

Ensueños del alba, otra vuelta a los 60

Yailén Campaña Cisneros

Investigadora. Casa de Iberoamérica, Holguín.

Celestino antes del alba,* novela que le otorgara a Reinaldo Arenas, en 1965, la primera Mención en el concurso Cirilo Villaverde, convocado por la UNEAC, es el único libro que se le ha publicado en Cuba, sin contar los artículos y cuentos que aparecieron en las revistas culturales de esos años. Sin esta novela es muy difícil tener una visión completa y fiel de la narrativa cubana de la segunda mitad de la década de los 60, pues fue una de las que renovó las tendencias narrativas de esa época, que se ha dado en llamar de experimentación literaria. No en vano intelectuales y estudiosos de la literatura latinoamericana la han catalogado como una novela «nueva, revolucionaria, con desaliño inherente y necesario», *Celestino antes del alba*, «se coloca como uno de los más legítimos experimentos de lo más joven de nuestra novelística [...] Es una obra tensa, ambigua».¹ Y por si fuera poco es «una de las novelas más hermosas que se haya escrito jamás sobre la infancia, la adolescencia y la vida en Cuba».²

En la narrativa areniana, ejemplo de lo que Severo Sarduy llama «nuestro barroco», la escritura

se convierte en todo menos en una forma simple de comunicación. Arenas creó un mundo paródico a través de la carnavalización del contenido de la narración, cuyo «carácter polifónico» se establece por medio de espejos, desdoblamiento de personajes y abundancia de significantes y diálogos. En sus textos, la reiterada presencia del diálogo intra e intertextual, crea la sensación de una obra espacial. Estas conexiones les dan un aspecto resonante a sus obras, que provoca que las interacciones de los personajes adquieran una nueva dimensión.

Uno de los rasgos que caracterizó la narrativa de ficción del siglo xx fue la inclinación a crear dispositivos cada vez más complejos para el despliegue de la voz y de la perspectiva. Corrientes como el formalismo ruso y especialmente el estructuralismo francés han concebido al narrador como un auténtico diseñador del material narrativo, cuyas funciones principales se resumen en la construcción formal del relato y responden a clasificaciones relativamente sistemáticas de su punto de vista, conocimiento de los hechos, modos de narración, relaciones con el lenguaje y sus referentes, etc. Por su parte, estudiosos procedentes de la escuela inglesa y la tradición angloamericana

* Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba*, Ediciones Unión, La Habana, 1967, p. 18.

se inclinan por la concepción del narrador como un discreto observador de los hechos, de actitud más bien neutral ante la naturaleza de los acontecimientos, y en este sentido se ha llegado incluso a hablar de ausencia narrativa. De tal modo, al narrador del siglo XIX —omnisciente, capaz de traspasar las fronteras mentales, de avizorar el futuro y recomponer el pasado— se le opone en nuestros días un narrador que recupera la visión parcial, limitada, incompleta y escrupulosa de la realidad que lo circunda. La renovación técnica de la novela del siglo XX está marcada por la redefinición del lugar y la relación entre el observador y lo observado por él, con tendencia a borrar las fronteras entre el sujeto y el objeto de observación, además de que se reconoce el condicionamiento que sobre este último ejerce el primero.³ Esta obra nos sitúa ante la incertidumbre de un narrador consciente del carácter hipotético de sus representaciones, de la parcialidad de su visión, y que, por demás, reflexiona sobre su capacidad de interpretar correctamente aquello que refiere. Su apariencia autobiográfica actúa de manera persuasiva sobre el lector como garantía de la verosimilitud del relato.⁴

La novela que Reinaldo Arenas escribió cuando tenía solo 21 años utiliza como sujeto enunciativo de la historia a su personaje protagónico: un niño que sufre la violencia del medio rural en que habita y de la no menos brutal familia que le tocó en suerte. Es precisamente la delicadeza con que se aborda una temática tan susceptible como el tránsito de la infancia a la adolescencia lo que más sensibiliza en esta obra. El narrador niño es un escapista de prodigiosa imaginación; se resiste a aceptar las miserias de la insulsa vida que le imponen inventándose un alter-ego (el primo Celestino) a quien contar sus sueños. Celestino aparece entre la neblina matutina como un desdoblamiento del protagonista y en él se materializan los más insospechados y ocultos anhelos de una voz tímida y silenciada hasta por su propia familia.

