MEMORIAS DEL PAIS DE LOS MUERTOS

Una lectura de *La caja está cerrada*, de Antón Arrufat

POR

VERITY A. SMITH
University of London

En 1963 ganó el premio Casa de las Américas, en la categoría de novela, *La situación*, de Lisandro Otero. Entre los miembros del jurado que apoyaron esta decisión figuraban Carpentier y Cortázar. En cambio, Antón Arrufat, entonces director de la revista *Casa de las Américas*, publicó una reseña de esta novela, no del todo favorable, en *La Gaceta de Cuba*. Según Arrufat, Otero había prestado demasiada importancia a la documentación (Carpentier, por su parte, elogió al novelista premiado justamente por su atención minuciosa al detalle histórico), agregando que Otero no se había permitido el tiempo necesario para que

los documentos, las notas y la información formaran parte de sí mismo, de su sangre... Malogró uno de los más hermosos dramas posibles, el de presentar una clase que sucumbe por sus errores, por su falta de soluciones a los problemas del hombre, una clase perdida.

A continuación, Arrufat observa que, a diferencia de Villaverde o Loveira, Lisandro Otero no se ha valido suficientemente de sus propias experiencias y no ha tenido en cuenta que, «aunque parezca paradójico, las novelas de la vida superficial se escriben con profundidad»¹. Claro está que críticas de este tipo encierran juicios de valor, pero ésta en particular sirve para realizar lo que son, en el caso de Arrufat y Otero, dos

NOTA: Quisiera agradecer a la Academia Británica la beca concedida que me permitió viajar a Cuba en octubre de 1987 para hacer investigaciones sobre aspectos de la cultura cubana contemporánea.

¹ Para ambas citas, véase «La burguesía en busca de la seguridad perdida», *La Gaceta de Cuba*, II, núm. 29 (11 de mayo de 1963), pp. 2-3.

concepciones muy distintas de lo que constituye una novela sobre el pasado. Mientras que Lisandro Otero siempre ha preferido un lienzo histórico amplio ², Arrufat opta por un minucioso escrutinio de unos pocos centímetros de la misma tela.

Cuando Arrufat escribió esta reseña, él también reflexionaba sobre los métodos más adecuados para representar, en forma narrativa, una época concreta de los años de la República. Ya en 1963 trabajaba sobre una novela de «raíces autobiográficas», cuyo título entonces era «Expediente de un joven» ³. Los capítulos de esta versión temprana que publicó Arrufat en estos años tienen muy poco en común con la novela que el escritor iba a acabar en 1970. En cambio, dos poemarios de esta época, *En claro* (1962) y *Repaso final* (1964) ⁴, arrojan alguna luz sobre los aspectos autobiográficos de *La caja está cerrada*. Estas breves colecciones resultaron de la muerte brusca del padre del poeta en 1956, y es el impacto de su muerte lo que determinó la vocación de escritor del hijo ⁵. Así, en ambas colecciones, Arrufat escribe sobre el pasado que ahora le persigue (también había muerto su madre en 1953). Entre los poemas de *En claro*, el más ambicioso es «Repaso», donde describe la casa de la niñez que ha perdido para siempre:

No volveré a verla en su antiguo lugar
por mucho que la busque
no volverá a ser otra vez en el tiempo
sino en la memoria culpable
que me toma como la muerte por la espalda (p. 69).

Este poema entronca con «Repaso final», poema que sirve también de título para la segunda colección que publicó Arrufat. Pero en el texto de 1964 el campo del poeta se ha ampliado mucho, y examina sus raíces y evolución personales junto con los de la Isla. La importancia de este poema está subrayada en el poemario que apareció en 1986, *La huella en la arena*, pues en este libro los poemas están dispuestos en forma de río que vuelve a su nacimiento. Se abre con poemas escritos a finales de la década de los

² Lisandro Otero se mantiene fiel a esta concepción de la novela de marco histórico en *Temporada de ángeles* (1983).

³ Véase Antón Arrufat, «Expediente de un joven», *Lunes de Revolución* (13 de abril de 1960), pp. 10-12. Aparecieron dos fragmentos más: «Historia del padre», *Lunes de Revolución*, núm. 75 (5 de septiembre de 1960), pp. 19-22, y «La Charanga». Me faltan los datos de publicación del último, pero según me informó el autor apareció en *La Gaceta de Cuba* en 1963.

