca que tenía en su cara.

Algunos elementos de la naturaleza presentes en la novela también son configurados desde una perspectiva maravillosa, especialmente al ser capaces de habilidades no posibles en su especie; dígase las plantas (como el caso de las matas de laureles que gritaban, maullaban, daban relinchos y hasta piaban), animales que pueden hablar (como los totises, las lagartijas, los pitises, los alacranes, los grillos y las hormigas, entre otros) o hacer cosas imposibles, por ejemplo: « [...] un pichón de aura salió volando con las alas encendidas y se tiró sobre el techo de la casa [...]».[74]

El manejo del tiempo en la realidad de la novela es, del mismo modo, extraordinario y peculiar, caracterizándose por ser muchas veces circular, como si en vez de transcurrir con normalidad lo hiciera a la inversa o, al menos, de una forma completamente diferente a lo normal. No solo se reiteran momentos ya vistos o situaciones ocurridas, dándose a suponer que en realidad es posible que nunca llegaran a pasar; sino que el mismo tratamiento del pasar de los días, las semanas, los meses y hasta los años, resulta totalmente discrepante con respecto al tiempo real. En ocasiones los hechos se suceden en un rango de tiempo hiperbolizado, lo que solo puede ser visto como algo improbable, incapaz de ocurrir así, por ejemplo: « ¡Y pensar que ya hace más de cien años que no probamos ni un bocado!».[75] No obstante, este carácter insólito del tiempo transcurrido no afecta en nada la realidad de los personajes, todo parece ser aceptado como normal, como natural, ya sean años que pasan como si solo fuera un día o eventos que están pasando de noche y de pronto se demuestra que realmente es de día.

[74] Reinaldo Arenas: ob. cit., p. 24.
[75] Reinaldo Arenas: ob. cit., p. 79.

En general, la escritura de la novela se muestra siempre transgresora con los límites establecidos entre lo real y lo imaginario, rompiendo no solo las escalas habituales de la realidad, del mundo recreado; sino también construyendo un entorno diferente y singular, donde todo resulta posible o, al menos, maravilloso. El tratamiento del relato parte del carácter imaginativo del niño narrador-protagonista de la obra, por lo cual no es de extrañar que los sucesos que describe siempre se caractericen, de manera especial, por su carácter insólito, sorprendente, en función de ese mundo maravilloso que intenta crear a su alrededor. *Celestino antes del alba* se distingue, además, por la novedad de sus divisiones internas, al no presentar capítulos como tal, sino más bien una especie de pequeños epígrafes que emplea con el objetivo de dar la impresión de interrupciones o cortes en el relato y ofrecer la impresión de partes, capítulos, secciones, etc. que en realidad resultan difíciles de percibir, ya que, como se ha indicado y es fácil comprobar, la historia se va construyendo con fragmentos que carecen de un ordenamiento causal, una suerte de inventario de un acontecer que toca al lector organizar conceptualmente. Las múltiples repeticiones de diversos elementos dentro del relato, ya sean palabras, sucesos, o incluso varios posibles finales, funcionan además como una estrategia del autor para enriquecer el carácter peculiar e insólito de la novela, pues esto acentúa y consolida la carga semántica de lo maravilloso en la obra. La fragmentación en varios momentos de la trama principal hace que la historia que se narra sea mucho más extraña y singular, sobre todo en el manejo de las disímiles situaciones maravillosas que se suceden una tras otra, requiriendo así mayor atención e interés por parte del lector, en vista de su posible y necesario ordenamiento e interpretación.

Después de haber realizado este recorrido por la novela *Celestino antes del alba* de Reinaldo Arenas, se puede confirmar la indiscutible función enriquecedora de las situaciones de carácter maravilloso presentes durante toda la narración. Asimismo, la novela de Arenas, a la vez que entronca con una marcada tradición de narrativa criollista, vista específicamente en el retrato de una familia campesina sumida en la penuria, también supera esta visión tradicional con la creación de una nueva imagen no reducida al naturalismo y al costumbrismo, sino enriquecida con otras dimensiones de la realidad creadas con los múltiples elementos provenientes del rico acervo del imaginario comunitario. La novela, sin dejar de ser un «testimonio» de la vida real en el campo cubano de entonces, así como una «denuncia» de las miserias a que eran sometidas las masas campesinas pobres, introduce además otros problemas, como pueden ser: la intolerancia, la discriminación del artista y

también de la mujer, la incomprensión desmedida y los propios prejuicios que engendra la pobreza y la injusticia. En esencia, la obra ofrece una visión diferente y original del mundo rural cubano de años pasados.