Desde la primera persona del singular, elabora su discurso este narrador despersonalizado por la ausencia de otra nominación que no sea la de ese *yo* caracterizador que lo acompañará en la espera del alba. Y es imposible no entrever un Arenas fascinado más por lo imaginario e ilusorio de la existencia que por la realidad palpable y cotidiana, cuando escoge nombrar al personaje ficticio, al doble inventado del protagonista, mientras obliga a este a prescindir de un nombre, siquiera de un seudónimo que lo identifique o caracterice. Tampoco los demás personajes, a los que está unido por estrechos vínculos consanguíneos, le dirigen apelativo o sobrenombre alguno.

La narrativa tradicional acostumbra emplear la denominación como primer rasgo caracterizador e individualizador del personaje. Cual bautizo, el nombre se concibe como inicial hábito de vida de este.

Por lo general, son más recordados los protagonistas que los títulos de las creaciones literarias universales. Héroes y antihéroes literarios confluyen en su condición de inmortales en la historia de la humanidad con mayor fuerza incluso que sus propios creadores. Muchos de estos nombres propios llegan a asumirse como patrimonios de las sociedades de todos los tiempos. Roland Barthes, en estudios teóricos sobre el personaje, le atribuye la siguiente significación:

El nombre propio funciona como el campo de imantación de semas; al remitir virtualmente a un cuerpo arrastra la configuración sémica a un tiempo evolutivo (biográfico). En principio, el que dice Yo no tiene nombre [...] pero de hecho Yo se convierte inmediatamente en un nombre, su nombre. En el relato [...] Yo ya no es un pronombre, es un nombre [...] decir Yo es infaliblemente atribuirse significados; es también, siempre proveerse de una dirección biográfica, someterse imaginariamente a una evolución inteligente, significarse como un objeto de un sentido al tiempo.⁵

En un artículo sobre la cuentística cubana, el crítico y narrador Francisco López Sacha reflexiona en torno a la evolución en nuestra literatura de esa visión ofrecida desde la perspectiva del niño o adolescente que él llama personaje reflexivo, en cuyos ojos el mundo aparece reflejado como un caos de conciencia debido a la subjetividad propia del protagonista, quien narra la anécdota desde dentro, en un orden discontinuo, a saltos, a la vez que mantiene viva la capacidad para sorprenderse como solo los eternos infantes pueden conservar.⁶ Por su parte, la filóloga húngara Katalin Kulin lo denomina narrador incompetente o ingenuo por su latente incapacidad para descifrar los mensajes de la historia que cuenta, lo que a sus ojos le confiere una atmósfera mítica debido a esa limitada comprensión del significado universal de las experiencias que relata; atmósfera que proviene precisamente de la discrepancia entre la realidad y la conciencia del narrador, quien suple esos momentos vacíos para el lector con productos de su imaginación, con la fantasía completa las intermitencias de su raciocinio.⁷ A partir de ambas denominaciones creó el binomio narrador ingenuo-reflexivo para clasificar al que la narratología reconoce como *narrador deficiente*, desde que Oscar Tacca así lo denominó por poseer una visión limitada del mundo que habita y de todo con cuanto se relaciona, por su indiscutible escasez de experiencias y de tiempo de vida; pues el núcleo narrativo de esta obra está centrado en los monólogos alucinantes de ese narrador-niño que va conformando la diégesis a partir de asociaciones, de conexiones irracionales que le permitan tender un puente entre su realidad y la ficción.⁸

Arturo Arango menciona, como característica habitual a esta típica voz, la enunciación «desordenada» de los acontecimientos que sigue el hilo de las asociaciones despertadas por lo narrado en lugar del

