

ESCRIBIR EL TRAUMA

TESTIMONIO Y SURREALISMO EN *EL PALACIO DE LAS BLANQUÍSIMAS MOFETAS*
DE REINALDO ARENAS

BRENDA VANESA LÓPEZ GONZÁLEZ

Universidad Nacional Autónoma de México 

bvlg@live.com

ORCID: 0009-0005-2044-6805

Revista de Humanidades n.º 53: 295-327

ISSN 0717-0491, versión impresa

ISSN 2452-445X, versión digital

DOI: <<https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.983>>

revistahumanidades.unab.cl



ESCRIBIR EL TRAUMA:
TESTIMONIO Y SURREALISMO EN *EL PALACIO DE LAS*
***BLANQUÍSIMAS MOFETAS* DE REINALDO ARENAS¹**

**WRITING TRAUMA: TESTIMONY AND SURREALISM IN REINALDO
ARENAS'S *EL PALACIO DE LAS BLANQUÍSIMAS MOFETAS***

BRENDA VANESA LÓPEZ GONZÁLEZ

Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria s/n
Ciudad de México, México

RESUMEN

El presente artículo se suscribe a los estudios latinoamericanos sobre testimonio con el objetivo de explorar la textualización del trauma histórico en la novela *El palacio de las blanquísimas mofetas* de Reinaldo Arenas. Prácticas adoptadas (y adaptadas) del surrealismo restituyen la centralidad del sujeto que percibe y comunica el pasado mediante el ejercicio imaginativo, la desmitificación del trabajo documental, el rescate de materia afectiva y la corporalización de eventos mentales asociados al

¹ El presente artículo deriva de la tesis “Narrar la herida: testimonio y trauma en *El palacio de las blanquísimas mofetas* de Reinaldo Arenas”, que fue escrita gracias al apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conahcyt) y puede ser consultada en la base de datos de la Universidad Nacional Autónoma de México.

estado de crisis. Así, se concluye que todos aquellos fenómenos propios de la vanguardia normalmente excluidos de la dinámica testimonial por la crítica son recursos *sine qua non* para la transmisión de la experiencia traumática.

Palabras clave: literatura latinoamericana, violencia, ficción, arte de vanguardia, efectos psicológicos

ABSTRACT

This article aligns with Latin American studies on testimony, aiming to explore the textualization of historical trauma in Reinaldo Arenas's novel *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Practices adopted (and adapted) from surrealism restore the centrality of the subject who perceives and communicates the past through imaginative exercises, the demystification of documentary work, the rescue of affective matter, and the embodiment of mental events associated with the state of crisis. Thus, it is concluded that all those phenomena typical of the avant-garde, usually excluded from the testimonial dynamics by the critics, are *sine qua non* resources in the transmission of the traumatic experience.

Keywords: Latin American literature, Violence, Fiction, Avant-garde art, Psychological effects.

Recibido: 01/08/2024

Aceptado: 11/03/2025

El último gran proyecto artístico de Reinaldo Arenas fue la llamada pentagonía, un conjunto de cinco textos íntimamente relacionados y descritos “as both a metaphor of Cuban history and a writer’s autobiography” (Soto, “The ‘Pentagonía’” 136). A lo largo del ciclo novelesco conformado por *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El asalto*, es posible visualizar, de forma simultánea al desarrollo

biológico de la figura protagonista que muere y renace en cada libro con distinto nombre, el período comprendido desde la dictadura de Fulgencio Batista hasta la consolidación en el poder de Fidel Castro durante la segunda mitad del siglo XX. De esta manera, se obtiene un registro literario de la cronología revolucionaria cuya escritura y divulgación no estuvieron exentas de dificultades.

Si bien *Celestino antes del alba*, luego de ganar en 1964 la primera mención en el Concurso Nacional Cirilo Villaverde, tuvo un tiraje de dos mil ejemplares, la erosionada situación política del autor en años posteriores afectó la segunda entrega². Exportada de manera ilegal desde Cuba donde fue escrita entre 1966 y 1969, la novela se publica en Francia en 1975. En 1977 se edita en alemán y solo hasta 1980 se imprime en español, pero con una gran cantidad de errores que serían corregidos por Arenas una vez en el exilio. Así, en 1983 aparece la única versión autorizada de la obra consecutiva a *Celestino*. La narrativa se ambienta en 1958, punto de transición en términos vitales y gubernativos.

Se abandona el mundo infantil para seguir la historia de Fortunato, un adolescente que ha emigrado junto con sus abuelos, tías y primos de una zona rural en la provincia de Oriente al pueblo de Holguín. El cambio a un medio más urbanizado, no obstante, resulta contraproducente. Se vuelve intolerable habitar la nueva vivienda estrecha, excesivamente calurosa, hostigada por el ruido y el hedor de la fábrica vecina. El negocio de la venduta no es tan lucrativo como se esperaba: se agudiza el hambre. Las circunstancias empeoran con la insurrección en curso y el poblado sufre tanto la intervención rebelde como los actos represivos de la dictadura. Ante este panorama, en el paroxismo de la desesperación, Fortunato decide huir a la Sierra Maestra y alzarse a favor del movimiento revolucionario, que finalmente termina por excluirlo. Aunque a primera vista pareciese una

² Panichelli-Batalla marca, sobre la base de las entrevistas realizadas por Enrico M. Santi y Ottman Etter, la caída en desgracia del escritor cuando resuelve publicar en el extranjero su obra *El mundo alucinante* (1966), luego de negarse a suprimir algunos pasajes eróticos contrarios a los cánones del régimen (*El testimonio* 28).

secuencia simple, la vivencia subjetiva de los acontecimientos se muestra en toda su complejidad mediante un relato delirante, fragmentario y polifónico, donde, además, se entran las tragedias individuales que recorren la estirpe.

Basta recordar los sobrenombres de las cinco hijas de Polo y Jacinta: Adolfinia la “quedada”, Onérica la “espatriada”, Celia la “alocada”, Digna la “dejada” y Emérita la “odiada”. Los adjetivos sustantivados en aposición se repiten incesantemente para señalar el conflicto y el estigma de estas mujeres. Adolfinia nunca logró conseguir un hombre; Onérica, sin el apoyo del padre de Fortunato, decide irse a trabajar a Estados Unidos; Celia presenta un comportamiento anormal después del suicidio de su hija Esther; Digna y sus dos vástagos, Tico y Anisia, son abandonados por Moisés; Emérita es rechazada por el resto de sus parientes. Cada sujeto inmerso en su drama personal proyecta sus miedos, deseos y frustraciones sobre un lienzo histórico compartido hasta superar cualquier noción de realidad.

Ahora bien, las inquietudes generadas por obras tan poco convencionales como la pentagonía, son diversas; no obstante, entre las líneas temáticas emergentes, una de las menos exploradas, sin duda, es la testimonial³. Tal lectura, en efecto, implica una serie de dificultades. La presencia de ciertos recursos discursivos y narrativos propios del surrealismo que desafían exigencias de accesibilidad práctica, con frecuencia excede incluso los parámetros más flexibles indicados por la crítica para aceptar la transmisión de experiencias históricas en documentos literarios⁴. La problemática, con

³ El grueso de las aproximaciones a la producción de Arenas oscila entre los siguientes tópicos: la Revolución en tanto acontecimiento perturbador de la subjetividad (Maccioni, “Experimentos” 76-90 y “¿Pero cuál es tu lugar?” 481-502), el cuerpo asociado a la sexualidad (Ocasio 78-98; Arboleda 111-121), la expresión escrita (Miaja de la Peña 251-260; Soto, “*Celestino*” 60-68) y lo autobiográfico, que absorbe la reflexión en torno a la tríada memoria, verdad y enunciación (Molano 179-190; Willis 3-19). En cuanto a *El palacio de las blanquísimas mofetas* en particular, se añade al repertorio el carnaval (Olivares 467-76; Soto, “Adolfinia’s” 71-81) y el paradigma de la novela de formación (Escudero 2-16).