⁴ *En claro* (La Habana: Ed. La Tertulia, 1962); *Repaso final* (La Habana: Ed. R, 1964).

⁵ Para esta fecha ya publicaba con regularidad en la revista literaria *Ciclón*.

sesenta: «El río de Heráclito»; a éstos sigue la colección *Escrito en las puertas* (1968), y acaba con la versión definitiva de «Repaso final: mi familia muerta está sentada en la sala» ⁶. Este último/primer poema nos ofrece una de las posibles lecturas de *CEC*, a saber: como texto a la vez autobiográfico e histórico, aunque poema y novela se diferencian de dos maneras muy marcadas. Una es que el poema está concebido como un resumen del pasado desde una perspectiva posrevolucionaria, mientras que en la novela, que tiene un lapso muy breve, la retrospección está presente sólo de una manera implícita. En segundo lugar, este poema, como todos los demás poemas sobre la familia del poeta escritos en estos años, es abiertamente autobiográfico. En cambio, en la novela el ser del autor cuando era niño está oculto y, por tanto, la autorreflexión se limita mediante la adopción de distintas voces y puntos de vista.

En «Repaso final», la familia del poeta se presenta como que ha venido a menos y que intenta refugiarse en el pasado. Para perpetuarlo, la familia impone ritos que incluyen ritos de pasaje. El poeta confunde a propósito estos últimos, de modo que a una descripción de la ceremonia de iniciación de los ñáñigos ⁷ sigue otra más breve de la confirmación (*HA*, p. 118; *CEC*, p. 309) y de ésta se pasa a una tercera que trata de los quince de su hermana (*HA*, p. 122). La historia violenta de la época colonial se evoca mediante alusiones a la esclavitud que incluyen de una manera indirecta algunas a los indios siboneyes de Oriente ⁸. Pasado y presente revelan la misma imagen: «Horror que miro en dos espejos» (*HA*, p. 128; *CEC*, p. 465), pero ofrecen un primer reto a la estasis del orden colonial de las guerras de independencia y luego la Revolución (*HA*, pp. 120 y 129). En la última parte del poema, el poeta considera el pasado con compasión: «Nadie, sin embargo, nos reprochará la ternura / por lo que tiene que perecer» (p. 130), y es consciente de haber salido del mundo de los muertos: «Estoy despierto después de tanto horror / y sueños de dicha, despierto en esta Isla» (p. 131).

La concepción joyceana de la historia colonial, claramente articulada

⁶ *La huella en la arena* (La Habana: Letras Cubanas, 1986). Al citar esta colección emplearé la abreviatura *HA*. En el caso de *La caja está cerrada*, la abreviatura empleada es *CEC*.

⁷ En la descripción que da de esta ceremonia, Arrufat parece adherirse a la relación de Lydia Cabrera en *El Monte*. Véase el capítulo VIII, «Ukano Beconsi: La Ceiba y la sociedad secreta de los Abakúas o Ñáñigos» (Miami: Ed. Universal, 1975), pp. 205-207.

⁸ Un pasaje en la p. 449 de *CEC* revela que una de las últimas comunidades de indios siboneyes estaba situada en El Caney, cerca de Santiago de Cuba. El Caney figura en la segunda sección de «Repaso final» como el lugar donde la familia del poeta tenía antiguamente una quinta. Los indios siboneyes son también el tema de uno de los poemas de *Escrito en las puertas* (La Habana: Ed. Unión, 1968).

en «Repaso final», recibe un tratamiento más oblicuo en la novela que Antón Arrufat acabó en 1970. Como resultado del inicio del período que ahora se describe eufemísticamente como «los años grises», *CEC* no se publicó hasta 1984; por tanto, ofrece uno de los ejemplos más notables de desfasaje en la literatura cubana posrevolucionaria⁹. Es imprescindible tener en cuenta este factor, pues la visión que presenta el autor de la época prerrevolucionaria data de finales de los sesenta y no de comienzos de los ochenta como podría dar a entender la fecha de publicación, aunque 1970 aparece al final del texto. En su artículo «Autobiography and Representation in *La Habana para un infante difunto*»¹⁰, Roberto González Echevarría observa que a finales de la década de los setenta y a comienzos de la de los ochenta, algunos escritores cubanos han publicado textos autobiográficos que, como la Revolución es ya un fenómeno histórico, les permite ofrecer una síntesis de ella. Dice este estudioso:

The revolution is a radical break from which to measure the flow of one's individual sense of time against the larger current of history. This is not only because of the momentousness of the event, but also because of the millenarist rhetoric of the Cuban Revolution. The revolution promoted a sense of rebirth, of renewal... Whatever one thinks about the evolution or degeneration of the revolution, it provides in the beginning a critical vantage point from which to gaze at history's and one's own past and to dare plot the future of both as a convergence, a kind of synthesis, like the one Vitier creates in *De peña pobre* (p. 569).

