



De Bajtín a Reinaldo Arenas: la cultura popular en *El color del verano*

Madisleidy Corredera Pérez  

Universidad de la República y Centro Regional de Profesores del Norte, Uruguay

Resumen

El presente estudio propone un análisis sobre la novela *El color del verano* o *Nuevo “Jardín de las Delicias”* (1991), del escritor cubano Reinaldo Arenas, a partir de su capítulo primero: “La fuga de la Avellaneda. Obra ligera en un acto (de repudio)”. Para ello, se han tenido en cuenta las consideraciones de Bajtín sobre cultura popular. Según él, en esta se pueden encontrar tres grandes categorías: los ritos y espectáculos, las obras cómicas verbales y las formas múltiples del vocabulario familiar y del léxico grosero. Asimismo, la teoría bajtiniana contempla el carnaval como un fenómeno capaz de invertir toda jerarquía y de potenciar manifestaciones subversivas dentro de la obra literaria. Los recursos de la cultura popular estudiados en este capítulo se evidenciaron a través de los elementos paratextuales, el léxico y la construcción de los referentes culturales, los que ayudaron a definir el estilo satírico de la novela.

Palabras clave: cultura popular, léxico grosero, carnaval, subversión, parodia.

Historia del artículo/Article Info

Recibido/Received

6 de agosto de 2024

Aprobado/Accepted

6 de abril de 2025

Publicado/Published online

15 de mayo de 2025

✉ Correspondencia/Correspondence:

Madisleidy Corredera Pérez
Universidad de la República y Centro
Regional de Profesores del Norte,
Uruguay
correderamade@gmail.com

Citación/Citation: Corredera-Pérez,

Madisleidy. “De Bajtín a Reinaldo Arenas: la cultura popular en *El color del verano*”. *La Palabra*, núm. 51, 2025, e 17986. <https://doi.org/10.19053/uptc.01218530.n51.2025.17986>



From Bakhtin to Reinaldo Arenas: Popular Culture in *The Color of Summer*

Abstract

The present study proposes an approach to the novel by Cuban writer Reinaldo Arenas, *The Color of Summer* (1991), starting from its first chapter: “The Escape of La Avellaneda. Light work in an act (of repudiation)”. For this, we have considered Bakhtin’s ideas about popular culture. According to him, within popular culture we can find three large categories: rituals and spectacles, verbal comic works, and multiple forms of familiar vocabulary and rude lexicon. Likewise, Bakhtinian theory views carnival as a phenomenon capable of reversing any hierarchy and enhancing subversive manifestations within the literary work. The theory of the carnival, as well as the particular handling of the lexicon and the subversion of hierarchies, allowed us to draw important keys to the aesthetic construction of the novel.

Keywords: popular culture, rude vocabulary, carnival, subversion, parody.

De Bakhtin a Reinaldo Arenas: a cultura popular em *El color del verano* [A cor do verão]

Resumo

O presente estudo propõe uma abordagem ao romance do escritor cubano Reinaldo Arenas, *El color del verano* [A cor do verão] (1991), a partir do seu primeiro capítulo: “A Fuga de Avellaneda. Trabalho leve em ato (de repúdio)”. Para isso, foram atendidas as considerações de Mijaíl Bakhtin, contidas sobre cultura popular. Segundo Bakhtin, dentro da cultura popular podemos encontrar três grandes categorias: rituais e espetáculos, obras cômicas verbais e múltiplas formas de vocabulário familiar e léxico rude. Da mesma forma, a teoria bakhtiniana vê o carnaval como um fenômeno capaz de reverter qualquer hierarquia e potencializar manifestações subversivas na obra literária. A teoria do carnaval, bem como o manejo particular do léxico e a subversão das hierarquias, permitiram-nos traçar chaves importantes para a construção estética do romance.

Palavras-chave: cultura popular, vocabulário rude, carnaval, subversão, paródia.

Reinaldo Arenas es el más disidente de los escritores cubanos de todos los tiempos, condición que comparte con el originista Virgilio Piñera. Su disidencia no solo incidió en su vida entera –religiosa, sexual y política–, sino además en su prolífica producción literaria.

Desde hace algún tiempo, Arenas (Aguas Claras, Holguín, 1943 - Nueva York, 1990) ha recibido calificativos que la crítica pone a disposición de lectores y estudiosos. De ellos podemos privilegiar dos: que su obra inicial sea considerada como parte de la narrativa del boom latinoamericano, y que esté considerado, junto a Severo Sarduy, como uno de los principales continuadores del neobarroco (o neobarroquismo) cubano, inaugurado por la obra de Lezama Lima.

Dentro de las principales tendencias de la crítica literaria que estudia la obra de Arenas encontramos el carácter testimonial y autobiográfico de su escritura, el sesgo disidente, respecto a la Revolución Cubana en el poder, y la combinación en un mismo gesto literario del vasto dominio del lenguaje con una apuesta y defensa de la parodia como centro de su ejercicio escritural.

Dentro de su obra, es posible demarcar su primera y última novela editada en la isla, *Celestino antes del alba* (1967), ya que el resto de su producción se publicó en el extranjero. A su ópera prima le siguen otras novelas: *El mundo alucinante* (1968), publicada por primera vez por Editions du Seuil en Francia, al igual que *El palacio de las blanquísimas* (1975); valga añadir que ambas novelas fueron publicadas primero en francés. A estas les suceden *Otra vez el mar* (1982), a cargo de la editorial Argos Vergara de Barcelona; así como *Arturo, la estrella más brillante* (1984), *La loma del ángel* (1989), *El portero* (1990), *El color del verano* o Nuevo “*Jardín de las delicias*” (1991) y *El asalto* (1991), la dos últimas constituyen ediciones póstumas. Unido a lo anterior, publica las colecciones de cuentos *Con los ojos cerrados* (1972) y *Termina el desfile* (1981), la primera aparece en Uruguay, gracias a la ayuda de Ángel Rama. Por su parte, tenemos *El central* (1981), una de sus antologías poéticas. Luego en 2001, el poeta y pintor cubano Juan Abreu compila su poesía completa bajo el título *Infierno*. Pero, ciertamente, de entre sus obras, la que ha gozado del mayor éxito de recepción, por su carácter hilarante y exhibicionista, es su autobiografía: *Antes que anochezca* (1992).