ordenamiento lógico del argumento, aunque para este escritor «ninguno de esos libros [se refiere a los que emplean al narrador-niño] logró trascender lo anecdótico, o, en el mejor de los casos, recrear en un nivel artístico la sustancia testimonial escogida como base».⁹ Quien afirma haber tenido que esperar al Premio David de Senel Paz (*El niño aquel*, 1979) para contar en la narrativa cubana con «la más lograda obra de estos años, que logró un nivel de realización ejemplar», obvia cuentos magníficos como «Un rato de tenmeallá», «El día que terminó mi niñez», y otros de Guillermo Cabrera Infante (*Así en la paz como en la guerra*, 1960), y de Reinaldo Arenas, «Los zapatos vacíos»,¹⁰ «Con los ojos cerrados» (cuento antologado en Cuba que dio título al volumen publicado en 1972 por una editorial uruguaya), y a «una de las novelas sin la cual no es posible escribir la historia de la literatura cubana contemporánea», como bien afirmó la investigadora cubana Lourdes Arencibia, quien además alertó: «Creo que en Cuba [...] ya hemos alcanzado, en los albores de 2001, la madurez necesaria para hacer una valoración justipreciada de la obra literaria de este autor, de febril sensibilidad y talento especial»,¹¹ aunque diez años después todavía esperamos que aparezca ese imprescindible texto gracias a alguna de las editoriales de la Isla.

Por tanto, atribuirle el apellido deficiente o incompetente al narrador-niño creado por Arenas sería negar la funcionalidad literaria de uno de los personajes mejor logrados en la narrativa cubana que utiliza como focalizador al infante. La deficiencia o incapacidad real del narrador para comprender los hechos o acciones de la trama no es tal pues no existen leyes que rijan la libre imaginación de un niño. No podemos eludir la insinuación despectiva y autosuficiente contenida en ambos términos; además de que no se trata de los personajillos —por su corta edad— inocentes de *Así en la paz como en la guerra*, ni los de Rogelio Llopis en *La guerra y los basiliscos* (1962), ni siquiera los de *Con los ojos cerrados*, del propio Arenas, más cercanos a los de la posterior «narrativa de la adolescencia» o «de la ética» como prefiere llamarla Luis Manuel García.¹² Estos escritores tenían la necesidad de presentar la ingenuidad de sus focalizadores, su trunca e incompleta percepción de la realidad —pues los marca la pobreza y la violencia prerrevolucionarias—, al mostrarnos la sencillez dolorosa de un niño palpable, corpóreo, aunque no se lo describa, manipulado inescrupulosamente por la sociedad republicana y todos sus vicios, a los que, en algunos casos, no escapa la familia. Por otro lado, son muy pocos los ejemplos que podemos encontrar en *Celestino antes del alba* que revelen el desconocimiento o la incompreensión de algún suceso por parte del niño:

Qué olor tan agradable queda después de un aguacero... Yo nunca antes me había dado cuenta de esas cosas. Me di entonces.¹³

mis primos [...] están [...] durmiendo entre los pinos. Dentro del cercado de ladrillos blancos. Y cruces. Y cruces. Y cruces.

«Para qué tantas cruces», le pregunté a mamá el día que fuimos a ver a mis primos.

«Es para que descansen en paz y vayan al cielo», me dijo mi madre, mientras lloraba a lágrima viva [...] Yo arranqué entonces siete cruces [...] Y las guardé en mi cama, para así poder descansar cuando me acostara y no sentir siquiera a los mosquitos.¹⁴

Fuera de estos y algún otro ejemplo poco significativo por la ingenuidad que refleja el hecho, el narrador se muestra ingenioso y perspicaz como en los fragmentos siguientes:

Por eso no le digo nada a mi madre [...] pues se da cuenta de todo. Nada más tengo que mirarla para saber enseguida que ya comprendió lo que no le dije.¹⁵

dicen que cuando un hombre bota a una mujer es porque esta hizo algo malo. Pero yo sé que mi madre no hizo ni pizca de nada malo, y si mi padre la trajo otra vez para casa de abuelo fue, seguro, porque él quería soltar el paquete y seguir solo por ahí.¹⁶

En *Celestino antes del alba*, Reinaldo Arenas no sigue un orden lineal, cronológico de los episodios, sino que incorpora la incertidumbre, el desorden y la fragmentación como principios compositivos de este trabajo narrativo estructurado en viñetas: las vivencias (reales) y las invenciones (no por ello menos reales) de su protagonista-narrador.

