

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

**Cuba caricaturizada: El humor en *El color del verano* de Reinaldo
Arenas**

Valeri Luciana Mogollón Rendón

Artes Liberales

Trabajo de fin de carrera presentado como requisito
para la obtención del título de
Licenciada en Artes Liberales

Quito, 11 de mayo de 2021

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

HOJA DE CALIFICACIÓN DE TRABAJO DE FIN DE CARRERA

Cuba caricaturizada: El humor en El color del verano de Reinaldo Arenas

Valeri Luciana Mogollón Rendón

Nombre del profesor, Título académico

Jorge García, Ph.D.

Quito, 11 de mayo de 2021

© DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en la Ley Orgánica de Educación Superior del Ecuador.

Nombres y apellidos: Valeri Luciana Mogollón Rendón

Código: 200190

Cédula de identidad: 1751358582

Lugar y fecha: Quito, 11 de mayo de 2021

ACLARACIÓN PARA PUBLICACIÓN

Nota: El presente trabajo, en su totalidad o cualquiera de sus partes, no debe ser considerado como una publicación, incluso a pesar de estar disponible sin restricciones a través de un repositorio institucional. Esta declaración se alinea con las prácticas y recomendaciones presentadas por el Committee on Publication Ethics COPE descritas por Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing, disponible en <http://bit.ly/COPETheses>.

UNPUBLISHED DOCUMENT

Note: The following capstone project is available through Universidad San Francisco de Quito USFQ institutional repository. Nonetheless, this project – in whole or in part – should not be considered a publication. This statement follows the recommendations presented by the Committee on Publication Ethics COPE described by Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing available on <http://bit.ly/COPETheses>.

RESUMEN

El presente texto analiza el uso del humor como forma de deslegitimación de la dictadura castrista en la novela *El color del verano* (1982) del escritor cubano Reinaldo Arenas. En primer lugar, se hace un análisis de la actualización del barroco y la picaresca en la novela, que se expresa a través del uso de descripciones excesivas, para luego entender el humor posmoderno en contraposición del humor carnavalesco de Bakhtin. Este análisis habilita la comprensión de las desbordadas descripciones de los cuerpos homosexuales como sátira a la represión ejercida en Cuba durante los años sesenta y setenta. Estos cuerpos son los que pueblan una Cuba precaria y considerada como un estado fallido después de la revolución de 1959, sublimando la imagen del dictador a través del humor.

Palabras clave: humor, sátira política, represión política, Cuba, Reinaldo Arenas

ABSTRACT

The present study analyzes the use of humor as a way to delegitimize the Castro dictatorship in the novel *El color del verano* (1982) written by the Cuban writer Reinaldo Arenas. In the first instance, there is an analysis of the modernization of baroque and picaresque within the novel, that is expressed through the use of excessive descriptions, to later understand the postmodern humor opposed to the carnivalesque one proposed by Bakhtin. This analysis enables the comprehension of the brimming descriptions of homosexual bodies as satire to the repression exercised in Cuba during the sixties and seventies. These bodies are those who populate a precarious Cuba considered a collapsed state after the revolution in 1959, sublimating the image of the dictator through humour.

Key Words: Humour, political satire, political repression, Cuba, Reinaldo Arenas

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I.....	11
Revisión de la literatura	11
I. Lo grotesco, lo carnalesco y lo humorístico.....	11
II. Cuba, un estado fallido.....	14
III. El cuerpo extravagante.....	15
IV. La picaresca actualizada y la sublimación del dictador	16
CAPÍTULO II.....	18
I. Barroco y picaresca	19
II. Breve historia de la risa.....	23
III. Extravagancias y desbordes: el cuerpo en <i>El color del verano</i>	26
IV. Estado fallido y <i>outopos</i>	29
Conclusiones	33
Referencias bibliográficas.....	35

INTRODUCCIÓN

Un rasgo característico de las experiencias dictatoriales es el horror, o en palabras del escritor Reinaldo Arenas, el espanto. A partir de esta emoción, Arenas, en su novela *El color del verano*, crea una narrativa que usa al humor como herramienta de sublimación del espanto, que tiene la capacidad de mutar en diferentes medios. La sublimación solo es posible, según Julia Kristeva (1982), a través de un primer reconocimiento de la figura no-objetual como repulsiva e incapaz de ser nombrada, ya que está siendo reprimida por el subconsciente, que luego se transforma en una figura sublime que se diferencia del sujeto que la ve. La sublimación y la abyección, también, son elementos propios del fenómeno social del carnaval, ampliamente estudiado por Mikhail Bakhtin, en el que la inversión de los valores y las jerarquías sociales prima. Sin embargo, el carnaval es una institución propia del colonialismo ya que, a través de él, el discurso aceptado no se agota, sino que se revitaliza por una polifonía asimétrica en que los sujetos en el poder, siguen estando en el poder, pero dan paso al Otro que en su risa incluye a todo el pueblo. A pesar de la efectividad de este mecanismo de control, la risa carnavalesca ha decantado en una risa completamente diferente. El humor de la posmodernidad, época en la que se escribe la novela de Arenas, es aquel que excluye al otro por medio de la burla, y niega la posibilidad de una comunión entre las jerarquías de la sociedad. La risa posmoderna, en este sentido, viene desde el individuo y no desde la colectividad.

El presente análisis, entonces, pretende mostrar las diversas formas que toma el humor para deslegitimar a la dictadura castrista en la novela *El color del verano* (1982) del escritor cubano Reinaldo Arenas (1943-90). Esta novela es la quinta parte de la pentagonía del escritor (cinco agonías en que cuenta, lo que él llamaba, la historia oculta de Cuba).

La historia está contada desde la perspectiva de un triple alter ego de Reinaldo Arenas que sigue el este orden: Gabriel – el joven de Holguín que va a La Habana para buscar un futuro mejor –, Reinaldo – el escritor que pierde una y otra vez su novela *El color del verano* (siendo la novela un metarrelato) – y la Tétrica Mofeta – la loca que disfruta su desenfreno sexual en la capital de la homofobia. Estos narradores son testigos de la anécdota, casi épica y proyectada al año 1999, del carnaval imaginario en celebración de los cincuenta años (en realidad cuarenta, pero el narrador dice que al dictador le gustan los números redondos) de Fidel Castro al frente de Cuba. El carnaval tiene un programa llamado “Gran Conferencia Onírico-teológico-político-filosófico-satírica”, que se inaugura con una obra de teatro en que se narra la fuga de Gertrudis Gómez de Avellaneda en una lancha hacia la Florida y se introduce a las parodias de las grandes personalidades del mundo literario cubano (a algunas resucitadas especialmente para la ocasión) que declaman libelos a la prófuga. José Martí también huye de la isla y se encuentra con la Avellaneda (como la llama el narrador) en el trayecto. Después de esa inauguración, la novela no sigue una trayectoria clara, sino que se introducen flashbacks y anécdotas de la vida de las locas o las pájaras, amigas/enemigas de la Tétrica, y cartas de Gabriel-Reinaldo-la Tétrica, hacia sí misma. Se intuye, no por el orden de los capítulos, que los días que siguen al carnaval están llenos de eventos como la confesión de H. Puntilla. En medio de estas celebraciones, hay personas no contentas con el régimen, entre ellas la Tétrica Mofeta, que están royendo la plataforma insular de la isla, y que logran por medio de esto, transformar a la isla en una enorme balsa flotante.

