

Un monstruo en La Habana: monstruosidad, abyección y la sublimación del tirano en *El color del verano*, de Reinaldo Arenas

El color del verano (1991), del escritor cubano Reinaldo Arenas, ha sido invariablemente leída bajo la clave autobiográfica y el concepto de carnavalización. Eso ha impedido que se cotejara esta novela con la larga tradición latinoamericana de la novela de dictador, ignorándose el aspecto trágico y la seriedad que se esconden bajo el humor areniano. En este ensayo, me enfoco en el personaje del dictador, Fifo, y la manera como su representación linda con lo sublime, encerrándolo en la misma dinámica de atracción y repulsión que se observa en otras novelas de dictador. Al hacerlo, considero las reflexiones de Slavoj Žižek sobre lo monstruoso y lo sublime kantianos, así como el concepto de abyección de Julia Kristeva. Asimismo, analizo cómo Arenas le da una vuelta de tuerca a la novela de dictador tradicional a través de su manejo de la (homo)sexualidad, estableciendo una perversa identificación entre lector, narrador y el tirano - identificación que pasa tanto por el terror, como por el deseo. Espero así no sólo ofrecer una contribución a la interpretación de la novela de Arenas, sino repensar el humor negro como un registro alternativo a lo trágico en la escritura del trauma.

Representar al tirano como monstruo - en las varias acepciones de la palabra - es una constante de la literatura latinoamericana del siglo veinte, otorgándole el tono a lo que se ha designado "novela de dictador".¹ Los ejemplos son numerosos: *El señor presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias; *Yo, el Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos; *El recurso del método* (1974), de Alejo Carpentier; *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez; *La fiesta del chivo* (2005), de Mario Vargas Llosa.² Utilizada invariablemente como estrategia de crítica y detraccción, este tipo de representación implica una ambigüedad. En todas esas novelas, la figura del dictador es, a la vez, animalizada y engrandecida: portador de una crueldad sin límites, el tirano es un ente anómalo, digno de abyección, y sin embargo, portador de características y un poder que exceden lo humano, como el monstruo, el tirano es extraordinario, asombroso,

maravilloso en el sentido etimológico de la palabra.³ Tales características acercan la figura del tirano a lo sublime, lo cual encierra su representación en una dinámica de atracción y repulsión que marca casi todas las manifestaciones literarias producidas en torno a la figura del dictador en América Latina.

Caso único dentro de esa tradición es la representación de Fidel Castro en *El color del verano* (1991), de Reinaldo Arenas, novela cuya estructura y tono marcadamente cómico rompen con los paradigmas de la novela de dictador tradicional. *ECV* es la cuarta novela de la “pentagonía” de Arenas, y la que menos atención ha recibido por parte de la crítica.⁴ Como señala Rosa María Díez Cobo:

Su recepción crítica ha sido muy desigual: desde las palabras elogiosas de Francisco Soto que la define como “an ambitious novel that synthesizes many of Arenas’ major themes” (1998: 59), a la desatención que merece a un crítico como José Miguel Oviedo que concluye que *ECV* “es un panfleto anticastrista casi del todo carente de interés literario (2001: 365).” (s.p.)

Otro problema que enfrentó la recepción de esta obra fue la publicación casi simultánea y el éxito comercial de la autobiografía del autor, *Antes que anochezca* (1992), cuya similitud en relación a *ECV* condujo a muchos críticos a limitar el análisis de esa novela a su contenido autobiográfico. Para María Luisa Negrín, *ECV* sería una reescritura, en clave posmoderna, de *Antes que anochezca*: “la novela es una reescritura de su autobiografía ... En *El color del verano* hay capítulos completos reescritos sobre otros de *Antes que anochezca* contados de una manera parecida con la exageración, poesía, humor negro y sarcasmo que caracterizan el humor de Arenas” (57).⁵

En esta “novela huracán”, Arenas narra la celebración imaginaria de los cincuenta (en realidad cuarenta) años del dictador Fife en el poder, para la cual se organiza un inmenso carnaval.⁶ De este carnaval oficial, participan no sólo los ciudadanos comunes de la isla, sino las grandes personalidades de la historia y la literatura cubanas, ya sean vivas, o muertas desde hace mucho y especialmente resucitadas para la ocasión. Proyectada hacia el año de 1999, se trata de una obra que retrata la censura y el terror que caracterizaron la Cuba de los años setenta - periodo de mayor endurecimiento de las políticas culturales del régimen -, cifrados de manera espectacular en los muchos eventos que constituyen el carnaval organizado para las celebraciones: ejecuciones sumarias, torturas, prisiones, delaciones en masa, etc.⁷ A lo largo de la obra, Arenas re-escribe y critica de manera descarnada la historia oficial y la literatura cubanas,

combinando elementos de la sátira menipea, la picaresca, la novela de testimonio y otros géneros literarios para pintar, si bien con notable sentido de humor, un cuadro en el que predominan la miseria, el miedo y el terror. En medio de esa realidad monstruosa y la vez tragicómica, la figura de Fifo, como su orquestador máximo, ocupa un papel central.

El objetivo de este trabajo es analizar algunas implicaciones de la representación de Fifo en cuanto monstruo en *ECV*. En concreto, pretendo demostrar cómo su equiparación a la figura del monstruo implica una suerte de sublimación de la figura del dictador, encerrándola en una dinámica de atracción y repulsión semejante a la que se observa en otras novelas de dictador latinoamericanas, y que marcaría gran parte de la literatura cubana - ficción y no-ficción - producida desde el exilio en torno a la figura de Fidel Castro. En ese sentido, no sólo me aparto de la tradición crítica que ha leído esta novela bajo las claves autobiográfica y carnalesca, sino que también pretendo romper la aparente resistencia a relacionar la literatura dedicada a Fidel Castro con la experiencia de la dictadura.⁸

En la primera parte, analizo en qué medida el personaje de Fifo se acerca a la figura del monstruo, y por ende, a lo sublime. Para ello, considero, por un lado, la equivalencia entre terror y éxtasis, placer y dolor, implícita en el concepto romántico de lo sublime; y por otro, la correlación entre lo monstruoso y lo sublime, lo diabólico y lo divino, sugerida por Inmanuel Kant, y llevada a sus últimas consecuencias por Slavoj Žižek. Subrayo así la complejidad que asume la representación del tirano en *ECV*, presentado no solamente como un personaje cómico - digno de risa -, sino también como un monstruo y en cuanto tal, un ente divino - digno por lo tanto del más profundo terror y admiración. Sostengo así que el recurso al humor en esta obra no anula el elemento sublime que necesariamente recubre lo monstruoso. Al contrario, el tipo de humor muy particular manejado por Arenas denuncia y a la vez reitera la sublimación del líder cubano, de ese "real monstruoso" que fue la Cuba de los años setenta. Finalmente, sugiero que el humor - ausente en *Antes que anochezca* - es la condición de posibilidad de la escritura del trauma - su ficcionalización - en *ECV*.

En la segunda parte señalo que la representación del tirano como monstruo linda también con la abyección, involucrando personajes, narrador y lector en una relación de atracción y repulsión hacia el dictador. Considero además de qué manera la perversión y el manejo areniano de la sexualidad en esta novela subvierte la tradición de las novelas de dictador, en las que la sublimación de la figura del tirano invariablemente pasa por una relación de admiración y a la vez cierto distanciamiento hacia el

mismo. En la novela de Arenas, en cambio, la sublimación se da a través del deseo, a través de un mecanismo proyectivo en el que la monstruosidad del tirano se explica como producto de una homosexualidad reprimida, espejo perverso e irónico del trauma producido por la represión que padecen narrador y también autor implícito por su homosexualidad.⁹ Así, espero no sólo ofrecer una contribución a la interpretación de la novela de Arenas, posicionándola más allá de lo autobiográfico y lo carnavalesco, sino replantear lo cómico como un registro alternativo a lo trágico en la escritura del trauma.

