

Sergio Vergara Alarcón*

CELESTINO ANTES DEL ALBA. DOS: HACHAS/HACHAS

Mientras que yo, dispongo de una imagen viva y absolutamente veraz de mí mismo, de una clave para descifrar que dilucida todos mis enigmas, de una llave que abre sin dificultad mi cabeza, mi corazón y mi sexo. Esta imagen, esta clave, esta llave eres tú, hermano gemelo.

(Michel Tournier. *Los meteoros*)

Frente a *Celestino antes del alba*¹, si se abre el libro (casi por azar en el centro) el texto se corta de un hachazo. El hachazo vale tanto como la bipartición simbólica del sujeto en el nivel de la diégesis y del cuerpo del texto, y del sexo en el complejo de castración.

“Mi madre acaba de salir corriendo de la casa. Y como una loca iba gritando que se tiraría al pozo. Veo a mi madre en el fondo del pozo. La

* Universidad de La Serena,

¹ Arenas, Reinaldo. *Celestino antes del alba*. Barcelona: Tusquets, 2000. La primera edición corregida, revisada y autorizada por el propio autor es, Barcelona: Argos Vergara, 1982, y publicada con el título *Cantando en el pozo*.

veo flotar sobre las aguas verdosas y llenas de hojarasca. Y salgo corriendo hacia el patio, donde se encuentra el pozo, con su brocal casi cayéndose, hecho de palos de almácigo. Corriendo llego y me asomo. Pero, como siempre: solamente estoy yo allá abajo. Yo desde abajo reflejándome arriba...” (p.17)

La metáfora del pozo, que abre así la novela, sigue la serie simbólica de la claustrofobia, de lo insoldable, de las raíces traumáticas de la infancia. Pozo en una isla, que es una doble introspección hacia adentro: el espacio cerrado y clausurado del entorno, que tiene la ventaja angustiante de tener todo a la mano, como una involución cercana a la clausura en el imbunche. Otras metáforas se siguen del hoyo, de los agujeros, de los circuitos de energía que se cierran paradójicamente para autoconservarse como negación del exterior.

El pozo es el lugar de encuentros fortuitos, interdictos, iniciáticos: el lugar de la cita, del descubrimiento, ya que conecta arriba-abajo, custodia y reserva del deseo (agua). Como símbolo materno es la salvación y liga al centro. En la emblemática y alegórica desde el medioevo representa la sublimación, ahora también en sentido psicoanalítico. Entre los primitivos, el pozo es medicinal, curativo, de allí que sea también resguardo, el mundo involutivo hacia el centro “interior”.

El pozo (el estanque) amplía la figura del doble. La primera incursión: la madre amenaza lanzarse al pozo. Enseguida el niño se siente paranoicamente amenazado por las lagartijas e intenta cortarlas en mitades sin éxito. Luego la figura del abuelo con el hacha y el deseo del niño de lanzarle *huevos*: “a ese viejo hay que *sacarle los ojos* con una *garrocha*, porque *lo que tiene ahí* es más *duro* que el fondo de una caneca” (p.18). Esta secuencia inicial, con claras remisiones al código simbólico psicoanalítico, opera como una perfecta síntesis de lo que luego desarrolla el texto analítica y diseminadamente. La simbólica del pozo, la castración y el doble es uno de los tópicos dominantes y que terminan cíclicamente, desde luego, en el pozo: la novela es ese tránsito que supera el prejuicio de lo superficial y el prestigio de lo “profundo”, puesto que todo ocurre dentro y fuera de aquél.²

² “La profundidad hay que esconderla. ¿Dónde? En la superficie”. (Hofmannsthal)

Si se admite el código algebraico, la *ecuación* designa el enfrentamiento de lo equivalente y se desprendería de allí que sólo *lo igual* se encuentra verdaderamente. Ella es la constante isotópica del doble en la novela.

Observemos la imagen del doble; dos cabezas, dos partes, mitades, el yo y el tú de Celestino, simbología del doble en el pozo de Narciso, las dos madres (una detrás del “pellejo” de la otra), la buena y la mala, empero, sin dicotomías: ambas muertas, ambas vivas, inventadas, imaginadas, transitan constantemente de estados sin excluirse en ningún plano de “realidad”.

Tournier ha explorado magistralmente esta ontología esencial de los gemelos, unidades vinculadas existencialmente de tal modo que no se constituyen sin la alteridad, en este caso real.³ En otra figura, se trata de los pares bitendentes que se des-contienen en movimiento expansivo fuera de toda retención. El yo-tú (Celestino) en Arenas es la conjunción perfecta del doble. Desde el psicoanálisis ortodoxo, el doble es la primera y más elemental expresión narcisista del deseo de inmortalidad y procede como medida de autoprotección frente al yo amenazado.