En cambio, la novela de Arrufat no puede contener semejante síntesis, pues cuando la escribió el proceso revolucionario aún no había entrado en su fase más institucional, la de la década de los setenta. Es posible que esta visión sintética se halle en la novela de asunto histórico que prepara el escritor en la actualidad: «La planta viva».

En el mismo artículo, González Echevarría plantea otro argumento a propósito de *La Habana para un infante difunto*, que es muy pertinente a la novela de Arrufat, a saber, que la muerte es el trono crucial en los

⁹ Hay un excelente resumen de los problemas creados para los escritores cubanos por el desfasaje en el artículo de Rine Leal «El Milanés de Estorino: ¿historia o teatro?», *Letras Cubanas*, núm. 2 (octubre-diciembre 1986), pp. 268-271. En el caso de *CEC*, los catorce años de desfasaje explican cierto aire de familia con las primeras novelas de Manuel Puig (las que tienen lugar en *Coronel Vallejos*) y algunos aspectos de la ficción de Cortázar. Común a los tres es el papel del piano como instrumento predilecto de la pequeña burguesía para la opresión cultural de las jóvenes.

¹⁰ Véase *World Literature Today* (revista trimestral de la Universidad de Oklahoma, otoño 1987), pp. 568-574.

escritos autobiográficos (p. 570). El crítico desarrolla entonces ciertos aspectos lingüísticos de este argumento basándose en el ensayo de Paul de Man «Literature as Defacement»¹¹. Resumiendo el argumento del último, González Echevarría escribe que «death is seen as a linguistic predicament because autobiography requires that we assume a perspective from which previous life is treated as closed and as other» (p. 570).

A continuación quisiera examinar dos de los aspectos de la literatura autobiográfica que consideran Paul de Man y González Echevarría. Estos son: a) el tropo de la muerte, que, en el caso de *CEC*, se extiende a la visión del momento de la historia cubana sobre la que reflexiona Arrufat en su novela; b) lo que otro estudioso ha descrito como «el vacío ontológico siempre presente entre el ser que escribe y su representación textual»¹².

A) LA HISTORIA (NEO)COLONIAL COMO MUERTE

En el personaje del tío de Gregorio, Rogelio, *CEC* parece ofrecer la parodia de una parodia: un equivalente caribeño del Leopold Bloom de Joyce¹³. Según lo que dijo Antón Arrufat en el curso de una entrevista, el tratamiento paródico de los estilos europeos es un aspecto del barroco en América Latina. Se expresó así a Carlos Espinosa:

Y luego, un elemento del barroco nuestro es la parodia de los estilos, la burla de los estilos. En muchos de los elementos barrocos que pasan a nuestro acervo actual hay un innegable grotesco, una innegable burla, un andrajo de lo que es realmente el estilo¹⁴.

Uno de los papeles de que se ocupa Rogelio en la novela es hacer recordar a los demás el peso del pasado. Le dice a su sobrino que están pisando sobre restos arqueológicos: «Vivimos sobre ciudades desaparecidas, sobre cráneos y medallas. Encima de los muertos, y hacemos lo que hacían los muertos» (p. 19). Pero cuando vuelve al mismo argumento, pone en duda su validez uno de los personajes adultos: Idelina. Hay mucha ironía en esta escena porque ella acaba de comprar un piano, y éste será

¹¹ Véase Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism* (Nueva York: Ed. Universidad de Columbia, 1984), pp. 67-81.

¹² Véase Paul Jay, *Being in the Text* (Ithaca-Londres: Imprenta de la Universidad de Cornell, 1984), p. 29.

¹³ Así, por ejemplo, el autor da una versión santiaguera de la escena en el excusado del segundo capítulo de *Ulises* en las pp. 374-375 de *CEC*.

