

Encuentro de Dionisio y Dédalo en el mundo híbrido del Color del verano de Reinaldo Arenas

Daniel Nemrava (Universidad de Palacký de Olomouc)

RESUMEN

El presente trabajo propone una lectura de la novela *El color del verano* de Reinaldo Arenas a partir de la significación de la entidad del laberinto definida por Gustav René Hocke y, también, a partir de la poética de Franz Kafka, gran “constructor” de universos laberínticos y extravagantes. Hocke interpreta la literatura dentro de la tradición manierista, cuya máxima expresión la halla en la literatura moderna, construida a base del errante principio laberíntico. Y precisamente estas coordenadas que se complementan, tanto en el nivel de significación como en el nivel de narración, dirigirán nuestra lectura del texto de Arenas en el que descubrimos el trasfondo que Hocke encuentra en la raíz de la expresión manierista: la mitológica tensión entre el principio dionisiaco y el dedálico que luego permite entender todo lo laberíntico como una imagen esencial del ser dotado de carácter ambivalente o tragicómico. También nos centraremos, por un lado, en la construcción laberíntica de las entidades ficcionales dentro del marco de esquemas oposicionales, típicos de la archiestructura del mito: dentro/afuera, encuentro/desencuentro, desdoblamiento, etc.; por otro lado, enfocaremos la transformación de dicha estructura en el mito moderno representado como un mundo híbrido, tal como aparece en la narrativa de Kafka.

Palabras clave: El color del verano, Reinaldo Arenas, laberinto, literatura cubana, Kafka, Dédalo, Dionisos

ABSTRACT

This paper proposes a reading of the novel *Color del verano* of Reinaldo Arenas from the significance of the institution of the labyrinth defined by Gustav René Hocke and also from Franz Kafka poetic, the great “constructor” of labyrinthine and extravagant universes. Hocke interprets literature within the Mannerist tradition, whose maximum expression is found in modern literature, built on the basis of the wandering labyrinthine principle. And precisely these coordinates that complement themselves, both at the level of significance and at the narrative level, will guide our reading of the text of Arenas in which we discover the background that Hocke finds at the root of Mannerist expression: the mythological tension between the daedalic and dionysiac principle that then allows to understand all the labyrinthine as an essential image of the being endowed with an ambivalent or tragicomic character. We will also focus, on one hand, in the labyrinthine construction of fictional entities within the framework of oppositional schemes, typical of the archiestructura of the Myth: inside/outside, encounter/dis-encounter, splitting, etc. On the other hand, we will focus the transformation of that structure in the modern myth represented as a hybrid world, as it appears in the narrative of Kafka.

Keywords: El color del verano, Reinaldo Arenas, labyrinth, Cuban literatura, Kafka, Daedalus, Dionysus

Encuentro de Dionisio y Dédalo en el mundo híbrido del *Color del verano* de Reinaldo Arenas

Daniel Nemrava (Universidad Palacký de Olomouc)

El presente trabajo propone una lectura de la novela *El color del verano* de Reinaldo Arenas a partir de la significación de la entidad del laberinto definida por Gustav René Hocke y, también, a partir de la poética de Franz Kafka, gran “constructor” de universos laberínticos y extravagantes. Hocke interpreta la literatura dentro de la tradición manierista, cuya máxima expresión la halla en la literatura moderna, construida a base del errante principio laberíntico. Y precisamente estas coordenadas que se complementan, tanto en el nivel de significación como en el nivel de narración, dirigirán nuestra lectura del texto de Arenas en el que descubrimos el trasfondo que Hocke encuentra en la raíz de la expresión manierista: la mitológica tensión entre el principio dionisiaco y el dedálico que luego permite entender todo lo laberíntico como una imagen esencial del ser dotado de carácter ambivalente o tragicómico. También nos centraremos, por un lado, en la construcción laberíntica de las entidades ficcionales dentro del marco de esquemas oposicionales, típicos de la archiestructura del mito: dentro/afuera, encuentro/desencuentro, desdoblamiento, etc.; por otro lado, enfocaremos la transformación de dicha estructura en el mito moderno representado como un mundo híbrido, tal como aparece en la narrativa de Kafka.