La concepción del relato es novedosa por la desfiguración espacio-temporal. El espacio se reduce y comprime hasta ubicarse solo en la casa, mientras la historia carece de linealidad, lo que se logra con el uso de varios métodos para fraccionar o recuperar el tiempo a través de las asociaciones casuales y la memoria, la cual se proyecta como un ejercicio de lucidez. La constante exploración del recuerdo y del universo imaginario da lugar a una hábil disposición para presentar la estratificación de la memoria y de la capacidad de invención de la mente infantil, en una prosa que a veces se aproxima al estilo de la lírica. Esta mezcla de realidad e imaginación forma un entretreído de alucinación donde el triunfo de la pureza es todo un símbolo. Se incorpora una técnica narrativa que fractura la continuidad de la trama en la búsqueda de una ambigüedad entre verdad y fantasía, entre mundo exterior e interior, que asume sin limitaciones la irracionalidad y el absurdo. Por tanto, esta obra transita entre lo que pudiera clasificarse como novela surrealista u onírica.

La novela, con una estructura circular como bien caracteriza el propio autor al referirse a toda su obra perteneciente al género, comienza en el pozo —símbolo empleado en la edición española de 1982 que tituló *Cantando en el pozo*— con los gritos de una madre que no para de automaldecirse anunciando un suicidio

que no se atreve a cometer («Mi madre acaba de salir corriendo de la casa. Y como una loca iba gritando que se tiraría al pozo»¹⁷); y termina justo allí, en el pozo, con la liberación por fin alcanzada de su protagonista, quien entre sombras relata, en apretado uso del discurso indirecto, lo que sucedió antes de que las luces del alba alcanzaran a entregarle otro tiempo para contarvivir: «Y en sueños dicen que fui hasta el pozo y que me asomé por sobre el brocal. Y que allí me quedé, esperando a que mi madre me agarrara —como la otra vez— momentos antes de caer al vacío».¹⁸

Celestino antes del alba es la primera parte de una pentagonía en la que Arenas entrega su visión de la Isla. El casi adolescente Celestino reencarna, en *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1969), en Fortunato, quien a su vez dará vida a Héctor, protagonista de *Otra vez el mar* (1969), este a Gabriel/Reinaldo/la Tétrica Mofeta de *El color del verano* (1988) y por último al innombrable personaje de *El asalto* (años 70).¹⁹

El propio Arenas en una entrevista de 1968 para el diario *El Socialista*, de Pinar del Río, dijo sobre esta su primera novela:

Creo que esta novela es una protesta, una denuncia de los prejuicios familiares que me acosaron en mi infancia. Entre los personajes que me rodeaban yo existía como un desequilibrio de sensibilidades. Yo quería proyectarme a través de la poesía. Los demás no lo podían concebir. *Celestino* es por lo tanto una novela de rasgos autobiográficos (en cierta medida) pero es sobre todo, una defensa de la expresión. De la necesidad imprescindible que tiene el hombre de comunicarse. Es una defensa del escritor. De la belleza.²⁰

El narrador-niño transcribe el flujo inmediato de su conciencia como una verbalización de percepciones, sentimientos, recuerdos aprehendidos en una organización sintáctica lo suficientemente incoherente y fragmentaria —como sucede en los procesos del pensamiento— como para sugerir la simultaneidad entre lo que se narra y el tiempo de su plasmación verbal. Arenas se propone captar los estados de conciencia del protagonista, que por momentos se convierten en caóticos debido al sinsentido del lenguaje que intenta reproducir un completo desgarramiento interior. Los procesos del razonamiento infantil mantienen activa una elevada capacidad imaginativa que conduce el pensamiento por un mundo donde la fantasía es asumida como única rectora mientras los límites de lo posible se disuelven. Tal explicación encierra el significado lírico de esta historia que enuncia el maravilloso mundo de la infancia, ese fragmento de la existencia humana en que todo asombra y sorprende. Es la etapa cuando se descubre y reconoce una realidad con cada nueva sensación. Esa sensibilidad se va dirigiendo hacia la aceptación o el rechazo de los objetos, provocada por la percepción sensitiva que les corresponde. Así, el

niño que despierta en estas páginas retiene el agradable olor de la tierra cuando llueve o la frescura en sus pies cuando la pisa.