¹⁴ Véase Antón Arrufat, «Las estaciones de una amistad», en *Cercanía de Lezama Lima*, de Carlos Espinosa (La Habana: Letras Cubanas, 1986), p. 409.

un modo eficaz de esclavizar a su hija, sujetándola a un instrumento visto como esencialmente femenino en un medio ambiente pequeño burgués. El diálogo entre los dos personajes empieza con la voz del tío:

Para mí, el presente está cuajado de imágenes pasadas. Vivo superponiendo. Cuando se conoce la historia, creo, no se puede vivir inocentemente, amiga Idelina.

—Su instrucción lo torna melancólico, aunque sonría y se exprese con sorna.

—Quien añade ciencia, añade dolor.

—Eso nos han enseñado. Pero si lo que se sabe no sirve para la vida, no la aumenta. ¿Para qué tanta ciencia? Quisiera que mis hijos aprendieran a vivir.

Perplejo, inquiere Rogelio:

—¿Sin conocer la historia?

—Conociendo lo que haga vivir. La historia, me parece, no mata el presente, lo multiplica (p. 45).

Gregorio, el personaje autobiográfico, carece de los mecanismos de defensa —por pueriles y contradictorios que sean— que tiene a su disposición un adulto. Cuando el adolescente hace sus deberes una tarde, estudia la historia de la Isla en un círculo de luz formado por una lámpara en la mesa (p. 445). Este efecto le recuerda otra escena iluminada por la luz de una lámpara, cuando su madre le pidió que se bajara el pantalón para que sus tíos admirasen su desarrollo físico (p. 22). Reducido a pocas palabras: el vínculo establecido entre una sociedad falocéntrica y sus consecuencias —una historia de opresión y masacre— parece algo tremendista. Pero *CEC* es una novela muy larga, y en ella un tema concreto que se plantea hacia el principio sólo reaparece, a veces expresado en términos distintos, muchas páginas más adelante. En efecto, casi todo el tiempo la superficie del texto se mantiene casi tercamente serena, de modo que el lector se puede distraer y perder los enlaces que dan unidad de pensamiento a la novela.

La esclavitud de la época colonial se ve perpetuada en los años de la República (la novela tiene lugar durante la Segunda Guerra Mundial) mediante la esclavitud de la mujer. Pasado y presente se funden en la presentación de la matriarca arribista, Doña Carmela, y la ceiba que domina el patio de su casa. La ceiba trae a la memoria la esclavitud como fenómeno histórico, puesto que es el árbol sagrado para los negros de Cuba. La dimensión histórica de la esclavitud se perpetúa con la pobreza; así, Serafina se ve obligada a «vender» a su hija adolescente a los padres de Gregorio, convenciéndoles de que la acepten como criada. Gregorio responde con entusiasmo a la idea de una esclava en su casa, viendo esta

servidumbre en un contexto sexual. En la inevitable adopción de esta actitud, ya empieza él como adolescente a repetir las relaciones amo/esclava que caracterizan a sus padres. Coincide la madurez física de Gregorio con la llegada a la casa de la criada negra, Lucinda, y la soledad cada vez mayor de su madre, que resulta de las frecuentes ausencias de su marido. Enmarcada en el umbral del dormitorio de Gregorio, la vulnerabilidad de la madre se transmite delicadamente:

En el umbral —una sombra y detrás la blancura del mediodía— menciona a Francisco. Tiembla su voz. Gregorio percibe la palabra partidario y una frase inconexa. A continuación afirma que fue su padre el partidario de que Lucinda se quedara. Lo dice a sabiendas de que su hijo no lo ignora, pero necesita recalcar el hecho... Y después, con vaga sonrisa dubitativa, opina que quizá con Lucinda estarán acompañados cada vez que él viaje a Holguín. No está segura —prosigue— del motivo que tiene su padre para hablar de compañía. ¿Por qué —cree él— se quedan tan solos después de su partida? (p. 617).