Conclusiones

Después de realizar este justo acercamiento a la narrativa de Reinaldo Arenas y de haber explicado la funcionalidad expresiva de lo maravilloso en su novela *Celestino antes del alba*, se concluye que:

- El estado actual de la crítica sobre la obra resulta muy desfavorable, por la ausencia de trabajos recientes que la aborden desde una mirada académica y sobre todo desprejuiciada. Los escasos estudios que existen son más bien panorámicos y exploratorios en torno a la figura del autor, por lo que carecen de profundidad analítica.

- Aunque el personaje niño aparece en varias narraciones cubanas anteriores a la obra, el desarrollado por Arenas resulta singular por su condición de poeta, de artista. Esta novedosa cualidad que el autor aporta a Celestino no se ha encontrado en ninguno de esos personajes infantiles de antes de la novela.

- Los sucesos maravillosos presentes en la obra pueden ser resultado del carácter imaginativo del niño narrador. Sus constantes fantasías pueden constituir el medio que utiliza para crear su propio mundo y escapar de la cruda realidad en que vive.

- El carácter insólito e inverosímil de los acontecimientos narrados en la novela provoca una ruptura en la propia concepción de la realidad del texto, que permite transgredir los límites entre lo real y lo imaginario, lo posible y lo imposible.

- La confusión de identidades entre los personajes del niño narrador y su primo Celestino puede verse como un desdoblamiento de la personalidad del propio protagonista de la novela, o también como un recurso de escape y refugio por su parte para así poder distanciarse, en cierta forma, de la terrible realidad que le toca vivir.

Bibliografía

ABDUL AADI, HERLINDA: «Sobre Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba*», en *Hispanic Journal*, año 2, no. 1, 1980, pp. 115-116.

ALAZRAKI, JAIME: «¿Qué es lo neofantástico?», en *Mester*, vol. 19, no. 2, Department of Spanish and Portuguese, University of California Los Angeles (UCLA), California, Estados Unidos, 1990, pp. 21-33. Obtenido el 3 de julio de 2013, en http://escholarship.org/uc/item/7j92c4q3

ALOMÁ, ORLANDO: «Arenas antes del alba», en *Cuba*, año 6, no. 65, septiembre, La Habana, Cuba, 1967, p. 37.

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, LUIS y JUAN FRANCISCO RAMOS RICO: *Circunvalar el arte. La investigación cualitativa sobre la cultura y el arte*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003.

ALZATE CADAVID, CAROLINA: «La re-escritura de Reinaldo Arenas: Transgresión homoerótica, parodia y carnaval», en *Desviación y verdad: la re-escritura en Arenas y la Avellaneda*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, Colorado, Estados Unidos, 1999, pp. 25-137.

ANÓNIMO: «*Celestino antes del alba* o la otra cara del vacío». Obtenido el 12 de febrero de 2013, en http://www.escri.com/0103/rei_02.pdf

ARENAL, HUMBERTO: «El periquito era de todos» (cuento), en *Del agua mansa*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1982, pp. 63-68.

ARENAS, REINALDO: «Celestino y yo», en *Unión*, año 6, no. 3, julio-septiembre, La Habana, Cuba, 1967, pp. 117-120.

——————: Entrevista para *El Socialista*, Pinar del Río, Cuba, 25 de agosto, 1968. Obtenido el 12 de marzo de 2013, en http://www.literatura.com/publico/arenas_2508.html

——————: *Celestino antes del alba*, Colección Andanzas, Tusquets Editores, Barcelona, España, 2000.

ARENCIBIA RODRÍGUEZ, LOURDES: *Reinaldo Arenas entre Eros y Tánatos*, Soporte Editorial, Bogotá, Colombia, 2001.

BARNET, MIGUEL: «Celestino antes y después del alba», en *La Gaceta de Cuba*, año 6, no. 60, julio-agosto, La Habana, Cuba, 1967, p. 21.

BARQUET, JESÚS: «Rebeldía e irreverencia de Reinaldo Arenas», en Reinaldo Sánchez (ed.), *Reinaldo Arenas. Recuerdo y presencia*, Ediciones Universal, Miami, Florida, Estados Unidos, 1994, pp. 27-38.