⁴ Es medular aclarar que el término surrealismo no apela a la corriente artística históricamente definida, sino a una manera de afrontar el lenguaje en situaciones de crisis, una disposición epistemológica consolidada en el ejercicio imaginativo, cuya influencia ha alcanzado diversas generaciones de autores latinoamericanos, especialmente en Cuba. Al respecto, no debe pasarse por alto la sólida tradición reaccionaria (a favor

todo, ha llamado la atención de algunos estudiosos como Francisco Soto y Stéphanie Panichelli-Batalla, cuyas respuestas al enigma areniano escrutan el vínculo que este mantiene con el género hegemónico cubano: la novela-testimonio de Miguel Barnet.

En relación con lo anterior, el presente artículo suscribe una parte de la interpretación de Francisco Soto, quien advierte en el quinteto de libros un proyecto escritural alterno, donde —en contraste con la novela-testimonio— la ficción pasa a primer plano en cuanto “expresses much more than overt and unmistakable political messages by underscoring the personal and imaginative *realities* of each subject over his or her sociopolitical and historical *reality*” (“The ‘Pentagonía’” 146). Esta última observación abocada a colocar el acento en el sujeto y en las vicisitudes de su existencia, pese a que se reitera a lo largo del estudio de Soto, no llega nunca a desarrollarse; sin embargo, su incidencia permite descubrir en la pentagonía no solo una fuerza desarticuladora encaminada a dismantelar un discurso previo, sino también una propositiva. Aun así, la revisión no se ocupa de tratar lo concerniente al género de este tipo de producción alejada del canon, situación que promueve la búsqueda de una denominación sensible a su especificidad.

Stéphanie Panichelli-Batalla plantea el concepto de novela testimonial a fin de sumar el peso restado a lo literario en la concepción de novela-testimonio. Sin embargo, dicho planteamiento exhibe un supuesto implícito bastante debatible en el pensamiento de la autora: la imaginación como elemento totalmente inconexo al acto testimonial tolerado apenas por la hibridez del género y por su utilidad a la hora de transmitir un mensaje. Tanto es así que los cuatro rasgos contemplados en el estudio para considerar la pentagonía una escritura de testimonio poco o nada tienen que ver con su condición ficcional y todo el arsenal lingüístico desplegado en ella, motivo de su innegable singularidad: i) la identidad entre autor, narrador y testigo; ii) la intertextualidad con el contexto histórico; iii) la situación de

y en contra) ante el movimiento concreto emprendida por Alejo Carpentier y el grupo Orígenes. Para ahondar en el tema puede consultarse Birkenmaier (116-31).

opresión; y iv) la representatividad colectiva del testigo (Panichelli-Batalla, *El testimonio* 14-16).

Desde luego es oportuno evaluar el texto sobre la base de los parámetros mencionados, ya que retoman aspectos primordiales de la tradición latinoamericana respecto del testimonio y su función social; no obstante, un examen que acaba en este punto despierta al menos un atisbo de sospecha. Entonces, ¿por qué testimoniar a través de la ficción y además con un grado de complejidad tan elevado? ¿Cómo influye en el testimonio la aproximación surrealista? Considerando una posible respuesta a estos cuestionamientos, el presente artículo tiene por objeto establecer un nuevo enfoque de lectura de la novela de Reinaldo Arenas a partir de la caracterización del acto testimonial bajo los principios teóricos de los *trauma studies*.

Se propone que *El palacio de las blanquísimas mofetas* es un testimonio literario (*literary testimony*) constituido a partir de una textualidad traumática, que se inclina hacia el proceder vanguardista, resistiéndose a la narrativización convencional de la memoria, en aras de rescatar al sujeto histórico integral mediante la exploración de lo inefable en la historia: aquello que ronda el misterioso vínculo entre realidad y psique. En este sentido, los recursos vinculados al surrealismo superan el mero acontecer estético para cumplir una función clave en la dinámica testimonial.

El artículo se organizará en tres apartados: 1. Literatura y testimonio en la Cuba revolucionaria, enfocado en esbozar el panorama cultural cubano a propósito de la literatura de testimonio en tanto punto de referencia intertextual. 2. Trauma y testimonio literario, donde se perfilan las relaciones entre ambos conceptos en el marco literario. 3. “La práctica surrealista”, que examina fenómenos textuales de corte surrealista particularmente relevantes para la estructura del relato y especialmente susceptibles a ser reivindicados como marcas de trauma.

I. LITERATURA Y TESTIMONIO EN LA CUBA REVOLUCIONARIA

La expresión de la memoria constituye una manifestación del cambio de paradigma historiográfico suscitado a nivel global en el siglo XX: “la ‘ascensión progresiva del testigo’ a la escena pública internacional, caracterizado como [...] ‘sobreviviente’” (Bustos 11). En Europa, dicho cambio sobreviene con los esfuerzos del orden mundial de posguerra para enjuiciar los crímenes del nazismo. En América Latina el escenario es diferente. La coyuntura testimonial, afirmada en la urgencia por denunciar el terrorismo de Estado padecido en los distintos países de la región durante las décadas de los setenta y ochenta, tiene su origen en los albores del gobierno revolucionario cubano (Bustos 11).

Una de las primeras acciones de los dirigentes socialistas fue la transformación del sector cultural. A la clausura de algunas asociaciones civiles del antiguo régimen siguió la creación de portentosas instituciones con un claro objetivo de legitimación y promoción discursiva⁵. Una de las más eminentes fue Casa de las Américas y su correspondiente revista, que jugó un papel capital en la definición de testimonio y su instauración como género literario entre 1960 y 1970.

El mayor interés del organismo radicó en afirmar el compromiso de la escritura con el sistema político (Morejón 95), pese a las reacciones adversas por parte de la crítica⁶, lo que implicó una progresiva subordinación de lo estético a lo ideológico, que derivó en el asentamiento de líneas editoriales, así como circuitos de producción y publicación, donde imperó lo documental y terminó incidiendo en toda forma narrativa, incluso en

⁵ Debe aclararse que tal aseveración no pretende desconocer la importancia de estas instituciones, particularmente Casa de las Américas, en tanto plataformas de intercambio y difusión artístico-académica ni restar valía a su labor histórica en el fomento del pensamiento crítico poscolonial.

⁶ Idalia Morejón advierte la displicencia inicial de los intelectuales ante el modelo a-estético del testimonio. Por supuesto, la insistencia de la administración en turno y “la llegada de Roberto Fernández Retamar a la dirección de *Casa*”, disolvieron esa “‘crisis’ de lectura” (97).

aquellas tradicionalmente de naturaleza ficcional: cuento y novela⁷. Así, mientras el lenguaje perdía su carácter simbólico a favor de la transparencia, fue necesario reformular los criterios de validación literaria.

Nuevos lineamientos orientan el manejo textual. Según el análisis de Idalia Morejón, en lugar de examinar aspectos formales, se atiende la dimensión sociológica de los relatos; “los temas, los sujetos y los espacios que debían ser historiados [continúan] estableciendo un rango de prioridades” (97), en ese sentido, la ficción pierde “‘representatividad’, en cuanto al modo ‘correcto’ de abordar lo histórico-político” (103). Luego, como un último impulso unificador, llega el trabajo seminal de Miguel Barnet.

Biografía de un cimarrón aparece en 1966 para convertirse en el prototipo, pues la obra concilia (aunque débilmente) el factor estético y cristaliza en una propuesta sólida la visión del Estado, el programa de militancia –en opinión de Arenas, propaganda– orientado a “forjar una literatura que, con verosimilitud realista –aunque esta se extrapole a una dimensión ficticia–, cediera el paso como nunca antes a los olvidados por la historia oficial” (Gutiérrez 55)⁸. En el fondo, tal planteamiento es una respuesta a la inquietud del régimen castrista por definir el lugar de los intelectuales en el proceso formativo de la nueva organización social, “llamando la atención sobre la utilidad y productividad de su trabajo” (Panichelli-Batalla, *El Testimonio* 22). Como se insinuó anteriormente, la literatura debe servir en el frente ideológico. Estas premisas configuran los rasgos de la novela-testimonio de Barnet, que sintetiza características del género testimonial en su versión más hegemónica:

Función desmitificadora de la historia oficial; importancia de la labor previa de investigación por parte del escritor; un lenguaje propio al testigo; el mantenimiento de la imaginación literaria; la existencia de un escenario real;

⁷ Esta suerte de sometimiento fue combatido activamente por Reinaldo Arenas mediante el uso paródico de fragmentos periodísticos.