El color del verano: metaficción alegórica e irónica

En cuanto a la novela *El color del verano*, la ambición de Arenas fue escribir una novela (pre)póstuma y “total” como representación grotesca e irónica de la década de los 70, el período más represivo de la dictadura de Fidel Castro. El libro es prácticamente una variante ficcional del mismo período tratado en la autobiografía *Antes que anochezca*, constituyendo el cuarto volumen de la famosa “pentagonía” del autor.

En *El color del verano* encontramos una combinación representativa de dos aspectos figurativos: ironía y alegoría. La función de la ironía es la de expresar “el modo esencial del presente”. La alegoría, al contrario, no se ubica aquí y ahora, sino que sigue siendo “siempre el pasado y el futuro”¹.

¹ De Man considera la estructura de la ironía como una imagen invertida del espejo de la alegoría, a la que compara con la ironía a nivel de la temporalidad. Para él, la ironía es el modo del presente que ignora la memoria y la duración prefigurativa, mientras que la alegoría “existe completamente dentro de un tiempo ideal que no es nunca el aquí y el ahora sino siempre un pasado o un futuro sin final. [...] La alegoría aparece como una modalidad diacrónica capaz de engendrar duración, i. e., la ilusión de la continuidad que reconoce ser ilusoria.” La ironía, por otro lado, es una estructura sincrónica. A pesar de una profunda diferencia en modo y estructura, se trata de dos rostros de la misma experiencia del tiempo (De Man: 250).

El tiempo de la historia está situado en el futuro, en 1999 (alegoría), sin embargo, en un solo día y una sola noche (ironía), en el tiempo de finalizar los preparativos para el gran carnaval en conmemoración del aniversario de la revolución. Este día se encuentran los personajes contemporáneos con los históricos, que sucesivamente vienen desde la ultratumba. Su aparición en la escena alegórica de la novela se efectúa a través de una obra teatral corta, con la cual es inaugurada la novela y cuyo tema es la fuga de la poeta romántica, Gertrudis Gómez de Avellaneda, sobre una balsa a Florida. El caudillo Fifo (Fidel) revive a varios personajes literarios para tratar de retener a Gertrudis, sin embargo, estos son castigados con la pena de muerte por traición. La obra es una variación de la “comedia irónica” que, según Northrop Frye, está relacionada con el “mundo demónico”, donde “el miedo a la muerte, la muerte a veces terrible, se cierne sobre el personaje principal hasta el final, y luego desaparece tan rápido que casi se tiene la impresión de despertar de una pesadilla”² (Frye: 178).

La estructura de la novela es fragmentaria, con alusión a la metáfora la podemos describir como circular o espiral (incesantemente reaparece el motivo de la reconstrucción del manuscrito destruido), con episodios repetitivos en diferentes variantes (p. ej. el capítulo “En el gigantesco urinario”) y juegos lingüísticos ordenados alfabéticamente, dedicados a varios personajes con el fin de burlarse de ellos. En medio de la novela encontramos el prólogo del autor/narrador, en cuyo entorno circulan decenas de episodios menores. Esta posición central completa la ilusión narrativa circular o espiral, culminando en el momento del entierro secreto del asesinado escritor Virgilio Piñera mientras que la isla, tras años de ardua labor de secretos “roedores” (socavadores), se desprende del fondo y consigue la anhelada libertad. A continuación, el régimen de Fifo es absorbido por un gigante remolino. Sin embargo, la isla que, ideológicamente desorientada, erra durante algún tiempo por los océanos sigue el destino del régimen castrista y finalmente desaparece en las profundidades.

Lo que caracteriza la novela es la permanente oscilación entre la heterodiégesis (mundo ficcional) y la exégesis (un metadiálogo metalingüístico con el álter ego sobre la escritura de la novela misma) que puede reflejar el conflicto existencial del protagonista, la tensión de la personalidad (desdoblamiento), el problema de la identidad de tres protagonistas en uno solo. El protagonista/autor implícito explica a su madre el constante cambio de identidad: “Para ti sigo siendo Gabriel, para aquellos que leen lo que escribo y que casi nunca puedo publicar soy Reinaldo, para el resto de mis amigos, con los cuales de vez en cuando me escapo para ser yo totalmente, soy la Tétrica Mofeta”. (Arenas: 115) En el marco conceptual de la ironía, es posible considerar la presencia permanente del autor a través del doble ficcional. En este contexto cabe recordar la reflexión de Friedrich Schlegel, quien define la ironía como “eine permanente Parekbase” (Schlegel: 18:85), es decir, una parábasis en el sentido de una constante irrupción autoral

² La traducción es nuestra.

que rompe la ilusión ficcional. No obstante, en el texto de Arenas ambas imágenes del “yo” siempre se manifiestan en el mismo mundo ficcional³.