BERTOT, LILLIAN: «Figuras y tropos de la opresión en la obra de Reinaldo Arenas», en Reinaldo Sánchez (ed.), *Reinaldo Arenas. Recuerdo y presencia*, Ediciones Universal, Miami, Florida, Estados Unidos, 1994, pp. 63-75.

BORRERO ECHEVERRÍA, ESTEBAN: «Machito, pichón» (cuento). Obtenido el 25 de abril de 2013, en http://www.prosamodernista.com/esteban-borrero-echeverria/machito-pichon.pdf

BUSTOS, MARCELA: «Las huellas del camuflaje: una lectura de *Cantando en el pozo* de Reinaldo Arenas», en *Literatura y Lingüística*, no. 7, Chile, 1994, pp. 59-77.

CABRERA INFANTE, GUILLERMO: «Un rato de tenmeallá» (cuento). Obtenido el 25 de abril de 2013, en http://www.lajiribilla.co.cu/2001/n14_agosto/378_14.html

CAMPAÑA CISNEROS, YAILÉN: «Ensueños del alba, otra vuelta a los 60», en *Temas*, no. 65, enero-marzo, 2011, pp. 124-129.

CARDINALE, MIGUEL A.: «Vicisitudes identitarias en la obra de Reinaldo Arenas», en *Dissertation Abstracts International*, año 63, no. 5, noviembre, 2002, p. 1847. Obtenido el 13 de marzo de 2013, en http://www.munescri.com/mig_card1102/vicis_arenas.pdf

CARDOSO, ONELIO JORGE: *Cuentos Escogidos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2003.

CARPENTIER, ALEJO: Prólogo a *El reino de este mundo*, en *Novelas y Relatos*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, Cuba, 1981, pp. 47-54.

——————: «Lo barroco y lo real-maravilloso», en *Razón de ser*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2007, pp. 45-73.

CASTRILLÓN, CARLOS: «El humor alucinante de Reinaldo Arenas», en *Alba de América: revista literaria*, año 15, no. 28-29, julio, Westminster, Colorado, Estados Unidos, 1997, pp. 404-411.

CHIAMPI, IRLEMAR: *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Monte Ávila Editores, C. A., Caracas, Venezuela, 1983.

CLAVIJO, UVA: «Reinaldo antes del alba», en *Diario de las Américas*, 20 de diciembre, 1990.

DIEGO, ELISEO: «Sobre *Celestino antes del alba*», en *Casa de las Américas*, año 7, no. 45, noviembre-diciembre, La Habana, Cuba, 1967, p. 162.

——————: «*Celestino antes del alba*», en *Mundo Nuevo*, no. 21, 1968, pp. 33-40.

ETTE, OTTMAR: «La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto», en *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, Vervuert Verlag, Frankfurt, Alemania, 1991, pp. 95-138.

GARRANDÉS, ALBERTO: *El concierto de las fábulas. Discursos, historia e imaginación en la narrativa cubana de los años sesenta*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008.

GONZÁLEZ, FLORA: «Repetición y escritura en la obra de Reinaldo Arenas», en Roberto González Echevarría (y otros), *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Monte Ávila Editores, C. A., Caracas, Venezuela, 1984, pp. 395-408.

HERNÁNDEZ CATÁ, ALFONSO: «El testigo» (cuento), en Salvador Bueno, *Antología del cuento en Cuba (1902-1952)*, Ediciones del Cincuentenario, La Habana, Cuba, 1953, pp. 55-59.

HERNÁNDEZ-MIYARES, JULIO y PERLA ROZENCVAIG (eds.): *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasías y realidad*, Scott Foresman/Montesinos, Glenview, Illinois, Estados Unidos, 1990.

JIMÉNEZ EMAN, GABRIEL: «La transgresión imaginaria», en *Quimera*, no. 9-10, Madrid, España, 1981, pp. 70-74. Obtenido el 14 de mayo de 2013, en http://www.revqui.es/0910/jimenezgab_arenas.pdf

LEZAMA LIMA, JOSÉ: *Paradiso*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2006.

