

558415

DELITOS Y SUEÑOS DE REINALDO ARENAS*

Nieves Olcoz X

Reinaldo Arenas constituye un caso estigmático de escritura, una subjetividad de modos heterogéneos de difícil sobrevivencia en la evolución de los términos significantes de la década del sesenta, que fueron su primera escena de escritura. Su obra fue un intento de autopoética, en términos equivalentes a la ausencia de padre y la negación genealógica, acogido al barroco cubano como mejor teatro del lenguaje. *El mundo alucinante* (1967) es el más intenso y representativo de sus sueños libertarios como sueño de otros, donde el autor despliega un archivo textual de los orígenes del discurso que es su oferta simbólica de nuevas políticas de la lengua para el universo colectivo. Un estado de memoria de interesada oportunidad para la lectura de nuestro fin de siglo.

NIEVES OLCOZ. Doctora por la Universidad Complutense de Madrid y Ph. D. por Yale University, con especialidad en literatura latinoamericana y teatro. Visiting Scholar en la Universidad de Harvard (1995-1996), ha desempeñado tareas docentes y de investigación en diversas universidades de Europa y América del Norte. Ha publicado artículos (1994-1999) en numerosas revistas especializadas y es autora de *El texto narcisista: Mito e historia en el teatro latinoamericano del siglo XX* (Editorial Complutense) y "El cuerpo del dolor: teatro de mujer y fin de siglo en América Latina" (Yale University) actualmente en prensa.

* Reinaldo Arenas. Destacado escritor cubano, autor de *Celestino antes del alba*, *El mundo alucinante*, *Otra vez el mar*, entre otros libros. Nació en 1943. Disidente del régimen castrista, fue condenado a prisión en 1973. Logró salir de Cuba en 1980 y se radicó en Estados Unidos, país donde falleció en 1990. (N. del E.)

*En busca de un sueño,
se salta al vacío.*
(Silvio Rodríguez, *Descartes*)

Aunque lo reconozcamos como lugar común del arte, es el primer hecho de autor en Reinaldo Arenas decir que su relación con la escritura fue la de una fascinante ensoñación. Arenas pagó con una atormentada biografía y una turbulenta escritura su vicio de soñar. De soñar solo, mucho, libremente. Abandonado por el padre, Arenas será un hijo maldito. De otro género. Huérfano real de la revolución. Hijo maldito del *boom*. Siempre otra dificultad más para el sentimiento del lugar, como nota del árbol de la vida. Su lugar propio, sus ganas de ser otros —desde su vida sexual al infinito de la escritura— convirtió su existencia en un teatro de obstáculos vencido a páginas escritas en una isla sin papel. Su insularismo —huella de carácter heredada de otros exilios internos como el de Lezama— invistió el barroco cubano de una diferencia entusiasmada, con la defensa más histriónica, más apasionada posible, del imaginario. Dispuesto a pagar la escritura con la vida, su dificultad de escribir dio un archivo delirante de arte escrito (once novelas, con ensayo, poesía y teatro) sin ubicuidad posible, en permanente fuga libertaria o palabra contra el padre. Arenas cultivó todo género de escritura, pero dejó sobre todo una tremenda narrativa infatigable. *Celestino antes del alba* o *Cantando en el pozo* (1964/1967), primera novela, la más pegada a la intimidad de la infancia (mundo parcialmente recreado en *El mundo alucinante*, regresado en las memorias, huido a la poesía también), crea la matriz de imagen y estructura que gobernará el resto de su producción. La infancia es ese absoluto miserable pero libre que llena con su esplendor radical los cuentos de Arenas. Celestino escribiendo en los árboles su eterno poema perseguido por el hacha del abuelo es Arenas soñando su alto combate de escritura y persistente represión. El artista nace criado por la realidad como un escándalo incesante de mujeres solas. Allí empiezan el horror y las apariciones o el fantasma estremecedor de la autoridad. También la literatura como desagravio, el hábito del niño que inventa al padre en el árbol. Al “andarse por las ramas” en el gusto de Elena Garro, el personaje de Arenas descubre el arte como armonía superior, ritmo callado de la sensibilidad entre el dolor y sobre la insignificancia. La historia del artista adolescente, Léolo sureño, continúa en la denominada pentagonía de su novelística (Arturo, Fortunato y más soldados de plomo; Ette, 1992, p. 111). Inmune a la fatiga, el cuerpo se sostiene por la emoción renovada de conocer al otro. Celestino y Arturo de estrella más

brillante, Arenas visita sus interósitos desde la cálida privacidad o primera crueldad del sueño materno que es su ópera prima, siguiendo un itinerario escalado por la historia nacional de la adolescencia y madurez del reciente mapa cubano, deportado en el Mariel y abjurando de la Florida caribeña. Arenas repelió el simulacro de autoridad con todo el peso infernal de su arte o su vida y desarrolló un furor creativo de volúmenes y magnitudes a la altura del cerco de dolor y envilecimiento que hostigó su biografía. Su individualismo trágico, como un romanticismo estético, constituyó un contradiscurso patrio de un dolor poderoso y valiente de soledades inextinguibles y solidaridades artísticas asombrosas en el tiempo y el espacio. Reescribió la época clásica de todos los mundos (Orientes y Occidentes), revisitó el siglo XIX enamorado de la madre, la economía doméstica, la nación negra, mujer, esclava, cocina de la patria, contando el romance más cautivo de Cecilia Valdés en *La loma del ángel* (1987). Entró con las prisas en la neovanguardia del siglo XXI, con los carteles políticos de *Otra vez el mar* (1969/1982)¹ la literatura visual de *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1969/1980) y la pintura, que postmodernamente está pasando, en *Voluntad de vivir manifestándose*² (1989), el poemario del pequeño formato. En *El color del verano* (1990/1999) se alía con voces amigas y enemigas, de José Martí a Avellaneda pasando por todo el glosario literario capaz de afectar la contemporaneidad, para levantar la arquitectura más condensada y desgarrada del drama nacional de la isla, una opereta de difícil teatralidad (huir con todos) que deja varada la isla en el marasmo de su falta de consenso o relato compartido.

Reinaldo Arenas constituye un valioso, incierto capital simbólico para el fin de siglo. Quien puso en su momento fin al sueño total del deseo en los setenta, luce en los últimos minutos de nuestro tiempo histórico con vital mortalidad o su saber malquerido de que el deseo era otro. Su fiebre de heteronomía —más infiel, menos pensada que la de Pessoa— llevó su escritura a un sueño de metamorfosis, a un arte de figuración que será poetizado y traicionado a su vez por Sarduy. Severo dejará un último texto *Pájaros de la playa* (1994) de un Arenas revertido a la pesadilla del cuerpo y al dolor del cuerpo como última esperanza creativa. Ambos morirán en el duelo del SIDA, con pocos años de diferencia. Severo muere en París en el

¹ La aventura política de los textos de Arenas con la censura nos obliga, por un criterio de fidelidad a la creación, a dar la fecha de redacción y la de triunfal publicación para las obras anteriores al exilio cubano. Recuérdese el Arenas que reescribe un manuscrito abrumador como *Otra vez el mar*, incautado tres veces y tres veces regenerado con un empecinamiento comparable al de Borges *versus* la ceguera.

² En su vocación por la imagen, Arenas realizó una versión cinematográfica de *Paradiso* de Lezama Lima para Peter Lilienthal (Ete, 1992, p. 70).