DE TIRANOS Y TIBURONES: LO SUBLIME Y LO REAL MONSTRUOSO

En su acepción original, la palabra sublime estaba asociada a una cuestión puramente retórica: para los griegos, sublime era sinónimo de “estilo elevado”, “excelencia de expresión”, restringiéndose al dominio de las poesías lírica y épica.¹⁰ Es a fines del siglo diecisiete y durante el siglo dieciocho, cuando el concepto de lo sublime abandona el terreno exclusivo de la retórica para penetrar en el de la filosofía y la estética de la recepción, pasando a asociarse a todo lo grandioso, todo lo que linda con lo absoluto, con lo *irrepresentable*. Para Edmund Burke y Percy Shelley, lo sublime se relaciona con todo lo que es capaz de conducir al observador a un estado límite, produciéndole un tipo de emoción que se sitúa entre el *terror* y el *éxtasis*. Afirma Burke: “Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling” (340). Burke relaciona lo sublime con las ideas de dolor y peligro, con lo que causa terror, disociándolo así de lo bello; vinculado, por contraste, a todo aquello que nos causa placer. Para Shelley, sencillamente no hay distinción entre lo bello - sinónimo de lo sublime en su acepción original - y lo terrible - clave de la definición de lo sublime en Burke: sublime es lo bello *y también* lo terrible. En la visión de Shelley, existe una compleja correlación entre placer y dolor en lo sublime: “For, from an inexplicable defect of harmony in the constitution of human nature, the pain of the inferior is frequently connected with the pleasure of the superior portions of our being. Sorrow, terror, anguish, despair itself, are often the chosen expressions of an approximation to the highest good” (548).

Tales definiciones de lo sublime, que marcarían la literatura romántica europea, se aplican con perfección a la figura del monstruo - figura que no por casualidad ejerció notable fascinación sobre esa misma literatura.¹¹ La relación entre lo sublime y lo monstruoso es clara: ente anómalo, ya sea

por una anomalía física, ya sea por su crueldad sin límites, el monstruo se sitúa más allá de lo humano, de la ética y la moral. Manifestación de lo diabólico, o tal vez, de lo divino, el monstruo es así objeto de atracción y repulsión, abyecto en el sentido de Julia Kristeva, y de ahí emana su poder.

Las relaciones entre lo monstruoso y lo sublime se revelan todavía más complejas en la obra de Immanuel Kant. Kant establece una tríada entre lo bello, lo sublime y lo monstruoso. De acuerdo a Žižek, esa tríada correspondería a la tríada lacaniana entre lo imaginario, lo simbólico y lo real, en la que cada término de la tríada está conectado a los demás por una relación de mediación. Así, para Kant, lo realmente bello ya no es bello, sino sublime; lo realmente sublime, a su vez, ya no es sublime, sino monstruoso. Aunque Kant distingue entre lo sublime y lo monstruoso, lo sublime penetra el dominio de lo monstruoso.¹² Es en esta identidad esencial entre placer y dolor, entre el bien y el mal, entre lo sublime y lo monstruoso donde se encuentra la clave para pensar la figura del dictador en *ECV*.

Uno de los pasajes más significativos de *ECV* en cuanto a la representación del tirano es el que describe la inspección de la isla realizada en helicóptero por Fifo. Apenas entra en el helicóptero, Fifo solicita al piloto que localice a Tiburón Sangriento, el diligente tiburón encargado de vigilar la costa de la isla devorando a cualquiera que intentase huir por mar, e impidiendo la acción de los “pérfidos” ciudadanos que desesperadamente trataban de roer la plataforma insular con el objetivo de liberar la isla de su base. Localizado el “admirable animal” - él mismo un monstruo, con sus proporciones descomunales y su ferocidad infinita -, Fifo, siempre celoso de su mascota, le ordena a su primer ministro que le tire un pedazo de carne humana para estimularle el apetito. Por desgracia, al ministro se le ha olvidado traer el saco de carne humana que suele cargar para esas ocasiones. El ministro, aterrorizado, pide perdón por su lapso de memoria, implorando al dictador que no lo mate. Tras un instante de ira, Fifo pondera: “Bien, te perdono la vida por esta vez ... Córtate sólo un brazo y tíraselo” (155). Inmediatamente, dos médicos que acompañan la expedición amputan uno de los brazos del ministro, “quien con la única mano que le quedaba lanzó su miembro cercenado dentro de la boca de Tiburón Sangriento” (155). Pero la crueldad de Fifo no se agota ahí. Observando con qué gusto el tiburón, acostumbrado a carnes “menos nobles” - “enanos domésticos”, “prisioneros políticos”, “locas de atar”, etc. -, devoraba el brazo del ministro, comenta el tirano, con cuestionable sentido de humor: “El brazo de un primer ministro debe de ser un bocado exquisito” (155).

La escena es absolutamente cómica y a ella sigue toda una serie de ejecuciones arbitrarias al final de las cuales no queda casi ningún miembro de la inspección, debidamente pasados a cuchillo dentro del helicóptero y tirados al mar para alegría de Tiburón Sangriento. El lector se ríe. No obstante, es la crueldad inconmensurable de Fifo - atributo básico de lo monstruoso - y el consecuente terror que inspira el tirano lo que realmente está en cuestión aquí, un terror tal que el primer ministro llega al extremo de aceptar pasivamente que le corten el brazo y a ofrecerlo en persona a Tiburón Sangriento para complacer a Fifo. El mismo narrador, Gabriel-Reinaldo-Tétrica Mofeta - triple alter-ego de autor -, siempre tan divertido y tan hábil en esquivar las garras del poder, no deja de revelar su verdadero terror ante la figura del tirano en ciertos momentos, como por ejemplo al devorar su propia obra, único aliento del personaje ante su amarga realidad, para ocultar la prueba de sus "crímenes".¹³

Si bien digna de risa, la representación de Fifo en esta escena linda con lo sublime en más de un nivel. En el nivel inmediato, la risa - es decir, el placer del lector - pasa por el terror que inspira el monstruo y el dolor que padecen los personajes en sus manos, devolviéndonos a la coincidencia entre placer y dolor de la que habla Shelley. El recurso a la hipérbole y a lo grotesco, tan característicos de la sátira menipea - a la que se suele asociar *ECV* - es aquí fundamental, ya que desvía la narrativa de lo verosímil e imposibilita una completa identificación del lector con los personajes en esta escena, impidiéndole que se compadezca del dolor que experimentan. La hipérbole es aquí la condición de posibilidad de la coincidencia entre placer y dolor que implica lo sublime: es a través de la hipérbole que se logra el referido distanciamiento entre el lector y el dolor que sufren los personajes, y es este distanciamiento lo que genera la risa. Y sin embargo, el tipo muy específico de humor manejado por Arenas apenas encubre el terror y el trauma que atraviesan la narrativa. De hecho, hay diversos momentos trágicos en la novela y, sólo desconsiderando esos momentos, se hace posible una completa identificación de esta novela con la sátira menipea y el carnaval, ignorándose la seriedad y el proceso de sublimación del tirano que se observa en *ECV*.¹⁴

En este punto, cabe resaltar mi discrepancia con las lecturas corrientes de *ECV*. Como he señalado, hay cierto consenso por parte de los críticos en identificar esta novela con la sátira menipea y analizarla bajo el concepto bakhtiniano de carnavalización. Con relación al uso de la hipérbole y la función de la risa en la escena anteriormente señalada, afirma Soto:

En el episodio "Una inspección", el autor no se preocupa por estudiar los mecanismos interiores que actúan sobre el dictador ... sino por exagerar lo

exagerado, o sea, el desmedido poder de un individuo que decide caprichosamente el porvenir de su pueblo ... También, en vez de crear una atmósfera seria, de represión y frustración ... este episodio utiliza el humor y el conocido choteo cubano para rebajar el discurso alto/oficial y desmantelarlo de su poder serio, autoritario, patriarcal. ... En términos bajtinianos, la risa y el humor socavan las fuerzas centrípetas de la monoglosia (los discursos de autoridad, es decir, la censura y la represión). ("El color del verano" 62)

Sin embargo, como bien señala Díez Cobo, hay notables diferencias entre *ECV* y la sátira menipea. La primera gran diferencia, como acabo de notar, es el hecho de que el humor en esa novela conviva con el terror y la tragedia. La segunda se refiere al mismo concepto de carnavalización. El carnaval descrito en *ECV* es un carnaval *oficial*, organizado por Fifo, cumpliendo la función de celebrar y, por lo tanto, reiterar su poder. En ese sentido, a pesar de que provoca risa en el lector, el carnaval descrito en *ECV* asume una función opuesta a la del carnaval en la concepción de Bakhtin, para quien éste representa la inversión de las jerarquías de poder y - como bien nota Soto - la ruptura con la monoglosia. Finalmente, la novela tiene un desenlace absolutamente distópico, lo cual la aparta de nuevo de la dimensión catártica que el teórico ruso atribuye a la sátira menipea y al carnaval. Afirma Díez Cobo:

[A] pesar de las notables similitudes existentes entre *ECV* y las concepciones bakhtinianas sobre la sátira menipea, conviene apuntar que la novela se disocia significativamente de varios de los aspectos centrales de la teoría del ruso ... Eso se aprecia en el caso más concreto de la funcionalidad regeneradora que Bakhtin atribuye a su concepción de sátira menipea y que difiere de la conclusión atrófica y estéril del discurso de Arenas en esta narrativa...