El color del verano es una novela póstuma de Reinaldo Arenas. Su edición revisada fue realizada por el escritor cubano Carlos Victoria, a quien Arenas dejó encargado este trabajo. Esta obra cuenta el gran carnaval que festeja los cincuenta años en el poder de Fífo. Mediante un relato provocativo y lleno de humor, Reinaldo Arenas “cuenta la historia de un dictador envejecido y enloquecido” (Arenas, *Antes que anochezca* 17), al tiempo que describe tanto el desafuero del homenaje preparado al líder como la oposición al poder que se vuelve opresor, desde la otra cara de la moneda: lo subversivo, lo oculto, lo otro, representado la mayor parte de las veces por una juventud desgarrada, rebelde y, a veces, envilecida.

Los acercamientos críticos y promocionales que estudian y reseñan esta obra coinciden en caracterizarla como un testimonio ágil, sarcástico y burlesco, cuestiones que la hacen portadora de la esencia del estilo y la cosmovisión del autor. A ello se suma el hecho de formar parte de la intencionada *Pentagonía*, que el escritor cubano armó para expresar su vivencial consideración de la Revolución Cubana y del exilio, y que legó al ámbito literario latinoamericano.

Es por eso que dicha obra, menos estudiada y difundida que *Celestino antes del alba* y *El mundo alucinante*, resulta todavía de interés para ejercicios crítico-literarios. Un análisis de *El color del verano* desde las consideraciones de Mijail Bajtín sobre la cultura popular, si bien entronca con los

acercamientos que de lo testimonial y carnavalesco se han hecho de la obra, resulta en la actualidad novedoso y oportuno, toda vez que arroja nuevas luces sobre los significados del texto en particular y de la obra de Arenas en general.

En su tesis doctoral, Stephanie Huguette Panichelli ha situado las novelas del escritor cubano que forman la *Pentagonía* dentro del ámbito de dos géneros literarios: la novela testimonial y la novela autobiográfica. La autora destaca que en ningún caso el nombre de este autor aparece en la teoría literaria cubana sobre el testimonio, dado que las novelas de la isla que se inscriben en el género suelen testimoniar sobre las injusticias anteriores al triunfo de la Revolución o sobre sus logros. Esta tesis se limita a la *Pentagonía* por el conjunto propio que forman esas cinco novelas y porque abarcan el periodo de vida que Arenas pasó en su Cuba natal.

Para Panichelli, la *Pentagonía* representa la gran venganza del autor porque denuncia a aquellos que no lo dejaron ser un hombre libre. En cada una de las cinco novelas, se encuentra el testimonio de un escritor homosexual en condición de autor-testigo que ha sufrido el rechazo de sus familiares y, más adelante, la persecución por parte del gobierno revolucionario y cubano en el poder. Por su parte, Françoise Moulin explica por qué decidió estudiar la carnavalización en *El color del verano*: “Si he privilegiado la de la carnavalización de la escritura es porque tal práctica, tal estrategia textual fundamentan, a mi modo de ver, gran parte de la obra de Arenas y alcanza una suerte de paroxismo en este libro reivindicado y asumido como totalmente escandaloso, irreverente y desenfrenado” (65-66).

Esta estudiosa reconoce la idoneidad del aparato teórico que esgrime, combinación de formalistas rusos con propuestas latinoamericanas y caribeñas: Mijaíl Bajtín, Julia Kristeva, Haroldo de Campos, Severo Sarduy, Emir Rodríguez Monegal y Antonio Benítez Rojo, con lo cual anticipa y apoya las bases del presente acercamiento. Especial énfasis dedica a fundamentar la actualidad de las teorías de Bajtín a pesar de los años que ya caen sobre sus textos clásicos, así sostiene: “Me parece que este añejo marco teórico ha guardado hasta hoy su vigencia” (Moulin 67).

En su aporte crítico-valorativo, Moulin Civil se dedica a reconocer aquellos elementos que permiten caracterizar la *Pentagonía* como una manifestación del carnaval, con la fuerza cultural y narrativa que los teóricos ya mencionados le habían otorgado. Los principales criterios de Moulin Civil, en este sentido, son: la heterogeneidad genérica –texto más que novela, sostiene la autora–, la falta de un hilo conductor y las historias entrecruzadas, la idea o motivo del mundo al revés y los corolarios propios del carnaval: irreverencia, máscara, risa. La obra deja a disposición de la estudiosa múltiples ejemplos sobre estos ítems.

Sin embargo, de todo lo visto una idea debe subrayarse, lo que Moulin Civil llama la “cosmovisión carnavalesca” y su reconocimiento en el propio ejercicio literario, entendido aquí más al nivel de su construcción lingüística:

El carnaval se constituye así en pre-texto, en núcleo generador de un vasto proceso de amplificación y exageración grotesca, de ironía y degradación, engendrando así una visión carnavalesca del mundo. Tal visión es reconocible en la lengua misma, en los procedimientos retóricos, en diversas manifestaciones que más o menos se pueden agrupar en torno a las categorías formales siguientes: la inversión, la irrisión, el exceso, la heterogeneidad y la profanación (69).

Dentro de las conclusiones de su trabajo, Françoise Moulin comprende una idea valiosa para la interpretación cabal de la obra de Arenas, la función ideológica de la carnavalización, que se activa con el objetivo de deconstruir el modelo dominante impuesto por el poder imperante, sea político o literario, a saber, el código épico (73).