93, Arenas había optado por el suicidio en Nueva York la primavera del 90, luchando hasta última línea por la integridad moral de la escritura o el sueño del cuerpo, testimoniado en sus memorias de *Antes que anochezca* (1996). Atrapado en el mal perfecto de una enfermedad incurable y estigma social, el suicidio fue una penúltima fidelidad al cuerpo libre y su tentación más serena. *El color del verano*, *Antes que anochezca* y la versión final del poemario *Leprosorio* se trabajan conjuntamente como corpus de escritura terminal entre los años 1987 y 1990 y definen una escritura del umbral, un marco de ficción negativo de revelación ante la muerte, en el tono de los sueños de Boecio, Petrarca, Bernat Mege, en la treta del débil de *Artemio Cruz* o *El coronel no tiene quien le escriba*. Con la autoridad que junta al ángel y el demonio, logro artístico de la escritura de Arenas, el autor se despide del patriarca con un coraje perturbador, dispuesto a crecer sobre su propia carne.

Sobre la polémica estela que deja la obra de Reinaldo Arenas queda la bendición del imaginario, una colorida tentación del cuerpo que despier-ta la materia para empaparla de nostalgia, ácidas esperanzas de los amantes, hombre y tierra de celos, agravios familiares, risa, llanto, traición, mucha traición, celebración de la masacre, el escándalo de la ternura, la soledad por heridas, infierno, mucho infierno. Pero todo ello constituyó una empresa literaria coherente, una gran novela-río del destino individual y social, de enorme esfuerzo técnico sobre la visceralidad y avalado por un saber profundo del texto de cultura. Como muestra de esta operación de escritura, elegiremos la entrada en materia de la más universal de las narrativas de Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante* (1967), puesta en escena del sueño panamericano del autor, donde Arenas fue cronista. La historia del relato americano como reo de causas, engendro cautivo tergiversado y todavía no escrito, fábula de identidad que es cuerpo de escritura, sueño de prohibición.

Los padres

“¿Puede un nuevo mito hacer inteligible el Nuevo Mundo?” Con esta pregunta inicia Roberto González Echevarría, en *Myth and Archive* (1990, p. 6), sus reflexiones sobre la dependencia entre literatura e historia latinoamericanas. Con ella se podría enunciar también una de las grandes formaciones discursivas que vinculó a la narrativa latinoamericana durante la década de los sesenta y que supuso una de las máximas internalizaciones de la literatura latinoamericana y uno de sus más férreos destinos patrios. Carlos Fuentes ha descrito en *La nueva novela hispanoamericana* (1980) la

posición desde la que estos narradores pudieron dar salida a una nueva conceptualización de lo americano:

Todos ellos regresaron a las raíces poéticas de la literatura y a través del lenguaje y la estructura, y ya no merced a la intriga y la psicología, crearon una convención representativa de la realidad que pretende ser totalizante en cuanto inventa una segunda realidad, una realidad paralela, finalmente un espacio para 'lo real', a través de un mito en el que se puede reconocer tanto la mitad oculta, pero no por ello menos verdadera de la vida, como el significado y la unidad del tiempo disperso. (p. 19)

Fuentes parece estar haciéndose eco de la euforia estructuralista que aportó al discurso de nuestra época la sensación de haber encontrado un lenguaje *total* capaz de integrar todo lo existente y explicarlo. Las grandes novelas emblemáticas de esta década en Hispanoamérica participan del carácter devorador de lo totalizante como modo de representación. Se ofrecen como un comentario global de sujeto y mundo que reinventa el universo semántico. La causa literaria de *Los pasos perdidos* a *Cien años de soledad* es la de la autoconfrontación, la búsqueda del origen a través de las propias versiones culturales y la reescritura de sus mitos, donde la ficción latinoamericana —a propuesta de González Echevarría— se hace eco de la imaginación estructural antropológica. Es el momento del discurso letrado sobre el discurso de la ley. El país imaginario reinventa la nación, la utopía social, lo que no fabula el estado. Podríamos decir, con el trasfondo teórico de Clifford Geertz (1988), que lo que aproxima a la antropología y a la literatura como escritura es la sugerencia en ambas de que las prácticas del discurso constituyen la posibilidad de pensar cierto tipo de verdad. La novela contemporánea latinoamericana se vale del discurso antropológico para inventar y legitimar una identidad, de un discurso literario etnográfico concebido como acto de imaginación desde la crisis de la ideología del discurso referencial y de su presuposición de un significado para la representación.

Esta crisis de escritura procede en la ausencia del padre, en la modernidad irredenta de las culturas latinoamericanas como nutriente de otra ficción retrospectiva. Reinaldo Arenas entra en este relato nacional alternativo que fue el *boom* del Caribe, desde la herencia patricia de Virgilio Piñera y José Lezama Lima, maestros tutelares desde la isla del espacio público que avalaron nombres como Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, José Donoso, Augusto Roa Bastos, Julio Cortázar entre las figuras de

mayor exposición editorial. Piñera y Lezama engendran una estirpe oscura de esta edad de oro de las letras americanas (la última quizás en la que puedan pensarse en un esfuerzo conjunto), padres imposibles, autores-ombigo, de una perturbada noción de la palabra, en texto que, como los borgeanos, nacen antiguos. Mucha de esta narrativa de la década del sueño cubano (del capítulo VI de *Paradiso* a *Artemio Cruz* o la gran novela del dictador) se construye sobre el debate del padre o el efecto de lo real. De aquella empresa narrativa caen epígonos o jóvenes autores —Arenas, Sarduy— que toman la fábula de la representación como motivo autobiográfico. Severo huye hacia delante con sus ensayos de simulación, Arenas hacia atrás hasta los primeros derechos del sueño. Hijo de la medianoche de la revolución cubana, la biografía del autor es la del sueño colectivo del sesenta. Nonato, va a llegar al mundo como el sueño del padre. Sobre el volumen ingente de su producción, podríamos decir no obstante que Arenas escribió repetidamente el mismo argumento: la novela de formación como seña de identidad, el rito del nacimiento fuga y muerte del artista, de la ansiedad de su genealogía y de su trascendencia remota. La trama del padre es una de sueño y delito en el árbol de la vida. Desde Celestino, poeta en la corteza de los árboles, a Servando, voz mayor frente al estado, la escritura es un delito que mata al padre. *El mundo alucinante* define el canon de Arenas, obra total del cuerpo en movimiento. La novela de Arenas puede leerse como hagiografía desahogada de la diferencia del sujeto. El sujeto diferente o desmesurado, asfixiado en las condiciones menores de la isla. De esta reducción de lo inteligente a la indiferencia, nace el relato redentor barroco: el santo imaginario o cuerpo sagrado de última trascendencia en Arenas. En este texto del primer escritor está todo el universo desarrollado en una larga obra: la infancia que es contenido de materiales de memoria, proporcionando el estilo hagiográfico; la novela del dictador trayendo la voz histórica, el delito y la prisión como marcos de la escritura; la biblioteca, repertorio de exilio para la reescritura del archivo; la venganza política o la redención literaria, la esperanza del cuerpo trascendente o la muerte biográfica.

La genealogía nunca basta en este proyecto de escritura. Los padres siempre son pocos. Se necesitan todos los textos para llegar a mi texto. Arenas, becario del partido, se lee toda la Biblioteca Nacional de La Habana o el tesoro humanístico de María Teresa Freyre de Andrade (1963-1966). Descubre un insólito alter ego en el indómito Fray Servando Teresa de Mier que hizo temblar a los señores de la Colonia y escapó al imperio del saber de su tiempo. Reo, prófugo y potestad, inventó el paraíso. El

ejercicio literario de Arenas llegará hasta el primer dios del lugar, hasta el último trauma de una escritura, a todos los sueños perdidos, al primer deseo del imaginario.