A este respecto, observamos cómo uno de los participantes más dinámicos durante los fastos del carnaval es el propio Fifo ... El carnaval en *ECV* no se concibe pues como un actividad catártica fruto de la rebelión ritual del pueblo frente a la autoridad, sino como la comunión indisociable entre humor y terror, Eros y Tánatos. De esta manera, si una fuerte tonalidad humorística preside buena parte de la narración, el sentido trágico y desesperado que en ocasiones se yuxtapone a ésta soslaya cualquier visión sobre la fecundidad positiva que Bakhtin asignaba al carnaval y a las dinámicas discursivas de la sátira menipea. (s.p.)

Hay más, sin embargo, en el episodio del helicóptero: "¿También quieres reírte de mí?", pregunta retóricamente Fifo a uno de los miembros de su expedición. "Aquí el único que ríe ... soy yo" (158), concluye. Como nos revela esta cita, no es que el lector no se identifique con los personajes. Sí

se identifica: con el tirano. En esa y otras escenas de la novela, el lector es invitado a ocupar la posición del monstruo, del sádico que se complace con el dolor que padecen los demás personajes. Es de esa identificación, y *no* del simple rebajamiento de la figura del dictador, que emerge la risa. En ese punto *ECV* se aleja no sólo de la sátira menipea, sino también de la novela de dictador tradicional, en la que convencionalmente el lector es impulsado a identificarse con los personajes que sufren la tiranía, compadecerse de ellos. La "política del humor" en *ECV* es, así, mucho más compleja de lo que parece a primera vista, acercando, y a la vez diferenciando el tipo de sublimación de la figura del tirano en esta novela, del que marca otras novelas de dictador latinoamericanas.¹⁵

Pero, más allá de la referida mezcla entre humor-placer y dolor, la hipérbole cumple un papel todavía más crucial en cuanto a la sublimación de la figura del tirano. En *ECV*, el tirano no es simplemente cruel, sino que se presenta como un ente sobrehumano, entre lo diabólico y lo divino, capaz de controlar la vida y la muerte de los que están bajo su yugo. En el episodio que nos concierne, Fifo no sólo realiza las más arbitrarias y asombrosas atrocidades, sino que incluso se revela capaz de realizar prodigios como secar un río con sólo dar una orden (159). Asimismo, en cierto momento, Fifo insiste en que se busque petróleo en cierta región de la isla que, con toda certeza, no lo poseía. Uno de sus hombres trata de disuadirlo: "- Pero, comandante ... ya hemos comprobado hace diez años que ahí no hay petróleo." A lo que el tirano le contesta: "¿Es que la naturaleza no puede haber cambiado en diez años? Y si no ha cambiado, ¿es que nosotros no somos más poderosos que la naturaleza?" (156; énfasis mío). Monstruoso ya por su crueldad sin límites, Fifo asume así facultades efectivamente sobrehumanas, divinas. En definitiva, es este el aspecto más decisivo de la sublimación del tirano en *ECV*: la sugerida coincidencia entre lo monstruoso y lo *divino*, el mal y la *ley*.

Es aquí donde las reflexiones kantianas sobre lo sublime adquieren especial relevancia. Al contrario de lo que observamos en Burke y Shelley, la preocupación de Kant al conceptualizar lo sublime no es solamente estética, sino también ética, asumiendo importantes consecuencias políticas.¹⁶ Para Kant, lo sublime se asocia a lo bello, pero también a la ética en cuanto manifestación fenomenológica de la moral y la ley, es decir, lo divino en cuanto supremo bien. Por contraste, lo monstruoso sería el mal absoluto, en otras palabras, el mal en su sentido ontológico. En el terreno fenomenológico, lo monstruoso correspondería a dos nociones bastante similares, desarrolladas en distintos momentos de su obra: las nociones de *mal diabólico* y, posteriormente, *mal radical*. Aunque hay cierta oscilación en la manera como Kant maneja esos conceptos, está claro que, para el

filósofo, lo sublime y lo monstruoso ocuparían un lugar parejo en el universo ontológico. De acuerdo a Žizek:

[I]n each of his *Critiques*, Kant repeatedly produces a concept which he then almost immediately feels compelled to reject as impossible and/or self-contradictory: The Monstrous [*das Ungeheure*] in the critique of judgment; “diabolical Evil” (Evil elevated into an ethical principle) in the practical reason. ... Kant quickly withdraws and offers another supplementary concept in exchange, a concept which already “pacifies” the unbearable dimension of the first one: the Sublime (instead of Monstrous); radical Evil (instead of diabolical Evil). (*The Plague* 227)

Y prosigue:

What is so unbearable about the notion of diabolical Evil is that, far from phenomenalizing Evil, it makes the ethical Good and Evil *indistinguishable*. ... Far from being the inadmissible phenomenalization of Law, diabolical Evil is the non-phenomenalizable Real, the impossible point of intersection between Good and Evil ... In other words, the only true phenomenalization of diabolical Evil ... is the Good itself, the call of the moral Law (229).

Es decir, lo que no puede admitir Kant es que el mal ocupe un status parejo al bien en el terreno ontológico, lo cual implicaría una equivalencia entre el mal y el bien, lo divino y lo diabólico (lo monstruoso). Asimismo, le resultaba contradictorio que el mal tuviera una encarnación positiva, una manifestación fenomenológica situada más allá de la ética humana, lo cual otra vez lo obligaría a admitir la equivalencia entre lo divino y lo diabólico (el mal diabólico que el autor termina por reemplazar por la noción de mal radical, completamente humana).¹⁷ Pero Žizek va todavía más lejos:

This interconnection provides the key to the paradoxical relationship between the (sublime) Law and the horror of the Monstrous in Kant: the suprasensible Law, as well as the Monstrous, belongs to the domain of the noumenal, and what Kant is not ready to accept, the conclusion he endeavors to avoid at any cost, is the ultimate identity between the two, the fact that the sublime Law is *the same as* the Monstrous. ... the moment we come too close to the Law, its sublime majesty turns into obscene abhorrent monstrosity. This implicit reversal of the traditional theological justification of Evil and disharmony ... condenses the entire Kantian revolution: what our finite mind perceives as the sublime majesty of the moral Law is in itself the monstrosity of a crazy sadistic God. (*The Plague* 218-9)

Esa monstruosidad esencial de la ley no podría ser más evidente en *ECV*. En ese pequeño microcosmos de la sociedad cubana, el helicóptero, Fifo es la perfecta "corporificación" (*embodiment*) del mal - lo monstruoso kantiano -, que a su vez se confunde, aquí literalmente, con la ley - lo sublime. En esta escena, la palabra del tirano es ley, se impone a la realidad, que, mágicamente, trasforma a su gusto y conveniencia. El tirano, aquí, es la ley, es dios. Ese dios, sin embargo, no es simplemente cruel, sino también un loco, la encarnación perfecta de ese dios sádico y loco del que habla Zizek. En definitiva, es ante todo la arbitrariedad de las acciones del tirano - es decir, la arbitrariedad de la ley - lo que enfatiza *ECV*. Al representar el tirano, Arenas pone de manifiesto la monstruosidad y la locura, la des-razón que se esconden, grandiosas, detrás de la ley, detrás de ese "real monstruoso".