⁸ Stéphanie Panichelli-Batalla refiere el texto *Conversación con Reinaldo Arenas* donde el escritor expone su postura respecto al testimonio cubano que ha dejado de ser literatura “para convertirse en propaganda política” (qtd. In Panichelli-Batalla, *El testimonio* 38).

la articulación de la memoria colectiva; la despersonalización del autor; un serio conocimiento científico de la época; y la toma de posición para enjuiciar una época. (Panichelli-Batalla, “Testimonio” 29)

En torno a esta descripción, en apariencia inofensiva, habría que puntualizar por lo menos tres consideraciones. En primer lugar, debe indicarse que la historia oficial aludida es aquella previa a la Revolución, sobre todo a la edificada durante la dictadura de Fulgencio Batista. Por eso cuando los mandos rebeldes asumen el poder, la denuncia en un inicio reaccionaria, se vuelve más bien un proceso profundamente institucionalizado. En segundo lugar, la formación de lo colectivo se torna una verdadera amenaza para lo individual; el yo está condenado a perderse en el nosotros y con él cualquier manifestación de pluralidad. En tercer lugar, el “mantenimiento de la imaginación literaria” no implica su libre uso.

Aunque se muestra cierto entusiasmo por indagar los alcances de la literatura prestando atención a sus propiedades inmanentes, estas se encuentran fuertemente constreñidas al registro realista amén de su carácter teleológico. Es aconsejable acercarse a la ficción siempre y cuando no interfiera con el fin último del testimonio: la comunicación ideológica. Luego, considerar este precepto donde se concentra la esencia del proyecto barnetiano —al menos del primer Barnet—⁹ ayuda a comprender en qué sentido se ha leído el testimonio de Arenas como una contrapropuesta que privilegia la imaginación para resistir los embates ubicuos del poder.

Al repasar el historial crítico sobre la pentagonía, se vuelve claro que, hasta este punto, se ha abordado la imaginación y la ficción en términos de elementos subversivos respecto del discurso preestablecido. Sin ánimo de cancelar dicha interpretación, en esta ocasión se pretende explorar otro ángulo. A partir del concepto de testimonio literario, se estima la ficción como vía única que posibilita el testimonio en sí de un tipo de experiencia no transmisible por otros modos: la experiencia del trauma.

⁹ Su segundo libro *Canción de Rachel* (1969) fue duramente criticado por “exceso de ficción” (Morejón 98).

2. TRAUMA Y TESTIMONIO LITERARIO

El *literary testimony* surge para hablar de las producciones literarias del siglo XX que responden a un trauma histórico, es decir, una crisis en la que “our cultural frames of reference and our preexisting categories which delimit and determine our perception of reality have failed, essentially, both to contain, and to account for, the scale of what has happened in contemporary history” (Felman y Laub xv). Ante eventos descomunales de opresión y extrema violencia, las relaciones entre narrativa e historia cambian radicalmente debido a la necesidad de crear “a new form of *narrative as testimony* not merely to record, but to rethink and, in the act of its rethinking, in effect *transform history* [...]” (Felman 95). Por este motivo, el enfoque elegido resulta bastante fructífero para pensar *El palacio de las blanquísimas mofetas* vinculado a la situación de elaboración.

Al igual que los escritores europeos después de la Segunda Guerra Mundial, Reinaldo Arenas se enfrenta a la inexistencia de marcos de referencia para pensar y transmitir su experiencia de la dictadura y del gobierno revolucionario. Intenta comunicar su vivencia, pero no está dispuesto a seguir las líneas de género estipuladas desde el mismo régimen al que pretende interpelar. Así, pues, es crucial enfatizar el hecho de que la literatura de testimonio no se limita a contar lo sucedido, además hace explícito en su estructura y contenido el acto interpretativo de carácter subjetivo que permite derivar una visión crítica de los acontecimientos; con ello se detona, en última instancia, “the imaginative capability of perceiving history –what is happening to others– in *one’s own body*, with the power of sight (of insight) usually afforded only by one’s own immediate physical involvement” (Felman 108).

La nota de Felman acierta en un punto modular en el análisis de las obras: el rescate de la dimensión subjetiva ante (o contra) la idea moderna de historia, a la que tampoco se sustrae el sistema socialista. Esta aseveración alude a la historia hegeliana que, de acuerdo con la notable sensibilidad de Alain Finkielkraut, constituye una percepción reduccionista en su enfoque

panorámico de la marcha universal, pues ignora la pluralidad humana y en aras de la realización dialéctica de la razón, acepta como mal necesario las más terribles catástrofes particulares: “se niega a detenerse junto a las heridas infligidas [de los individuos]” (49). El sufrimiento y la muerte de los hombres ya no se miden en relación con lo irreparable frente “a los grandes singulares colectivos de los Tiempos modernos, es decir, de la época del movimiento: la Historia, el Progreso, la Revolución” (49).

El influjo de semejante visión es patente en el discurso axiológico castrista siempre escudado en la célebre fórmula “la historia me absolverá” para justificar los más controversiales edictos en virtud de un bien mayor validado por el tiempo¹⁰. En pos del gran ideal revolucionario, se vuelve aceptable la relativización de derechos civiles y se establece un prototipo de lo humano cuya plenitud radica en su capacidad productiva –v.g. el hombre nuevo esbozado en los textos del Che Guevara (Panichelli-Batalla, *El testimonio* 21-22)–. En medio de este ambiente sociopolítico comprometido con la uniformización, la decisión de Arenas sobre transmitir literariamente su experiencia individual marcada por el dolor (de ahí el nombre de Pent ‘agonía’) no solo contradice la promesa de bienestar inclusiva de la revolución, sino que obliga a la conciencia histórica a revalorar la unicidad de cada miembro social, a detenerse junto a las heridas infligidas que el sujeto de testimonio comunica.

En lo sucesivo, será vital entender la noción de herida en términos de ‘trauma’ (retomando la etimología τραῦμα ‘herida’) con el objetivo de denotar, a ejemplo de otros usuarios del marco teórico elegido entre los cuales destaca Christine van Boheemen, “a presence which exceeds narrative discourse as traditionally understood [...] a structure of subjectivity split by the inaccessibility of part of its experience which cannot be remembered” (19). Se trata de un efecto provocado por la incapacidad del plano simbólico para apropiarse completamente de un determinado evento. Por lo tanto, podría decirse que la memoria del trauma aloja, además, la verdad de

¹⁰ La frase originalmente da título al alegato de autodefensa de Fidel Castro pronunciado durante el juicio en su contra en 1953 a causa del ataque perpetrado en los cuarteles Moncada y Carlos Manuel de Céspedes.

su ininteligibilidad pues, como menciona Cathy Caruth: “the truth of the event may reside not only in its brutal facts, but also in the way that their occurrence defies simple comprehension. The flashback or traumatic reenactment conveys, that is, both the truth of an event and the truth of its incomprehensibility” (153). En consonancia con esta postura, la novela deja atrás parámetros de factualidad lógicos para dar fe de la huella que la historia ha dejado en la psique del individuo.

¿Qué tipo de huella ha dejado en el autor cubano su vivencia histórica hasta el momento en que escribe *El palacio*? En primer lugar, la herida de la miseria durante la época de la dictadura; segundo, la herida de convertirse en un indeseable en la emergente sociedad revolucionaria. La pobreza, la censura, la desilusión de verse restringido por el movimiento que prometía ser la salvación de un pasado doloroso. Todo parece poner en juego al sujeto y su prédica, todo apela al código existencial del individuo caracterizado por la orientación sexual y una imperiosa necesidad de libertad¹¹.