El carácter fundacional que narradores y cronistas de Indias pueden tener como investigación primera de un auténtico *modelo del origen*, la identificación con sus prácticas textuales y modelos de discurso como forma de identidad, es el ejercicio más hondo que constituye *El mundo alucinante* (1969), y uno de sus intereses textuales más ignorados por el análisis crítico en torno a la obra de Reinaldo Arenas³. La novela de Arenas toma cuerpo como gran ficción archival que actualiza toda una serie de mediaciones discursivas capaces de descentrar lo reconocido de una convencional visión del mundo hacia una identidad más auténtica. La identidad es una cuestión de género, de *representación*. A través de su archivo *El mundo alucinante* rastrea el lenguaje de la alteridad, las razones del nombre y de la voz, los fundamentos antropológicos de la "escena de escritura" (Geertz, 1988, p. 12) donde empieza a articularse el discurso americano. La estrategia retórica que permite este rito de pasaje por la textualidad del archivo es lo que se daría en llamar, con préstamo de Lezama (1969), la indagación de la *era imaginaria*. El conjunto que se quiere denominar con este término daría unidad a las palabras que Fuentes quiso poner en juego: estructura, realidad paralela, mito y tiempo disperso. La era imaginaria es para *El mundo alucinante* la estructura entreverada en la que se plantean lo que Foucault llamó "las cuestiones sobre el ser humano, la conciencia, el origen y el sujeto" (1970, p. 27). González Echevarría ha definido esta noción lezamiana conectada a la novela de Arenas como "un universo histórico hecho de una causalidad metafórica" (1983, p. 256), que otorgará al relato antihéroe de Servando la legitimidad de una nueva fabulación híbrida, inconclusa, sin homólogo político. La escritura aventura un cuerpo para la visibilidad, para la extensión metafórica que dé oportunidad a la lógica poética de lo disperso, al poder de la autonomía literaria. *El mundo alucinante* es la renovación textual del acontecimiento americano: el momento del conocimiento y la independencia, la oportunidad del ser imagi-

³ La intertextualidad historiografía/novela en *El mundo alucinante* (todo el conjunto de citas literales de las *Memorias* y *Apología* de Fray Servando, sus estudiosos y biógrafos) ha sido estudiada por Rozenbaig (1986); de la misma autora junto a Hernández Miyares (1990). Véase también para un enfoque postmoderno de la red de textualidad de *El mundo alucinante*, Béjar (1987). Juan José Barrientos (1987) estudia la obra de Arenas dentro del género de la novela histórica hispanoamericana contemporánea y especialmente frente a Carpentier. Para el carácter conceptual del imaginario de Arenas, Aída M. Beaupied (1984). Uno de los estudios documentales más completos sobre el autor, bajo la edición de Ottmar Ette (1992).

nario e histórico, para entender el verdadero mecanismo de las visiones limítrofes que posibilitan la tecnología de la representación de una cultura.

En el teatro del lenguaje de la Colonia, donde *El mundo alucinante* acude a representarse, las resonancias entran en un juego vertiginoso de implicaciones. Rescatar esa primera escena de escritura supone aventurarse a los vericuetos del archivo: se trata a su vez de abrir las páginas de la tardía Edad Media y su recurrencia barroca que crearon y prolongaron la visión alternativa, la imagen del mundo americano. *El mundo alucinante* busca en la cárcel de sentido de la voz mediada del cronista, escritor de pago, escritura mercenaria que traiciona la ley con la tentación lírica, cuerpo contaminado por otra realidad física que no le pertenece. Pero el paradigma antropológico opera además sobre las páginas tapadas de otros textos de cultura como el imaginario indígena de la poética del códice, el documento del discurso, el 'monumento' (diría Foucault) de su historia. La misión del archivo es la descripción intrínseca de esos documentos fundacionales (y sus proyecciones cervantinas, gracianescas), textualizarlos para experimentar sus mecanismos de síntesis del sujeto, para arrancar el secreto de esa imagen confusa, apresurada y estigmática, irreconciliable con lo que somos. Dicho desde *La arqueología del saber*:

El análisis del archivo comporta, pues, una región privilegiada: a la vez próxima a nosotros, pero diferente de nuestra actualidad, es la orla del tiempo que rodea nuestro presente, que se cieme sobre él y que lo indica en su alteridad; es lo que, fuera de nosotros, nos delimita. (1970, p. 222)

El archivo devuelve el proyecto imaginario que es lo que somos. Es la recursividad que entra en juego con estos primeros narradores de lo americano la que puede construir una ficción moderna como *El mundo alucinante*, la que puede cuestionar el discurso hegemónico, reconciliar la tradición, dar espacio a la representación que se representa: "¿Hasta cuándo vamos a permanecer en perpetuo descubrimiento por ojos desconocidos?" (EMA, p. 117). La ambición de *El mundo alucinante* no es otra que la de investigar el imaginario del 'tiempo disperso', melancolía de Fuentes, para poder reescribirlo. Y entonces, Fray Servando —nuevo emblema de la conciencia mítica que se busca a sí misma— podrá calmar su desasosiego, una exigencia de presente, una *mínima moralía* en queja de Adorno:

¿Esto es el fin? ¿Esta hipocresía constante, este constante repetir que estamos en el paraíso y de que todo es perfecto? Y, ¿realmente estamos en el paraíso?. ¿y realmente... existe tal paraíso? Y si no existe, ¿por qué tratar de inventarlo? ¿Para qué engañarnos? ¿Acaso

hemos hallado el lugar que nos ha sido prometido? ¿Acaso ya hemos visto el consuelo y el descanso? ¿Acaso ya no hay más que desear? (EMA, p. 232)

Fray Servando, por su mítica condición rebelde, por su disidencia impercedera, es la figura elegida para atravesar ese mundo-laberinto, ese espacio-tiempo de dispersión de múltiples medios, donde el hecho americano como *pretexto* de sueño colectivo se ha ido realizando, y acabado como ausencia⁴. Al final de su particular odisea, como el héroe de la novela de la prueba descrito por Bajtín (1989, p. 258), la aventura no habrá modificado a Servando, lo habrá verificado en su constancia libertaria: libertad como discurso anárquico contra el poder y sus símbolos institucionales (EMA, pp. 48, 63); libertad como proyecto político de cuerpo mixto, criollo (pp. 109, 153, 177); en el reto de sí mismo, del deseo como necesidad simbólica: “como te has de ver toda la vida: siempre en busca de lo que huyes. Pues bien sé yo que tú deseas lo que rechazas” (p. 28). Lo inconfesado en el archivo es la necesidad del Otro para definirnos, que requiere a su vez una revisión y cuestionamiento de la alteridad que va a darnos un nombre. Se trata de colaborar en una tremenda mutación epistemológica de la historia que Foucault consigna como un vencer “el miedo de pensar el Otro en el tiempo de nuestro propio pensamiento” (1970, p. 20), tantas veces dramatizado en la novela de Arenas: “Pero en cuanto eché a correr lo primero que hice fue chocar contra el espejo que me devolvió mi imagen rota” (EMA, p. 112). Es por ello que ese tiempo y espacio de dispersión que marcará la peregrinación de Servando es acontecimiento, verticalidad convergente, actualidad y no memoria: “Y ya iba a desprenderme hacia otros sitios remotos, a habitar un tiempo donde no existía la memoria, sólo un presente desdoblado. El principio. La revelación” (EMA, p. 241). Pues esa inagotable materialización palimpséstica que es *El mundo alucinante* tiene como función, en palabras de Foucault, descubrir “los límites de un proceso, el punto de inflexión de una curva, la inversión de un movimiento regulador, los límites de una oscilación, el umbral de un funcionamiento, el instante de dislocación de una causalidad circular” (p. 14). De ahí que *El mundo alucinante*, como *Cien años de soledad*, sea un libro con creación y apocalipsis, cuya primera palabra de comienzo ideal la da el archivo. La contestación de Arenas es una investigación artística e histórica al aparato político de los discursos.

⁴ La “tradicción de ausencias posibles” cuya vinculación a Fray Servando en *La expresión americana* de Lezama Lima (1969, p. 166) dio a Arenas el pie para su libro.