LÓPEZ CRUZ, HUMBERTO: «Reinaldo Arenas y el discurso del silencio en *Celestino antes del alba*», en *Círculo: revista de cultura*, no. 26, Verona, Italia, 1997, pp. 158-165. Obtenido el 20 de marzo de 2013, en http://www.cultes.com/circulo26it/humb-lopez/discurso_celestino.doc

LOVEIRA, CARLOS: «La llegada del circo» (cuento), en Salvador Bueno, *Antología del cuento en Cuba (1902-1952)*, Ediciones del Cincuentenario, La Habana, Cuba, 1953, pp. 45-48.

LUGO NAZARIO, FÉLIX: «La estructura ausente en *Celestino antes del alba*», en *Círculo: revista de cultura*, no. 21, 1992, pp. 53-59. Obtenido el 19 de marzo de 2013, en http://www.cultes.com/circulo21it/felix-lugo/estruct_celestino.doc

——————————: *La alucinación y los recursos literarios en las novelas de Reinaldo Arenas*, Ediciones Universal, Miami, Florida, Estados Unidos, 1995. Obtenido el 10 de abril de 2013, en http://www.universal-edit.com/felix-lugo/reinaldo_arenas.pdf

MACHOVER, JACOBO: «Reinaldo Arenas: la historia como maldición», en *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*, Colección Oberta, Universidad de Valencia, España, 2001, pp. 151-155.

MARTÍ, JOSÉ: *La Edad de Oro*, Editorial Gente Nueva, La Habana, Cuba, 2001.

MÉNDEZ RODENA, ADRIANA: «La economía de lo simbólico en la narrativa de Reinaldo Arenas», en Julio Hernández-Miyares y Perla Rozencvaig (eds.), *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasías y realidad*, Scott Foresman/Montesinos, Glenview, Illinois, Estados Unidos, 1990, pp. 65-79.

MONTENEGRO RODRÍGUEZ, CARLOS: «El renuevo» (cuento). Obtenido el 26 de abril de 2013, en http://www.lajiribilla.cu/2001/n8_junio/207_8.html

MONTENEGRO, NIVIA: «El espejismo del texto: Reflexiones sobre *Cantando en el pozo*», en Julio Hernández-Miyares y Perla Rozencvaig (eds.), *Reinaldo Arenas: alucinaciones, fantasías y realidad*, Scott Foresman/Montesinos, Glenview, Illinois, Estados Unidos, 1990, pp. 56-64.

MOREJÓN SARDIÑAS, JOSÉ ÁNGEL: «Un acercamiento a la novela *Celestino antes del alba* de Reinaldo Arenas: tiempo y espacio en la obra», Trabajo de Curso de Literatura Cubana III, Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara, Villa Clara, Cuba, 2012.

OLCOZ, NIEVES: «Delitos y sueños de Reinaldo Arenas», en *Estudios Públicos*, vol. 76, 1999. Obtenido el 4 de marzo de 2013, en http://www.estudioslitera.com/2005/reinaldo.doc

PANICHELLI TEYSSEN, STÉPHANIE: *La pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas*, Tesis Doctoral, Departamento de Filología Española,

Editorial de la Universidad de Granada, España, 2005. Obtenido el 15 de enero de 2013, en http://www.ugr.es/tdoc05/steph_pan/pent_arenas.pdf

PANICHELLI-BATALLA, STÉPHANIE: «Testimonio antes y después del alba», en *Revista Internacional d'Humanitats*, no. 23, octubre-diciembre, CEMOrOc-Feusp / Universidad Autónoma de Barcelona, España, 2011, pp. 27-38. Obtenido el 15 de enero de 2013, en http://www.revistas.es/dhum11/arenas_reinaldo/testim_5.pdf

PEREIRA, MANUEL: «Reinaldo antes del alba», en *Quimera*, no. 111, 1992, pp. 54-58. Obtenido el 22 de mayo de 2013, en http://www.revqui.es/111/manuelper_reinaldo.pdf

PRIETO TABOADA, ANTONIO: «Esa capacidad para soñar: entrevista con Reinaldo Arenas», en *Revista Interamericana de Bibliografía*, año 44, no. 4, 1994, pp. 683-697.

RINCÓN, CARLOS: «Sobre Alejo Carpentier y la poética de lo real maravilloso americano», en *Casa de las Américas*, no. 89, marzo-abril, 1975, pp. 40-65.

RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR: «*Celestino antes del alba*», en *Vuelta*, no. 53, México, 1981, pp. 33-34.