Como se advierte, la reflexión emprendida exige contemplar otros modos de transmisión de la verdad y otras configuraciones de conciencia-lenguaje. Para tales efectos, la literatura abre una posibilidad. Al ser un discurso desarrollado en dos niveles: el literal y el figurado, se considera una vía privilegiada para recuperar el momento perdido —que no fue totalmente experimentado en el evento—, salvar la brecha simbólica sin llegar a negarla y restituir el acto verbal a través de la imaginación (Hartman 537).

Desde esta perspectiva, la operatividad imaginativa en el ejercicio testimonial se torna imprescindible en tanto medio de aproximación al trauma; además, en el caso de Arenas, la imaginación es la clave de la creación, potencia necesaria para la afirmación de un testigo que ha sido despojado de todo. La facultad creadora ratifica su estatus de sujeto y en

¹¹ Hijo de una familia campesina, Arenas llegó a ser simpatizante del movimiento socialista durante su adolescencia, inclinación fugaz por cuanto se volvió evidente la discrepancia entre la nueva ideología y su identidad. Para 1969, el autor ya había atravesado la censura con su novela *El mundo alucinante* y había visto funcionar en su entorno inmediato las Unidades Militares de Ayuda a la Producción a donde se mandaba para su rehabilitación todo aquel con “facha de antisocial, homosexual, hippy, vagabundo, intelectual, en una palabra, ‘contrarrevolucionario’” (Valero 14-15).

calidad de este, accede a la memoria y la sustenta. Por eso, en el prólogo de la edición de 1982 de *Celestino antes del alba*, el autor declara que “Aunque el poeta perezca, el testimonio de la escritura que deja es un testimonio de su triunfo ante la represión y el crimen. Triunfo que ennoblece y además es patrimonio del género humano” (5). Con esta visión en mente puede explicarse el acercamiento a la vanguardia de la imaginación por excelencia: el surrealismo.

3. LA PRÁCTICA SURREALISTA

De entrada, resulta fundamental advertir la concordancia entre el cambio ontológico generador del surrealismo en la década de 1920 y lo que algunos años después los fundadores de los *Trauma Studies* concibieron como trauma histórico. Si bien la noción moderna de *avant-garde* se gesta desde el siglo XIX y, en efecto, se esperaba tarde o temprano una reacción a la trasnochada estética del Romanticismo, la naturaleza de la revolución se configuró a la luz del primer enfrentamiento bélico a gran escala. Respecto de lo anterior, Melanie Nicholson ofrece un claro panorama de la transformación:

In historical terms, surrealism, coming close on the heels of Dada, was a direct response to what writers, artists, and intellectuals saw as the total corruption of the spirit in early twentieth-century Europe [...] The war, in short, caused many Europeans to doubt the very viability of that trophy of Enlightenment known as rational thought. Similarly, the optimistic promises of nineteenth-century positivism gave way to a total collapse of faith in human, social and political enterprises. In place of rationalism and human progress, the surrealists proposed total freedom of thought and action and a new reign of the imagination. In place of the real they proposed the surreal: that area of mental activity and artistic practice in which dream and waking states, conscious and unconscious, would merge, opening up entirely new possibilities of human perception. (“Surrealism revisited” 95)

El proceso histórico descrito apunta, tal como se mencionó en el apartado anterior, a un fallo de los marcos culturales de referencia y las categorías preexistentes a la hora de dar cuenta sobre una nueva realidad. Las sociedades europeas de pronto se encontraron en un escenario incomprensible. Los modelos cognitivos heredados del racionalismo burgués se declaraban obsoletos. El concepto de lo humano hasta entonces conocido yacía sepultado bajo las ruinas de lo que alguna vez se creyó el culmen de la civilización. En medio de la devastación, la actividad imaginativa se erigió como el puente para reaprehender el mundo. Ahora, es precisamente gracias a esta revisión contextual que puede evaluarse el surrealismo fuera de la Europa de la primera mitad del siglo XX. ¿Sería adecuado estimarlo como una manifestación del trauma que resurge y se actualiza en otros entornos dadas ciertas condiciones específicas? Así parece ser, por lo menos, en algunos casos de América Latina.

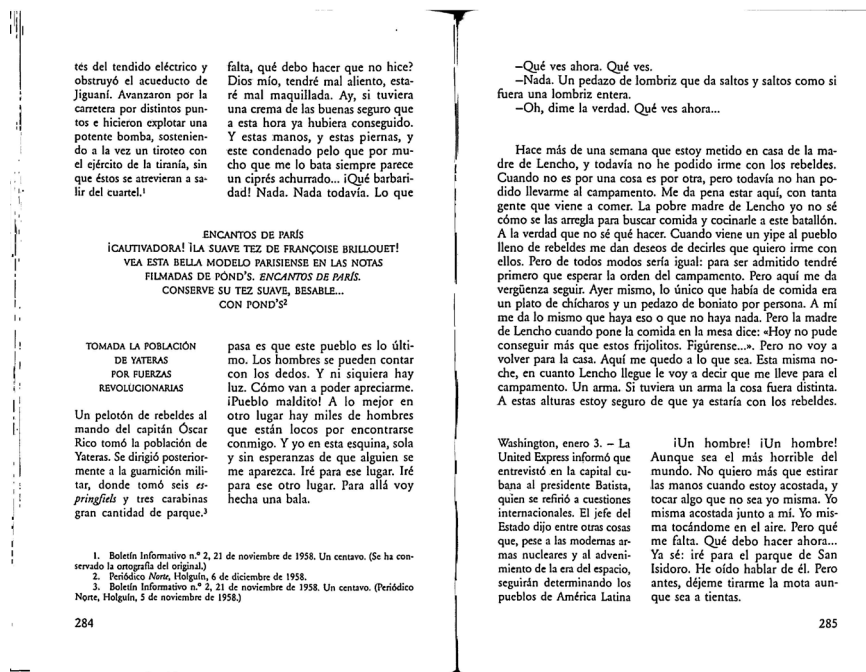
En principio, conviene valorar con objetividad la presencia del pensamiento surrealista en Latinoamérica, porque, contrario al lugar común que asegura su fertilidad en virtud de considerar *le merveilleux* una cualidad intrínseca al continente, los estudios sobre el tema han detectado una pervivencia más bien problemática. Valentín Ferdinán, por ejemplo, alega un fracaso del movimiento iniciado por Breton tanto en su búsqueda por revolucionar la institución artística como en el proceso de implantarse en el Nuevo Mundo. En opinión del teórico, durante los años veinte y treinta, la situación socioeconómica de los países hispanoamericanos despertaba inquietudes en absoluto compatibles con la visión del arte ahistórico del proyecto vanguardista, lo que provocó una fuerte tendencia desarticuladora:

Por esa razón, dada la influencia de Ortega y Gasset y su diagnóstico sobre la deshumanización del arte, los latinoamericanos veían la producción artística de la época en términos de una rehumanización del arte que implicaba, entre otras cosas, su rehistorización así como la recuperación de la memoria colectiva. Cuando el surrealismo entra en contacto con este paradigma, su poética se fractura precisamente en torno a la concepción del tiempo. (89)

Dejando de lado cualquier connotación negativa, el fenómeno descrito resulta bastante sugerente. Por una parte, al no tratarse de una poética formalizada, metodológicamente invita a abandonar la pregunta de si un autor pertenece o no al movimiento y, en cambio, a indagar el modo en que el creador lo está asimilando, transformando o rechazando (Ferdinán 76). Por otra parte, señala el ajuste capital del proyecto surrealista en su actualización latinoamericana: la restitución del tiempo histórico, hito influyente en *El palacio de las blanquísimas mofetas*.

Si el surrealismo ortodoxo se inclina por romper “tanto la conexión entre producción de significado y conocimiento social como el vínculo entre un evento singular y las condiciones históricas de su génesis” (84), la escritura de Reinaldo Arenas se preocupa por evidenciar dicho vínculo. Con esto no solo se alude a las relaciones dialógicas que establece la pentagonía en el medio cultural cubano, sino al afán verificable dentro del texto mismo por encuadrar la actividad imaginativa en el devenir histórico mediante la inserción de documentos fechados (Arenas, *El Palacio* 284-85):

Imagen 1



© 1999, Estate of Reinaldo Arenas Por cortesía de Tusquets Editores, S.A., Barcelona, España.