Los sueños

*Viene usted de un lugar
que pronto existirá.
El mundo alucinante.*

Todo archivo necesita un texto fundacional, un origen contenido que signe su sentido epistemológico. Para el mundo alucinante de Arenas, como para el pensamiento occidental, este texto es la *Odisea*. La era imaginaria de Fray Servando toma la palabra desde un desafío lúdico al consagrado texto de cultura. Las posibilidades de una contestación paródica a las viejas categorías de pensamiento están en la mediación de los *Diarios* de Colón. En su regreso hacia la mirada de Occidente, Fray Servando sigue la ruta del almirante en el retorno del primer viaje y revive el paso de esa gran frontera para una nueva *episteme* que es la proximidad del Mar de los Sargazos:

El día pasado, cuando el Almirante iba al río del Oro, dixo que vido tres serenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera tenían forma de hombre en la cara; dixo que otras vezes vido algunas en Guinea en la Costa Manegueta. (*Diarios*, pp. 111-112)

La importancia del momento puede estar, como Levi-Strauss señala, en confirmar a Adán y Ulises, en verificar “la última barrera mística” por la cual se sella el límite del Paraíso Terrenal y el Nuevo Mundo queda “al margen de las agitaciones de la historia” (1992, p. 76). Pero parece que *El mundo alucinante* entiende en los cómicos ribetes del episodio del almirante un diálogo más polémico con la versión homérica del viaje del saber. Los *Diarios* se convierten en un mediador en el debate entre historia y mito que comunica las formas del Viejo Mundo con el nuevo modo de América. Son el testimonio de una locura patriarcal, el cuaderno delirante del primer imaginario perseguido en América.

Fray Servando (capítulo 9, versión tercera) se insinúa además como un travestismo de Ulises. En la Rapsodia XII de la *Odisea*, Ulises, por consejo de Circe, se hace atar al mástil de su embarcación mientras sus compañeros se taponan los oídos con cera para no escuchar el canto de las sirenas. En el canto total de las sirenas, en el poema absoluto cuya llamada no se puede resistir, hay la intuición de una presencia mortal. La metáfora de Ulises atado al mástil se forja en profecía de Occidente: la inviolabilidad del secreto del conocimiento. Aquel que escuche el canto de la criatura

mítica perecerá pues llega a conocer *la otra voz*, el contracanto que enajena al yo. La misión de Ulises es defender con la previsión de la historia la fatalidad del mito. Fray Servando convierte la prudencia y astucia del héroe griego en entrega placentera (“Pero no te tapaste los oídos”, EMA, p. 54). No hay identidad perdida ni irrecuperable que salvaguardar, porque en el código del mundo alucinante la historia es la verdadera traición y su reserva una trampa de oscuras jerarquías. El mito, sin embargo, promete un lenguaje emblemático, “representación que se representa” por fin (Fuentes, 1980, pp. 56, 85), irreconciliable con la realidad como convención, pero camino hacia lo real en sí que pasa por el encuentro ineludible de la otredad. Fray Servando participa en la secuencia de una voracidad de imágenes que alegorizan el éxtasis de la unión, del encuentro definitivo magnificado en la cópula de tritones, serpientes devoradoras y otras legendarias “criaturas de misterio”:

Y desde allí viste de nuevo el juego de luces de las que volvían a ser para ti criaturas de misterio. Criaturas de un solo ojo en medio de la cabeza.

[...]

Criaturas en celo, que corren voluptuosas entre gritos y resuellos que se apagan ante burbujas hasta descender al fondo donde concluye la unión. Y fue la batalla vulgar de la vida. (EMA, pp. 59, 60)

Todo el pasaje es de una entonación hiperbólica que recrea la fiesta del reconocimiento desde la atracción sensual, profundamente misteriosa del Otro. El cuadro se cierra con el triunfo apoteósico de la serpiente, la gran figura mitológica de la transgresión, que hunde el arca de la supervivencia e inaugura una era sin paraísos no deseados. La escena se repite en *Paradiso* con el rito de iniciación del artista, fiesta marina de íntima tragedia, secreto anticipado del cuerpo para Fronesis y José Cemí. Fray Servando queda como náufrago fatigado de ese espectáculo del furor de los tiempos; suerte de antihéroe preferible en el rito de pasaje que contiene la culpa y la justicia poética, la elegía del universo textual que exige cada nueva visión del mundo y su intento de verbo. En este proceso de la expresión americana, en palabras de Lezama:

Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecen sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores. (1969, p. 20)

Cansancios que acusan las imágenes de Arenas como eco de las tensiones de una página de Piere d’Ailly o los esfuerzos de un Pedro Mártir

de Angleria por traducir tapires, manatíes y tiburones a bestias monstruosas de rango mítico. El pasado cuenta las estrecheces del presente y el libro se arma para el alto combate de las épicas. Las páginas del archivo inspiran y velan las lógicas modernas.

La experiencia homérica de Servando tiene finalmente trazos de un acto consciente y caracterizado de desmitificación, donde quedan implicados los grandes mitos del pensamiento épico clásico y del judeo-cristiano (adanismo), cuna de la conciencia de Occidente. Mircea Eliade explica en su obra *Mito y realidad* la necesidad de este proceso en la mitología griega para superar y a un tiempo preservar la visión mítica hacia el descubrimiento de la historia “para acceder a la fuente primera de donde brotó lo real, para identificar la matriz del Ser” (1983, p. 119). En virtud de ese prestigio de los orígenes, del principio, de la *arché*, esa descategorización del mito representa lo esencial en una situación primordial, pre-histórica y reencuentra la cosmogonía como problema ontológico. El pensamiento se esfuerza por identificar y comprender el comienzo absoluto.

El capítulo 9 de *El mundo alucinante* entra entonces en la trascendencia del discurso antropológico, aquel que tiene por objeto el lenguaje y el mito. González Echevarría (1990, p. 13) ha señalado la importancia de esta mediación en la novela latinoamericana moderna, síntesis del lenguaje del origen (mito) y la historia entendida como ‘historia del Otro’. La antropología permite a la autoridad discursiva traducir a su propio lenguaje la cultura ajena y por la conciencia del Otro llegar a la pretensión del origen del ser, del autoconocimiento. El mundo post-colonial proporcionó el modelo para el comienzo, y *El mundo alucinante* de Arenas utiliza ese momento de reducción como materia prima de su asunto. La novela participa, en una primera serie de su archivo, en el sentido que González Echevarría quiere de identidad cultural: “La novela moderna latinoamericana transforma la historia latinoamericana en un mito oroginario para verse a sí misma como otra” (p. 15). De esta primera instancia de la escritura americana, que podríamos cifrar en los nombres de Colón y Pané, *El mundo alucinante* como ficción archival ha extraído la averiguación más arriesgada del lenguaje: el que reorganiza el sentido del tiempo y modifica los rasgos de representación del sujeto para sostenerlo en conflicto permanente con el relato. Se ha puesto en práctica la primera ansiedad del drama retórico del cronista: el mito como legitimación, como apertura para expandirse, abismarse en un “más allá” de las expectativas del paradigma historiográfico, que no conoce el lenguaje. En otras palabras, el mito como única rúbrica de lo real: el compromiso semántico del cuerpo con los poderes de la fábula, su muestra histórica como episodio menor, resistente, irresoluble. La rela-

ción con Pané no lo es por cita más directa como en Colón, pero subyace en la práctica textual del tratamiento de lo mítico (el cuerpo como relato que desorganiza y desentraña el espacio en estructuras visibles que obligan a contar), un proceso fundamental de la novela. Pané escritor subyugado por la hiriente fascinación de lo real, y como Arenas y su saga de heteróclitos (Celestino, Arturo...) con urgencia literal de papel, forzado a callar el manuscrito, apretarlo, reescribirlo, saberlo mentido y negado por los órdenes oficiales del discurso. En Pané la escritura en tanto que forma de pensamiento y homología recuerda la identidad desde el *análogo metafórico* lezamiano que progresivamente va a perfilarse como la búsqueda de *El mundo alucinante*. Porque ésta es la gran promesa de las afinidades del archivo: la unicidad metafórica que permita a un orden simbólico confrontar el espejo por el que penetrar su coherencia interna y hallar una réplica de sí misma. Lo que es sugerencia y motivo en Pané se desarrollará en el Caribe en el gran aparato estético de Lezama, y en las leyes de este ritual formalista del ser, metamorfosis inaprensible de lo mismo, busca gobernarse el mundo insólitamente plural de Arenas.