El ensayo contará con tres partes, que ayudarán a responder la pregunta planteada anteriormente. La primera sección es la revisión de la literatura, donde se lee a Rachid Azhar, Mikhail Bakhtin, Rosa María Díez, Raúl García, Carla Grosman, Julie Amiot-Guillouet, José Ismael Gutiérrez e Ingrid Robyn. De estas lecturas, los conceptos de lo grotesco y de la risa

carnavalesca y moderna de Bakhtin serán importantes para el análisis. La delimitación de las características posmodernas presentes en *El color del verano* de Díez, servirán para entender el contenido de la novela. Además, se destaca la definición y diferencia entre *eutopos* y *outopos* propuesta por Grosman y Amiot-Guilouet, que servirán para entender la constitución fallida del estado cubano después de su revolución. El reconocimiento del cuerpo homosexual como el lugar donde la dictadura puede ser deslegitimada propuesto por Gutiérrez, es vital para entender a los personajes de la novela. Por último, el concepto de barroco matricial y el análisis contemporáneo de la picaresca de Robyn, al igual que los conceptos de sublimación y abyección de Julia Kristeva, citados por la misma autora, ayudarán a entender aspectos formales de la obra.

La segunda sección corresponde al análisis literario en el que se enfatizarán los conceptos de Bakhtin y de Díez en el análisis del humor. Los conceptos de Robyn se usarán para el análisis formal de la obra, mientras que los conceptos de Kristeva complementarán a lo propuesto por Robyn y serán útiles para entender la figura del dictador, que no es muy diferente de los cuerpos homosexuales propuestos por Gutiérrez.

En la tercera sección, se encontrará la conclusión, que relacionará los conceptos ya mencionados, dando como resultado el entendimiento de la novela como una obra que trae los aspectos de la picaresca y el barroco a la posmodernidad. Además, en la obra se identifica la posibilidad de un carnaval no como un mecanismo de control colonial, sino como una algarabía transformadora e irreverente de la posmodernidad.

CAPÍTULO I

Revisión de la literatura

El humor es una herramienta usada frecuentemente en la literatura. Puede tener diferentes propósitos, pero a menudo, una burla no es gratuita, sino que devela cierta crítica. En la novela *El Color del Verano* (1982), de Reinaldo Arenas, el humor está presente para deslegitimar a la dictadura castrista. Los elementos que construyen esta burla vienen desde lo grotesco corporal y la deformación de la idea tradicional de carnaval, actualizando lo barroco y trayéndolo a la posmodernidad a través de la risa negativa. Así se subvierte el orden y se pone al cuerpo homosexual como el centro de la historia, uniendo también al género de la picaresca a la discusión, lo que sublima la imagen del dictador y de la dictadura.

I. Lo grotesco, lo carnavalesco y lo humorístico

El uso de lo grotesco en la literatura tuvo su auge en la edad media, sin embargo, el uso de este recurso tiene interesantes significaciones. Bakhtin (1965) estudia en "*La imagen grotesca del cuerpo en Rabelais y sus fuentes*" la construcción de lo grotesco en la obra del famoso autor francés. El autor afirma que las imágenes que propone Rabelais no pueden ser entendidas como meras hipóboles, sino que van más allá. Usando la *Historia de la sátira grotesca* (1894) de Schneegans, analiza tres tipos de comicidad: lo cómico bufón, lo cómico burlesco y lo cómico grotesco (248). Estas tres categorías se construyen desde las tesis de la estética psicológica formal, en las que lo cómico surge del contraste entre insatisfacción (lo que origina lo cómico) y satisfacción (lo que lo soluciona). Lo grotesco, para Schneegans (249), es una imagen que produce insatisfacción por su inverosimilitud y satisfacción en la resolución metafórica y moral. Lo grotesco, además, es una caricatura llevada hasta los límites, que es algo que resulta siempre satírico. Si bien Bakhtin reconoce que esta

exageración es verdadera en lo grotesco, el autor menciona que esto no es un rasgo definitorio. En este sentido, el rasgo más importante es la enunciación de “la vida grotesca del cuerpo”, en que se considera las acciones materiales y corporales del humano a través de los orificios como la boca, la nariz y el ano (252). Las imágenes grotescas dejan ver una concepción específica de lo corporal y de sus límites, que parecen expandirse, ya que el cuerpo grotesco se desborda y se prolonga para unirse a otros cuerpos o al mundo no corporal que lo rodea. Esto se da a través de la mención de las necesidades corporales humanas, siendo la más importante el nacimiento y la muerte. Este ciclo natural da paso a lo que Bakhtin llama “el cuerpo histórico y progresivo de la humanidad”, que se renueva a través de lo grotesco (302). De manera que, la idea de cambio y de renovación son primordiales en lo grotesco y dan paso a la risa carnavalesca.

La risa carnavalesca se destaca por su particularidad dentro de un contexto ampliamente estudiado. Bakhtin (1965) construye una breve historia de la risa y como ha ido evolucionando a través del tiempo. El autor establece que la risa carnavalesca y propia de la Edad Media, es una risa ambivalente que destruye a la vez que construye. Es por esto que las imágenes grotescas de la obra de Rabelais no pueden ser entendidas desde la perspectiva de una risa post Edad Media, que se centra en la burla denigrante, sino en clave positiva (52). Además, el autor dice que un entendimiento más abstracto de lo grotesco cae en la moralidad, lo que hace que la exageración se convierta en una caricatura. La ridiculización es parte negativa de la risa moderna y se da a través de la sátira y la condena moral. Este tránsito de ambivalencia positiva-negativa a univalencia negativa se da por la instauración de géneros en la literatura y el lugar que ocupa la risa en esta jerarquización. Bajo esto se determina que el humor no puede abarcar las verdades primordiales y un tono serio debe primar. La risa queda relegada a los “géneros bajos” de la literatura, ya que es una especie de castigo social que se aplica a seres inferiores (55). Además, añade que la risa es un efecto de la superación del

miedo, y establece que la risa no se da por violencia ni autoridad. En la risa carnavalesca, lo temible se vuelve ridículo (73). Sin embargo, desde la Ilustración, lo que queda es la ironía desnuda, ya que lo positivo es relegado a la idea abstracta. Por esto, la risa carnavalesca ha quedado como un objeto de estudio, ya que tiene componentes específicos que no se encuentran comúnmente en la literatura moderna.

Siguiendo el análisis del carnaval, García (2013) establece que este es un fenómeno social donde hay una semiosis colonial, debido a que las voces oprimidas antes del carnaval son solo otredad, mientras que durante el carnaval hay dialogicidad polifónica, a través de los conceptos de Mikhail Bakhtin (123). Esta semiosis es un proceso propio del orden establecido, ya que pone a las voces dominantes y oprimidas en un diálogo asimétrico. Además, el carnaval es el evento en donde la parodia y la profanación del diálogo jerárquico y territorializado se replantea. La parodia, en este sentido, es la posibilidad de ensamblaje de un discurso, usando fragmentos del texto dominante (124). De esta forma, el humor previene el agotamiento del discurso con la variación y la ridiculización que rompe el automatismo. Es por esto que, el carnaval deviene de la risa positiva que incluye en su intensidad al mundo y a los que se ríen, exaltando el carácter sanguíneo en el hablar y actuar. De esto, se da lugar a lo grotesco que es un proceso de cambio en que hay dos cuerpos en uno, uno que da la vida y otro que se lanza al mundo. Por otro lado, la risa moderna es negativa, ya que excluye al oponerse al objeto aludido o burlado, por lo que es individualista (127). Por lo tanto, la risa carnavalesca pura es un elemento ya caduco en los estudios del humor, ya que sigue lineamientos extemporáneos a la posmodernidad.