Por otro lado, operan aquí con trasmutaciones, metamorfizaciones, zoomorfizaciones; no solo metalepsis de los niveles diegéticos, sino también en el plano de la expresión textual. Esta experiencia de la discontinuidad se presenta como una suspensión de la función física del tiempo, paradigma clásico de lo continuo. De allí que el texto sea una gran tautología hipertrófica y las mutaciones de los fonemas, morfemas, sintagmas (en el nivel del discurso) realicen el fulmíneo recorrido cíclico de “lo mismo” y lo mismo es siempre un colmar de palabras.

Celestino, en sus matices onomásticos (*inclinado hacia lo que es del cielo*) y en su polisemia cromática: azul-celeste, asociado al blanco, refiere a la altura, profundidad, luz, gloria y bien. Azul, atributo de Júpiter y Juno connota religión, devoción, inocencia. En todas las voces en que entra lo azulino-celestino hay lo luminoso.⁴

³ Tournier, Michel. *Los meteoros*. Madrid: Alfaguara, 1986. Un referente hispánico interesante es el caso de Jesús Ferrero con su novela *Belber Ying*.

⁴ Una apertura hagiográfica. Celestino V (nacido en 1215) fue el único Papa que dimitió. Como monje “diferente” destacó por su renuncia al mundo secular hasta

La escritura se plasma sobre las hojas, sobre los cuerpos, los tatuajes, los árboles (antes del papel) como si ahora la *inscripto* se hiciera sobre las pieles y superficies inmediatas, lo único que hay de seguro “de donde sujetarse”. Por ello Celestino, *alter ego* del niño narrador protagonista, persiste en su “escribidera” compulsiva sobre todo, hojas de hierba, maguey, yaguas, mayas, troncos, tierra, etc. Este es su laborioso intento de dejar una cifra sobre la naturaleza.

La acumulación, las serie rabelesianas de las hipérboles, la atrofia textual, distenciones verbales en largas enumeraciones (sobre todo en sintagmas de lexemas dobles) sostienen la dinámica de la secuencia. En el plano de comunicación, el narrador reproduce *en espejo* el proyecto poético de Celestino y los textos intercalados operan cercenando el cuerpo verbal, son cortes diseccionados que amputan los sintagmas violentando la narración y provocando el titubeo, los descansos o pausas obligatorias de un sintagma que no puede seguir la linealidad de la continuidad a la que el lector está habituado por su fijación en su horizonte de expectativas. A propósito, afirma Deleuze: “La cabeza es el órgano de los intercambios, pero el corazón es el órgano amoroso de la repetición”⁵. Repetición aquí es transgresión, cuestiona y denuncia a la ley, de allí que no haya fragmentariedad por la yuxtaposición violenta de lo disímil (como en las series borgianas), sino por la reiteración de lo mismo, que es un atentado a lo nominal y general de la ley e “interrumpe” su carácter normalizante. Hacia el final, como síntesis acumulativa, el niño narrador (Celestino) dialoga con su madre:

“¡Mañana! ¡Ven mañana! –Y yo siento cómo la garganta se le iba estrujando- ¡Ven mañana! –volvió a repetir mi madre mientras abuelo trozaba el hacha en dos pedazos y abuela miraba hacia el techo: buscando una rendija por donde salir huyendo -¡Mañana!- dijo de nuevo, y al fin se convirtió en una tatagua de río. De esas que solamente salen cuando ha llovido mucho y sigue lloviendo.”(p.237. El énfasis es nuestro)

llegar a construirse una celda tan estrecha que apenas cabía de pie o acostado y cavó un hoyo bajo una roca para mayor austeridad.

⁵ Deleuze, Gilles. *Repetición y diferencia*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1981.

El procedimiento a modo de *collage* rompe, por ejemplo, la tónica del epígrafe, ya que las citas operan como ellos, pero están situados en lugares privilegiados distintos (en medio de la página) y la lectura debe seguir la página siguiente con el intercalado de esa cita o textos ensamblados. Con lucidez anticipatoria, Arenas propone tres finales: primero: el olvido total de las palabras y la recuperación del lenguaje genésico del cuerpo: el gesto; segundo: la invisibilidad del cuerpo y, tercero: otra vez el pozo y una conjetura. Obra abierta, nunca clausurada que connota otra suerte de zona de fuga, sin embargo, con efectos residuales.