Las primeras narraciones de lo americano ensayan marcos de referencia capaces de aprehender la imagen del mundo, de ser fieles a la infidelidad del imaginario, al viaje y a la búsqueda. Es el testimonio de los traidores a la isla. Su profundidad es necesariamente enorme. *El mundo alucinante* aporta a la construcción palimpséstica que la literatura latinoamericana desarrolla desde sí misma y para sí misma, la averiguación exhaustiva de ese Otro, el espejo de autores y autoridad, el pozo de la imagen de un continente como sueño de totalidad y deseo. Y lo hace mediante la transcripción y reescritura a su vez de ciertas series del archivo, convocadas desde los primeros esfuerzos retóricos de la expresión americana, de las que *El mundo alucinante* aprende las estrategias del comienzo. De esta forma se sabrá qué y quién decide lo que es la identidad; habrá una realidad que sea proceso de su lenguaje. Quizás, paradójicamente, la voz de este corpus será otro mito en la serie de series de la 'verdadera' historia de lo americano como reescrito radical de alteridades. Foucault enfatiza así en *La arqueología del saber* esta función regresiva del archivo:

Establece que somos diferencia, que nuestra razón es la diferencia de los discursos, nuestra historia la diferencia de los tiempos, nuestro yo la diferencia de las máscaras. Que la diferencia, lejos de ser origen olvidado y recubierto, es esa dispersión que somos y que hacemos. (1970, p. 223)

El archivo de *El mundo alucinante* busca su relato de máscara, de diferencia en la cronología caótica de un universo semántico propio. Las

peripecias de Fray Servando se localizan a finales del Siglo de las Luces y primeros años del XIX. La novela recrea, sin embargo, una Europa gótica, un universo social de exasperación barroca que hay que entender en el aprendizaje de Servando por la incidencia de su elección: son umbrales epistemológicos del archivo de *El mundo alucinante*, filiaciones marginales o bastardías compartidas. Atravesándolos se pretende averiguar la historia específica del discurso antropológico del carnaval (recurso favorito de la pluma de Arenas) y su poder de relativizar el sentido unilateral de la palabra, que subyace como estructura imaginaria de cierta narrativa de los Siglos de Oro, contenido perverso del barroco cubano. La anacronía del *mundo al revés* en el Siglo de las Luces entra con decidida intención política en el corpus de notable sorpresa de *El mundo alucinante*. La réplica indirecta la sirve *El Criticón* de Baltasar Gracián. En el Libro primero, Crisi VI de *El Criticón*, se concreta la fórmula de la locura del mundo, que celebra la entrada del héroe en el universo social. El propósito de Gracián es enfrentar el concepto de *mundo*, macrocosmos concertado y perfecto, con el de *estado del siglo* —interferencia del discurso político y su raíz antropológica— a través de una larga enunciación de imposibles: castillos en el aire, fieras ciudadanas, necios ensalzados, sabios abatidos, Caco político; un mundo donde los esclavos mandan y los ciegos guían. Es el mismo cuadro de pretensiones desmesuradas que Servando contempla a su paso por la corte y que culmina en el vértigo de servidumbres de “el país de la desolación”:

y por todo el camino fuimos tropezando con infinidad de seres, todos queriendo hacer cosas inverosímiles: gentes que trataban de hacer oír a los pies. Mujeres que pretendían cargar el sexo en la frente. Hombres enterrándose vivos. Viejos que querían hacer hablar a los árboles y niños que a toda costa trataban de detener al tiempo. (EMA, p. 104)

Es la visión oblicua de la contracultura popular descrita por Chartier (1988), la retórica de la cultura marginal, desposeída, su testimonio de exclusión del cuerpo ortodoxo del discurso⁵. De nuevo estamos en la inflexión entre alegoría e historia que rige en profundidad el discurso antropológico. La verdadera cara del mundo mediatizado por las leyes del presente es la de un infierno sin dignidad ni categorías. Significa, sobre todo, asumir la oscilación contradictoria de lo real, la búsqueda de su oposición y

⁵ Volek (1985) ya ejerció la mirada analógica y carnavalesca sobre el texto de Arenas.

ambivalencia. La reducción de sus contradicciones puede explicar al mundo y también al hombre, y de ahí el significado de “mundo alucinante”, cristal conflictivo que es “clave del ser y fuente de pasmo y maravilla”⁶.

La aventura de Servando por el confuso laberinto de su contemporaneidad no culmina, sin embargo, en el prodigio o alucinación que se esperaba desde su título; finalmente no hay verdad última de los seres y las cosas, siquiera imaginaria, sino sólo un continuo teatro de búsquedas. Pero esto es lo que no puede ser dicho en el foro de las vanidades, en el rigor de la nivelación. En el gran escándalo de la procesión de la Virgen de Guadalupe, compromiso de la voz de Servando, en su “noche oscura” (irreverente “Gran Noche Estrellada”) el fraile presiente la imagen del proceso americano, los arcanos mayores de su pensamiento político, como un inflexible teatro del obstáculo:

Entonces tuvo la revelación. Pensó que el objetivo de toda civilización (de toda revolución, de toda lucha, de todo propósito) era alcanzar la perfección de las constelaciones, su armonía inalterable. “Pero jamás”, dijo en voz alta, “llegaremos a tal perfección, porque seguramente existe algún desequilibrio”. (EMA, p. 241)

No hay totalidades fulminantes que nos reconcilien como sujetos históricos; apenas se formulan se insinúa en ellas una réplica insatisfecha que termina con toda legitimidad de la identidad posible. El intento de cristalización de una gran cosmogonía política o lógica conciliatoria del orden del mundo deviene en la confirmación del desconcierto, en la necesidad de la mirada invertida. Es la crítica más dura de Arenas, desde la coartada del desengaño barroco, al gran imaginario de los sesenta.

El mundo alucinante continúa su itinerario por el aparato de la representación cultural hasta el mismo corazón de las formaciones discursivas. Junto a la insistencia en la transgresión que averigua lo complementario, la causalidad metafórica provoca además un correlato de consecuencias enormemente significativas: el motivo de Eros y Muerte repite la iconografía del texto de autoridad en que se apoya la subversión de Servando (Guadalupe-Santo Tomás/Tonantizin-Quetzalcóatl). Burunda proporciona a Fray Servando las pruebas para el sermón que dismantelará la versión conquistadora del mito americano, desplegando a sus ojos interminables códices aztecas, “clave de jeroglíficos”:

⁶ Curiosamente la cita es de Rico (1989, p. 238) en relación a Gracián.

donde aparecían cuerpos de animales con cabeza de mujer, mujeres con órganos de leones, fieras con cara de niños y soles dando gritos por la expresión que reflejaban esas caras.

[...]