El discurso se desarrolla en alucinantes y surrealistas diálogos del narrador consigo mismo; va conformando la historia a partir de asociaciones irracionales con las que tiende un puente entre la rígida realidad, que le ha dado un hogar inhóspito donde lo menos agresivo es la miseria, y la ficción con que escapa de ella. De su mano, el fascinado lector recorre el imaginario campesino rico en supersticiones. La sensibilidad e inquietud infantil quedan reflejadas en las poéticas intervenciones del personaje central, en la sucesión de cantos y juegos tradicionales y en la recreación de las inconexas imágenes que solo encuentran su lógica en lo enrevesado del inconsciente. Este mecanismo discursivo se conoce por el nombre de *monólogo interior* desde que el francés Edouard Dujardin (1861-1949) lo acuñara en su novela *Los laureles están contados* (1887). No obstante, sin intentar negar una denominación adoptada por la ciencia literaria, asumo para el análisis de esta *sui generis* narración el término con el cual nombraba sus obras el escritor español Miguel de Unamuno: *autodiálogos*, pues los del personaje principal de *Celestino antes del alba* son, como los de Augusto Pérez —protagonista de *Niebla* (1914)— diálogos consigo mismo.

Desde sus inicios el relato experimenta una alteración, frecuente sobre todo en la novela del siglo xx, que se ha dado en llamar *muda* espacial, por el orden donde ocurre. Tal cambio de perspectiva se produce cuando el narrador reemplaza la primera persona por la del plural y, más adelante, por la segunda del singular. El *nosotros* inicial incluye al personaje de la madre y refleja la dependencia que de ella ha creado su indefenso hijo («Lloramos detrás del mayal viejo. Mi madre y yo, lloramos»)²¹ Pero en poco tiempo dicha dependencia recae sobre Celestino, a quien secunda siempre en cada acción. El único personaje —entre los principales— al que se le asigna un nombre, acompaña al protagonista en sus juegos y sueños, ambos comparten hasta el sufrimiento y las dudas que les causan la presión familiar y las carencias impuestas por la pobreza. Cada período oracional comienza con la frase «Celestino y yo...» que continúa con la enunciación de lo hecho en común. Así queda explícito en el texto lo antes afirmado sobre el carácter dual de la personalidad de este narrador, contenido en el plural que alterna con sus *autodiálogos* en singular. Su identidad se desdobra entre el hijo temeroso, obediente, y el adolescente rebelde, poeta en ciernes, provocador de la ira familiar.

El uso de la segunda persona marca el distanciamiento entre el niño que empieza a crecer del que antes fuera. Este recurso aporta variedad a la perspectiva desde la que se ha colocado el focalizador, que entrega una

historia más completa, al poder, incluso, verse a sí mismo desde fuera —desdoblamiento que le debemos a la más renovadora narrativa del pasado siglo. El personaje se habla a sí mismo desde un *tú* reflexivo y cuestionador que lo muestra mucho más objetivo ante la realidad. Esta se impone ya como freno a la fantasía de tiempos que van quedando atrás en la dormida memoria del adolescente perturbado por la inclinación sexual que se le despierta. Ocurre así la muerte del personaje que da vida a esta historia de ensueños: el niño perseguido por alucinantes imágenes que culminan, aunque se resista, con la llegada del alba, el tránsito a la pubertad; no así del narrador, quien desde un presente dudoso anuncia el impuesto suicidio, la primera de tantas muertes que marcan la existencia humana: el fin de la inocencia. El crítico Salvador Bueno refiriéndose al tratamiento de este tema en la novela, dijo:

Al final, el niño que se ha vertido en todos sus monólogos interminables, ya se ve, se observa, como otra persona, habla de sí mismo como otra persona. Y ese desprendimiento, esa separación entre la inocencia del niño y el mundo nuevo de la juventud, es el anuncio preciso que el día está cerca, que el alba anuncia el nacer de un nuevo día.²²

El discurso mantiene una actitud impresionista al entregar los hechos tal como son captados por la percepción inmediata del sujeto emisor, sin acomodamiento. Esa modalidad revela el «pensamiento vivíparo»²³ del creador. No es nada ajeno al ser humano que la mayor cantidad de información captada del mundo circundante se reciba a través de la visión, y como tal sea reflejada en la expresión y en la elección de sus medios para alcanzar favorablemente un fin comunicativo.