Diatriba manierista

Con el juego de identidades, el autor conserva la estrecha relación con el mundo actual. Durante la lectura del discurso negativo de Arenas, podemos descubrir justamente este aspecto fundamental de la estrategia narrativa: “juego” con referencia al mundo actual, es decir, ocultamiento (enmascaramiento) de la representación a través de la carnavalización. En esta estrategia encontramos dos niveles literarios significativos: en el primero, el narrador no declara su ideología frente a la otra, no lanza un debate político “sobre” la fábula, sino que narra dentro de la ficción creando un extravagante cronotopo prosaico. Sobre la discursividad de la autobiografía se superpone la grotesca fabulación ficcional. Sin embargo, el segundo nivel, la discursividad, no es suprimida, en ciertas partes incluso sobresale por medio de unos panfletos anti-régimen que rebasaran el mundo ficcional para alcanzar el actual:

Resulta difícil discernir [...] lo que, en la obra de Reinaldo Arenas, tiene que ver con el panfleto, de lo que es más literario. Los dos se mezclan. La literatura se ha vuelto un objeto de denuncia, el más poderoso tal vez. Pero aquí, lo que se cuestiona es precisamente la ideologización constante, el discurso permanente, la imposibilidad de hacer abstracción de todo eso y de dedicarse de lleno a la literatura (Machover: 190).

Aun así, esta discursividad sobresale como deformada, conformando, en el marco de la novela, la ilusión de un espejo convexo que recuerda el clásico método plástico manierista⁴.

El motivo de la ruina (los urinarios gigantescos en el antiguo palacio colonial, el convento abandonado y saqueado, el laberinto subterráneo de

³ Según Doležel, el tema del doble supone una manipulación más radical de los rasgos semánticos de la identidad personal. El surgimiento del doble sucede bajo la condición de que “the alternative embodiments (X and Y’) of one and the same individual exist in one and the same fictional world. In other words, an individual characterized by personal identity appears in two alternative manifestations, usually as two fictional characters. Doubled individuals can coexist in one and the same space and time, as they do in Dostojevski’s novel *The Double* (1848); or they may be mutually exclusive, as in Stevenson’s novel *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886). Only in the first case may the incarnations of the double interact (verbally and physically): in the second case they cannot meet. Nevertheless, even in the second case the doubles live in one and the same world because they share the same set of compossible individuals and interact with the same set of co-agents” (Doležel: 95-96).

⁴ En 1523, Il Parmigianino (Francesco Mazolla) se hizo famoso al utilizar la perspectiva deformada del espejo convexo para su autorretrato y, con ello, inauguró un nuevo estilo posteriormente llamado manierismo. En un sentido más amplio, esta tendencia entra en oposición con el clasicismo por su expresividad, deformación, surrealismo y abstracción, y expresa rasgos parecidos en el arte moderno aproximadamente entre 1880 y la primera mitad del siglo XX (Hocke: 10).

Fifo), la imagen manierista de Cuba, el carácter laberíntico y circular de la estructura interior de textos y cronótopos ficcionales en ciertos pasajes herméticamente cerrados, fragmentados y deformados a través del juego, atravesados por la expresión triste del payaso (Reinaldo/Gabriel), una vez más remiten a la representación alegórica de la melancolía.

De ahí que en Arenas reflejemos un arquetipo tradicional representado mediante un expresivo gesto manierista. Hocke define su carácter ambiguo y su desdoblamiento, “su mezcla de vitalidad e intelectualidad, el deseo obsesivo de transgresión y reflejo (espejismo) en la mente. La primera fase de este gesto contiene la elementalidad. La segunda fase es un gesto ante el espejo. De allí surge la ambigüedad irritante de cada forma desarrollada del manierismo” (Hocke: 462). El gesto expresivo está caracterizado por una extrema tensión entre los “contornos borrosos de Dionisio” y la “pasión de Dédalo por redondear” (por las formas redondeadas). Esta tensión tiene carácter existencial siendo consecuencia del desdoblamiento, “de un grandioso deseo de unidad del mundo” de la que resulta una doble existencia en los artistas del manierismo. Estos se entregaron para siempre al elemento dionisiaco. Se entregaron a:

[...] un sueño interrumpido por un delirio vital que luego agoniza en un aburrimiento lánguido; a una visión que se transforma en una reflexión melancólica; a lo fantástico surrealista que se restablece en un pansexualismo surrealista; pero ante todo [los artistas] se enfangaron en la embriaguez. Después, los recuerdos en *taedium vitae*, en el fastidio de la vida, estimulan a construcciones artificiales. La respuesta a la racionalidad alógica de lo dionisiaco es la abstrusa intelectualidad de la orientación dedálica (463).