Yo miraba el desfile de las figuras: hombres con piel de serpiente, mujeres tocando la luna como si fuera un tambor, venados subiendo al cielo. (EMA, pp. 37, 38)

Servando extrae este texto clave de un recinto singular: el cuerpo inaudito de Burunda, inmensa cueva de murciélagos, símbolo del testimonio indígena del *Popol Vuh*. En la Casa de los Murciélagos, cuarta morada de Xibalbá, los héroes de la mitología maya enfrentan las pruebas de los Señores del Infierno; Junajpú es decapitado y su cabeza sirve de semilla al árbol de la vida, que debe permanecer inviolado. El rito se repite unido a los códigos de vida y muerte del juego de pelota (XXX, XXII, C.T.; 40-ss. 90-ss). Precisamente es en esta colección de códices mayas (y en los episodios de los castigos infernales) donde Lezama Lima comienza a rastrear la búsqueda del *análogo metafórico* en la expresión americana (1969, pp. 22, 26). El archivo empieza a plegarse sobre sí mismo, a crear remanencias de causalidad circular en la dispersión, que en último término arrastrarán a Servando hacia su visión final. En ese momento (capítulo 34) el fraile asistirá al destino común en sangre y fuego de temporalidades diferentes (entre otros trágicos momentos se convoca a la Noche Triste de Cortés). La transparencia de una suerte de rueda de la Fortuna de inspiración medieval se concreta como imagen —rudimentario aleph— del a priori histórico que fundamenta la visión mítica. Ésta es posible porque Servando ocupa entonces la posición descodificadora, el *axis* del archivo:

Y de nuevo tropezó con las llamas. Las llamas, que se alzaban, llenando toda aquella habitación donde el fraile había ido a parar. Las llamas, y entre ellas alguien que contaba la vida del fraile. Desconcertado y curioso quiso saber cuál era su propio fin, pero el fuego ya le subía por las sandalias y le chamuscaba los hábitos. Para no achicharrarse bajó las manos. (EMA, p. 239)

Servando no accede por completo al privilegio de Aureliano en *Cien años de soledad*, dentro de una contrapartida a la solemnidad muy consecuente con la filosofía de *El mundo alucinante*. Pero de cualquier forma, el archivo se consume al cumplirse dos de las características que González Echevarría señala como inherentes a dicho proceso: “la existencia de un historiador interno que lee, interpreta y escribe los textos; y finalmente [...] la presencia de un manuscrito no acabado que el historiador interno intenta completar” (1990, p. 22). La inclusión de un intérprete interno tiene una

conexión autorial que jugará un papel en la plurivocidad que teje *El mundo alucinante*, como más adelante se verá. Interesa ahora más el carácter de *manuscrito* que adquiere la novela. Lo peculiar de su cifra, todo el imaginario del “mundo al revés”, configura un manuscrito con carácter de *bestiario*. Es ésta sin duda la textualidad más extravagante que activa el cuadro narrativo y apunta de forma original a los intentos totalizantes de la ficción latinoamericana más moderna. Las figuras del bestiario son descripciones recurrentes del imaginario indígena y de los *semejança* medievales, signatura a un tiempo de la cultura oral y letrada que funda el primer discurso americano. Textos que hermanan la ficción y la historiografía y contagian a *El mundo alucinante* de su peculiar hibridación (recuérdese su inspiración totalizadora, la curiosidad por el origen de los nombres, la representación de los universos cancelados y sus trampas de sentido, la exploración directa del mundo). Son, tal y como se vio en el célebre episodio de las sirenas, estructuras esenciales del pensamiento analógico del cronista, celebración de heterogénesis que quiere contener en los códigos del *libro* la gran enciclopedia del Orbe Nuevo.

La serie de la naturaleza del libro entronca en la novela de Arenas con otro importante mundo textual. En el capítulo cuarto de *El mundo alucinante* se menciona la permeabilidad quijotesca de Servando a la escritura, que forja la tendencia de su pensamiento al eterno retorno, a la lógica onírica que alcanza complejidades auténticamente borgeanas: “De este modo se dormió. Y entonces la Angustia de las Imágenes Que no Identificamos vinieron a carcomerle la planta de los pies... Soñó que ya estaba solo sobre aquella tierra vomitante, y que caminaba con una tijera en la boca y que en sueños pedía explicaciones a ese sueño”. (EMA, p. 29) En este mismo episodio la novela atestigüa las cualidades proféticas de Servando, intérprete peregrino del mundo como libro desde la absoluta fusión de los tiempos:

Entonces se escondió tras los libros y, escudado entre pergaminos y hojas, revolvió estantes, rebuscó en lo que pudo haber escrito, e imaginó lo que se pudo haber dicho y se dijo y aparece como no dicho para que se vuelva a repetir y surta efectos. Telarañas enormes tuvo que ir taladrando con las manos para abrirse paso entre la marasma polvorienta y alcanzar el volumen imaginario donde resaltaría, con letras brillantes, lo que aún no se había dicho en ningún otro. (EMA, p. 30)

La escritura americana se sabe *reescritura*. Hay aquí una primera intención del urgente desfase del círculo, del quiebre que hace posible la textura del archivo, la urgencia palimpséstica. Se esboza como una instan-

cia de ruptura entre escritura potencial y verosimilitud recurrente. Es la plenitud de las “ausencias posibles”, verdadera tradición americana para Lezama, que sobrepuja la aparential “presencia imposible” (1969, p. 74). Este destino del hecho americano emerge para Lezama Lima de la tradición romántica del siglo XIV, desde la cronotopía del calabozo, la ausencia, la imagen de la muerte. Es la dimensión que crea de la celda interminable de Servando un umbral, una cronotopía dialógica, un espacio de la escritura ausente:

Escribir en medio del infierno acuático. Escribir. Dejar que todas las ocurrencias le salieran de la cabeza. No desperdiciarlas como ahora en que las ideas iban y venían y se difuminaban entre la oscuridad de la prisión ¡Cuántas ideas!... Y sin embargo, pensó, mientras gritaba por agua y por luz como un *nuevo y reciente mito*, las mejores ideas son las que nunca logró llevar al papel, porque dicho y hecho ya les hace perder la magia de lo imaginado y porque el resquicio del pensamiento en que se alojan, no permite que sean escudriñadas, y, al sacarlas de allí, salen trastocadas, cambiadas y deformes. (EMA, p. 47, el subrayado es mío)

Carencia de papel, un nuevo guiño textual a la familia cubana, de Pané a *Los pasos perdidos* de Carpentier y los cuadernos vencidos en el bloqueo de nuestro fin de siglo. Servando es un “nuevo y reciente mito” en tanto que reacción a la caverna platónica, como esfuerzo directo de confrontación con el discurso. Este orden de ideas lleva a la apertura perenne del archivo como reorganización de la economía discursiva, como decisión de la situación de comunicación.

Servando, en un gesto de supervivencia, no fuerza la lectura final del manuscrito. La oportunidad de conocer su destino último hubiera pulsado también la continuidad del a priori histórico. A la consecución, Servando prefiere el límite, a la presencia imposible, la ausencia posible. Urgido por la misma presión que Scherezade, que el último Aureliano, que Artemio Cruz, narrar para ganar terreno a la muerte, Servando adivina la dinámica engañosa del tiempo, el secreto de la ansiedad textual, la mentira de su mensaje existencial que ya presintió en el comienzo de su relato: “Así se pasaba el tiempo, y así pasó hasta descubrir que no existía y que sólo era una noción falsa con la cual empezamos a temerle a la muerte” (EMA, p. 17). Liberado de las férreas leyes orgánicas de la narratividad, *El mundo alucinante* se desarrolla ahora desde la extensión, como amenaza y deseo, de las energías menores promovidas por el gran cuerpo de escritura de la década de los sesenta. Formas de inmolación de la totalidad, ceñidas al desamparo y fracaso del sujeto, a los peligros del yo de áspera tolerancia en el sueño colectivo.