ROZENCVAIG, PERLA: «Reinaldo Arenas» (entrevista), en *Hispamérica: revista de literatura*, año 10, no. 28, abril, Gaithersburg, Maryland, Estados Unidos, 1981, pp. 41-48.

——————————: *Reinaldo Arenas, narrativa de transgresión*, Colección Alfonso Reyes, no. 6, Editorial Oasis, México, 1986.

SÁNCHEZ GREY ALBA, ESTHER: «Un acercamiento a *Celestino antes del alba*», en *Círculo: revista de cultura*, no. 10, 1982, pp. 15-24. Obtenido el 10 de junio de 2013, en http://www.cultes.com/circulo10it/sanchez-esther/acerca_celestino.doc

SANTI, ENRICO MARIO: «Entrevista con Reinaldo Arenas», en *Vuelta*, no. 47, México, 1980, pp. 18-25.

SENEGAL, HUMBERTO: «Reinaldo Arenas y *Celestino antes del alba*», en *La Nuez: revista internacional de arte y literatura*, año 4, no. 12, 1992, pp. 6-8.

SERPA, ENRIQUE: *Aletas de tiburón*, Ediciones Huracán, La Habana, Cuba, 1975.

SOTO, FRANCISCO: «*Celestino antes del alba*: escritura subversiva/sexualidad transgresiva», en *Revista Iberoamericana*, no. 154, enero-marzo, Pittsburgh, Pensilvania, Estados Unidos, 1991, pp. 345-353. Obtenido el 10 de junio de 2013, en http:// www.revistapolis.cl/reinaldo/doc7/celestino.html

——————: «*Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, and *Otra vez el mar*: The struggle for self-expression», en *Hispania*, año 75, no. 1, marzo, 1992, pp. 60-68. Obtenido el 6 de junio de 2013, en http://www.virtual-library.com/francisco-soto/arenas.html

——————: *Reinaldo Arenas. The Pentagonia*, University Press of Florida, Gainesville, Florida, United States, 1994. Obtenido el 7 de mayo de 2013, en http://www.universitypress.com/reinaldo_arenas/pentagonia_94.pdf

——————: «Conversación con Reinaldo Arenas», en *Reinaldo Arenas*, Twayne Publishers, Nueva York, Estados Unidos, 1998, pp. 137-154. Obtenido el 21 de mayo de 2013, en http://www.literaturetest.com/public98/arenas3/reinaldo.html

TODOROV, TZVETAN: *Introducción a la literatura fantástica,* PREMIA Editora de Libros, S.A., México, 1981.

TOLEDO CHUCHUNDEGUI, ARNALDO y CARMEN SOTOLONGO: «*En las oscuras manos del olvido*. Notas sobre el desarrollo artístico de Eliseo Diego», en *Islas*, no. 82, septiembre-diciembre, 1985, pp. 91-100.

TORRES, VICENTE: «Reinaldo Arenas: parodia y fábula», en *Punto de partida*, no. 100, México, 1992, pp. 88-91.

URBINA, NICASIO: «De *Celestino antes del alba* a *El portero*: historia de una carcajada», Universidad Tulane, Nueva Orleans, Estados Unidos, 1991. Obtenido el 27 de febrero de 2013, en http://www.tuluniversity.com/urbina/arenas/celestino_portero.pdf

——————: «La risa como representación del horror en la obra de Reinaldo Arenas», en *The America's Review*, vol. 19, 1991, pp. 94-103. Obtenido el 27 de febrero de 2013, en http://www.revistas.com/reinaldo-arenas/risa-horror.pdf

VALERO, ROBERTO: *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*, Universidad de Miami, Florida, Estados Unidos, 1991. Obtenido el 6 de marzo de 2013, en http://www.escritores.com/valero/arenas_humor.html

VEGA, JANELLE y RAMÓN GARCÍA-CASTRO: «Reinaldo Arenas: Una vida carnavalesca». Obtenido el 10 de abril de 2013, en http://www.archive-web.com/vidas/reinaldo-arenas.doc

VILLAVERDE, CIRILO: *Cecilia Valdés*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008.

WILLIS, ANGELA: «Reflections of mother and son in the lacanian well: Reinaldo Arenas's *Celestino antes del alba*», en *Chasqui*, vol. 38, no. 2, noviembre, University of Georgia, Athens, Georgia, United States, 2009, pp. 3-19. Obtenido el 21 de mayo de 2013, en http://search.proquest.com/docview/748443424?accountid=9671