

LA RELACIÓN ESCRITURA-MUNDO EJEMPLIFICADA EN TEXTOS DE REINALDO ARENAS

MYRNA SOLOTOREVSKY
Universidad Hebrea de Jerusalén

La actual investigación literaria ha empleado destacadamente —en distintas perspectivas— los conceptos «escritura» y «mundo», y pienso que ambos constituyen una relación importante, esclarecedora del fenómeno literario.

Comenzaré deslindando ciertos sentidos atribuibles al segundo de los conceptos señalados y prescindiré del concepto «mundo» entendido como realidad exterior al texto.

a) Mundo captado como el estrato de las objetividades que resulta de la enajenación de las frases miméticas,¹ e.g., una frase como «María y Pablo se amaron sin contención» se transmuta normalmente en imagen durante el proceso de lectura, salvo que dicha transformación del lenguaje en mundo sea impedida por el empleo de ciertos procedimientos, que más adelante señalaré.

b) Mundo como heterocosmos o mundo alternativo o mundo posible, entendiéndolo por tal el mundo ficticio que se constituye en cada texto literario, regido por sus peculiares leyes.²

c) Mundo comprendido en sentido ontológico, como modo de ser en el mundo, que el texto literario muestra, afectando y transformando existencialmente al lector.³

1. F. MARTÍNEZ BONATI, *La estructura de la obra literaria*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1960.

2. «Mundo posible», «heterocosmos», «mundo alternativo» son conceptos empleados respectivamente por: U. ECO, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981; L. HUTCHESON, *Narcissistic Narrative*, New York and London, Methuen, 1984; P. WAUGH, *Metafiction*, London and New York, 1984.

3. P. RICOEUR, «Événement et sens dans le discours», M. PHILIBERT, *Ricoeur*, París, Seghers, 1971, pp. 177-187.

En cuanto al primer concepto, «escritura», lo entiendo como una experiencia radical de lenguaje,⁴ evidenciadora de la materialidad del mismo, patentizadora de la marca, de la huella.⁵

Es inferible la existencia de una relación inversa entre la escritura así entendida y el mundo en sentido a): en los casos en que la enajenación del lenguaje en mundo no se produzca, el lenguaje permanecerá como tal, resultará potenciado y emergerá como escritura. Dicha relación inversa no se da, en cambio, entre la escritura y el mundo en los sentidos b) y c), pues, respectivamente, todo texto —sin excepción— configurará un heterocosmos y en cuanto a la revelación de un mundo, él trasciende el predominio tanto mimético como escritural de un texto y se conecta, a mi juicio, con los logros estéticos del mismo.

Cabe distinguir, siguiendo el planteamiento expuesto, dos tipos de connotadores: connotadores de mimesis —que son, en verdad, connotadores de ilusión de mimesis, la única mimesis posible—⁶ y connotadores de escrituralidad. Me referiré a cada uno de estos grupos:

CONNOTADORES DE ILUSIÓN MIMÉTICA

Genette ha distinguido tres principales connotadores de mimesis en un orden que él estima de posible eficacia progresiva: 1) la supuesta desaparición de la instancia narrativa; 2) el carácter detallado del relato, en otros términos, su morosidad; 3) la presencia de detalles funcionalmente inútiles (el «efecto de lo real» de Barthes).⁷ Me parece de interés la reflexión sobre estos factores.

Respecto a la supuesta desaparición de la instancia narrativa, creo que, efectivamente, la no mención del sujeto de enunciación suscita ilusión mimética; pero si pensamos en una novela de corriente de conciencia, veremos que dicha desaparición se da en un grado máximo en momentos de monólogo interior directo o discurso inmediato, casos en los cuales la absoluta liberación de ese centro organizador de las referencias que es el narrador, suscita un discurso de extremada opacidad, difícilmente transmutable en mundo.⁸ Si asumimos, además, que la presencia de un narrador personal —como el característico de la novela realista— resulta ser un máximo factor de legibilidad, se evidenciará la necesi-

4. S. HEATH, *The Nouveau Roman*, Philadelphia, Temple University Press, 1972.

5. Véanse estos conceptos en los siguientes textos de J. DERRIDA: *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, Argentina, 1971; «La différence», *Théorie d'ensemble*, Paris, 1968, pp. 41-66; *Positions*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

6. G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

7. G. GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

8. R. Wellek ha señalado que el intento de dramatizar la mente, logró, en verdad, la disolución de la realidad común. *Conceptos de crítica literaria*, Universidad Central de Venezuela, 1968.

dad teórica de distinguir entre connotadores de mimesis y connotadores de legibilidad; los primeros presuponen a los segundos, pero no inversamente.