No se aparta de la noción borgeana de condensación del tiempo que se hace visible en la proximidad de lo conclusivo. En esa misma dimensión tangencial es entendido el espacio y medido a través del tiempo en la novela. Un punto de vista material de la relación de violencia con el otro desde el momento de lo real, lo imaginario y lo simbólico. La experiencia de esa convocatoria indisoluble, de grandeza precaria, es clave de la posición del sujeto que elabora la ficción latinoamericana moderna.

Hemos analizado cómo una serie de textualidades del archivo de *El mundo alucinante* abren la condición de posibilidad para un *regressus*, una transmutación del origen, un contarse de nuevo, narrar, es decir, interpretar. La escritura definida en estrategia contra el pensamiento único. La responsabilidad de la crónica mestiza, apoyada por otras mediaciones retóricas que vienen a darse cita en la provocación neobarroca, fue definir el mundo metafórico de la *era imaginaria* y sus códigos, que pasaba por desarrollar un lenguaje de la alteridad, frente al contrato blindado de las referencias. El relato de Arenas quiere agotar los testimonios que postulan cuál es el lenguaje válido para una política de la experiencia que no me mida ni me transe, que simplemente tenga escucha, pueda verme. Un lenguaje que desconfíe altamente de sí mismo.

En esta línea interesa la colaboración de otro gran texto mediador fundacional, la ordalía de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca o el primer cuaderno del cambio de piel. Textos como los *Naufragios* de Cabeza de Vaca orientan una respuesta en torno a la posición del sujeto y su capacidad de enunciación de la experiencia. La narrativa latinoamericana aparece marcada por el exilio (físico/interior), como posición del sujeto capaz de enunciar, como la relación ser-lugar que provoca la alteridad, el temblor subjetivo o la fragilidad del poder. La idea del exilio como una marca de naturaleza del americano está ya en las obsesiones de la conversación cultural de la Colonia. En pleno debate sobre las presencias reales de la primera conquista, el tema inspiró la polémica entre el Padre Acosta y el misionero dominico Fray Diego Durán quien, en su *Historia de las Indias de Nueva España*, defiende la categoría humanística o la razón hebraica de la indiada: los habitantes de América son descendientes de una tribu exiliada de Israel, llevada por el éxodo al Nuevo Mundo⁷. Fray Servando y Álvaro Núñez son seres desterrados, transterrados, para poder expresar su diferen-

⁷ Fray Diego (s. XVI) fue el inspirador de las *Memorias* de Fray Servando Teresa de Mier, el personaje real de la segunda década del XIX, patrón argumental de la novela de Arenas. El dominico sevillano, en su americanismo providencialista, identificó a Quetzalcóatl con santo Tomás, deseado predicador de los Evangelios en el primer cristianismo, tesis que invalidaría el imperativo moral de la conquista.

cia. La de ambos es también la historia de un fracaso, de una palabra no reconocida. El relato de sus aventuras es igualmente —como diría Molloy— una “hazaña retórica” (1987, p. 425), pretendiendo que la configuración narrativa acarree una refiguración de la experiencia. Siguiendo el estudio de Silvia Molloy, los *Naufragios* son una obra compleja, tejida sobre los códigos de la definición y el reconocimiento, ambas metas irrenunciables de la empresa de Fray Servando. La relación de Álvaro Núñez y la biografía imaginaria de Servando responden al mismo deseo de “hablar para ser contado” (Molloy, p. 427). La implicación de los *Naufragios* como una forma de presencia en *El mundo alucinante* asoma, ya es frecuente en la novela de Arenas, en clave paródica por el ya mencionado capítulo 9. Fray Servando, prisionero y esclavizado, camuflado en su bárbaro latín, aparece cómicamente uniformado a la negritud, en una inversión irrisoria del trascendente *cambio de piel* con el que Núñez da la voz al otro, en el principio de una serie para la novela latinoamericana. Arenas acaba con la noción de frontera y la reinstaura en territorios insostenibles de intimidación corporal. La risa letrada insubordina el cuerpo de toda categoría límite de la cultura: raza, género, capacidad económica o poder social.

En este quiebre constante de división de poderes, *El mundo alucinante* participa además en la conformación de su voz narrativa de una dialéctica retórica característica de la primera escritura latinoamericana: la simulación de legitimidad y la conquista de un espacio frente a la autoridad⁸. En el caso de la narrativa inasible de Arenas se trata de no reconocer privilegios desde el espectro narratológico que, plural y anárquico, renuncia a gobernarse a sí mismo. El experimento más interesante en este intento de desconcertar al lector, de frustrar cualquier esfuerzo de confianza en sus narradores —y por su valor connotativo respecto a la escritura del cronista, siempre en diálogo apologético— se plantea en el campo de actuación de la segunda persona. Ésta involucra al *yo* como personaje narratario intradieгético, y el *yo* se conserva en el *tú* para provocar una refracción más profunda: la signatura que rige el discurso, la del autor implícito. Empieza a esbozarse el perfil del historiador interno del archivo de *El mundo alucinante*. De tal forma que adquiere sentido la declaración de la instancia autorial al personaje, en la carta que prologa la novela: “Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona” (EMA, p. 9). Las secuencias en segunda persona materializan así el proyecto novelístico, entendido desde la conceptualización de Bajtín, por el que la palabra del autor que

⁸ Para las presiones de la normativa historiográfica ejemplificadas en los afanes patricios del Inca Garcilaso, cfr. González Echevarría, 1983, p. 254.

representa queda situada en el mismo plano que la palabra representada del personaje y entran así en relación dialogística, de forma que el discurso se teje en el conocimiento recíproco de sus réplicas (1989, pp. 111-148). Es ésta la intimidad dialógica de la *relación* como género; la estructura reivindicada como portavoz de la descentralización del sujeto en el plano ontológico, de la mutación epistemológica de la historia de que participa⁹. Podría hablarse de una poética de la segunda persona en la narrativa latinoamericana, que hunde sus raíces en las crónicas de Indias y se proyecta hasta la ficción más moderna. El ejercicio del *tú* es otro secreto del archivo, esencial, por tanto, para la creación de ese “espacio contrapunteado” del que, según Lezama, depende “la metamorfosis de una entidad natural en cultural imaginaria” (16). La pérdida de esta categoría en la representación es el gran delito del lenguaje del último sueño cubano para Arenas.

Si, en palabras de González Echevarría, “el yo queda siempre subsumido por el discurso” (1990, xi) la piedra de toque del sentido contrapuntístico de la novela de Arenas entra asimismo en la primera persona, como crónica adversa de la cultura. La risa del yo, perversión del cronista, es el modelo para armar de la enunciación a la manera de Arenas/Servando. Ese goliardo de la independencia que es el fraile letrado vuelve a su personaje necesariamente osado para la comprensión realista del mundo. El contracanto (‘para’ y ‘ôde’) toma su origen —en las reconstrucciones arqueológicas de Gérard Genette— como rapsodia invertida, como ahondamiento en la significación cómica de los valores fundacionales (que hemos probado como un sentir muy propio en *El mundo alucinante*): “Así habría nacido la parodia, ‘hija de la rapsodia’ (o quizá de la tragedia) en el mismo lugar de la recitación épica (o de la representación dramática), y de su mismo texto, conservado, pero ‘invertido’ como un guante” (1989, p. 25). La parodia busca en la modificación verbal ‘la primera palabra’, el cuerpo político frente al cuerpo clásico del relato nacional, y en esta línea se explica como la más adecuada estrategia discursiva de *El mundo alucinante*.