Como puede observarse en la imagen, se rompe la linealidad de la página mediante la llamada técnica por montaje, propia de la vanguardia, para introducir fragmentos de boletines informativos, diarios, revistas, etc. con la intención de hacer correr paralelamente el discurso de las publicaciones periódicas, pilares del discurso oficial, y el discurso del individuo¹². La irrupción visual de otro sistema semiótico establece una nueva orientación del sentido documental en el testimonio areniano. Archivar y narrar se vuelven actividades mutuamente significativas que se estructuran a partir de la emocionalidad traumática de los personajes.

¹² El hecho de que Arenas recurra al empleo de esta técnica, permite notar hasta qué punto él abrega y se identifica con la noción vanguardista del lenguaje, que lo concibe como un material inorgánico susceptible de ser fragmentado y reacomodado.

Tal como sucede en otras partes de la novela, la atmósfera anímica parece convocar los pasajes mediáticos adecuados en busca de cierto efecto contrastivo: el anuncio de un producto cosmético interrumpe la queja de Adolfiná por no tener “una crema de las buenas” que la ayuden a encontrar un hombre para satisfacer su deseo erótico, desde las esquinas de la hoja se despliegan noticias sobre el avance de los rebeldes mientras Fortunato lamenta seguir en la casa de Lencho y no poder unirse a los alzados. El trabajo de recolección archivística adquiere carácter paródico frente a la desesperación y frustración actuarial, lo cual hace de la obra un texto altamente autorreflexivo donde se suscita un juego intertextual que “destroys the privileged position of any text that proposes an absolute truth” (Soto, “Adolfiná’s” 72). La connotación ideológica agregada apunta a la desmitificación de la función documental-testimonial en virtud de la discordancia, la falta de correspondencia entre la vivencia individual y las grandes narrativas derivadas del aparato dictatorial.

Aparece nuevamente la historia hegeliana, fuerza que excluye al hombre común y le niega cualquier injerencia en el acontecer histórico. El rechazo se ilustra en un pasaje especial de la novela, cuando Fortunato llega al campamento de reclutas:

—Nombre.

—Fortunato Estopiñán.

—Edad.

—Diecisiete años.

—¿Estudiante?

—Sí.

—¿Qué tipo de arma trae?

—Ninguna.

—¿Ninguna...? Pues chico créeme que lo siento de veras, pero sin arma aquí no haces nada. Ni nosotros hacemos nada contigo desarmado. Di tú. Serías carne de cañón. El problema grave aquí no es de hombres, sino de armas. (Arenas, *El Palacio* 286)

Si el hombre singular no puede participar de las grandes narrativas de la historia, se optará por introducir la historia en la narrativa singular del hombre. ¿Cómo? A través de la sensación. El concepto por sí solo remite al sujeto freudiano (retomado en gran medida por el surrealismo) “fragmentado y mutilado por un conjunto de fuerzas dislocadoras: los automatismos psíquicos, los sueños, las acciones reflejas, las pulsiones del inconsciente, etc.” (Cortés 94). De ahí que el ser humano sea percibido como “el resultado transitorio de la interrelación de un conjunto de sensaciones (continuamente alteradas, modificadas y metamorfoseadas) que conforman la experiencia y constituyen al sujeto” (Cortés 94). El inicio de la sección titulada “Primera agonía”, fragmento donde se narra la muerte de Fortunato, refuerza esta interpretación:

Por primera vez al caer tambaleándose descubrió en contacto de la yerba una nueva relación, una complicidad para con él, y hasta un olor diferente. [...] Qué acontecimientos podían ocurrirle a él desconcertado, joven, pobre, en un pueblo cuadrado y comercial, de calles simétricas y gente invariablemente práctica. Dios, sensaciones, sensaciones, solo sensaciones podían ocurrirle. Dios... y esa fue precisamente su primera sensación memorable-insoportable. (*El palacio* 48)

El pasaje incorporado expone con claridad una nueva relación del sujeto con su entorno, definida por la centralidad de la impresión (la huella). El cambio se produce por la situación política, social, económica y cultural en la que está inserto el personaje. Con el fin de transmitir el cúmulo de sensaciones forjadoras de la experiencia subjetiva del testigo, el lenguaje en la novela resuelve apelar a la corporalidad y afectividad por medio de tres estrategias que serán revisadas a continuación: la integración de sentimientos somáticos, la asociación humano-bestia y las imágenes oníricas¹³.

¹³ Debe subrayarse la relevancia de este acercamiento a la corporalidad y la afectividad como táctica para recuperar el material afectivo que no ha sido procesado por el lenguaje y se desplaza más allá del ámbito de lo consciente (Seigworth y Gregg 1) . Esta región, familiar en el contexto de la reflexión sobre el trauma, resuena con la indagación surrealista vinculada al inconsciente.

Debido a que se trata de la externalización de un estado interno, la textualidad traumática solicita de los receptores una suspensión de la incredulidad y recurre a los sentimientos somáticos en pos de volver asequible la realidad de dicho estado. Hartman sostiene que, en tales circunstancias, “we are drawn into a species of belief by the recovery of certain visceral sensations: extremes of heat, cold and thirst, glare of color, horror of the void, loss of speech. Perhaps the only way to overcome a traumatic severance of body and mind is to come back to mind through the body” (541). Al respecto, no pasa desapercibida la presencia de todas aquellas sensaciones viscerales en la obra. Los actores todo el tiempo padecen dolor, hambre, ira y, por supuesto, su discurso en todo momento sugiere alteración:

—¡Polo! ¡Ya esto no tiene nombre! ¡Ya esto es el colmo! Adolfinia hace más de tres horas que está metida en el baño y no hay manera de que salga [...] Ya estoy reventando, ya no aguanto. Sácala ahora mismo o le pego candela a la casa. Ya no aguanto. Ay, que ya no aguanto. ¡Demuestra aunque sea una vez en tu puerca vida que eres hombre! ¡Vamos!, por qué no respondes. ¡Responde, viejo, responde! ¡Que ya estoy hasta la coronilla! Hasta la coronilla estoy ya. ¡Yaaaaa! Ay, Dios, ay, Dios, ay Dios. ¡Sáquenla del baño! Ay, que ya no aguanto, ay, que ya no puedo. Ay. Quítenme a este viejo de mi cara. Llévenselo lejos. Ay, qué tiene el demonio atrás. Ay, él es el causante de tantas desgracias. Tú, viejo zoquete. Tú, so maldito, por haber vendido la finca. Ay, la finca. Ay, la finca. Ayyyyy, la finca. Ay. (*El palacio* 196-97)

En la cita se expone de manera paradigmática cómo una cuestión corporal se encuentra ligada a la dimensión psíquica: la urgencia por evacuar incrementa la desesperación que permea el ambiente afectivo-emocional de la obra. Asimismo, la inagotable predicación de Jacinta a la puerta del baño simboliza (y recrea) el trauma del desplazamiento, la mudanza del campo a la ciudad¹⁴. La imposibilidad de entrar al sanitario —sitio de

¹⁴ Vale la pena mencionar que la gran mayoría de estas escenas se repiten de manera insistente a lo largo del relato. Esa pulsión de la repetición también es característica del discurso traumático, en cuanto responde al mecanismo del trauma mismo.

autoafirmación por cuanto permite alejarse de las excrecencias— y la venta de la finca, expresan por igual la pérdida del espacio identitario considerando el apego territorial del personaje:

Aunque a veces la patee y la maldiga, Jacinta quiere esta tierra miserable y raquítica [...] Y aunque constantemente reniega de la esterilidad y aridez de este sitio, Jacinta ha salido esta mañana, como todas las mañanas, al monte. Ha tomado al azar alguna yerba, y ha resollado fuerte cuando el rocío, el efímero rocío de esta región, le ha humedecido los muslos. Y ha seguido sola. Y ha orinado de pie, hablando. Y ha maldecido, dueña, “dueña y segura”. Y se ha arrodillado en la parte más alta del sao. (*El palacio* 77-78)

Si en el escenario rural la irrestricta excreción urinaria corresponde a una subjetividad estable con sentido de pertenencia, en el ámbito urbano la contención se vincula a la incertidumbre del yo. La delimitación del *selfes* gravemente amenazada por la retención de desechos, sustancias abyectas en tanto algo “rechazado del que uno no se separa, del que uno se protege de la misma manera que de un objeto” (Kristeva 11). Al conservar dentro la materia peligrosa que “no-soy-yo”, la contaminación se desborda hacia la oralidad, pues como menciona Hilda Pato, la evacuación anal frustrada parece compensarse con “verbal diarrhea” (145).