En la obra de Reinaldo Arenas, hay fuertes tintes humorísticos que devienen como sátiras. Rachid Azhar (2020) hace una revisión de diferentes conceptos de humor que pueden ser aplicadas a la obra de Reinaldo Arenas, enfocándose en *El Mundo Alucinante*, *El Portero* y *La Loma del Ángel*. El autor busca aclarar las intenciones con que Arenas usa la sátira y la

ironía, ya que se ha encontrado que el humor es una parte clave de su retórica. El uso de la sátira en estas tres novelas (y en la obra de Arenas) es, según Dario Fo, un arma contra el poder, ya que la risa libera al hombre (13). Arenas usa el humor utilizando el barroco como marco estético, que se manifiesta en la hiperbolización, pero lo actualiza a través de un humor irreverente en el que priman los insultos, de los cuales ni el mismo autor se ve exento (17). El recurso narrativo que se usa para deslegitimar a la dictadura es la burla de un sistema real, a pesar de que esté narrado como una ficción. Es así que, el humor es un arma para catalizar el horror propio de un régimen dictatorial.

Díez (2007) sostiene que la novela *El color del verano*, debe entenderse como un texto satírico y de humor negro postmoderno. Para esto, la autora dice que no se puede entender a la novela como una sátira menipea en los términos de Bakhtin, a pesar de que guarda un amplio parecido con ella (s.p.). Es así que el humor en esta novela viene unido con el horror, Eros y Tánatos mezclados, para burlarse no solo de la dictadura castrista, sino también del canon literario cubano de ese tiempo (s.p.). Elementos como la fragmentación estructural, el desbordamiento verbal y la inestabilidad ideológica son entendidos como parte de la condición posmoderna de la novela, saliendo del concepto de diégesis de Barthes y Foucault (s.p.) La forma de Arenas de tratar el humor en la novela se da por medio de su concepción de un lenguaje plástico que permite una ambigüedad estética en la novela, que termina siendo una reescritura lúdica que por su irreverencia se acerca más a la realidad.

II. Cuba, un estado fallido

El régimen castrista ha dado como resultado interpretaciones que usan al humor como principal elemento crítico. Grosman y Amiot-Guillouet (2013) analizan la conformación del humor y el concepto de utopía en la película de zombis *Juan de los muertos* (Cuba, 2011), película que satiriza el régimen. En el texto, establece que la zomcom (comedia de zombies)

se da a partir de personajes desiguales, un zombi (que carece de facultades mentales y conciencia) y un ser utópico, que es entendido desde la revolución cubana como el “hombre nuevo”¹ del Che Guevara (95). Entonces, Grosman y Amiot-Guilouet hacen un recorrido por la historia de la Revolución Cubana, en el que esta se define como un ícono mundial de la utopía, ya que la epistemología hegemónica de América Latina se tambalea al ver una propuesta política que se adapta a las necesidades del pueblo (97). Es así, que el caso cubano desata dos sentidos de utopía, el uno viene desde *eutopos* (un lugar mejor, el buen lugar) o *outopos* (el no lugar, el lugar que no existe). La eutopía se da en los primeros años de la revolución cubana, cuando la educación se focaliza en crear los “hombres nuevos” que transformen las instituciones políticas. La outopía, en cambio, se daría desde el embargo de los años sesenta de Estados Unidos hacia Cuba, en que la isla se vuelve el lugar que no puede existir porque no hay nada exterior a la regla del capital (98). Es así que, las autoras concluyen que la revolución fue “mordida” por el neoliberalismo y camina por las calles de la Habana como un “muerto vivo”. Es a través de este análisis que, lo corporal vuelve a entrar en discusión.

III. El cuerpo extravagante

La novelística de Arenas se construye como una novela escrita desde lo corporal, que emite juicios principalmente sobre el cuerpo homosexual, siendo este objeto de burlas constantes. José Ismael Gutiérrez (2011) propone al cuerpo homosexual como el lugar de enunciación, deslegitimación y burla de la dictadura castrista en la novela *El color del verano* (74). El autor sostiene que los cuerpos extravagantes y marginales que son retratados en la obra cumplen la función, por medio de una hiperbolización neo-barroca (diferente al de

¹ El término “hombre nuevo” fue acuñado por Ernesto “Che” Guevara y es un hombre revolucionario que sacrifica todo por su causa.

Carpentier), de crítica al poder (Gutiérrez 77). La narrativa de estos cuerpos se caracteriza por irse en contra de la común representación del hombre y del cuerpo “masculino”, y más bien, es una que afea a los cuerpos que suscitan rechazo, pena o hilaridad, pero no deseo (76). La negación del deseo normativo se construye a través de la sátira del dispositivo de control de la dictadura cubana. La burla, en este sentido, se usa como un instrumento de denuncia desenfadada del sufrimiento de los marginados. La distorsión de la realidad es la estrategia narrativa en que el abuso se vuelve digerible (80), pero que además obliga al lector a regresar la mirada ante el problema que produce la intención de transparencia.

IV. La picaresca actualizada y la sublimación del dictador

Los aspectos formales de la escritura tienen que responder a la necesidad de burla hacia el régimen y encuentran lo necesario para esta, a través de la actualización de la escritura barroca. Robyn (manuscrito) hace un análisis de *El color del verano* como una obra que hace una reapropiación consciente del barroco histórico, a lo que la autora llama barroco matricial (1). Dentro de esto, se encuentra la influencia de la picaresca en la construcción de la novela de Arenas. En este sentido, la obra se puede concebir como una ficción de una autobiografía que está atravesada por un bricolaje de textos que no tienen una relación aparente (4). Para establecer una conexión, Robyn toma como punto de partida al triple alter ego Gabriel – Reinaldo – Tétrica Mofeta, en que el personaje está condenado a su condición de marginado y que pierde la inocencia a través de las múltiples adversidades y trampas que se desarrollan en la novela (7). Robyn, además, sugiere que la sátira de *El color del verano* no puede ser entendida como la sátira menipea carnavalesca sugerida por Bakhtin, sino como una sátira realista y tragicómica (10). El impulso crítico de la novela, visto desde esa perspectiva, se da por el reemplazo de lo marginado como el centro, que satiriza a la sociedad que ha producido dicho margen.