El mismo Arenas sugiere una total equivalencia entre lo monstruoso y lo sublime, la ley y la locura. En otro capítulo de la novela - una de las muchas conferencias que se organizan para la celebración de los cincuenta/cuarenta años del tirano en el poder -, el narrador discursa sobre las "siete categorías de la locura".¹⁸ Afirma el personaje: "Primera gran categoría: LA LOCURA SUBLIME. Esta locura engendra héroes, mártires y genios. Ejemplos: Jesucristo, Leonardo da Vinci, Cervantes" (92). Y prosigue: "Séptima gran categoría: LA LOCURA GROTESCA. Extremo opuesto de la locura sublime. Los que la padecen ocupan la presidencia de una república, llegan a ser grandes dictadores o se convierten en vagabundos [como el narrador]; les da por representar roles supuestamente históricos. Ejemplos: Hitler, Stalin o nuestro adorado Fifo" (93). A pesar de que el narrador contrapone la locura sublime a la grotesca - extrapolando los términos kantianos, la locura ontológica y la fenomenológica -, éstas no son sino dos caras de la misma moneda. En ambos casos - como ya lo sugiere el rol de los personajes históricos elegidos por el autor como ejemplo, de Jesús Cristo a Adolph Hitler -, es la coincidencia entre la locura y la ley lo que está proponiendo Arenas; es la coincidencia entre lo monstruoso y lo sublime - ambos igualmente más allá de la razón, la ética, la moral y lo humano - lo que está en cuestión.¹⁹ En otro pasaje de la obra, el narrador se refiere a Fifo simultáneamente como ángel, diablo, loco y monstruo, sugiriendo otra vez la equivalencia última entre esas categorías: "Sí, tristísima fue la infancia del ángel; digo, del diablo; digo, del loco; digo, del niño; digo, del monstruo, *que es lo mismo*" (424; énfasis mío).²⁰

La monstruosidad de Fifo se refuerza con el sugerido paralelismo entre la figura del animal y la del tirano. La animalización, o la mezcla entre lo humano y lo animal, es una constante de la teratología, y aparece

también en la mayor parte de la bibliografía dedicada a la figura del dictador. En el caso de la novela de Arenas, el paralelismo entre Fifo y Tiburón Sangriento pretende antes que nada reforzar el elemento cómico con el que se pinta el tirano. Tanto más si consideramos que la película *Jaws* (1975), de Steven Spielberg, era una de las favoritas de Fidel Castro, y que el líder cubano la interpretó como metáfora de la lucha de la comunidad contra el capitalismo, representado por el tiburón.²¹ Es imposible determinar si Arenas conocía tal interpretación - lo cual reforzaría la ironía con la que retrata la relación entre Fifo y Tiburón Sangriento -, pero la insistencia con la que la película fue reproducida en Cuba seguramente habrá inspirado su novela. Regresemos al paralelismo entre Fifo y Tiburón Sangriento, sin embargo. El tiburón es el más grande y temido animal del Caribe, animal de sangre fría, asesino por naturaleza, y una amenaza real para cualquiera que intente huir de la isla de Cuba. Así, al equiparar dictador y tiburón, Arenas está a la vez animalizando la figura de Fifo y engrandeciéndola. No obstante, al contrario de lo que podía esperarse, no es Fifo - el ser humano - el que inspira su crueldad en la del tiburón - la bestia -, sino al revés: es Fifo el que alimenta la perversidad del animal y se complace sádicamente en sus proezas:

El pez había sido educado por Fifo, que no tenía ningún tipo de principios, dentro de los más rígidos principios antimariconiles, y aunque muchas veces se templaba una víctima masculina (que moría doblemente, de goce y a causa de las mordidas del pez), tenía, como hemos visto, que matar al traidor. Un Tiburón Sangriento no puede perdonar a ningún traidor y mucho menos a un maricón, que era por naturaleza un traidor doble, ésa era la moral en la que había sido educado, no solamente por Fifo sino por Isabel Monal y otras destacadas profesoras del materialismo dialéctico. (350)

Una vez más, lo absurdo funciona a la vez como generador de un efecto cómico y aspecto fundamental para la sublimación del tirano. Notemos que el narrador resalta aquí la falta de principios del tirano, a la vez que parece atribuir ciertos principios, una cierta ética a su absoluta falta de estos: tal como Kant, el narrador parece atrapado entre la incapacidad de reconocerle una ética y/o moral humanos, y la conciencia de la realidad de esta figura simultáneamente humana y monstruosa. Irónicamente, entre la bestia y el tirano, animal monstruoso y monstruo animalizado, hay un espejismo tal, una conexión tan profunda, que casi linda con la atracción sexual.²² Al final de la narración, sin embargo, Tiburón Sangriento se revela menos perverso, menos cruel, menos monstruoso que Fifo; algo más anómalo por el hecho de que, a diferencia del tiburón, éste cuenta con la

facultad de la razón. De hecho, el tiburón es más humano que el tirano. Mientras Fifo mantiene su temeridad hasta el final de la obra, Tiburón Sangriento, “bugarrón” como el tirano, se rinde al amor de la loca Mayoya, e incluso comienza él mismo a roer la plataforma insular para liberar la isla de su base, ante las protestas enfurecidas de Fifo.

LA RETRACTACIÓN DE H. PUNTILLA

La prisión y retractación forzada del poeta Heberto Padilla han sido, durante mucho tiempo, tema tabú en Cuba. Habitualmente conocida como “el caso Padilla”, la retractación del poeta marcó el endurecimiento de la censura y de las políticas culturales del régimen cubano que caracterizaron el “Quinquenio Gris”, y que marcaron también la ruptura de muchos intelectuales y escritores latinoamericanos con el régimen de Fidel Castro.²³ En *ECV*, la retractación de Padilla se convierte en un grotesco espectáculo de sadomasoquismo, espectáculo en el que la figura de Fifo alcanza la cúspide de su monstruosidad. Y es precisamente ahí que, más allá del simple terror - o la risa - que inspira, encontramos la ambigua dinámica de atracción y repulsión con la que se recubre la representación del tirano como monstruo.

La “Segunda retractación de H. Puntilla” - estamos en 1999 -, es uno de los puntos culminantes del carnaval organizado por Fifo. De acuerdo al narrador, la retractación consistía en la lectura de un texto previamente redactado en el que “se confesaba haber cometido los delitos de lesa patria y de alta traición a Fifo y se pedía, como acto purificador, la pena de muerte por fusilamiento” (344). Sin embargo, tras la lectura del texto, en un acto de desesperación, H. Puntilla le implora a Fifo que no lo mate, solicitándole que suba a la tarima para que tenga la oportunidad de pedirle perdón de rodillas. Magnánimo, Fifo concede. Reproduzco el pasaje:

H. Puntilla se acercó a él de rodillas y volteándose le pidió al Máximo Líder que lo escupiera y lo pateara. Cosas que inmediatamente hizo el Máximo ... Entonces H. Puntilla le pidió al Líder que lo orinase. Al momento, un potente chorro de orine que parecía salir de una manguera bañó el cuerpo del genuflexo. ... H. puntilla se bajó los pantalones y le rogó a Fifo que le propinara un puntapié en sus nalgas desnudas. ... Pero H. Puntilla siguió llorando y ahora le pedía a Fifo que, por favor, le metiera todo su pie, con bota incluida, en el culo. ... El Máximo Líder caminó hasta un extremo del escenario y ayudado por los diligentes enanos se desprendió de toda su ropa, quedándose solo con las botas, la gran capa roja y la magnífica caperuza con su rama de olivo. Tomando impulso, saltó desde el extremo del escenario y hundió una de sus piernas embotadas en el culo de H. Puntilla. Éste profirió un gigantesco alarido de gozo, más alto aún que el estruendo de los

aplausos que retumbaban en toda aquella “maravillosa velada”, como la había calificado el señor Torquesada. (345)

En esta escena, la monstruosidad de Fífo, o más bien, las ambigüedades presentes en la caracterización de Fidel Castro como monstruo, se revelan en toda su complejidad. Ante todo, Fífo aparece aquí como el “máximo líder”, alguien que está por encima de los hombres, hasta el punto de controlar su vida y muerte. A pesar de ser grotesco y repulsivo, caricaturesco si queremos, el tirano surge otra vez como un ente casi sobrehumano, confundiéndose, aquí de manera todavía más explícita, con la ley. Pero hay más en este pasaje. Acto de violencia moral al principio, la confesión de H. Puntilla se convierte en un acto de violencia (homo)sexual en la que el terror que inspira el tirano se transfigura en sujeción voluntaria, deseo y placer. Más allá de la repulsión que provoca, el tirano surge así como un ente *abyecto*, sugiriéndose además una mezcla de placer y dolor en la relación que se establece entre víctima y verdugo que sobrepasa el “sodomismo”, por decirlo de algún modo, presente en el concepto romántico de lo sublime. De lo que se trata aquí, más bien, es de abyección y perversión, una perversión que pasa tanto por lo moral, como por lo propiamente sexual.