La segunda estrategia señala una notable relación entre la condición (esencialmente ontológica) de precariedad y la asociación surrealista humano-bestia¹⁵. La remisión al estado prehumano se identifica en dos marcas textuales: la presencia de animales que evocan la insignificancia y la abyección (moscas, cucarachas, ratas, etc.) y la constante conceptualización del otro en términos bestiales en el ámbito familiar. La expresión es directa: “Temprano salgo para buscarle la leche a las bestias. Y que Dios me perdone: pero son bestias lo que hay en mi casa” (*El palacio* 123). Al igual que en

¹⁵ Algunos teóricos identifican esta asociación dentro del *myth of origins* exaltado por el movimiento surrealista. Para más información, véase Nicholson (“Surrealism revisited” 97).

las líneas expuestas, son muchas las manifestaciones delatorias de redes intersubjetivas esencialmente violentas.

La agresividad flagrante entre los miembros de la familia parece ser multicausal. Si bien podría explicarse el carácter de las relaciones como consecuencia del estado de pobreza y desposesión por la cual tiende a dominar el pragmatismo sobre la afectividad y el cuidado, también es clara la interferencia, con un sesgo de género, de tres factores capitales en el desarrollo de la personalidad humana: el asco, la vergüenza y la presión de grupo. En este sentido, no solo la urgencia de sobrevivir trastoca el vínculo con el otro, sino también lo hace la cultura heteropatriarcal.

Buena parte de la disfuncionalidad en la institución familiar se origina en el llamado asco proyectivo hacia las mujeres que deriva en una misoginia extrema¹⁶. Polo es un patriarca con una preocupación eminentemente masculina por el estatus y la autoridad; es un hombre que trabaja la tierra y una de sus frustraciones consiste en nunca haber logrado someterla a su voluntad:

Trabajaba, seguía arañando la tierra; escarbaba. Pero la tierra, como las mujeres, es cruel con quien no logra dominarla. La tierra solo obedece a aquel que la golpea, al que la sabe controlar, al que es capaz de arrasarla y volverla a poblar, eliminando piedras, yerbas, matojos, palos, y dejándola limpia, fresca, penetrable... De contra; las hijas crecieron. (*El palacio* 69-70)

¹⁶ Martha Nussbaum expone de la siguiente manera el fenómeno del asco proyectivo como origen de la misoginia: “Muy poco después de aprender el asco por los objetos primarios, los niños comienzan a segmentar el mundo con arreglo al fenómeno social del ‘asco proyectivo’. El proyectivo es el asco que se siente por un grupo de otros seres humanos separados conceptualmente del grupo dominante y clasificados como inferiores por su (presunta) animalidad más acusada. [...] El asco proyectivo es social: el grupo o los grupos señalados en concreto como vehículos de la animalidad varía de una cultura a otra en función de los hechos históricos y de orden social particulares de cada una de ellas. Pero no parece ser pura y exclusivamente social, pues todas las sociedades conocidas lo evidencian de una u otra forma. La repulsión masculina ante los cuerpos de las mujeres es una especie concreta de asco proyectivo que está excepcionalmente generalizada y demuestra una persistencia tenaz” (223-24).

No deja de llamar la atención la analogía entre la mujer y la tierra, lo que expresa la escala de valores machistas imperante en el ambiente rural. Se devela, en una crítica mordaz, lo que se esconde tras la figura del hombre de campo presente, incluso, en el discurso de los dirigentes revolucionarios:

Nuestro pueblo no ha querido otra cosa que ser libre; nuestro pueblo no ha querido otra cosa que vivir de su trabajo, y nuestro pueblo no ha querido otra cosa que vivir del fruto de su esfuerzo; nuestro pueblo no ha querido otra cosa que sea suyo lo que es suyo, que sea suyo lo que es de su tierra, que sea suyo lo que es de su sangre, que sea suyo lo que es de su sudor (Aplausos y exclamaciones de “¡Fidel, seguro, a los yanquis dales duro!”). (Castro 14)

Es evidente el objetivo de avivar la necesidad de posesión en aras de un proyecto antiimperialista; sin embargo, el peligro para Arenas consiste en que el cultivo de esta clase de emociones interactúa con estratos ideológicos previos, de manera que termina por fomentarse un comportamiento social violento e intolerante. No puede pensarse la revolución como una especie de génesis originaria a pesar del uso insistente del adjetivo ‘nuevo’ para describir la floreciente era política. Por eso, aunque Fidel Castro y el Che Guevara siempre aseguran igualdad civil respecto al género, en la práctica resulta todo lo contrario. En la novela se muestra cómo el pensamiento misógino llega a tal grado que es introyectado por las mujeres, quienes desarrollan una percepción de autorrepugnancia.

Las cuatro hijas de Jacinta y Polo tienen un vínculo muy problemático con su propio cuerpo. Se consideran seres abominables, cuyo valor es totalmente relacional: valen en relación con el deseo masculino. Si atendemos los argumentos de filósofos como Martha Nussbaum para quienes “el asco niega la dignidad humana fundamental a grupos enteros de personas, que son así caracterizadas como meros animales” (459), es posible analizar desde otra perspectiva la asociación surrealista humano-bestia en varios monólogos internos de los actores femeninos. Veamos el siguiente extracto:

Ahora a caerme a golpes; voy a revolcarme en el suelo sin gritar, o a gritar bien bajito, para que la vieja maldita que está en la puerta no forme un estruendo de esos que está acostumbrada a formar. Voy a arrancarme los pellejos y a hacer veinte murumacas. Bramaré, relincharé. *Y luego* voy a caminar con las manos y voy a hacerme cosquillas en las rodillas. *Y después* le meteré una mordida al inodoro. *Y después* daré un maullido. *Y después* lloraré por Fortunato. *Y después* me arrancaré el pelo. Ya me lo estoy arrancando, ya me lo estoy arrancando. *Ahora* me picaré una oreja y me la comeré. Voy a caerme a mordida. Desgraciada. Toma, toma. Maldita. Así, así voy a hacerte pedazos. Si hubiera aquí un cuchillo me tasajeara. Pero ya sé: me voy a dar cien cabezazos contra la pared. [...] Puta. ¡Veintinueve! Ten presente que si llegaste a vieja siendo señorita, fue porque ningún hombre quiso acostarse contigo. Tenlo presente. Lo tengo, lo tengo presente. De eso me acuerdo día y noche. Ay, día y noche. ¡Treinta! ¡Treinta y uno! ¡Treinta y dos! ¡Treinta y tres! (Arenas, *El Palacio* 63-64; el énfasis es mío.)

En el pasaje se expresa la frustración de Adolfinia al no haber encontrado un hombre que satisficiera su necesidad sexual y afectiva. Así, se observa un inquietante entrelazamiento de erotismo, rechazo, destrucción corporal y animalización, esta última manifestada en ciertos comportamientos como relinchar, bramar, maullar, morder el inodoro, etc. La transición irrevocable hacia lo no-humano se presenta en el grito, externalización del sufrimiento en torno al cual se detona la anormalidad. En consonancia con la narrativa surrealista, prevalece una secuencia sobre continuidad de sentido para develar rincones oscuros de la subjetividad mental de otro modo inaccesibles.

