



**“Paratexto, texto e intertexto de *El mundo alucinante*, de
Reinaldo Arenas”**

T E S I S

**Que para obtener el grado de
Maestra en Literatura Hispanoamericana**

Presenta

Dayna Díaz Uribe



“Paratexto, texto e intertexto de *El mundo alucinante*, de
Reinaldo Arenas”

T E S I S

**Que para obtener el grado de
Maestra en Literatura Hispanoamericana**

Presenta

Dayna Díaz Uribe

Director de tesis

Dr. Antonio Cajero Vázquez

Índice

Introducción	5
Capítulo 1. Historia textual y paratexto de <i>El mundo alucinante</i>	13
1.1. Historia textual de <i>El mundo alucinante</i>	15
1.2. Paratexto de <i>El mundo alucinante</i>	20
1.2.1. Título	21
1.2.2. Dedicatorias	23
1.2.3. Epígrafes	25
1.2.4. Prefacios	27
a) Nota	28
b) Carta-prólogo	30
c) Prólogo firmado	31
d) Epílogo	33
1.2.5. Notas	34
1.2.6. Índice	36
1.2.7. Estructura	37
Capítulo 2. Texto	41
2.1. Personaje	41
2.2. El relato	46
2.2.1. Tiempo del relato (tiempo del significante)	47
2.2.2. Tiempo de la cosa contada (tiempo del significado)	51
2.2.2.1. El narrador en la obra novelística de Reinaldo Arenas	52
2.2.2.2. El narrador en <i>El mundo alucinante</i>	56
Capítulo 3. Intertexto	85
3.1. <i>EMA / Memorias</i> (1865)	88
3.2. Influencias directas mencionadas por el autor	96
3.2.1. <i>EMA / Fray Servando</i> (1951)	96
3.2.2. <i>EMA / La expresión americana</i> (1969)	101
3.3. Otros textos	105
3.3.1. <i>Orlando</i> (1928)	105
3.3.2. “Pierre Menard” (1944)	112
3.3.3. <i>El siglo de las luces</i> (1962)	113
Conclusión	120
Bibliografía	123

A mis padres

A Juan Pascual y Mercedes Zavala

Introducción

A 22 años de su muerte, la obra de Reinaldo Arenas se ha ganado un lugar privilegiado dentro de las letras cubanas, en particular, y latinoamericanas, en general. De manera paradójica, consiguió el reconocimiento en el extranjero antes que en Cuba. Con tan sólo 24 años ya había publicado la primera de las once novelas que escribió a lo largo de su vida. Desde sus inicios, como alguna vez lo señaló Fernando Savater, fue “escritor, homosexual, replicador: una trilogía bastante estorbosa”¹ para cualquier régimen pero, en especial, para el liderado por Fidel Castro. Muchas veces la obra de Reinaldo Arenas ha sido incomprendida, se tacha de oportunista y con poca calidad literaria. Me parece que la crítica no puede enjuiciar a un autor de manera tan temprana, por lo que en esta introducción, antes de explicar la estructura y los objetivos de la tesis, llevaré a cabo un esbozo del contexto de Arenas, así como de los argumentos críticos respecto a su obra.

En los años sesenta, Cuba destacó gracias a su considerable producción novelística, se publicaron aproximadamente setenta obras, “lo que comparativamente con décadas anteriores señala un considerable incremento del interés hacia ese género por un amplio sector de la intelectualidad cubana”.² La situación política por la que atravesaba el país caribeño en esa década fue una de las causas principales por las que su literatura se segmentó en dos bandos que se reflejaban geográficamente: “los textos producidos en la isla dentro de la ortodoxia ideológica y los producidos al margen de ésta y, generalmente, fuera de Cuba”.³ Cada una de estas manifestaciones respondía a diferentes intereses; la primera, resaltaba las virtudes del régimen castrista, mientras que la segunda, denunciaba las injusticias de la dictadura mediante el testimonio. Así, por las limitantes geográficas e ideológicas, es que estos dos tipos de

¹ Danubio Torres Fierro, “Verdades de ayer y verdades de hoy”, *Vuelta*, México, núm. 195, 1993, p. 49.

² Armando Pereira, *Novela de la Revolución cubana (1960-1990)*, UNAM, México, 1995, p. 7.

³ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana, 4. De Borges al presente*, Alianza Universidad, México, 2001, p. 354.

literatura difícilmente se relacionaron, pues “la de afuera no se conoce con la de adentro, la de adentro circula difícilmente afuera”.⁴ Los escritores que residían en ese momento en Cuba no conocían lo que se publicaba en el exterior ya que, como es sabido, en la isla no se permitía la circulación de obras consideradas por el régimen como contrarrevolucionarias.

Gracias a su éxodo, Reinaldo Arenas concibió la mayoría de su obra fuera de Cuba, por lo que el autor de *Antes que anochezca* formó, junto con Severo Sarduy, Cabrera Infante y otros, el grupo de escritores que hicieron literatura en el destierro. Algunos autores de este movimiento, como lo panteo en el capítulo tres, fueron denominados por Severo Sarduy como escritores neobarrocos porque tenía características similares a las del Barroco español, el cual reflejó la decadencia del hombre universal y el fracaso de los ideales establecidos durante el Renacimiento: “el espíritu barroco desconfía del mundo, se siente angustiado ante la situación que parece anunciar el fin de los tiempos y que, en realidad, es el inicio de la decadencia”.⁵ La ideología del Barroco europeo fue recontextualizada y plasmada por algunos artistas cubanos mediante ciertos mecanismos estilísticos (hipérbole, proliferación, condensación, etcétera). Al respecto, Severo Sarduy señala en su ensayo “El Barroco y el Neobarroco”:⁶

El barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto.⁷

Los autores neobarrocos vieron en su presente matices de su realidad que los identificaron con el Barroco español. Tal vez la imposición de un régimen totalitario y la pérdida de libertad fue lo que desencadenó ese desencanto del que habla Severo Sarduy. En el Neobarroco se observa, a través de la denuncia, la decadencia de lo absurdo de la revolución y

⁴ *Idem.*

⁵ Ma. Victoria Ayuso de Vicente *et al.*, *Diccionario de términos literarios*, Akal, Madrid, 1997, s. v.: “Barroco”.

⁶ Severo Sarduy, *Obra completa*, t. 2, ALLCA, Madrid, 1999, pp. 1385-1404.

⁷ *Ibid.*, p. 1250.

de las dictaduras que han desfilado por Cuba. Es decir, el Neobarroco cubano es el retorno y la continuación de la corriente barroca originada en el viejo continente.

Desde un inicio, este movimiento fue considerado por el régimen castrista como una amenaza ideológica, pues lo que buscaba Fidel Castro era integrar a los escritores y artistas a las labores revolucionarias y a practicar el arte comprometido. Quien no acatará las disposiciones oficiales era considerado contrarrevolucionario. Por eso la mayor parte de la literatura neobarroca fue marginada, contrarrevolucionaria y subversiva, debido a que se contraponía a todo aquello que fijara límites. En ese sentido, el Neobarroco también fue llamado el “Barroco de la revolución”.⁸ La propia revolución cubana es un *Leit motiv* dentro de las novelas de esta corriente publicadas en los años sesenta, y “si un determinado motivo aparece en una obra, es porque pertenece a la tradición a la cual está vinculada”.⁹

Reinaldo Arenas escribió once novelas,¹⁰ dos colecciones de cuentos,¹¹ dos poemarios,¹² diversos ensayos,¹³ una obra de teatro¹⁴ y su autobiografía.¹⁵ A pesar de ser un autor bastante prolífico, todavía no es un escritor muy estudiado. Aunque en los tres apartados que contiene esta tesis menciono el estado de la cuestión de cada tema abordado, en la presente introducción repasaré las opiniones de algunos críticos sobre Reinaldo Arenas, ya que ofrecen importantes reflexiones que ayudan a comprender, en cierta medida, la obra del autor cubano.

Reinaldo Arenas ha sido estudiado por críticos de diferentes épocas y de diversos países –aquí mencionaré los estudios que me han parecido más relevantes–. Es innegable que Alicia

⁸ *Ibid.*, p. 1404.

⁹ Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. Enrique Pezzoni, Siglo XXI, México, 1995, p. 302.

¹⁰ *Celestino antes del alba* (1967), *El mundo alucinante* (1969), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980), *La vieja Rosa* (1980), *Otra vez el mar* (1982), *Arturo, la estrella más brillante* (1984), *La loma del ángel* (1987), *El asalto* (1988), *El portero* (1989), *Viaje a La Habana* (1990) y *El color del verano* (1991).

¹¹ *Con los ojos cerrados* (1972) y *Termina el desfile* (1981).

¹² *El central* (1981) y *Voluntad de vivir manifestándose* (1989).

¹³ *Necesidad de libertad* (1986).

¹⁴ *Persecución* (1986).

¹⁵ *Antes que anochezca* (1992).

Borinsky es una de las que abordó de manera muy temprana al autor de *Celestino antes del alba*. En 1975, en su texto “Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando”,¹⁶ ya hablaba sobre la práctica intertextual que hay entre *Memorias* y *El mundo alucinante*, además de comparar los procedimientos de la segunda novela de Arenas con “Pierre Menard”, de Borges. Borinsky vio lo que otros críticos no habían visto en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas y, hasta la fecha, este análisis sigue siendo uno de los más citados cada que se intenta dar otra lectura y otra interpretación a la reescritura de *Memorias*. Emir Rodríguez Monegal en su ensayo “El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas”,¹⁷ se refiere al texto de Alicia Borinsky como el mejor trabajo sobre *El mundo alucinante*. El uruguayo fue gran lector y crítico de la obra del cubano. Para él, Reinaldo Arenas:

Es casi la única voz que dentro y fuera de Cuba se ha atrevido a cuestionar los fundamentos de la realidad política y de la realidad ficcional. Por esa doble hazaña, su obra, aún breve pero densa, se inscribe en la mejor línea narrativa latinoamericana contemporánea.¹⁸

El autor de *Antes que anochezca* es admirado, en parte, por haber defendido ante todo su libertad de expresión y porque, en la adversidad, criticó la postura del régimen contra los intelectuales que no estaban de acuerdo con la ideología socialista. Sus anécdotas fueron plasmadas en los textos, ficcionalizándolas mediante su estilo de escribir tan particular. La injerencia de la realidad en la ficción es parte de la poética de Reinaldo Arenas; aspecto que lo hace diferente de otros autores cubanos. Los paralelismos que existen entre su vida y obra provocaron que algunos estudiosos sugirieran que su obra es un ciclo, es decir, unidad narrativa. De los trabajos más destacados sobre este tema apunto *Conversación con Reinaldo*

¹⁶ Alicia Borinsky, “Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando”, *Revista Iberoamericana*, núms. 92-93, 1975, pp. 605-616.

¹⁷ Emir Rodríguez Monegal, “El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas”, *Vuelta*, núm. 101, 1985, pp. 22-25.

¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

Arenas,¹⁹ de Francisco Soto. También Perla Rozencvaig habló al respecto en *Reinaldo Arenas: narrativa de la transgresión*:²⁰

Las novelas de Arenas, a pesar de sus diferencias semánticas y/o estructurales, constituyen un cuerpo orgánico por el que se filtra una visión de mundo en correspondencia con una ideología fija: la constante búsqueda de un espacio liberador, sede de incesantes transgresiones.²¹

Es decir, lo que unifica la obra del cubano son las similitudes entre los personajes y su contexto. Ambas partes son reiteradas a lo largo de los numerosos textos de Reinaldo Arenas. Por un lado, según Janelle Vega,²² los protagonistas del ciclo narrativo del escritor caribeño “tienen distintos nombres, son uno y el mismo. Siempre luchan con el mismo problema de la represión y la dificultad de expresión”.²³ Por otro lado, Enrico Mario Santí complementó este tema en su artículo “Palimpsesto y chachachá”,²⁴ donde sugiere que las novelas del autor de *Antes que anochezca* son semejantes y que cada una de ellas es continuación de la anterior. Esta suposición dio una vuelta de tuerca cuando Guillermo Cabrera Infante declaró en *Vidas para leerlas*²⁵ que Reinaldo Arenas no sólo plasmó en sus textos sus vivencias, sino que en su vida, el autor también imitó a la mayoría de sus historias:

Este libro suyo [*Antes que anochezca*] es una novela, que es una memoria, que es una fusión de la ficción y una vida que imitó dolorosamente a la ficción: esa realidad atrofiada que es su última fuga. Una fuga a una sola voz. Sexo y Arenas que confiesa haberse acostado con más de cinco mil hombres en su vida y nadie lo aplaude. (Aplaudieron sin embargo a Georges Simenon cuando confesó haberse acostado con más de diez mil mujeres, ¿era por el número o por el sexo?).²⁶

¹⁹ Francisco Soto, *Conversación con Reinaldo Arenas*, Betania, col. Palabra Viva, Madrid, 1990.

²⁰ Perla Rozencvaig, *Reinaldo Arenas: narrativa de transgresión*, Oasis, col. Alfonso Reyes, núm. 6, México, 1986.

²¹ *Ibid.*, p. 7.

²² Janelle Vega, “una vida carnavalesca”, [En línea], en thesis.haverford.edu/dspace/bitstream/handle/.../2002VegaJ.pdf?...1, (Consulta: 08 de enero de 2012).

²³ *Ibid.*, p. 45.

²⁴ Enrico Mario Santí, “Introducción”, en Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*, Enrico Mario Santí (ed.), Cátedra, Madrid, 2008, pp. 36-43.

²⁵ Guillermo Cabrera Infante, “Reinaldo Arenas o la destrucción por el sexo”, en *Vidas para leerlas*, Alfaguara, Madrid, 1998, pp. 181-188.

²⁶ *Ibid.*, p. 186.

Este fragmento habla del extremo al que llega Reinaldo Arenas en su autobiografía; extremo que pone en duda el límite entre realidad y ficción. Guillermo Cabrera Infante contrapone las declaraciones del escritor con las de Simenon, para ejemplificar cómo se condenó al autor de *Celestino antes del alba* por su preferencia homosexual. Posteriormente, Roberto Valero confirmará la similitud sugerida por Cabrera Infante: “Extraordinariamente, obra y vida se fueron uniendo hasta confundirse. Las atrocidades que sufre Fray Servando en el (sic) *El mundo alucinante* le suceden de forma insólita a Reinaldo”.²⁷

Como lo señala el título de la presente investigación, me enfocaré en tres puntos primordiales de *El mundo alucinante*: paratexto, texto e intertexto. El *corpus* con el que trabajaré serán las dos ediciones más importantes de la novela: la de Diógenes (1969), que se publicó cuando Arenas aún vivía en Cuba, y la de Monte Ávila (1982), editada luego de que el autor abandonó la isla. Lo que pretendo con este trabajo es explorar desde otro punto de vista *El mundo alucinante*. Utilizar ambas ediciones me permitirá moverme en un campo de acción privilegiado, ya que ambas publicaciones demuestran un antes y después, es decir: el encierro y el destierro de Reinaldo Arenas. Intentaré demostrar que el paratexto es, aunque a veces ni siquiera se note, una zona privilegiada del libro que también proporciona información y enriquece la lectura de un texto. Me ocupo, a pesar de que sea el tema más trabajado por la crítica, de hacer un sondeo de cómo funcionan el tiempo y el narrador en *El mundo alucinante*, pues es innegable que, junto con el paratexto y el intertexto, juega un papel primario en la historia. Por último, me interesa hacer estudio de la intertextualidad, rastrear los textos extranjeros que habitan en *El mundo alucinante*. Como lo veremos más adelante, a lo largo de su vida, Reinaldo Arenas declaró cuáles fueron las fuentes que lo ayudaron en la escritura de su segunda novela. Además de la relación que el libro del cubano sostiene con *Memorias* de Fray Servando Teresa de Mier, me interesa confrontar lo que el caribeño apuntó en algunas

²⁷ Roberto Valero, “Ay qué lindo tienes el pelo”, en Ottmar Ette (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Verveurt, Frankfurt am Main, 1992, p. 29.

entrevistas, pues considero que *El mundo alucinante* tiene otras correspondencias por lo que intentaré rastrear otras presencias en el texto. Para realizar esta investigación me apoyaré en distintos teóricos pues no pretendo forzar el análisis de la obra, al contrario, quiero enriquecer los estudios anteriores, sumar mi interpretación y sugerir nuevos temas para trabajos posteriores sobre *El mundo alucinante*.

La tesis está constituida por tres capítulos. En el uno explicó el contexto de la obra, es decir, llevo a cabo un recorrido por los estudios que se han realizado respecto a *El mundo alucinante*, dividiéndolos en base a si fueron publicados antes o después del destierro del autor. Posteriormente señalo la génesis del texto y también cómo fue recibido por sus primeros críticos. En seguida, analizo el tema del paratexto, apoyándome en la teoría de Gérard Genette para realizar un sondeo de los elementos paratextuales que encontré en ambas ediciones de *El mundo alucinante*. Las comparo para demostrar que la edición revisada por Reinaldo Arenas – la publicada por Monte Ávila– es la más completa. Con el fin de sustentar mis argumentos, abordo teóricamente el título, las dedicatorias, los dos epígrafes y los cuatro prefacios (nota, carta-prólogo, prólogo firmado y epílogo). Dentro de este capítulo, dedico un espacio a confrontar el número de notas que tienen ambas ediciones. Para ello me serviré de un cuadro que facilitará esta comparación. A continuación hablo de los índices y la función que cumplen en *El mundo alucinante*. Finalmente realizo un análisis de la estructura de la obra a la luz de los paradigmas de lo que se clasifica como novela de aventuras.

El capítulo dos está enfocado al “texto” de manera teórica. En especial, analizo los personajes y la doble temporalidad del relato: el tiempo del relato y el tiempo de la cosa contada. En la primera modalidad explico los segmentos que forman el relato, es decir, cada uno de los acontecimientos que conforman la historia mediante los 42 capítulos de *El mundo alucinante*. La segunda modalidad, la que explica el tiempo de la cosa contada o el tiempo del significante, la dedico a la exploración de los juegos narrativos que se presentan en algunas

novelas del autor, pero, en especial, en *El mundo alucinante*. En este segmento de la tesis estudio, a partir de lo establecido por Oscar Tacca,²⁸ cómo funciona el narrador en el circuito paratextual y también cada uno de los cuatro capítulos que se repiten en la segunda novela de Reinaldo Arenas, desde el tipo de narrador que presentan, hasta los juegos temporales que maneja cada uno. Complemento el trabajo con un cuadro que especifica cuál narrador es el que predomina en cada capítulo y la explicación de este fenómeno literario.

En el apartado tres me ocupó de la intertextualidad. A manera de introducción hago un esbozo de lo que Severo Sarduy expresó sobre los mecanismos estilísticos usados por los autores pertenecientes al Neobarroco cubano. Hago énfasis en su estudio sobre la función de la intertextualidad en la mayoría de las obras pertenecientes a esta corriente. Después de ofrecer un panorama del ensayo del autor de *Cobra*, explico las relaciones directas e indirectas que existen entre *El mundo alucinante* y otros textos. Exploro así las similitudes estructurales e ideológicas que hay entre *Memorias* de Fray Servando Teresa de Mier y la novela de Arenas. Abundo también en otras influencias que fueron señaladas por el propio autor: la relación de *El mundo alucinante* con *Fray Servando* de Artemio del Valle-Arizpe y *La expresión americana* de José Lezama Lima. Para finalizar el capítulo tres establezco las relaciones que observo entre *El mundo alucinante* y otras fuentes que no fueron señaladas directamente por el cubano, entre ellas, *Orlando* de Virginia Woolf, “Pierre Menard” de Jorge Luis Borges y *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier.

²⁸ Oscar Tacca, *Instancias de la novela*, Marymar, Buenos Aires, 1980.

Capítulo 1. Historia textual y paratexto de *El mundo alucinante*

Este capítulo está dedicado a profundizar en dos temas: la historia textual y el paratexto de *El mundo alucinante*.²⁹ En el primero, me referiré a los acontecimientos que se suscitaron antes y después de la publicación de la obra. En el segundo, utilizaré la metodología sugerida por Gérard Genette para hacer un análisis detallado del paratexto de las dos ediciones más importantes de *EMA*.

Antes de empezar con ambos temas, creo conveniente repasar el estado de la cuestión, es decir, las opiniones de algunos críticos literarios que ofrecen valiosas reflexiones sobre *EMA*. Dividiré en dos partes los estudios que se han hecho de la novela: después de la edición de Diógenes (1969) y posterior a la de Monte Ávila (1982). Los segmentaré así porque, como veremos a continuación, en ambas ediciones el paratexto es disímil y proyecta dos momentos distintos: el encierro y el ostracismo de Reinaldo Arenas respectivamente.

Los trabajos que surgieron a partir de la publicación de Diógenes en 1969, pero antes de 1982 son: en 1975, Alicia Borinsky con “Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando” (*Vid. Supra*). Como lo dije en la introducción, éste es uno de los análisis más importantes que se han hecho sobre la intertextualidad entre *Memorias* y *EMA*.

En 1979, René Jara publica “Aspectos de la intertextualidad en *El mundo alucinante*”.³⁰ El catedrático chileno también realizó un estudio intertextual de la segunda novela de Arenas, pero más enfocado a lo historiográfico que a lo literario; se trata de un texto lleno de juicios en contra del autor cubano.

²⁹ De aquí en adelante me referiré a *El mundo alucinante* como *EMA*.

³⁰ René Jara, “Aspectos de la intertextualidad en *El mundo alucinante*”. [En línea], en http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/49284823.html (Consulta: 15 de junio de 2010). A lo largo del texto, René Jara apela a Reinaldo Arenas como “Reynaldo”, al final del análisis, en la bibliografía aparece que el catedrático chileno utilizó la edición de Tiempo Contemporáneo de 1970.

En México, María Teresa Miaja de la Peña presenta en 1981 su tesis doctoral: *La hipérbole como figura generadora de un texto literario: El mundo alucinante de Reinaldo Arenas*,³¹ donde distingue lo verosímil de lo inverosímil en el discurso histórico y el uso de la hipérbole en la novela del cubano. Asimismo, en 1981, Eduardo Enrique Parrilla publica *La estirpe barroca en El mundo alucinante de Reynaldo Arenas*,³² el cual está enfocado en la intertextualidad entre el libro de Fray Servando Teresa de Mier y *EMA*.

Los estudios publicados después de la edición de Monte Ávila, es decir, luego de 1982, son: Alfred MacAdam con “La vocación literaria de Arenas”³³ y la cubana Perla Rozencvaig con “Reinaldo Arenas: narrativa de la transgresión”³⁴ (1986). Los dos analizan la relación entre los textos del padre Mier y *EMA*. La crítica de ambos investigadores va enfocada a la forma en que el autor de *Celestino antes del alba* manipula el discurso histórico en *EMA*.

“El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas”, de Emir Rodríguez Monegal fue publicado en 1985, en éste el uruguayo consideraba a Reinaldo Arenas como un escritor disidente poco estudiado, y sugiere que hay un camino largo por recorrer en el análisis de la obra del caribeño. En un segmento del ensayo, Rodríguez Monegal dice, respecto al nombre de Reinaldo, que “ni siquiera la ortografía de su nombre era segura”.³⁵ Esta declaración se debe a que “El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas” fue escrito cuando ya se habían publicado tanto la edición de Diógenes, como la de Monte Ávila. Obviamente Rodríguez Monegal conoció ambas y observó las variantes en el nombre del autor. Como conclusión, el uruguayo sugiere algunos posibles temas de análisis, entre ellos, la intertextualidad que llega “hasta el punto de la paráfrasis y de

³¹ María Teresa Miaja de la Peña, *La hipérbole como figura generadora de un texto literario: El mundo alucinante de Reinaldo Arenas*, Tesis doctoral, COLMEX, México, 1981.

³² Eduardo Enrique Parrilla, *La estirpe barroca en El mundo alucinante de Reynaldo Arenas*, UAM, México, 1981.

³³ Alfred MacAdam, “La vocación literaria en Arenas”, *Linden Lane*, núm. 4, 1982, pp. 9-10.

³⁴ Perla Rozencvaig, *op. cit.*, aunque este libro data de 1986, está basado en la edición de Diógenes como se especifica en la página 9 del libro.

³⁵ Emir Rodríguez Monegal, *art. cit.*, p. 22.

la cita directa”,³⁶ así como que la obra de Reinaldo Arenas es “un *Buildungsroman* en varios volúmenes”.³⁷

En 1985, el checo Emil Volek escribe “La carnavalización y la alegoría en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas”,³⁸ donde estudia la estructura narrativa de la novela. Posteriormente, en Alemania, el mismo tema fue retomado en 2003 por Sabine Schlickers, quien publica: “La rebeldía narrativa de Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante*”.³⁹

Entre los estudios más recientes está *Del alba al anochecer, la escritura en Reinaldo Arenas*,⁴⁰ una compilación de artículos en los cuales se analiza de manera cíclica la obra del autor cubano, desde *Celestino antes del alba* hasta *Antes que anochezca*. El volumen presenta dos ensayos relacionados con *EMA*: el primero de Ottmar Ette: “Leer, vivir y amar: sobre la escritura de y en un mundo alucinante”, y el segundo de María Teresa Miaja de la Peña: “La escritura como reencuentro en *El mundo alucinante*”.

Después de haber llevado a cabo un esbozo del estatus que ocupa Reinaldo Arenas dentro de la crítica literaria, continúo con el primer tema de esta tesis que está dedicado a explicar los antecedentes y precedentes de la publicación de *EMA*.

1.3. **Historia textual de *El mundo alucinante***

EMA fue escrito por Reinaldo Arenas en 1965, en La Habana.⁴¹ El texto fue presentado por primera vez en 1966 en el concurso Cirilo Villaverde de la Unión de Escritores y Artistas de

³⁶ *Ibid.*, p. 23.

³⁷ *Ibid.*, p. 24.

³⁸ Emil Volek, “La carnavalización y la alegoría en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas”, *Revista Iberoamericana*, vol. 51, núms. 130-131.

³⁹ Sabine Schlickers, “La rebeldía narrativa del Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante*”, en Annette Patz (ed.), *Texto social*, Berlín, Stauffenburg Verlag, 2003, 109-121.

⁴⁰ María Teresa Miaja de la Peña (coord.), *Del alba al anochecer. La escritura en Reinaldo Arenas*, UNAM/Iberoamericana, México, 2008.

⁴¹ Enrico Mario Santí, “Introducción”, en Reinaldo Arenas, *op. cit.*, p. 17.

Cuba (UNEAC). No gana el certamen, pero obtiene una mención honorífica.⁴² Desde su presentación ante el jurado de la UNEAC, *EMA* provoca polémica por las escenas homoeróticas que aparecen en algunos de sus apartados:⁴³

En 1966 *El mundo alucinante* gana una mención en otro concurso de la UNEAC. Sin embargo, ese concurso fue declarado desierto. Como según las reglas de la UNEAC un premio conllevaba publicación mientras que con una mención la publicación es opcional, optaron por esto último. No obstante, el consejo de redacción de la UNEAC en ese momento aprueba la publicación del libro; pero pasan tres años y no se publica. Finalmente en 1969 se me informa que porque la novela tiene una serie de pasajes eróticos no se puede publicar.⁴⁴

Durante la entrevista Arenas explica a Enrico Mario Santí las razones por las que *EMA* no fue publicado. Como él mismo declara, lo que provoca la censura de su novela son “los pasajes eróticos”.⁴⁵ Tras la polémica y las negativas de publicación por parte de la UNEAC, el cubano saca clandestinamente el texto de la isla con ayuda de Margarita y Jorge Camacho. Es hasta 1968 que aparece la primera edición, pero no fue publicada en español sino en francés, *Le monde hallucinat*.⁴⁶ Este acontecimiento provocó la desconfianza del régimen castrista hacia Reinaldo Arenas. A partir de ese momento el autor empieza a sufrir acoso por parte del gobierno, provocando que *EMA* nunca fuera publicado en su país natal.⁴⁷

⁴² Otros premios que se le otorgaron a Reinaldo Arenas por *EMA*: Premio *Médicis* en Francia al mejor libro extranjero (1968). En 1969 fue nombrada como una de las mejores novelas publicadas en Francia por el diario *Le Monde* de París.

⁴³ *Vid.* Capítulo III: “Del panorama de la ciudad”, Capítulo XIV: “De la visita del fraile a los jardines del Rey” y Capítulo XXVII: “De las nuevas amistades del fraile y su escapada para América”.

⁴⁴ Enrico Mario Santí, “Entrevista con Reinaldo Arenas”, *Vuelta*, núm. 47, 1980, p. 20.

⁴⁵ Durante el gobierno de Fidel Castro los textos con más difusión han sido aquéllos que exaltan los valores de la Revolución Cubana. Por el contrario, los temas más censurados son los que se consideran contrarrevolucionarios y los de contenido homosexual.

⁴⁶ Reinaldo Arenas, *Le monde hallucinant*, trad. Didier Coste, Du Seuil, París, 1968.

⁴⁷ Según Gerardo Arreola, no fue sino hasta el 2007, en la Feria del Libro de La Habana, que “el poeta César López mencionó en un discurso a Reinaldo Arenas como parte del activo literario del país, y rompió así el silencio público que había sobre el escritor.” Este acontecimiento no dio pie a que se publicaran las obras del cubano, pero sí a que se hablara de él y de sus textos. Así, en el 2010, el ensayista Tomás Fernández Robaina escribió la novela testimonial titulada, *Misa para un ángel*, (Gerardo Arreola, “Se publica en Cuba el primer libro sobre la obra de Reinaldo Arenas” [En línea], en <http://www.jornada.unam.mx/2010/09/20/cultura/a11n2cul> (Consulta: 05 de febrero de 2012)).

En Cuba, el impacto de la crítica de la edición de *El mundo alucinante* en su versión francesa, se convirtió para mí en un golpe absolutamente negativo desde el punto de vista oficial. Fui puesto en la mirilla de la Seguridad del Estado, ya no sólo como un tipo conflictivo que había escrito novelas como *El mundo alucinante* o *Celestino antes del alba*, que eran textos irreverentes que no le hacen apología al régimen (que más bien lo criticaban), sino que, además, había cometido la osadía de sacar, clandestinamente, aquellas obras, y publicarlas sin el permiso, naturalmente de Nicolás Guillén que era el presidente de la UNEAC. La novela fue sacada de la isla y publicada en Francia con ayuda de Margarita y Jorge Camacho. [...] Al marcharse, naturalmente, se llevaron *Celestino antes del alba* y mi manuscrito de *El mundo alucinante*. Camacho se presentó en Editions du Seuil, le entregó el manuscrito y la novela publicada a Claude Durand, que era uno de los directores de la colección latinoamericana de esa editorial, y a los tres días recibí un telegrama diciendo que querían publicar, inmediatamente, la novela.⁴⁸

Al año siguiente, 1969, la novela se publica por primera vez en México en su idioma original.⁴⁹ Sin embargo, es hasta 1982 cuando Reinaldo Arenas, recién exiliado de Cuba, revisa y hace algunas correcciones a la edición de Diógenes y publica *EMA* en Monte Ávila.⁵⁰

El mundo alucinante es la segunda novela de Reinaldo Arenas, la cual le permitió ubicarse dentro del canon literario⁵¹ y ser considerado uno de los escritores más importantes del *Boom*.⁵² A pesar del éxito obtenido y de ser traducida a varios idiomas,⁵³ *EMA* sigue siendo una obra prohibida en Cuba.

⁴⁸ Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, Tusquets, Barcelona, 2001, p. 143.

⁴⁹ La primera edición en México: *El mundo alucinante (Una novela de aventuras)*, Diógenes, México, 1969. Publicada gracias a que Reinaldo Arenas conoce en Cuba a Emmanuel Carballo. Diógenes tiene otras dos ediciones de *EMA*, 1973 y 1978.

⁵⁰ La primera edición revisada por el autor fuera de Cuba: *El mundo alucinante (Una novela de aventuras)*, Monte Ávila, Caracas, 1982.

⁵¹ Vid. Harold Bloom, *El canon literario*, trad. Damián Alou, Anagrama, col. Argumentos, Barcelona, 1997, p. 565.

⁵² Miguel Correa Mújica declaró que el *Boom* Latinoamericano fue el “movimiento estético y editorial que política e ideológicamente excluye a Arenas, ya bien por haber sido marginado deliberadamente, ya bien por haberse excluido él voluntariamente”. Es decir, Reinaldo Arenas se vio excluido por su ideología política, pues no se sentía parte del movimiento revolucionario, al contrario algunos autores, en su mayoría no cubanos (Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez), se identificaban con la Revolución Cubana y con el régimen de Fidel Castro. Arenas no comulgaba con esa idea, así que sólo coincidió con ellos en cuestiones estéticas, lo que lo convirtió en un excluido voluntario, (Miguel Correa Mújica, “Reinaldo Arenas, el *Boom* Latinoamericano de los años 60 y la Posmodernidad”, *Revista Hispano Cubana*, núm. 33, 2009, p. 105).

⁵³ Francés, inglés, alemán, italiano y portugués.

En una entrevista que le concedió en 1982 a Rita Virginia Molinero para el suplemento *Unomásuno*,⁵⁴ Reinaldo Arenas declara cómo surgió la inquietud de reescribir la vida del fraile:

A fray Servando lo descubro leyendo una antología de la literatura mexicana y buscando datos sobre Juan Rulfo.⁵⁵ Esto fue en el año 64 o 65. En esa antología se decía que fray Servando era el creador de la literatura mexicana y que a parte de eso era un fraile enloquecido que había recorrido a pie toda Europa realizando aventuras inverosímiles. A mí me llamó mucho la atención ese fraile que recorría a pie toda Europa y además era perseguido por la Inquisición. Descubrí que era un personaje tocado por la grandeza y por la rebeldía; por un don de ser el perseguido, precisamente por ser el rebelde incesante. En fin, fray Servando se apoderó de mí y me obligó un poco a que yo escribiera esa novela, que en los primeros capítulos es un poco más fiel, creo yo, a la vida real de fray Servando. Esto se debe a que pude conseguir el primer tomo de sus *Memorias* pero no el segundo. Cuando ya no pude encontrarlo seguí sencillamente con fray Servando, [...] quizá en ese momento la novela coja un vuelo más imaginativo.⁵⁶

En otra conversación que sostuvo Reinaldo Arenas con Enrico Mario Santí y Mónica Morley, extiende sus declaraciones sobre la elección del tema y explica cuáles fueron los textos consultados para crear *El mundo alucinante*:

Encontré después otros libros. Entre ellos uno escrito por un mexicano, Artemio del Valle Arizpe, titulado *Fray Servando*. Aunque estaba bastante mal redactado, tenía mucha documentación sobre el fraile. Al ver aquel libro tan pobremente escrito y con tan poca imaginación, me dije que Fray Servando se merecía que uno escribiera en la forma en que él había vivido. Su historia debía ser escrita en forma alucinada, delirante, llena de aventuras, de terrores, y especialmente de mucho optimismo y hasta de locura... Consulté después a Lezama Lima. Cuando en *La expresión americana* Lezama habla del barroco, dice que una de las grandes figuras del barroco americano es Fray Servando; que en ese cambio del barroco al Romanticismo, Fray Servando elige ser perseguido. Me pareció una observación muy inteligente por parte de Lezama.⁵⁷

Esta cita es imprescindible ya que Arenas devela qué fuentes utilizó para escribir *EMA*.