Para la autora, *El color del verano* resulta una metáfora, a través de esta lucha alegórica y mediante un obsesivo metatexto, de la batalla encarnizada entre el orden político-moral represivo y el orden transgresivo y hasta subversivo impugnado, por así decirlo, por la ficción, el sueño, la fantasía. Dicha transgresión ocurre en la novela desde la sodomía y la escritura (73).

Rosa María Díez Cobo también ha realizado su propio recorrido crítico por la obra de Arenas. De sus juicios, sobresalen como novedosos su inclusión de dos perspectivas críticas de la obra del escritor cubano y en especial de *El color del verano*, desde palabras elogiosas hasta la desatención de quienes ven la obra como un panfleto anticastrista carente de interés literario, la autora reconoce que: “la radical experimentación de Arenas que ha caracterizado su prosa desde sus principios artísticos convierte al escritor en una de las figuras más distintivas dentro del posmodernismo en las letras cubanas e hispanoamericanas” (2).

Común a otros escritores también postmodernistas, encuentra Díez Cobo en Arenas el sentido exuberante de la ficción narrativa, la fecunda imaginación que extrema a partir de una perspectiva ficcional del mundo y la reivindicación de la desmesura icónica y lingüística. A todo ello añade el carácter altamente autobiográfico y testimonial de la narración, y la explotación de un humor sardónico estrechamente ligado a una perspectiva crítica de acentuado fundamento satírico (2).

Respecto a *El color del verano* en particular, a la autora le es imposible soslayar su vínculo con el tema del exilio y la figura del exiliado, pero, por otro lado, esgrime como distintiva la sexualidad libre y diversa, no reivindicadora de alteridades, sino grotesca y descarnada, que Arenas concibe en su literatura para subvertir códigos y visiones sociales y estéticas. Así también destaca la concepción satírica del humor negro dentro de la narrativa posmodernista como cualidad estética de esta novela y como parte del radical desdoblamiento semiótico del autor y la novela (Díez 3).

Las consideraciones de Díez Cobo resultan medulares para una valoración amplia de la obra de Reinaldo Arenas y de esta novela en particular; sin embargo, este ensayo centra su atención en analizar cómo el humor negro y la parodia ponen en crisis las formas estéticas e ideológicas de la novela testimonial en Cuba. De esta manera, la conformación testimonial y el carácter autobiográfico de esta obra integrante de la *Pentagonía* areniana es una forma de modular el discurso subversivo del autor. Para Díez, “si algo caracteriza al subversivo empeño de Arenas, es la maestría con la cual a través de su humorístico cuestionamiento consigue movilizar y problematizar satíricamente el conjunto de discursos políticos, sociales y culturales que han dominado el devenir de su isla natal” (9).

Al respecto, es necesario delimitar que el presente acercamiento crítico a la cultura popular en *El color del verano* de Reinaldo Arenas se remite especialmente al primer capítulo de la obra, en ello radica su especificidad respecto a otros ensayos que valoran la obra en su amplitud. En ese marco, es necesario recordar las diferentes perspectivas del análisis literario, dentro de las que se encuentra la estrategia

intensiva, que permite analizar la obra literaria a profundidad, toda vez que puede tener en cuenta todos los elementos que la componen (Álvarez y Ramos 136-137).

La cultura desde abajo en “Un acto de repudio”. Leyendo *El color de verano* y pensando en Bajtín

El destacado teórico ruso Mijaíl Bajtín (1895-1975) enrumbo no pocas directrices de los estudios literarios, que, desde la década del 60, mantienen su trazado como base para el más actual camino de la ciencia literaria. Dentro de ellas podemos destacar sus consideraciones sobre la cultura popular, a partir de la valoración que él hizo, en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1987), dedicado al escritor francés François Rabelais.

En este caso, nos centraremos en el primer capítulo del citado volumen, titulado “Planteamiento del problema”. Bajtín comienza con la defensa de la cultura popular, tanto por la importancia que le confiere como por la poca atención que han tenido la cultura y el humor populares incluso en el ámbito del folclor. Sin embargo, no propone un estudio de la cultura popular *per se*, pues considera que el mundo infinito de las manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época, es decir, tenía una dimensión ideológica y subversiva (7). Para el teórico ruso:

las fiestas públicas carnavalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones y “bobos”, gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica, vasta y multiforme, etc., son formas que poseen una unidad de estilo y constituyen partes indivisibles de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnavalesca (7).

De acuerdo con Bajtín, las múltiples manifestaciones de esta cultura pueden subdividirse en tres grandes categorías:

1) Formas y rituales del espectáculo (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.); 2) Obras cómicas verbales (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar; 3) Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, lemas populares, etc.) (7).

A partir de estas tres grandes categorías bajtinianas de la cultura popular se acometerá el presente análisis de “La fuga de la Avellaneda. Obra ligera en un acto (de repudio)”, capítulo primero de la novela *El color del verano o Nuevo “Jardín de las Delicias”* de Reinaldo Arenas.

Como uno de los aspectos más atendidos dentro de la teoría bajtiniana de la cultura popular, el carnaval es un fenómeno capaz de invertir toda jerarquía y de potenciar manifestaciones subversivas: abolir los códigos ideológicos, violar las leyes, quebrantar los estatutos y los estamentos, trastocar los valores, transgredir prohibiciones y tabúes de toda índole.

Bajtín estudia el carnaval de la Edad Media y extrae de allí algunos rasgos particulares que pueden perdurar en las festividades populares, así como en el arte y la literatura modernos. El carnaval ignora el concepto de escena y la distinción entre actores y espectadores, puesto que está hecho para todo el pueblo; es su segunda vida, su vida festiva. Además, en el curso de la fiesta solo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, que son las leyes de la libertad. Sobre esta libertad nos dice que, a diferencia de la

fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante (9).