Los cuerpos son amenazados constantemente con amputaciones, cortes, castraciones, tanto los cuerpos físicos como el de la escritura. La agresión feroz de los adultos es una metáfora de la violencia de los que detentan el poder: aquí la familia, el patriarca, la abuela, séquito de grandes que agreden y se autoaniquilan. La figura dominante es la sobredimensión, lo inconmensurable, las fuerzas brutales y la naturaleza desbordante que arrecia despiadada en el trópico, la imposibilidad de contar con un momento mínimo de sosiego. Es esta misma hipernaturaleza la que barrocamente une esa violencia con el festín cromático y oloroso, la brutalidad y la tierra roja deseante cubana: es “el fiestón de la alharaca excesiva de la fruta”, para decirlo con uno grande de la cubanía.⁶ El niño-Celestino es, con todo, el gran *disfrutante* en medio de esa *naturaturans* desmesuradamente atroz.

Esta escritura es una escritura en *Eco*, duplicidad exclamativa que se multiplica en la medida en que se avanza con la lectura, el *dos* leído y pronunciado, escrito (como dice Sarduy de Arenas) para ser oído, en la reproducción del habla cubana rural y sus efectos de sonoridad.

La figuras de la imaginiería desfilan delirantes: duendes, seres de inocente carácter maléfico, de rasgos infantiles, entes protectores. Brujas, sobrepoblamiento de entes que, como las figuras de los adyuvantes en el esquema actancial, resguardan, protegen, pero agreden y subvierten esos roles culturalmente asignados a las hadas, brujas, talismanes, etc. Figuras que proponen acertijos de palabras que no llegan a recordarse, puesto que la búsqueda de esa Palabra

⁶ Lezama Lima, José. *Imagen y posibilidad*. Selección, Prólogo y Notas de Ciro Bianchi Ross. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1992. p. 141.

se conjura en la compulsión verbal iterativa que es el texto mismo de la novela.

Personajes niños que intentan “destetarse” de los principios de vigilancia del super yo y que después de la confusión autoerótica del sí mismo, se resuelven narcisistamente en autofilia (elección del propio sujeto como objeto) y *en literatura*: palabras amenazadas como las lagartijas por el hacha,⁷ la que debe claudicar ineficaz frente a una de las “mitades” del saurio. Ambas partes seguirán saltando, y la cola se regenerará.

⁷ Repárese en el simbolismo fonético que reproduce el corte de la “c” en la herramienta que cercena.

OBRAS CONOCIDAS DEL AUTOR

NOVELA

Celestino antes del alba. Ediciones Unión, La Habana, 1967. Ediciones Universal, Colección Caniquí, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972.

Primera edición española con el título *Cantando en el pozo*, Argos Vergara, España, 1982.

El mundo alucinante. (novela de aventuras), Barcelona, Montesinos editor, 1981; Caracas, Monte Ávila, 1982; Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970; Barcelona, Tusquets, 1997. Las ediciones francesa y británica se conocen con el título de *Hallucinations*.

El palacio de las blanquísimas mofetas. Venezuela, Monte Ávila, 1975; España, Argos Vergara, 1980.

Otra vez el mar. Barcelona, Argos Vergara, 1982.

Arturo, la estrella más brillante. Barcelona, Montecinos, 1984.

La loma del ángel. Barcelona, Dador ediciones, 1987.

El portero. Málaga, Dador ediciones, 1989.

El color del verano o Nuevo jardín de las delicias. Barcelona, Tusquets, 1990.

El asalto. Miami, Ediciones Universal, 1991.

Viaje a la Habana. Novela en tres viajes. Miami, Ediciones Universal, 1995.

La vieja Rosa. Caracas, Sabana grande, 1980.

CUENTOS

La punta del arcoiris. en: *Unión*, Habana, año IV, nº1 enero-marzo, 1965. págs. 113-119. (Contiene: “La punta del arco”, “iris”, “Soledad”, “La puesta del sol”).

Con los ojos cerrados. en: *Arca*, Uruguay, 1972. (Incluye: “Comienza el desfile”, “Con los ojos cerrados”, “la vieja Rosa”, “A la sombra de la mata de almendras”, “Los heridos”, “El reino de Alipio”, “El hijo y la madre”, “Bestial entre las flores”).

Termina el desfile. Barcelona, Seix Barral, 1981.

Adiós a mamá. (De la Habana a Nueva York). Prólogo de Mario Vargas Llosa. Barcelona, Ediciones Altera, 1995. (Contiene: “Traidor”, “La torre de cristal”, “Adios a mamá”, “El cometa Halley”, “Algo sucede en el último balcón”, “La gran fuerza”, “Memorias de la tierra”, “Final de un cuento”).

POESÍA

Leprosorio. Trilogía poética. Barcelona, Seix Barral, 1991.

Voluntad de vivir manifestándose. Madrid, Editorial Betania, 1989. (Contiene: “Autoepitafio”)

ENSAYOS

Necesidad de libertad. México, Editorial Cosmos, 1986.

TEATRO

Persecución. (Cinco piezas de teatro experimental). Miami, Universal, 1986.

AUTOBIOGRAFÍA

Antes que anochezca. Barcelona, Tusquets, 1996.