El contenido de la segunda novela del cubano está respaldado por tres obras principalmente: la

⁵⁴ Rita Virginia, "Entrevista: Reinaldo Arenas", *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, México, 25 de abril de 1982, en César Fernández Moreno (coord.), *América latina en su literatura*, Siglo XXI, UNESCO, México, 1990, p. 539.

⁵⁵ Reinaldo Arenas buscaba datos para escribir sobre Juan Rulfo, el resultado fue un ensayo titulado "El Páramo en llamas", (Luis Harss, Arturo Melgoza et al., *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, Serie Valoración múltiple, Centro de Investigaciones literarias Casa de las Américas, La Habana, 1969, pp. 60-63).

⁵⁶ Rita Molinero, *op. cit.*, p. 539.

⁵⁷ Enrico Mario Santí y Mónica Morley, "Reinaldo Arenas y su mundo alucinante", *Hispania*, vol. 66, 1983, pp. 114-115.

que aporta el contenido de la vida del fraile es *Memorias*; la obra que dota de documentación y otros datos del contexto es *Fray Servando*, de Artemio del Valle Arizpe, y *La expresión americana*, de Lezama, que le sugirió al autor uno de los temas de fondo de *EMA*: “Fray Servando elige ser perseguido”, idea que retoma el autor, “sólo que Arenas ampliará el fugaz comentario de Lezama Lima en dimensión hiperbólica y alucinante”.⁵⁸ Lo que aporta de nuevo el cubano a estas tres fuentes es su creatividad y estilo neobarroco.⁵⁹ El autor expresa al respecto: “Creo que el hecho de no haber encontrado el segundo tomo me resultó provechoso porque me desprendí más del contexto puramente biográfico del personaje”.⁶⁰

El mundo alucinante de Reinaldo Arenas es una reactualización de las *Memorias* de Fray Servando Teresa de Mier, aunque:

sólo en un sentido superficial puede ser vista como tal. Es cierto que preserva los datos más conocidos de la biografía de Fray Servando, pero esa misma biografía ya está altamente novelizada en el original. Más importante aún: en la selección de los episodios y en la manera de narrarlos, Arenas demuestra que los textos de Fray Servando son para él, real y literalmente *pre*-textos. Es decir: textos sobre los que él escribe y re-escribe, borra y oblitera, agrega y distorsiona, hasta lograr una destrucción paródica del original.⁶¹

EMA puede ser considerado como sólo una reescritura de *Memorias*, pero creo, al igual que Emir Rodríguez Monegal, que el cubano buscaba algo más complejo: hacer una parodia que tuviera una relación más cercana a su época, pues “Reinaldo Arenas toma como pretexto la historia del fraile mexicano, personaje considerado un icono de la lucha por la libertad, para plasmar una ideología específica que en los años sesenta se manifestaba en las sociedades

⁵⁸ Enrico Mario Santí, “Introducción”, en Reinaldo Arenas, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁹ *EMA* tiene elementos estilístico empleados en el neobarroco, el más destacado y evidente, el uso de la hipérbole.

⁶⁰ Enrico Mario Santí y Mónica Morley, *art. cit.*, pp. 114-115.

⁶¹ Emir Rodríguez Monegal, *art. cit.*, p. 23.

latinoamericanas”.⁶² Actualizó el tema de la censura y la falta de libertad, utilizó el personaje del fraile, pero añadió matices que se pueden relacionar con su propia vida.

1.4. **Paratexto de** *El mundo alucinante*

El paratexto es todo “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, más generalmente, al público”.⁶³ Es decir, es todo lo que acompaña, lo que le da forma y también contenido a la historia. Inevitablemente todos los textos contienen un paratexto, ya que un libro “raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones”.⁶⁴ Éste se compone a su vez de dos elementos: el peritexto y el epitexto. Éstos “comparten exhaustivamente el campo espacial del paratexto: dicho de otro modo [...], *paratexto*= *peritexto* + *epitexto*”.⁶⁵ El peritexto es:

toda esa zona [...] que se encuentra bajo la responsabilidad directa y principal (pero no exclusiva) del editor, o quizás, de una manera más abstracta pero más exacta, de la *edición*, es decir, del hecho de que un libro sea editado y eventualmente reeditado, y propuesto al público bajo una o varias ediciones.⁶⁶

O sea, el peritexto son todos los elementos materiales que conforman el libro y que varían en cada una de las ediciones. Por su parte, el epitexto es “todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexado al texto en el mismo volumen, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado”.⁶⁷ Es todo aquello que no está junto con la obra sino que nace como consecuencia de ella: entrevistas, críticas, diarios, cartas, etc.

⁶² Hugo Cortés, *La configuración de un discurso en El mundo alucinante*, Tesis de maestría, Universidad de Colima, México, 2004. [En línea], en http://www.google.com.mx/search?hl=es&client=firefox-a&rls=org.mozilla%3AesES%3Aofficial&q=la+configuracion+de+un+discurso+en+hugo+cortes&aq=f&aql=&oq=&gs_rfai= (Consulta: 02 de junio de 2010), p. 107.

⁶³ Gérard Genette, *Umbrales*, trad. Susana Lage, Siglo XXI, México, 2001, p. 7.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 295.

En *EMA* encontramos no uno sino varios elementos paratextuales que no sólo acompañan la obra, sino que también le aportan un significado. Al conocer las características señaladas por Genette se puede desmembrar el texto y conocer mejor su estructura.

EMA tiene elementos paratextuales que fueron aumentando en cada una de sus publicaciones. En una entrevista que Reinaldo Arenas sostuvo con Ottmar Ette, declaró respecto al paratexto:

En el mundo comercial [...] incluso hasta hay que dar una batalla enorme para que se separe un capítulo de otro, es decir, para que te pongan un capítulo en una página diferente a la otra porque para ahorrar espacio son capaces de dejarte dos renglones y empezar otro capítulo, como lo han hecho con *El mundo alucinante*. Estamos devorados por una especie de furor mercantil en el cual ya prácticamente la obra es una cosa secundaria.⁶⁸

La cita demuestra que el autor se interesó por cuidar las publicaciones de sus libros, en este caso, la edición a la que se refiere es a la hecha en México por Diógenes donde no hay separación entre los capítulos. En el presente análisis ocupó, como lo había planteado anteriormente, las dos ediciones más importantes de *EMA: El mundo alucinante (Una novela de aventuras)*, Diógenes, México, 1969, y la primera edición revisada por el autor fuera de Cuba: *El mundo alucinante (Una novela de aventuras)*, Monte Ávila, Caracas, 1982. Ambas fueron significativas porque presentan el antes y el después de una edición revisada por el autor, y además porque cada una de ellas representa un momento diferente en la vida de Arenas: en la primera, todavía se encontraba en la isla, en la segunda, ya era un exiliado.

1.2.1. Título

EMA posee dos de los aspectos que destaca Genette; el título, *El mundo alucinante* y el subtítulo, *una novela de aventuras* que funciona como “término de definición genérica”,⁶⁹ en conjunto, sugiere ya el género y el contenido de la obra. El título tiene una función descriptiva

⁶⁸ Ottmar Ette, “Los colores de la libertad. Nueva York, 14 de enero”, en Ottmar Ette (ed), *op. cit.*, p. 82.

⁶⁹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 52.

que ofrece las características del relato: “alucinante” y “aventuras”. Con la palabra “alucinante” propone de manera hiperbólica una deformación de la realidad. Desde el nombre se anuncia que romperá con lo histórico y que no habrá límites. Respecto al subtítulo, Reinaldo Arenas declaró:

El mundo alucinante puede ser leído simplemente como una “novela de aventuras”. Yo mismo irónicamente le puse esa nota al libro, no sé si el editor la haya respetado. Porque esa es otra tragedia uno pone muchas cosas y después los editores hacen lo que quieren. Para mí era algo irónico llamarla una novela de aventuras, pero su lectura en Cuba fue tal que la prohibieron y dijeron que era un disidente, y que atacaba al sistema. En otros lugares han dicho que es religiosa o lo contrario, que es completamente atea. Ese tipo de cosas es lo que a mí me interesa.⁷⁰

Esta cita demuestra que el autor se interesó por el paratexto de *EMA*. En este caso, yo no tengo conocimiento de alguna edición que haya suprimido de la portadilla el nombre genérico, “una novela de aventuras”.

Ottmar Ette dice que Reinaldo Arenas “pensó en cambiarle el título [...], lo que finalmente no hizo. (*sic*) de hecho, evitó el nombre de su protagonista para darle a la novela un título más abarcador”.⁷¹ No hay vestigios de otros títulos tentativos, éste es el único dato que pude rastrear al respecto.

La aparición del nombre es reiterativo a lo largo de cualquier libro, en *EMA* lo encontramos por primera vez en la portada, en las dos ediciones no hay variantes, ambas sólo tienen el título: *El mundo alucinante*. La diferencia es que en la de Diógenes aparte del título tendrá a un costado “Novela”, lo que ya anuncia directamente el género del que se trata. La parte donde el título está completo, es decir acompañado por el subtítulo, (*Una novela de aventuras*), es en las portadillas de ambas ediciones. Tanto en la de Diógenes como en la de Monte Ávila, el título de la obra siempre está acompañado del nombre del autor. En la primera

⁷⁰ Jesús J. Barquet, “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida. Nueva Orleans, 1983”, en Ottmar Ette (ed.), *op. cit.*, p. 67.

⁷¹ Ottmar Ette, “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, en Ottmar Ette (ed.), *op. cit.*, p. 99.

edición aparece así: “Reynaldo”;⁷² una de las posibilidades por las que está escrito con “y” y no con “i” es que en ese momento el texto fue sacado clandestinamente de la isla y no pudo ser revisado por el autor, provocando que “ni siquiera la ortografía de su nombre era segura.”⁷³ En otro espacio donde coincide la aparición del nombre del autor, en ambas ediciones, es en los lomos. Sin embargo, la única que lo tiene en la contraportada es la de Monte Ávila. Después de la publicación en el 2010 de *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*, la discusión de la correcta escritura del nombre del autor se complica un poco más con las declaraciones de Oneida Fuentes, madre de Reinaldo Arenas:

Es cierto que se cambió de nombre; él se llamaba Rainaldo, pero cuando yo tuve que pedir el certificado de nacimiento para ingresar en la Superior, por un error, le había puesto en la inscripción Reinaldo y así se quedó; él dijo que ese nombre le gustaba más.⁷⁴

Con esta declaración se confirma que ni la edición de Diógenes ni la de Monte Ávila tienen escrito correctamente el nombre del autor de *Celestino antes del alba*.

1.2.2. Dedicatorias

Gérard Genette apunta que las dedicatorias originalmente se utilizaron para homenajear o agradecer a un mecenas o protector. En el caso de *EMA*, la dedicatoria es para agradecer a Camila Henríquez Ureña y a Virgilio Piñera,⁷⁵ según la misma “por la honradez intelectual de ambos”. Aunque no están firmada, se asume que fue escrita por Reinaldo Arenas porque el

⁷² Otra edición en la que coinciden las mismas características en cuanto al título, el subtítulo y en llamar al autor “Reynaldo”, es en la publicada por la editorial argentina Tiempo Contemporáneo que data de 1970. Ésta es sólo un año posterior a la de Diógenes, tal vez ésta es la razón por la cual las dos tienen la misma organización y el mismo error en el nombre del autor.

⁷³ Emir Rodríguez Monegal, *art. cit.*, p. 22.

⁷⁴ Carta escrita por Oneida Fuentes, madre de Reinaldo Arenas, dirigida a Margarita Camacho, fechada en Holguín, 26 de febrero de 1990. (Reinaldo Arenas, *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*, ed. y not. de Margarita Camacho, Point de Lunettes, col. Esquenocomo, Madrid, 2010, p. 374).

⁷⁵ Por *Antes que anochezca* se sabe que dedica *EMA* a ambos como muestra de agradecimiento: “En la entrega del premio conocí a Virgilio Piñera y me dijo textualmente: “Te quitaron el premio; la culpa la tuvieron Portuondo y Carpentier. Yo voté por que (*sic*) tu libro fuera premiado. Toma mi teléfono y llámame; tenemos que trabajar en esa novela; parece como si la hubieras mecanografiado en una sola noche”, “Camila Henríquez Ureña [...] era una mujer excepcional”, (Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, *op. cit.*, p. 101).

contenido tiene relación directa con una vivencia del autor: ambos dedicatarios estuvieron dos veces consecutivas como jurado⁷⁶ del concurso Cirilo Villaverde de la UNEAC cuando no se le quiso otorgar el premio a Reinaldo Arenas, en un principio por *Celestino antes del alba* y más tarde por *El mundo alucinante*. El primero, porque según los algunos miembros del jurado, no tenía como tema la Revolución Cubana, y el segundo, *El mundo alucinante*, por su contenido homosexual.

Una “dedicatoria de obra destaca siempre la demostración, la ostentación. La exhibición: exhibe una relación o privada, real o simbólica, y esta exhibición está siempre al servicio de la obra como argumento de valorización o tema de comentario”.⁷⁷ En este caso, los dedicatarios son personas conocidas en el ambiente literario, existe una relación directa con el dedicador por la experiencia antes mencionada, por lo tanto ésta se presta a que haya una interpretación del hecho, en este caso, el peritexto da más significación al paratexto.

En ambas ediciones las dedicatorias en *EMA* están situadas entre la portadilla y los epígrafes. Las de Diógenes están ubicadas en la parte superior derecha de la hoja: “A CAMILA HENRÍQUEZ UREÑA, A VIRGILIO PIÑERA por la honradez intelectual de ambos”. En la de Monte Ávila están próximas al centro derecho de la página: “A CAMILA HENRIQUEZ UREÑA, A VIRGILIO PIÑERA por la honradez intelectual de ambos”. Coincide que en las dos se usan las versales versalitas en nombres de los dedicatarios. La diferencia entre éstas es que en la edición de Diógenes se acentuó HENRÍQUEZ,⁷⁸ pero en la de Monte Ávila, no. En general, Reinaldo Arenas no hizo ningún cambio significativo.

⁷⁶ El jurado de 1966 estaba integrado por Alejo Carpentier, Félix Pita Rodríguez, Virgilio Piñera y Juan García Hortelano. No aparece Camila Henríquez Ureña porque, según Enrico Mario Santí en la edición crítica de *El mundo alucinante* (2008), Reinaldo Arenas “Confunde los miembros del jurado en los dos concursos UNEAC” y Camila Henríquez Ureña se encuentra en el jurado de 1965, donde *Celestino antes alba* gana la mención especial, (Enrico Mario Santí, “Introducción”, en Reinaldo Arenas, *op. cit.*, p. 19).

⁷⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 116.

⁷⁸ La edición de Tiempo Contemporáneo también acentúa, al igual que la de Diógenes, HENRÍQUEZ.

1.2.3. Epígrafes

Gérard Genette define los epígrafes como “una cita ubicada en exergo, [...] generalmente cerca del texto, después de las dedicatoria”.⁷⁹ *EMA* tiene dos, la primera: “Y yo también he sido desgarrado por las espinas de ese desierto, y he dejado cada día algo de mis despojos”, pertenece a *Los Mártires*, Libro X. Según Enrico Mario Santí,⁸⁰ la cita original en francés dice: “*Et moi aussi, j’ai été déchirée par les épines de ce désert. Et j’y laissé chaque jour quelque partie de ma dépouille*”. Originalmente el género del participio de la cita se encuentra en femenino: “déchirée”, pero Arenas lo cambia a masculino, “desgarrado” lo que sugiere una identificación entre el autor/narrador y el personaje. La segunda, de Cristóbal del Castillo, *Fragmentos de la obra general Sobre historia de los mexicanos*:

La primera cosa que os adornará será la cualidad de águila, la cualidad de tigre, la Guerra Sagrada, flecha y escudo; esto es lo que comeréis. Lo que iréis necesitando, de modo que andaréis atemorizados; en pago de vuestro valor andaréis venciendo y andaréis destruyendo.

Este fragmento puede relacionarse con algunas características del personaje de Fray Servando en la novela, pues durante el desarrollo de la obra se mostrará temeroso; pero al mismo tiempo valiente, enfrentando diversas situaciones hasta lograr la victoria. Los epígrafes son un antecedente que se refiere a los infortunios que presentará la historia. René Jara menciona que las citas “añaden un indicio inaugural a la situación de discurso cuyo tono se anuncia como desgarrado, temeroso, contradictorio y sufriente”.⁸¹ Es decir, el autor, desde un principio, anuncia cómo será la vida del fraile en *EMA*.

Difícilmente podría precisar quién es el epigrafista. A mi parecer existe un inconveniente: el uso de las tres diferentes voces en que se narra la historia. Por un lado se puede relacionar con un posible editor que no sea el autor. Por otro, el epígrafe de *Los*

⁷⁹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 123.

⁸⁰ *Vid.* Enrico Mario Santí, “Introducción”, en Reinaldo Arenas, *op. cit.*, p. 38.

⁸¹ René Jara, *art. cit.*, p. 230.

Mártires, Libro X, se vincula con la voz que narra en primera persona, pero ya el segundo epígrafe es desuniforme porque está narrado en segunda persona del plural.

Ambos epígrafes son verídicos, sí pertenecen a *Los Mártires*, Libro X y a Cristóbal del Castillo, *Fragmentos de la obra general sobre historia de los mexicanos*. Es decir, son auténticos porque se especifica la referencia de donde fueron tomados. La función del epígrafe en *EMA* es “sin duda la más canónica: consiste en un comentario del *texto*, que precisa o subraya indirectamente su significación”.⁸²

Los epígrafes tienen variantes mínimas en ambas ediciones. En la de Diógenes se ubican entre las dedicatorias y la carta-prólogo, en la parte superior derecha de la página.⁸³ En la de Monte Ávila se encuentran entre las dedicatorias y la nota, en la mitad de la hoja. El contenido es el mismo, en la de Diógenes⁸⁴ lo hallamos así:

“Y yo también he sido desgarrado por las espinas de ese desierto, y he dejado cada día algo de mis despojos”. *Los Mártires, Libro X*

Se pone en cursiva toda la cita y el título de la referencia. En la de Monte Ávila sólo está en cursiva la cita, pero la referencia, no. Y el segundo epígrafe:

La primera cosa que os adornará será la cualidad de águila, la cualidad del tigre, la Guerra Sagrada, flecha y escudo; esto es lo que comeréis. Lo que iréis necesitando, de modo que andaréis atemorizados; en pago de vuestro valor andaréis venciendo y andaréis destruyendo. Cristóbal del Castillo, *Fragmentos de la Obra General Sobre Historia de los Mexicanos*

En las dos ediciones, cita y referencia se presentan en cursivas, a excepción del segmento: “Cristóbal del Castillo, Fragmentos de la”. Tanto en la edición de 1969 como en la de 1982 aparece el uso de mayúsculas al inicio de algunas palabras de *Obra General Sobre*

⁸² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 134.

⁸³ En la edición de Tiempo Contemporáneo se ubican, igual que en la de Diógenes, entre las dedicatorias y la carta-prólogo, en la parte superior derecha de la página izquierda del libro.

⁸⁴ En la edición de Tiempo Contemporáneo los epígrafes aparecerán igual que las de Diógenes.

Historia de los Mexicanos. Otro aspecto es que en la publicación revisada por Arenas se cierran las referencias con un punto al final, lo que no sucede en la de Diógenes.

1.2.4. Prefacios

“el prefacio es, de todas las prácticas literarias, quizá la más típicamente literaria”

Gérard Genette

“El prefacio nutre el modo de empleo del libro”

Novalis

EMA tiene una nota, una carta-prólogo, un prólogo firmado y un epílogo. Cada uno de ellos funciona a manera de prefacios, poseen distintas características y un objetivo específico. Gérard Genette define el prefacio como “toda especie de texto liminar (preliminar o posliminar) autoral o alógrafo, que constituye un discurso producido a propósito de lo que sigue o precede”.⁸⁵ En este caso, la nota y la carta serán considerados como prefacios preliminares y el prólogo firmado como posfacio ya que es posliminar al texto. La repercusión que tendrá cada uno de ellos se relacionará con la lectura que se haga de él, debido a que “la función prefacial se ejerce sobre el lector”.⁸⁶

Los prefacios pretenden “guiar la lectura, buscar obtener una buena lectura [...]. Consiste igualmente en poner al lector –definitivamente supuesto– en posesión de una información que el autor juzga necesaria para una buena lectura”.⁸⁷ Tanto los prefacios como los posfacios añadidos por Reinaldo Arenas guiarán al lector en la lectura de *EMA*. Cada uno de ellos ofrece al receptor información que, según el autor, es esencial conocer.

⁸⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 137.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 148.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 179.

Gérard Genette apunta que “las funciones prefaciales difieren según los tipos de prefacio. Estos tipos funcionales me parecen en lo esencial determinados a la vez por consideraciones de lugar, de momento y de la naturaleza del destinatario”.⁸⁸ En el texto de Reinaldo Arenas existirá una clara evolución determinada por el espacio y el tiempo entre cada una de las ediciones analizadas en este capítulo.

a) Nota

La nota es el primer prefacio, un texto breve que tendrá distintas ubicaciones en la edición de Diógenes⁸⁹ y en la de Monte Ávila. Por las características especificadas en *Umbrales*, éste sería un prefacio autoral asertivo original porque “tiene por función cardinal la de *asegurar al texto una buena lectura*”.⁹⁰ Según Gérard Genette es asertivo porque su paternidad puede ser fácilmente relacionada con el autor; sin embargo, en *EMA* será difícil establecer quién es el destinador. El destinatario de esta nota es el lector, con éste se dialoga pues su contenido y su objetivo es el de garantizar y encaminarlo hacia una buena lectura: “Esta es la vida de Fray Servando Teresa de Mier, tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiera gustado que hubiera sido. Más que una novela histórica o biográfica, pretende ser, simplemente, una novela”.⁹¹ Esta nota es una guía para lector; el autor lo conduce hacia el tema de la intertextualidad, pero sobre todo encontramos lo que Genette llamaría una declaración de intención cuando dice que “pretende ser, simplemente, una novela”. Lo que confunde en este fragmento es el uso de los tres tiempos verbales empleados por las tres voces en que se narra la historia, por lo que puedo admitir que esta nota fue escrita por el narrador. Pero como el

⁸⁸ *Ibid.*, p. 167.

⁸⁹ La edición de Tiempo Contemporáneo no tiene la nota, por momentos esta publicación parece ser, por su proximidad, paralela a la de Diógenes. Esta carencia es la diferencia más importante y significativa que existe entre ambas ediciones; por lo que puede ser que la de Tiempo Contemporáneo sea una publicación apócrifa y desconocida por Reinaldo Arenas.

⁹⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 168.

⁹¹ Según Enrico Mario Santí, ésta “formó parte de la primera versión del manuscrito, recalca la invención ficticia de la obra”, (Enrico Mario Santí, “Introducción”, *op. cit.*, p. 19).

prefacio es “anónimo, pero implícitamente autoral”,⁹² consideraré que Reinaldo Arenas no firma pero, aún así, también es autor de esta nota.

La nota sufrió cambios considerables entre una edición y otra. En la editorial de Diógenes aparece en una de las dos columnas de la portada del libro, en el costado derecho, enfrente de una ilustración⁹³ que, por apariencia, deduzco es la del perfil de Fray Servando. En el costado izquierdo tiene una reseña que contiene el prefacio (nota): “Esta es la vida de Fray Servando Teresa de Mier. Tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiera gustado que hubiera sido. Más que una novela histórica o biográfica, pretende ser, simplemente, una novela”.⁹⁴ Además está acompañado de:

Una novela de aventuras en la que la poesía vence a la lógica y el coraje de un hombre por alcanzar la libertad se impone a toda clase de infortunios. Alegre, desenfadada, picaresca, imaginativa, recrea no sólo la vida de un hombre excepcional sino también el mundo contradictorio y sorprendente en que le tocó vivir.

Según Enrico Mario Santí, ésta fue añadida por el editor de la primera edición.⁹⁵ También en el mismo extremo izquierdo viene una pequeña reseña biográfica de Arenas: “Nacido en Cuba en el año de 1943, el autor es uno de los escritores jóvenes más originales de su país y de América Latina. Reside en La Habana”.

En la edición de Monte Ávila, Reinaldo Arenas pasa la nota al cuerpo del texto, quita el comentario del editor y la pequeña reseña biográfica del autor. En la primera publicación de 1982, ésta se ubica entre los epígrafes y la carta-prólogo, al centro del extremo derecho de la

⁹² Gérard Genette, *op. cit.*, p.156.

⁹³ No se especifica de quién es la ilustración de la portada y no me fue posible rastrear el dato.

⁹⁴ Así aparece en la de Monte Ávila: “Esta es la vida de Fray Servando Teresa de Mier, tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiera gustado que hubiera sido. Más que una novela histórica o biográfica, pretende ser, simplemente, una novela”. La diferencia es que quitó el punto y seguido y le puso coma y minúscula.

⁹⁵ Por algunas declaraciones de Reinaldo Arenas se sabe que Emmanuel Carballo fue el editor de la primera edición de Diógenes: “De todas las ediciones de *El mundo alucinante* yo solamente conocí una porque el editor (Enmanuel Carballo (*sic.*)) era más o menos amigo de Fidel Castro. Cosa por cierto casi increíble porque a la vez que era amigo del régimen castrista me publicaba y vendía mis libros”, (Francisco Soto, *op. cit.*, p. 41).

página. O sea, la nota está más expuesta en la de Diógenes. Para 1982, cuando Reinaldo Arenas modifica el libro, le da otra estructura ya que él sabía cuál era la intención real del prefacio.

b) Carta-prólogo

El segundo prefacio es ulterior, una carta-prólogo⁹⁶ dirigida a Fray Servando que tiene una función en específico: hablar del génesis de la obra. Por su contenido se puede identificar al autor como el destinador:

Desde que te descubrí, en un renglón de una pésima historia de la literatura mexicana, como ‘el fraile que había recorrido a pie toda Europa realizando aventuras inverosímiles’, comencé a tratar de localizarte por todos los sitios.

Lo anterior se podría asociar con lo que Reinaldo Arenas dijo en algunas entrevistas sobre cómo conoció la historia de Fray Servando por primera vez.⁹⁷ En este apartado el autor dialoga con el fraile, le quita su carácter histórico para personificarlo y hacerlo más humano:

No aparecerás en este libro mío (y tuyo) como un hombre inmaculado, con los estandartes característicos de la pureza evangélica, ni como el héroe intachable que sería incapaz de equivocarse, o de sentir alguna vez deseos de morirse.

Es claro que en esta epístola hay una identificación entre el autor/narrador y el autor/Fray Servando: “Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona”.

La carta-prólogo se añadió en las dos ediciones, en la de Diógenes la encontramos entre los epígrafes y el inicio de la historia;⁹⁸ en la de Monte Ávila, entre el prólogo-firmado y el texto, la diferencia es que esta última tiene fecha: “La Habana, julio, 1966”.

⁹⁶ Según Santí, “La “carta-prólogo” debe haberse redactado entre octubre de 1968 y mayo de 1969, cuando Arenas le entrega [EMA] a Jorge y Margarita Camacho y a Emmanuel Carballo en La Habana [...]”, (Enrico Mario Santí, “Introducción”, en Reinaldo Arenas, *op. cit.*, p. 19).

⁹⁷ Vid. Enrico Mario Santí, “Entrevista con Reinaldo Arenas”, *Vuelta*, núm. 47, 1980, pp.18-25. Rita Molinero, “Entrevista: Reinaldo Arenas”, *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, México, 25 de abril de 1982, p. 539, en César Fernández Moreno (coord.), *América latina en su literatura*, Siglo XXI, UNESCO, México, 1990.

c) Prólogo firmado

“Fray Servando, víctima infatigable”⁹⁹ es el último prólogo añadido a la edición revisada por Reinaldo Arenas. Fue redactado por el autor en Caracas el 13 de julio de 1980, pero publicado hasta 1982 por la editorial Monte Ávila.¹⁰⁰ Fecha que coincide con la salida del autor de Cuba, por eso es que este prólogo sugiere otro punto de vista y otra lectura que Reinaldo Arenas hace de *EMA*, ya que “después de un intervalo de desapego y separación [se] transforma al autor en un lector (casi) común y (casi) imparcial”.¹⁰¹ De 1965, fecha en que escribió *EMA*, a 1980, que fue cuando escribió este prólogo, Reinaldo Arenas pasó por diferentes situaciones¹⁰² que le permitieron ver el texto de distinta manera. Quince años después dejó de ser autor de *EMA* para convertirse en lector de su obra. Es decir, en “el “último prefacio”, o presumido como tal, es el que el autor siente como la última vez que se dirige al lector –su última ocasión de comunicarse con su público”.¹⁰³ Al ser el último agregado que Arenas hace al texto, lo explica, pero sobre todo sugiere una identificación más precisa con el fraile, ya que como él alguna vez lo dijo:

En *El mundo alucinante* yo hablaba de un fraile que había pasado por varias prisiones sórdidas (incluyendo el Morro). Yo, al entrar allí, decidí que en lo adelante tendría más cuidado con lo que escribiera, porque parecía estar condenado a vivir en mi propio cuerpo lo que escribía.¹⁰⁴

Este prólogo refleja la censura, la represión y la persecución que vivió Reinaldo Arenas tras publicar *EMA*. Ahí fue cuando se vio condenado a vivir desdichas tan parecidas a las que había escrito sobre Fray Servando. Lo más sobresaliente del fragmento anterior es que, desde el primer párrafo, existe una asociación entre Reinaldo Arenas con el fraile por el desconsuelo

⁹⁸ En la edición de *Tiempo Contemporáneo* también se ubica entre los epígrafes y el inicio de la historia.

⁹⁹ Según Ottmar Ette, el prólogo firmado, “Fray Servando, víctima infatigable”, primero se publicó en el *Diario Las Américas* de Miami el 21 de noviembre de 1981, (*Vid.* Ottmar Ette (ed.), *op. cit.*, p. 188).

¹⁰⁰ Ésta será la diferencia más significativa, ni la de Diógenes, ni la de *Tiempo Contemporáneo* lo tienen.

¹⁰¹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 215.

¹⁰² La censura, la persecución, el encarcelamiento y el destierro.

¹⁰³ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 221.

¹⁰⁴ Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, *op. cit.*, p. 222.

provocado por el destierro, pues en esos momentos (1980), el autor de *Antes que anochezca* ya era un exiliado político de Cuba:

Muchos años hacía que Fray Servando se encontraba huyéndole a la Inquisición española por toda Europa, acompañado por las humillaciones y vicisitudes que el destierro impone, cuando, un atardecer, en el jardín botánico de Italia, se encuentra con el objeto de su absoluto desconuelo: un ágave (*sic*) mexicano (o planta de maguey), enjaulado en un pequeño cubículo, con una suerte de cartel identificador.

Este posfacio es de orden autobiográfico, pues, de alguna forma, así se siente Reinaldo Arenas en el destierro: como ese agave que está fuera de su hábitat natural. Él también es un exiliado con una etiqueta que lo identificaba como una persona indeseada para el régimen castrista, como un disidente. Reinaldo Arenas consideró que fuera de Cuba carecía de identidad.¹⁰⁵ Él se sentía como “la mínima planta, arrancada y transplantada a una tierra y a un cielo extraño”. En esta epístola el cubano presenta de manera paralela a dos exiliados: Fray Servando y José María Heredia. Hace una comparación de lo que les hace sentir nostalgia al estar fuera de su país: el agave y el palmar. Estas dos plantas son lo que a ambos les permitió, cuando estaban lejos, sentir nostalgia por “el regreso” a su origen. Al presentar de manera similar a ambos personajes, retoma lo que sucede en el XXXIV: “En la estación de la calma”, donde Fray Servando y José María Heredia conviven en El Palacio Nacional de México. Otro aspecto importante es que el autor rechaza ese dato histórico “minucioso y preciso” porque, desde la perspectiva de Reinaldo Arenas, no “captura jamás el sentimiento de dolor del hombre adolorido”. Según él: “más que en la Historia busca en el tiempo”. Lo interesante es que en ese tiempo existen personajes atemporales que sorprenden no por lo histórico sino por lo radical de sus pensamientos (Aquiles, Cristo); en ese plano se encuentran Fray Servando y José María Heredia. Habla de la infinidad de posibilidades de los hechos, un poco a la filosofía del devenir

¹⁰⁵ Vid. Jana Bokova, *Habana*, “Extracto Reinaldo Arenas”, 1990. “[Mientras Reinaldo Arenas vive en Estados Unidos] Yo aquí no tengo ninguna nacionalidad, es muy simpático porque yo en Cuba era una “no persona”. Es decir, alguien que no existía, no tenía trabajo, no tenía nada, tenía un carnet de disidente en blanco. Y aquí el estatus que me ha dado, hoy en día, el Departamento de Justicia. [...] Es decir que yo, desde el punto de vista legal, no existo; estoy en el aire y no tengo ningún país”.

de Heráclito. Por eso él en sus obras intenta “reflejar, no una realidad, sino todas las realidades”. Arenas plantea que sus lecturas son circulares, azarosas. Esta carta también es “un airado ensayo en defensa de la originalidad de sus novelas”,¹⁰⁶ pues al final de este posfacio encontramos una posdata que es una respuesta a las críticas, donde se habla acerca de los “informes desinformados”, que dicen que *EMA* tienen influencia de obras posteriores a ella como *Cien años de soledad* (1967) o también de *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy (1967). Con esto Arenas constata su hipótesis de que el tiempo no existe.¹⁰⁷

d) Epílogo

Al final de *EMA* encontramos un epílogo titulado “Últimas noticias de Fray Servando”, no se sabe quién es el destinador, pero el lugar y la fecha (“La Habana, 1965-1966”) coinciden con la fecha de escritura del libro. Por eso se podría deducir que no es el narrador sino Reinaldo Arenas quien lo pone como una anotación suya, como paratexto. El mismo Reinaldo Arenas, en su nota al pie, dice que esa información se basó en “las notas biográficas a la *Apología*, escritas por Vito Alessio Robles; y del libro *Fray Servando*, de Artemio del Valle-Arizpe”.¹⁰⁸ La intención es demostrar que los infortunios del fraile no concluyeron con su muerte, que ni así gozó de paz y tranquilidad. Arenas le da un tono cómico a la figura de Fray Servando Teresa de Mier en esta nota. Aún fallecido fue víctima del sistema, ya que después de muerto “Otra vez volvió a cruzar el mar”.