De medular importancia para este análisis resulta la idea bajtiniana según la cual el carnaval originó una lengua propia, de gran riqueza, y una visión particular del mundo. La lengua del carnaval va estar impregnada de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes; se caracteriza principalmente por la lógica de las cosas dispuestas “al revés” y que son “contradictorias”, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo, del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones y profanaciones (13).

Entre los fenómenos lingüísticos que identifican a la lengua carnalesca se pueden encontrar el uso frecuente de groserías, las cuales están normalmente aisladas en el contexto del lenguaje formal, y son consideradas como fórmulas fijas, al igual que los refranes y proverbios. Tanto es así que el teórico sostiene que “las groserías son una clase verbal especial del lenguaje familiar” (18).

Por otro lado, Bajtín extrae del carnaval un fenómeno que se extiende hacia la cultura y el arte en general: el humor. Del que se desprende la risa carnalesca, patrimonio del pueblo, cuyo detalle más destacable es su ambivalencia: aunque es alegre, también es burlona y sarcástica (13).

Otro elemento esencial de la cultura popular presentada por Bajtín es el realismo grotesco, basado en el principio de la vida material y corporal: imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual. Se entiende, en efecto, que el rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, la vulgarización. Al comprender el grotesco discursivamente se aprecia que tiene un poder transformador: por un lado, muestra lo oculto y, por otro, crea otra posibilidad de orden del mundo (19). En este mismo sentido, el formalista expresa que la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un segundo mundo o “mundo al revés”. Las imágenes grotescas se diferencian claramente de las imágenes prestablecidas de la vida cotidiana. Son imágenes ambivalentes y contradictorias; consideradas desde el punto de vista estético “clásico”, es decir, desde la estética de la vida cotidiana preestablecida y perfecta, parecen deformes, monstruosas y horribles.

Para Bajtín, el tema de la máscara es el más importante, es el tema más complejo y que arroja más sentidos en cuanto al estudio de la cultura popular, pues lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras. Así, las metamorfosis, la violación de las fronteras naturales, la ridiculización, los sobrenombres, la parodia, la caricatura, la mueca, entre otros, son derivados de la máscara (36).

El color del verano o Nuevo “Jardín de las Delicias”. Título, subtítulo y paratextos

El título de esta obra resulta muy peculiar precisamente por su subtítulo, que es una referencia intertextual a la obra maestra de El Bosco, *El jardín de las delicias* (1503-1515), tríptico alegórico de atributos carnalescos en el que metafóricamente se suceden el edén, el jardín de las delicias terrenales y el infierno, mediante una estética que prefiere la representación distorsionada y grotesca de los seres en vez de la aproximación mimética. Claro que, como dice Arenas, este es un nuevo jardín, pues su autor elimina la oposición que el pintor flamenco establece entre los espacios del *locus amoenus* y el infierno y, desde el humor, Cuba lo mismo es un jardín radiante del placer de la carne como uno oscurecido por el horror y la vergüenza.

Comienza la obra con una “Nota del autor”, que resulta ya la carta de presentación de su naturaleza lúdica, pues el autor la aprovecha para exonerar a su editor, a sus herederos y a su agente literario de la culpabilidad que asume él exclusivamente, sin dejar de apuntar la sentencia graciosa y macabra, cumplida irónicamente: “tanto en vida como después de muerto” (Arenas 11).

El segundo paratexto, a manera de exergo, emplea vocablos tanto del registro culto como del registro vulgar, en especial, el adverbio “do”, arcaísmo de uso exclusivamente literario en la actualidad, y la palabra “puta”. Con ello, Reinaldo Arenas va haciendo una presentación del carácter irreverente y, a la vez, del variado registro lingüístico de la escritura que está por comenzar.

En el exergo “Pues do hay tantas putas ninguna obedece” (13) no falta el remedo del lenguaje culterano del español de los siglos de oro. Es contradictoria, y se acuña como juego de burla, la especificación ficticia y metatextual de que la cita ha sido tomada de una “Carajicomedia” (13). Sin dudas, con esta palabra Arenas resalta su carga procaz y de cosa poco seria, en un intento de ubicar su obra en el escaque genérico de la literatura cómica y en un contexto alejado de la alta cultura y de la formalidad.

Luego de leída la obra, es posible constatar que el exergo es un guiño al lector que, de modo sugerente, anticipa parte de la fábula, pues su idea central radica en la desobediencia de los personajes marginales que la integran, comprendidos estos bajo la calificación denigratoria antes apuntada.

El tercer paratexto vuelve a estar firmado por el autor, pero en este caso va dirigido “Al juez”, árbitro imaginado por el Arenas que se sabe y reconoce autor de una obra problemática, por la que puede ser juzgado y hasta sancionado. Justo antes de comenzar el primer capítulo de la obra, este pequeño paratexto es una evidencia fehaciente de que el trazado de esta pieza literaria no reconoce límites entre lo serio y lo burlesco.

Resulta, además, muestra de un ejercicio que recorre ágil y frecuentemente los intersticios de la metatextualidad y la autorreferencialidad. En este caso, el propio autor se desdobra y se construye dentro de su texto, y la obra misma es objeto de juego y broma, siempre de forma irónica, pues dice no ser lo que verdaderamente es: se exculpa para inculparse. En ello hay un genuino ejercicio de simulacro.

En esta parte, el autor reconoce la obra como una novela, clasificación genérica que convencionalmente encorseta a la obra, pues para la mayor parte de la crítica no lo es. Por otro lado, insiste en el carácter ficcional de la misma, principal razón por la que el autor no puede ser juzgado ni encarcelado. Lo más irónico es que sostiene que los personajes de la obra son infundios o juegos de la imaginación, cuando, en realidad, se caracterizan por encarnar figuras de la realidad política y cultural cubana.