La escena siguiente describe a Gregorio de pie en otro umbral, el del cuarto de Lucinda. Al salir, está convencido de que la criada ha empezado a ser su esclava y siente el hechizo de su propia virilidad. Cruza el patio, el territorio de su madre, donde ella lleva años dedicada al cultivo de las begonias. Esta es la flor que domina la poesía temprana de Arrufat, apareciendo siempre en el mismo marco: el patio de la casa familiar. En la novela, su simbolismo es tan poderoso como el de la ceiba, aunque aparece con menos frecuencia. Sin embargo, no es por casualidad que Zaida, la hija menor de Doña Carmela, a la vez hechicera y futura esclava, aparezca entre las begonias cuando el adolescente tiene una fantasía sexual acerca de ella durante el rito solemne del almuerzo dominical (p. 286). La begonia como símbolo de la sexualidad femenina es ambivalente, pues la vulnerable madre de Gregorio hace también —como otras madres— el papel de guardiana excesivamente celosa de la juventud. Las sutilezas e ironías que contiene la presentación de la víctima/victimaria se encuentra también en otra compleja red de símbolos en cuyo centro está el pájaro ¹⁵. Hay aves de presa, pajaros enjaulados, aves imaginarias de mal augurio, aves mutiladas o embalsamadas y frágiles pichones vigilados por el ave materna. Aparecen también los mismos términos para describir los senos de una adolescente, un par de zapatos de novia de raso blanco o el bolso de mano de una mujer, que ha perdido su valor porque ya no contiene dinero. Uno

¹⁵ En su manifestación más impresionante, el pájaro se presenta en una jaula con un espejo. Véase las páginas 164 y 677.

de los pocos momentos en que la superficie lisa del texto pierde su serenidad es una escena en que una pelea entre los padres de Gregorio estalla durante el almuerzo dominical. La provoca el recuerdo de un cernícalo que estuvo por un rato atrapado en la casa ¹⁶. Francisco defiende la naturaleza salvaje del pájaro y su instinto por la libertad. También sitúa a los pájaros de esta especie en un contexto medieval, saboreando la ilusión de ser un señor feudal (p. 268). Regina se opone a esta visión del pasado y se refiere, en cambio, a los cernícalos y otras aves de presa que ha visto en el museo del Colegio Dolores. Recuerda el espanto que le causaron y concluye que, «por mucho que se admire la fuerza y la violencia, la naturaleza marcha hacia un orden menos violento y menos doloroso, como si se aclarara» (p. 279). Estos pájaros embalsamados del museo están enlazados, tanto cronológica como temáticamente, con un episodio en el que Gregorio, en el Colegio, ve a un taxidermista preparar el cadáver de un aura (el ave de rapiña de Cuba) para embalsamarlo:

Brota un poco de sangre y salpica la bata el taxidermista, Gregorio oye triturar los huesos, el chirrido de la sierra abriéndose paso. El ave —él está seguro de que es un aura tiñosa— tiene las alas replegadas, la diminuta cabeza caída hacia él: un ojo redondo parece mirarlo con brillo distante (p. 218).

Sin embargo, logran salvarse de una muerte semejante, a pesar de que los niños los meten en un frasco, los cocuyos que anuncian su instinto amoroso por la luz verde que despiden. Ana Rosa, humillada por el teclado del piano, que también le infunde miedo, quiere que mueran los insectos en su cárcel de cristal; pero su hermano, Samito, los pone en libertad, permitiendo que se alejen bajo la noche estrellada, formando «un reguero de chispas» (p. 540).

La importancia que se da al museo del colegio jesuita se pone de relieve cuando Dolores lo establece como un centro ideológico dedicado a perpetuar los valores del pasado en el presente ¹⁷. Pero también es posible que el museo sirva para presentar un problema de otro orden: las dificultades que afrontan los escritores que intentan recrear aspectos de su propio pasado. Es esta posibilidad, que ofrece *CEC*, la que quisiera pasar a considerar ahora.

¹⁶ También hay un poema sobre el mismo tema, «El hogar, el cernícalo», en la primera parte de *HA*, «El río de Heráclito». Véase la página 19.

B) EL SER TEXTUAL COMO SER AJENO

Como ya he dicho, *CEC* no es una novela autobiográfica, pero sus vínculos con los escritos autorreflexivos de Antón Arrufat, así anteriores como posteriores a esta novela, son patentes¹⁸. Además, la tendencia general en la crítica literaria contemporánea es la de borrar la línea divisoria entre autobiografía y ficción. Así, según Paul de Man, definir estos dos modos de expresión como una polaridad o/o es establecer una distinción falsa. En cambio, sugiere él: «Autobiography... is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts»¹⁹. En el caso de la novela de Arrufat, el elemento autobiográfico no se limita a la recreación de una versión más temprana del ser, pues incluye también una reflexión sobre la insuficiencia del lenguaje como medio para realizar esta tarea. Y es aquí, precisamente, donde el tropo del pasado como museo se manifiesta otra vez para expresar el problema que plantea cualquier intento de recuperar el pasado mediante la palabra escrita.