¹⁰⁶ Miguel Correa Mújica, *art. cit.*, p. 105, considera a “Fray Servando, víctima infatigable” como un ensayo. También Perla Rozencvaig en, *op. cit.*, p. 31.

¹⁰⁷ Este tema lo retomaré en el capítulo 3 de esta tesis.

¹⁰⁸ Aunque este capítulo no está dedicado al intertexto, me parece importante señalar que la cita 34 que está en el epílogo “Últimas noticias de Fray Servando”, tiene un error quizá de manera intencional, donde el editor, o el autor, dice: “Esta información ha sido tomada de las notas biográficas a la *Apología*, escritas por Vito Alessio Robles; y del libro de *Fray Servando*, de Artemio del Valle-Arizpe”. Cotejando la información encontré que no hay una *Apología* del fraile anotada por Vito Alessio Robles, yo creo que Arenas se refería a *El pensamiento del padre Mier*, donde sí hay una nota biográfica redactada por Vito Alessio Robles y editada por SEP en 1944.

Las dos ediciones contienen este apartado, entre ellas existen algunas diferencias ortográficas mínimas, pero el contenido es el mismo. En la de Monte Ávila sí aparece la fecha en que fue escrita: “La Habana, 1965-1966”.

1.2.5. Notas

EMA contiene una serie de notas al pie que aparentan ser obra de un editor implícito. Mucho se ha especulado ante el total de estas citas, por ejemplo, Enrico Mario Santí considera que el texto tiene en total 34.¹⁰⁹ En cambio Perla Rozencvaig dice que:

EMA cuenta con treinta y cinco citas al pie de página. Trece fueron tomadas de la apología de Fray Servando; quince de otras fuentes documentales; cinco son citas de fragmentos de discursos y cartas del fraile; dos no fueron identificadas por el autor, suscitando esto la duda de si se debió a un olvido o si fue intencional.¹¹⁰

Considero que la diferencia entre el conteo de la citas se debe a la edición revisada, que seguramente no fue la misma que estudio Santí¹¹¹ y Perla Rozencvaig.¹¹² La de Diógenes tiene 35 citas y la de Monte Ávila tiene 34.¹¹³

A continuación presento las diferencias entre ambas:

¹⁰⁹ Enrico Mario Santí, “Introducción”, en Reinaldo Arenas, *op. cit.*, p. 18.

¹¹⁰ Perla Rozencvaig, *op. cit.*, pp. 15-16.

¹¹¹ Mario Santí consultó la edición de Monte Ávila porque ésta tiene 34 notas al pie.

¹¹² Perla Rozencvaig utilizó la edición de Diógenes ya que ésta contiene 35 citas.

¹¹³ Otra edición que tiene 34 citas es la de Mundo Contemporáneo de 1970.

Diógenes (1969)

- 1 Fray Servando Teresa de Mier, *Apología*.
- 2 Fray Servando, *Apología*.
- 3 Fray Servando, *Apología*.
- * Lavapiés antiguo.
- 4,5 José Deleito y Piñuela: *La mala vida en España de Felipe IV*.
- 6 Fray Servando, *Apología*.
- 7, 8 y 9 Fray Servando: *Apología*.
- 10 “Cruzamos por sobre los Alpes”. Fray Servando, *Apología*.
- 11 Germán Arciniegas: *América mágica*.
- 12 Artemio del Valle-Arizpe: *Fray Servando*.
- 13 Fray Servando: *Apología*.
- 14 Fray Servando: *Apología*.
- No hay 15.
- 16, 17 y 18 Fray Servando: *Apología*.
- No hay 19.
- 20, 21 Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.
- 22 Fray Servando Teresa de Mier, Carta enviada a Fray Pascual de Santa María.
- 23, 24, 25 Fray Servando Teresa de Mier, Carta enviada a Fray Pascual de Santa María.
- 26 Profecía de Fray Servando Teresa de Mier sobre la Federación Mexicana.
- 27 “El portal que nos ocupa fue [...] sobre un banco”. José María Marroquí: *La ciudad de México*. Imp. en México en 1900.
- 28 José María Heredia: *Niágara* (versión de 1825).
- 29 José María Heredia: En el Teocalli de Cholula (1820).
- 30 José María Heredia: *Himno al océano* (versión 1836).
- 31 Discurso del P. Mier al formular la protesta de ley como Diputado al Primer Congreso Constituyente (1822).
- 32 “Ya emos hallado [...], ya no hay más que desear.” Fray Diego Durand: *Historia de las Indias de Nueva España y islas de Tierra Firme*.
- 33 Tomado del libro *Fray Servando*, de Artemio del Valle-Arizpe.
- 34 Tomado del libro *La expresión americana*, de José Lezama Lima.
- 35 Esta información ha sido tomada de las notas biográficas a la *Apología*, escritas por Vito Alessio Robles; y del libro *Fray Servando*, de Artemio de Valle-Arizpe.

Monte Ávila (1982)

1. Fray Servando Teresa de Mier, *Apología*.
2. Fray Servando, *Apología*.
3. Fray Servando, *Apología*.
4. Lavapiés antiguo.
5. José Deleito y Piñuela: *La mala vida en España de Felipe IV*.
6. *Idem*.
7. Fray Servando, *Apología*.
8. *Idem*.
9. *Idem*.
10. *Idem*.
11. “Cruzamos por sobre los Alpes”. Fray Servando, *Apología*.
12. Germán Arciniegas: *América mágica*.
13. Artemio del Valle-Arizpe: *Fray Servando*.
14. Fray Servando: *Apología*.
15. Fray Servando: *Apología*.
16. Fray Servando: *Apología*.
17. *Idem*.
18. *Idem*.
19. Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.
20. *Idem*.
21. Fray Servando Teresa de Mier, Carta enviada a Fray Pascual de Santa María.
22. *Idem*.
23. *Idem*.
24. *Idem*.
25. Profecía de Fray Servando Teresa de Mier sobre la Federación Mexicana.
27. José María Heredia: *Niágara* (versión de 1825).
28. José María Heredia: En el Teocalli de Cholula (1820).
29. José María Heredia: *Himno al océano* (versión 1836).
30. Discurso del P. Mier al formular la protesta de ley como Diputado al Primer Congreso Constituyente (1822).
31. “Ya emos hallado [...], ya no hay más que desear.” Fray Diego Durand: *Historia de las Indias de Nueva España y islas de Tierra Firme*.
32. Tomado del libro *Fray Servando*, de Artemio del Valle-Arizpe.
33. Tomado del libro *La expresión americana*, de José Lezama Lima.
34. Esta información ha sido tomada de las notas biográficas a la *Apología*, escritas por Vito Alessio Robles; y del libro *Fray Servando*, de Artemio de Valle-Arizpe.

En realidad son las mismas citas. En ambas ediciones concuerdan hasta la referencia número tres. En la de Diógenes “Lavapiés antiguo”, sólo es una nota simbolizada con un asterisco, en cambio, en la de Monte Ávila pasó a ser numerada. Éste es el problema por el que se desfasan. Otro aspecto en que difieren se debe a que la de Diógenes no existen las citas 15 y 19, pero sí se cuentan, asimismo, se saltan de la 14 a la 16 y después de la 18 a la 20. La de Monte Ávila carece de la nota 27 que sí tiene la de Diógenes (“El portal que nos ocupa fue [...] sobre un banco”. José María Marroquí: *La ciudad de México*. Imp. en México en 1900).¹¹⁴ Por eso es que la primera edición revisada por el autor tiene más que la de Diógenes.

Las notas de *EMA* son originales porque aparecen desde la primera edición publicada por Diógenes. Según Genette, éstas se usan, “por lo general a textos cuya ficcionalidad es muy ‘impura’, donde abundan las referencias históricas”.¹¹⁵ Lo que demuestra Reinaldo Arenas con estas notas es que pretende imitar un “género completamente clásico y particularmente bien ilustrado. [...] El autor se presenta aquí como editor, responsable de todos los detalles del control y el establecimiento del texto, que pretende haber tomado a cargo o recibido”.¹¹⁶ Las notas forman parte de la novela, le dan originalidad porque parece un texto comentado.

1.2.6. Índices

En *El mundo alucinante* “el índice no es [...] otra cosa que un instrumento de recuerdo del aparato de titulación”.¹¹⁷ La edición de Diógenes no tiene índice,¹¹⁸ la de Monte Ávila, sí. La

¹¹⁴ La edición de *Tiempo Contemporáneo* es semejante a la de Diógenes, ambas tienen 35 notas al pie de página. Difieren en que en la publicación argentina la nota 6, 7 y 8 se agrupan en una sola y la 9 se toma por separado; aunque las 4 sean de la *Apología* de Fray Servando. Ambas no tienen ni cita 15 ni cita 19. La 20 y 21 están separadas, incluso siendo las dos de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 22 y 23 están separadas, 24 y 25 juntas

¹¹⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 284.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 291.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 270-271.

¹¹⁸ La edición de *Tiempo Contemporáneo* tiene índice a pesar que data de 1970, un año posterior a la de Diógenes.

forma de organizar la estructura es la siguiente: en la edición de Diógenes,¹¹⁹ publicada en México, los títulos de los apartados están en letras más grandes que el cuerpo del texto, en negritas y divididos con números naturales 1, 2, 3... La edición de Caracas, publicada en 1982, usa “Capítulo” más números romanos: I, II, III... Ambas tienen 42 apartados y “Últimas noticias de Fray Servando”. Se respetan los nombres, sólo hay pequeñas diferencias ortográficas. En ambas ediciones los índices contienen los intertítulos de los apartados:

Al contrario de lo que ocurre con el título general, que se dirige al conjunto del público y puede circular bastante más allá del círculo de los lectores, los intertítulos no son accesibles prácticamente más que a ellos, o por lo menos al público ya restringido de quienes hojean los libros o leen sus índices. Además, muchos no tienen sentido más que para un destinatario ya involucrado en la lectura del texto, que suponen dada en razón de todo lo que los precede.¹²⁰

Los intertítulos de ambas ediciones son iguales, sirven para darle nombre a las partes de un todo y funcionan también como extensiones del título de la obra. Lo que hace peculiar a éstos es que en *EMA* son una “parodia de textos serios de historiadores [...]”. Se trata de intertítulos descriptivos en forma de proposiciones completivas: ‘Como...’, ‘Donde se ve...’, ‘Que cuenta...’, ‘De...’.¹²¹ Reinaldo Arenas fue muy lúdico no sólo con el contenido de la obra sino también supo darle una estructura parecida a un texto de tipo histórico. Los intertítulos, como lo menciono en el capítulo tres, también son semejantes a los de la segunda parte de *Memorias* de Fray Servando Teresa de Mier.

1.2.7. Estructura

Las dos ediciones analizadas en este trabajo de *EMA* coinciden en que se dividen en 42 capítulos, cada uno con un título; que a su vez se segmentan con el nombre de distintos países

¹¹⁹ La edición de Tiempo Contemporáneo, al igual que la de Diógenes, también señalará los apartados con números naturales.

¹²⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 250.

¹²¹ *Ibid.*, p. 251.

que formaron el periplo de Fray Servando Teresa de Mier: México (15),¹²² España (8), Francia (4), Italia (1), España (3), Portugal (1), Inglaterra (2), Estados Unidos (1), México (1), La Habana (1), Estados Unidos (1) y México (4).

Tanto en la edición de Diógenes como en la de Monte Ávila, cuatro de estos 42 capítulos se repiten (I, II, VII y XXVII).¹²³ El I tiene estas reiteraciones: “De cómo transcurre mi infancia en Monterrey junto con otras cosas que también transcurren”, “De tu infancia en Monterrey, junto con otras cosas que también ocurren” y “De cómo pasó su infancia en Monterrey, junto con otras cosas que también pasaron”. El II: “De mi salida de Monterrey”, “De la salida de Monterrey” y “De tu salida de Monterrey”. El VII: “De las consecuencias del sermón”, “De la consecuencia del sermón” (otro con el mismo nombre). El XXVII: “De las nuevas amistades del fraile y su escapada para América” (uno más con el mismo título). Estas repeticiones se relacionan con las distintas voces que narran la historia (yo, tú y él). Aunque es un tema que retomaré en el siguiente capítulo, a continuación llevo a cabo un pequeño esbozo de este fenómeno, ya que ayuda a comprender mejor la estructura de *EMA*.

Este tema de los diferentes narradores en *EMA* ha sido constantemente estudiado.¹²⁴ Es también uno de los recursos estilísticos que destacan en la historia y que la hacen particular.¹²⁵ En lo que coinciden los críticos es que existen tres tipos de narrador (yo, tú y él) y lo que buscan es descentralizar la posibilidad de una sola realidad. Arenas creía que no existía una línea en sus narraciones, sino círculos. Esos narradores afirman y niegan, no crean un discurso central sino uno aleatorio y variado. Desde las tres reiteraciones del capítulo I inician esos

¹²² El número que se encuentra entre paréntesis es el total de capítulos que comprende cada país.

¹²³ Enrico Mario Santí sólo considera que se repiten 1, 2 y 7, tal vez porque el capítulo 27 tienen variantes mínimas y no es completamente igual el título en sus tres repeticiones. Yo la considero porque hablan de un mismo asunto, (Enrico Mario Santí, “Introducción”, en Reinaldo Arenas, *op. cit.*, p. 36).

¹²⁴ El estado de la cuestión sobre los estudios que han trabajado el tema de las voces narrativas en *EMA* se encuentra en el siguiente capítulo.

¹²⁵ Posteriormente, Reinaldo Arenas también utilizó este recurso en *El color del verano* (1999) con tres diferentes voces narrativas: La Tétrica mofeta, Gabriel y Reinaldo.

juegos narrativos, este segmento “es uno y tres a la vez; es el mismo y el otro. La verdad sobre el sujeto y el objeto pasan ahora al plano de la retoricidad, a la contingencia de la diferencia”.¹²⁶ El capítulo I es iterativo con diferentes narradores, varios puntos de vista que proporcionan diferentes versiones y ángulos de la historia y que, a pesar de aportar distintas partes de la trama, forman un solo capítulo, el que habla de la infancia del fraile. Considero que el primer narrador es más infantil que los otros (yo); el segundo adelanta lo que pasará al fraile en la primera versión (tú) y el tercero anula las primeras dos narraciones.

Analizar y comparar las dos ediciones más significativas de *EMA*, me permitió conocer lo importante que es estudiar las fuentes y ver cómo cada uno de los elementos paratextuales cambian el sentido del texto. La lectura no es la misma si tenemos estos datos antes de leerlo, pues le dan mayor contenido. La edición de Diógenes demuestra que el editor acomodó el texto como él creyó prudente para la venta del libro, pues en 1969, Reinaldo Arenas aún vivía en Cuba, por lo tanto no la pudo revisar, sólo sacó el manuscrito clandestinamente. Lo único que le preocupaba era que el texto se publicara y se diera a conocer. La diferencia que existe al leer una edición revisada por el autor puede ejemplificarse con la de Monte Ávila, pues ofrece una mejor lectura, sobre todo porque es más fiel a la idea que Reinaldo Arenas quería transmitir al lector.

Como conclusión puedo decir que la intención de Reinaldo Arenas, al dotar al texto de estos elementos paratextuales, es dirigir al receptor hacia una lectura más comprensiva y “asegurarle una suerte conforme al propósito del autor”.¹²⁷ Con la comparación entre ambas ediciones demostré que el texto se enriqueció aún más con la intervención y el orden puesto por Arenas en la publicación de Monte Ávila. La edición de 1982 es la más fiel a lo que el autor quería emitir. En esta, ya fuera de Cuba, puedo expresar lo que le parecía más conveniente no

¹²⁶ Eduardo Béjar, “Reinaldo Arenas o la angustia de la modernidad”, en Reinaldo Sánchez (ed.), *Reinaldo Arenas: Recuerdo y presencia*, Universal, Miami, 1994, p. 58.

¹²⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 352.

sólo en orden sino también estéticamente. En la de Monte Ávila, Arenas decidió que la imagen de la portada y de los interiores fueran obras¹²⁸ de su amigo Jorge Camacho.¹²⁹ En cambio, en la de Diógenes el editor fue quien decidió poner una ilustración del perfil de Fray Servando en la portada, una foto del manuscrito y una imagen del autor. Son cambios que pueden percibirse insignificantes, pero al contrario, le aportan más información a un texto.

A lo largo de la explicación expuse que cada uno de los anexos van imprimiendo rasgos autobiográficos que dotan nuevos sentidos a la obra. Son una actualización a cada lectura, es decir, la literatura y la vida se mezclan dando paso a la intromisión del hombre en la ficción.

¹²⁸ Los nombres de las obras de Jorge Camacho que acompañan *EMA* me fueron difíciles de rastrear, seguramente, las pinturas pertenecen a una colección privada.

¹²⁹ Reinaldo Arenas siempre estuvo interesado en complementar el paratexto de sus libros con pinturas de Jorge Camacho: “Yo ya revisé las pruebas de galera de *Voluntad de vivir manifestándose*, saldrán las cuatro lunas de Jorge que iluminarán el libro. Les envié a ellos copias fotostáticas pues no quiero desprenderme de los originales, pero fueron copias hechas en un estudio profesional y saldrán bien y en su lugar. Los dibujos aparecerán en distintas partes del libro pues así se destacarán más que si ponemos las cuatro juntas. La primera luna aparecerá en las primeras páginas del libro y a la última antes del índice y después del “Autoepitafio””, (Reinaldo Arenas, *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*, *op. cit.*, p. 268. [Carta dirigida a Jorge y Margarita Camacho, fechada en New York, 29 de Agosto de 1989]).

Capítulo 2. Texto

En el capítulo anterior hablé de la historia textual y el paratexto en *EMA*, con lo que pude concluir que no es suficiente con leer el libro de manera superficial, sino que además es necesario conocer la génesis y el contexto de la obra para entender cada uno de los elementos paratextuales. El primer capítulo de esta investigación es un análisis de todo aquello que acompaña al libro, es decir, la coraza. Después de conocer lo que cubre la diégesis, entraré en ella. En este capítulo abordaré el texto y los elementos que lo conforman; aunque el narrador es el que más predomina en *EMA*, también me interesa explorar otros componentes. De manera inicial, haré un bosquejo de los personajes de la novela de Arenas; en seguida, un análisis de la doble temporalidad del relato que comprenderá: el tiempo del relato y el tiempo de la cosa contada. Realizaré un esquema de los pequeños fragmentos de historias que comprenden *EMA* para señalar, posteriormente, el modo en que se desarrolla la narración y la función del narrador. Aprovecharé para asociar el presente capítulo con el anterior y explicar cómo funciona ahora el narrador en el paratexto sirviéndome de la metodología planteada por Oscar Tacca.

2.1. Personaje

Todorov señala que “el personaje es el sujeto de la proposición narrativa. Como tal, se reduce a una pura función sintáctica, sin ningún contenido semántico. Los atributos, como las acciones, representan el papel de predicado en una proposición y sólo provisionalmente se unen a un sujeto”.¹³⁰ Originalmente, en una oración, el personaje puede calificarse como el sujeto, el que realiza la acción, del que se habla. Por el lado literario, según Noé Jitrik, “el personaje sería,

¹³⁰ Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 260.

desde este punto de vista, un orientador más que un centro del relato”.¹³¹ En *EMA* el que orienta en la trama es Fray Servando, quien está construido en base a una persona real. Al reubicarlo en el terreno literario, Reinaldo Arenas no duplica al personaje histórico sino que lo hace “humanizable”, aunque:

una lectura ingenua de las obras de ficción confunde personajes y personas vivientes. Inclusive se han escrito “biografías” que exploran hasta las partes de las vidas de los personajes que no aparecen en los libros. [...] Se olvida, en esos casos, que el problema del personaje es [...] lingüístico, que no existe fuera de las palabras, que es un “ser de papel”. Sin embargo, negar toda relación entre personaje y persona sería absurdo: los personajes representan a personas, según modalidades propias de la ficción.¹³²

Como lo veremos más adelante, Reinaldo Arenas, a diferencia de *Memorias* o de *Fray Servando* de Artemio de Valle-Arizpe, se ocupa de contar una parte que no aparece en los libros, la infancia del fraile. Lo que intentó el autor cubano fue complementar la información que había para construir un personaje más humanizado, y así se estableciera su carácter desde el inicio de su vida. Algunos críticos confundieron la intención de Arenas, por ejemplo René Jara, en “Aspectos de la intertextualidad en *El mundo alucinante*”, se dedica a criticar la verosimilitud de la historia como si el catedrático no supiera que se trata una novela.

Mucho se ha especulado que la obra del caribeño es “un *Bildungsroman* en varios volúmenes”.¹³³ Es decir, el autor presenta a un personaje que se reinventará en sus siguientes obras narrativas, conservando muchas de las características de su primer protagonista, Celestino. Aunque algunos estudiosos de Arenas consideran a su segunda novela ajena a este seguimiento, otros, al contrario, dicen que en *EMA* hay un juego narrativo oculto, sólo perceptible para los que conocen varias novelas del autor. Por las semejanzas que existen entre el ciclo de los personajes y la vida de Reinaldo Arenas, se ha comparado también la trayectoria de estos seres de ficción con la vida del polémico autor de *Antes que anochezca*.

¹³¹ Noé Jitrik, *El no existente caballero*, Megápolis, Buenos Aires, 1975, p. 21.

¹³² Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 259.

¹³³ Emir Rodríguez Monegal, *art. cit.*, p. 24.

EMA es la continuación de este fenómeno que comienza con su primera novela, *Celestino antes de alba*, una historia donde el protagonista, un niño que describe seres imaginarios, crea a Celestino, el poeta, que es su *alter ego*. Desde *Celestino antes del alba* se establece una serie de características en los personajes de Arenas. En este ciclo autobiográfico, Celestino representa la niñez del autor:

El hecho de que Arenas en distintas entrevistas haya relacionado su infancia campesina con la del personaje de *Celestino*, quien, como él, halló en la escritura el modo de dar rienda suelta a su imaginación, ha determinado que se hayan establecido algunas conexiones entre autor/personaje, sin confundir, obviamente, las explicaciones del autor sobre su obra con lo que la obra misma revela. Además, la historia ocurre por los años cincuenta, antes de la revolución, cuando Arenas tendría unos diez años y el que se encarga de contarla no sobrepasa esa edad. Ello traslada al autor, a través del personaje, a la época de privaciones y violencia que marcó sus primeros años.¹³⁴

Gracias a las declaraciones de Reinaldo Arenas se confirmó la relación existente entre los personajes y el autor. En este fragmento se habla de la asociación con *Celestino antes del alba*, pero en las demás obras narrativas del autor existirá también este fenómeno. Algunas de las anécdotas de Celestino serán contadas en *EMA*, por lo que aquella novela representará al mismo tiempo la etapa infantil de Reinaldo Arenas y la de su personaje, Fray Servando.

Celestino antes del alba se desarrolla bajo un contexto del régimen pre-batistiano, el niño refleja sus sueños frustrados mediante las ansiedad de querer expresarse hasta en las hojas de los árboles. A causa de esa subversión es reprimido por la familia que no acepta algo diferente; la poesía lo hace distinto, ajeno a los lazos familiares. Es un personaje incomprendido, retraído y rodeado de mujeres dejadas, llenas de hijos. En el caso de Fray Servando también hay un entorno parecido, en su niñez tiene contacto directo con la naturaleza y en su círculo familiar, de la misma manera que Celestino, es incomprendido por su madre y sus hermanos. Reinaldo Arenas “ha utilizado el personaje infantil como comentador distanciado o narrador involucrado para transmitir algunos de los problemas más vitales de

¹³⁴ Perla Rozencvaig, *op. cit.*, p. 44.

cierto grupo social”.¹³⁵ En ambos casos, tanto en *Celestino antes del alba* como en *EMA*, lo utiliza como comentador de esa frustración que le causa su entorno familiar y social.

El pequeño Servando es una continuación del personaje de Celestino. No es casualidad que Reinaldo Arenas haya reconstruido una parte de la vida del fraile que no se conocía, “todo parece sugerir que estamos, en los inicios de esta segunda novela, no en el mundo del niño Servando sino en una alucinada secuela de *Celestino antes del alba*”.¹³⁶

Así, los personajes de Reinaldo Arenas:

aunque tienen diferentes nombres, son uno y el mismo. Siempre luchan con el mismo problema de la represión y la dificultad de expresión. En cada relato, el protagonista muere, pero más que una muerte, el protagonista pasa por una metamorfosis donde rencarna en el próximo. Su objetivo es ser un testigo de la superación y rebeldía frente a los horrores del mundo.¹³⁷

Los protagonistas de las novelas del autor caribeño son: Celestino, de *Celestino antes del alba*; Fray Servando, de *EMA*; Fortunato, de *El palacio de las blanquísimas mofetas*; Héctor, de *Otra vez el mar*; Arturo, de *Arturo, la estrella más brillante*, y Gabriel, La Tétrica Mofeta y Reinaldo, de *El color del verano*. Todos ellos comparten la característica de ser imaginativos, homosexuales, rebeldes que tienen una necesidad voraz de escribir y buscan la muerte como alivio.

Indudablemente, el protagonista de *EMA* es Fray Servando Teresa de Mier, un personaje conocido de la historia mexicana que retomó Reinaldo Arenas para recontextualizarlo, ya que el autor de *Antes que anochezca* creía que el fraile era un gran pensador que estaba adelantado a su época.

La mayoría de las veces el caribeño caracteriza al protagonista por medio de sus acciones y dando a conocer lo que los demás personajes piensan de él. En el caso de *EMA*, el

¹³⁵ *Ibid.*, p. 45.

¹³⁶ Enrico Mario Santí, “Introducción”, en Reinaldo Arenas, *op. cit.*, p. 41.

¹³⁷ Janelle Vega, *art. cit.*, p. 45.

Padre Mier es construido de manera indirecta, es decir, no se realiza una descripción de su físico ni de su personalidad, es a través de los hechos donde se va formando. A esto se le acumula que en el nombre de Servando existe una definición semántico-narrativa que funciona como resumen del tema del relato. El nombre del protagonista actúa como anuncio (*nomen atque omen*), es decir, el personaje es severo, buscador de causas justas, meticuloso y vinculado a la religión. Así, mediante este recurso, se adelantan al lector algunas de las características que constituyen la personalidad del clérigo. Aunado a ello, Fray Servando es un *personaje referencial* de tipo histórico. Cuando Arenas escribe sobre el Padre Mier, éste contaba con un marco de referencia, pues ya existían textos que hablaban sobre él. Por tanto, Arenas tenía un contexto histórico previo en el cual podía actuar, modificar y actualizar la vida de su protagonista:

El espacio físico y social en el que evoluciona un relato tiene una primera e importante función de marco y sostén del mundo narrado; es el escenario indispensable para la acción. Pero con mucha frecuencia el entorno se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de la significación del personaje.¹³⁸

El espacio literario en el que interactúa Fray Servando es, en la primera parte de *EMA*, de una atmósfera de hostilidad, en cambio, en la segunda parte, donde el protagonista viaja a Europa es un ambiente de libertad. Así, su entorno define al personaje de manera indirecta y por extensión su espacio físico.

Por las características que tiene el fraile ha sido considerado como un pícaro y “el pícaro es el personaje revelador de un país en decadencia”.¹³⁹ En este caso, la decadencia

¹³⁸ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva, estudio de la teoría narrativa*, Siglo XXI, México, 1998, p. 79.

¹³⁹ Didier Sivieller, en María Begoña Pulido Herráez, “El mundo alucinante de Fray Servando Teresa de Mier y la caricatura fantástica de la historia”, *Clio*, 2004, Nueva Época, vol. 4, núm. 32, pp. 85-104. [En línea], en http://historia.uasnet.mx/cli0_32.html (Consulta: 10 de agosto de 2010), p. 100.

mostrada en *EMA* no sólo es la de México, sino la de la mayoría de los países visitados por Fray Servando durante su periplo y, obviamente, la de Cuba.

Por otro lado, los personajes secundarios que rodean a Fray Servando tienen un rasgo en particular, se trata personajes reales (Lucas Alamán, Humboldt, Padre White, José María Heredia), que conviven con personajes de ficción (Orlando). Si el lector carece de esta información podría creer que todos son personajes históricos o todos de ficción, pues, como lo subrayé anteriormente: “Una lectura ingenua de las obras de ficción confunde personajes y personajes vivientes”.¹⁴⁰

Los personajes de *EMA* son innumerables. Son tantos que “forman una especie de comparsa carnavalesca, en la que nobles, eclesiásticos, gobernantes, mendigos y prostitutas se cruzan y entrecruzan, se funden y se separan, aparecen y desaparecen”.¹⁴¹ En *EMA*, el único personaje que se mantiene activo es Fray Servando, en adelante; todos son pasajeros, y, en algunos casos, tiene intervenciones en pocos fragmentos del relato.

2.2. El relato

Gérard Genette establece que el relato es “el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos”.¹⁴² Un relato es de esta manera una preselección de hechos, una acumulación que se va uniendo para formar una sola historia. En el caso de *EMA* son las aventuras de Fray Servando Teresa de Mier desde su salida de Monterrey hasta su muerte en el Palacio Nacional de México. Esto sería a grandes rasgos, pero en *EMA*, cada uno de los 42 capítulos son pequeños segmentos dedicados a la formación del relato.

¹⁴⁰ Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 259.

¹⁴¹ María Teresa Miaja de la Peña, “Reynaldo Arenas en México”, *Sábado*, 16 de agosto 1980, p. 22.

¹⁴² Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1989, p. 81.

El análisis del relato, a partir de los estudios hechos por Todorov,¹⁴³ se enfoca al contenido narrativo y a las formas de narración, es decir, la historia y el discurso. La historia son los pequeños pasajes dedicados a la formación de la novela y el discurso es el modo, es decir, cómo se narra el relato. Posteriormente, Genette, a través de los teóricos alemanes, complementó lo dicho por Todorov, y explicó que “El relato es una secuencia dos veces temporal...: hay el tiempo de la cosa contada y el tiempo del relato (tiempo del significado y tiempo del significante)”.¹⁴⁴ En los siguientes subapartados de la tesis realizaré un exploración de *EMA* que me permitirá conocer más a fondo la parte textual de esta novela.

2.2.1. Tiempo del relato (tiempo del significante)

El tiempo del relato es equivalente a la historia lineal, es decir, aunque en *EMA* se reiteren cuatro capítulos, se contarán como un solo segmento, pues las repeticiones solamente sirven para prolongar ese parte de la historia.

Los segmentos narrativos que forman el relato en *EMA* son desde las aventuras encarnadas por Fray Servando Teresa de Mier desde su salida de Monterrey hasta su muerte en el Palacio Nacional de México. Algo más detallado quedaría representado en el siguiente esquema:

Capítulo	Fragmento
<p>México. Capítulo I. (1) De cómo transcurre mi infancia en Monterrey junto con otras cosas que también transcurren. Capítulo I. (2) De tu infancia en Monterrey junto con otras cosas que también ocurren. Capítulo I. (3) De cómo pasó su infancia en Monterrey junto con otras cosas que también pasaron.</p>	<p>Infancia de Fray Servando en Monterrey.</p>
<p>Capítulo II. (1) De mi salida de Monterrey. Capítulo II. (2) De la salida de Monterrey. Capítulo II. (3) De tu salida de Monterrey.</p>	<p>Peripecias del fraile mexicano entre su salida de la casa materna en Monterrey y su llegada a La Ciudad de México.</p>

¹⁴³ Vid. Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 20.

¹⁴⁴ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 89.

Capítulo III. Del panorama de la ciudad.	Fray Servando llega a La Ciudad de México, es testigo de que una mujer irá a la hoguera por no quererse quitar un diente para parecerse a la virreina, llega al monasterio de Santo Domingo y sufre acoso por parte de los clérigos. Conoce a un anciano que le cuenta la parábola del Virrey y el ingeniero y así describe a grandes rasgos el panorama de la ciudad, al final regresa al monasterio. En este apartado el fraile tiene 16 años.
Capítulo IV. De la visita del Arzobispo.	Narra cómo el fraile empieza a transformarse en un ávido lector y por lo mismo empieza a destacar entre los demás novicios. Esto provoca que Fray Servando sea invitado por Su Ilustrísima a dar el sermón en el traslado de los restos de Hernán Cortés hasta la iglesia Mayor.
Capítulo V. Del conocimiento de Borunda.	Por el éxito obtenido en el sermón, posteriormente, el fraile es invitado por el Arzobispo para emitir otro discurso sobre La Virgen de Guadalupe. Mientras Fray Servando buscaba información para escribir, el padre Mateo le propone que vaya a casa del Lic. Borunda. Éste le da a conocer unos códices que revelan que la aparición de La Virgen de Guadalupe antecede a la llegada de los españoles.
Capítulo VI. Del sermón.	Narra el paisaje antes y después de que el fraile ponga en duda la aparición de La Virgen de Guadalupe.
Capítulo VII. De las consecuencias del sermón. Capítulo VII. De la consecuencia del sermón. Capítulo VII. De la consecuencia.	Acontecimientos que suceden después del sermón. Haro y Peralta mandan poner preso al fraile en una celda durante 2 meses, más tarde, es llevado a Veracruz.
Capítulo VIII. De tu prisión en el castillo de San Juan de Ulúa.	Al llegar a Veracruz, Fray Servando es trasladado al San Juan de Ulúa.
Capítulo IX. Del viaje del fraile.	Narra el viaje del fraile mexicano en el buque “La Nueva Empresa” hacia Europa. La embarcación es asaltada por unos piratas que toman el mando, Fray Servando se hace su esclavo, pero posteriormente es lanzado al mar y a nado llega a Cádiz.
España. Capítulo X. De tu prisión en Cadiz con los Caldeos de las Caldas.	La estancia del protagonista en Las Caldas, su desdoblamiento y su huida ayudado por una sombrilla.
Capítulo XI. Caída y huida del fraile.	El descenso del fraile, sus peripecias, entre ellas, conoce a un tapicero que le ofrece un mulo para llegar a Valladolid.
Capítulo XII. De mi llegada y salida de Valladolid.	Cuenta su entrada a Valladolid, la anécdota de cuando conoce a un padre que no cumple con el celibato y su salida hacia Madrid.