En cuanto al postulado detallismo, hay que considerar que un exceso de morosidad suscitaría un efecto de ruptura o desautomatización, que nos dejaría detenidos en la escritura.⁹ Entendiendo así que no es el alto grado de información un factor necesariamente provocador de mimesis; si dicho grado traspasa ciertos límites convencionales —señalados por el umbral de relevancia funcional¹⁰—, el efecto mimético no se provocará pues no se logrará la transmutación del lenguaje en mundo.

Por lo que concierne al «efecto de lo real», no cabe problematizar su repercusión pues se trataría por definición de un connotador de mimesis, pero sí su existencia: ¿Hay algo así como un escándalo estructural, un detalle que no cumple ninguna función en la estructura?

Es ciertamente posible ampliar esta lista de connotadores de mimesis y propongo para dicho efecto, los siguientes:

— La coherencia narrativa, sustentada en la linealidad temporal y la vigencia de la causalidad.

— La presencia de motivaciones que justifican el desarrollo de la trama, al mismo tiempo que enmascaran la fuerte funcionalidad de ésta.

— La existencia de referentes ficticios que tengan su correlato en referentes reales, esto es, antropónimos, topónimos, que conectan al texto con el extratexto.

CONNOTADORES DE ESCRITURALIDAD

La lista que a continuación propongo, no supone ningún criterio de jerarquización y los diferentes niveles sugeridos no son necesariamente excluyentes.

— Traspaso del umbral de relevación funcional mediante un exceso de morosidad desautomatizante.

— Tematización de la escritura o presencia de una metaescritura que se referirá al acto escritural y/o a su contrapartida, el acto de lectura.

— Forma espacial, entendiendo como tal la correspondiente a una estructura en la que, mediante el empleo de ciertos procedimientos, se ha subvertido la secuencia cronológica, de modo tal que dicha estructura deberá ser aprehendida espacialmente, de acuerdo al modelo de relaciones sincrónicas, en vez de serlo de acuerdo al natural orden temporal del lenguaje. La forma espacial crea así una impresión de simultaneidad.¹¹ Kristeva ha señalado a este respecto: «si la

9. J. RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, 1967.

10. J. CULLER, *Structuralist Poetics*, London, Routledge and Kegan Paul, 1975.

11. J. FRANK, «Spatial Form in the Modern Novel», *Critiques and Essays on Modern Fiction*, New York, The Ronald Press Company, 1952.

Véase también: J. FRANK, «Spatial Form Thirty Years After», *Spatial Form in Narrative* (eds.

parole se déroule dans la temporalité, le langage avec l'écriture passe à travers le temps en se jouant comme une configuration spatiale».¹²

Una técnica al servicio de la forma espacial es la técnica de la fragmentación, inherente al concepto derridiano de escritura.¹³

— Incoherencia discursiva, que impide la construcción mimética, siendo posible señalar a modo de ejemplo las siguientes modalidades:

a) Anulación de la ilusión mimética mediante la configuración de instancias contradictorias.

b) Presentación de un monólogo interior o inmediato, uno de cuyos rasgos es la coherencia suspendida.

c) Presencia de un discurso esquizofrénico, en el cual es imposible ubicar los antecedentes, hay motivaciones pseudo-objetivas, los significantes sirven de conductores del discurso, provocando la «intoxicación verbal».¹⁴

— Discursos que patentizan la literalidad:

a) Discurso figurado.

b) Discurso abstracto.

c) Discurso paraláctico o constituido por sintagmas no progresivos.

d) Discurso esquizofrénico.

e) Discurso icónico.

— Focalización en la intertextualidad:¹⁵

a) Parodia.

b) Citación.

c) Alusión.

d) Imitación.

— Metaficción, una de cuyas modalidades es la construcción en abismo.

— Repeticiones no motivadas con o sin variaciones.

— Cambios genéricos desautomatizantes.