Es a través de esta construcción del humor que, Robyn (2014) analizó en su trabajo la relación entre la sublimación de la figura dictatorial de Castro, por medio de la monstruosidad y la abyección del personaje de Fifo en *El Color del Verano*. La definición de lo sublime que usa la autora es de Slavoj Žižek y la de la abyección de Julia Kristeva. A través del análisis de pasajes cómicos de la novela de Arenas, Robyn concluye que la figura de Castro se sublima mediante la auto-identificación del narrador (y también el autor en última instancia) con el dictador (570). Esta sublimación se presenta mediante el uso del sarcasmo y el humor negro. La figura del dictador, para sublimarse por la risa, debe ser percibida como abyecta. Según Kristeva, el ser no-objetual es abyecto cuando produce una repulsión por parte de quien lo ve, ya que este no-objeto desafía la representación, característica que comparte con lo sublime (según Kant y desarrollada por Žižek) (Robyn 559). Es decir, la figura del dictador debe ser percibida como abyecta y sublime al mismo tiempo para ser caricaturizada y deslegitimada, siendo un reflejo de la represión interna y externa experimentada por el narrador, Gabriel (o la Tétrica Mofeta) y en última instancia, Reinaldo Arenas (Robyn 558). Esta identificación explica la forma en que es retratado Fifo, ya que viene a ser todo lo que la Tétrica quiere reprimir de sí.

Por tanto, en la siguiente sección se analizará la forma en que el humor de la novela de Reinaldo Arenas actualiza al barroco y la picaresca, trayendo estos elementos a la posmodernidad a través de una risa que excluye al aparato dictatorial y propone un nuevo centro en los cuerpos marginalizados. Además, se determinará en la manera, dentro de la estructura formal de la novela, en que el carnaval y sus elementos grotescos, devienen en un fenómeno de subversión posible. Adicionalmente, se analizará la exageración y perversión de lo corporal y la sexualidad como una pérdida de la inocencia propia del sujeto pícaro. Entonces, finalmente se percibirá al carnaval como una herramienta para explorar los límites del régimen y derrotarlo no por un día, sino desbancarlo desde la raíz.

CAPÍTULO II

La novela *El color del verano* (1982) no se puede entender sin comprender el carnaval, tanto en su concepción medieval, provista por Bajtín, y su versión posmoderna y satírica. Es importante mostrar cómo el escritor cubano actualizó el estilo literario del barroco y usó la picaresca, propia del siglo de oro español, en el contexto de un carnaval ficticio. Por esto, la primera sección de este capítulo se dedicará a analizar la novela desde sus aspectos estilísticos y géneros literarios contenidos.

El humor es un rasgo primordial en la producción literaria de Reinaldo Arenas. Sin embargo, este humor tiene sus propias características, ya que se configura a través de la furia y el espanto, que constantemente el autor reconoce, tanto en entrevistas como en su propia escritura, como un aspecto fundamental de su trabajo. El humor de la narrativa de Arenas es desesperanzado y tétrico, es un humor negro que sale de la desilusión con el régimen cubano. En *El color del verano* (ibíd.) el autor toma la posición de un cronista. Desde el principio de la novela, en su nota de autor, Arenas acepta total responsabilidad de lo escrito, aunque después en su nota al juez declara que lo escrito es una obra de ficción y que todos los personajes son frutos de los “juegos de la imaginación” (Arenas, Al juez). Es por eso, que la segunda sección estará dedicada a un breve estudio del humor y su evolución hasta decantar en el humor desamparado de Arenas, que servirá para analizar los aspectos que se verán a continuación.

La importancia de estos “juegos de la imaginación” es que posibilitan al lector entrar a una narrativa en la que prima lo grotesco y las hipérboles corporales. Por esto, la novela está plagada de descripciones grotescas donde se da cuenta de una homosexualidad desenfrenada y sobre-erotizada (y por supuesto, satirizada). Lo grotesco, en la novela de Arenas, no es entendido como algo positivo, sino que es un aspecto que es regulado y

contenido por la dictadura. La tercera sección de este capítulo analizará como el cuerpo intenta desbordarse, pero es controlado por la ideología machista cubana.

En la cuarta y última sección, se verá cómo el humor en la novela se da a través de la burla hacia la precariedad del estado fallido cubano. Los personajes que se mueren de hambre, se visten con trapos y mueren a manos de la dictadura y de sí mismos, conforman una triste caricatura de la Cuba que fue idealizada en los siguientes años de la revolución como la utopía del socialismo y que posteriormente, se deformó en un modelo paupérrimo y cruel. Con ese contexto, se propicia la sublimación de la figura del dictador y del régimen dictatorial a través del humor en la novela.

I. Barroco y picaresca

El barroco es un estilo literario fundamental en el desarrollo de la literatura latinoamericana. Cuba ha tenido varios exponentes del barroco, siendo el principal Alejo Carpentier y José Lezama Lima. Bajo esta herencia y por su construcción narrativa, *El color del verano* podría ser entendida como una obra barroca y en cierto sentido sí lo es. Ingrid Robyn (manuscrito) analiza la novela de Arenas como una actualización del barroco matricial, que se define como la “reapropiación consciente de este “barroco histórico” que conlleva el neobarroco” (1). El término “barroco matricial”, entonces, enfatiza el carácter posmoderno del proyecto literario de Arenas, sin que caiga en la categoría de neobarroco, que según Robyn puede ser erróneamente utilizada.

Aclarado eso, Robyn reconoce en *El color del verano* (1982) el género de la picaresca, propio del Siglo de Oro Español. Si bien la picaresca se construye por medio de la narración de una autobiográfica ficcional, el barroco matricial permite que Arenas no presente a su obra como una autobiografía, sino como una narrativa meramente ficcional. Esto se puede ver desde el comienzo en el apartado “Al juez” donde dice: “¡Un momento, querida! Antes de

internarte en estas páginas con el fin de meterme en la cárcel, no olvides que estás leyendo una obra de ficción (...)” (Arenas), quitándose todo cargo que pudiera condenarlo.

La novela *El color del verano* fue criticada por su parecido con la autobiografía de Arenas titulada *Antes de que anochezca* (1992), al punto que se decía que la novela era una pobre repetición de la autobiografía. Esta crítica es esencial para entender al narrador/los narradores de *El color del verano*. Reinaldo Arenas, el autor, se reconoce dentro de su novela como el escritor, pero también como Gabriel, el guajiro de Holguín y la loca, la Tétrica Mofeta. El mismo autor relaciona la narrativa con los devenires desafortunados de un personaje propio de la picaresca como se puede ver en el prólogo, que se encuentra a la mitad de la novela, donde dice: “De alguna forma esta obra pretende reflejar, sin zalamerías ni altisonantes principios, la vida entre picaresca y desgarrada de gran parte de la juventud cubana, sus deseos de ser jóvenes, de existir como tales” (Arenas, Prólogo). No es solo la identificación de lo pícaro en su personaje la Tétrica Mofeta, sino también el reconocimiento de la juventud desaforada y prontamente coartada por la revolución cubana, lo que permite ver a la novela enmarcada dentro de la picaresca. Esto se relaciona con la concepción de Francisco Soto, citado por Rosa María Diez (2007), que ve a *El color del verano* como “a homosexual Bildungsroman”² (s.p), que es testigo del crecimiento y final trágico (siendo esto ya una característica de la picaresca, no del Bildungsroman) del triple alter ego.