Capítulo XIII. De lo que es La Villa de Madrid.	Narra su llegada a Madrid, su encuentro con Juan Cornide y Filomeno, su ida a la Corte y el paisaje de Madrid.
Capítulo XIV. De la visita del fraile a los Jardines del Rey.	Cuenta la plática que el protagonista sostiene con sus amigos, Cornide y Filomeno, donde recuerda el periplo que recorrió por su defensa y la parábola de <i>El jardín de las Delicias</i> del Bosco.
Capítulo XV. De la visita a la bruja.	Cornide y Filomeno lo llevan con una bruja, el fraile se confiesa con ella y cae en una trampa de su enemigo León.
Capítulo XVI. De mi llegada y no llegada a Pamplona. De lo que allí me sucedió sin haberme sucedido.	Fray Servando huye hacia Pamplona ayudado por unos clérigos contrabandistas haciéndose pasar por doctor Maniau. Narra el paisaje de Pamplona y cómo logra escapar, a pesar de ser sorprendido por León.
Capítulo XVII. Peripecias de viaje y entrada a Bayona.	El fraile niega haber estado en Pamplona, la narración se regresa al momento donde se encuentra a León en La Villa de Madrid. Atraviesa Los Pirineos y llega a Bayona.
Francia. Capítulo XVIII. De lo que me sucedió en Bayona al entrar en una sinagoga. Y de toda mi vida en esa ciudad hasta mi huida para salvarme.	La voz narrativa niega nuevamente que atravesó los Pirineos. Aquí se dice que el fraile fue lanzado por un puente levadizo en Bayona que lo hizo caer en una sinagoga mientras un rabino predicaba sobre el Mesías, por lo que los judíos lo confunden con el elegido. Ahí conoce a Raquel, la judía más rica, ésta hace preso a Fray Servando y lo pone en una jaula, lo acosa, pero posteriormente es liberado por un cocinero. Después, el fraile huye y en el camino a Burdeos se encuentra con el Conde de Gijón, un adinerado peruano que intenta cruzar el río con todo su dinero.
Capítulo XIX. De mi entrada en París.	El fraile y el Conde llegan juntos a París, narra las peripecias de ambos en Francia, cómo conoce con él los salones más lujosos. Posteriormente el mexicano abandona al peruano. En el trascurso del capítulo se encuentra con el cocinero llamado Samuel que lo salvó del cautiverio de Raquel, éste lo alienta para que entre los dos pusieran una escuela de español, después Samuel emigra a otro lugar y Fray Servando se queda nuevamente solo. En seguida, el fraile aparecerá en otra escena, donde está en el palacio del Vizconde de Chateaubriand, lo conoce y se hacen amigos. También visita a Henri B. Grégoire.
Capítulo XX. Del diario del fraile.	Fragmento en los que el Fray Servando habla de lo que vivió en los salones de Madame Récamier donde conoce con Lucas Alamán, Simón Bolívar, Madame Stael y a su entrañable amigo Alejandro Humboldt. Este capítulo son las anotaciones del fraile mientras estaba en París. Ahí se comenta que posteriormente va a Roma y pide autorización para dejar los hábitos pero la petición fue negada por el Papa.
Capítulo XXI. De las contradicciones del fraile.	Narra las peripecias del fraile en París mientras entró al poder Napoleón, por los conflictos, Fray Servando

	huye hacia Roma.
Italia. Capítulo XXII. De las negaciones del fraile.	Parte que relata cuando el Padre Mier llega a Roma a ver al Papa y éste le da permiso para dejar los hábitos.
Capítulo XXIII. De mi vuelta a Madrid y de lo que allí me sucedió hasta la llegada a Toribios.	El fraile mexicano llega a Madrid en busca de algunos amigos, pero se da cuenta que todos han muerto, en esa transición es capturado por León, acusado de brujería y encarcelado en la prisión de Los Toribios.
Capítulo XXIV. De la prisión de Los Toribios. El encadenamiento del fraile.	Cuenta la estancia del protagonista en la prisión de Los Toribios y cómo, por su fama de escurridizo y brujo, es hiperbólicamente encadenado para que no se escape. De tanto peso se deshace la cárcel, provocando que Fray Servando nuevamente se escape y que, con todo y cadenas, rueda hasta llegar al mar.
Capítulo XXV. De mi salida hacia Portugal.	Estando en el mar mientras huía, es testigo de una batalla naval entre la Flota Real Inglesa, la Flota de los Gachupines y la Flota Francesa. Presencia la muerte del almirante Nelson. Llega a las costas de Portugal.
Portugal. Capítulo XXVI. De lo que es Portugal.	Fray Servando hace una descripción de Portugal, las tropas francesas entran a Lisboa. El fraile se enrola en el ejército, cae preso, pero nuevamente huye, esta vez a Londres.
Inglaterra. Capítulo XXVII. De las amistades del fraile y su escapada para América. Capítulo XXVII. De las nuevas amistades del fraile y su escapada a América.	En Inglaterra, el fraile conoce a Orlando, éste le presenta a toda la nobleza de Inglaterra en donde el Padre Mier se encuentra con Lady Hamilton, viuda de almirante Nelson. Como Fray Servando estuvo presente en la batalla naval donde éste murió, su esposa le pide que le cuente la historia y, por cada palabra, ésta le dará una cantidad de dinero. El fraile hiperboliza el relato ganando el dinero que posteriormente utilizará para invadir México junto con Javier Mina.
Estados Unidos. Capítulo XXVIII. Las nuevas peripecias. Primera expedición.	Después de huir con Javier Mina, llegan a Estados Unidos hasta introducirse en México. Hacen un viaje en tren donde llegan al Sur, pero son tomados presos y los hacen trabajar en la cosecha de algodón, ahí conocen a un viejito que tiene una herencia que la esposa le dejó, misma que no le deja dormir por miedo a que se la roben. Así que Fray Servando se hace su amigo, le da confianza y el anciano se echa a dormir con la seguridad que el fraile no le robará nada. El fraile le roba su herencia y con ella continua su ida a México.
México. Capítulo XXIX. De la invasión.	Fray Servando y Mina llegan a México por la parte de Soto La Marina (río Purificación en México), empiezan a hablar con la gente y a incitar en ellos el deseo de la independencia. El fraile y Mina continuaron su expedición por algunos estados de la República. Fray Servando cae preso, lo llevan a una cárcel de Veracruz, pero por sus antecedentes es trasladado a España, pero el fraile se pone a gritar y el capitán del barco que lo trasladaba decidió llevarlo a La Habana.

La Habana. Capítulo XXX. De mi huida de La Habana.	En La Habana es encerrado en El Morro, es verano y el calor derrite los barrotes de la celda, lo que le permite huir nuevamente hacia México.
Estado Unidos. Capítulo XXXI. Nuevas, pero viejas peregrinaciones.	Tras huir de La Habana, llega a las costas de La Florida, en Estados Unidos, se entera de que al fin México logra su independencia, el fraile da un salto de gusto y éste le hace llegar hasta el Castillo de San Juan de Ulúa. Pero después es puesto en libertad.
México. Capítulo XXXII. El coloquio del fraile.	Fray Servando toma posesión de un curul por Nuevo León, se enfrenta contra Agustín Iturbide y es nuevamente preso en la cárcel de Los Dominicos.
Capítulo XXXIII. El comienzo.	El fraile es liberado por Antonio López de Santa Anna, retoma su curul y es vitoreado por Guadalupe Victoria quien le ofrece vivir en Palacio Nacional.
Capítulo XXXIV. En la estación de la calma.	El padre Mier recorre Palacio Nacional, conoce a José María Heredia.
Capítulo XXXV. El fraile se ha mirado las manos.	Narra la muerte de Fray Servando.

A diferencia del tiempo del significado, el tiempo del significante es más parco, limita la riqueza de las formas narrativas. Todos éstos son los segmentos que integran de manera aislada *EMA*. Los hechos apuntados en el cuadro anterior son pequeñas historias que carecen de sentido si no son agrupadas en un solo relato. Lo que compacta la fragmentación es lo que Noé Jitrik denominó como el orientador, es decir, el personaje-protagonista: Fray Servando.

2.2.2. Tiempo de la cosa contada (tiempo del significado)

Según Todorov, “la lectura es un recorrido dentro del espacio del texto; recorrido que no se limita a la concatenación de las letras de izquierda a derecha [...] sino que separa lo contiguo y reúne lo alejado, y constituye precisamente al texto como espacio y no como linealidad”.¹⁴⁵ Este tipo de lectura a la que se refiere Todorov es la misma que comprende el tiempo del significado del que hablaba Gérard Genette. Ambas definiciones se relacionan con el modo en

¹⁴⁵ Tzvetan Todorov, *Poética*, Losada, Buenos Aires, 1975, p. 17.

que es contada una historia, es decir, el tipo de narrador que tiene el relato. En el caso de *EMA*, el juego narrativo que se oscila entre el tipo homodiegético y heterodiegético. El tiempo del significado integra la parte en la que el lector va comprendiendo el tipo de narrador y las repeticiones, pues, como dijo Oscar Tacca, “el narrador es, pues, una abstracción: su entidad se sitúa [...] no en el plano del enunciado, sino en el de la enunciación”.¹⁴⁶

Por lo que en esta parte me ocuparé de hablar del narrador tanto en la obra novelística de Reinaldo Arenas como en el paratexto y el texto de *EMA*.

2.2.2.1. El narrador en la obra novelística de Reinaldo Arenas

La obra novelística de Reinaldo Arenas es muy vasta, por lo que en las siguientes líneas me limitaré a tratar únicamente las historias que, a mí parecer tienen una narración peculiar. Considero, como muchos otros autores, que la obra de Reinaldo Arenas es una no sólo en cuanto temas sino también en el tipo de narración, en otras palabras: “Arenas construye una obra que en el fondo es un solo libro”.¹⁴⁷ En este segmento me enfocaré solamente a las semejanzas narrativas entre *Celestino antes del alba* (1967), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980), *Otra vez el mar* (1982) y *El color del verano* (1991). Lo que unifica a todas éstas es el tipo de narrador que se desenvuelve en la diégesis por medio de un sistema binario.¹⁴⁸ Es decir, en este grupo de novelas siempre existe un desdoblamiento por parte del narrador: en *Celestino antes del alba* el niño-narrador se duplica y crea a Celestino, un primo imaginario que en realidad es él mismo: “Mi cabeza se ha abierto en dos mitades, y una ha salido corriendo. La otra se queda frente a mi madre”.¹⁴⁹ *El palacio de las blanquísimas*

¹⁴⁶ Oscar Tacca, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴⁷ Ottmar Ette, “Leer, vivir y amar: sobre la escritura de y en un mundo alucinante”, María Teresa Míaja de la Peña (coord.), *op. cit.*, p.19.

¹⁴⁸ Vid. Audrey Aubou, “Mundo fragmentado y consciencia trágica: una lectura de la *Pentagonía* de Reinaldo Arenas”, en www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal3/aubou.pdf (Consultado: 18/05/2011), p. 3.

¹⁴⁹ Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba*, Tusquets, Barcelona, 2000, p. 7.

mofetas, tiene a Fortunato como narrador, éste se desdobra y fusiona con algunos integrantes de su familia, pero en especial con su tía Alfonsina. *Otra vez el mar* se divide en dos partes, lo que permite que pueda tener dos narradores; una pareja de esposos, por un lado está Ella (nunca se menciona su nombre), y por el otro está Héctor, los dos cuentan su versión de la historia por separado; lo interesante es que cada uno llena los vacíos que va dejando la otra narración. La novela que romperá con el uso del sistema binario es *El color del verano*, en éste el desdoblamiento se dará por medio de tres personajes: Reinaldo, Gabriel y la Tétrica Mofeta que equivalen, en el mismo orden, al autor, narrador y personaje, los tres se van alternando la narración en cada uno de los fragmentos de la historia.

Reinaldo Arenas declaró respecto al sistema binario de narración que predomina en su obra novelística:

[quiero] construir una novela en la cual se vea la diversidad de una realidad que puede ser múltiple, como es el propio ser humano, porque nosotros somos buenos pero también a veces somos malos o al revés, y unas veces soñamos y otras somos absolutamente materialistas, es decir, tratar de que todo ese mundo que nos forma se plasme en la novela.¹⁵⁰

El caribeño pretendió expresar la idea de que el ser humano no está concluido, es decir, a lo largo de la vida está sumergido en un mar infinito de posibilidades a elegir. Estas posturas contrarias de las que habla en la cita el autor son las que intentó reflejar en los narradores de sus novelas. Las contradicciones no sólo se verán reflejadas en *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar* y *El color del verano*, sino que también están presentes en la narración de *El mundo alucinante*:

el autor plantea un ir y venir que se va a afirmar y negar al mismo tiempo. No sólo importa el transcurrir sino que éste a su vez sea capaz de eliminarse, con lo que el relato construye, reconstruye a cada paso, creando con ello una situación de realidad

¹⁵⁰ Reinaldo Arenas, en Audrey Aubou, *art. cit.*, p. 3.

irreal de la que depende la liberación, tanto del personaje como las acciones humanas.¹⁵¹

A pesar de que *EMA* es la segunda novela de Reinaldo Arenas, no es la excepción, igualmente maneja las distintas posibilidades de actuar del personaje en una sola historia. De la misma forma, *EMA* se distingue por el desdoblamiento del narrador, la novela se construye mediante tres diferentes narradores que se van alternando a lo largo del relato. Tema que ha sido constantemente explorado por los críticos literarios y que también será trabajado en este capítulo, por lo que, antes de iniciar con mi análisis, me parece pertinente hacer una radiografía de los trabajos más relevantes que se han hecho al respecto para tener una visión más amplia sobre este fenómeno.

Aunque hay numerosos estudios del tema, algunos han sido un parteaguas y han proporcionado datos indispensables. Entre los más destacados se encuentra el de Alicia Borisky, “Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando”, donde la especialista declara que “este desplazamiento de la voz narrativa intenta crear un “discurso descentrado” en que no hay verdad (ni siquiera una verdad ficticia), y toda historia es imposible”.¹⁵² A su vez, Enrico Mario Santí también considera como una lectura esencial para comprender el fenómeno de los tres narradores en *EMA* los siguientes estudios: “La carnavalización y la alegoría en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas”, de Emile Volek, y “La rebeldía narrativa de Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante*”, de Sabine Schlickers. No hay que olvidar el artículo publicado en la revista *Vuelta* por el uruguayo Emir Rodríguez Monegal titulado: “El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas” (1985), ya que fue el primero en reconocer que en *EMA* existía un interesante juego narrativo que, hasta ese momento, no había despertado el debido interés de los críticos literarios.

¹⁵¹ María Teresa Miaja de la Peña, “La escritura como recuento en *El mundo alucinante*”, María Teresa Miaja de la Peña (coord.), *op. cit.*, p. 64

¹⁵² Emir Rodríguez Monegal, *art. cit.*, p. 23.

No sólo es importante conocer lo que han dicho los estudiosos de la literatura sobre este tema, también es fundamental saber qué dijo el propio autor a propósito de este juego narrativo en *EMA*. Reinaldo Arenas declaró en una entrevista:

En esta novela me interesa recoger las numerosas versiones de un mismo hecho. Cada capítulo tiene tres o cuatro versiones,¹⁵³ es decir, lo que le sucede a Servando en un capítulo aparece de forma diferente en otro y después el propio Servando dice que no le sucedió ni de una manera ni de otra. Esta mezcla de perspectivas y de sugerencias, es controlada por el lector quien es en definitiva el que construye la novela contemporánea. Esto es al menos mi teoría: la novela es como una especie de participación, es algo fragmentario y muchas veces casi incompleto que uno le brinda a un lector. Y una de las tareas del lector es la tarea de la complicidad. Entre un lector [...] y un escritor [...] debe haber siempre una complicidad: esa complicidad se establece a través de una compenetración del texto y sus múltiples interpretaciones. Lo más que puede hacer un libro es sugerirle al lector una serie de ideas e interpretaciones.¹⁵⁴

En esta cita Reinaldo Arenas habla de dos puntos que son claves para comprender mejor su obra, por un lado, explica lo que sucede en su novela y, por el otro, ofrece su teoría sobre el género. La entrevista proporciona un panorama de lo que el autor pensaba de manera particular y general sobre la novela. Arenas define las reiteraciones de los capítulos de *EMA* como una “mezcla de perspectivas y de sugerencias” controladas por el lector, es decir, para el autor lo esencial es brindarle variedad de posibilidades a su receptor, le da libre albedrío para elegir la que más le convenza y así construir su propia novela.

Después de conocer lo que se ha dicho de la segunda novela de Reinaldo Arenas, propongo a continuación mi lectura de *EMA*.

¹⁵³ Reinaldo Arenas se confunde ya que no hay ningún capítulo ni un hecho que en *EMA* que se repita cuatro veces.

¹⁵⁴ Jesús Barquet, “Del gato Felix al sentimiento trágico de la vida”, Ottmar Ette (ed.), *op. cit.*, p. 65.

2.2.2.2. El narrador en *El mundo alucinante*

Según Oscar Tacca, un texto literario puede tener dos tipos de relaciones, la vertical y la horizontal. De manera horizontal existe una correspondencia entre el lector con el autor, narrador y el personaje, y de manera vertical, una relación en la que se podrán mezclar estos tres últimos. En *EMA* están presentes ambas posibilidades de asociación, conforme vaya avanzando en el análisis de la novela iré mencionando qué relación existe, siempre y cuando sea digna de destacar. De manera inicial me interesa sólo señalar cómo se dan estos vínculos en el paratexto, en especial los que existen entre el narrador con la dedicatoria, los dos epígrafes y los tres prefacios.

La dedicatoria tiene una asociación horizontal, una relación directa entre el lector y el autor, ya que, como lo que vimos anteriormente, las dedicatorias demuestran el agradecimiento del creador de *EMA* hacia personas precisas. La existencia de ésta ocasiona que inconscientemente el lector también participe en el paratexto; el receptor la lee y en seguida, si es un lector ideal,¹⁵⁵ identifica a los dedicatarios y el porqué de esa dedicatoria, provocando así que desde el inicio de la novela exista una mayor cercanía entre lector, autor y texto.

Los dos epígrafes que anteceden a la nota-prefacio tienen un nexo aparente entre el autor-narrador y el personaje. Por lo tanto su asociación es vertical. En el capítulo anterior, correspondiente al análisis del paratexto, se planteó que los epígrafes de la novela también van dirigidos hacia el lector, ya que éstos son identificables con la historia y tienen cierto contenido iniciático que sirve para que, desde el comienzo del texto, el lector sepa o se vaya familiarizando con lo que sucederá a continuación.

¹⁵⁵ Vid. Gérard Genette, *op. cit.* p. 209.

La forma horizontal igualmente se identifica, como señala Gladys Zaldívar en *Novelística cubana de los años 60*,¹⁵⁶ en la nota-prefacio que se encuentra después de los epígrafes: “Esta es la vida de Fray Servando Teresa de Mier, tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiera gustado que hubiera sido. Más que una novela histórica o biográfica, pretende ser, simplemente, una novela”. Es decir, en ésta Reinaldo Arenas establece una correspondencia horizontal pues la nota está dirigida aparentemente por el autor hacia el lector. Por esa razón pareciera que en esta parte del *EMA* no está presente el narrador, es decir, no hay intermediarios, se establece una complicidad directa entre emisor y receptor, relación que, como se verá más adelante, es fundamental según Reinaldo Arenas.

Por otro lado, la carta se relaciona verticalmente porque el destinador es el autor-narrador y el destinatario es su personaje, Fray Servando. La lectura de este prefacio da continuidad a la insinuación de la posible afinidad entre el autor-narrador y el fraile mexicano que se inició desde la nota (prefacio), lo que provoca que los lectores inicien la lectura condicionados por un conocimiento predeterminado de la situación.

“Fray Servando, víctima infatigable” corresponde a la modalidad horizontal porque existe una relación entre el autor y el lector. El narrador desaparece, es el autor quien habla. Este prefacio es una especie de confesión en la que Reinaldo Arenas sustituye al narrador para dar a conocer al lector su opinión respecto a su personaje y a la historia.

La exploración anterior corresponde a las relaciones entre el narrador y algunos de los elementos paratextuales de la segunda novela del autor de *Antes que anochezca*. Ahora continuaré con este análisis en el contenido de la historia en *EMA*.

¹⁵⁶ Gladys Zaldívar, *Novelística cubana de los años 60*, Universal, Miami, 1977, p. 46.

Estructuralmente la novela está constituida por 42 apartados,¹⁵⁷ pero los que más llaman la atención por el juego narrativo son el I, II y VII. Sobresalen debido a que cada uno de ellos tiene tres diferentes repeticiones, en vez de ser tres son nueve apartados, “donde el contenido son los mismos hechos pero vistos y contados de otra manera”.¹⁵⁸ Éstos plantean distintas posibilidades desde tres tipos de narrador, son contados en la primera, segunda y tercera del singular (yo, tú y él), que varían los contenidos de los capítulos. Es decir, cada uno tendrá diferentes visiones de los acontecimientos reiterados, ya que “los hechos que componen el universo ficticio nunca nos son presentados “en sí mismos” sino de acuerdo con una cierta óptica, a partir de un cierto punto de vista”.¹⁵⁹ Cuando la narración es en primera del singular (yo), la relación entre el lector y el narrador es “la del *estilo indirecto libre*. El narrador procura aquí dar (al lector) la imagen fiel del personaje, contagiando su modo de *ver* y de *decidir* con los del propio personaje”.¹⁶⁰ Al desaparecer el narrador provoca una relación más cercana y directa entre el lector y protagonista, en otras palabras, es lo que Gérard Genette denominó como “narrador homodiegético” que “se define por su participación en el mundo narrativo”.¹⁶¹ La voces secundarias, la segunda y tercera del singular (tú y él) pierden intimidad a la hora de dar a conocer el relato, pues en éstas se desprende la narración de la boca del protagonista, dando paso a que la historia sea contada por un narrador más explícito. Cuando se narra en segunda y tercera persona del singular, será un narrador de tipo heterodiegético, que “se define por su *no participación*, por su ausencia [del mundo narrativo]. A diferencia del homodiegético sólo tendría una función: la vocal”.¹⁶² En otras palabras, los tipos de narrador en *EMA* oscilarán entre el protagonista y el narrador que cuenta una historia en la que no participa. Las

¹⁵⁷ Para éste y los demás análisis de esta tesis utilizaré la edición de 1982 de Monte Ávila, pues, como vimos en el capítulo anterior, es la más completa porque fue la primera revisada por Reinaldo Arenas después de salir de Cuba. En adelante, las citas correspondientes a *EMA* señalarán sólo el número de página de la edición entre paréntesis.

¹⁵⁸ María Begoña Pulido Herráez, *Poéticas de la novela histórica contemporánea*, CCyDEL/UNAM, México, 2006, p. 188.

¹⁵⁹ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 51.

¹⁶⁰ Oscar Tacca, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶¹ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 141.

¹⁶² *Ibid.*, p. 141.

repeticiones que se presentan en *EMA* provocan que el lector tenga una visión estereoscópica en cada uno de los capítulos que se repiten. Esta multiplicidad de imágenes se presenta cuando “una sola escena en un plano de tiempo de la historia es narrada varias veces, por uno o varios personajes”.¹⁶³ En el caso de *EMA* son contados por el yo, tú y él, por lo que se deduce que uno (yo) es aparentemente narrado por el protagonista o narrador homodiegético y los otros dos (tú/él) son contados por un narrador heterodiegético, lo que permite conocer los hechos desde distintas perspectivas. En algunos capítulos de la novela estos narradores se fusionan; en otros, sólo están contados desde una de las tres posibilidades. A continuación analizaré más detalladamente este fenómeno narrativo. Iniciaré por explorar solamente los apartados que se repiten; después, expondré un cuadro que especifica los narradores empleados en cada una de las 42 partes de *EMA*.

En el presente análisis no me apoyaré en una sola teoría, ya que no pretendo forzar mi acercamiento con un sólo punto de vista, sino que me serviré de varios teóricos, pues pretendo adaptarme a las necesidades analíticas que el texto vaya requiriendo. En seguida explicaré el fenómeno de los narradores en cada uno de los tres capítulos que se repiten.

El capítulo I de *EMA* será importante para comprender la génesis y la función del narrador en el texto en general. Este apartado es uno de los más imaginativos de todo el libro ya que está dedicado a relatarnos la niñez del fraile que no aparece en el libro de *Memorias*, o sea que Reinaldo Arenas “rellena con su imaginación algunos de esos huecos, [...] y decide [...] no comenzar *in media res* y buscar en la niñez del héroe una explicación a su peculiar manera de actuar”.¹⁶⁴ El cubano no comienza la construcción de su personaje en medio de su vida, sino desde su infancia para poder atribuirle vivencias que posteriormente serán el origen de la rebeldía que caracterizó al fraile mexicano.

¹⁶³ Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 362.

¹⁶⁴ Juan José Barrientos, “Reynaldo Arenas, Alejo Carpentier y la Nueva novela histórica hispanoamericana”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 416, p. 17.

EMA “se inicia con un vasto movimiento de vaivén a partir de una posición-clave, estratégicamente dominante”.¹⁶⁵ Arranca con la infancia del padre Mier en Monterrey. Esto aparecerá en los tres diferentes capítulos “uno” de *El mundo alucinante* que “es uno y tres a la vez; es el mismo y el otro”.¹⁶⁶ El narrador de este apartado cuenta tres veces lo que ha ocurrido una vez, habla del mismo acontecimiento con algunas “variantes estilísticas”.¹⁶⁷ Aquí presento un sondeo de las diferencias y las similitudes entre estas tres posibilidades que plantea el autor en el *incipit* de la novela.

El capítulo I, **“De cómo transcurre mi infancia en Monterrey junto con otras cosas que también transcurren”(1)**, tiene un narrador de tipo homodiegético, es decir, simula estar contado por el protagonista, Fray Servando. En el *incipit*:

Venimos del corojal.¹⁶⁸ No venimos del corojal. Yo y las dos Josefás venimos del corojal. Vengo solo del corojal y ya casi se está haciendo noche. Aquí se hace de noche antes que amanezca. En todo Monterrey pasa así: se levanta uno y cuando viene a ver ya está oscureciendo. Por eso es mejor no levantarse (p. 23).

Como lo dije en un inicio, en algunos pasajes retomaré la teoría planteada por Oscar Tacca. La proximidad que sugiere este tipo de narrador es horizontal, ya que existe, aparentemente, una relación directa y sin intermediarios entre el “protagonista” y el lector.

De entrada, en este fragmento el narrador utiliza palabras que sirven para ubicar al lector en un lugar definido, pero en un tiempo ambiguo: “noche, antes, amanezca,

¹⁶⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 100.

¹⁶⁶ Reinaldo Sánchez (ed.), *Reinaldo Arenas: recuerdo y presencia*, Universal, Miami, 1994, p. 58.

¹⁶⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 174.

¹⁶⁸ A lo largo de la *EMA* encontraremos algunas palabras que se relacionan más con el contexto del autor que del personaje, es decir, “Reynaldo Arenas irrealiza el escenario en que se mueve Fray Servando, a pesar de que sus descripciones se basan en las del mexicano [...]. En estos casos se logra crear un ambiente irreal [...] mediante la mezcla de diferentes regiones y vocablos de distintos dialectos”, (Juan José Barrientos, *op. cit.*, p. 23.) “Corojal”, es uno de los localismos más destacados que encontramos en el texto, éste se refiere al corajo que puede ser tanto un tipo de palmera como de planta o de tabaco, ambos relacionados con la cubanidad. A pesar de que habla de origen del fraile, de su salida de Monterrey, hace referencia a cosas relacionadas con el país natal del autor.

oscureciendo, Monterrey”, lo que provoca que el receptor vaya creando junto con el narrador la ilusión de espacio en donde se desarrolla la historia.

En cuanto al contenido de este pasaje encontré que en *EMA* es muy recurrente que el protagonista enuncie algo para posteriormente desdecirlo. En este fragmento existen dos voces que se contradicen: una que afirma y otra que niega, suceso que causa ambigüedad, pues no se sabe si es un desdoblamiento del narrador-protagonista o se refiere a una lucha entre los tres distintos narradores. Una, construye una idea; la otra, la destruye. Utiliza dicotomías, antónimos: venir/no venir, soledad/compañía, noche/día¹⁶⁹ y levantarse/no levantarse, que recuerdan a la cita donde Reinaldo arenas declara que a él le interesa “construir una novela en la cual se vea la diversidad de una realidad que puede ser múltiple, como es el propio ser humano”¹⁷⁰.

El discurso de esta parte de la historia sugiere que el hablante es un niño- narrador-protagonista:¹⁷¹

Y ya el maestro estiraba una mano llena de pelos. Y ya me iba a agarrar cuando una mata de corajo (compadecida de mi situación) le suelta una de las pencas llenas de espinas que le cayó sobre el lomo al viejo brujo, y, al sentir aquel espinazo clavándosele en la espalda, pensó que era un castigo del diablo y salió dando resoplidos y con las manos en alto rumbo a la escuela, seguido por todos los

¹⁶⁹ Reinaldo Arenas siempre hizo uso de algunos símbolos en sus historias, en especial del día y la noche. Esto se puede notar desde el título de sus obras. (Vid. María Teresa Miaja de la Peña, *Del alba al anochecer. La escritura en Reinaldo Arenas* (2008)), que propone que el ciclo de la obra completa del autor comienza con *Celestino antes del alba* y termina con *Antes que anochezca*. Es decir, hay un semejanza con el día y la noche.

¹⁷⁰ Vid. Cita núm. 150 de este capítulo.

¹⁷¹ Las obras de Reinaldo Arenas con un *incipit* de narrador infantil abarca: “Con los ojos cerrados” (1972): “A usted sí se lo voy a decir, porque sé que si se lo cuento a usted no se me va a reír en la cara ni me va a regañar. Pero a mi madre no. A mamá no le diré nada, porque de hacerlo no dejaría de pelearme y de regañarme. Y, aunque es casi seguro que ella tendría toda la razón, no quiero oír ningún consejo ni advertencia”. *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980): “La muerte estaba ahí jugando con el aro de una bicicleta. En un tiempo esa bicicleta fue mía. En un tiempo eso que ahora no es más que un aro sin llanta fue una bicicleta nueva. Y yo me paseaba en ella por toda la calle de la loma colorada. Y yo me despentrocaba en la bicicleta. Y las rodillas se me llenaban de ñájaras”, en “Primera parte, prólogo y epílogo”. *Antes que anochezca* (1992): “Yo tenía dos años. Estaba desnudo, de pie; me inclinaba sobre el suelo y pasaba mi lengua por la tierra. Comía tierra con mi prima Dulce Ofelia, quien también tenía dos años. Era un niño flaco con una barriga muy grande debido a las lombrices que me habían crecido en el estomago de comer tanta tierra”, en el capítulo “Las piedras”.

mequetrefes de alumnos, mientras yo les tiraba lo que se me presentase por delante (p. 25).

En el pasaje se destaca el uso de la “y”, el cual es utilizado por los niños a la hora de hablar de acontecimientos consecutivos. En cuanto al uso del tiempo, existe una mezcla de algunos verbos en presente, pretérito e imperfecto, por lo que puedo decir que los hechos son contados de manera simultánea, pues “el narrador da cuenta de lo que le ocurre en el momento mismo de la narración, y por ello gravita hacia los tiempos verbales en presente”.¹⁷²

El narrador de la repetición uno del capítulo I se destacará de los otros dos por su imaginación y porque en sus descripciones aparecen personajes que, por sus características, fácilmente pueden relacionarse con el mundo infantil (la prosopopeya, el brujo y el diablo).¹⁷³

En este capítulo inicial, el narrador-protagonista se describe como un rebelde que, desde niño, jamás se intimidó ante las figuras de poder:

Allí estaba yo: descansando de las espinas grandes. Descansando de la carrera y huida que le jugué al bebe chicha del maestro. Al condenado aquel, que cogió la vara de membrillo y me la hizo astillas en la espalda nada más que porque yo le hacía tres rabos a la <<o>> y que me dice que no hay que hacerle ninguno. Me cae a golpes y después quiere que yo no le haga lo mismo cuando le puedo caer de sorpresa (p. 23).

La manera de presentar al personaje en la narración no es mediante descripciones físicas, sino que se va construyendo su personalidad conforme se van suscitando los hechos, es decir, de manera indirecta. A lo largo de la trama, el fraile constantemente se enfrentará con alguna figura de poder. Aquí la autoridad es representada por el maestro que existe en el mundo imaginario del pequeño Servando. Lo que destaca del niño-protagonista es su rebeldía; él quiere escribir de una forma, no cómo le indican. Esta inconformidad con las autoridades será

¹⁷² Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, pp. 157-158.

¹⁷³ Algo común en la obra del autor es la personificación que le atribuye en sus historias a la naturaleza, (*Vid.* Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, “El erotismo” y “La violencia”).

lo que desencadenará, desde el origen, las innumerables persecuciones y los encierros que padecerá el fraile por ser diferente:

Entonces todos los muchachos empezaron a reírse a carcajadas sin que nadie los oyera más que yo, que oigo lo que no se oye. Yo oía las carcajadas que no se oían porque si el maestro las oye los encierra como me encerró a mí: en el mismo servicio ¡Con tanta peste! (pp. 23-24).

El fraile, posteriormente, se transformará en un narrador-protagonista que criticará al sistema y que colaborará e impulsará el desarrollo del movimiento de independencia en México. De aquí en adelante, las reacciones de rebeldía del personaje se traducirán en la dicotomía encierro/fuga:

Encerrado allí di un brinco queriendo alcanzar la ventana que tocaba casi las nubes. Pero nada. Di otro salto y tampoco. Y entonces empecé a dar chillidos. Y la puerta se abrió. Y el profesor, lleno de muchas plumas raras como si fuera zopilote con cara de demonio, venía cantando y con la vara de membrillo encendida y dispuesto a metérmela por la boca para que me callara... Así fue que cogí un gran impulso casi agachado, y el brinco fue tan alto que la cabeza rompió las tejas y me elevé más arriba del techo y vine a caer en el capullo de una de estas matas de corojos donde había un nido de cernícalos y maté a la cernícala pues el otro cernícalo, que era más grande, trató de sacarme los ojos. Y encerrado con el cernícalo me vine al suelo, no estrellándome de puro milagro (p. 24).