“La fuga de la Avellaneda”, referentes y nuevo contenido

Luego de los paratextos, comienza la novela propiamente dicha. “La fuga de la Avellaneda. Obra ligera en un acto (de repudio)” es su inicio y su primera parte, a la que siguen múltiples secciones, más de un centenar, todas distintas en su estructura y en su profundidad y muy variadas en cuanto a su género (narraciones, cartas, obras de teatro), aspecto que ha sido señalado frecuentemente por la crítica (Moulin 71).

Desde su título, esta sección se presenta como un ejercicio paródico, lúdico, intertextual. Ya al interior, en su contenido, se entiende que el capítulo es esencialmente carnalesco. La parodia se presenta desde el momento en que se clasifica de “ligera” a la obra en un acto, calificación al uso del género teatral, sobre todo decimonónico. Al convertir el acto teatral en un acto de repudio, en tanto frecuentada estrategia política, el carácter paródico de la obra se intensifica desde su presentación.

Lo lúdico, por su parte, es la intención del autor, es ya el hecho mismo de proponer una obra paródica e intertextual, con guiños juguetones al lector desde la misma denominación de esta parte de la obra. Sin embargo, puede reforzarse esta idea con la remembranza, en este momento, de la “Aclaración importante a todo el público”, sección de nombre formal y nada discordante al tratarse de una representación teatral, cuya seriedad se subvierte en cuanto se comienzan a leer los términos y condiciones de tal aclaración: un espectador debe morir durante la representación y debe firmar su conformidad. La intertextualidad está en la inclusión de la poetisa cubana del siglo XIX, no solo referida en el título sino protagonista de la pieza teatral. El carnaval, en el que poco o nada está la fiesta, está compuesto por el bullicio, la desmesura, la hipérbole, el disparate, el grotesco, el humor (negro) y la máscara.

Al respecto se ha dicho que la obra se desarrolla “en medio de un furioso carnaval y en el que múltiples narradores-protagonistas relatan sus íntimas tragedias en un momento histórico en el que todos se saben condenados a la marginación, a la clandestinidad, a la incesante rebeldía, al exilio y, por ende, se entregan a las mayores transgresiones” (Moulin 66).

En su desarrollo, la sección de *El color del verano* que comprende la obra teatral “La fuga de la Avellaneda” aumenta las características que antes hemos consignado. Una explicación de este carácter lúdico, paródico, intertextual y carnalesco será lo que ocupe las siguientes páginas.

Como en toda obra dramática, los primeros momentos de la pieza escrita se dedican a presentar a los personajes y a ofrecer un resumen de la acción que luego se representa. Los personajes que integran el drama y que perviven en el resto de la novela poseen una naturaleza altamente iconoclasta, pues en su mayoría encarnan personalidades conocidas de la cultura cubana y latinoamericana. No obstante, dichas personalidades se presentan con una alteración en sus nombres, recreados de forma tal que, al mismo tiempo, puede ser reconocido el referente y se provoca la risa mediante el recurso paródico y el gesto lúdico.

La acción, por su parte, es esencialmente subversiva hacia el orden imperante de la Revolución Cubana, tal y como sucedía en la concepción popular del mundo explicada por Bajtín en la novela de Rabelais. Su dimensión carnalesca, descomunal e hilarante aparecerá en el desarrollo de la trama.

La escena de la obra está ubicada en tres espacios principales: el mar de las Antillas, Cayo Hueso y el malecón de La Habana. Cronológicamente, la acción se ubica en el mes de julio de 1999. Como personajes principales están dos grandes de las letras y la cultura cubana, la Avellaneda, quien goza de protagonismo, y José Martí. Ambos, junto a otros escritores cubanos del siglo xix, como Julián del Casal, y del siglo xx, como Lezama Lima, también aparecen con sus nombres propios, así como Mariano Brull, Tallet y Heredia.

Los otros caracteres de la ficción sí se presentan con alteraciones. Los disfraces onomásticos elegidos mueven a la ironía, la burla y el choteo, pues representan, de diferentes maneras, el poder contra el que la obra arremete. Entre otros y de los más logrados están Fifo / Fidel Castro, Delfín Proust / Delfín Prats, Tina Parecia Mirruz / Fina García Marruz, Cynthio Metier / Cintio Vitier, Paula Amanda o Pablo Amando / Pablo Armando Fernández, Miguel Barniz / Miguel Barnet, Zebro Sardoya / Severo Sarduy, Primigenio Florit / Eugenio Florit, Bastón Dacuero / Gastón Baquero, Odiseo Ruego / Eliseo Diego, Nancy Mojón / Nancy Morejón, Nicolás Guillotina / Nicolás Guillén, Alejo Scholejov / Alejo Carpentier, Halisia Jalonzo / Alicia Alonso, H. Puntilla / Heberto Padilla, Octavio Plá / Octavio Paz, Manuel Gracia Markoff, alias Cara de Fó y Marquesa de Macondo / Gabriel García Márquez y el padre Gastaluz / Ángel Gaztelu.

Como se aprecia, los procedimientos lingüísticos empleados son tanto los juegos semánticos como las invenciones léxicas y las combinaciones insólitas e inesperadas de nombres, lo que genera una ruptura con lo psicológicamente esperado. A pesar de la especificidad de cada ejemplo y de la diversidad, cada uno de estos nombres enmascarados y provocadores de la risa conforman un discurso desacralizador del orden y precisamente popular, en el sentido bajtiniano del término.

En esta novela Arenas retoma con especial consistencia la tradición satírica de la diatriba contra personas, en este caso contra íconos de la propia Revolución Cubana. Comienza con esta farsa teatral, concebida como un acto de repudio del gobierno de Fifo contra la poetisa cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien, resucitada con el fin de conmemorar los cincuenta años de Fifo en el poder, intenta huir hacia las costas de La Florida. La disputa física y dialéctica entre los cubanos isleños en el puerto de La Habana y los exiliados cubanos en Miami se transforma en una auténtica opereta del absurdo (Díez 12).