Desear ser joven, como Arenas dice en el prólogo de la novela, puede entenderse contrario a las políticas homofóbicas de Castro en Cuba. José Ismael Gutiérrez (2011) dice que “la liberación del deseo [puede entenderse] como rechazo del trabajo y como reivindicación de la creatividad” (74), por lo que la homosexualidad en los jóvenes cubanos no era solo una ofensa a las políticas machistas, sino también una desventaja en la fuerza

² Término alemán que se traduce como “novela de formación” o “novela de educación”.

productiva necesaria para sacar adelante el modelo agrícola que Castro quiso instaurar. José Antonio Maravall, citado por Robyn (manuscrito), reconoce que un rasgo característico de la mayoría de los pícaros es el sentirse condenado por su condición (6), condición que en el caso del triple alter ego y las demás locas, sería su homosexualidad y su abierta postura anticastrista.

Las peripecias que tiene que experimentar Gabriel-Reinaldo-Tétrica Mofeta son múltiples y variadas. La trampa y el robo son acciones constantes en la novela y es importante resaltar que esto no se da necesariamente siguiendo el orden esperado. El robo no se da en la relación protagonista-antagonista, sino que se da entre protagonista-personajes secundarios, por lo que la Tétrica Mofeta puede afirmar que: “Los amigos son más peligrosos que los enemigos pues los tenemos más cerca” (Arenas, Nuevos pensamientos de Pascal o Pensamientos desde el infierno). Otro de los ejemplos de esto se da en el capítulo “Virgilio Piñera lee sus poemas efímeros”, en que la Tétrica desea la muerte de una loca amiga, Delfín Proust-Hiram Prats-La Reina de las Arañas, que se había quedado con el manuscrito de su novela (Arenas). El robo y la pérdida del manuscrito de *El color del verano*, dentro de la misma novela, son elementos que se repiten y dejan ver la precariedad y descomposición social de Cuba, además de que reitera la condición marginal de Arenas.

Otro aspecto importante para entender la estructura formal de la obra y que adquiere relevancia en la siguiente sección, es la diferencia entre la sátira realista y tragicómica, y la sátira menipea del carnaval. Si bien la sátira de esta novela es grotesca y tiene como objetivo invertir la jerarquía de la sociedad, el final de la novela es trágico (Robyn, manuscrito 11), por lo que es difícil catalogarla dentro de lo carnavalesco en términos de Bakhtin.

Habiendo terminado con el análisis de lo barroco y la picaresca en la obra, es indispensable entender cómo esto se relaciona con el carnaval, que es el evento inaugural de la novela. Si bien se tiene presente la concepción tradicional del carnaval acuñada por

Bakhtin, que plantea a este fenómeno social como una celebración de la transformación, es interesante el acercamiento de Hugo Mancuso, citado por Raúl García (2013), hacia el carnaval. El autor ve a este como un fenómeno creado por la ideología dominante para asimilar voces que están fuera del discurso oficial, por lo que los marginales no se liberan a través del carnaval, sino que se legitiman como tales mediante una integración asimétrica de la polifonía bajo la que cualquier pueblo se constituye. A esto, Mancuso agrega que: “(...) el carnaval es un típico proceso colonizador; en él se produce una semiosis colonial (...), porque justamente las voces de los marginados antes de la enunciación carnavalesca son — desde el punto de vista de la dialogicidad— otredad pura” (123). Es por esto que la concepción, tal vez inocente y alegre de Bakhtin, se profundiza hasta decantar en una que ve al carnaval como un mecanismo de control propio de la colonia.

Esta idea continúa en *El color del verano*, ya que es una celebración en la que se permite varios eventos homoeróticos con asistencia masiva, como la lectura de poemas pornopops por parte de la Única Loca Yeyé Que Quedaba en Cuba o el evento de la crucipinguificación, contando con la presencia del mismo Fifo. No solo los adeptos al régimen pueden pertenecer a la algarabía como se nota en un principio en la obra teatral de repudio hacia Gertrudis Gómez de Avellaneda, en que la célebre escritora cubana del siglo XIX, revive solamente para escapar de la isla hacia Cayo Hueso (Arenas, Aclaración importante a todo el público). En ese mismo capítulo, también aparece José Martí que desaparece en la bruma, momentos antes de que la Avellaneda perezca en el mar (Arenas). En siguientes capítulos de la novela, acontece la Gran Conferencia Onírico-teológico-político-filosófico-satírica en que el humor hace su aparición a través del programa que precede a esta conferencia. En el marco del carnaval, el narrador afirma, en el capítulo Comienza la fiesta, que:

entre los numerosos eventos se citaba un superensartamiento, una canonización y dos descanonizaciones, una crucipinguificación, un autodegollamiento, quinientas

estrangulaciones que realizarían quinientos enanos expertos, veintisiete resurrecciones de personalidades famosas, un striptease que realizaría el jefe de la horca de Teherán, un duelo a la ruleta rusa entre el gobernador de Boston y Tomasito la Goyesca, Giselle bailado por Halisia Jalonzo (Arenas)

Este programa, por obvias razones, contiene un sinfín de torturas, pero también de eventos que en la cotidianidad serían prohibidos. Es interesante que en estos eventos y, sobre todo en la conferencia, participará la Tétrica Mofeta, que es el alter ego que más ha sufrido a manos de la dictadura. El humor es vital para entender el carnaval, pero sobre todo, para entender al carnaval satírico de *El color del verano*, por lo que la siguiente sección tratará sobre esto.

II. Breve historia de la risa

Lo humorístico, que tiene como objeto causar risa, puede tener diferentes connotaciones. El teórico ruso, Mikhail Bakhtin (1965) hace un análisis de la historia de la risa a través de la obra de Pantagruel y Gargantúa de François Rabelais (1534), en que identifica que la risa del medio evo era positiva y constructiva, ya que el humor era ambivalente. Este tenía como objetivo mostrar la naturaleza dual y contradictoria de la vida (Bakhtin 52), siendo una herramienta para el constante renacimiento. En contraste con esto, Bakhtin identifica que el humor medieval era aquel que no estaba atravesado por la moralidad y que usaba libremente las exageraciones (a menudo grotescas) para lograr este renacer mencionado anteriormente.

El humor moderno, por su parte, ve a las exageraciones como una forma de caricaturizar al objeto humorístico de forma negativa. Este proceso se da a través de la aparición de la sátira protestante y la sátira menipea, que luego evoluciona en el humor negro actual. Bakhtin (ibíd.) dice que: “El sentido positivo de la imagen está subordinado al objetivo negativo de la ridiculización a través de la sátira y la condena moral” (52), por lo que la imagen se vuelve una manera de educar a través de la burla. La actitud que se toma con respecto a la risa a

partir del siglo XVII es negativa, ya que se piensa que el humor no puede expresar una “verdad primordial sobre el mundo y el hombre; sólo el tono serio es de rigor; de allí que la risa ocupe en la literatura un rango inferior” (Bakhtin 55), por lo que los géneros como la picaresca quedan relegados por discursos serios que tomarían posición en el desarrollo de la novela.

Una de las elucubraciones de Bakhtin que ayuda a dilucidar el humor en *El color del verano* es el funcionamiento del discurso serio y formal en contraposición al discurso jocoso. La seriedad es “oficial y autoritaria, y se asocia a la violencia, a las prohibiciones y a las restricciones. Esta seriedad infunde el miedo y la intimidación” (73), mientras que la risa implica la superación de ese miedo y libera a los sujetos de las prohibiciones. Superar el miedo al dictador implica que el autor, en este caso, puede burlarse del régimen ya que no está asustado y por lo tanto no tiene que obedecer.