El estigma de Fray Servando será la constante e incansable búsqueda de libertad. Es imprescindible recordar que en esta parte del relato se empezará a construir la personalidad del fraile de manera indirecta, por ejemplo, en este fragmento se observa cómo el personaje se inaugura en el mundo de la represión, el encierro y la búsqueda de la libertad. El pasaje demuestra que en la infancia de Fray Servando las persecuciones son narradas de manera fantasiosa e hiperbólica. Más tarde, el protagonista continuará con estas constantes huidas en las que sólo cambiarán las formas en que es perseguido y se libera. Es decir, conforme el personaje va evolucionando las persecuciones se van haciendo más peligrosas y complicadas, de niño es perseguido por el profesor y posteriormente será buscado por la Corona Española.

La narración de este capítulo está adecuada a la forma de hablar de un niño:

Yo me eché a correr por entre los troncos de las matas de corojos, llamando a mi madre. Pero en esos momentos mi madre estaba desemillando algodón-para-sacarle-el-hilo-para-hacerlo-tela-para-venderla-para-comprar-un-acocoté-para-cuando-llegara-el-tiempo-de-sacar-el-agua-miel-para-sacarla-para-hacerla-pulque-para-venderlo-para-comprar-cuatro-maritates-para-regalarlos-al-cura-para-que-nos-volviera-a-bendecir-el-ganado-para-que-no-se-nos-muriera-como-ya-se-nos-murió (p. 24).

Los guiones sirven para imitar la manera de hablar del pequeño Fray Servando. Indican la continuidad de las acciones que son apresuradas y que no tienen pausas entre unas y otras. De esta manera, con la objetivación del lenguaje,¹⁷⁴ el narrador “borra” su presencia, dando la ilusión al lector de que se está relacionando directamente con el protagonista. Retomando la teoría de Oscar Tacca, en “De cómo transcurre mi infancia en Monterrey junto con otras cosas que también transcurren” (1) se sugiere que existe una relación horizontal más cercana entre el narrador-protagonista y el lector:

Mire usted: entonces quise darle las gracias a la mata de corojos por haberme salvado y le fui a pasar la mano por el tronco. Y la muy mal agradecida: me agarra la mano y me la llena de espinas que salían ya por el otro lado. Entonces sí que me puse furioso. Pero el dolor era tanto que hasta la furia se me fue pasando y me dediqué a morirme, como dice mi madre que una siempre se está dedicando (p. 25).

“Mire usted”¹⁷⁵ es un vocativo con el que el narrador invita al lector a inmiscuirse más en la historia y “Deje, pues, su mundo, para ingresar en el universo ficticio del personaje”.¹⁷⁶ Lo que provoca que el lector tenga un mayor acercamiento con personaje del pequeño Fray Servando.

¹⁷⁴ Vid. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 238.

¹⁷⁵ Otro cuento de Reinaldo Arenas donde encontremos un vocativo similar es en “Con los ojos cerrados”: “A usted sí se lo voy a decir, porque sé que si se lo cuento a usted no se me va a reír en la cara ni me va a regañar. Pero a mi madre no. A mamá no le diré nada, porque de hacerlo no dejaría de pelearme y de regañarme.” Al comparar este pasaje con el de *EMA*, encuentro que el autor hace uso de este recurso estilístico cada vez que el personaje infantil le tiene miedo a su madre.

¹⁷⁶ Oscar Tacca, *op. cit.*, p. 19.

En este capítulo existen fragmentos que sugieren que el tipo de narrador es omnisciente: “a la mitad del trayecto se me reviraron y empezaron a cañonearme hasta con los huesos de las vacas que en otro tiempo se murieron de hambre. Y como eran dos, no me quedó más remedio que echar un pie y luego alzar el vuelo” (p. 25). El pasaje es prueba de que el narrador-protagonista también sabe todo lo que ocurrió en el pasado, por lo que en este fragmento hay una alteración temporal, una análepsis que se entiende como “toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos”.¹⁷⁷

La narración del capítulo I, “**De tu infancia en Monterrey junto con otras cosas que también ocurren**” (2), a momentos emplea el narrador homodiegético, pero en su totalidad predomina el tipo heterodiegético (tú). Algunos elementos de la primera repetición del capítulo que se mantienen activos en esta reiteración son: los corojos, las Josefás y la madre. Aparecen nuevos como el padre, los alacranes y la mutilación de las manos de Fray Servando. Lo que ya no se manifiesta es la historia del maestro: “No fuiste a la escuela ni volviste a la casa para almorzar” (p. 27). En esta reiteración la madre persigue al fraile por haber arrancado los corojos: “Llega tu madre y te corta las manos. Y te pregunta: “¿Quién arrancó la mata de corojos?” “Él” –dicen los alacranes que no cantan, saliendo de una piedra *rojiza*. Entonces el padre saca el cuchillo *rojizo* y llorando te corta la otra mano” (p. 28). Uno de los elementos nuevos de este apartado es que la madre no sólo encierra al protagonista, sino que le corta las manos junto con su padre. El que le mutilen las manos a Servando puede significar que lo despojan de la posibilidad de soñar y de manifestarse.¹⁷⁸ Eso se verá reflejado en la tercera repetición del capítulo uno, pues la narración es más parca y sin tanta fantasía.

¹⁷⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 95.

¹⁷⁸ Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 1993, s.v.: “Mano”: “Conviene acordarse de que la palabra manifestación tiene la misma raíz que mano; lo manifestado es lo que puede ser cogido con la mano”.

Considero que como este apartado es la reproducción dos del primer capítulo, está a la mitad, la temporalidad es distinta, no maneja un tiempo intermedio entre el día y la noche como en la primera reiteración. Sino que en éste: “ ya no es de día, pero tampoco es de noche... Los alacranes están cantando y todo es *rojizo*” (p. 27). El color rojizo, como lo dice en la repetición tres del capítulo I, simboliza “Los deseos”: “(Los deseos como figuras rojizas que sobresaliesen sobre el rojo del arenal)” (p. 31); aunque también este color podría evocar metafóricamente al atardecer.

Uno de los aspectos más destacados de “De tu infancia en Monterrey junto con otras cosas que también ocurren” (2), es que el narrador sugiere la existencia de tres edades: “Monterrey vive en la *edad de piedra*.¹⁷⁹ Pero ya vamos pasando a *la de arena*. Después entraremos en *la de polvo*” (p. 28). Considero que la primera repetición representa la edad de piedra, pues es la primigenia; la segunda, simboliza la de arena:

Oye a las dos Josefás dando gritos por toda la *arena*.¹⁸⁰ [...] Se oyen las risas de las dos Josefás que se tiran tierra en los ojos hasta quedarse ciegas mientras Floirán¹⁸¹ apedrea al cielo sin tocarlo siquiera. Si tú estuvieras allí, llegarías. Pero esta noche para ti no habrá juegos ni podrás correr por todo el *arenal* hasta hacer añicos las sabanas (que allí están tendidas) para demostrarle a tus hermanos que no eran fantasmas (pp. 27-28).

La última edad, la tercera, es la de polvo, cuando se sugiere que el fraile está muerto.

Esto lo veremos a continuación en la tercera reescritura del capítulo I.

¹⁷⁹ Las cursivas en la cita son mías.

¹⁸⁰ Las cursivas en la cita son mías.

¹⁸¹ Este personaje aparece sólo en dos de las tres repeticiones de los capítulos I, rastreando el nombre, encontré que, por un lado, este personaje se refiere a Floirán Peña Rodríguez, mártir revolucionario cubano, que fue preso durante la dictadura de Batista por haber dicho: ¡Viva Fidel y la Revolución! Por otro lado, José Barrientos en “Reynaldo Arenas, Alejo Carpentier y la Nueva novela histórica hispanoamericana”, menciona que “Artemio Valle Arizpe dice que los padres de Fray Servando tuvieron muchos hijos, de los que sobrevivieron “Josefa, Adriana, Servando, Vicente, Froylán, Joaquín Antonio y otra Josefa”, y el hecho que le dieran el mismo nombre a dos de sus hijas, de las que una era mucho mayor que la otra, da lugar a que Arenas las convierta en gemelas”, (Juan José Barrientos, *art. cit.*, p. 22), José Barrientos dice que Artemio Valle Arizpe señala que es “Froylán” no “Froirán” como aparece en *EMA*.

El capítulo I, “**De cómo pasó su infancia en Monterrey junto con otras cosas que también pasaron**” (3), tiene un tipo de narración homodiegética. El *incipit* es totalmente opuesto a las dos primeras reproducciones. En esta parte de la historia, la fantasía va perdiendo fuerza; el narrador crea para después destruir y demostrar, con esa narración más objetiva, que la primera voz es la de un niño. Este segmento es el parteaguas, la voz que deshace el discurso de las dos primeras narraciones. Niega todas las hipérboles y toda la fantasía:

De modo que no fue a la escuela ni siguió el rastro de la única garzota que había cruzado sobre las tejas. Ni arrancó las matas de corojos que por otra parte nunca han existido. Ni vio a sus hermanas, pues aún no habían nacido. Ni presencié las necesidades de las manos cortadas... Inventos. Inventos... (pp. 31-32).

Este narrador refuta la historia de los pájaros dicha en la segunda repetición, la presencia de los corojos, la mutilación de sus manos y la existencia de las Josefás. En este caso la alteración que hay en el tiempo de la narración se denomina prolepsis, según Genette, es “toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior”.¹⁸² Esto aparece cuando el narrador habla de las hermanas: “aún no habían nacido”. Con ello, afirma que existieron, pero no en el presente de la diégesis, por eso el narrador sólo lo anuncia.

Como lo mencioné anteriormente, Reinaldo Arenas juega a intercambiar el narrador homodiegético por el heterodiegético. La repetición tripartita de este capítulo es muy significativa, ya que propone diferentes posibilidades en el relato, las descentraliza. Es decir, “la visión del narrador determina, pues, la perspectiva de la novela”,¹⁸³ por lo tanto cada una de las distintas narraciones permite conocer el origen del fraile desde diferentes perspectivas,

¹⁸² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 95.

¹⁸³ Oscar Tacca, *op. cit.*, p. 25.

desde un filtro o, dicho “en los términos de Gérard Genette, [con] una restricción de ‘campo’, que es en realidad una selección de información narrativa”.¹⁸⁴

Otra posible explicación a este fenómeno es la desconfianza que admite tener Reinaldo Arenas hacia la historia, o hacia una sola explicación de un acontecimiento, esto lo podemos ver en el prefacio “Fray Servando, víctima infatigable”:

[Hablando de la historia de Fray Servando] Por eso siempre he desconfiado de lo “histórico”, de ese dato “minucioso y preciso”. Porque, ¿qué cosa es en fin la Historia? ¿Una fila de cartapacios ordenados más o menos cronológicamente? ¿Recoge acaso la Historia el instante crucial en que Fray Servando se encuentra con el ágave (*sic*) mexicano o el sentimiento de Heredia al no ver ante el desconsolado horizonte de su alma el palmar amado? [...] la Historia, [...] no [...] captará jamás el sentimiento de dolor de un hombre adolorido (p.15).

Como veremos más adelante, esta forma de pensar sobre el tiempo tiene influencia de autores como Virginia Woolf, Lezama Lima y Borges.

Con el juego narrativo de *EMA*, Arenas deshace el discurso autobiográfico-histórico que existe en *Memorias* para ficcionalizarlo y plantear una trinidad de posibilidades. La reiteración, con pequeños cambios, modifica el punto de vista o la perspectiva que tendrá el lector. Algo curioso es que en la última réplica del capítulo I, presenta una especie de tesis sobre el tiempo con la que se puede explicar el recurso de la narración repetitiva:

Algunas veces dejaba los saltos. Tiraba las piedras y se acostaba boca-arriba, a no mirar nada. 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, que, por otra parte, puede llegar en cualquier momento y detenerlo (p. 31).

En este fragmento se niega el tiempo. Al igual que el autor, el narrador cree que el tiempo no existe, que sólo existe en relación con la muerte. Lo que tal vez quiera decir que los tres capítulos I pueden ser o no posibles.

¹⁸⁴ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 95.

Es importante retomar que el narrador de estas tres reiteraciones es un niño, lo que sugiere que una de las posibilidades por las que se repita tantas veces es debido a que “a los niños les gusta [...] que se les cuente varias veces – e incluso veces seguidas”.¹⁸⁵ En este caso, el niño-narrador cuenta repetidas ocasiones su infancia en Monterrey. Para el autor, el tipo de narrador infantil fue determinante en su poética. En una entrevista que sostuvo con Liliane Hasson declaró:

Mi niñez es el único mundo del que todavía tengo un recuerdo vital y es el que me hace escribir; es como una fuente casi inagotable de recuerdos, terribles algunos y muy bellos otros, pero de todos modos son la materia prima desde la cual yo he construido los libros que he escrito.¹⁸⁶

Como lo dije anteriormente, *EMA* es una continuación de lo que Reinaldo Arenas comenzó en *Celestino antes del alba*. Tal vez le costó trabajo desprenderse de esa “fuente inagotable” mientras escribía sobre el fraile mexicano.

El cambio de narrador homodiegético (yo) al heterodiegético (tú/él) en las tres reescrituras del capítulo I, sirve para expresar una distancia con lo dicho, se va alejando la relación íntima que había entre el personaje y el lector; analógicamente el texto también se va reduciendo en extensión, pues parece que la voz que dirige el relato se va distanciando. Dicho en otras palabras:

La primera es la del yo, que al pretenderse como autobiográfica le otorga una mayor verosimilitud al relato; la segunda es la del tú, con quien Arenas como narrador establece un diálogo, y la tercera es la del él, que le permite una mejor distancia al autor respecto a su personaje.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 174.

¹⁸⁶ Liliane Hasson, “Memorias de un exiliado”, en Ottmar Ette (ed.), *op. cit.*, p. 35.

¹⁸⁷ María Teresa Miaja de la Peña, “Reynaldo Arenas en México”, *art. cit.*, p. 22.

La narración en diferentes pronombres le otorga al lector cierto grado de cercanía con el personaje y con la historia. Es decir, del yo-tú-él, en ese mismo orden, depende la lejanía que el receptor tiene con los sentimientos del protagonista y con las descripciones.

Otro de los capítulos que plantea tres posibilidades distintas es el II. Al inicio de estas repeticiones, encontramos lo que Gérard Genette llamó *elipsis implícita*, es decir, aquellos acontecimientos narrativos “cuya propia presencia no aparece declarada en el texto y que el lector sólo puede inferir de alguna laguna cronológica o soluciones de continuidad narrativa”.¹⁸⁸ Hay acontecimientos que se suprimen, no se cuentan ni siquiera de forma resumida, su función es la de acelerar el tiempo. En el caso del primer capítulo de *EMA*, cada una de las réplicas tratan de la infancia de Fray Servando en Monterrey. Para el segundo apartado, se da un salto de la niñez hasta cuando Fray Servando sale de la casa materna en busca de su suerte. Existe una omisión de datos por parte del narrador, pero a pesar de estos escamoteos, como los llamó Todorov,¹⁸⁹ el lector intuye que algo falta e inconscientemente reconstruye esas “oscuridades parciales”¹⁹⁰ del relato. Según Genette, en la mayoría de las ocasiones, las elipsis están en las escenas que tienen “un valor inaugural [que] señala la entrada del protagonista en un nuevo círculo”,¹⁹¹ en este caso inicia el viaje permanente en el que vivirá el fraile a lo largo de *EMA*.

A diferencia de los capítulos I, la trilogía del apartado II, invertirá el orden narrativo, será: yo, él y tú. La primera repetición corresponde a la narración homodiegética hecha por el protagonista, “**De mi salida de Monterrey**” (1). Como lo dice el título, el apartado se refiere a las peripecias sufridas por el fraile al salir de su casa en un burro, cómo es asaltado por unos

¹⁸⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 162.

¹⁸⁹ Estas omisiones fueron llamadas por Todorov “escamoteos”, que, según el autor, es “cuando se omiten años enteros en la vida de un personaje”, (Tzevan Todorov y Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 361).

¹⁹⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 148.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 164.

arrieros y cómo llega a la ciudad. Este espacio presenta un discurso inicial lleno de descripciones hiperbólicas:

Sobre un mulo que casi no hablaba salí de Monterrey un día de día. Mi madre se asomó a la puerta y me hizo con los brazos la señal de una gran cruz. Para mí, que el mulo se reía, porque le vi el hocico y pude contemplarle todos los dientes. Así fue que le di dos latigazos y se desmandó a correr por todo el arenal hasta perderse sin mirar atrás [...].

Y cuando todos dormían salí con mi animal remolcado. Pero la maldita bestia gritó: “Me llevan”, “Me llevan”, como si fuera una señorita raptada a la fuerza (p. 33).

Lo más relevante en esta descripción es la personificación que el narrador hace del burro. En citas anteriores mencioné que al autor le gustaba transformar el entorno natural de los personajes. Así como lo hizo en el capítulo pasado con los corojos y con los pájaros, aquí le aporta características humanas al burro. Lo que de alguna manera significa que el narrador-protagonista aún no se deslinda por completo de la influencia de la naturaleza que lo rodea en su infancia. Algo importante es que aquí hace otra alusión a la arena. El personaje sugiere tres edades; aspecto que sigue subrayando a lo largo de este capítulo:

después de dormir en mesones (donde a uno le robaban hasta el cabello, dicen que para hacer colchones); después de eso y otras cosas (entre ellas el llevar la barriga reventando del atole de *arena*¹⁹² que nos vendieron en el mesón, por lo cual voy dejando el rastro por donde quiera que cruzo), parece que ya llego (p. 34).

El período que se relaciona con la edad de arena es lo que le acontece a Fray Servando después de su niñez. Dos de los tres capítulos II contienen la palabra *arena*, por lo que están dedicados a contar lo que sucedió después de que el protagonista sale de su casa. El narrador va remitiendo los hechos de manera simultánea, es decir, cuenta la historia conforme los acontecimientos van sucediendo.

La segunda reiteración del capítulo II, “**De la salida de Monterrey**” (2), tiene una narración de tipo heterodiegética (él). En un principio se niega, a diferencia de la primera

¹⁹² Las cursivas de la cita son mías.

réplica, que el fraile haya tenido peripecia alguna: “El camino no le fue tan difícil” (p. 35), pues no se hace mención del altercado que el fraile sufre con los arrieros, el burro no se ríe, pero igualmente se refiere a éste de manera imaginativa: “Marchó sobre una carreta tirada por un mulo cantor, que de noche no dejaba dormir, golpeando las piedras con sus cascos como si fueran castañuelas” (p. 35). También habla de la arena: “cualquier dificultad, propia de tan larga trayectoria, la suplió con el optimismo de saberse escapado de aquella prisión de *arena*¹⁹³ y sol” (p. 35). Las cosas que retoma de la versión anterior es el mesón, y el atole que, en este caso, era “delicioso [...], batido con leche de la india y *arena*¹⁹⁴ de pedernal” (p. 35). Los nuevos acontecimientos son que, al no poder pagar el atole, es despojado de sus ropas al estar dormido, por eso se echa a andar “en cueros” (p. 35), y es confundido con un dios.

La última reiteración del capítulo II, es “**De tu salida de Monterrey**” (3), narrado, al igual que la versión anterior, de manera heterodiegética (él). Éste niega el inicio de los dos anteriores: “Ni la salida ni el camino fueron tan difíciles. Lo duro vino al tratar de escalar la ciudad, que está como a dos mil varas de altura” (p. 37). Elimina los comentarios del burro, de los arrieros y cuando el fraile anda desnudo. Profundiza más en el transcurso del fraile para llegar a la ciudad, conoce a un cura con el cual construye una escalera de botellas para poder llegar a la cima.

Respecto a estos capítulos, en una entrevista con Enrico Mario Santí y Mónica Morley, Reinaldo Arenas dice:

Muchas veces leyendo un libro las cosas más insignificantes me pueden dar una clave para desarrollar una serie de imágenes que no aparecen en el libro. Recuerdo cuando Fray Servando se va a escapar de una de las tantas prisiones donde ha estado¹⁹⁵ coge una mula, se monta en esa mula y ésta lanza un relincho. Desde una visión realista diría “la mula rebuznó”. Pero yo veo a la mula que dice “me llevan, me llevan”. Entonces yo lo que pongo no es la mula rebuznó, sino que “la malvada mula empieza

¹⁹³ Estas cursivas son mías.

¹⁹⁴ Estas cursivas son mías.

¹⁹⁵ Reinaldo Arenas se confunde, el fraile no escapa de una prisión sino que sale de su casa en Monterrey hacia la Ciudad de México. *Vid.* Capítulo II: “De mi salida de Monterrey”.

a decir: “me llevan”, “me llevan”. Esto provocó que un miembro de un jurado donde yo mandé la novela dijera que no se podía publicar porque “¿Dónde se ha visto que una mula dijera que la “llevaban?””.¹⁹⁶

La cita demuestra que a Reinaldo Arenas le interesa compartir, no todas, pero por lo menos tres de las posibilidades que se le vinieron a la mente mientras escribía este pasaje. Las alteraciones a la realidad, no sólo en éste sino en varios fragmentos de *EMA*, provocaron que el autor fuera señalado ya que el momento histórico en el que vivía Reinaldo Arenas en Cuba no era propicio para este tipo de ejercicios estilísticos:

Es importante que Uds. Se den cuenta que yo, cuando leo esto [hablando de *EMA*], estoy en Cuba en el año 1964. Es decir, estoy en una situación histórica que, desde el punto de vista político, era la misma que la de Fray Servando. Me veo enfrentado a un personaje que me fascina por la actualidad que tiene en aquel momento histórico en que yo estaba viviendo. Porque yo creo que lo que hace que un personaje sea histórico es el hecho de ser moderno en cualquier circunstancia. Es más histórico este personaje que los que escribían la historia de aquel momento, porque en lugar de adaptarse a una situación determinada, trasciende aquellas circunstancias y adquiere una dimensión perenne en virtud de su grandeza.¹⁹⁷

Es sabido que durante el régimen castrista se prohibieron los escritos que no tuvieran como tema la revolución cubana. Por supuesto *EMA* quedó fuera de la lista de libros considerados como aptos para ser leídos, pues su imaginación desbordante invitaba al lector al “diversionismo ideológico”.¹⁹⁸ El tema de la falta de libertad de expresión de la que se habla en la segunda obra de Reinaldo Arenas refleja lo que él estaba viviendo en la isla, pues, según Todorov:

el tiempo del escritor también desempeña un papel: quiéranlo o no, los escritores participan de una época cultural de sus sistemas de representación, etc. Por fin, el

¹⁹⁶ Enrico Mario Santí y Mónica Morley, *art. cit.*, p. 117.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 115.

¹⁹⁸ *Vid.* “Palabras a los intelectuales”, discurso donde Fidel Castro estableció, después de autodefinir a la revolución como socialista, la diferencia entre la libertad formal y la libertad de contenido. La primera no tiene problemas con la experimentación; la segunda, sólo se debe de remitir a un tema: la Revolución Cubana.

tiempo del lector es respuesta de las reinterpretaciones que cada siglo [...] da a las obras del pasado.¹⁹⁹

Arenas vivió el derrocamiento de Batista y el asenso de Fidel Castro al gobierno de Cuba; de alguna forma el autor buscó plasmar en la historia de la vida del fraile mexicano parte de la suya.

Otro de los capítulos que tiene varias reescrituras es el VII. La primera, “**De las consecuencias del sermón**” (1), tiene narrador heterodiegético (él). En este apartado se tratan los acontecimientos posteriores al sermón emitido por Fray Servando. El narrador describe las consecuencias de una manera más ajena, por lo que da la impresión de que éste se mantiene al margen de lo que sucede con el protagonista:

Dicen que Servando ha puesto en duda la única y verdadera aparición de la Virgen de Guadalupe y que, por tanto, debe de arder en la *Santísima Hoguera*: para ver si de ese modo se alejan de su cuerpo los Terribles Diablos que le hacen proferir tales blasfemias y, al fin, su *alma pecadora* queda purificada. Dicen... (p. 63).

El uso del “Dicen” sirve para que el narrador demuestre que esos señalamientos no los hace él, sino la sociedad que juzga a Fray Servando. Es curioso que este capítulo que sentencia al protagonista sea uno de los más breves del libro.

La segunda repetición del capítulo VII, “**De la consecuencia del sermón**” (2), está contada por un narrador homodiegético. Este apartado es la defensa del fraile a las acusaciones que se le hicieron después de desmentir que la Virgen de Guadalupe apareció con la llegada de los españoles. La finalidad de este pasaje es que el lector escuche la voz del acusado. Reinaldo Arenas o el autor implícito le ceden la voz al fraile para aprovechar y poner una cita de una *Apología* que le servirá para que este fragmento de *EMA* sea similar a las *Memorias*:

Poderosos y pecadores son sinónimos en el lenguaje de las Escrituras, porque el poder los llena de orgullo y envidia, les facilita los medios de oprimir y les asegura la

¹⁹⁹ Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 363.

impunidad. Así la logró el Arzobispo de México, D. Alonso Núñez de Haro, en la persecución con que me perdió por el sermón de Guadalupe, que siendo entonces religioso del orden de Predicadores, dije en el Santuario de Tepeyac el día 12 de diciembre de 1794 (p. 65).

Al el inicio de la segunda repetición del capítulo VII aparece esta cita que fue estratégicamente elegida por Reinaldo Arenas:

lo que a mí más me interesaba era lanzar la visión de ese personaje mínimo y acosado y a la vez poderoso contra todo aquel sistema. Había una cita de Fray Servando que me impresionó porque ya estaba más allá de su situación histórica y la podíamos aplicar a la circunstancia histórica de Cuba en el momento actual. Cuando Fray Servando empieza su *Apología* [...] dice: “Poderosos y pecados son sinónimos en el reino de los cielos porque el poder ampara sus crímenes y les asegura la impunidad”. Era precisamente lo que yo estaba observando en Cuba. Nunca me interesó hacer una biografía porque lo que me interesaba era hacer una obra mucho más irreverente que las normas que hay que seguir al escribir una biografía o un ensayo crítico. A mí me interesa proyectar mi mundo, mi circunstancia, mi imaginación, acaparándome, hasta cierto punto, en la imagen de un personaje como Fray Servando que de real se convertía en mística. Y cuando una imagen se convierte en mito puede ser utilizada como dimensión universal.²⁰⁰

Aunque el narrador de este fragmento de *EMA* es el protagonista, a momentos pareciera que el que habla es Reinaldo Arenas. La figura de Fray Servando encarnaba a la perfección la situación del autor, por eso se mimetiza con él, ya que, según Arenas, su segunda “novela es como una reconstrucción de algo que ya existe: es decir o reconstruye un poco [su] propia vida y la lleva al plano de la novela”.²⁰¹

En otro momento de esta reiteración podemos encontrar otra relación directa entre el protagonista y su creador:

Lo más terrible es que El Provincial no me ha dejado ni un libro, ¡y qué puedo hacer yo preso y sin un libro!... Ni siquiera el breviario para poder pasar el día y la noche hojeándolo, pues es muy poco mi dormir. Y ando de una esquina a otra de la celda ocurriéndome miles de ideas que llegan y se dispersan en seguida por no poder llevarlas al papel, pues también eso me lo han negado con furia (p. 66).

²⁰⁰ Enrico Mario Santí y Mónica Morley, *art. cit.*, p. 116.

²⁰¹ Enrico Mario Santí, *art. cit.*, p. 25.

La inquietud por escribir y plasmar las ideas en el papel es una constante en las historias de Reinaldo Arenas. A pesar de que *EMA* es anterior a las peripecias y a los encierros sufridos por el autor, la voz de Fray Servando recuerda a la de él, porque, aunque “el autor sólo habla a través del narrador, el narrador “disimula” juicios y opiniones del autor. Pero basta que el narrador ceda un poco para que la cuerda se distienda y aparezca la flácida voz del autor”.²⁰²

La última réplica del capítulo VII, es “**De la consecuencia del sermón**” (3). El título es exactamente el mismo de la segunda variante, sólo que ésta tiene un narrador de tipo heterodiegético (tú) que relata los acontecimientos posteriores al sermón. Inicia: “Dos meses van que estás en esa calda” (p. 67). Esta cita apertura con palabras que denominan la extensión que señala “la amplitud diacrónica de cada una de las unidades constitutivas”,²⁰³ se trata de lo que determina el lapso de tiempo en que se lleva a cabo la acción. Al decir “Dos meses”, el narrador proporciona la información que indica “los límites diacrónicos de una serie” de acontecimientos.

En esta iteración del capítulo VII el narrador juzga al protagonista:

Preso. Que bien te lo mereces por provocar la ira de tus superiores. ¡Ay!, Servando, ¡Qué ocurrencia la de ofender a Su Ilustrísima!, al cual debes besarle los pies. Pero nada es lo que te ha sucedido si lo comparas con lo que se aproxima: pues de las dos sumisiones que presentaste a Su Ilustrísima ninguna le ha complacido (p. 67).

En este caso, como lo señala Oscar Tacca, hay una correspondencia vertical, es decir, una interacción entre el narrador y el personaje. En este fragmento, al contrario que en el ejemplo anterior, es más evidente la participación de narrador que la del autor, intervención que a momentos sugiere una condena por parte del relator hacia Fray Servando: “si no fuera por la bondad de Su Ilustrísima ya estuvieras hecho trizas... Bien puedes ver cómo todos los que te brindan su amistad te han abandonado al verte en apuros. Bien puedes ver que estás solo y que

²⁰² Oscar Tacca, *op. cit.*, pp. 21-22.

²⁰³ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 185.

no tienes otra salvación más que la piedad del episcopado” (p. 67). En este pasaje el narrador augura cosas al protagonista y adelanta lo que pasará en el próximo capítulo:

Así que ya sabes: saldrás preso para España durante toda la vida (aun cuando te rebajen la pena), pues España es toda una gran Prisión... Los soldados te empujarán con las armas y partirás a pie rumbo a Veracruz, donde tomarás el bergantín “La Nueva Empresa... En la oscuridad tratarás de ver por última vez el monasterio y la ciudad, pero será tanta la neblina que no podrás ver nada” (p. 68).

La predicción es una alteración en el tiempo de la narración que se conoce como prolepsis. El narrador adelanta los acontecimientos futuros, ya que las prolepsis “desempeñan para con el destinatario del relato una función de evocación [...] de *anuncio*”.²⁰⁴ El narrador también hace un sumario de lo que le acontecerá en capítulos posteriores al protagonista: “algunos párrafos o algunas páginas [da cuenta de] varios días, meses o años de existencia, sin detalles de acción ni de palabras”.²⁰⁵ Los acontecimientos enumerados en el sumario están ordenados cronológicamente y tienen el efecto de aceleran las acciones futuras que padecerá el fraile a causa de su comportamiento.

Otro capítulo que no se repite tres sino dos veces es el XXVII. Éstos pertenecen al apartado llamado “Inglaterra”. Ambas reiteraciones tienen el mismo título: “De las nuevas amistades del fraile y su escapada para América”. En la uno, el relato se narra por medio del narrador homodiegético y el diálogo. Trata de cómo el personaje secundario de Orlando, “rara mujer”, introduce al protagonista de *EMA* en los salones reales. Ahí el fraile conoce a Lady Hamilton quién está interesada en hablar con él, porque estuvo presente en la última batalla en la que su marido perdió la vida. Ésta ofrece a Fray Servando una “onza de oro por cada palabra” que le diga al reconstruir la hazaña en la que falleció su esposo. Cuando el narrador reconstruye la plática que sostuvieron ambos personajes, se deja entrever que la mujer tiene una

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 126.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 153.

fijación sexual provocada al escuchar la recreación de los hechos: “Lady Hamilton escuchaba embelesada, y a las dos o tres horas de haber empezado el relato dio dos palmadas, y tres mozos muy gallardos, aparecieron de entre el cortinaje. Los tres fueron acariciados al mismo tiempo por las manos finas de la dama” (p. 223). Lo más interesante a nivel narrativo de este segmento son los diálogos entre Lady Hamilton y Fray Servando:

Ya puede empezar a hablar –me ha dicho la dama.

–Pues, señora...

–Dos –dice el hombre, y hace una anotación en el libro.

–Yo no sé cómo empezar...

–Cinco.

–Oh, me está usted derrochando el dinero. Vamos a la verdadera historia.

–Yo estaba allí, es cierto, pero un poco lejos.

–Nueve.

–¡Siga! ¡Siga!

Y el fraile empezó la historia muy detalladamente. Y así estuvo hablando toda la tarde, la noche y parte de la mañana. Lady Hamilton escuchaba embelesada, y a las dos o tres horas de haber empezado el relato dio dos palmadas, y tres mozos, muy gallardos, aparecieron de entre el cortinaje. Los tres fueron acariciados al mismo tiempo por las manos finas de la dama [...].

–¡Las naves parecían águilas desencadenadas sobre las olas!... Y entonces empezaron a vomitar fuego. Un fuego rojo, que llegó al cielo.

–Oh, siga ¡Siga! [...]

–El Almirante se paseaba de un lado para el otro. El Almirante. El Almirante. El Almirante... (pp. 222-223).

Este diálogo directo es donde Lady Hamilton contrata al protagonista para que le recree verbalmente la muerte de su difunto esposo, recibiendo como paga una onza de oro por cada palabra que diga. Se nota que en los diálogos del fraile realiza una serie de repeticiones innecesarias, lo que provoca que en este fragmento exista la hipérbole.