La referencia a Dédalo entra en relación con la composición temática de la novela “manierista” de acuerdo con el principio laberíntico del extravío. Según Hocke, en la era de la modernidad, la novela manierista llega “a sus últimas consecuencias” (460). El ejemplo por excelencia es para él *Ulises* de Joyce, que se convirtió en una novela de “la aventura intelectual, [...] en una obra dedálica de arte e ingeniería, un cuadro ejemplar de extravío metódico” (460). Según Hocke, el infierno de muchos clásicos literarios como Dante, Rabelais, Goethe, Kafka o Sartre resulta inocente frente al infierno laberíntico de Dédalo en cuyo centro espera Minotauro: “dentro de él el hombre sufre de desesperación y de sí mismo, ya que todas las posibles e inhallables salidas están emparedadas. [...] Todos los sentidos están sometidos a la tortura, sobre todo el espíritu condenado a tomar conciencia de la desesperación” (461). Escapar del laberinto es posible sólo por medio de un truco, tal como lo hicieron Dédalo e Ícaro.

Tradicionalmente, el principio dionisiaco se opone al apolíneo de cuyo vínculo, según Nietzsche, resulta una máxima obra de arte. Para Hocke, los manieristas aplicaban el principio dionisiaco, ya que el encuentro de Dionisio y Dédalo representa todos los impulsos, dudas, tormentos y sos-

pechas, que en diferentes épocas permiten volver a entender todo lo laberíntico como una “imagen básica del ser, como el cuerpo del mundo que se expande al exterior en un eterno brillo apolíneo, fundamental e inmutablemente, en cuyo interior, sin embargo, el intrincado laberinto de entrañas nos advierte de que [...] representamos un pozo negro y pudrición, maldición y fugacidad, hedor y muerte” (491).

Asimismo, la novela de Arenas tiene un infernal carácter laberíntico que evoca la decadente Habana. Su centro de poder está situado en el palacio subterráneo de Fifo con el gigantesco Tiburón Sangriento, mano derecha del dictador, quien a devora a los oponentes incómodos para el régimen. Desde fuera, el régimen se presenta en el “brillo apolíneo” que enseguece y oculta ese “intrincado laberinto de entrañas” del cuerpo enfermo y maloliente del totalitarismo por donde nos conduce el narrador. El nivel temático corresponde con el nivel estructural de la novela. Esta la podemos interpretar en el sentido de un mito clásico: analógicamente, en su centro, es decir, en la mitad del texto, se encuentra, en vez de Minotauro, la voz del narrador con su prólogo, lo que nos lleva a la interpretación de los protagonistas como seres ambiguos. Así, la estructura refleja directamente el rasgo más importante de la obra de Arenas. La podemos describir en dos niveles arquitectónicos básicos: por un lado, en el nivel subterráneo, el autor/narrador desde su centro “redondea” o delimita con su compás el mundo ficcional de carácter laberíntico; por otro lado, sobre la tierra adquiere carácter del panóptico. Desde estos dos niveles básicos nos da un testimonio trágico: ridiculiza, deforma y, al mismo tiempo, “vigila y castiga” (Foucault).

Desde la perspectiva póstuma, entramos, a la vez, en un laberinto de placeres y muerte, atados al hilo de Ariadna como el “símbolo de la heterodoxia” (Hocke: 491). El narrador (y los demás) vagan por el infierno revolucionario y observan escenas manieristas. Su guía recuerda al mítico Sileno, leal compañero de Dionisio, perseguido en el bosque por el rey Midas para saber qué era mejor para el hombre⁵. La individualidad del protagonista se desintegra. El héroe está dentro y fuera del laberinto, vive en contrapunto entre el recuerdo de su propio pasado y el presente en medio de orgías y persecución.