Para Kristeva, lo abyecto es lo que está más allá de la capacidad de comprensión y aprensión del sujeto, lo *innombrable*, sublime por definición. En parte, eso se explica por la calidad “no-objetal” de lo abyecto. La abyección, sostiene la crítica, no tiene objeto definible, desafiando las categorías “sujeto” y “objeto”, a partir de las cuales percibimos el mundo y nos definimos a nosotros mismos. Pero la relación entre lo abyecto y lo sublime es todavía más honda. De acuerdo a Kristeva, la abyección es en gran medida síntoma de un proceso de represión de contenidos que el sujeto quiere excluir de sí mismo, empujándolos hacia el subconsciente. Esos se ofrecen al sujeto como algo monstruoso, ese “no-objeto” innombrable que desafía nuestra capacidad de representación. Ante lo abyecto, prosigue Kristeva, recurrimos a la sublimación como única manera de nombrarlo. Sin embargo, lo más interesante de esa calidad “no-objetal”, sublime de lo abyecto es la mezcla de atracción y repulsión de la que se recubre. Afirma Kristeva:

There looms, within abjection, one of those violent, dark revolts of being, directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable. It lies there, quite close, but it cannot be assimilated. It beseeches, worries, and fascinates desire, which, nevertheless, does not let itself be seduced. Apprehensive, desire

turns aside; sickned, it rejects. ... Unflaggingly, like an inescapable boomerang, a vortex of summons and repulsion places the one haunted by it literally beside himself. (1)

Síntoma de un deseo reprimido por el sujeto, lo abyecto nos atrae, y a la vez, se nos ofrece como un no-objeto monstruoso por el cual sentimos repulsión, y que debemos sublimar:

If the abject is already a wellspring of sign for a non-object, on the edges of primal repression, one can understand its skirting the somatic symptom on the one hand and sublimation on the other. The *symptom*: a language that gives up, a structure within the body, a non-assimilable alien, a monster, a tumor, a cancer that the listening devices of the unconscious do not hear, for its strayed subject is huddled outside the paths of Desire. *Sublimation*, on the contrary, is nothing else than the possibility of naming the pre-nominal, the pre-objectal, which are in fact only a trans-nominal, a trans-bjectal. In the symptom, the abject permeates me, I become abject. Through sublimation, I keep it under control. The abject is edged with the sublime. (11)

Las relaciones entre lo abyecto y la descripción areniana de la retractación de H. Puntilla son evidentes, y sus consecuencias, fundamentales para comprender la sublimación del tirano en *ECV*. En la escena descrita más arriba, H. Puntilla experimenta tal terror, tal repulsión ante la figura del tirano, que no encuentra otra forma de sublimarlo sino (con)fundiéndose - literalmente - con él. Dicho de otro modo, H. Puntilla se rinde al deseo que inspira el propio terror - abyección - que siente ante el monstruo, en una completa correlación entre atracción y repulsión. Pese a la comicidad y lo grotesco de la representación del tirano en este pasaje, Fifo aparece aquí como un ente realmente abyecto, y lo que se supone un acto de sujeción voluntaria y violación, se convierte en un perverso proceso de sublimación. El tirano, en definitiva, es fuente de todo poder, "corporificación" de la ley/lo divino. (Con)fundirse con el tirano, inmiscuirse perversamente con él, es como comulgar, recibir el cuerpo - también él monstruoso, recordemos - de Cristo. La perversión, de hecho, no es sino un inmiscuirse con lo abyecto, con la violación de la ley (o *por* la ley, en este caso). En realidad, podríamos incluso afirmar que el placer que experimenta H. Puntilla al ser violado por Fifo - y vice-versa - encuentra un paralelo en el placer que parece experimentar Arenas en la misma descripción de la escena, venganza perversa, y por lo tanto ella misma monstruosa, contra Fidel Castro. Y lo mismo se podría decir del lector, que disfruta sádicamente de la retractación-violación. En esta escena, tirano, narrador, autor implícito y lector somos todos víctima y verdugo, sujetos-objetos de

atracción y repulsión. Asimismo, la escena se ofrece, a la vez, como síntoma y sublimación de un trauma, trauma que también el lector debe padecer y disfrutar.

Sin embargo, lo que más llama la atención en este pasaje es la relación que se establece entre abyección y homosexualidad. Gran parte de la repulsión, pero también de la risa causadas por la escena se deben al hecho de tratarse de una penetración anal, al cabo de la cual “la peste a mierda que exhalaba su pierna [la del tirano] era horrorosa”. Penetración precedida, como no, de un “poderoso chorro de orine”, y asistida por más de “sesenta y nueve enanos” (345). En esta escena, por lo tanto, Arenas brinda al lector toda una serie de perversiones que pasan no solamente por el sadomasoquismo, la coprofilia, la urofilia, la microfilia, sino también por la homofilia, o la homosexualidad vista como perversión. Más aun, la misma monstruosidad del tirano se presenta y explica como producto de esa “perversión”: hay una irónica coincidencia entre la monstruosidad del tirano y lo que el narrador reputa como una homosexualidad reprimida. De acuerdo al narrador, Fifo era “bugarrón”, lo cual no sólo explica su obsesión en perseguir a los homosexuales, sino *toda* empresa de la revolución. Ese aspecto de la novela refuerza la complejidad de las políticas del humor en *ECV* y denuncia el recurso al humor como estrategia de sublimación del trauma: en este caso, a través de la patologización - desde luego irónica - de la homosexualidad que condenan al narrador y autor implícito al ostracismo, y su proyección sobre la figura del tirano, quien pasa a ocupar entonces la posición del traumatado.²⁴ En otras palabras, Arenas proyecta sobre la figura del dictador el trauma de haber visto su sexualidad reprimida y patologizada por el régimen, y es a través de ese mecanismo proyectivo, de ese irónico espejismo entre el narrador y el tirano, que se logra la escritura del trauma, su sublimación.²⁵

Considerando lo que se ha dicho, la representación del tirano en esta novela, a pesar de monstruosa, parecería apartarse por completo de la novela de dictador tradicional, en la que, como he mencionado, no suele haber ningún tipo de identificación entre autor, lector y la figura del dictador. Y de hecho se aparta. Eso no se debe, sin embargo, al mero recurso al humor en esta obra, ni tampoco a la presencia de lo grotesco. En la novela de Arenas, según he señalado, el dictador es igual de monstruoso, igual de abyecto que en la novela de dictador tradicional, penetrando por lo tanto el dominio de lo sublime. Sin embargo, al establecer una relación irónica entre lo abyecto y lo homosexual, involucrando además al lector en la cadena deseante que se establece alrededor de la figura del dictador, Arenas subvierte esa tradición, logrando sobrepasar la especie de admiración hacia el tirano que a veces se transparenta en la novela de

dictador tradicional - invariablemente escrita desde un punto de vista liberal y heterosexual. En *ECV*, tanto la monstruosidad del tirano, como la mezcla de atracción y repulsión que provoca, pasan aquí por la “desviación” y “perversión” sexuales, la misma homosexualidad de la que, irónicamente, “sufre” el narrador, alter-ego de Arenas. A pesar de sublime, casi divino, el dictador tiene que sufrir la humillación de padecer la misma condena que el narrador, humanizándose. El tirano representa la ley, pero también, irónicamente, la subversión de la ley. Y es en esa venganza perversa de Arenas donde reside la condición de posibilidad misma de la sublimación del trauma en esta novela, su posibilidad de ficcionalización.