En la repetición del capítulo se tocan otros temas como el acoso de Orlando hacia Fray Servando: “Orlando [...] dio conmigo, un día que yo no había comido más que niebla. Y me condujo a su palacio. Me llevó a su lecho, y me puso a descansar. Y luego trató de fastidiarme con sus infatigables requiebros que yo rechacé, y esto despertó más el interés sobre mí por parte de Orlando ” (p. 224). El protagonista hace una reminiscencia al personaje de la obra de

Virginia Woolf. La Orlando de *EMA* se convierte en amiga de Servando, posteriormente éste le confiesa que usará el dinero que le dio Lady Hamilton para invadir México. Orlando, en otra ocasión, le presenta al Padre White, narra cómo simpatizan y también cómo éste le presenta a Javier Mina. Posteriormente, Fray Servando y Javier Mina parten juntos para ayudar en la Independencia de México. Orlando los despide: “yo vi dos manos de mujer, muy blancas, y un rostro que me despedía con apacible cordialidad. [...] Era Orlando, rara mujer” (p. 228). En el capítulo, el narrador cede de vez en cuando la voz a algunos de los personajes secundarios. La “alternancia entre la voz del narrador y la de los personajes genera una impresión de polifonía”.²⁰⁶

En cambio en “**De las nuevas amistades del fraile y su escapada para América**” (2), no hay diálogos. Es la misma historia que la iteración uno, pero en ésta, mediante el narrador homodiegético, se expone la forma en cómo se suscitaron los acontecimientos. Varía en que aquí el narrador describe el paisaje de Inglaterra: “Y al fin llegué a Inglaterra y pude respirar un cierto aire de libertad, que todavía me era desconocido. Inglaterra era el sitio de conspiración de todos los revolucionarios de Europa y hasta de los ingleses mismos” (p. 229). La descripción que se hace del escenario corresponde a lo que le sucederá a Fray Servando en Inglaterra, es decir, “el entorno tiene un valor sintético [...] pues con frecuencia el espacio funge como [...] una explicación del personaje”.²⁰⁷

También aparece Orlando, pero el fraile no le dice rara mujer como en el capítulo XXVII (1). Esta vez cuenta todo lo que le aconteció en la versión anterior de manera homodiegética. El narrador usa la prolepsis y adelanta desde el inicio del apartado que Orlando se tirará al mar. En este segmento reaparece el acoso de Orlando hacia el fraile: “Entonces ella sonreía, se me acercaba [...] y me aseguraba que de su primer origen no le quedaba ningún

²⁰⁶ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 91.

²⁰⁷ *Ibid.*, p.79.

rasgo[...] y que por lo tanto nada que temer” (p. 230). Aparece una declaración de Fray Servando respecto a las constantes invitaciones y acosos sexuales que ha padecido: “Yo me hacía el que no comprendía. (Siempre teniendo que hacerme el que no comprendo ante estas insinuaciones que constantemente me han acosado. Siempre teniendo que estar pasando por tonto o por incorruptible)” (p. 230). A diferencia de la repetición anterior, el narrador sí menciona *La Encina* y cómo Orlando se encerraba a escribirla. Posteriormente, habla de Lady Hamilton, pero sólo se cuenta a grandes rasgos cómo el protagonista le narra la historia del Almirante Nelson. Después conoce, en el mismo salón, a José María Blanco y su desprecio por España. Éste le presenta a Javier Mina, quien le pareció “más cuerdo que el Padre White” (p. 232). Explica también cómo se hacen amigos y se embarcan hacia México gracias al dinero que Fray Servando obtiene por contarle a Lady Hamilton sobre la muerte de su marido. En este capítulo el fraile prefiere lanzarse al mar para ya no sufrir más acoso por parte de Orlando ni de Lady Hamilton: “No se me ocurrió otra cosa que lanzarme al mar” (p. 233).

El siguiente cuadro resume qué narrador se emplea en cada uno de los capítulos de *EMA*.

Capítulos	Yo	Tú	Él
I. De cómo transcurre mi infancia en Monterrey...	X1		
I. De tu infancia en Monterrey...		X1	
I. De cómo pasó su infancia en Monterrey...			X1
II. De mi salida de Monterrey.	X2		
II. De la salida de Monterrey.			X2
II. De tu salida de Monterrey.			X3
III. Del panorama de la ciudad.	X3	X2	X4
IV. De la visita del Arzobispo.	X4	X3	X5
V. Del conocimiento de	X5		

Borunda.			
VI. Del sermón.			X6
VII. De las consecuencias del sermón.			X7
VII. De la consecuencias del sermón.	X6		
VII. De la consecuencias del sermón.		X4	
VIII. De tu prisión en el Castillo de San Juan...	X7	X5	X8
IX. Del viaje del fraile.	X8	X6	X9
X. De tu prisión en Cádiz...	X9	X7	X10
XI. Caída y huida del fraile.		X8	X11
XII. De mi llegada y salida de Valladolid.	X10		
XIII. De lo que es La Villa de Madrid.	X11		
XIV. De la visita del fraile a los Jardines del...	X12		
XV. De la visita a la bruja.	X13	X9	X12
XVI. De mi llegada y no llegada a Pamplona.	X14	X10	X13
XVII. Peripecias de viaje y entrada a Bayona.	X15		
XVIII. De lo que me sucedió en Bayona...	X16	X11	X14
XIX. De mi entrada en París.	X17		
XX. Del diario del fraile.	X18	X12	X15
XXI. De las contradicciones del fraile.	X19		
XXII. De las negaciones del fraile.	X20	X13	
XXIII. De mi vuelta a Madrid...	X21		
XXIV. De la prisión de Los Toribios.			X16
XXV. De mi salida hacia Portugal.	X22		
XXVI. De lo que es Portugal.	X23		
XXVII. De las nuevas amistades del fraile...	X24		
XXVII. De las nuevas amistades del fraile...	X25		
XXVIII. Las nuevas peripecias.	X26	X14	

XXIX. De la invasión.	X27		
XXX. De mi huida de La Habana.	X28		
XXXI. Nuevas, pero viejas peregrinaciones.	X29		
XXXII. El coloquio del fraile.	X30		
XXXIII. El comienzo.	X31	X15	X17
XXXIV. En la estación de la calma.			X18
XXXV. El fraile se ha mirado las manos.		X16	X19
Últimas noticias de Fray Servando.			X20

La tabla demuestra que “el narrador quedó definido a partir del grado de involucramiento en la acción del mundo narrado”.²⁰⁸ El más empleado con 31 capítulos, es el homodiegético (yo), es decir, predominan los apartados donde se le cede la voz al protagonista. El narrador heterodiegético en tercera persona del singular queda en segundo lugar con 20 capítulos. Por último, el heterodiegético, en la segunda persona del singular, con 16 intervenciones. El narrador dominante es aquél que tiene más apariciones y que simula ser la voz del protagonista: el homodiegético. Esto no quiere decir que el heterodiegético no intervenga sino que “se ha hecho transparente, mas no por ello deja de narrar”.²⁰⁹ Aparentemente los narradores heterodiegéticos no participan en la historia, pero aunque esté “ausente del universo diegético, no necesariamente lo está del discurso *narrativo*”.²¹⁰

Arenas declaró respecto a las reiteraciones de *EMA*:

Creo [...] que la realidad es múltiple. Por eso, en esta novela he realizado eso de dar diversas versiones de una misma realidad. El mismo hecho, estrictamente real en el sentido más científico de la palabra, se va dividiendo en diversas interpretaciones que también pueden ser reales de acuerdo con la mirada que le dirijamos. Yo soy enemigo de ver las cosas desde un punto de vista convencional. Para mí, la realidad es tan diversa que tiene muchas maneras de ser interpretada. Yo creo que el ser humano es

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 147.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 106.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 142.

real precisamente porque es, podemos decir, surrealista. Tiene la capacidad de imaginar, de soñar, de padecer y de crecer.²¹¹

El autor intentó explorar lo que podría suceder en un mismo hecho contado desde distintas perspectivas. *EMA* no es la primera ni la última novela donde Reinaldo Arenas apuesta por este tipo de narración.

Las repeticiones tienen una repercusión directa en el lector, pues:

la repetición en sí prolonga la duración del suceso mucho más allá de sus proporciones diegéticas “originales” al mantenerlo en la mente del lector indefinidamente... un suceso que se relata una y otra vez se sitúa en un primerísimo plano, hasta el punto de volver confusa la secuencia temporal.²¹²

En *EMA*, lo que capta la mayor atención son las repeticiones que alargan la temporalidad del segmento narrativo de cada uno de los capítulos que se reiteran, lo que provoca que los sucesos parezcan que ocupan más tiempo del que realmente es, ya que “la narración repetitiva intensifica la ilusión de circularidad temporal”.²¹³ Pareciera que al leer estos segmentos nos movemos dentro del tiempo en círculo y no en línea recta. Como lo dije, estas reiteraciones causan efecto en el receptor, ya que “la perspectiva del lector, por ser aquella que reúne a todas las demás, es una instancia de mayor apertura y complejidad; un punto de vista que le lleva ventaja a todos los demás pues es capaz de englobarlos todos”.²¹⁴ El lector es el único que puede conocer las tres versiones y el que puede integrarlas, elegir la que más le guste.

En una entrevista Reinaldo Arenas le dijo a Ottmar Ette: “yo tampoco creo que una verdadera obra de arte pueda tener una reconstrucción absoluta o definitiva. Eso mataría a la

²¹¹ Enrico Mario Santí y Mónica Morley, *art. cit.*, p. 117.

²¹² Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 56.

²¹³ *Ibid.*, p. 57.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 128.

obra de arte como tal”.²¹⁵ Es decir, para el autor una interpretación definitiva sería un error, pues él no percibe una verdad absoluta, ya que éstas transgreden la libertad de expresión. Si uno censura el arte, lo concluye, termina con él. La obra sólo se debe ir actualizando con las nuevas lecturas.

La complejidad de la segunda novela del cubano permite que ésta no se haya concluido en cuanto Reinaldo Arenas la terminó de escribir. Al contrario, *EMA* se va abriendo a las reinterpretaciones que se dan a través del tiempo. Una nueva exégesis nunca será “un eterno retorno de lo mismo sino [...] una búsqueda que no cesa, que no se da por vencida”.²¹⁶

²¹⁵ Ottmar Ette, “Los colores de la libertad. Nueva York, 14 de enero de 1990”, en Ottmar Ette (ed.), *op. cit.*, p. 66.

²¹⁶ Andrea Pagni, “Palabra y subversión en El mundo alucinante”, en Ottmar Ette (ed.), *op. cit.*, p. 147.

3. Intertexto

“Escribir es reescribir, leer”
Alicia Borinsky

El primer capítulo de la investigación lo dediqué a hablar del paratexto, es decir, expliqué lo que contornea, viste y rodea a *EMA*. En el segundo apartado me ocupé del texto; en específico, hice un análisis de la estructura del relato. Por último, en este tercer capítulo, llevaré a cabo una exploración de la intertextualidad. En principio, haré un bosquejo del ensayo “El Barroco y el Neobarroco” que me servirá para comprender la tradición literaria a la que pertenece el autor. En seguida, explicaré la correspondencia que tiene *EMA* con las fuentes que fueron señaladas de manera directa por el autor (*Memorias*, *Fray Servando* y *La expresión americana*), y, al final, exploraré otras influencias literarias no reconocidas por Arenas, pero que indudablemente están latentes dentro de su segunda novela.

Reinaldo Arenas pertenece a la generación denominada por Severo Sarduy como el Neobarroco cubano. En 1974, el autor de *Cobra* publica un ensayo titulado “El Barroco y el Neobarroco”²¹⁷ donde reflexiona sobre este movimiento. Me gustaría retomar los puntos más importantes de este ensayo para poner en contexto al autor de *Antes que anochezca*.

“El Barroco y el Neobarroco” se ocupa de explicar los tres mecanismos que, según Severo Sarduy, son los más utilizados por los autores que pertenecieron al movimiento Neobarroco: la sustitución, la hipérbole y la intertextualidad. En especial me ocuparé, por los objetivos de este capítulo, de revalorar lo que se dice sobre la intertextualidad.

²¹⁷ *Vid.*, “El barroco y el neobarroco”, en Severo Sarduy, *op. cit.*, pp. 1385-1404.

Severo Sarduy relaciona las obras neobarrocas con algunos procedimientos intertextuales, para llegar a esta conclusión primero vincula el tema de la intertextualidad con el de la parodia, el folklore y lo carnavalesco. El tema que predomina dentro del carnaval es la confusión, pero, primordialmente, la coronación, que esconde una burla a los hechos solemnes. La parodia es destronamiento, desorden e irrisión; es el espacio literario donde distintas voces y obras dialogan. Sarduy denomina a la parodia como terreno fértil para la intertextualidad; es una escritura dentro de otra, involucramiento del lenguaje. El Neobarroco parodia a través de la trasposición de géneros; es decir, mediante la carnavalización. Para que una obra literaria pueda ser considerada como paródica necesita ser lúdica en la totalidad de su estructura.²¹⁸ Uno de los recursos más empleados por la parodia es la intertextualidad. Sarduy entiende este procedimiento como la incorporación de un texto extranjero a otro.²¹⁹ El texto foráneo es el que se superpone a otro de manera muy sutil, superficialmente no modifica al texto base, pero, en realidad, “está transformando sus entrañas”.²²⁰ Otro concepto considerado por Severo Sarduy, es la cita. Ésta se refiere a los elementos que se van repitiendo a lo largo de la historia literaria, como pueden ser personajes, frases, contextos, etcétera. Es decir, un autor inventa un personaje y otro puede retomarlo con su nombre y todo lo que lo caracteriza e introducirlo en su obra.²²¹

La intratextualidad es “escritura entre la escritura”,²²² obras que filtran, conscientemente o no, otras historias. El proceso creativo por naturaleza responde a este mecanismo. Severo

²¹⁸ Reinaldo Arenas juega con algunas de las estructuras de sus novelas: En *EMA*, con el género de las memorias, en *El portero*, con la fábula, en *Antes que anochezca*, con la autobiografía.

²¹⁹ En “El Barroco y el Neobarroco”, Severo Sarduy sólo dice que está de acuerdo con la definición de intertextualidad de Julia Kristeva, más no la pone en el texto. Según esta teórica: “Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption d’un autre texte. À la place de la notion d’intersubjectivité s’installe celle d’intertextualité, et le langage poétique se lit, au Moniz, como double”. (Julia Kristeva, en José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Cátedra, España, 2001, p. 140).

²²⁰ Severo Sarduy, *op. cit.*, p. 1400.

²²¹ En el *EMA* y en otras de sus novelas, Reinaldo Arenas retoma personajes de otros autores, pero en otros casos, usa sus propios protagonistas con las mismas características y los mismos contextos, sólo les cambia el nombre: Celestino, Fortunato, Héctor, Gabriel-La Tétrica Mofeta-Reinaldo y Reinaldo Arenas. Por eso Emir Rodríguez Monegal en “El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas”, denominó a la obra de Arenas como “un *Bildungsroman* en varios volúmenes”.

²²² Severo Sarduy, *op. cit.*, p. 1398.

Sarduy agrega una serie de elementos que, algunas veces, también están presentes en los espacios intertextuales: gramas fonéticos, gramas sémicos y gramas sintagmáticos.

Los gramas fonéticos son los distintos niveles de lectura que tiene un texto. En el caso de las obras neobarrocas, son aquellos juegos que invitaban a una lectura lúdica. Estos procedimientos también funcionan como forma de transgresión y se manifiestan mediante anagramas, caligramas, acrósticos, aliteraciones, etcétera. Gran parte de la obra de Reinaldo Arenas propone este tipo de lecturas.²²³

Otro mecanismo utilizado en la intertextualidad son los gramas sémicos, es decir, lo que habita debajo de cada discurso. El autor de *Cobra* dice que lo que enriquece nuestra lectura es interpretar y desentrañar todo texto leído de forma inocente.

Severo Sarduy opina que, por la situación sociopolítica, gran parte de la literatura neobarroca puede leerse como prohibición o abstención de algunos semas. Toda omisión puede usar como recurso la perífrasis. Los textos barrocos son obras que, por la censura del régimen castrista, suprimen significados y que aun así significan lo ausente, por eso el uso de símbolos.

Por último, Severo Sarduy habla de los gramas sintagmáticos. Este proceso funciona a manera de explicación, en otras palabras, es dar a conocer en la obra de arte el soporte que la sostiene (“la obra en la obra”): la pintura a la pintura, la escritura por la misma.²²⁴ Este mecanismo tautológico recuerda a las matrioskas o a *Las Meninas* de Velázquez.

Finalmente, “El Barroco y el Neobarroco” dice que el movimiento cubano hace uso de lugares comunes porque éstos le sirven de contexto para el coronamiento – destronamiento e irrisión que persigue. Como veremos más adelante, en *EMA* está presente este fenómeno.

²²³ Un ejemplo de esto se encuentra *El color del verano*: “Bra, bre, bri, bro, bru...” “Hombro con hombro, hombre y alondra, en el asombro y en la penumbra. Hambre de hembras de Alhambra que la atolondran urde la alondra; de umbríos hombres de las tundras de Coimbra al hombre. Y en la urdimbre a Casandra, los dos en frágil balandra, confunden sus timbres, se acalambran, y hunden”. (Para Virginia Woolf). (Reinaldo Arenas, *El color del verano*, Tusquets, Barcelona, 1999, p. 178.)

²²⁴ Esto lo podemos ver en obras posteriores a *EMA*: en *Antes de anochezca*, Reinaldo Arenas da a conocer cómo escribió su autobiografía; habla del soporte de su propia escritura, es decir, ésta está planteada de manera metautobiografía.

Me interesa retomar lo dicho por Severo Sarduy porque es uno de los pocos autores, sino no es el único, que teorizó respecto al Neobarroco cubano. En este capítulo me apoyaré en el autor de *Cobra*, no obstante, iré complementando mi análisis con otras teorías que me ayudarán a profundizar en la intertextualidad que habita en *EMA*.

En principio, me ocuparé de las relaciones intertextuales señaladas por Reinaldo Arenas como fuentes que le inspiraron a escribir su segunda novela: *Memorias*, *Fray Servando* y *La expresión americana*. Posteriormente, exploraré las influencias que no fueron apuntadas por el autor, pero que, evidentemente, están presentes en *EMA*.

En el ensayo “El Barroco y el Neobarroco” Severo Sarduy entiende la intertextualidad como la presencia de uno o varios textos extranjeros en otro. No obstante, en este trabajo me gustaría complementar mi análisis con la teoría de Genette. Este teórico entiende la intertextualidad “[...] de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, idénticamente y frecuentemente, como presencia efectiva de un texto en otro”.²²⁵ Ambas definiciones consideran que la intertextualidad es un texto en el que habitan otro(s), por lo tanto, me serviré de ambas para explicar este fenómeno en *EMA*.

3.1. *EMA* / *Memorias* (1865)

La intertextualidad más obvia es la que se da entre *EMA* y *Memorias* de Fray Servando Teresa de Mier. Esta correspondencia se manifiesta desde el paratexto: el título y los tres prefacios (la nota, la carta y el prólogo firmado).

Algunos críticos han señalado una correspondencia intertextual de *EMA* con *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier.²²⁶ El subtítulo, “una novela de aventuras”, es de naturaleza architextual, es decir, un elemento paratextual de “pura pertenencia taxonómica”.²²⁷ En esta

²²⁵ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989, p. 10.

²²⁶ *Vid. Infra*.

²²⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 13.

parte se alude al género de la obra, no obstante, la clasificación del libro no es asunto del escritor sino “del lector, el crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual”.²²⁸ Al definirla como “novela de aventuras”, Reinaldo Arenas apela a una serie de características que introducen al lector en una tradición genérica. En la nota- prólogo se extiende la información sobre el género de *EMA*: “Más que una novela Histórica o biográfica pretende ser, simplemente, una novela”. El libro es una mezcla que da como resultado una “Una novela de aventuras”. Esta nota también funge como una declaración de intención que guía al lector por el tema de la intertextualidad. En este prólogo, Reinaldo Arenas, o el autor implícito, declara que respetó y reescribió la historia del fraile mexicano: “Esta es la vida de Fray Servando Teresa de Mier. Tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiera gustado que hubiera sido.”. Genette explica que “cuanto menos masiva y declarada es la hipertextualidad de una obra, tanto más su análisis depende de un juicio constitutivo, de una decisión interpretativa del lector”.²²⁹ En el caso de *EMA*, funciona al contrario, ya que Reinaldo Arenas explica desde un inicio y abiertamente su ejercicio intertextual.

La carta-prólogo dirigida a Fray Servando es importante por dos cosas: una, porque explica la génesis de la obra; y la otra, porque en ésta se hace más evidente la empatía del autor hacia el fraile. Al inicio de la epístola explica cómo descubrió al peculiar personaje de la historia mexicana:

desde que te descubrí, en un renglón de una pésima historia de la literatura mexicana [...]. Revolví bibliotecas infernales [...], me comuniqué con personas que te conocían con la distancia característica y el rasgo deshumanizado que suponen las erudiciones adquiridas en los textos de historia. También fui a embajadas, a casas de cultura, a museos, que, desde luego, nada sabían de tu existencia. No obstante la acumulación de datos sobre tu vida ha sido bastante voluminosa (p. 19).

²²⁸ *Ibid.*, p. 13.

²²⁹ *Ibid.*, p. 19.

Este fragmento complementa la información que proporciona el autor en la nota, es decir, por la carta-prólogo sabemos que el escritor cubano se documentó y por eso dice “tal como fue” en el primer prólogo. En cuanto a la identificación entre el protagonista y el autor, hay un fragmento que elimina toda las dudas de que la intertextualidad surgió cuando Reinaldo Arenas se encontró parecido con Fray Servando Teresa de Mier:

pero lo que más útil me ha resultado para llegar a conocerte y amarte, no fueron las abrumadoras enciclopedias, siempre demasiado exactas, ni los terribles libros de ensayos, siempre demasiados inexactos. Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona (p. 19).

Al decir que ambos son la misma persona ya no cabe duda que en *EMA* también existe una intertextualidad de tipo ideológica, un espacio literario donde el fraile mexicano y el autor cubano se mimetizan. Cuando el autor menciona que las enciclopedias son exactas y los ensayos inexactos, está a ludiendo al ensayo “The new biography”, de Virginia Woolf.²³⁰

Según Emir Rodríguez Monegal, *EMA*:

Sólo en un sentido superficial puede ser vista como tal. Es cierto que presenta los datos más conocidos de la biografía de Fray Servando, pero esa misma biografía ya está altamente novelizada en el original. Más importante aún: en la selección de los episodios y en la manera de narrarlos, Arenas demuestra que los textos de Fray Servando son para él, real y literalmente, *pre*-textos. Es decir, textos sobre los que él escribe y re-escribe, borra y oblitera, agrega y distorsiona, hasta lograr una destrucción paródica del original.²³¹

Las *Memorias* de Fray Servando no es la única obra que habita en *EMA*. En la segunda novela de Arenas hay varios tejidos, múltiples lecturas que el autor cubano reactualiza y distorsiona. Por eso, el tema del fraile también funciona como un pretexto para que Reinaldo Arenas introduzca su ideología, que en cierta medida, también era semejante a la del fraile. Como lo dije al inicio de este subapartado, la intertextualidad en *EMA* se manifiesta en dos niveles: el ideológico y el estructural. Para empezar a explorar sendos tipos, me parece necesario empezar por explicar de qué manera funciona el mecanismo intertextual.

²³⁰ *Vid. Infra.*

²³¹ Emir Rodríguez Monegal, *art. cit.*, p. 23.

Genette se refirió a la hipertextualidad como “todo relación que une un texto B [...] (hipertexto) a un texto anterior A [...] (hipotexto)”.²³² En el caso de Reinaldo Arenas, *EMA* es el texto B (el hipertexto); y *Memorias* de Fray Servando Teresa de Mier, el texto A (hipotexto). Por lo tanto, la obra de Arenas tendrá como referente inmediato el texto del Padre Mier, tanto de manera estructural como ideológica.

En una entrevista que Enrico Mario Santí le hizo al caribeño, éste declaró:

Era como el reflejo de mi propia situación de la situación en Cuba. Era el personaje tratando de combatir una ideología misma. Todo sistema que esté dominado por una única ideología es un sistema teológico. En el caso de Fray Servando está la iglesia con sus dogmas impuestos desde arriba y todo el mundo tiene que asumírselos. En el caso de Cuba está Carlos Marx con su biblia y todo el mundo tiene que acatar aquellas ideas sin poder rebatirlas. Pero lo interesante es que Fray Servando rebatía todo aquello precisamente dentro de la propia concepción filosófica y reducía a polvo lo que justificaba todo aquello. Era como rebatir el sistema marxista desde la misma ideología de Carlos Marx. Y eso lo había hecho Fray Servando con inteligencia y con astucia desde los mismos conventos, entre la misma gente que se supone que era la que amparaba filosóficamente aquella ideología. Lo que más me fascinaba era que ese personaje hubiera tenido la valentía de hacer todo aquello.²³³

Reinaldo Arenas se identifica con el entorno, con la forma de pensar de Fray Servando, se apropia del personaje y lo toma como pretexto para poner de fondo el suyo. Cuando Reinaldo Arenas escribe *EMA* en Cuba ya existía un ambiente de tensión por la censura establecida por régimen. Fidel Castro en “Palabras a los intelectuales”, declaró, después de autodefinir a la revolución como socialista, la diferencia entre la libertad formal y la libertad de contenido.²³⁴ La primera no tiene problemas con la experimentación; la segunda, sólo se debe remitir a un tema: la Revolución Cubana. Como Arenas estaba fuera de los parámetros del sistema, fue considerado como transgresor, igual que Fray Servando Teresa de Mier. Por esas

²³² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 14.

²³³ Enrico Mario Santí y Mónica Morley, *art. cit.*, p. 115.

²³⁴ “Dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada. Contra la revolución nada, porque la revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la revolución es el derecho de existir y frente al derecho de la revolución de ser y de existir, nadie. Por cuanto la revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la revolución significa los intereses de la nación entera, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella”, (Fidel Castro, “Palabras a los intelectuales”, en *Revolución, Letras, Arte*, p. 11).

similitudes, reescribir la vida del fraile mexicano fue el mejor pretexto para esconder un discurso personal en *EMA*.

Gérard Genette dijo que “el que hace una parodia o un travestimiento se ocupa esencialmente de un texto, y accesoriamente de un estilo”.²³⁵ En el caso de Reinaldo Arenas se ocupa del texto, pues lo conoce y también le imprime su estilo. Indiscutible, *EMA* es una parodia de las *Memorias* permeada por el estilo neobarroco del cubano.

La intertextualidad que funciona a nivel estructural es la siguiente. Los subtítulos de *EMA* sólo son parecidos a los de la segunda parte de *Memorias*. En el libro del fraile: “Desde mi arribo a Cádiz hasta que mi negocio pasó al Consejo de las Indias”; en *EMA*: “De mi llegada y salida de Valladolid”. Como lo dije en el primer capítulo, Reinaldo Arenas respeta el contenido y la forma de estos títulos, que además de proporcionar un sumario de capítulo o apartado, tienen una función descriptiva y son característicos de los textos históricos.

“Poderosos y pecadores...” es parte del paratexto de *Memorias*, un prólogo autoral. Su equivalente en *EMA* es “Fray Servando, víctima infatigable”. Ambos textos son similares en el contenido; cada uno explica tanto la postura de Fray Servando como la de Reinaldo Arenas ante su situación, su posición frente a las acusaciones que los señalaron como culpables. “Poderosos y pecadores...” inaugura las *Memorias*, el título se lo da el primer párrafo de este texto. El prólogo escrito por el fraile, claramente es reconstruido por Arenas en *EMA*. Aunque “Fray Servando, víctima infatigable” fue escrito y añadido ocho años después de la primera edición de *EMA*, existen evidentes paralelismos, el más importante: ambos tienen la intención de defenderse ante los lectores. Este prólogo esconde debajo del discurso sobre la inocencia del fraile, la defensa del autor.

²³⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 100.

La cita de apertura de “Poderosos y pecadores”:

Poderosos y pecadores son sinónimos en el lenguaje de las Escrituras, porque el poder los llena de orgullo y envidia, les facilita los medios de oprimir, y les asegura la impunidad. Así la logró el arzobispo de México don Alonso Nuñez de Haro en la persecución con que me perdió por el sermón de Guadalupe, que siendo entonces religioso del orden del Predicadores, dije en el santuario de Tepeyac el día 12 de diciembre de 1794.²³⁶

Reinaldo Arenas inserta este fragmento en la segunda repetición del capítulo VII porque es el que tiene narrador homodiegético. Considero que aprovecha el tipo de narración en primera persona y pone la cita para simular la denuncia y defensa del fraile por sí mismo ante los atropellos que sufrió: “... no necesito defensa puesto que ninguna falta he cometido para merecerla” (p. 66). En una entrevista, el autor declaró respecto a este pasaje de las *Memorias*:

lo que a mí más me interesaba era lanzar una visión de ese mínimo y acosado y a la vez poderoso contra todo aquel sistema. Había una cita de Fray Servando que me impresionó porque ya estaba más allá de su situación histórica y la podíamos aplicar a la circunstancia histórica de Cuba en el momento actual, cuando Fray Servando empieza su *Apología* [...] dice: “poderosos y pecadores son sinónimos en el reino de los cielos porque el poder ampara sus crímenes y les asegura la impunidad”. Era precisamente lo que yo estaba observando en Cuba. Nunca me interesó hacer una biografía porque lo que me interesaba era hacer una obra mucho más irreverente que las dictadas por los números que hay que seguir al escribir una biografía o un ensayo crítico. A mí me interesa proyectar mi mundo, mi circunstancia, mi imaginación, amparándome, hasta cierto punto, en la imagen de un personaje como Fray Servando que de real se convertía en mística. Y cuando una imagen se convierte en mito puede ser utilizada como dimensión universal.²³⁷

Por esta cita se sabe que Reinaldo Arenas está presente detrás de la voz del protagonista de *EMA*. Lo que impactó al autor caribeño de la vida del fraile fue la forma en que vivió el acoso y la persecución. En cierta medida, el contexto de ambos fue parecido. O sea que “[...] *El mundo alucinante* funciona, por un lado, en relación con (al menos) dos contextos históricos:

²³⁶ Fray Servando Teresa de Mier, *Memorias*, Antonio Castro Leal (ed.), Porrúa, col. de Escritores Mexicanos, México, 1946, p. 3.

²³⁷ Enrico Mario Santí y Mónica Morley, *art. cit.*, p. 116.

la época de la Independencia latinoamericana y la Revolución cubana”.²³⁸ Estos paralelismos hacen que *EMA* sea una novela que no se comprende en una sola lectura, al contrario, se necesita conocer el hipotexto, o el libro que le antecede para comprender el porqué de las semejanzas entre ambos autores.

En la apertura de “Poderosos y pecadores...”, Fray Servando establece el orden que seguirá en su narración:

Seguiré en esta apología el orden mismo de los sucesos. Contaré primero [...] lo que precedió al sermón y le siguió hasta la apertura del proceso. Probaré luego que no negué la tradición de Guadalupe en el sermón: lo expondré con algunas pruebas, y haré ver que lejos de contradecirla, su asunto estaba todo él calculado para sostenerla contra los argumentos, si era posible, y si no para que restase a la patria una gloria más sólida y mayor sin comparación. [...] Y partí para el destierro; pero siempre bajo la escolta tremenda de los falsos testimonios.²³⁹

Si lo comparamos con el orden establecido por Reinaldo Arenas en *EMA*, éste sólo retomará el pretexto: el sermón pronunciado por el fraile mexicano. *Memorias* es diferente a *EMA* en cuanto el orden de los hechos, pues éste comienza con la niñez de Fray Servando.

El capítulo I de las *Memorias*, “Antecedentes y consiguientes del sermón, hasta la apertura del proceso”, tiene una extensión considerable. Trata de manera detallada el historial del contenido del sermón pronunciado por el fraile durante los festejos del aniversario número 263 de la Virgen de Guadalupe. De este pasaje, Reinaldo Arenas retoma dos momentos: cuando el fraile conoce a Borunda, y la cita: “Yo pienso que la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe es del tiempo de la predicación en este reino de Santo Tomás, a quien los indios llamaron Quetzalcóhuatl”, que²⁴⁰ Reinaldo Arenas coloca en el capítulo V, “Del conocimiento

²³⁸ Ottmar Ette, “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, en Ottmar Ette (ed.), *op. cit.*, p. 96.

²³⁹ Fray Servando Teresa de Mier, *op. cit.*, pp. 3-4.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 5.

de Borunda”, donde el autor recrea el encuentro entre Fray Servando Teresa de Mier y Borunda. Por extensión, el capítulo I de *Memorias* equivale del apartado IV al VII en *EMA*.

En “Poderosos y pecadores...”, Fray Servando dice que escribió *Memorias* a sus 56 años:

Es tiempo de instruir a la posteridad sobre la verdad de todo lo ocurrido en este negocio, para que juzgue con su acostumbrada imparcialidad, se aproveche y haga justicia a mi memoria, pues esta apología ya no puede servirme en esta vida que naturalmente está cerca de su término en mi edad de cincuenta y seis años.
[...] Aunque con veinticuatro años de persecución he adquirido el talento de pintar monstruos, el discurso hará ver que no hago aquí sino copiar los originales.²⁴¹

Si dice que fueron 24 años de persecución y en ese momento el fraile tenía 56, entonces, Fray Servando a la edad de 32 años dio el sermón sobre La Virgen de Guadalupe. Comparando con esto, en *EMA*, Reinaldo Arenas hace una reconstrucción de más de la mitad de la vida del fraile. *Memorias* empieza, como lo dice la cita anterior, con lo que antecede a su sermón, en cambio, como lo vimos en el capítulo pasado, en *EMA*, se inicia desde la niñez del Padre Mier.

Reinaldo Arenas, simulando ser un editor implícito, pone en *EMA* 13 citas de *Memorias*. Las que tengo identificadas en la primera edición son: 1, 2, 3, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17 y 18.

EMA no sólo tiene como hipotexto las *Memorias* de Fray Servando, sino que en éste también habitan otros textos, pues “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque a otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales”.²⁴² Como lo dicen Severo Sarduy y Gérard Genette, estas presencias sólo son percibidas por los lectores que conocen los textos a los que Reinaldo Arenas hace referencia en *EMA*:

El mundo alucinante es un palimpsesto, un texto en el que se pueden leer, a través de su superficie, diversas capas o estratos de otros textos; huellas de anteriores escrituras que han sido borradas, divididas, escamoteadas, para producir la única perceptible. No

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 3-4.