Ciertamente, comunicar la huella psicosocial de la violencia –factor invisibilizado en otras modalidades de recuento histórico– hace necesario recurrir al extrañamiento de los sucesos, “‘strange’ them in order to see them as social traumas” (Forter 206)¹⁷. A diferencia de las secciones en tercera persona que imponen un estilo más directo y realista a lo largo de

¹⁷ Greg Forter señala este recurso para hablar de la narrativa faulkneriana, que aborda el trauma inducido por la identidad patriarcal, cuyas consecuencias, a diferencia de ejemplos más espectaculares como el genocidio Nazi, se encuentran normalizadas.

la novela, cuando el foco de la narración se ubica en la conciencia actorial, el grado y tipo de distorsión responde al nivel de segregación. Por ende, el vertiginoso descenso del escalón humano registrado en la cita pareciera estar reservado a ese último nivel de marginalidad que constituye lo femenino. El carácter sistemático de la violencia heteropatriarcal tiene un correlato lingüístico. El uso anafórico de conectores discursivos de orden (véase las ocurrencias marcadas en cursivas) representan la deformación en términos procesuales. El trauma no refiere a un evento puntual, sino una sucesión acumulativa de vivencias cotidianas: la abyección no solo es condición, sino proceso.

Luego, este esquema afectivo disfuncional del mundo adulto se replica en la siguiente generación conformada por Fortunato, Esther, Tico y Anisia. Los jóvenes no pueden escapar de la violencia en tanto fundamento de la relación entre los parientes. Los niños de la familia están condenados a sufrir por aquellos primeros lazos, en especial Fortunato.

Entre todos los miembros, Fortunato es la entidad más abyecta y, en consecuencia, la más rechazada. El motivo del repudio es el incumplimiento de los principios heteropatriarcales de la masculinidad. El hijo de Onérica es un adolescente que se la pasa “encerrado como si fuera una señorita” (*El Palacio* 157) en lugar de “andar por ahí detrás de las mujeres” (172); un hombre que no trabaja y por eso tiene las manos “finas como las de una mujer. Finas y blancas” (218). En otras palabras, son sus comportamientos considerados femeninos y su poca capacidad productiva lo que lo vuelve despreciable entre aquella población desposeída y machista.

En este sentido, Reinaldo Arenas hace un vívido registro del estado afectivo de los estratos menos privilegiados, lo que subraya la incongruencia del discurso revolucionario. Situar el odio en el seno de la familia cubana resalta lo estrambótico de establecer tendencias emocionales en masa sin considerar las consecuencias subjetivas de las condiciones económicas previas, las bases ideológicas de la nación y, por supuesto, la historia individual. Cada sujeto carga con su propia herida (trauma) y eso no debería estar omitido en la agenda pública.

En este contexto, se procederá a atender la cuestión de la imagen onírica como otra vía de transmisión de la experiencia en la novela elegida. Para empezar, es importante recordar la naturaleza del recurso en tanto síntesis de la realidad objetiva y la imaginación subjetiva (Nicholson, *Surrealism in 22*). Puesto que sale de la representación lógica del mundo material, su interpretación suele ser conflictiva. Particularmente en la obra de Arenas, la mayoría de las escenas representadas no suelen ser del todo oscuras ni del todo herméticas, es decir, son susceptibles de ser visualizadas sin demasiada dificultad y permiten intuir lo que significan¹⁸. Para demostrar esta afirmación, véase el siguiente ejemplo:

La muerte está ahí en el patio, jugando con el aro de una bicicleta. En un tiempo esa bicicleta fue mía. En un tiempo eso que ahora no es más que un aro sin llanta fue una bicicleta nueva [...] La primera que la vio fue mi abuela. No sé cuándo. Salió una noche para ir al baño, pues ella es de las que se pasan la noche con pujidos. Salió. Dio un grito. Entró y se tiró de rodillas delante del fogón [...] Entonces todos dejaron el sueño o lo que estaban haciendo y vinieron hasta el fogón para ver qué le pasaba a mi abuela. Y ella dijo: ahí, ahí. Y apuntó para el patio. El segundo que la vio fue mi abuelo. Se asomó a la puerta del patio. Sacó su cabeza pelada como la de un aura y la volvió a meter sin decir ni media palabra. Después se fue para la sala y puso el radio. (*El palacio* 13-14)

Tomando como referencia esta cita, puede alegarse que, si bien las imágenes oníricas logran construir situaciones inexplicables de manera lógica, es factible extraer cierto contenido sensorial y emotivo. La aparición de la muerte en la zona transicional del patio de la casa evoca el sentimiento de

¹⁸ Aquí es pertinente precisar cierta gradación respecto del hermetismo de las escenas. Si bien muchos segmentos pueden ser interpretados como respuestas psíquicas delirantes a situaciones específicas (duelos no resueltos, miedos profundos, temor a la burla y la vergüenza, etc.), en otras ocasiones tal relación no es tan clara. En todo caso, sería un despropósito reduccionista y contrario al espíritu del texto plantear un significado unívoco para cada ejemplo.

miedo ante lo que sucede en el espacio privado y en el espacio público; asimismo, la repentina concatenación de acciones sin aparente relación causal (después de ver a la muerte el abuelo va a la sala y prende el radio) apunta la alteración, desde entonces constante, de la realidad.

Para finalizar el análisis, resulta pertinente zanjar la contrariedad suscitada en la generalización de los recursos estudiados. Cuando se encuadra la pentagonía en el escenario literario latinoamericano contemporáneo, se descubren rasgos comunes, procedimientos compartidos que podrían poner en tela de juicio la trascendencia de la condición traumática. Mabel Moraña señala, por ejemplo, entre los testimonios sobre la lucha revolucionaria cubana y centroamericana el empleo del collage, el montaje, la composición polifónica, etc. (103). De ahí la pregunta: ¿por qué concebir las manifestaciones seleccionadas como medios para pensar y representar el trauma cuando muestran ser convenciones extendidas producto de cambios culturales a gran escala?

Desde el punto de vista sustentado por el presente trabajo, la participación en convenciones literarias (circunstancia inevitable para cualquier texto) no debería suponer un contraargumento a la hipótesis de la expresividad traumática. Para empezar, recordando el panorama sociopolítico de América Latina en el último siglo y teniendo presente que la labor literaria reacciona al contexto donde se produce, la discusión podría invertirse ante la sospecha de que las tendencias se constituyeron como tal en la coincidencia de un ambiente traumático a lo largo del continente. Después, y lo más importante, la integración de herramientas disponibles en un relato concreto implica su singularización. El gesto determinante, según apuntan los resultados de la exploración, es hacer de la herida un principio compositivo.

CONCLUSIONES

Puede concluirse que *El palacio de las blanquísimas mofetas* constituye un testimonio literario en su búsqueda por transmitir la vivencia traumática de un período esencialmente represivo. La prominencia concedida al sujeto revela una sólida postura autoral, donde la expresión creativa del dolor deviene acto político. La herida se manifiesta en la escritura ficcional atravesada por prácticas vanguardistas en un intento por apuntalar desde la imaginación el proceso de construcción de la memoria.

El proceder surrealista es bastión de la facultad poética, cuya centralidad a la hora de aprehender el pasado se vuelve evidente bajo los efectos del trauma que altera la capacidad de simbolización. Recursos como la intercalación de tipos textuales, la animalización de seres abyectos y la yuxtaposición del plano onírico no solo sugieren la perturbación de marcos cognitivos elementales, sino que instan a la exploración de otras configuraciones de significado en un complejo fenómeno de corporalización discursiva.

En este sentido, se constata que el relato de Fortunato y su familia hunde sus raíces en la sensación y la afectividad con el objetivo de dejar atrás cualquier abstracción y hacer de la historia algo perceptible en la realidad del cuerpo. Lo que escapa a la conciencia es captado en la visceralidad de la carne. La escritura se plaga de sentimientos somáticos a fin de ir más allá del mero reporte de acontecimientos empíricos. No solo se trata, verbigracia, de informar sobre la pobreza en el campo durante el régimen de Batista, sino de mostrar el hambre, dejar una constancia del desamparo y la crueldad, de la arquitectura emocional generada en tales circunstancias; en otras palabras, la impresión del contexto sociohistórico en el testigo, quien además carga con sus propias tribulaciones.