Cada uno de los personajes que posee un correlato en una figura real se caracteriza mediante dos fórmulas principales: una de ellas es la intertextualidad, no solo en el aspecto referencial, sino también en fragmentos de sus creaciones literarias, pasajes de su vida y elementos icónicos de su carácter o temperamento, que han sido incluidas en la obra. La otra es la intención paródica de índole popular en su caracterización y en la acción que desarrollan en la obra. Caracterización y acción de los personajes traen consigo además los elementos del humor, el carnaval, lo grotesco, la hipérbole y la animalización.

El personaje de la Avellaneda resulta crucial para el desarrollo de esta parte de la novela y para la revisión analítica de la cultura popular según Bajtín en Reinaldo Arenas. La poetisa, novelista y dramaturga se opone a la encomienda de celebrar los cincuenta años de Fifo en el poder, y por ello es centro del repudio de este, acometido por sus acólitos. Este repudio consiste, por un lado, en lanzarle huevos (podridos, de avestruz, de cernícalo) a la Avellaneda, lo que recuerda al episodio cubano de oposición a la escoria; por otro lado, se trata de una controversia poética en la que intervienen fundamentalmente poetas, aunque también Alicia Alonso, “porque [sarcásticamente dicho] con ella no hay quien pueda” (21).

Los poetas que intervienen poseen como misión injuriar a la Avellaneda en su intento de huir de Cuba. Los parlamentos están muy bien logrados en su creatividad, ya que se basan en poemas de la autoría de los vates reunidos, remedados con el acento popular cubano que agrega Arenas al final de cada estrofa. De este modo, se logra una mezcla continua de registros que invierten el tono serio y

elegante de esta poesía, en una inflexión obscena y soez, muchas veces característica del acento popular. Esa alternancia constante entre lo alto y lo bajo aparecerá en varias escenas de la intelectualidad cubana, poniendo de relieve diversas formas y tipos del vocabulario popular, remedado con groserías, insultos y fraseologismos del pueblo, lo que sin duda le otorga un sentido hilarante y provocador a la obra:

VALLIEGAS: Soy una verde voz desamparada que inocente busca y solicita con dulce silbo de pastor herido. DELFÍN: Soy una loca que quiere ser singada por un miembro del Partido. VALLIEGAS: Soy todo menos aquello que se oculta bajo una seca máscara de esparto. DELFÍN: Soy una loca que grita: “Me parto, me parto...”. VALLIEGAS (a Delfín): ¡Cállate, maricón, que ya me tienes hartó! (56).

Además, se incluye el conflicto conocido de cada escritor y su posición ideológica respecto al gobierno de Fífo, aspecto en el que todos se muestran ambivalentes o hipócritas. Es por ello que esta controversia se ve interrumpida no pocas veces por las intervenciones de Fífo para atemorizar o ajusticiar. Véase cuando interviene el poeta originista Lezama Lima en su “repudio” a la Avellaneda, dejando entrever su postura disidente al referirse en clave poética a la Seguridad del Estado como la “Tenebrosa Moira” y sugerir, además, su oculta homosexualidad: “Ah, que tú escapes, ya que yo no pude pues la Tenebrosa Moira se interpuso, más los gondoleros de pasos evaporados que ante mí se alargan sin dejarse definir” (59). Más adelante agregará, sentencioso, el FÍFO: “¡Callen a esa cabrona de una patada en el culo y tírenla al mar!” (60).

Patear a los escritores y artistas si no se ajustan a las necesidades y requerimientos de Fífo resulta una práctica despótica habitual, como ocurre en el aludido caso de Lezama Lima que aparece con su verso oportuno para la Avellaneda: “Ah, que tú escapes” (59), pero sin dudas muy contrario a la pretensión del jefe en el poder. Esta reiteración de la misma estrategia y del mismo gesto hace ver en ello una bufonada, un viejo recurso de humor, practicado también en la literatura. De igual modo, es muy clásico y hasta simple crear situaciones de humor basadas en que todos los golpes, lanzamientos, disparos y tiros caigan sin hacer mella en el protuberante pecho de la poetisa.

Aparecen así Virgilio Piñera y Nicolás Guillén, alias Guillotina, ambos resucitados y con vaticinios terribles sobre el final de su segunda vida a manos de Fífo; el primero muere de un disparo por el trasero y el segundo desangrado después de que le guillotinen los pies. Virgilio Piñera compadrea con la Avellaneda desde su icónico canto de “la maldita circunstancia del agua por todas partes”, que resulta muy irónico cuando la Avellaneda está precisamente en el mar (22).

Nicolás Guillén también se afilia a su coterránea principeña y aparece en escena totalmente animalizado como un perro bulldog que camina en dos patas con bastón y mueve las orejas. Se presenta, además, caricaturizado por el estilo de su poesía; repite “arará” e interviene con su parlamento: “Arará, cueva no / arará, a tu salud / partir no podrás / si conmigo no te vas” (27). En su momento, en escena el coro advierte: “Sensemayá, ¡la culebra se nos va!” (27). Por lo que Fífo lo increpa con esta parodia muy bien lograda de uno de sus “Cantos para soldados y sones para turistas”: “Me duele que a veces tú / te olvides de quién soy yo” (27-28). El final concebido para el poeta por Arenas reúne la escatología, la crueldad y el humor negro, pues Fífo ordena que le corten con un serrucho las dos piernas a Guillén, mientras el Poeta Nacional se desangra y muere, Alicia Alonso baila “La muerte del cisne negro” (28).

Otro pasaje que resalta por su crudeza escatológica, con cierto guiño hilarante, es la aparición del presidente de los Estados Unidos, quien ha decidido hacer públicamente el amor con su conejo para llamar la atención en este inusual combate erótico:

El presidente se ha quitado toda la ropa: el conejo mete su cabeza completa en el ano presidencial. El presidente suelta un alarido de placer. El conejo sigue escarbando con los dientes y con las patas el ano como si tratara de hacer allí una madriguera. Los jadeos desaforados del presidente se mezclan con los chillidos del conejo (48).