²⁴² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 19.

se trata, por tanto, de una parodia que engloba o contiene un palimpsesto, sino todo lo contrario: es un palimpsesto que contiene varias parodias y lecturas en clave, cifradas, que comportan todo un <<mundo alucinante>>; no sólo un objeto alucinado, sino algo que alucina: produce alucinación. El *scriptio* inferior, o escrito de abajo, lo constituyen todos esos discursos en espesor que estructuran su narración pero que no son explícitos: a saber, la (falsa) novela de aventuras, que es también parodia de unas *Memorias*, que es también una metaficción historiográfica, que es también un cuento fantástico infantil, que es también...²⁴³

EMA tiene distintas capas que podrían ser compradas con las matrioskas a las que se refería Sarduy en su ensayo. La segunda novela del caribeño no se agota con compararla con *Memorias*, ya que es un *roman à clef* que en sus entrañas oculta otras claves que ayudan a descifrar el palimpsesto hecho por Reinaldo Arenas.

EMA también tiene correspondencias con otros textos, entre los reconocidos por Reinaldo Arenas en algunas entrevistas: *Fray Servando* de Artemio del Valle-Arizpe y *La expresión americana* de Lezama Lima. Otras asociaciones que no fueron señaladas por el autor, pero que están latentes en *EMA* son: *Orlando* de Virginia Woolf y *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier.

3.2. Influencias directas mencionadas por el autor

En este segmento me dedicaré a explorar solamente las correspondencias entre *EMA* con *Fray Servando* de Artemio del Valle-Arizpe y *La expresión americana* de José Lezama Lima.

3.2.1 *EMA* / *Fray Servando* (1951)

Reinaldo Arenas opinó respecto a *Fray Servando* del Valle Arizpe :

Aunque estaba bastante mal redactado, tenía mucha documentación sobre el fraile. Al ver aquel libro tan pobremente escrito y con tan poca imaginación, me dije que Fray Servando se merecía que uno escribiera en la forma en que él había vivido. Su historia

²⁴³ Enrico Mario Santí, “Introducción”, en Reinaldo Arenas, *op. cit.*, p. 36.

debía ser escrita en forma alucinada, delirante, llena de aventuras, de terrores, y especialmente de mucho optimismo y hasta de locura...²⁴⁴

La novela del Valle-Arizpe es imaginativa, mas no hiperbólica. Sin embargo, la lectura de este libro es lo que a Reinaldo Arenas le provoca la idea de reescribir la vida del fraile mexicano.

El cubano retomó de *Fray Servando* la idea de poner epígrafes al inicio de la historia.

En el libro del Valle-Arizpe:

Debajo del sayal, hay al.

Que por mayo era por mayo,
cuando hace calor,
cuando los trigos encañan
y están los campos en flor,
cuando canta la calandria
y responde el ruseñor

.....

sino yo, triste cuitado,
que vivo en esta prisión;
que ni sé cuándo es de día,
ni cuándo las noches son.

Romance del PRISIONERO

¿Cuándo será que pueda
Libre de esta prisión
Volar al cielo?

FRAY LUIS DE LEÓN

Poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

...Arrimado está a una reja
que hace más fuerte la cárcel.

LOPE DE VEGA

Rejas insidiosas que vedáis
para mí la vida, que cuadrículáis
para mí los aires; imposibles rejas,
duras a mis dedos, sordas a mis quejas:
habrán de limaros mis firmes anhelos,
y quizá una noche me abriréis los cielos.

AMADO NERVO

²⁴⁴ Enrico Mario Santí y Mónica Morley, *art. cit.*, pp. 114-115.

Fray Servando cuenta con cinco epígrafes; *EMA*, sólo con dos. En ambos libros se ubican en la parte paratextual y funcionan a nivel del lector. Además de tener un contenido iniciático que resume lo que va a suceder en la historia. Al igual que en la novela del Valle-Arizpe, en *EMA* los epígrafes adelantan el contexto de persecución en el que vivió el fraile mexicano.

El tipo de narrador de *Fray Servando* es heterodiegético, es decir, en tercera persona. A diferencia de *EMA*, en el libro del Artemio del Valle-Arizpe sólo conocemos al protagonista por medio del narrador. Tal vez esa fue una de las razones por las que a Arenas le resultó un libro con poca imaginación.

Los dos autores abordan el tema de la infancia del fraile, pero sólo en la novela de Arenas este pasaje es narrado en modo homodiegético, lo que le permite que la historia sea, aparente, contada por el mismo Fray Servando. En *EMA* no hay intermediarios, sólo se conoce la visión del protagonista. En cambio, en la de Valle Arizpe, el narrador heterodiegético impide conocer internamente al fraile de niño. O sea, el cubano acerca al lector de una manera más íntima con el personaje histórico.

Según Enrico Mario Santí, el capítulo I de *EMA* tiene intertextualidad con el segundo apartado de *Fray Servando* llamado “Por el camino de Servando”. En la novela del Valle-Arizpe:

Se enseñaba en esas escuelas a contar, lo que comprendía las cuatro reglas; a escribir, empezando por los torpes papalotes hasta llegar a la limpia redondilla; se enseñaba a leer; primero a deletrear. [...] Se lo hacían aprender a los muchachos de cuerito en cuerito, esto es, desde el *Todo fiel* hasta el índice. Se profesaba en tales establecimientos esa persuasiva pedagogía traumática que tenía como base el apotegma de que <<la letra con sangre entra>>. Con este principio irremplazable y fundamental demostraban todos los maestros de la Nueva España ser los más competentes del mundo entero. Además, tenían fincados sus enérgicos procedimientos en el antiguo adagio: <<Al azote, lo hace listo el azote>>. [...] Al niño Servando le tocarían, de seguro, no hay que dudar, algunas de estas fenomenales aporreadas, pues nadie escapaba de tan terrible carnicería; por lo que debe haber conocido muy

bien el espantoso rigor de la palmeta, el ímpetu de las disciplinas de muchos ramales, y el de las flexibles varas de membrillo.²⁴⁵

En *EMA*:

Allí estaba yo: descansando debajo de las espinas grandes. Descansando de la carrera y huida que le jugué al bebe chicha del maestro. ¡Condenado él!, que me cogió la vara de membrillo y me la hizo astillas en la espalda nada más que porque yo le hacía tres rabos a la “o” y él dice que no hay que hacerle ninguno. Me cae a golpes y después quiere que yo no le haga lo mismo cuando lo puedo coger por sorpresa. Estamos en paz, le dije y le soné la vara por todo el lomo al muy gachupín (p.23).

El cubano retoma a grandes rasgos lo dicho por Arizpe respecto a cómo fue la educación del pequeño Servando. Igual que en el primer fragmento, en este segundo, se mencionan al profesor gachupín y sus métodos de enseñanza estricta. Otra de las cosas que Reinaldo Arenas reutiliza del libro del Valle de Arizpe, para ponerlo en su primer capítulo, es la vara de membrillo con la que el maestro golpeaba a los alumnos, en *EMA* se invierten los papeles y también es golpeado el profesor.

Existe otra correspondencia entre el capítulo V, “Del conocimiento de Borunda”, de *EMA* con “El sermón de las desdichas”, de *Fray Servando*. En la novela del Valle-Arizpe:

Este formidable don Ignacio Borunda era un viejo chiflado, salido enteramente de quicio, que graduaba su locura docta y su ignorancia de sabiduría. Se expresaba únicamente con ampulosos adefesios, pues traía siempre el juicio vuelto al revés. Era muy gordo estafalario Borunda; por todas partes le colgaba la floja y flácida la carne, en un derrame incontenido. Hablaba bajando la voz en un bisbiseo de confesión, y luego, progresivamente, la iba subiendo, subiendo, engrosándola cada vez más y más, hasta aparearla al hueco fragor de un cañonazo. Entonces, parece que hasta se desprendían pedazos de enjarre de las paredes, que se bamboleaban los cuadros, y crujía de modo alarmante el envigado.

Cuando iba su voz por ese estrepitoso ascenso cromático, le temblaba la copiosa papada, y el vientre no le sosegaba en un agitado y constante subir y baja. Al llegar su voz a la alta tesitura del trueno, acompañada del acelerado plegamento y desplegamento muscular, la empezaba a descender con lentitud, hasta reducirla de nuevo a un tierno y confidencial susurro, para echarla, inmediatamente, hacia arriba con gran ímpetu, haciéndola tronar hasta ensordecer a sus sufridos oyentes, pero, en el acto, principiaba a bajar con un flauteado punteo, así como a saltitos, para ir a pagar, desfallecida, flébil, y en seguida la volvía a levantar hasta darle tempestuoso desarrollo.

²⁴⁵ Artemio de Valle Arizpe, *Fray Servando*, Espasa-Calpe, col. Austral, Buenos Aires, 1951, pp. 35- 37.

Conforme iba Borunda subiendo la ronca prepotencia de la voz, le iba aumentando también el oscilante zangoloteo de sus carnes [...]. Parecía el hombre una movediza gelatina.²⁴⁶

En *El mundo alucinante*:

Era Borunda algo así como una gran pipa que se movía y hablaba, pero más gorda. Las carnes le saltaban por sobre los ojos y le tapaban las nalgas, lo cual le impedía hacer sus necesidades, según me dijo, y ésta era la causa de su gran gordura. Empezaba a hablar dando resoplidos, y luego comenzaba a levantar la voz, tan alto, que millares de murciélagos salían dando chillidos y tropezando con las paredes de la cueva hasta caer muertos, pero varios miles lograban siempre traspasar la cortina y salían fuera, donde nublaban el sol. “Me he enterado”, dijo Borunda dando dos brincos y cayendo de espaldas al suelo mullido por los excrementos de los murciélagos, que formaban una camada donde uno se hundía hasta las rodillas, “me he enterado que te toca a ti” —y me dio una bofetada en la barriga— “hacer el sermón sobre la Guadalupe”. Y ahora su voz era casi un murmullo secreto, y tuve que poner las orejas bien cerca de aquella abertura, rodeada por dos masas de carne que chocaban, haciendo que el gran sapo pudiera hablar (p. 54).

El fragmento anterior es el único pasaje en el que Reinaldo Arenas coincide con el estilo de Artemio del Valle-Arizpe, ambos manejan la hipérbole y la caricatura. Otro segmento en que se existe un paralelismo en ambas obras, es respecto al tema de la nostalgia, en *Fray Servando*:

En Florencia se conmueve el pobre desterrado al contemplar en su jardín botánico un magüey mexicano, y lee y relee con emoción el breve letrero que tiene para identificarlo: *Agave mexicano*. Se le despertaron ante esa planta rígida memoriosas nostalgias de su tierra, distante de su cuerpo, cercana a su corazón.²⁴⁷

La rescritura de este párrafo en *EMA* la encontramos en la parte paratextual, en “Fray Servando, víctima infatigable”:

Muchos años hacía que Fray Servando se encontraba huyéndole a la Inquisición española por toda Europa, acompañado por las humillaciones y vicisitudes que el destierro impone, cuando, un atardecer, en el jardín botánico de Italia, se encuentra con el objeto de su absoluto desconuelo: un ágave (*sic*) mexicano (o planta de maguey), enjaulado en un pequeño cubículo, con una suerte de cartel identificador. Por largo tiempo había tenido que trotar el fraile para finalmente, arribar al sitio que lo identifica y refleja: la mínima planta, arrancada y transplantada a una tierra y a un cielo extraños. El ciclo casi mítico del hombre americano, víctima incesante de todos los tiempos, componedor de lo imposible, pasa también por ese breve y fulminante

²⁴⁶ *Ibid.*, pp. 51-52.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 104.

encuentro entre el alma y el paisaje, entre la soledad y la imagen perdida, entre el sentimiento desgarrado de inseguridad y ausencia y el de la evocación que irrumpe, cubriendo, imantando, idealizando lo que cuando fue (cuando lo tuvimos) no fue más que un lugar común al que la imposibilidad de volver prestigia (p.13).

Arenas retoma el pasaje de Arizpe, le imprime su estilo, y sobre todo aprovecha para meter de trasfondo su discurso. Es importante recordar que “Fray Servando, víctima infatigable” se añade a la edición de Monte Ávila de 1982. Es decir, este fragmento originalmente no era parte del texto, sino que la vivencia de Arenas le llevó a identificarse con el destierro sufrido por Fray Servando en el libro del Valle-Arizpe.

El autor de *Antes que anochezca* declaró que de *Fray Servando* “saquea datos históricos que de otra manera no pudo encontrar”.²⁴⁸ El libro de Artemio del Valle-Arizpe “suplió la documentación sobre las partes primera y última de la vida del Padre Mier; esto equivale, en términos cronológicos, a los años 1763-1795, y 1805-1827; en *El mundo alucinante*, estos periodos en la vida del Padre Mier corresponden a los capítulos 1-7 y 23-25”.²⁴⁹ O sea, Reinaldo Arenas retoma de *Fray Servando*, desde la infancia del fraile hasta las consecuencias del sermón y la parte donde el padre Mier por fin es puesto en libertad.

3.2.2 EMA / La expresión americana (1969)

Después de la publicación de *Antes que anochezca* en 1992, se sabe que Lezama Lima fue uno de los autores que más influyó en la vida y obra de Reinaldo Arenas:

Además de Virgilio, otro escritor cubano con quien tuve gran amistad fue con José Lezama Lima. Lo conocí a raíz de la publicación de mi novela *Celestino antes del alba*. Con anterioridad lo había visto en la UNEAC; era un hombre corpulento, enorme, con una gran cruz que llevaba siempre en una cadena que se salía de uno de sus bolsillos laterales. Aquella cruz que exhibía en aquel centro de propaganda comunista que era la UNEAC, era indiscutiblemente una provocación. Fue Fina García Marruz quien me dijo que Lezama tenía interés en conocerme; yo nunca me hubiera atrevido a llamarlo, porque me aterrorizaba un hombre tan tremendamente culto. Había conocido a Alejo Carpentier y sufrí una experiencia desoladora [...]. Mi encuentro con Lezama fue completamente diferente; estaba ante un hombre que había

²⁴⁸ Enrico Mario Santí, “Introducción”, en Reinaldo Arenas, *op. cit.*, p. 31.

²⁴⁹ *Ibid.*, pp. 32-33.

hecho de la literatura su propia vida [...]. Lezama era esa persona que tenía el extraño privilegio de irradiar una vitalidad creadora; luego de conversar con él, uno regresaba a casa y se sentaba ante la máquina de escribir, porque era imposible escuchar a aquel hombre y no inspirarse. En él la sabiduría se combinaba con la inocencia. Tenía el don de darle un sentido a la vida de los demás.²⁵⁰

Reinaldo Arenas conoció a Lezama Lima después de la publicación de su primera novela, *Celestino antes del alba*. A partir de ese momento sostiene una amistad entrañable con el autor de *Paradiso*. Por su parte, Lezama consideró a Arenas como un hombre “naturalmente nacido para escribir”.²⁵¹ La amistad y la admiración fue correspondida entre ambos escritores, tal vez esta cercanía es lo que propició que Arenas tomara fragmentos de *La expresión americana* como un homenaje a Lezama Lima:

Fray Servando fue el primer escapado, con la necesaria fuerza para llegar al final que todo lo aclara, del señorío barroco, del señor que transcurre en voluptuoso diálogo con el paisaje. Fue el perseguido, que hace de la persecución un modo de integrarse. Desprendido, por una aparente sutileza que entrañaba el secreto de la historia americana en su dimensión de futuridad, de la opulencia barroca para llegar al romanticismo de principios del siglo XIX, al fin realiza un hecho, toca la isla afortunada, la independencia de su país. El paisaje del señor barroco, navegando con varia fortuna, se había volatizado con lentitud que pocos asimilaban. Fray Servando es el primero que se decide a ser el perseguido, porque ha intuido que otro paisaje naciente, viene en su búsqueda, el que ya no contaba con el gran arco que unía el barroco hispánico y su enriquecimiento en el barroco americano, sino el que intuye la opulencia de un nuevo destino, la imagen, la isla que surge de los portulanos de lo desconocido, creando un hecho, el surgimiento de las libertades de su propio paisaje, liberado ya del compromiso con un diálogo mantenido con un espectador que era una sombra.²⁵²

Reinaldo Arenas “ampliará el fugaz comentario de Lezama Lima en dimensión hiperbólica y alucinante”.²⁵³ Considero que muchos de los autores que señalan a éste como el único pasaje al que se refirió Arenas, se equivocan. El autor de *EMA* se inspiró no sólo en esta cita, sino en toda la idea que Lezama Lima plasmó en *La expresión americana*.

Antes de explicar lo dicho en el párrafo anterior, me parece pertinente hacer un pequeño bosquejo del libro de José Lezama Lima.

²⁵⁰ Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, op. cit., p. 109.

²⁵¹ José Lezama Lima, *Cartas (1939-1976)*, Orígenes, Madrid, 1979, p. 231.

²⁵² José Lezama Lima, *La expresión americana*, Irlemar Chiampi (ed.), FCE, col. Tierra firme, México, 1993, p. 116.

²⁵³ Enrico Mario Santí, “Introducción”, en Reinaldo Arenas, op. cit., p. 34.

La expresión americana es el resultado de un ciclo de cinco conferencias impartidas por el autor de *Paradiso* en 1957 en el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de La Habana. Esta colección de ensayos retoman el problema de la identidad en América. No sólo la recupera sino que la extiende, y le añade a “América” a los Estados Unidos que, según Irleamar Chiampi, “esa inclusión puede parecer una herejía tratándose de un escritor cubano que escribía en vísperas de la Revolución y en un periodo de plena vigencia del “latinoamericanismo” en la vida continental”.²⁵⁴ El contexto cultural en el que se desarrolló Lezama Lima repercutió en su visión. Hablar de los Estados Unidos en Cuba era una conspiración contra el sistema. El autor de *Paradiso* perteneció al grupo de poetas denominados como *Orígenes* (1944-1956), conjunto que destacó por no intervenir directamente en la situación política de Cuba, sin embargo, no dejaron de mostrar su desencanto hacia la cultura “oficial”. Por eso Lezama Lima quiso recrear la imagen de lo cubano y por ende de lo americano. Lezama Lima, al igual que otros autores de la época, desconfió de la historia oficial. Por lo que el creador de *Oppiano Licario* la recrea en *La expresión americana*. En este libro propone una nueva forma de tejer la historia, “Lezama pretende oponer a esta concepción una visión histórica orientada no por la razón –que sólo conduce a un *deber ser-*, sino por otro logos: el logos poético”.²⁵⁵ Es decir, José Lezama quería hilar lo histórico por medio de la imagen. La parte inicial de *La expresión americana* “está dedicada a teorizar y justificar la actualización del logos poético, por la perspectiva de ese sujeto metafórico que debe adquirir una visión histórica libre de mallas del historicismo”. O sea, hacer una simbiosis entre lo cultural y lo natural para crear una nueva visión:

Lezama no pretende descalificar la veracidad de la imagen sino traer el historicismo al plano del lenguaje [...]. Lezama invocará que todo discurso histórico es, por la propia imposibilidad de reconstruir la verdad de los hechos, una ficción, una exposición poética, un producto necesario de la imaginación del historiador.²⁵⁶

²⁵⁴ José Lezama Lima, *La expresión americana*, op. cit., p. 11.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 15.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 17.

Lezama Lima planteó trasladar la Historia al terreno literario, pues la labor del historiador es, involuntaria o voluntariamente, participe de la ficción.

En otro ensayo llamado “Las imágenes posible”, el autor de *Paradiso*, habla de la “red de imágenes que forman la Imagen”, ahí complementa su propuesta sobre cómo estudiar la Historia:

En vez de relacionar los hechos culturales americanos por la relación de causa-efecto, denunciando una progresión evolutiva, su contrapunto se mueve, erráticamente, para adelante y para atrás en el tiempo, en busca de analogías que revelen el devenir. Compara así, nuestros textos con los de otras culturas alejadas en el tiempo y en el espacio.²⁵⁷

La sugerencia de Lezama es un estudio que compara visiones, no temporalidades. Lo que propone es enfocarse a paralelismos no por medio la cronología, sino de la imagen: “Lezama sugiere que su interés es detectar, en el curso de una cultura o sociedad, los tipos de imaginación, los momentos en que se dio la “potencialidad para crear imágenes”[...]”.²⁵⁸ Así, varias culturas a destiempo o paralelas presentarán similitudes, no importando las barreras geográficas.

Lezama consideró que en la Historia “todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido”.²⁵⁹ En *La expresión americana* el fraile aparece:

en la secuencia del gran sintagma surge el Rebelde Romántico, encarnado ora por el pícaro fugitivo fray Servando Teresa de Mier, ora por el sulfúreo Simón Rodríguez, ora por el metamórfico Francisco de Miranda –los tres trotamundos, conspiradores de la Independencia, cuyos azarosos destinos culminan en la imagen de José Martí.²⁶⁰

La imagen del Padre Mier reaparece en la de otros protagonistas latinoamericanos de la historia. Ésta es una de las ideas que retomó Reinaldo Arenas de *La expresión americana*, pues, como se ve en el la nota-prólogo de *EMA*, el autor de *Antes que anochezca* cree ser la misma

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 17.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁵⁹ *Ibid.*, pp. 20-21.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.

persona que Servando Teresa de Mier. Ambos tienen las características propias de un americano según Lezama Lima: “irreverente, corrosivo, rebelde y devorador”.²⁶¹

3.3. Otros textos

Hay otros textos que, aunque no fueron señalados por Reinaldo Arenas como influencias directas, se pueden encontrar en *EMA*.

3.3.1. *Orlando* (1928)

Los críticos literarios que han estudiado la relación entre *EMA* y *Orlando* son Perla Rozencvaig en *Reinaldo Arenas: narrativa de la transgresión (Vid. Supra)* y Enrico Mario Santí en el estudio preliminar que hace en la edición del *EMA* publicada en 2008 por Cátedra.²⁶² Retomaré algunos de los puntos que ellos trataron y los complementaré con las otras similitudes que yo encontré.

El tipo de intertextualidad que existe entre *EMA* y el *Orlando* es la que Severo Sarduy denominó en “El Barroco y el Neobarroco” como “cita”. Es decir, cuando un autor retoma un personaje de otra obra artística y lo inserta en la suya.

Según Perla Rozencvaig, Virginia Woolf en su ensayo crítico “The new biography” (1927), publicado dos años antes que el *Orlando*, dice que las biografías que más ilustran son aquéllas que tiene “la fusión de la “verdad” (hechos verificables) con la “personalidad” (constantes que definen al sujeto como unidad de sustancias intangibles)”.²⁶³ O sea, esta opción planteada por Virginia Woolf es lo que otorga libertad al escritor, y también la posibilidad de hacer más “humanos” a sus personajes:

²⁶¹ *Ibid.*, p. 24.

²⁶² Enrico Mario Santí, “Introducción”, en Reinaldo Arenas, pp. 17-65.

²⁶³ Perla Rozencvaig, *op. cit.*, p. 29.

señala los aciertos de los biógrafos que usan en su tratamiento del tema algunos de los mecanismos empleados en la ficción. La escritora considera que ellos transmiten de un modo más ameno y convincente las características que componen al sujeto la entidad física y psicológica, pero le preocupa la ironía que se desprende al tratarlo como si perteneciera a una escala menor que la real, lo cual impide a veces la fusión armónica de ambos niveles de realidad. A Woolf le parece de extrema importancia el que se mantenga el equilibrio entre los dos.²⁶⁴

Esto puede llevar a pensar que tal vez Reinaldo Arenas no sólo conocía el *Orlando* sino que posiblemente también leyó “The new biography”, y esto le permitió acercarse a la teoría de Woolf. Es importante destacar que parece que también Lezama Lima conocía este ensayo pues su propuesta sobre los procesos históricos es parecida a la de la autora inglesa. El rastro de esto se localiza en “Fray Servando, víctima infatigable”:

(Hablando del encuentro entre Fray Servando y José María Heredia) Por eso, si nos sometiéramos como historiadores, al dato estricto, ambas figuras, tan importantes para nuestro continente, ahora mismo tendrían que retirarse mudas, y, perderse, definitivamente, y sin mayores trámites, por los extremos opuestos del edificio o por los desconocidos recovecos del tiempo. [...]
Por eso siempre he desconfiado de lo “histórico”, de ese dato “minucioso y preciso”. [...] Los impulsos, los motivos, las secretas percepciones que instan (hacen) a un hombre no aparecen, no pueden aparecer recogidos en la Historia, así como, aun bajo quirófano, no se captará jamás el sentimiento de un hombre adolorido.
La Historia recoge la fecha de una batalla, los muertos que ilustraron lo mismo, es decir, lo evidente. Estos terribles mamotretos resumen (y es bastante) lo fugaz. El efecto, no la causa (p. 15).

Reinaldo Arenas retoma las suposiciones de Virginia Woolf y José Lezama Lima. Al igual que sus antecesores, el autor de *Antes que anochezca* también cree que la historia debería servirse de la literatura. Al cubano no le interesa retratar a un personaje histórico de manera objetiva y contundente, sino que le importa mostrar sus sentimientos.

El *Orlando* y *EMA* aparentan ser parte del género biográfico. La primera está contada por un narrador heterodiegético; la segunda, sólo en algunos capítulos está relatada en segunda persona del singular.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 29.

La aparición de Orlando en *EMA* sólo comprende ambos capítulos XXVII. relacionados con la estancia del fraile en Inglaterra.

La intertextualidad que hay entre *Orlando* y *EMA* se da, al igual que con *Memorias*, en dos niveles: ideológico y textual. Ambos libros están contagiados por la ideología de sus autores. Por un lado, “Orlando andrógino lo remite ideológicamente a su productora, Virginia Woolf”,²⁶⁵ y por el otro, el rebelde Fray Servando nos evoca a Reinaldo Arenas. Ambos personajes son similares, pues los dos se enfrentan con el contexto cultural de la época. En *Orlando*, Virginia Woolf “quería mostrar las dificultades de una mujer intelectual en un mundo hecho y ordenado por hombres y para hombres. El que comienza el poema es un hombre, lo cual era de esperar dada la época [...]. El que lo concluye, unos siglos más tarde, es una mujer”.²⁶⁶ Reinaldo Arenas en *EMA*, “a través de Fray Servando, se rebela contra la revolución cubana, a la que ve convertida en un sistema dogmático, intransigente y temeroso frente a toda manifestación de disidencia individual o colectiva”.²⁶⁷ Es decir, Arenas vio en *Orlando*, pero sobre todo en Virginia Woolf, un proceso histórico parecido al de él, ambos planteaban en su novela las dificultades de pensar diferente en un contexto histórico dominado por la censura y el machismo.

En *EMA* hay algunos pasajes semejantes a los de *Orlando*:

La Gran Helada fue, los historiadores lo dicen, la más severa que ha afligido a estas islas. Los pájaros se helaban en el aire y se venían al suelo como una piedra. En Norwich una aldeana rozagante quiso cruzar la calle y, al azotarla el viento helado en la esquina, varios testigos presenciales vieron que se hizo polvo y fue aventada sobre los techos. La mortandad de rebaños y de ganados fue enorme. Se congelaban los cadáveres y no los podían arrancar de las sábanas. No era raro encontrar una piara entera de cerdos, helada en el camino. Los campos estaban llenos de pastores, labradores, yuntas de caballos y muchachos reducidos a espantapájaros paralizados en un acto preciso, uno con los dedos en la nariz, otro con la botella en los labios, un

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 36.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 37.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 37.

tercero con una piedra levantada para arrojarla a un cuervo que estaba como disecado en un cerco.

[...] Cerca del Puente de Londres, donde el río estaba helado hasta unas veinte brazas de profundidad, se veía claramente un bote de fondo, donde había naufragado el último otoño, cargado de manzanas. La vieja del bote, que traía su fruta del mercado de la ribera de Surrey, estaba sentada entre su guardainfante y sus chales con la falda llena de manzanas, como si fuera a atender a un cliente [...]. Era un espectáculo que le agradaba particularmente al Rey Jaime y solía traer a sus cortesanos a que lo contemplaran con él.²⁶⁸

Reinaldo Arenas hace un pastiche de este pasaje en el capítulo XXX de *EMA* llamado “De mi huida de La Habana”:

El verano. Los pájaros, derretidos en pleno vuelo, caen como plomo hirviendo, sobre las cabezas de los arriesgados transeúntes, matándolos al momento.

El verano. La Isla, como un pez de metal alargado, centellea y lanza destellos y vapores ígneos que fulminan.

El verano. El mar ha comenzado a evaporarse, y una nube azulosa y candente cubre toda la ciudad.

El verano. La gente, dando voces estentóreas, corre hasta la laguna central, zambulléndose entre sus aguas caldeadas y empastándose con fango toda la piel, para que no se le desprenda del cuerpo.

El verano. Las mujeres, en el centro de la calle, empiezan a desnudarse y echan a correr sobre los adoquines que sueltan chispas y espejan.

El verano. Yo, dentro de El Morro, brinco de un lado a otro. Me asomo por entre la reja y miro al puerto hirviendo. Y me pongo a gritar que me lancen de cabeza al mar.

El verano. La fiebre del calor ha puesto de mala sangre a los carceleros que, molestos por mis gritos, entran a mi celda y me muelen a golpes. Pido a Dios que me conceda una prueba de su existencia mandándome la muerte. Pero dudo que me oiga. De estar Dios aquí se hubiera vuelto loco.

El verano. Las paredes de mi celda van cambiando de color, y de rosado pasan al rojo, y del rojo al rojo vino, y del rojo vino al rojo brillante ... El suelo empieza también a brillar como un espejo, y del techo se desprenden las primeras chispas. Sólo dando brincos me puedo sostener, pero en cuanto vuelvo a apoyar los pies, siento que se me achicharran. Doy brincos. Doy brincos. Doy brincos.

El verano. Al fin el calor derrite los barrotes de mi celda, y salgo de este horno al rojo, dejando parte de mi cuerpo chamuscado entre los bordes de la ventana, donde el acero derretido aún reverbera (p. 259-260).

Por un lado, en el *Orlando* se habla de La Gran Helada, por el otro, del Verano. Es decir, el autor de *EMA* hace local lo que sucede en la novela de Virginia Woolf. Ambos mencionan a los pájaros, en la primera, hechos piedra por el frío; en la segunda, derretidos por

²⁶⁸ Virginia Woolf, *Orlando*, trad. Jorge Luis Borges, Sudamericana, col. Diamante, Buenos Aires, 1999, pp. 26-28.

el sofocante calor. Los dos fragmentos tienen una ubicación geográfica, el de Woolf en Norwich y el de Arenas, en La Habana. En el *Orlando* hay un río; en *EMA*, un mar. En la obra de Arenas esa ola de calor le sirve para escapar, pues éste deshace los barrotes de la prisión del fraile.

Otro de los pasajes del *Orlando* reproducido por Reinaldo Arenas en *EMA*:

De golpe una sombra, aunque nada podía proyectar una sombra, apareció en la desnuda montaña de enfrente. Se ahondó en seguida y pronto un hueco verde sustituyó la roca pelada. Ante sus ojos el hueco se agrandó y se oscureció, y un gran espacio, como un parque, se abrió en el flanco de la colina. Adentro, ella vio un prado firme y ondulante; vio encinas salpicadas aquí y allá; vio los tordos que saltaban de rama en rama. Vio el delicado paso del ciervo de una sombra a otra sombra; oyó el zumbido de los insectos y los suaves suspiros y escalofríos de un día de verano en Inglaterra. Al rato de mirar, empezó a caer la nieve; pronto el paisaje entero se cubrió de sombras moradas en vez de manchas amarillas de sol. Vio carros pesados que venían por los caminos, cargados de troncos de árboles, acarreados, ella bien lo sabía, para hacer leña; y entonces aparecieron los tejados y las almenas y las torres y los patios de su propia casa. Estaba nevando fuerte y oyó sobre el tejado el roce de la nieve que se desliza y cae al suelo. El humo subía mil chimeneas. Ahora, todo era claro y tan nítido que pudo ver una corneja picoteando la nieve en busca de gusanos. Después, gradualmente, las sombras moradas se espesaron y taparon los carros y los prados y la gran casa. Se lo tragaron todo. Nada quedó del hueco pastoso, y en lugar de los verdes prados estaba la montaña deslumbrante que parecía pelada por mil buitres. Orlando se deshizo en llanto y, volviendo al campamento de los gitanos, les dijo que se embarcaba para Inglaterra al día siguiente.²⁶⁹

Esta nostalgia del capítulo tres de *Orlando* la podemos localizar en el apartado XX “Del diario del fraile” de *EMA*:

París, agosto 16...

El joven Alamán me ha presentado a este otro formidable joven que es Humboldt. Hemos hablado toda la tarde aquí, en la parroquia, y, ya oscureciendo, salimos a dar la vuelta en el coche del barón. Hemos vuelto a la América. Estás allí, conversando con la naturaleza y con la vida de la gente. Tocas las cosas. Cuando el barón olvida un detalle, tú te precipitas a recordárselo... Hablamos de los ríos que él conoce de memoria, y hasta de los más insignificantes arroyuelos... Y de la Ciudad de México no ha olvidado ni el nombre de una calle. Ya está enterado de todas las vilezas que he sufrido. Nos bajamos del coche u echamos a andar por el paseo, y a cada momento nos detenemos para resaltar un detalle. Para discutirlo. Para llenarnos mutuamente de pasión. Después seguimos andando. Hace bastante frío y aún no estamos en invierno.

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 111-112.

El barón me invita a su castillo... El castillo está rodeado por miles de plantas de toda América. Atravesando el jardín oímos chillidos, silbidos, piales, graznidos de aves americanas que no pensé ya oír jamás... Ahora estamos en una de las terrazas del castillo. El barón me enseña su ensayo sobre la Nueva España, en el cual se encuentra trabajando. Le doy más datos. Le lleno la cabeza de nuevas ideas y descripciones. Me voy dejando llevar por los sentimientos...(pp. 178-179).

Ambos pasajes están dedicados a describir la nostalgia que sienten los protagonistas al estar lejos de casa. Lo que les hace recordar a los dos es el paisaje. A Orlando le sucede cuando está con los gitanos y a Servando durante su estadía en Inglaterra. Reinaldo Arenas subraya esta relación cuando su personaje siente nostalgia por México estando en el país de Woolf. No obstante, el cubano extiende ese sentimiento de nostalgia a la parte paratextual de *EMA*, en “Fray Servando, víctima infatigable”:

Muchos años hacía que Fray Servando se encontraba huyéndole a la inquisición española por toda Europa, acompañado por las humillaciones y las vicisitudes que el destierro impone, cuando, un atardecer, en el jardín botánico de Italia, se encuentra con el objeto de su absoluto desconsuelo: un ágave mexicano (o planta de maguey), enjaulado en un pequeño cubículo, con una suerte de cartel identificador. Por largo tiempo había tenido que trotar el fraile para finalmente, arribar al sitio que lo identifica y refleja: la mínima planta, arrancada y transplantada a una tierra y a un cielo extraño (p. 13).