El juego de la *mirada* es contrapuntística y circular a la vez: p. ej., en el capítulo “Una carta”, Tétrica Mofeta se escribe una carta de despedida a sí mismo. Esta versión ficcional remite directamente a la autobiografía. Está estrechamente relacionada con la fragmentación de la existencia individual causada por el “enmascaramiento” forzado, al que el protagonista es obligado por el régimen (p. ej., se casa para conseguir un apartamento). La “fragmentación” del autor sintoniza con el sufrimiento dionisiaco. Rei-

⁵ “Raza efímera y miserable, hija del azar y del dolor, ¿por qué me fuerzas a revelarte lo que más te valiera no conocer? Lo que debes preferir a todo es, para ti, lo imposible: es no haber nacido, no ser, ser la nada. Pero después de esto, lo mejor que puedes desear es... morir pronto” (Nietzsche: 58).

naldo y sus álgter ego se parecen a Dionisio. Es el único personaje real que aparece entre los personajes ficticios “[...] bajo la máscara de un héroe que combate y que se encuentra al mismo tiempo enlazado con los restos de la voluntad particular. [...] se manifiesta [...] como un *individuo* expuesto al error, presa del deseo y del sufrimiento. [...] Dionisio que sufre de los Misterios, el dios que experimenta en sí los dolores de la individuación” (Nietzsche: 95-96). Los respectivos Yo del protagonista representan distintos rasgos del carácter de Dionisio, dios de la *mania*, del desenfreno, y del sexo (Tétrica Mofeta), de la melancolía (Gabriel) y la muerte (Reinaldo). La desintegración de Dionisio, su embriaguez estrafalaria, está en oposición a la voluntad apolínea, la individual y soñadora. Sin embargo, uno no puede existir sin el otro: a la Grecia apolínea, el efecto de la energía dionisiaca parecía “titánico” y “bárbaro”, aunque se percibía su afinidad con aquellos titanes y héroes caídos. Incluso había más: “[...] su existencia entera, con toda su belleza y medida, reposaba sobre el abismo oculto del mal y del conocimiento, el espíritu dionisiaco le mostraba de nuevo el fondo del abismo” (Nietzsche: 64).

Sobre el gesto manierista hablamos también en el sentido de un gesto de crisis combinado con la tendencia a la superación artificial de estos estigmas demoníacos:

El eje de este gesto es el escepticismo hacia el orden armónico del mundo, escepticismo que causa cierta indecisión, cierta paralización de un gesto originalmente vital. Después interviene el “revés” de la corrección intelectual, es decir, la tendencia a delimitar lo demoníaco mediante construcciones artificiales en figuras de álgebra racional que son extravagantes pero capaces de dominar la existencia. Sin embargo, en esa vacilación escepticista ya interviene el presentimiento o la conciencia de que también esta tendencia está de antemano condenada al fracaso. Así, recibimos una escala de la expresión completa de este gesto. En ella se revela la estructura de una desarmonía mental, de cierta naturaleza humana: impulso elemental; fuertes impulsos llevando a la manifestación excesiva de la primera fase del gesto. Sigue la vacilación por inhibiciones constitutivas, el choque de escepticismo, la angustia; luego un artificial gesto calculador que por medio de compás [...] y “mecanismos” intelectuales pretende, vacilando, volver a captar, dominar, contornear, violar el impulso primitivo (Dédalo) (Hocke: 471).

Creemos que hasta cierto punto los textos de Arenas reflejan este gesto, especialmente en la ambivalencia, en el mutuo vínculo de contradicciones, en los contrarios mutuamente conectados, sobre todo con la tendencia a decirlo todo directamente y, al mismo tiempo, a cifrarlo en los juegos de palabras, en la compasión (su relación con madre) y el egocentrismo (embriaguez por su propio cuerpo), en el desnudamiento autobiográfico y, a la vez, en el ocultamiento de sí mismo (enmascaramiento o camuflaje a través de otros personajes), en conectar la hipérbole con la elipsis.