Como se apreciaba anteriormente, todo el pasaje es grotesco, lo que también puede provocar tanto la repulsión como la risa. El contrataque de Fifo es instar a las personas presentes en el malecón habanero a que se masturban hasta que les salgan llagas, en un gesto un poco disparatado.

La caracterización ética de la Avellaneda resulta paródica toda vez que su poema “Al partir” es icónico de su ida de la isla hacia España: la poetisa, que muy poco vivió en Cuba, una vez resucitada no puede tampoco permanecer en estas tierras. La descripción física de la camagüeyana, por otra parte, es siempre burlona y, con frecuencia, se vuelve grotesca. La propia poetisa dice que su pecho “aún más se ensancha” (21) para provocar la burla de los lectores, que bien pueden reconocerla en la posterior descripción del autor: como “una gruesa mujer envuelta en un largo vestido negro del siglo XIX con un velo también negro que le cubre el rostro” (21). La define como una figura “tan estrambótica” que los enanos y los tiburones secuaces de Fifo se espantan y se alejan de ella.

El ensanchamiento del pecho de la Avellaneda será un motivo recurrente dentro de la obra teatral en aras de aumentar la risa del espectador desde una caracterización exagerada y grotesca: “Disparad sin cesar en mi vasto frontero, / que en él cabe una armada y algún escudero” (25). Primigenio Florido le dice que es un “pecho descomunal” (39). Aumenta esta fórmula hasta llegar a la animalización cuando la poetisa se convierte en un basilisco terrible que tira el ancla de la nave sobre la muchedumbre del malecón.

La carnalización de la figura de la Avellaneda permite también que uno de los escritores cubanos disfrazados asuma el papel de doble de la Avellaneda. Se trata de Zebro Sardoya, la Chelo, un “travestido obeso con largas pestañas postizas y largos tirabuzones al estilo de la Avellaneda” (38). Con esto eclipsa en la obra un apartado dedicado a la homosexualidad y a los deseos más carnales, prohibidos y bajos del cuerpo. La estrategia no cambia, pues siguen siendo los escritores en su diálogo poético quienes rememoran andanzas eróticas o declaran sus deseos más urgentes u ocultos.

Lo bajo y lo sexual no ha faltado en este episodio. En este sentido, surge la imagería que se basa en partes eróticas del cuerpo humano y en actos carnales, a la que se une el uso de un léxico vulgar también referido al campo semántico del sexo: “puta”, “maricones”, “trasero”, “papaya”, “bugarrón”, “pajarito”, “ungüento contra las ladillas”, “estofado de falos”, “semen derretido”, “bollo”, “tetas”, “culo”.

Junto al léxico aparecen también no pocas expresiones vulgares que se intercalan jocosa e inesperadamente entre versos de alto vuelo poético. Así, Delfín Proust y Endinio Valliegas se lanzan estos improprios: “la sanguijuela es el bollo de tu abuela”, “sorprendida en medio de una descomunal tortilla”, “que yo se las mamé hasta que se me gastaron los dientes”. Además, se aprecia la voluntad creativa de Arenas al crear nuevas palabras que también tienen su base en lo vulgar: “todobollopoderosísima” y “crucipingüificación”.

Esta procacidad tiene un punto álgido en la obra cuando José Zacarías Tallet, de 110 años, se tumba para mostrar una erección insólita y descomunal: “con ciento diez años aún está enhiesto / mi instrumento” (37).

La propia Avellaneda declara: “Sata sí, mas no insensata, / que lo que mi vagina desata / ni el mismo Hércules lo acata” (25) o “por el frente todo quiero” (24). Adicionalmente, antes de pasar las luces a Cayo Hueso se masturba frenéticamente con una flor de loto. La imagen del cuerpo supurante aparece también en este pasaje, mediante el poema, vulgarización paródica del original, recitado por Karilda: “Me entran unos pujos, unos vahídos, / me supuran el bollo y los oídos” (30).

En esta misma cuerda hay una línea de expresión que remite a una burla sobre la vejez, sobre todo por el paso notable de los años en el cuerpo humano. Un ejemplo de ello es cuando Halisia Jalonzo le dice a la Avellaneda: “Ya te alejas, puta vieja. / Y yo aquí, también pelleja” (22). Con expresiones muy parecidas comadorean Karilda y la Avellaneda, putas viejas las dos (según la primera), en un texto que es mucho más irreverente: se burla del físico de la camagüeyana “cintura sin contorno ni medida” (30) y solicita a gritos un centauro o cien para satisfacerse. Al aparecer, José Zacarías Tallet también llama “barbuda vieja” (37) a la Tula.

Similar es el pasaje que reúne a otras tres poetisas cubanas del siglo xx: Tina Parecia Mirruz, Karilda Olivar Lúbrico y Dulce María Leynaz. Si bien en ellas se extienden las mismas estrategias de enmascaramiento, caricaturización, burla y parodia, resultan ejemplares al encarnar la también bajtiniana y rabelaisiana serie de los vestidos. La aristocrática dama de los juegos del agua, que se combina con el color escarlata, viste un largo traje de seda, guantes blancos y sombrero de paja sobre el cual yace prisionera un aura tiñosa viva, la última que quedaba en toda la isla. Tina aparece con humildad campesina acompañada de Cynthio, mientras Karilda viste un traje de noche rojo con un gran escote y en la boca una rosa también roja. El poema más conocido de Karilda resulta idóneo para la burla sobre el físico de la Avellaneda: “Pues cuando miro tu pecho exorbitado, / me desenfreno, me desenfreno” (30).

Llegada a Cayo Hueso, la Avellaneda no puede evadir que le lancen cosas, aunque esta vez sean “péters de chocolate” en señal de bienvenida (33), y que se burlen de su busto prominente. En este lado, aparece José Martí, quien está allí de incógnito entre la muchedumbre y ha resucitado por su propia voluntad.