— Aparentes transgresiones de los límites textuales.

Jeffrey R. Smitten and Ann Daghistany), Ithaca ad London, Cornell University Press, 1981, pp. 202-243.

12. J. KRISTEVA, *Le langage, cet inconnu*, Paris, Seuil, 1981, p. 29.

13. «la crítica post-estructuralista actual encuentra en la poética del fraccionamiento, con su juego de conjunciones aleatorias y cortes interválicos, una constituyente fundamental a la configuración del espacio textual, es decir, de la escritura como juego del mundo y del presente vivo. Este espacio es, según resume Leitch la concepción derridiana de la *écriture*, una escena de "cortes, interrupciones, fracturas y espacios en la naturaleza"», E.C. BEJAR, *La textualidad de Reinaldo Arenas*, Madrid, Playor, 1987, p. 168.

14. T. TODOROV, «Le discours psychotique», *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, pp. 78-85.

15. Hago uso de un concepto amplio de intertextualidad, como el que emplea L. JENNY, «La stratégie de la forme», *Poetics* 27 (1976), pp. 257-281. No coincido con Jenny en cuanto él no incluye a la alusión entre las modalidades de la intertextualidad explícita.

Nuestra finalidad es mostrar cómo operan algunos de los señalados connotadores en el *corpus* escogido de textos de Reinaldo Arenas. Dicho *corpus* estará constituido por *Cantando en el pozo (CP)*, *El palacio de las blanquísimas mofetas (PBM)*, *Otra vez el mar (OVM)*, *Termina el desfile (TD)*, *Arturo, la estrella más brillante (AEB)*.¹⁶

La ilusión de mimesis es muy frecuentemente lograda en los textos de Arenas mediante la presencia de referentes ficticios que tienen como correlato a referentes históricos concernientes a la Revolución Cubana. La presencia de topónimos y descripciones altamente miméticas, contribuye a dicha plasmación. Véase, como ejemplo la siguiente descripción del avance de la revolución en «Comienza el desfile»:

Están ya en Bayamo». «Están ya en Cacocún» «Tomaron la Chomba». «Entraron anoche en la Loma de la Cruz». (p. 11)

El relato «Termina el desfile» configura, como ya el título lo sugiere, las consecuencias de la Revolución, el fin de la euforia; el presenté de la narración específicamente focaliza a los asilados peruanos en la embajada de Perú en La Habana, abril de 1980.

El referente histórico que opera como trasfondo de «La Vieja Rosa» es la época previa a la Revolución Cubana, el estallido de ésta y su evolución, reuniendo así los referentes históricos correspondientes a «Comienza el desfile» y «Termina el desfile».

En *PBM* —texto que parece especialmente céntrico e iluminador del *corpus* de Arenas— se otorgan morosas descripciones relativas al proceso histórico:

Muchos hombres, sobre todo jóvenes se convertían en reclutas del gobierno, en «casquitos». Les daban 25 pesos al mes, un uniforme y un rifle. Luego los enviaban para las montañas donde estaban los rebeldes. Pero mucho más numerosos eran los jóvenes que se iban también para aquellas montañas, y se hacían rebeldes. (p. 167)

En ocasiones la mención histórica se realiza en el texto al que me refiero, mediante la inserción de un fragmento correspondiente a un boletín informativo, enfatizándose así la forma espacial y con ello, la escritura. Veamos, como

16. R. ARENAS, *Cantando en el pozo*, Barcelona, Argos Vergara, 1982.

—, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, Barcelona, Argos Vergara, 1983.

—, *Otra vez el mar*, Barcelona, Argos Vergara, 1982.

—, *Termina el desfile*, Barcelona, Seix Barral, 1981 (Nos referiremos, señalando su denominación completa, a los siguientes relatos de este texto: «Comienza el desfile», «La Vieja Rosa», «Termina el desfile»).

ejemplo, una mención que aparece en la página 211, la cual está además constituida por diferentes fragmentos configurados desde distintas perspectivas:

CONTINÚA LA OFENSIVA REBELDE

Las columnas del Segundo Frente «Frank País», después de rendir los cuarteles de *Cueto* y *Guaro* han rodeado la capitania de *Mayarí*, sometiéndola a tenaz ataque. Las comunicaciones en Oriente están interceptadas. El grueso de las tropas enemigas en Oriente tiene cortada la retirada por numerosas fuerzas rebeldes. Se han tomado posesiones entre *Camagüey* y *Oriente*, la resistencia de la tiranía se debilita en todas partes.