Como lo dije en el capítulo uno, este prólogo fue escrito 11 años después de la primera edición de *EMA*. Lo que quiere decir que el fragmento anterior, más que tratar de la nostalgia del Padre Mier por México, es la nostalgia de Reinaldo Arenas por Cuba.

Uno de los pasajes intertextuales que fue sugerido mas no desarrollado por Perla Rozencvaig, es cuando en *EMA*, Fray Servando conoce a Lady Hamilton y le recuenta, de manera exagerada, la muerte de su marido con la finalidad de recaudar fondos para regresar en una expedición a México. Esto recuerda al juego “Mosca Asentada” inventado Orlando para evitar el acoso de un archiduque. En *Orlando*:

La verdad es que Orlando había agotado todos los temas y si no se le hubiera ocurrido un juego que se llamaba Mosca Asentada, mediante el cual se pueden perder enormes sumas de dinero con muy poco gasto de ingenio, hubiera tenido que casarse con él; porque no le quedaba otro remedio para sacárselo de encima. Este recurso interesante y sencillo que sólo requería tres terrones de azúcar y un número razonable de moscas,

evitó las incomodidades del diálogo y la necesidad del matrimonio. Ahora el archiduque apostaba quinientas libras contra una ficha, a que una mosca se posaría en este terrón y no en aquél. Así tenían toda la mañana ocupada vigilando moscas (que se aletargan mucho en esa estación y a veces pasan una o dos horas dando vueltas por el cielo raso), hasta que se decidía algún moscardón y acababa la partida. Muchos cientos de libras cambiaron a manos en ese juego, que el Archiduque, que era un jugador nato, declaró no inferior a las carreras de caballos, y juró que podía seguir para siempre. Pero Orlando empezó a fastidiarse.²⁷⁰

El pastiche de este juego aparece en las dos versiones del capítulo XXVII del *EMA*.

Sólo que aquí no es Orlando, sino Fray Servando el que juega con Lady Hamilton:

—Sé que usted presencié la batalla en la cual murió mi esposo. Por eso lo he llamado. Porque quiero que me cuente todos los detalles. Dígame cómo murió. Dígame si es verdad que gritó. Y si me nombró- y si lo tiraron al mar. Y si se lo comieron los tiburones- Ay dígame cómo eran los tiburones que se lo comieron... Cuénteme, que yo le pagaré a onza de oro cada palabra.

Lady Hamilton da dos palmadas y, al momento, aparece un hombre, muy bien vestido, con un libro y una pluma.

—Ya puede empezar a hablar —me ha dicho la dama.

—Pues, señora...

—Dos —dice el hombre, y hace una anotación en el libro.

—Yo no sé cómo empezar...

—Cinco-

—Oh, me está derrochando el dinero. Vamos a la verdadera historia.

—Yo estaba allí, es cierto, pero un poco lejos.

—Nueve .

—¡Siga! ¡Siga!

—Y el fraile empezó la historia muy detalladamente. Y así estuvo hablando toda la tarde, la noche y parte de la mañana. Lady Hamilton escuchaba embelesada, y a las dos o tres horas de haber empezado el relato dio dos palmadas, y tres mozos, muy gallardos, aparecieron de entre el cortinaje. Los tres fueron acariciados al mismo tiempo por las finas manos de la dama. Y el fraile siguió hablando, cada vez con más rapidez, en un gran derroche de fantasía (pp. 222-223).

Tanto en el caso de *Orlando* como en el de *EMA*, los juegos demuestran que ambos personajes son intelectualmente superiores a los demás. Otra diferencia es que Reinaldo Arenas usa la hipérbole como recurso y Virginia Woolf, no.

²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 133-134.

3.3.2. “Pierre Menard” (1944)

La única que ha sugerido una relación entre “Pierre Menard” de Borges y *EMA*, es Alicia Borinsky en “Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando”. La asociación que esta autora hace no es directa, es decir, no liga la novela de Reinaldo Arenas con el cuento de Jorge Luis Borges, sino que sólo los asocia por los procedimientos intertextuales que tienen ambos.

La lectura de este artículo me hizo volver a leer “Pierre Menard”, y me encontré con una cita que llamó mucho mi atención. Cuando habla de lo que inspiró al protagonista del cuento de Borges a escribir parte del *Don Quijote*:

Dos textos de valor desigual inspiraron la empresa. Uno es aquel fragmento filológico de Novalis —el que lleva el número 2005 en la edición de Dresden— que esboza el tema de la total identificación con un autor determinado. Otro es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un boulevard, a Hamlet en la Cannebière o a Don Quijote en Wall Street. Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos —decía— para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son igual o de que son distintas.²⁷¹

Este fragmento me sugirió algunas cosas, primero, considerar que si Reinaldo Arenas fue admirador de Virginia Woolf también leyó a Borges. “Pierre Menard” fue escrito en 1944, o sea, es anterior a *EMA*. Segundo, si leemos con atención el procedimiento de Menard, es el mismo que Reinaldo Arenas siguió con su segunda novela, es decir, se identifica, como dice el texto de Novalis, con el autor de *Memorias*, el Padre Mier. Después, leyó *Fray Servando* de Artemio del Valle-Arizpe, que es, según lo dicho por el narrador de “Pierre Menard”, un libro parasitario que recuenta la vida del fraile mexicano. Cuando en la cita anterior dice “la idea primaria de que todas las épocas son igual o de que son distintas”, me recordó a otras de las fuentes reconocidas por Arenas como inspiración para crear *EMA*, *La expresión americana* de Lezama Lima (1969), que, como se vio anteriormente, habla de que la historia se va repitiendo

²⁷¹ Jorge Luis Borges, *Ficciones*, La Nación, Buenos Aires, 2005, p. 52.

y cada vez que reaparece se manifiesta como nueva. O como también lo planteó Borges, “la literatura reside en la repetición de algunas metáforas privilegiadas pertenecientes, siempre, a otros”.²⁷² Cuando Arenas leyó las *Memorias* de Fray Servando se identificó con él y creyó que eran la misma persona.

La relación que encuentro entre “Pierre Menard” de Borges y *EMA* no va más allá de esta cita y del procedimiento intertextual.

3.3.3. *El siglo de las luces* (1962)

El siglo de las luces se publica por primera vez en 1962 y *El mundo alucinante* en 1969. La cercanía que existe entre las fechas de publicación es lo que permite sugerir una correspondencia entre ambas obras.

Hay tres autores que han reflexionado sobre el tema: Juan José Barrientos en “Reynaldo Arenas, Alejo Carpentier y la Nueva novela histórica hispanoamericana”,²⁷³ Andrea Pagni en “Palabra y subversión” y Enrico Mario Santí en “Retrato de familia con Carpentier”.²⁷⁴ Todos coinciden en que existe una semejanza paradójica entre la *EMA* y *El siglo de las luces*.

Arenas declaró respecto de esta relación:

Indiscutiblemente en *El mundo alucinante* y en todo lo que yo he escrito hay un poco de reconstrucción, aunque lo reconstruyo todo a mi manera y dándole una visión personal. Ahora, nunca pretendo ser fiel a un personaje histórico o a los detalles de la época. Yo tomo algunas cosas que me resultan interesantes y útiles y las llevo todas al plano de la ficción. Cuando yo leí, por ejemplo, *El siglo de las luces*, me irritó que Carpentier ni siquiera tratara de evitar el uso de vocabulario de aquella época. Eso me parece una gran labor de lexicografía, de erudición, pero eso no tiene nada que ver con la imaginación creadora. En las novelas de Carpentier llega un momento en que los personajes están tan connotados por la historia [...]. Carpentier es un gran escritor, en el sentido de que fabrica o reconstruye unas armazones monumentales, es un gran artesano que va buscando [...] los detalles de la época y llevándolos a un plano narrativo.²⁷⁵

²⁷² Alicia Borinsky, *art. cit.*, p. 605.

²⁷³ *Vid.* Juan José Barrientos, *art. cit.*, pp. 16-24.

²⁷⁴ *Vid.* Enrico Mario Santí, “Introducción”, en Reynaldo Arenas, *op. cit.*, pp. 43-52.

²⁷⁵ Enrico Mario Santí, “Entrevista con Reynaldo Arenas”, *art. cit.*, p. 25.

Por lo dicho en esta entrevista, se sabe que Reinaldo Arenas leyó a Carpentier, y esa “irritación” que el autor sintió influyó en la creación de *EMA*. De manera paratextual, Enrico Mario Santí sugiere que en el título de *EMA* existe una parodia a *El siglo de las luces*:

alude hiperbólicamente no a las *Memorias* del Padre Mier sino a *El siglo de las luces* (1962). [...] hiperbólicamente porque las imágenes del título ofrecen versiones exageradas de la de Carpentier. Amplía “Siglo” con “mundo”, y exagera “luces” con su hipérbole: lo “alucinante”, el efecto del exceso de luz.²⁷⁶

En el capítulo XXXIV :“En la estación de la calma” hay un pastiche a Alejo Carpentier:

Tratando de consolarse miró hacia uno de los jardines laterales; y ya estaba entreteniéndose con las tunas cuando la voz de uno de los poetas que quería hacerle “La Gran Apología al Señor Presidente” llegó desde el jardín. En seguida Fray Servando se puso de pie y se inclinó sobre el balón. Por un momento quedó desconcertado. Aquel hombre (ya viejo), armado de [...] un centenar de artefactos extrañísimos [...], recitaba en forma de letanía el nombre de todas las columnas del Palacio, los detalles de las mismas, el número y la posición de las pilastras y arquitrabes, la cantidad de frisos, la textura de las cornisas del relieve, la composición de la cal y el canto que formaban las paredes, su cantidad exacta de hojas, y finalmente hasta las distintas familias de hormigas que crecían en sus ramas. Luego hacía un descanso, y con gran parsimonia anotaba todas las palabras pronunciadas en un grueso cartapacio en cuya tapa se leía *El saco de las Lozas* [...]. El fraile, desde su balcón, pronunció en voz alta el título de la obra en gestión [...]. Y luego, enfurecido, se lanzó sobre un cactus espinoso, se deslizó por el árbol, se paró delante del futuro apologista y le golpeó el cuello. Pero este permanecía ensimismado, y continuaba en su labor. Contaba ahora las espinas de los nopales, la variedad de piedras[...] y los diferentes registros de un cernícalo que planeaba chillando sobre su cabeza atraído por el brillo de su calvicie. Fray Servando volvió a golpearlo. Pero el escritor permanecía como en un estado de gracia. “Ocho doseles corintios”, repetía ahora. Y seguía anotando, murmurando, en otro mundo. Finalmente, Fray Servando, comprendiendo que todo era inútil, dejó al hombre en su labor (ya el cernícalo amenazaba con sacarle los ojos) (pp. 284-285).

Aunque esta cita es muy extensa, me parece necesaria porque es el fragmento que corresponde al encuentro del fraile con el pastiche de Alejo Carpentier²⁷⁷ en “La Gran Pajarera

²⁷⁶ Enrico Mario Santí, “Introducción”, en Reinaldo Arenas, *op. cit.*, pp. 43-52.

²⁷⁷ Ésta no es la única obra que alude a Alejo Carpentier, en *Antes que anochezca* hace algunas referencias despectivas a este autor, (Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, Tusquets, Barcelona, 2001, p. 105). “Virgilio [refiriéndose a Piñera] aborreía a Alejo Carpentier profundamente”, p. 116, “¿Qué fue de la obra de Alejo Carpentier, luego de haber escrito *El siglo de las luces*? Churros espantosos, imposibles de leer hasta el final”, p. 267. “[...] un día que iba cargando un tablón inmenso, Alejo Carpentier estaba dando una conferencia en la calle subido a una tribuna. Interrumpí su conferencia atravesándome con mi enorme tablón en el hombro entre el público y el escritor; me detuve allí y le comenté a alguien del público cómo aquel hombre ya no hablaba español, sino producía

Nacional”. Primero, al decir *El saco de las Lozas* se refiere a *El siglo de las luces*; segundo, la narración heterodiegética de este fragmento es similar a la de la novela de Carpentier: es una descripción detallada, enumeraciones exhaustivas que recuerdan a *El siglo de las luces*. Tercero, la descripción del personaje, la forma en cómo lo proyecta se relaciona con las vivencias que tuvo Arenas con el autor de “Viaje a la semilla”. Enrico Mario Santí dice que este fragmento de *EMA* “criticará en clave la sumisión al poder político y el oportunismo de los escritores; la parodia al barroquismo literario de Carpentier; y las alusiones, a la batería política de algunos personajes”.²⁷⁸ En ese pasaje de *EMA*, Reinaldo Arenas refleja esa sumisión política en la figura de ese poeta “ya viejo” que redacta “La Gran Apología al Señor Presidente”. También el autor de *Antes que anchezca* se burla del barroquismo practicado por Carpentier en las descripciones excesivas y minuciosas que el pastiche del escritor hace del Palacio Nacional. Reinaldo Arenas demuestra su desacuerdo con Carpentier cuando el fraile lo golpea. Santí comenta al respecto a esta pugna:

a su regreso a La Habana en 1959, luego del triunfo revolucionario, Alejo Carpentier traía escrita su quinta novela, que había terminado el año anterior en Caracas, donde había vivido y trabajado desde 1945. El hecho de que Carpentier decidiese no publicarla hasta hacer cambios en el manuscrito que reflejaran la nueva situación nacional desató en su momento una ola de rumores sobre la postura política que en su nueva novela podría asumir el autor, dado que en su obra anterior, y sobre todo en *El reino de este mundo* (1949) y en *El acoso* (1956), se había mostrado escéptico hacia el tema de la revolución. El propio Carpentier, en cambio, se adhirió al nuevo régimen y pronto ocupó cargos de funcionario.²⁷⁹

Este pasaje expone que Carpentier adaptó su obra para agradar al régimen en turno, lo que le permitió ser uno de los protegidos de Fidel Castro. Por una parte, el éxito de Alejo Carpentier provocó que se consagrara como escritor del régimen castrista y por otra, que fuera imitado y admirado por algunos escritores de la época. Arenas, al contrario, “optó por parodiar

un sonido gutural con un acento francés tan marcado que parecía rana; la persona se echó a reír y yo también, y el extremo de mi viga golpeó la mesa donde Alejo daba su conferencia”.

²⁷⁸ Enrico Mario Santí, “Introducción”, en Reinaldo Arenas, *op. cit.*, p. 44.

²⁷⁹ *Ibid.*, pp. 44-45.

en vez de imitar: ser detractor en vez de *groupie*”.²⁸⁰ Esta alusión al autor de *El siglo de las luces* también es una forma de mostrar el disgusto de Reinaldo Arenas sentía por la novela histórica y “que estaba precisamente representada por *El reino de este mundo* (1949) y *El siglo de las luces* (1962)”.²⁸¹

El siglo de las luces y *EMA* tienen algunas semejanzas, pero la más significativa: el tema de corte histórico reelaborado y llevado a un plano más actual. Carpentier se ocupa de reproducir la historia de manera excesivamente objetiva y Arenas juega con el género de la novela histórica. Según Santí, “Su polémica tiene que ver con varios desacuerdos: sus distintos conceptos de novela, Historia y Revolución”.²⁸²

Ambos se oponen en cuanto ideología, por su parte, Carpentier es “un defensor de <<lo real maravilloso americano>>, mientras que en la suya, Arenas arremete contra cualquier estereotipo de lo americano: “¿Hasta cuándo seremos considerados como seres paradisiacos y lujuriosos, criaturas de sol y agua?”.²⁸³ Alejo Carpentier hace ver a los americanos como algo exótico mientras que Arenas lo desmitifica. Por el aspecto de la identidad este fragmento también se asimila a lo tratado en *La expresión americana* de Lezama Lima, otro de los grandes oponentes de Carpentier.

Las dos historias se asemejan en el contexto histórico en que se desarrollan, *El siglo de las luces* se ubica dentro de Revolución Francesa en el Caribe, y el *EMA*, durante el movimiento de Independencia en México. Carpentier traslada el movimiento francés a la isla, en cambio, Reinaldo Arenas respeta el lugar y el entorno del personaje, no obstante, el contexto de *EMA* se asemejará a lo que el autor de *Celestino antes del alba* estaba viviendo en Cuba.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 47.

²⁸¹ Juan José Barrientos, *art. cit.*, p. 16.

²⁸² Enrico Mario Santí, “Introducción”, en Reinaldo Arenas, *op. cit.*, p. 44.

²⁸³ *Ibid.*, p. 48.

Otra semejanza se encuentra en el uso del prólogo. Reinaldo Arenas en “Fray Servando, víctima infatigable”, defiende la ficción y Carpentier en “Acerca de la historicidad de Víctor Hughes”, ampara y explica la veracidad de su protagonista.

La oposición se hace más evidente cuando comparamos a ambos personajes. Fray Servando es un personaje conocido en la historia de la Independencia de México, mientras Víctor Hughes es “un desconocido forajido de la historia francesa”.²⁸⁴ Cuestión que podría haber dado otro resultado, pues si Fray Servando, cuando Arenas escribió *EMA*, ya tenía un registro de su historia en varios textos,²⁸⁵ hubiera provocado que Arenas se apegara más a esas historias y no echara a volar tanto su imaginación. En cambio Víctor Hugues, que era prácticamente desconocido,²⁸⁶ incentivó lo contrario, pues “al escribir sobre un personaje tan poco documentado como Hugues, Alejo Carpentier tenía un gran margen de acción, mientras que Reynaldo Arenas resulta en comparación muy limitado; sin embargo, éste es el que más inventa”.²⁸⁷

También el narrador es opuesto, en *El siglo de las luces* conocemos las acciones del protagonista mediante la narración los demás personajes, en cambio, en *EMA*, hay capítulos donde el narrador es homodiegético, lo que permite que conozcamos de primera mano los pensamientos del protagonista.

En cuanto a la cronología del discurso, Carpentier respeta el orden sucesivo de los hechos, Reinaldo Arenas es anacrónico. En *EMA* las alternancias en el narrador hace que el discurso se torne ambiguo para el lector.

²⁸⁴ *Idem.*

²⁸⁵ “*Los desasosiegos de Fray Servando* (1948) de Eduardo de Ontañón, *Fray Servando* (1951) de Artemio del Valle Arizpe, y *The enigmatic Padre Mier* (1955), de Bedford Keith Hagley”, (Juan José Barrientos, *art. cit.*, p. 17).

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 16. Juan José Barrientos señala que antes de *El siglo de las luces* sólo se conocía a Víctor Hughes por un artículo de Michaux llamado *Biographie universelle*.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 17.

Ambos protagonistas inician en 1794 sus travesías, Hughes “emprendió la reconquista de la Guadalupe en el verano de 1794 [...]. Por su parte, Fray Servando “pronunció [...] su sermón sobre la virgen de Guadalupe [...]”.²⁸⁸ Estos dos son los momentos cruciales en la vida de “hombre” de los que habló Borges en la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”: “Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es”.²⁸⁹

Los dos personajes son revolucionarios, muy diferentes entre ellos, Hughes “ejerció el poder y el otro se mantuvo siempre en la oposición”.²⁹⁰ Es decir, el personaje de Carpentier era parte del sistema, en cambio, Fray Servando Teresa de Mier, siempre se opuso a la represión que ejerció el poder sobre el pueblo mexicano.

En cuanto la ideología de los personajes “Hughes era un oportunista que terminó como sátrapa menor, Fray Servando era un intelectual perseguido por sus ideas”.²⁹¹ O sea, como lo dije en el inicio de este apartado, se asemejan en cuanto oposición.

Para finalizar este segmento puedo decir que es irrefutable que Reinaldo Arenas, “quiso contradecir la práctica novelística establecida por Carpentier y que al hacerlo subrayó la autonomía del arte. Una novela tiene sus propias reglas que no tienen que ser necesariamente las de la realidad.”²⁹² El autor de *Antes que anochezca*, desde la llegada del régimen de Castro, creyó que ni literatura ni el arte deben estar comprometidos con alguna ideología. Recordemos que en ese momento la literatura en Cuba se debatía entre dos propuestas estéticas: el Barroco primigenio, recargado y excesivo de Alejo Carpentier, y el Barroco disidente, imaginativo e hipérbolico de José Lezama Lima. Es decir, Reinaldo Arenas rechaza la estética de Alejo

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 16.

²⁸⁹ Jorge Luis Borges, *El Aleph*, La Nación, Buenos Aires, 2005, p. 67.

²⁹⁰ Juan José Barrientos, *art. cit.*, p.16.

²⁹¹ Enrico Mario Santí, “Introducción”, en Reinaldo Arenas, *op. cit.*, p. 48.

²⁹² Juan José Barrientos, *art. cit.*, p. 23.

Carpentier, mientras que en la de Lezama vio una fuente de inspiración para escribir *EMA*. Al primero lo critica; al segundo lo alaba.

En resumen “la principal diferencia entre *El siglo de las luces* y *El mundo alucinante* es involuntaria y radica en que en su novela Carpentier convirtió a Víctor Hugues en un personaje literario, mientras que Arenas en la suya logró transformar a Fray Servando en un personaje mitológico”.²⁹³ Reinaldo Arenas rebasó las barreras de la historia, llevó a Fray Servando al terreno de la ficción y lo elevó a otros espacios, en cambio, a pesar de que también el personaje de Alejo Carpentier es un personaje histórico, no corrió con la misma suerte que el personaje de Arenas. Esa es la diferencia entre una literatura que está o no comprometida con el régimen. Al autor de *El siglo de las luces* se le olvidó que el arte es sensibilidad y que está exenta de una ideología que la controle o lo limite.

Para analizar el tema de la intertextualidad en *EMA*, es esencial confrontar las fuentes, al recurrir a ellas pude rastrear muchos de los datos que aquí se encuentran. Considero que las que señalé aquí como posibles influencias de Reinaldo Arenas no son las únicas, seguramente con el tiempo y con otras lecturas me daré cuenta que hay otros textos extranjeros que habitan en la segunda novela del autor.

²⁹³ *Ibid.*, p. 23.

Conclusión

Una obra literaria jamás terminará de ser interpretada. *El mundo alucinante*, como muchos otros textos, se actualiza con cada lectura, pues cada lector equivale a un cristal distinto con el que se pueden mirar las cosas. En este trabajo propongo mi lectura de *El mundo alucinante*, que, de alguna manera, es el reflejo de las condiciones que me rodean. Con esta investigación intento contribuir y enriquecer los estudios ya existentes sobre la obra.

A lo largo de tres capítulos intenté conocer más a fondo el paratexto, el texto y el intertexto de *El mundo alucinante*. Sé que con mi análisis de la segunda novela de Reinaldo Arenas no agoto el tema, al contrario, sólo contribuí a acrecentar lo escrito. Espero que el presente trabajo, en adelante, sugiera nuevas posibilidades de estudios posteriores.

Elegí este tema porque, como lo dije en la introducción, al buscar bibliografía de los trabajos hechos sobre la novela, noté que la mayoría se enfocaban a los mismos temas: la intertextualidad, el narrador y la hipérbole. Creo que es innegable que el paratexto de *El mundo alucinante* le dice algo al lector, pero, al cotejar los análisis existentes, descubrí que nadie lo había trabajado. Así que por sugerencia de mi asesor, en el capítulo uno opté por revisar dos de las ediciones de *El mundo alucinante* que me ayudaron en especial con la parte paratextual: una edición no revisada por el cubano, editada por Diógenes en 1969 y otra, cuidada por el autor, la de Monte Ávila que data de 1982. El hacer un estudio comparativo de ambas ediciones me permitió obtener buenos resultados, el más notable: conocer que el paratexto es determinante para la comprensión total de una obra. A Reinaldo Arenas siempre le importó la presentación de sus libros, dentro de sus posibilidades, en el encierro y en el destierro, siempre luchó porque sus libros no fueran mutilados. Arenas fue un autor que siempre estuvo pendiente de cada una de sus publicaciones.

En cuanto al capítulo dos, en donde me ocupé del texto, la exploración que realicé me ayudó a comprender la finalidad de los juegos narrativos empleados por el autor en su obra

novelística, en general, y, *El mundo alucinante*, en particular. Creo que la forma en la que Reinaldo Arenas organiza el discurso, enriquece demasiado el texto. Además, el cuadro con el que ejemplifiqué la organización de los tipos de narrador por cada capítulo ayudó a visualizar de manera individual y grupal este fenómeno. Lo que aporté en este apartado fue abarcar dentro de las repeticiones el capítulo XXVII que, los críticos que han estudiado este tema, lo han dejado fuera ya que sólo se han enfocado a aquellas partes de *El mundo alucinante* que se repiten únicamente tres veces.

En el tercer apartado me dediqué a confrontar lo dicho por Reinaldo Arenas en entrevistas, acudí a las fuentes de las obras que él señaló como su inspiración para escribir *El mundo alucinante* y descubrí cosas que ni siquiera esperaba; por ejemplo, encontrar que Reinaldo Arenas no retoma sólo el párrafo que la mayoría de los críticos y el autor aseguran que tomó de *La expresión americana*, sino todo el concepto del texto de Lezama Lima. Otro hallazgo fue cuando descubrí que Reinaldo Arenas tenía razón cuando se refirió al libro *Fray Servando* de Artemio del Valle-Arizpe como aburrido y mal escrito, es verdad, cuando cotejé la fuente, lo leí y coincidí con el autor cubano: el fraile mexicano necesitaba que le escribieran una biografía tan extraordinaria como él mismo. En las influencias indirectas, mi sorpresa fue encontrar una asociación entre el cuento de Borges, "Pierre Menard" y *El mundo alucinante*. En la relación que existe entre la novela de Reinaldo Arenas con *El siglo de las luces*, contribuí de manera básica, pues ya hay un estudio formidable de José Barrientos respecto al tema, así que prácticamente sólo le hice unas pequeñas anotaciones a lo que tal vez Barrientos no destacó en su momento por la falta de bibliografía que había cuando escribió su artículo, "Reynaldo Arenas, Alejo Carpentier y la Nueva novela histórica hispanoamericana".

Al hacer esta investigación aprendí cuál es la importancia de acudir a las fuentes directas, es decir, si no hubiera cotejado la edición de Diógenes y la de Monte Ávila tal vez ni siquiera hubiera notado lo distinto que es un libro cuando su publicación es vigilada por el

autor. Al haber tomado como *corpus* la primera edición de *El mundo alucinante* cuidada por Reinaldo Arenas, contribuyó a encontrar cosas que tal vez no hubiera notado en una publicación más actual donde éstas carecen de algunos elementos paratextuales o, si los tienen, no conservan el orden visualizado por el autor.

Bibliografía:

- Arenas, Reinaldo, *Antes que anochezca*, Tusquets, Barcelona, 2001.
- ___, *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*, ed. y not. de Margarita Camacho, Point de Lunettes, col. Esquenocomo, España, 2010.
- ___, *Celestino antes del alba*, Tusquets, Barcelona, 2000.
- ___, *El color del verano*, Tusquets, Barcelona, 1999.
- ___, *El mundo alucinante*, Enrico Mario Santí (ed.), Cátedra, Madrid, 2008.
- ___, *El mundo alucinante, una novela de aventuras*, Diógenes, México, 1969.
- ___, *El mundo alucinante, una novela de aventuras*, Monte Ávila, Caracas, 1982.
- ___, *El mundo alucinante, una novela de aventuras*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.
- ___, *El mundo alucinante, una novela de aventuras*, Tusquets, col. Andanzas, Barcelona, 1997.
- ___, y Jorge Camacho, *Un plebiscito a Fidel Castro*, Betania, col. Documentos, Madrid, 1990.
- Aubou, Audrey, “Mundo fragmentado y consciencia trágica: una lectura de la Pentagonía de Reinaldo Arenas”, en www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal3/aubou.pdf (Consultado: 18/05/2011).
- Ayuso de Vicente, Ma. Victoria *et al.*, *Diccionario de términos literarios*, Akal, Madrid, 1997.
- Barrientos, Juan José, “Reynaldo Arenas, Alejo Carpentier y la Nueva novela histórica hispanoamericana”, *Revista de la Universidad de México*, XL, 416, pp. 16-24.
- Bloom, Harold, *El canon occidental*, trad. Damián Alou, Anagrama, col. Argumentos, Barcelona, 1997.
- Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, La Nación, Buenos Aires, 2005.
- ___, *Ficciones*, La Nación, Buenos Aires, 2005.
- Borinsky, Alicia, “Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando”, *Revista Iberoamericana*, núms. 92-93, 1975, pp. 605-616.
- Cabrera Infante, Guillermo, *Vidas para leerlas*, Alfaguara, Madrid, 1998.

- Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 1993.
- Correa Mujica, Miguel, “Reinaldo Arenas, el *Boom* Latinoamericano de los años 60 y la Posmodernidad”, *Revista Hispano Cubana*, núm. 33, 2009, pp. 105 – 111.
- Cortés López, Víctor Hugo, *La configuración de un discurso en El mundo alucinante*, Tesis de maestría, Universidad de Colima, México, 2004. [En línea], en http://www.google.com.mx/search?hl=es&client=firefox-a&rls=org.mozilla%3AesES%3Aofficial&q=la+configuracion+de+un+discurso+en+hugo+cortes&aq=f&aqi=&aql=&oq=&gs_rfai (Consulta: 02 de junio de 2010).
- Del Valle Arizpe, Artemio, *Fray Servando*, Espasa-Calpe, col. Austral, Buenos Aires, 1951.
- Ducrot, Oswald y Todorov Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. Enrique Pezzoni, Siglo XXI, México, 1995.
- Ette, Ottmar (ed.), *La escritura de la memoria, Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Verveurt, Frankfurt am Main, 1992.
- Fernández Moreno, César (coord.), *América latina en su literatura*, Siglo XXI, UNESCO, México, 1990.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1989.
- ___, *Umbrales*, trad. Susana Lage, Siglo XXI, México, 2001.
- ___, *Palimpsestos*, trad. Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989.
- González Pérez, Claudia Araceli, *Las voces narrativas en El mundo alucinante de Reinaldo Arenas*, UNAM, Tesis Licenciatura, México, 2007.
- Harss, Luis, Arturo Melgoza *et al.*, *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, Serie Valoración múltiple, Centro de Investigaciones literarias Casa de las Américas, La Habana, 1969.
- Jara, René, “Aspectos de la intertextualidad en *El mundo alucinante*”. [En línea], en http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/49284823.html [Consulta: 15 de junio de 2010].
- Jitrik, Noé, *El no existente caballero*, Megápolis, Buenos Aires, 1975.
- Lezama Lima, José, *Cartas (1939-1976)*, Orígenes, Madrid, 1979.
- ___, *La expresión americana*, Irlemar Chiampi (ed.), FCE, col. Tierra firme, México, 1993.
- MacAdam, Alfred, “La vocación literaria en Arenas”, *Linden Lane*, núm. 4, 1982, pp. 9-10.

- Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Cátedra, España, 2001.
- Miaja de la Peña, María Teresa (coord.), *Del alba al anochecer. La escritura en Reinaldo Arenas*, UNAM/Iberoamericana, México, 2008.
- ___, *La hipérbole como figura generadora de un texto literario: El mundo alucinante de Reinaldo Arenas*, Tesis doctoral, COLMEX, México, 1981.
- ___, “Reynaldo Arenas en México”, *Sábado*, 16 de agosto 1980, p. 22.
- Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana, 4. De Borges al presente*, Alianza Universidad, México, 2001.
- Pereira, Armando, *Novela de la Revolución cubana (1960-1990)*, UNAM, México, 1995.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva, estudio de la teoría narrativa*, Siglo XXI, México, 1998.
- Pulido Herráez, María Begoña, “El mundo alucinante de Fray Servando Teresa de Mier y la caricatura fantástica de la historia”, *Clio*, 2004, Nueva Época, vol. 4, núm. 32, pp. 85-104. [En línea], en http://historia.uasnet.mx/cliio_32.html [Consulta: 10 de agosto de 2010].
- ___, *Poéticas de la novela histórica contemporánea*, CCyDEL/UNAM, México, 2006, p. 188.
- Rodríguez Monegal, “El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas”, *Vuelta*, México, núm. 101, 1985, pp. 22-25.
- Rozencvaig, Perla, *Reinaldo Arenas: narrativa de transgresión*, Oasis, col. Alfonso Reyes, núm. 6, México, 1986.
- Sánchez, Reinaldo (ed.), *Reinaldo Arenas: recuerdo y presencia*, Universal, Miami, 1994.
- Santí, Enrico Mario, “Entrevista con Reinaldo Arenas”, *Vuelta*, México, núm. 47, 1980, pp. 18- 25.
- ___ y Mónica Morley, “Reinaldo Arenas y su mundo alucinante”, *Hispania*, vol. 66, 1983, pp. 114-118.
- Sarduy, Severo, *Obra completa*, ALLCA, Madrid, 1999.
- Soto, Francisco, *Conversación con Reinaldo Arenas*, Betania, col. Palabra Viva, Madrid, 1990.

- Schlickers, Sabine, “La rebeldía narrativa del Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante*”, en *Texto social*, Annette Patz (ed.), Berlín, Stauffenburg Verlag, 2003, 109-121.
- Tacca, Oscar, *Instancias de la novela*, Marymar, Buenos Aires, 1980.
- Teresa de Mier, Fray Servando, *Memorias*, Antonio Castro Leal (ed.), Porrúa, col. de Escritores Mexicanos, México, 1946.
- ___, *Memorias*, CONACULTA, col. Cien de México, México, 2008.
- Torres Fierro, Danubio, “Verdades de ayer y verdades de hoy”, *Vuelta*, México, núm. 195, 1993, pp. 49-52.
- Tzvetan, Todorov, *Poética*, Losada, Buenos Aires, 1968.
- Vega, Janelle, “una vida carnavalesca”, [En línea], en *thesis.haverford.edu/dspace/bitstream/handle/.../2002VegaJ.pdf?...1*, (Consulta: 08 de enero de 2012) p. 45.
- Volek, Emil, “La carnavalización y la alegoría en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas”, *Revista Iberoamericana*, vol. 51, núms. 130-131, 1985.
- Woolf, Virginia, *Orlando*, trad. Jorge Luis Borges, Sudamericana, España, 1999.
- Zaldívar, Gladys, *Novelística cubana de los años 60*, Universal, col. VORTEX, Miami, 1977.

Filmografía

- Bokuva, Jana, *Habana*, 1990.