A partir de este momento de la obra, las escenas más insólitas ocurren in crescendo. Todos resultan exagerados, disparatados y sarcásticos. Se interrumpe la narración, llamada “mamotreto” por el propio autor, para televisar la parte de la obra que se corresponde con un mano a mano entre poetas de Cayo Hueso y del malecón; se lanza un comercial sobre el producto *Avellaneta* –hecho con avena, avellana, canela y nela para poetizar tu paladar– (38); se produce un certamen de monumentos dedicados a la Avellaneda, ante el cual Fifo reacciona con una obra deforme encargada a Rita Tonga, la roja tigresa y lanza hacia el mar a patadas a Alicia, “la bruja fiel”, quien aprovecha para bailar, dice irónicamente Arenas, “El lago de los cisnes” (44).

José Martí ocupa un lugar especial en la obra, junto a la poetisa camagüeyana es personaje principal. Sin embargo, el Apóstol queda eximido de toda la ridiculización por la que pasa la Avellaneda. No es que Martí sea totalmente respetado, ya que además de que se le exhibe llegando en un caballo de madera, se hace alusión a su gusto por la ginebra y se le recuerdan sus conflictos maritales, entre otras cuestiones, que, si bien son agudas y certeras, no son tan extremas al nivel de ser puesto en ridículo o en carnaval, como sucede con los demás poetas.

En cambio, en el final de esta parte, el diálogo de la Avellaneda con Martí parece tener cosas que decir más allá del juego, la fiesta y la burla, que caracterizaron a la mayor parte de la pieza. El diálogo que se establece entre ambos recuerda un reconocimiento entre dos figuras medulares de la cultura cubana, una pleitesía entre dos escritores talentosos que son capaces de ver la grandeza del otro y una conciliación que –sin dudas– es también el cierre de la obra, el que propone conservar a ambos poetas: “¡A esos dos, por el amor de Dios, oh, Néstor Almendros, retrátalos!” (76). En el retrato está la inmortalidad de tales caracteres.

Las manifestaciones de la cultura popular que hemos estudiado en el primer capítulo de *El color del verano o Nuevo “Jardín de las Delicias”* se basaron, en primer lugar, en el análisis de los paratextos, enfatizando en su naturaleza lúdica e irónica. En este caso, se abordó la relación intertextual entre el título del capítulo y la obra pictórica de El Bosco, en la que apreciamos la actualización realizada por Arenas al suprimir la oposición entre el infierno y el paraíso, entre lo sacro y lo cómico, tal y como se presentaba en el carnaval de la Edad Media. Por otro lado, se analizó el desdoblamiento autoral del propio Arenas, quien juega a no ser el escritor de la obra, a la vez que se presenta como tal dentro de la misma. Una cuestión importante, no solo en el plano paratextual, será el estudio fraseológico y lingüístico que anuncia la mezcla de registros, frecuente en toda la pieza.

El recurso de la sátira, empleado en la inclusión de los referentes de la literatura y la cultura cubanas, no solo muestra la burla y el choteo sostenido en toda la obra, sino que, además, al incluir y parodiar constantemente sus textos más conocidos, activa un tono hilarante en el capítulo. La ambivalencia sobre la risa carnalesca, que el teórico ruso describía, está presente en el capítulo que hemos revisado: por un lado va a ser alegre y festiva, y por el otro sarcástica e hiriente.

Como se ha visto y explicado a través de los ejemplos, la fiesta carnalesca en sí misma, motivo de la celebración de los cincuenta años de Fifo gobernando, va a estar dotada de toda la desmesura, el bullicio y la hipérbole caracterizadora de semejante evento, tal y como lo ha descrito Mijaíl Bajtín en su estudio de la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento.

Los recursos de la cultura popular que estudiamos en “La fuga de la Avellaneda. Obra ligera en un acto (de repudio)” se basaron en el análisis de los elementos paratextuales, el léxico y la construcción de los referentes culturales, lo que nos permitió destacar el estilo satírico del capítulo, que luego será perpetuado en la totalidad de la novela. En esta obra no solo se aprecia la vigencia de la teoría del carnaval, sino que se actualiza su sentido a través de una obra versátil que cuestiona constantemente la normatividad textual, lingüística y del poder.

Declaraciones finales

Implicaciones éticas: La autora declara que no hubo implicaciones éticas en la preparación, escritura y publicación de este artículo.

Conflictos de intereses: La autora declara que no hay ningún conflicto de intereses vinculado con

la preparación, escritura y publicación de este artículo.

Financiación: No se recibió financiación para efectuar esta investigación.

Referencias

- Álvarez, Luis, y Juan Ramos. *Circunvalar el arte: la investigación cualitativa sobre la cultura y el arte*. Editorial Oriente, 2003.
- Arenas, Reinaldo. *El color del verano o Nuevo "Jardín de las Delicias"*. Tusquets, 2015.
- . *Antes que anochezca*. Tusquets, 2022.
- Bajtín, Mijaíl. "Planteamiento del problema". *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Universidad de Buenos Aires y Alianza Editorial, 1987, pp. 4-51.
- Diez Cobo, Rosa. "El color del verano o Nuevo jardín de las delicias, de Reinaldo Arenas: humor negro y carnaval narrativo". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 2007, núm. 35.
- Moulin, Françoise. "Carnaval y carnavalización en *El color del verano* de Reinaldo Arenas". *América: Cahiers du CRICCAL. La fête en Amérique latine*, núm. 28, 2002, pp. 65-74. <https://doi.org/10.3406/ameri.2002.1552> Fecha de acceso: 2 de marzo de 2024.
- Panichelli, Stephanie. *La pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales autobiográficas*. 2005. Tesis doctoral, Universidad de Granada.