⁹ La narratividad tripartita es recurso ya canónico desde *Artemio Cruz*. Pero la tentación de recurrir de nuevo a la implicitación hipertextual, a los canales del archivo, nos remite a páginas ya pasadas. Maravall (1984) recuerda en “Antropología y política en el pensamiento de Gracián” la carta al lector que prologa *El Criticón*, la cual le permite decir que: “Gracián presentará su historia de Andrenio y Critilo como historia de la segunda persona. *El Criticón* es la patética aventura del *tú*” (p. 331) —añádase además— focalizada desde un protagonista adánico (Andrenio) seguido por su ‘otro yo’ (Critilo) “razón que le permite advertir que camina entre cosas que son apariencia de ellas mismas” (“El mito platónico en Gracián”, p. 379).

Asesinados por el cielo

Soñar (radical, cruelmente) es para Arenas una categoría moral y una responsabilidad imaginaria. Un derecho y un problema para hacer patria. Sólo está en manos de autores, de seres con culpa, de cuerpos de delito, reos de exilio. Tienen algo de Telémacos, aprenden del sueño de Ulises. Se esconden en el libro, no conocen patria aunque aman la isla, son la amenaza del usurpador, vengan la utopía.

Dentro de las grandes ambiciones totalizantes de la novela latinoamericana de los sesenta, *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas estructura un archivo clave que recupera el texto épico y se convierte en cita desviada de su sentido. Esta investidura permite a la novela construir ante el lector una *era imaginaria*, perspectiva más legítima de la fabulación del hecho que se presiente en el desequilibrio perdurable. *El mundo alucinante* averigua, imita y deforma los esquemas de la construcción cultural de la identidad por los caminos que su archivo ficcional va proporcionando a lo largo de la lectura. Se llega a descubrir que el proceso se valida a sí mismo comprometiendo su textualidad en una contestación infatigable. Al intentar agotarlo, la novela fuerza la necesidad irremplazable de la ficción. Es así como sorprende “su potencialidad para crear imágenes”, conocimiento desde el que puede arriesgar el secreto del “análogo metafórico” lezamiano (pp. 22-25). *El mundo alucinante* quiso hacer de los mecanismos de autoconocimiento revelados por el discurso antropológico su ley de composición (la praxis dialógica entre las instancias discursivas convocadas), en un intento de totalidad estremecida o vacilante que ocupara la ‘ausencia posible’ o el vacío de representación que prepara el fin de siglo (un estado límite de intoxicación de la subjetividad colectiva). De la coincidencia de sus espacios se pedía la eliminación definitiva de lo imaginario de toda mediación, como la confrontación extrema de complementarios de la que emergería la visión mitopoética débil, no intervenida, capaz de esperar al sujeto. El mito de voluntad identitaria eligiendo en silencio su filiación. Esa totalidad no lleva a estallar finalmente en sí misma, conserva la fuerza moral del deseo y no vincula máquinas de afirmación social. Autopoética y heterogénesis simultáneas, su textura es un desafío mayor todavía mutante y no valorizado. La voz narrativa vuelve a convocar el origen de la novela, la necesidad de volver a proyectar de nuevo el pasaje intertextual, de sostener universos de referencia heterogéneos que deben mantenerse como componentes de expresión. La novela de Arenas se adhiere así a la ‘técnica de la ficción’ o escritura visionaria que Lezama Lima anunció como imperativo de la expresión americana “cuando la técnica histórica no pueda estable-

cer el dominio de sus precisiones. Una obligación casi de volver a vivir lo que ya no se puede precisar" (1969, p. 18). La única cobertura de la ausencia es seguir conjugando el diálogo de textualidades con un sueño plural, de miedo y liberación hacia el dominio del sujeto. Cuando Heredia, icono del romántico nacionalista, "parodia los versos de un poema que aún no ha escrito", *El mundo alucinante* ensaya en cada nueva enunciación el mito del camino hacia "un lugar que pronto existirá" (p. 145). La literatura, para Arenas, tiene la manía de prometer. Al final de la imaginación, el fin de un tiempo nos encuentra asesinados por el cielo, buscando un sueño que no hay todavía. Con un libro de Arenas antes del alba, para volver a soñar mi delito o mi país.

BIBLIOGRAFÍA

- Arenas, Reinaldo. *Celestino antes del alba*. La Habana: UNEAC, 1967.
- . *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Caracas: Monte Ávila, 1980.
- . *El mundo alucinante*. Barcelona: Montesinos, 1981.
- . *Otra vez el mar*. Barcelona: Argos Vergara, 1982.
- . *Arturo, la estrella más brillante*. Barcelona: Montesinos, 1984.
- . *La loma del ángel*. Miami: Mariel Press, 1987.
- . *Voluntad de vivir manifestándose*. Madrid: Editorial Betania, 1989.
- . *Leprosorio*. Madrid: Betania, 1990.
- . *Antes que anochezca (Autobiografía)*. Barcelona: Tusquets, 1ra. edición 1992, 2da. edición 1996 y 1998.
- . *El color del verano o nuevo "jardín de las delicias"*. Barcelona: Tusquets, 1999.
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Barrientos, Juan José. "Nueva novela histórica hispanoamericana". *Rev. de la Univ. de México*. Vol. 40:416 (1985), pp. 16-24.
- Beaupied, Aída M. "De lo anecdótico a lo conceptual en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas". *Revista de Estudios Hispánicos* 11 (1984), pp. 133-142.
- Béjar, Eduardo C. *La textualidad de Reinaldo Arenas: Juegos de la escritura postmoderna*. Madrid: Playor, 1987.
- Colón, Cristóbal. *Textos y documentos completos*. Ed. Consuelo Varela. Madrid: Alianza Universidad, 1989.
- Chartier, Roger. *Cultural History*. Ithaca, New York: Cornell UP, 1988.
- Durán, Fray Diego. *Historia de las indias de Nueva España e islas de la tierra firme*. Ed. Ángel María Garibay. México: Porrúa, 1967.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1983.
- Ette, Ottmar (ed.) *La escritura de la memoria: Reinaldo Arenas, textos, estudios y documentación*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1992.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Siglo XXI editores, 1970.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1980.
- Geertz, Clifford. *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. Standford University Press, 1988.

- Genette, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- González Echevarría, Roberto. "El Reino de este mundo alucinante: Era imaginaria de Fray Servando". *Isla a su vuelo fugitiva*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983, pp. 253-257.
- . *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge University Press, 1990.
- Gracián, Baltasar. *El Criticón*. Madrid: Espasa-Calpe, 1971.
- Hernández Miyares, J. E.; y Rozencvaig, P. *Reinaldo Arenas: Alucinaciones, fantasías y realidad*. Illinois P., 1990.
- Lezama Lima, José. *Paradiso*. México: Era (1966) 1968.
- . *La expresión americana*. Madrid: Alianza Editorial (1957) 1969.
- Lévi-Strauss, C. *Tristes trópicos*. Barcelona: Visor (1955) 1992.
- Maravall, José Antonio. *Estudios de historia del pensamiento español*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1984. Vol. III, pp. 333-384.
- Molloy, Silvia. "Alteridad y Reconocimiento en los *Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35 N° 2 (1987), pp. 425-449.
- Núñez Cabeza de Vaca, Álvaro. *Los Naufragios*. Ed. Enrique Pupo-Walker. Madrid: Castalia, 1992. Pané, Fray Ramón. *Relación acerca de las antigüedades de los indios*. Ed. José Juan Arrom. Siglo XXI, col. América Nuestra, 1988.
- Popol Wuj: Antiguas historias de los indios quichés de Guatemala*. Ed. Albertina Saravia. México: Porrúa, 1986.
- Rico, Francisco. *El pequeño mundo del hombre*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Rozencvaig, Perla. *Reinaldo Arenas: Narrativa de transgresión*. México: Editorial Oasis, 1986.
- Sarduy, Severo. *Pájaros de la playa*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- Volek, Emil. "La carnavalización y la alegoría en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas". *Revista Iberoamericana* 51, pp. 130-131 (1985), pp. 125-148. □