Reinaldo Arenas, como escritor, usa a sus alter egos en forma de narradores de su novela, para superar el espanto que le ha causado la dictadura. El escritor puede crear una caricatura de Cuba, que según Rosa María Díez (2007) se sostiene a través de “una promiscuidad verbal que busca derrocar formas ideológicas monolíticas y autócratas” (s.p), en la que prima el humor negro posmoderno. Esto poco tiene que ver con las concepciones medievales de la risa, pero que sigue el mismo ánimo expuesto por Bakhtin, de superar el miedo. Estos primeros acercamientos hacia el humor de Arenas se pueden ver desde el comienzo de la novela a partir de la burla hacia personalidades cubanas y de otros países, a través de los nombres paródicos que el narrador les da.

Los hermanos Castro se convierten en Fifo, dictador enloquecido y bugarrón de closet, y Raúl Kastro, maquillista y coreógrafo en la obra de teatro de repudio a la Avellaneda (Arenas, Aclaración importante a todo el público). Siguiendo eso, se puede inferir por referencias literarias o biográficas a los personajes más recurrentes de la obra que son: Severo

Sarduy como Zebro Sardoya o Chelo, Alejo Carpentier como Alejo Sholejov y el Caballero de París, Nicolás Guillén como Nicolás Guillotina, Roberto Valero como la Vieja Duquesa de Valero y Heberto Padilla como H. Puntilla. El propio autor no se salva de esto y también tiene un nombre paródico que también usa como su nombre de “loca” dentro de la novela, usando el triple alter ego de la Tétrica Mofeta o la Tétrica. Es interesante ver que los nombres que no se cambian en la novela pertenecen a escritores que Arenas de alguna manera respeta, por lo que se inscriben en un discurso serio. Estos escritores son Virgilio Piñera y José Lezama Lima.

Los apodos, sin embargo, no se acaban ahí. El humor, en este sentido, no solo sirve para burlar al discurso dictatorial, sino que también es una forma de dar cuenta sobre la doble o triple identidad de todos los habitantes cubanos. El mismo narrador hace uso de su triple alter ego, pero es en el nombrar al resto de locas de La Habana, cuando el lenguaje desarrolla un potencial humorístico mayor. Rachid Azhar (2020) dice que “en las obras arenianas se suspende el sentido común, la razón: se prosigue un razonamiento hasta la irrupción del absurdo, de lo *ridículo*, empapado de notas burlescas.” (énfasis añadido, 15). El uso de lo ridículo hasta llegar a la excentricidad es otra forma de vencer al miedo. La desobediencia es, en este sentido, clave para entender el humor en la producción literaria de Arenas. Los apodos que usan las locas, se asemejan a aquellos usados por las prácticas drags, ya que son nombres de escenario, siendo este toda la capital cubana, donde exploran desenfrenadamente su sexualidad. Los nombres que más reaparecen son: Santa Marica, que antes de ser canonizada por el papa es Aurélico Cortés, la Reina de las Arañas, la Antichelo y la Chelo, la Triplefea, la Jibaroinglesa, Oliente Churre, la Maléfica, la Supersatánica, la Única Loca Yeyé Que Quedaba en Cuba o la Pornopop, la Óscar, la Glú-Glú, la Ogresa, entre otras.

Los nombres de las locas son excéntricos y hacen que los relatos más grotescos que ofrece la novela sean aún más teatrales y satíricos, pero no dejan de ser una triste y

desesperada representación del control ejercido sobre los cuerpos homosexuales en la dictadura de Fífo. Existir en un contexto dictatorial de por sí, ya obliga al sujeto a crear máscaras para sobrevivir, pero tener una orientación sexual que es repudiada por los altos mandos del país, hace el disfraz y la doble (a veces triple) identidad la única posibilidad de existencia. Estas múltiples identidades permiten que se den comportamientos grotescos, que se analizarán en la siguiente sección.

III. Extravagancias y desbordes: el cuerpo en *El color del verano*

Los cuerpos representados en la novela de Arenas están continuamente al límite de sí mismos. Este desborde y exuberancia forman parte de la vida grotesca del cuerpo que Bakhtin (1965) analiza en la obra de Rabelais. El teórico conecta lo grotesco con la risa ambivalente, por lo que lo grotesco no es moral ni negativo, sino que es típico en el ciclo de renovación por el que pasa el sujeto en la risa carnavalesca (248). Scheneegans, citado por Bakhtin (1965), reconoce a lo cómico grotesco (248) como aquello que produce insatisfacción por su inverosimilitud y satisfacción por una resolución metafórica y moral. Para Scheneegans, lo grotesco es la exageración caricaturesca de lo negativo del sujeto (249-250), pero Bakhtin desmiente esto, pensando en que lo verdaderamente grotesco viene desde la manifestación de lo que llama la vida grotesca del cuerpo (252), mencionada anteriormente, que puede estar o no unida con la hiperbolización.

Lo grotesco externaliza a lo interno corporal, para asombro/horror del mundo. Bakhtin (1965) hace entonces una conexión entre lo grotesco y el lenguaje no oficial y el discurso popular (255). Esto, conectado con la dinámica del carnaval, se entiende como una renovación dentro del orden colonial. El lenguaje bien utilizado y canonizado por las élites no tiene cabida en lo grotesco ya que este se expresa a través de un aliento material y corporal que desbanca a las estructuras de la fe y de su falso ascetismo (Bakhtin 255). Esto, es vital

para entender lo que hace Arenas en *El color del verano*, ya que los personajes de la novela están constantemente desafiando el discurso dictatorial cubano, a través de su actuar grotesco, tan grotesco que es hilarante.

Los cuerpos en la narrativa de Arenas tienen algo en común en medio de su diferencia: la desbordada prosopografía de sus rasgos faciales y genitales. Una de las imágenes que puede ilustrar esto es una que se desarrolla en el capítulo *En el gigantesco urinario*, donde la loca Tedevaro persigue a un bello bugarrón que entra a una mansión colonial a la que Tedevaro no puede acceder: “El joven abrió aquella puerta, la tiró en la aleteante nariz de Tedevaro. Como por arte de magia el fornido y al parecer erotizado dios se había esfumado.” (Arenas, *En el gigantesco urinario*). Si bien es una imagen simple, la atención debe centrarse en la nariz de la loca que, visiblemente, se mueve para olfatear qué está pasando dentro de aquella propiedad. Bakhtin, en el mismo capítulo usado anteriormente, menciona que la nariz es un sustituto del falo (259) que de forma indirecta está presente a través de la orina que Tedevaro no ve directamente, sino que huele. Estas sutiles imágenes grotescas están presentes en toda la novela, pero hay otras que son más explícitas.