La realidad, tal como se presenta en *Celestino antes del alba*, no es más que una construcción discursiva, una representación del lenguaje, un ingenioso juego de palabras que recrea el mundo de fantasías de ese niño atormentado que sin dudas fue su creador. Desbordante en el uso de recursos fónicos y sintácticos, se vale de constantes reiteraciones para crear una sonoridad rítmica, exacerbar un hecho o concatenar acciones interrumpidas por alguna fabulación. Y es que la manera de concebir el discurso es para Arenas una compulsión tan vital como su afán de lectura. El escritor Augusto Roa Bastos expresó en una ocasión algo que bien podemos adjudicarle a Reinaldo Arenas por las coincidencias en los procesos de conformación de su expresión:

Yo busco siempre la expresión de una realidad a través de una imagen visual. Probablemente esto se dé en mí por las vías secretas de mi formación como niño campesino, de mi descubrimiento del mundo, de la naturaleza [...] donde todos los objetos son capturados por el ojo antes que por la palabra, por los murmullos, por los sonidos,

por la música de la naturaleza misma [...] la voz de los pájaros, la voz del agua, la voz del viento y la voz de todos los elementos que sabiéndose escuchar, tienen también su propio lenguaje significativo.²⁴

Hay constantes simbólicas en la creación literaria de este autor que se presentan desde esta primera entrega: personajes fantásticos (brujas, fantasmas, aparecidos: riquezas del imaginario campesino), la madre (ambigua dualidad frustración/amor), la libertad, la ironía, la risa agresiva y burlesca, signo de rechazo, la nostalgia... que en otra oportunidad le hace decir:

Porque una vez que dejamos el lugar donde fuimos niños, donde fuimos jóvenes, donde pensamos, estúpidamente pensamos que podía existir la amistad y hasta el amor; una vez que abandonamos ese sitio donde fuimos desgraciados o ingenuamente ilusionados, pero fuimos, seremos ya para siempre una sombra, algo que existe precisamente por su existencia: esta sombra, esta sombra, extirpada (y sin consuelo) de su centro.²⁵

La novela está cubierta por un velo de niebla que la mantiene en penumbras, como un viejo y empolvado cuadro que nadie toca, pero se sabe ahí. «Casualmente», la neblina, *leitmotiv* que connota bienestar y prosperidad, les confiere a sus pasajes el mismo efecto difuso y ensombrecido. Este efecto lo quiebran equidistantes destellos de color y luminosidad que resaltan en la escena, a la manera del coloreado impreso a determinado objeto en una imagen cinematográfica en blanco y negro para destacar su significación. La presencia alternativa del verde y el rojo en cuatro puntuales momentos del relato aportan variedad y frescura a esta tormentosa y caótica historia, pues representan instantes de verdadera alegría en el personaje rector, siempre tan acosado por la tristeza y la incompreensión.

El momento de mayor colorido constituye además un episodio de gustosa fertilidad imaginativa: la construcción del Castillo de Tierra Roja. Tal explosión de color, ubicada casi al centro del relato —a la manera de algún libro ruso de mi niñez, que al abrirlo en las páginas centrales se elevaba un castillo de ensueños—, viene acompañada de una modalidad de juego muy común en los campos, consistente en usar los pomos como si fueran muñecos, incluso algunas niñas hasta les confeccionaban ropitas. Así convierte Arenas el colorado castillo adornado con flores de úpito en el reino de todos los pomos que la abuela amontonaba en la «estevada locera». Lo más sobresaliente de este pasaje ocurre cuando los niños —el narrador-protagonista y Celestino— pretenden asistir a una fiesta en el palacio y se les prohíbe la entrada.

«Esa metáfora sobre las relaciones de lo real con lo irreal, del mundo «acreditado» con el «ondulante descédito» de lo imaginario, nos habla de la posibilidad de construir lo irreal, de enunciarlo y fundarlo con coherencia, «no así de habitarlo».²⁶

Aunque en el relato predomina la percepción visual —por aquello de ver para creer—, la esencia descriptiva de numerosos pasajes es captada sensorialmente tanto por el oído como por el tacto o el olfato. Aquí puede el lector disfrutar del olor de la tierra mojada por la lluvia y del perfume de todo un campo sembrado de claveles. El recorrido por esta historia viene acompañado de un trasfondo sonoro de ecos, voces y gritos imaginarios, de cantos infantiles, de los constantes golpes de un hacha contra los troncos de los árboles, derribados junto con los versos de una interminable poesía inocente.