En *The Prelude*, Wordsworth se define como el curador de un museo. El poeta se vale de este símil para representar su mente en donde «a casual rarity is singled out / And has its brief perusal, then gives way / To others, all supplanted in their turn»²⁰. El museo, entendido de esta manera, figura en *CEC* a través de uno de los varios significados que se presta a la caja, a saber: el receptáculo para objetos seleccionados en el presente de la narración, que servirán en algún tiempo futuro para la reconstrucción del período que representan. Gregorio tiene una caja de este tipo; también Ana Rosa va formando su colección. Ella contempla a su hermano agregándole más cosas cuando pasan un día en la playa: «Ver a su hermano, con su careta de vidrio, incansable volver a bucear y traerle otra piedra, un caracol gigante, para su museo, para su colección» (p. 269). El problema planteado en esta descripción es uno que resume el tío Roge cuando se refiere al «consuelo de la imagen. La imagen sustituyendo lo real» (p. 506). Es posible que la conciencia de este vacío explique las alusiones fotográficas,

¹⁷ También es pertinente en este contexto un pasaje donde Gregorio ansía ver «los animales disecados del museo del colegio, tiesos y con vidrio en los ojos, correr y volar por selvas y praderas y desiertos» (p. 316).

¹⁸ Cuando la existencia de Antón Arrufat, junto con la de varios otros escritores cubanos, fue oficialmente reconocida otra vez por la burocracia cultural, empezó a trabajar para la revista mensual *Revolución y Cultura*. De particular importancia, en cuanto a la novela, es el artículo «Los cocuyos». Véase *Revolución y Cultura*, núm. 5 (1984), pp. 66-69, y *CEC*, pp. 538-540.

¹⁹ *The Rhetoric of Romanticism*, p. 70.

²⁰ *The Prelude*, III, líneas 624-628.

puesto que las fotos presentan una imagen fija que se presta a la distorsión. El abuelo calvo de Gregorio lega a la posteridad una imagen falsa que le permite un momento de distracción por parte del fotógrafo. Usa el viejo la oportunidad para cubrirse con un sombrero, y es ésta la imagen del abuelo que Gregorio guarda en su caja. Sin embargo, su hijo, Francisco, no tiene la misma suerte, pues su calvicie parcial es descubierta por Gregorio al ver la imagen de su padre en el espejo del aparador. El porte ceremonioso de Francisco, quien preside la ceremonia del almuerzo, es burlado por el reflejo que devuelve el espejo de una parte menos noble de su cabeza:

De menos edad, a Gregorio le sorprendía el descubrimiento, y ahora le gusta que el espejo mágico devele el secreto de la cabeza de su padre. Aparece en él, semejante a un payaso que se vuelve y se despoja de la máscara, la calva irremediable (p. 280).

El espejo, como la caja, es un término polivalente en *CEC* ²¹. En ciertas ocasiones, como en el pasaje citado antes, es un «cristal mágico» que puede hacer de puente entre pasado y presente. Esto último ocurre en el caso de Regina y Francisco; de aquella, cuando se fija en el espejo que cuelga en la jaula de un pájaro y recuerda su noviazgo con Francisco (p. 166); de éste, cuando le devuelve brevemente al pasado una visita al club San Carlos, y su hijo nota entonces cómo esta experiencia lo transforma (p. 72). En ambos casos, el personaje sucumbe a la magnética atracción del pasado: «Vivir por imagen», como el escritor lo expresó primero en «Repaso final». El espejo figura también en una forma que parece haber obsesionado al autor, y que se presta a una interpretación lacaniana, como el ser que se identifica sólo a través de su reflejo. Este sería el adolescente en busca de su identidad que baila delante de un espejo doble. Tanto en el borrador de 1960, «Historia del padre» ²², como en la novela, los espejos están sujetos a las puertas de un armario. Recuerdan conscientemente un par de líneas del poema de Baudelaire, «Le Flacon»: «Ou dans une maison déserte quelque armoire / Pleine de l'âtre odeur des temps, poudreuse et noire.» Aquí espejo y caja —el segundo con un significado positivo de espacio privado, seguro y erótico— se unen para formar una cadena semántica rica en connotaciones culturales.