Mundo híbrido fuera y adentro, desencuentros en el laberinto

Volviendo al desdoblamiento del protagonista, que sintoniza con el sufrimiento dionisiaco, este se encuentra a la vez dentro (Tétrica mofeta-intradiégesis) y fuera (Reinaldo-extradiégesis) de la novela. Analógicamente y en relación con el desdoblamiento cabe destacar otro aspecto relevante: el juego con la visión de “afuera” y de “adentro” del laberinto ficcional. Tomando ejemplos de la literatura del siglo XX, este juego está presente, por ejemplo, en el famoso cuento de Borges “La casa de Asterión”. Adrián Huici identifica la figura de Asterión con la “condición del hombre [...] que, en el fondo, no es sino un pobre Asterión, es decir, la indefensa víctima de un sacrificio que no alcanza a comprender”. (Huici: 86) Desde la perspectiva del protagonista resulta que este no rige su destino, es un sujeto aislado en relación con el mundo exterior que no lo acepta. Algo similar sucede en el espacio ficcional de Kafka. En este contexto, Trávníček subraya en Kafka un importante aspecto de movimiento, hasta cierto punto presente también en Arenas:

El mito en la narrativa de Kafka se refleja también en una estricta división entre “adentro” (mundo de comunidad compartida) y “afuera” (todo lo demás). En la transformación de “afuera” en “adentro” se basa el cuento “La madriguera”; Como penetración fracasada para “adentro” se pueden interpretar intentos de K. en *El Castillo*. En una pequeña versión [...] lo mismo expresa el cuento “Comunidad” [...]. En este cuento también merece la atención la estructura de la narración: “nosotros” (la comunidad, cantidad, dueños de reglas y de la voz) contra “él” (alguien, individuo aislado y situado fuera de la comunidad, mero objeto) (Trávníček: 222).

El destino de Asterión en este movimiento es inverso: en la posición de “adentro” es sujeto aislado, desde la posición de “afuera” no se entrega a un orden invisible e indeterminado; sin embargo, quedará en manos de Teseo, su verdugo.

Una metamorfosis mítica de “afuera” en “adentro” también ocurre en Arenas. La novela *El color del verano* la podemos leer en dos niveles: en el nivel de (extra)diégesis (desde la perspectiva de Reinaldo) es posible interpretar “afuera” como exilio (aislamiento, soledad), del cual no es posible el regreso a la comunidad; pero no se trata de la comunidad del mundo oficial o “revolucionario”, sino de un mundo libre, excéntrico y homosexual. Desde la perspectiva de la Tétrica Mofeta o de Gabriel (nivel diegético) existe un movimiento hacia “adentro” (la entrada en el laberinto subterráneo de Fifo) y hacia “afuera” (la vida del protagonista al margen de la sociedad, la persecución, prisión, huida de la isla). En este nivel es característica la referencia a la extradiégesis (exilio en el que el autor real muere), al final apocalíptico de la novela: el laberinto de Fifo se hunde en el océano y tanto Fifo como el protagonista desdoblado son devorados por el Tiburón Sangriento, su verdugo. La misma suerte siguen la Tétrica Mofeta, Gabriel y

Reinaldo, héroe que hasta el momento de su muerte está sometido al orden impuesto por Fifo, para terminar finalmente en la mandíbula del tiburón. Antes de que este acto último se consuma, es necesario volver a escribir todo el libro, puesto que el manuscrito original se había perdido (hecho que se repite varias veces durante la narración). Moviéndonos en círculo, se nos remite al principio y la historia se repite en nuevas variaciones. Los ejes diegéticos se superponen mutuamente: “Inmediatamente el animal, mirando con ojos tenebrosos a Gabriel, se zambulló y enfiló todos sus dientes hacia Reinaldo. En el mismo instante en que el tiburón lo devoraba, la Tétrica Mofeta comprendió no sólo que perdía la vida, sino que antes de perderla tenía que recomenzar la historia de su novela” (Arenas: 454).

Los textos de Arenas y de Kafka también se acercan en la representación del mundo híbrido por medio de entidades extravagantes que trasgreden posibilidades físicas: los enanos de la guardia personal de Fifo, el Tiburón Sangriento, el acuario gigantesco, etc. Bizarro es, p. ej., el capítulo “Muerte de Virgilio Piñera”, donde Fifo ordena, cinco minutos antes de la inauguración oficial del carnaval, matar clandestinamente a los escritores; sin embargo, sus agentes enfrentan obstáculos inconcebibles:

Así, los agentes tiraban del cuello de Virgilio, que los contemplaba con sus grandes ojos abiertos. Pero el cuello del poeta era tan largo, tan flaco y flexible que no había manera retorcérselo. Las ocho manos asesinas comenzaron entonces a tirar del pescuezo con el fin, por lo menos, de desprenderlo de los hombros, pero también esta tarea era difícilísima: la cabeza del poeta era tan pequeña que no se diferenciaba del grosor del cuello, por lo que las manos de los esbirros resbalaban y se quedaban apretando el vacío (360).