El escritor contemporáneo está más preocupado por los mecanismos representativos e interpretativos de la obra. Ello justifica, al decodificar las referencias antes expuestas, que los intereses narrativos de esta novela persigan una más completa y detallada descripción de los hechos que conforman su diégesis. Insiste Reinaldo Arenas en inducir la mirada del lector hacia el plano de la expresión, la palabra constituye el instrumento de mayor fuerza compositiva en esta obra. A propósito de su estilo literario el autor confesó:

[L]o más rigurosamente autobiográfico en esta novela es el estilo, enmarcado bajo una esquizofrenia incontrolable que me impedirá siempre escribir una novela «normal». Pero también puedo decir, no, no es una novela autobiográfica, no es más que un juego de la imaginación, pero, ¿acaso lo imaginado no es un reflejo de la vida misma?²⁷

Es, precisamente, esa la sensación que logra mantener en todo momento esta novela, aun después de concluida su lectura y luego de que el tiempo enturbie el recuerdo de su historia o la distancia ante el texto nos induzca a analizar cada uno de los mecanismos narrativos que le dieron forma y vida: realidad y fantasía se entrelazan indisolublemente para dejarnos ver para siempre a un niño que retarda la llegada del alba escribiendo su interminable poesía en los troncos de los árboles.

Notas

1. Miguel Barnet, «Celestino antes y después del alba», *La Gaceta de Cuba*, a. 6, n. 60, julio-agosto de 1967, p. 21.
2. Carlos Fuentes, citado en Lourdes Arencibia, *Reinaldo Arenas entre Eros y Tánatos*, Soporte Editorial, Bogotá, 2001, p. 59.
3. Patricia Martínez García, «Algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea: el narrador y el principio de la incertidumbre», disponible en www.ucm.es.
4. Al proporcionar a la voz narrativa un asentamiento *realista* desde una lógica de la verosimilitud, la narración en primera persona se ha instituido en la novela contemporánea como un fuerte recurso para «naturalizar» el procedimiento narrativo y conseguir un alto efecto de credibilidad.

5. Roland Barthes, *S/Z*, Siglo XXI Editores, México, DF, 1980, pp. 55-6.
6. Véase Francisco López Sacha, «El personaje reflexivo en la nueva cuentística», *Revolución y Cultura*, n. 1, La Habana, enero de 1985, p. 25.
7. Katalin Kulin, «El narrador incompetente», *En busca de un presente infinito (Faulkner, Onetti, Rulfo, García Márquez)*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1987, pp. 90-5.
8. Véase Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, Editorial Gredos, Madrid, 1978, p. 72.
9. Arturo Arango, *Reincidencias*, Casa Editora Abril, La Habana, 1989, p. 58.
10. El autor de *Reincidencias* (1989) no tenía por qué conocer este breve cuento, inédito hasta 1999 cuando la hija de Eliseo Diego decide publicar lo que su padre había guardado durante casi treinta años, pero lo incluyo en mi enumeración porque es un ejemplo exquisito de narración desde la perspectiva del focalizador niño.
11. Lourdes Arencibia, ob. cit., p. 11.
12. Este período de la cuentística cubana (1978-1988) es denominado narrativa de la adolescencia o de la ética por Luis Manuel García, mientras López Sacha define como cuentística del deslumbramiento a la etapa que enmarca entre 1974 y 1979.
13. Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba*, Ediciones Unión, La Habana, 1967, p. 18.
14. *Ibidem*, pp. 14-5.
15. *Ibidem*, pp. 151-2.
16. *Ibidem*, p. 91.
17. *Ibidem*, p. 13.
18. *Ibidem*, p. 219.
19. Anoto las fechas en que Reinaldo Arenas comienza a escribir las novelas, pues en repetidas ocasiones pierde algunos manuscritos que se ve obligado a reescribir.
20. Reinaldo Arenas, Entrevista para *El Socialista*, Pinar del Río, 25 de agosto de 1968.
21. Reinaldo Arenas, *Celestino...*, ed. cit., p. 13.
22. Citado por Lourdes Arencibia, ob. cit., p. 65.
23. Metáfora unamuniana, donde el elemento imaginario detona el torrente indetenible e «inconexo» de asociaciones mentales que fructifica en la creación areniana.
24. Juan E. González, «Con Augusto Roa Bastos» (entrevista), *Revista de Bellas Artes*, n. 2, México, DF, mayo de 1982, p.32.
25. Reinaldo Arenas, *Viaje a La Habana*, Universal, Miami, 1995, p. 116.
26. Alberto Garrandés, «El castillo de tierra roja», disponible en www.cubaliteraria.com.
27. Citado por Miguel Barnet, ob. cit.