MONSTRUOS EN LA HABANA, ESCRITORES EN EL EXILIO

Afirmar que Arenas sublima la figura de Fidel Castro al representarlo como monstruo puede parecer algo imprudente. No hay duda de que, de manera general, Fido es más bien digno de risa, que de terror. Sin embargo, tampoco debe haber duda de que la representación del tirano en esta novela implica la misma mezcla de atracción y repulsión observada en otras novelas de dictador, producto de un impulso por representar lo irrepresentable, una realidad monstruosa, una figura que sobrepasa lo humano, la ética y la moral. Ángel, diablo, loco y bufo, Fido es asimismo abyecto, innombrable, sublime.

Lo que diferencia *ECV* de esa tradición, en el nivel más inmediato, es el tipo muy específico de humor manejado por Arenas, lo grotesco de su representación. Pero lo grotesco no comparece solamente en la representación de la figura del tirano en esta novela, en la que siguiendo la tradición de la sátira menipea, todos, indiscriminadamente, son ridiculizados. Los factores decisivos aquí tal vez sean el recurso al humor negro, que pasa necesariamente por lo perverso, y la explicación psicopatológica que ofrece Arenas de la locura del tirano, su supuesta homosexualidad reprimida.²⁶ Si bien esa homosexualidad reprimida lo humaniza e incluso ridiculiza, como he señalado, eso no le quita su carácter sublime. Lo que podría ofrecerse como un factor que neutraliza la sublimación del tirano en esta obra, no hace sino reforzarla. Es sólo a través del recurso al humor negro y esa suerte de mecanismo proyectivo, a partir del cual la monstruosidad del tirano se explica como producto de la misma “monstruosidad” que padece el narrador, que el autor puede sublimar la figura del tirano. El humor, aquí, es la condición de posibilidad de la escritura del trauma, pero no, como afirma Vickroy, en el sentido de que crea distanciamiento (113). Al contrario, la escritura del trauma, en esta novela, tiene que pasar por una momentánea auto-identificación entre el narrador - alter-ego del autor - y el monstruo. Si bien recubierto de humor

e ironía, lo que denuncia ese impulso proyectivo, ese inmiscuirse con lo abyecto, es precisamente el status sublime de la figura del dictador.

Tal como ocurre con otros escritores cubanos del exilio, Fidel Castro es una presencia obsesiva en la obra de Arenas. Una presencia obsesiva que, otra vez, denuncia y reitera la sublimación de su figura: es a través de la *repetición* que Reinaldo Arenas y otros escritores del exilio escriben/inscriben el trauma, pero es también a través de la repetición que la figura de Fidel Castro adquiere su carácter sublime. De acuerdo a Vickroy:

Though Arenas did not identify with most Cuban exiles, many of the potentially traumatic features of their exile are reflected in Arenas' own life and works. ... His response to these traumas is manifest in his obsessive textual recreations of what has been lost. Repetition is an attempt to master traumas, Freud and others have observed, but can also indicate emotional stasis and possession by the past. His work indicates that Cuba is a formative and continuing reference, and he attempts to recreate it as part of a process of testifying to injustice and redressing wrongs. (112)

En la carta que dejó antes de suicidarse, Arenas llega incluso a responsabilizar a Fidel Castro de su suicidio: "Pongo fin a mi vida voluntariamente porque no puedo seguir trabajando. Ninguna de las personas que me rodean están comprometidas en esta decisión. Sólo hay un responsable: Fidel Castro" (*Antes que anochezca* 343). Responsable que, irónicamente, convirtió su literatura en espacio de sublimación de una realidad monstruosa en el que el dolor efectivo que padeció el autor por su "perversión", su "monstruosidad", se transfigura en placer, igualmente perverso, a través de la escritura.²⁷

Como he tratado de demostrar, sin embargo, las implicaciones y resonancias de la obra de Arenas van mucho más allá de lo biográfico, mucho más allá, incluso, del humor negro. Y si bien la crítica cubana reciente se ha esforzado por recuperar la *figura* de Arenas - una especie de *mea culpa* por la represión y persecución de los homosexuales que caracterizaron los años setenta -, poco se ha hecho todavía en el sentido de recuperar la *obra* de Arenas dentro de la isla. Y menos, todavía, cuando se trata de analizarla en toda su seriedad, en toda la radicalidad que implica su representación del régimen de Fidel Castro y su análisis a la vez sociológico y psicopatológico de la sociedad cubana.²⁸

Un último comentario: al final de la quinta novela de la pentagonía areniana, *El asalto*, el narrador descubre, atónito, que el tirano no es sino su propia madre, a la que venía persiguiendo a lo largo de toda la novela

con el objetivo de asesinarla - irónicamente, en nombre del régimen. La novela se cierra con un escena absolutamente insólita, en la que el narrador viola a su propia madre sobre la tarima construida para la celebración del régimen del "Reprimero", delante de los ojos de un público alucinado por el éxtasis. No podría ser más irónica, y a la vez, reveladora de la sublimación del tirano en ese desenlace freudiano. Ante la imposibilidad de librarnos de nuestros monstruos, como diría Virgilio Piñera: "Que nos ampare el deseo".

Trinity College

NOTAS

- 1 La palabra monstruo deriva del latín *monstrum*, palabra que designaba entes anómalos, sobrenaturales, es decir, "prodigios". Aunque en el sentido común la palabra monstruo suele utilizarse como metáfora para "deforme", "feo" o "cruel", no deja de preservar algo de su acepción original: el monstruo es, antes que nada, una manifestación de lo diabólico/divino, y es esta característica lo que acerca la figura del monstruo a lo sublime.
- 2 La "novela de dictador" es un verdadero subgénero literario en América Latina, atravesando todo el siglo veinte. A pesar de ser característica de la literatura *latinoamericana*, este tipo de novela tiene un antecedente importante en *Tirano Banderas* (1926), del español Ramón María del Valle-Inclán, cuya representación esperpéntica del tirano, como bien subraya el crítico Francisco Soto ("El color del verano" 59), guarda semejanzas con la novela que analizaremos aquí.
- 3 Como nos recuerda Irleamar Chiampi, lo maravilloso no se confunde con lo bello: "Maravilloso es lo 'extraordinario', lo 'insólito', lo que escapa al curso ordinario de las cosas y de lo humano. Maravilloso es lo que contiene *maravilla*, del latín *mirabilia*, es decir, 'cosas admirables' (bellas o execrables, buenas u horribles), contrapuestas a las *naturalia*. En *mirabilia* está presente el 'mirar' ... El verbo *mirare* se halla también en la etimología de milagro - portento en contra del orden natural - y de miraje - efecto óptico, engaño de los sentidos. Lo maravilloso recubre, en esta acepción, una diferencia no cualitativa, sino cuantitativa en relación a lo humano; es un grado exagerado o inhabitual de lo humano, una dimensión de belleza, de fuerza o riqueza, en suma, de perfección, que puede ser *mirada* por los hombres" (48; traducción mía).