CEC no tiene ni un principio ni un final bien delineados. Es un fragmen-

²¹ Véase James Olney, «Autobiography and the Cultural Moment», en *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. J. Olney (Princeton: Imprenta de la Universidad de Princeton, 1980), p. 22.

²² Véase la nota 3 de este artículo.

to de unas setecientas páginas que describe cómo un muchacho alcanza la edad viril; luego se detiene en seco como el reloj de estaño en la ceiba de Doña Carmela. Las criadas negras de la Doña le sirven a Gregorio su primer pocillo de café, y tras este rito se supone que el joven ha ingresado en las filas de los muertos en su condición de monstruos. La pregunta que la novela parece dejar en el aire, sobre la posibilidad de que Gregorio se convierta en un monstruo, es una de la que se ocupa Mihdly Dés en una reseña de *CEC*: «Un buen día se gastan las dos vocales melodiosas del final del nombre de Gregorio, y entonces... [nada] puede impedir que una mañana —como su semejante en Praga— amanezca convertido en algo diferente»²³. Sería absurdo disputar la validez de esta alusión a «La metamorfosis», en parte porque la narrativa temprana de Arrufat, cuyo modelo inmediato era Virgilio Piñera, debe mucho a Kafka, y además porque el nombre del amigo más íntimo de Gregorio es Samito. Pero, por supuesto, la novela permite otras interpretaciones del monstruo. Quizá venga al caso la observación de Oscar Wilde en *El retrato de Dorian Gray*, según la cual la antipatía que sentía el siglo XIX por el realismo era «la furia de Calibán al ver su propio rostro en el espejo». Este espejo que ofrece el realismo europeo se parodia en la novela de Arrufat mediante el uso del grotesco y de un sentimentalismo exagerado de folletín. Por tanto, quien busque en la literatura un fiel reflejo de la realidad, se pondría en el caso de la novela de Arrufat en la situación del crédulo pajarito enjaulado al que se engaña con un espejo por compañía.

También hay que tener en cuenta que el contraste entre el pasado (neo)colonial y el presente posrevolucionario de «Repaso final», que parece repetirse —aunque de una manera más indirecta— en *CEC*, admite otras interpretaciones si se tiene en cuenta el momento histórico determinado en que se acabó esta novela. El año 1970 fue en el que Reinaldo Arenas escribió *El central*. Según la interpretación que hace este autor de la historia cubana, con la Revolución comienza un tercer ciclo de tiranía después de la conquista (la masacre de los indios) y la colonia (la esclavitud de los negros). Reinaldo Arenas buscaba en la Revolución una liberación sexual que ofreciera un reto a la heterosexualidad como norma, lo cual suponía quemar etapas. Así como *CEC*, *El central* no se publicó hasta años más tarde —y en España—, pues 1970 marca el comienzo del período de represión en el campo de la literatura en Cuba (aunque no de la cultura en general, como algunos parecen creer). Como en el caso de la versión

²³ Mihdly Dés, «‘Klasszikus, nem barokk’ (Antón Arrufat, *La caja está cerrada*. A doboz zárva van)», en *Nagyvilág*, núm. 4 (1986), pp. 602-604. La cita es de un resumen en español que me prestó Antón Arrufat.

del *Quijote* que hiciera Pierre Menard, los años fueron modificando el sentido original de las palabras: para el lector contemporáneo de *CEC*, toda esa serie de referencias a formas de opresión y al estancamiento de los años de la República abarca también la situación de tantos escritores cubanos que estuvieron encerrados en el largo túnel de los años grises ²⁴.

²⁴ En su contribución al opúsculo *Panorama de la literatura cubana* (La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1985), en la que se ocupa de la narrativa cubana contemporánea, Alberto Batista Reyes se refiere de paso a la posibilidad de una lectura actualizada de esta novela. Lo que no queda claro es si dicha «actualidad» es 1970 o 1984. Se refiere este crítico a «obras lejanas en el tiempo, pero que actualizan problemas y conflictos de la familia cubana citadina o provincial» (Antón Arrufat, *La caja está cerrada*, [1984], p. 39).