Así, el relato exhibe una suerte de zona interseccional donde el devenir histórico explorado desde el sufrimiento singular recupera la noción de lo individual en lo colectivo y lo particular en lo general. Si bien existen otras ópticas igualmente iluminadoras, el uso de los *Trauma Studies* resultó provechosa para determinar cómo las gestiones entre el yo, el otro y la

historia operan a partir de la especificidad del dolor, pues, si se recuerdan las palabras de Sara Ahmed, “la soledad aparente del dolor es lo que hace que haya que revelárselo a otra persona que sería testigo” (61). Si cada figura actorial se decide a romper el silencio y hablar de viva voz, es para quejarse en un irreprimible impulso de socializar el sufrimiento, el que, empero, no llega a aglutinarse en un sentimiento general homogéneo. El mismo texto da prueba de ello. Mientras se identifica un efecto polifónico generado en la multiplicidad vocal, la intercalación de monólogos y la focalización interna en los segmentos en tercera persona hace gravitar la enunciación alrededor de la entidad que habla y en el transcurso, distorsiona.

Por lo tanto, debe destacarse que el análisis de la obra areniana exige un replanteamiento del acto testimonial para dar lugar a discursos perturbados, voces que por la fuerza de la experiencia solo pueden ofrecer su verdad fuera de los esquemas cognitivos tradicionales. Lejos de someter la palabra del testigo al rasero de la conciencia racional, se reconoce en el sujeto histórico a un individuo que no solo presencia, sino que interactúa y se ve afectado (herido) psíquicamente por los acontecimientos. Tal empresa supone, a su vez, poner sobre la mesa un tema fundamental para las reflexiones latinoamericanas: la verdad histórica y sus vías de transmisión. Por esta razón, el presente artículo puede llegar a ser el punto de partida para posteriores estudios en otras áreas de conocimiento (como la psicología o la sociología) que tengan interés por adentrarse en la construcción del enunciado traumático.

BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, SARA. *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: UNAM, 2015.
- ARBOLEDA, PAOLA. “¿Ser o estar ‘queer’ en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas”. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, n.º 39, 2011, pp. 111-21.
- ARENAS, REINALDO. “Entrevista con Reinaldo Arenas”. Realizada por Enrico Santi. *Vuelta*, n.º 47, 1980, pp. 18-25.
- . *Celestino antes del alba*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- . *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Ciudad de México: Tusquets, 2001.
- BIRKENMAIER, ANKE. *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- BUSTOS, GUILLERMO. “La irrupción del testimonio en América Latina: intersecciones entre historia y memoria. Presentación del dossier ‘Memoria, historia y testimonio en América Latina’”. *Historia Crítica*, n.º 40, 2010, pp. 10-19.
- CARUTH, CATHY. *Trauma. Explorations in Memory*. Londres: Johns Hopkins UP, 1995.
- CASTRO, FIDEL. “Primera declaración de La Habana”. *Discursos de Fidel Castro*. Caracas: Fundación editorial El perro y la rana, 2017, pp. 13-51.
- CORTÉS, JOSÉ. *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- ESCUDERO, VÍCTOR. “La inscripción del cambio social en los espacios de la novela de formación hispanoamericana”. *Confluencia*, n.º 2, vol. 36, 2021, pp. 2-16.
- FELMAN, SHOSHANA. “Camus’ *The plague*, or a Monument to Witnessing”. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Nueva York: Routledge, 1992, pp. 93-119.
- FELMAN, SHOSHANA Y DORI LAUB. “Foreword”. *Testimony: Crises of Witnessing in literature, Psychoanalysis and History*. Nueva York: Routledge, 1992, pp. xiii-xx.
- FERDINÁN, VALENTÍN. “El fracaso del surrealismo en América Latina.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 28, n.º 55, 2002, pp. 73-111.

- FINKIELKRAUT, ALAIN. *Nosotros, los modernos*. Madrid: Encuentro, 2006.
- FORTER, GREG. "Freud, Faulkner, Caruth: Trauma and the Politics of Literaty Form". *Narrative*, vol. 15, n.º 3, 2007, pp. 259-85.
- GUTIÉRREZ, JOSÉ. "Premisas y avatares de la novela-testimonio: Miguel Barnet". *Revista Chilena de Literatura*, n.º 56, 2000, pp. 53-69.
- HARTMAN, GEOFFREY. "On Traumatic Knowledge and Literary Studies". *New Literary History*, vol. 26, n.º 3, 1995, pp. 537-63.
- KRISTEVA, JULIA. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1989.
- MACCIONI, LAURA. "Experimentos con lo posible: Reinaldo Arenas y la imaginación revolucionaria". *A Contra Corriente*, vol. 16, n.º 2, 2019, pp. 76-90.
- . "¿Pero cuál es tu lugar? Dislocaciones de la subjetividad revolucionaria en Reinaldo Arenas". *Castilla. Estudios de literatura*, n.º 5, 2014, pp. 481-502.
- MIAJA DE LA PEÑA, MARÍA. "La escritura como metamorfosis en Reinaldo Arenas". *De amicitia et doctrina*. México: El Colegio de México, 2007, 251-60.
- MOLANO, HORACIO. "La vida de un rebelde: apuntes sobre la autobiografía de Reinaldo Arenas". *Revista Mexicana del Caribe*, n.º 16, 2003, pp. 179-190.
- MORAÑA, MABEL. *Momentos críticos: literatura y cultura en América Latina*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2018.
- MOREJÓN, IDALIA. "Testimonio de una Casa". *Encuentro de la Cultura Cubana*, n.º 40, 2006, pp. 93-104.
- NICHOLSON, MELANIE. "Surrealism Revisited: the Poetry of Dolores Etchecopar". *Letras Femeninas*, vol. 30, no. 2, 2004, pp. 94-110.
- . *Surrealism in Latin American Literature*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013.
- NUSSBAUM, MARTHA. *Las emociones políticas. ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* Barcelona: Espasa, 2014.
- Ocasio, Rafael. "Gays and the Cuban Revolution: the Case of Reinaldo Arenas". *Latin America Perspectives*, vol. 29, n.º 2, 2002, pp. 78-98.
- OLIVARES, JORGE. "Carnival and the Novel: Reinaldo Arenas' *El palacio de las blanquísimas mofetas*". *Hispanic Review*, vol. 53, n.º 4, 1985, pp. 467-476.

- PANICHELLI-BATALLA, STÉPHANIE. *El testimonio en la Pentagonía de Reinaldo Arenas*. Woodbridge: Tamesis, 2016.
- . “Testimonio antes y después del alba”. *Revista Internacional d’ Humanitats*, n.º 23, 2011, pp. 27-38.
- PATO, HILDA. “The Power of Abjection: Reinaldo Arenas in his *Palacio*”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 23, no. 1, 1998, pp. 144-154.
- SEIGWORTH, GREGORY Y MELISSA GREGG. “An Inventory of Shimmers”. *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke UP, 2010, 1-25.
- SOTO, FRANCISCO. “Adolfina’s Song: Parodic Echoings in Reinaldo Arenas *El palacio de las blanquísimas mofetas*”. *Confluencia*, vol. 16, n.º 1, 2000, pp. 71-81.
- . “*Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, and *Otra vez el mar*: The Struggle for Self-Expression”. *Hispania*, vol. 23, no. 1, 1992, pp. 60-68.
- . “The ‘Pentagonía’ and the Cuban documentary novel”. *Cuban Studies*, vol. 23, 1993, pp. 135-66.
- VALERO, ROBERTO. *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*. Miami: Hallmark Press, 1991.
- VAN BOHEEMN, CHRISTINE. *Joyce, Derrida, Lacan, and the Trauma of History*. Nueva York: Cambridge UP, 1999.
- WILLIS, ANGELA. “Reflections of Mother and Son in the Lacanian Well: Reinaldo Arenas’s *Celestino antes del alba*”. *Chasqui*, vol. 38, n.º 2, 2009, pp. 3-19.