Desde la perspectiva de los personajes, el mundo híbrido resulta plenamente naturalizado sin que este los desconcierte de manera alguna. Los personajes, desde su perspectiva, se adaptan a una situación extraña, sin entenderla: “¡Qué pesadilla tan terrible he tenido! –se dijo Virgilio una vez que se halló solo en las tinieblas de su cuarto–. Soñé que unos hombres me querían estrangular” (360).

Y por último, consideramos fundamental mencionar otro paralelo entre Arenas y Kafka. La escena del asesinato de Piñera se corresponde a lo que Trávníček denomina “no-encontrarse” en un espacio (219-222). En Kafka, este tema lo podemos ilustrar en el cuento “Una confusión cotidiana”, donde los personajes A y B no pueden encontrarse porque probablemente les falta una dimensión espacio-temporal común: al nivel de los personajes, el cuento de Kafka parece irracional, absurdo; al nivel del relato, es transparente, racional, dirigido por un orden invisible. En Arenas, los agentes no entienden por qué no es posible asesinar a Virgilio, este por su parte no entiende por qué alguien lo está matando.

La diferencia entre Kafka y Arenas estriba en la medida de causalidad. Kafka debilita al mínimo la causalidad manteniendo la secuencia de tiem-

po; Arenas, por su parte, rompe con la lógica de la secuencia temporal manteniendo la causalidad. Sabemos quién es Virgilio, cuál es el motivo del asesinato, cuál es el contexto de una situación extravagante. Es decir, mediante imágenes extravagantes el autor remite al mundo actual, a un acontecimiento histórico concreto. En cuanto a la misma percepción del laberinto, en Kafka es notable la ausencia del centro del laberinto burocrático. Es uno de los rasgos del poder moderno cuya presencia invisible se vuelve absoluta. Víctor Bravo habla sobre su representación de la siguiente manera:

Cuando se acerca a los linderos de lo absoluto, el poder moderno alcanza formas del horror impensables en aquel poder absoluto legitimado por la divinidad, pues allá lo divino era el centro y el rostro para la expresión del sentido trascendente de la vida y el poder; en cambio, en el poder absoluto moderno el lugar de la divinidad está vacío, no hay centro posible y el hombre cae más abajo de la obediencia, en el desfiladero de la exclusión y la negación, en el sinsentido y el absurdo (Bravo: 36).

En Arenas existe un claro referente: el centro laberíntico de Fifo que se autoproclama dios, sin embargo, igual aquí, dentro y fuera del laberinto absurdo, podemos notar coincidencias con el poder absoluto moderno definido por Bravo. A través de distintas estrategias narrativas, tanto la obra de Franz Kafka como la de Arenas son así estremecedores testimonios de las formas del horror y del absurdo que el poder conlleva.

Bibliografía

Arenas, Reinaldo (1999). *El color del verano*. Barcelona: Tusquets.

Bravo, Víctor (1997). *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapade la modernidad europea*. Caracas: Monte Ávila Editores.

De Man, Paul (1991). *Visión y Ceguera*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Doležel, Lubomír (1995). "A Semantics for Thematics: The Case of the Double", en Claude Bremond, Joshua Landy & Thomas Pavel (eds.): *Thematics. New Approaches*. New York: State University of New York Press, p. 95-96.)

Frye, Northrop (1973). *Anatomía da Crítica*, trad. Péricles Eugenio Da Silva Ramos, São Paulo: Cultrix.

Hocke, Gustav René (2001). *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*, trad. Miloslava Neumanová, Anita Pelánová, Jiří Pelán, Jaromír Povejšil y Jiří Stromšík. Praga: Triáda.

Huici, Adrián N. "Tras la huella del Minotauro", en *Anthropos* n°142/143, 1993, 77-86.

Machover, Jacobo (2001). *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*. Valencia: Universitat de València.

Nietzsche, Friedrich (2007). *El origen de la tragedia*, trad. E. Ovejero Mauri. Madrid: Espasa Calpe.

Schlegel, Friedrich (1797). "Zur Philosophie", fragmento 668, en *Philosophische Lehrjahre I (1796-1806)*. Ed. Ernst Behler, *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*.

Trávníček, Jiří (2003). *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy*. Brno: Host.