- 4 El término pentagonía es un neologismo creado por Arenas para abarcar las cinco novelas en las cuales cifra los “descaminos” de la historia cubana. Además de la novela que aquí analizo, la pentagonía incluye *Celestino antes del alba* (1967) - reeditada bajo el título *Cantando en el Pozo* -, *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1982), *Otra vez el mar* (1982) y *El asalto* (1991). Por motivos de economía textual, utilizaré las siglas *ECV* para referirme a *El color del verano*.
- 5 Caso distinto es el de Soto, que en *Reinaldo Arenas: the Pentagonia* analiza la pentagonía areniana como parodia de la novela de testimonio. Si bien no se aparta del todo del acercamiento biográfico, Soto es también el único crítico en notar las relaciones entre *ECV* y la novela de dictador, señalando, asimismo, la especificidad de esta novela frente a tal tradición “al enfocarse, por primera vez, en una dictadura de izquierda y darle voz a un discurso homosexual marginado que socava el poder patriarcal dictatorial” (“El color del verano” 59).
- 6 Como esclarece el narrador de la novela: “cincuenta años que en realidad son cuarenta, aumentados por él [Fifo] en diez más, pues él ama por encima de todo los números redondos y la publicidad ...” (78). Con la expresión “novela huracán” me refiero a la estructura circular de esta novela, cuyo centro está en el prólogo que introduce el autor a la mitad de la obra. La expresión la emplea el mismo Arenas al final de dicho prólogo: “Dejo a la sagacidad de los críticos las posibilidades de descifrar la estructura de esta novela. Solamente quisiera apuntar que no se trata de una obra lineal, sino circular y por lo mismo ciclónica, con un vértice o centro que es el carnaval, hacia donde parten todas las flechas” (262). Para Soto, esa circularidad tiene importantes consecuencias desde el punto de vista de su crítica a la ideología oficial del régimen cubano: “The insistence that the novel is circular challenges the idealistic (utopian) notion of historical materialism by underscoring the simultaneity of events and not their serialization” (*Reinaldo Arenas* 61).
- 7 Me refiero aquí al periodo que se ha denominado “Quinquenio Gris”, y que va de 1971 a 1976 de acuerdo a la historiografía oficial. Este periodo tiene como marco inicial la prisión y retractación forzada del poeta Heberto Padilla, que comentaremos en la segunda parte de este ensayo.
- 8 En efecto, la crítica parece haberse empeñado en tratar la literatura cubana producida desde el exilio como “literatura del exilio”, es decir, como una categoría aparte cuyas especificidades dificultarían un análisis comparativo con otras tendencias literarias latinoamericanas, en concreto con la novela de dictador y otras manifestaciones literarias relacionadas con la temática de las dictaduras. Eso se debe, en parte, al mito de la “excepcionalidad cubana”, pero también a las relaciones muchas veces ambivalentes que ha mantenido la intelectualidad latinoamericana con la figura de Fidel Castro, en otras palabras,

a la resistencia a asociar la literatura producida en torno a un régimen de izquierda con la noción de dictadura.

- 9 Es aquí donde sí nos interesa el aspecto biográfico de la novela, es decir, su énfasis en la cuestión de la homosexualidad como escritura del trauma, como intento de representar literariamente y por ende superar la represión sufrida por el autor en Cuba. En este sentido, como lo notan Soto, Brad Epps y Laurie Vickroy, la obra de Arenas refleja también un intento de re-construirse como sujeto exiliado y homosexual, contraponiéndose al discurso nacionalista y heteronormativo que acompaña la Revolución Cubana.
- 10 Es ésta la definición de sublime que encontramos en Pseudo-Longinus, fuente de muchas elaboraciones posteriores de este concepto. Para él, lo sublime constituiría: "a certain distinction and excellence in expression" (95). Esta acepción de la palabra es también la que predomina en el habla común.
- 11 Un ejemplo obvio de esa fascinación es *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, novela que inspiró las reflexiones de Percy Shelley sobre lo sublime. La obsesión de los románticos con la figura del monstruo se puede entender desde varias perspectivas. Una de ellas es la centralidad conferida a la dicotomía entre el mundo natural y el mundo moderno - el mundo de la máquina, de la ciencia, de la razón. En ese sentido, la diferencia entre el monstruo medieval y el romántico-moderno es que mientras el primero se entiende como prodigio natural, divino, el segundo es producto de la acción humana sobre la naturaleza, lo cual quizá lo hace todavía más asombroso, y también contradictorio.
- 12 En palabras de Žižek: "In Kant's philosophy, Beautiful, Sublime and Monstrous [*Ungeheure*] form a triad which corresponds to the Lacanian triad of Imaginary, Symbolic and Real: the relationship between the three terms is that of a Borromean knot, in which two terms are linked via the third (Beauty makes possible the sublimation of the Monstrous; sublimation mediates between Beautiful and Monstrous, etc.) ... [Thus] an object which is thoroughly beautiful is no longer merely beautiful, it is already sublime; in the same way, an object which is thoroughly sublime turns into something monstrous. Or, to put it in the opposite way: a beautiful object without the element of the Sublime is not truly beautiful; a sublime object which lacks the embryonic dimension of the Monstrous is not sublime, merely beautiful ..." (*The Plague* 218).
- 13 En realidad, hay una multiplicidad de voces narrativas en la novela. Siendo el personaje de Gabriel-Reinaldo-Tétrica Mofeta la principal, me referiré a él como "el narrador" de *ECV*.
- 14 Un gran ejemplo de ese aspecto trágico son las cartas que escribe el protagonista desde el exilio en los Estados Unidos a Reinaldo, todavía en Cuba. Dichas cartas están marcadas por la desesperanza y la desilusión ante el

- potencial redentor del exilio, además de la conciencia de la cercanía de la muerte por el SIDA. Reproduzco un pasaje: “No pertenezco a este mundo y sé desde luego que aquel que añoro no existe. ... Muero por todo lo que no tengo, por todo lo que quise y nunca alcancé. Por todo lo que alcancé y no sabía que tenía y perdí. Por todo lo que no supe disfrutar mientras lo tuve. Por todo lo que disfruté y ya no me pertenece, por todo lo que nunca haré” (301).
- 15 Podríamos pensar aquí en *La fiesta del chivo*, de Vargas Llosa, novela que trata de la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo en la República Dominicana. La representación del tirano en esta novela está totalmente atravesada por lo sublime, y hay un evidente intento de hacer que el lector experimente hacia él el mismo terror, la misma abyección que experimentan sus “víctimas”. En esta novela, la crueldad y violencia que nos brinda el autor impiden cualquier tipo de identificación entre el lector y el “verdugo”. En los casos en que se pretende producir algún tipo de identificación entre el lector y la figura del dictador - como en *El otoño del patriarca*, de García Márquez - tal identificación se da a través del patetismo y el reconocimiento de la humanidad última del dictador, jamás a través del sadismo y el humor negro.
 - 16 De hecho, las implicaciones políticas del concepto kantiano de sublime han sido puestas a prueba en el análisis de fenómenos históricos como el nazismo. Me refiero al clásico análisis de Hannah Arendt sobre el fenómeno del totalitarismo, *The Origins of Totalitarianism*, que continuamente interpela y desafía el concepto kantiano de mal diabólico y/o radical.
 - 17 Sin embargo, de acuerdo a Arendt, lo que demuestra la experiencia del nazismo es precisamente la pertinencia de la noción de “mal diabólico” que termina rechazando Kant como contraria a la ley divina, como in-humana.
 - 18 Me refiero a la serie de “conferencias” que se distribuyen a lo largo de la novela, y que conforme nos explica el narrador, constituían una serie de conferencias organizadas por el tirano y dictadas por algunas de las grandes personalidades de la literatura cubana.
 - 19 En *The Monstrosity of Christ*, Žizek afirma que la monstruosidad de Cristo reside en que su figura es, a la vez, divina y humana, dios padre e hijo, encarnación del espíritu. En cuanto a la monstruosidad de Hitler, Dominick LaCapra nos recuerda que buena parte de las representaciones que se han producido en torno al Holocausto fallaron en ofrecer una explicación racional de este evento traumático, limitándose a leerlo como la obra de un loco. En efecto, la misma interpretación que ofrece Arendt en torno al fenómeno del nazismo termina incurriendo en este tipo de representación, ya que para ella la megalomanía ocupó un papel central en el desarrollo del totalitarismo. Fenómeno semejante se observa en la novela de dictador latinoamericana, en la que el dictador frecuentemente se representa a la vez como un dios y como un loco, según ocurre en el caso de *Yo, el Supremo*, de Roa Bastos.