Otra parte del cuerpo que es claramente grotesca según Bakhtin, es el vientre. En el capítulo *Los zapatitos de rosa, el anillo mágico y las patas de rana de noventa millas*, Coco Salas, una pájara íntima de la Tétrica, lleva un magnífico cinturón que modifica su cuerpo amorfo de una forma impresionante, siendo esta la descripción:

Coco Salas era ese tipo de loca que siendo completamente flaca y huesuda era a la vez barrigona. En medio de aquella tabla de planchar brotaba una prominencia que la semejaba a un majá que se hubiese tragado un cordero. Esa barriga sin justificación en aquel saco de huesos acentuaba aún más su espeluznante fealdad de manera que el nombre Coco le encajaba perfectamente (...) Pero ahora aquel regio cinturón borraba la prominencia o por lo menos la aplastaba (Arenas)

El vientre, en la descripción, es una muestra de lo que Bakhtin llamaría “superación de las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo” (259). El vientre de Coco Salas tiene contacto con el mundo exterior a través de su prominencia, ya que de alguna manera se separa del cuerpo. Sin embargo, un rasgo clave para entender lo grotesco en la literatura de Arenas, es tomar en cuenta que, en este caso, el vientre como figura grotesca, tiene que ser contenido. La contención puede entenderse como la eliminación y prohibición del ciclo de renovación que Bakhtin plantea como elemento organizador de lo grotesco. Esto también puede entenderse desde la represión del régimen cubano, que pretendió (y sigue pretendiendo) acallar al cuerpo mientras regula su expresión física y sexual.

Las partes del cuerpo que más resaltan en el grotesco son los genitales, por su obvia conexión con el mundo exterior a través de los orificios y de las protuberancias propias de su anatomía. Los genitales masculinos son un epicentro narrativo en *El color del verano*, y se hacen múltiples descripciones exagerando su tamaño, pero más que nada su “eficacia” en la labor sexual. Uno de los pasajes que mejor retrata narra la aparición del personaje bautizado por la Tétrica Mofeta como “la Llave del Golfo”, que en realidad se llamaba Lázaro González Carriles, amigo de Arenas durante sus últimos años de vida. En el capítulo “La elevación del Santo Clavo” se ve todo el potencial genital de la Llave del Golfo, el que se celebra una ceremonia donde todas las pájaras y bugarrones pueden ser ensartados por el miembro más viril de Cuba. Lázaro es escogido para esta tarea ya que: “las divinas proporciones de la Llave del Golfo (...) y sobre todo su falo descomunal le sirvieron para ser elegido como el dios que debía presidir la ceremonia” (Arenas, *La elevación del santo clavo*). Lázaro es amarrado a una cruz, donde la Tétrica dice que se da una doble erección, la del joven y la de la cruz (Arenas, *La elevación del santo clavo*). Después de que el joven estuviera posicionado, “no fue un pájaro, ni un hombre, ni una mujer, sino todo el pueblo el que quería saborear el Santo Clavo” (Arenas, *La elevación del santo clavo*) por lo que una

orgía sin precedentes se desarrolló en aquella escena. José Ismael Gutiérrez (2011) reconoce a esta exageración como una de las estrategias de Arenas para combatir a la politización del sexo que concibe a la izquierda como el centro de la prohibición y negación del deseo (73), por lo que Arenas tiene que hiperbolizar al cuerpo homosexual en su ámbito más “vergonzoso”, la vida sexual, que se opone a la idea de “hombre nuevo” (Gutiérrez 74) que se da a partir de la revolución.

El cuerpo es el centro de la crítica de Arenas hacia el régimen, ya que de él se desprenden las políticas de la dictadura. El cuerpo y sus extravagancias no son bienvenidas en el régimen de Castro, pero sí en el de Fifi, el dictador enloquecido y bugarrón. La pregunta ahora reside en la forma en que este líder construye una Cuba que se pueda alinear con sus deseos, pero también con los ideales revolucionarios, por lo que la siguiente sección se analizará la formación del estado cubano post-revolución y su consecuente desmoronamiento.

IV. Estado fallido y *outopos*

Carla Grosman y Julie Amiot-Guillouet (2013) plantean una nueva forma de entender la construcción del estado-nación cubano a partir de la revolución. La Cuba post 1959 es entendida por las autoras como el ícono mundial de la utopía, siendo que antes era vista desde una perspectiva periférica dentro de la dicotomía moderno/colonial (97). A pesar de eso, el estado cubano decanta en un país en que el modelo comunista no ha dado frutos, sino miseria y precariedad, por lo que pasa a ser un estado fallido. Alejándose del neologismo propuesto por Tomás Moro, la palabra utopía puede entenderse bajo dos vertientes: *eutopos* como el lugar perfecto por el prefijo *eu* que significa “bueno” o, *outopos* como un no lugar, un lugar que no existe por el prefijo *ou* que significa “no” (Grosman y Amiot-Guillouet 98). El concepto que interesa a esta investigación es el de *outopos*, el lugar que no existe.

La Cuba de Arenas es regida por Fifo, la parodia de Fidel Castro, que lleva a la isla a una precariedad que no se puede saber si es exageración o no. Constantemente se hace alusión a Fifo como el “tirano absoluto” (Arenas, La historia) o “ese nuevo Calígula con fervor de monja asesina” (Arenas, Prólogo), que en secreto también es un bugarrón como se ve en esta escena: “Allí estaba Fifo, en cuatro patas, recibiendo la obra de varón del Che Guevara y éste era a la vez enculado por Camilo Cienfuegos” (Arenas, Del bugarrón), por lo que esta figura se aleja al modelo del “hombre nuevo” cubano, siendo la figura de Fifo una forma en que Arenas exterioriza su sexualidad reprimida (Robyn, 2014, 558). Fifo rige ese lugar que se pretendió ideal y falló estrepitosamente hasta ser el lugar que no existe.

El hambre, la mentira y la desesperación son las características a las que se regresa para retratar la precariedad de Cuba. En el capítulo “La historia”, que se repite cuatro veces con diferentes contenidos, el narrador cuenta que “la gente se moría de hambre pero tenían que elogiar incesantemente la abundancia en que vivían gracias a las técnicas productivas introducidas por el tirano” (Arenas), lo que lleva a la gente a llevar una doble vida en que públicamente se alababa al tirano pero deseaban secretamente que explotase (Arenas, La historia). El pueblo cubano, entonces, resolvió que si escapaban tenían que irse con la isla completa, por lo que comenzaron a roer la plataforma insular para despegar a la isla de su base (Arenas, La historia). El desprender a la isla de su plataforma es la acción principal de la novela, ya que al final se logra desprender a Cuba, pero esta se hunde porque el pueblo no sabe a qué país anexarse.

Los episodios distópicos que propone Arenas ante el *outopos*, consisten en roer la plataforma hasta volver a Cuba una balsa gigantesca puede ser entendida desde la teorización de la figura del dictador de Ingrid Robyn (2014), en que se analiza al dictador bajo los conceptos de Žižek sobre lo sublime y lo monstruoso, y el concepto de abyección de Julia Kristeva. Robyn (ibíd.) reconoce que *El color del verano* rompe marcadamente con la novela

de dictador tradicional por su tono cómico (556), siendo que este debe entenderse como una sublimación de la figura del dictador.