- 20 En *Celestino antes del alba*, el narrador, Héctor, nos cuenta la historia de un monstruo cuya belleza había maravillado y absorbido todo un pueblo, al punto de cegarlos totalmente. En un momento dado, un hombre - inicialmente presentado como un héroe - empieza a discursar contra el monstruo, hasta que todo el pueblo pasa a escucharlo. El hombre logra entonces abolir el monstruo, y ocupar su lugar. Al final del cuento, sin embargo, el pueblo constata que el supuesto héroe no era sino el monstruo mismo. En ese sentido, hay una notable similitud entre el recurso a la figura del monstruo en esta novela y la representación del tirano en *ECV*. De acuerdo a Soto: "In 'Monstruo' the precise words that start the tale are exactly those that the heroic man within the story uses to depose the monster, revealing his 'true ugliness'. At the same time, it is this very man - who has dared attack the monster from a position of so-called 'truth' - who in the end is also revealed as the monster. ("*Celestino antes del alba*" 65-66). Como noto al final de este ensayo, un movimiento similar ocurre también en *El asalto*.
- 21 En el documental *The Pervert's Guide to Ideology*, afirma Žižek: "Fidel Castro, who loves the film, once said that for him it was obvious that *Jaws* is kind of a leftist/Marxist film and that the shark is a metaphor for brutal, big, capital exploiting ordinary American (39:52-40:10).
- 22 En realidad, como veremos en seguida, gran parte de la monstruosidad de Tiburón Sangriento y Fifo procede precisamente de su "desviación" sexual.
- 23 El "caso Padilla" tiene su origen en la publicación del poemario *Fuera del juego* de 1968. A pesar de haberle incluso merecido un premio a Padilla, el poemario pronto sería acusado de "contra-revolucionario", lo cual condujo al escritor a prisión en 1971. En prisión, Padilla fue torturado y luego obligado a retractarse públicamente, además de a denunciar a otros escritores "contra-revolucionarios". El caso que, como he mencionado, provocó la ruptura de muchos intelectuales y escritores de izquierda con el régimen cubano - Julio Cortázar, Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, entre otros -, generó un verdadero escándalo internacional, con lo cual Fidel Castro se vio obligado a liberar al escritor para cumplir pena bajo arresto domiciliario. El caso marca también la adopción, por parte del gobierno, de duras políticas culturales y un fuerte control ideológico, encaminados a una progresiva stalinización del régimen y a la conversión de la producción artística en un instrumento de propaganda política, a la luz del modelo soviético.
- 24 Según Díez Cobo, "la reducción del panorama político, social y cultural cubano y de un acontecimiento tan controvertido como el caso Padilla a un acto bufo de proporciones descomunales, ejerce una de las funciones centrales del humor negro como instrumento crucial de lo satírico en la narrativa posmodernista al estimular inevitablemente en el lector un examen reflexivo sobre los mecanismos textuales que yuxtaponen lo banal y absurdo del texto a

la gravedad del con-texto" (s. p.). Ya con respecto al último punto, afirma Epps: "Massified as scum and duly repudiated, Arenas is the ab-ject of the revolutionary pro-ject: one, among many, who is thrown down and out, thrown away, by a regime that purports to throw itself forever forward. Repudiation and abjection are critical and dovetail the sexual politics of Castro's state" (266).

- 25 En ese sentido, discrepo parcialmente de Soto cuando afirma que, al contrario de lo que se observa en la tendencia más reciente de la novela de dictador latinoamericana - y que el crítico califica de "psicológica" -, en la novela de Arenas prima un acercamiento más bien sociológico al fenómeno de la dictadura, tal como lo habían hecho las primeras novelas de dictador, de Valle-Inclán a Ángel Asturias. Según Soto: "*El color del verano* de Reinaldo Arenas ... regresa a la tradición de las primeras novelas del dictador en vez de seguir por el camino más 'contemporáneo', por así llamarlo, establecido por Carpentier, Roa Bastos y García Márquez. A diferencia de esos escritores, Arenas no se preocupa por reflexionar sobre la patología del poder, ni tampoco hace escudriño psicológico de su dictador para poder representar el porqué de las dictaduras" ("*El color del verano*" 61).
- 26 Aquí valdría pensar en el uso de la palabra "loca", en español, para referirse a los homosexuales, palabra que Arenas abraza en su escritura como parte del proceso de re-construcción del yo que atraviesa su obra, un yo fragmentado y apenas definido en cuanto "contra-revolucionario", en cuanto homosexual.
- 27 Epps va todavía más lejos. Hablando de los constantes desaparecimientos y robos de manuscritos que enfrentó Arenas, afirma el crítico: "The Cuban leader - or, as Arenas insists, the dictator - is thus the enemy of writing ... But if Castro may be read as the enemy of writing, he may also be read as its strongest supporter. In other words, Arena's writing is so suffused with the struggle against suppression, and for publication, that suppression becomes the condition of possibility of Arena's writing itself. Castro is thus the phantasmagoric coauthor of Arenas' writing, the authority who by striving to disauthorize Arenas ultimately only authorizes him all the more" (246).
- 28 Un gran símbolo de esa recuperación parcial es *Misa para un ángel* (2010), la obra de Tomás Fernández Robaina, contemporáneo y amigo de Arenas. Publicada por la UNEAC, esa novela de testimonio, como se la ha clasificado, es la primera en publicarse dentro de la isla sobre Arenas, y ha tenido una gran repercusión en la prensa cubana. Sin embargo, hasta la fecha, la única obra de Arenas que se ha publicado en Cuba es *Celestino antes del alba* (1967). Por lo demás, la obra del autor ha circulado ampliamente de manera informal.

OBRAS CITADAS

- ADAMS, HAZARD Y LEROY SEARLE, EDS. *Critical Theory Since Plato*. Ed. Hazard Adams y Leroy Searle. Boston: Thomson, 2005.
- ARENAS, REINALDO. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 2006.
- . *El color del verano o Nuevo "Jardín de las Delicias"*. Barcelona: Tusquets, 1991.
- ARENDT, HANNAH. *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt, 1966.
- BURKE, EDMUND. "A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful (1756)". Adams y Searle 333-346.
- CHIAMPÌ, IRLEMAR. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- DÍEZ COBO, ROSA MARÍA. "El color del verano o Nuevo 'Jardín de las Delicias', de Reinaldo Arenas: Humor negro y carnaval narrativo." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 35 (2007): s.p.
- EPPS, BRAD. "Proper Conduct: Reinaldo Arenas, Fidel Castro, and the Politics of Homosexuality". *Journal of the History of Sexuality* 6.2 (Oct 1995): 231-283.
- KRISTEVA, JULIA. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia UP Press, 1982.
- LACAPRA, DOMINICK. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca: Cornell UP, 1996.
- The Pervert's Guide to Ideology*. Dir. Sophie Fiennes. Prot. Slavoj Žizek. Inglaterra. Prod. Zeitgeist Films. 2012.
- PSEUDO-LONGINUS. "On the Sublime". Adams y Searle 94-118.
- NEGRÍN, MARÍA LUISA. *El círculo del exilio y la enajenación en la obra de Arenas*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2000.
- SHELLEY, PERCY. "A Defense of Poetry (1840)". Adams y Searle 538-551.
- SOTO, FRANCISCO. "Celestino antes del alba, El palacio de las blanquísimas mofetas, and Otra vez el mar: The Struggle for Self-Expression". *Hispania* 75.1 (1992): 60-68.
- . "El color del verano: innovaciones temáticas y aportaciones ideológicas a la novela de dictador". *Apuntes posmodernos/Post-Modern Notes* 6.1 (1995): 59-65.
- . *Reinaldo Arenas: the Pentagonia*. Gainesville: Florida UP, 1994.
- . *Reinaldo Arenas*. New York: Twayne Publishers/Prentice Hall International, 1998.
- VICKROY, LAURIE. "The Traumas of Unbelonging: Reinaldo Arenas's Recuperation of Cuba". *MELUS* 30.4 (2005): 109-128.
- ZIZEK, SLAVOJ. *The Plague of Fantasies*. Nueva York: Verso, 1997.
- ZIZEK, SLAVOJ Y JOHN MILBANK. *The Monstrousness of Christ: Paradox or Dialectic?* Cambridge: MIT Press, 2009.