Unos conceptos que hay que aclarar previamente son la definición de lo sublime y lo monstruoso. Zizek, citado por Robyn (ibíd.), usa la tríada kantiana entre lo bello, lo sublime y lo monstruoso, proponiendo una transición que se da en el siguiente orden: lo bello ya no es bello, sino sublime; lo sublime ya no es sublime, sino monstruoso (Robyn 559). La figura del dictador, siguiendo el texto de Robyn, pasa a través de esas categorías para quedarse transitando entre lo sublime y lo monstruoso, ya que estas dos categorías tienen en común que el objeto que se adscribe a ellas sea considerado como más allá de lo humano, de la ética y de la moral, ilimitados en su crueldad (Robyn 559). El humor, como ya se vio en la segunda sección de este capítulo, es negativo y la risa se da por la sátira. La representación del tirano más notable en la novela se da en el capítulo “La inspección” en que Fifo sale en un helicóptero a registrar Cuba mientras la sobrevuela. Cuando pasa por el mar, visita al Tiburón Sangriento, que según Robyn (ibíd.) es la versión animal del dictador (559). Fifo ordena que se corte la mano del primer ministro, que había olvidado traer una pieza de carne para el tiburón; para cuando el tiburón hubo engullido el brazo, el dictador respondió: “El brazo de un primer ministro debe de ser un bocado exquisito – comentó Fifo, ahora de buen humor” (Arenas, Una inspección). En esta escena se cumple lo que Robyn menciona acerca de lo monstruoso y lo sublime, ya que Fifo es construido como un tirano supremamente cruel, que está por encima de la ley, siendo interesante como conversa esa idea con la imagen del sobrevuelo de Cuba. Esto se puede complementar con el concepto de lo abyecto de Julia Kristeva (1982) que usa Robyn para entender la sublimación del tirano. Lo abyecto para Kristeva (ibíd.) es una figura no-objetual que es repulsiva y no es capaz de ser nombrada, ya que es reprimida por el subconsciente. Esta falla en la representación es una característica que comparte con lo sublime, ya analizado anteriormente. La figura de Fidel Castro, el dictador

real, no puede ser representada sin un enmascaramiento debido a su abyección, pero encuentra una salida en el personaje de Fifo creada por Arenas, que a través de una representación paródica sublima la imagen del dictador.

CONCLUSIONES

A partir de la revisión de la literatura se ha analizado la forma en que el humor en *El color del verano* (1982) deslegitima la dictadura de Fidel Castro. En primera instancia, se ha realizado un análisis de la actualización del barroco matricial como un elemento que adscribe a la novela en la posmodernidad, sin que esta sea considerada como una novela neo barroca. Además, la construcción y narrativas de los personajes, sobre todo la historia del personaje-narrador Gabriel-Reinaldo-Tétrica Mofeta dentro del marco del carnaval, son vinculadas con la picaresca debido a la marginalidad de las posturas políticas anticastristas y la prohibición de la homosexualidad en Cuba. Las desbordadas descripciones de las reuniones de las locas son episodios que demuestran claramente la reinvención de lo barroco y la picaresca, ya que como se ve en el capítulo de “Virgilio Piñera lee sus poemas efímeros”, la relación entre la Reina de las Arañas y la Tétrica transita entre amistad y enemistad, donde los personajes se traicionan y se apoyan, llevando al relato a lo tragicómico.

En segundo lugar, se ha hecho un breve recorrido por la historia de la risa, usando los conceptos de Bakhtin (1965), que determinan que la risa moderna se aleja de la risa carnavalesca debido a que posee un carácter negativo y de burla, y no de construcción ni renovación. Por esto, la novela de Arenas es vista a través de un humor negativo que da como resultado múltiples sátiras e hipérboles en los eventos que suceden en este carnaval. La suspensión de la razón, como señala Azhar (2020), y la desobediencia de las reglas son elementos vitales en la novela y pueden ser evidenciados en los sobrenombres y parodias como Fifo, Nicolás Guillotina, Raul Kastro o Zebro Sardoya que aparecen desde el primer capítulo que narra la huida de la Avellaneda.

En tercera instancia, se ha reconocido el retrato paródico de los cuerpos homosexuales en La Habana, a través de las descripciones grotescas, entendidas desde Bakhtin (1965) como

una exageración de la vida erótica de los homosexuales que lleva lo privado y prohibido al espacio público contradiciendo el ideal cubano de “hombre nuevo” y la idea de que las políticas de izquierda niegan el deseo, ya que esta potencialidad se puede usar para el trabajo manual. Esto se puede observar en el capítulo en que el personaje de la Llave del Golfo aparece, desatando un desenfreno sexual en toda la Habana.

Por último, se ha distinguido entre los conceptos de *eutopía* y *outopía* de Grosman y Amiot-Guillouet (2013) a Cuba como un lugar que no existe, no como una negación de las atrocidades cometidas durante el régimen de Castro, sino como el reconocimiento de la utopía comunista como un fracaso. Esto cataloga a Cuba como un estado fallido en el que el hambre y la mentira son la norma, que se evidencian en las múltiples alusiones a la doble vida que se lleva en Cuba, a través de los múltiples nombres que adquiere cada personaje. Entendiendo los conceptos de lo monstruoso y lo sublime de Zizek y la abyección de Kristeva, usados por Robyn (2014), se puede decir que la sublimación de este estado fallido y su principal representante, Fidel Castro parodiado como Fifo, se da por medio del uso del humor negro y la sátira.

Por lo tanto, se puede decir que el barroco matricial y la picaresca, no la sátira menipea como a veces se piensa, son el marco literario bajo el que se construye el humor en *El color del verano*. El humor carnavalesco de Bakhtin no tiene cabida en el carnaval ficticio de Arenas, ya que el último se construye por medio de la parodia, lo grotesco inmoral y la burla negativa al estado fallido cubano, convirtiendo a esta novela en una obra claramente posmoderna.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arenas, Reinaldo. *El color del verano*. EPUB, Tusquets, 1982.
- Azhar, Rachid. “El humor irreverente en la novelística de Reinaldo Arenas”. *Universitatea “Stefan Cel Mare” Suceava*, vol. 29, 2020, pp.11-19.
- Bakhtin, Mihail. “Rabelais y la historia de la risa”. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*, Alianza Editorial, 1965, pp. 49 -113.
- Bakhtin Mikhail. “La imagen grotesca del cuerpo en Rabelais y sus fuentes” *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*, Alianza Editorial, 1965, pp. 248 - 302.
- Díez, Rosa María. “El color del verano o Nuevo jardín de las delicias, de Reinaldo Arenas: Humor negro y carnaval narrativo” *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº35, 2007.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2282791>
- García, Raúl Ernesto. “La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar”. *Athenea Digital*, vol. 13, no. 12, 2013, pp. 121-129.
- Grosman, Carla y Amiot-Guillouet, Julie. “Zombis utópicos” *Cinémas d’Amerique Latine*, Presses Universitaires du Midi, no. 21, 2013, pp. 95-109.
- Gutiérrez, José Ismael. “Celebración de los márgenes: el cuerpo homosexual en 'El color del verano' de Reinaldo Arenas”. *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*, editado por Diego Falconí, Noemí Acevedo, Editorial UOC, 2011, pp. 73-83
- Robyn, Ingrid. *Un pícaro en La Habana. Elementos de la picaresca en El color del verano, de Reinaldo Arenas*, Austin, manuscrito.
- Robyn, Ingrid. “Un Monstruo En La Habana: Monstruosidad, Abyección y La Sublimación Del Tirano En ‘El Color Del Verano’, De Reinaldo Arenas.” *Revista Canadiense De Estudios*

Hispánicos, vol. 38, no. 3, 2014, pp. 555–578. JSTOR, www.jstor.org/stable/24388660.

[Accessed 28 Jan. 2021](#).