Una nota a pie de página señala que este momento corresponde al «Boletín Informativo (al servicio del ejército revolucionario). Nº 1, noviembre 15 de 1958».

La tematización de la escritura es persistente en los textos de Arenas; la actividad escritural tiene un carácter compensatorio respecto de las deficiencias del mundo:

Pero cuando las cosas se pusieron malas de verdad fue cuando a Celestino le dio por hacer poesías. (*CP*, p. 16).

[...] esa misma noche decidió que para salvarse tenía que comenzar a escribir inmediatamente, e inmediatamente comenzó (*AEB*, p. 42).

La escritura es concebida en *AEB* como testimonio e instrumento de rebelión («porque él se iba a rebelar, dando testimonios de todo el horror» (p. 43), pero el comienzo del texto configura ya una actitud decepcionada y escéptica respecto de las posibilidades del acto escritural:

«He visto un lugar remotísimo habitado por elefantes regios», había escrito hacía unos años, no muchos, cuando aún pensaba que un grupo de signos, que las cadencias de unas imágenes adecuadamente escritas, que las palabras, podrían salvarlo... (p. 9).

Rasgo frecuente en el *corpus* considerado es la existencia de un *sujet* que origina una forma espacial, mediante la superposición de planos temporales sin solución de continuidad. En oportunidades los procedimientos destinados a provocar confusión coexisten con otros (puntos suspensivos, empleo de cursivas), que operan como signos auxiliares o pautas clarificadoras. Veamos como ejemplo el siguiente momento de «Termina el desfile», en el que el lexema «respiraba», empleado metafóricamente y perteneciente a una secuencia pasada, pareciera engañosamente regir al momento siguiente —separado por puntos suspensivos— correspondiente al presente del relato:

a pesar de todo tenía un amigo, y, por lo tanto, aún respiraba... Pero con dificultad, con bastante dificultad, alzando la cabeza, la nariz, abriendo la boca al cielo, levantando también las manos y apartando, sólo así podía tomar un poco de aquel aire contaminado, completamente hediondo y continuar (p. 148).

La incoherencia discursiva se logra mediante la configuración de contradicciones, las cuales, aunque en ocasiones pueden ser explicadas por el conflicto entre deseo y ausencia —como en los momentos a continuación señalados—, dejan, sin embargo al texto sumido en la ambigüedad, propia de lo fantástico:

y a mí se me ocurrió pensar que estaba caminando sobre la nieve [...] «Qué lástima que en este lugar no haya nieve», le dije a Celestino. [...]

De nuevo volvieron los relámpagos. Mi madre cruzó sonriente la nieve y me abrazó muy fuerte, y me dijo «hijo». Yo le sonreí a mi madre, y luego, de un salto, le abracé el cuello. Y los dos comenzamos a bailar sobre la tierra vestida toda de blanco. (CP, pp. 18 y s.).

Yo traté de sacar a mi madre del pozo. Pero ella no quiso salir. Y, con la cara mojada (No sé si por las lágrimas o por el agua), me dijo: «Vete, que yo aquí me siento muy cómoda».

Y yo me fui con las latas vacías. [...]

Pero, muchacho, ¿qué te pasa que vienes con las latas vacías? —me dijo ella, muy asombrada, mientras resembraba las matas de sandoval. (CP, pp. 89 y s.).

La incoherencia es también provocada por la presencia de *shifters* cuyo referente es incierto. Véase, por ejemplo, el comienzo de «Termina el desfile»:

Ahora *se* me escapa. Otra vez *se* me pierde [...] *La* busco, *la* sigo buscando [...] De *ti* depende mi vida, de *ti* depende mi vida, *le* digo, arrastrándome también como *ella*. (p. 145). (El subrayado es mío).

Respecto de discursos patentizadores de la literalidad, cabe destacar la presencia en el corpus de discursos paratáticos y discursos icónicos. Los primeros son frecuentes en «Termina el desfile»:

Antes había sido alzarse, liberarse, sublevarse, esconderse, emanciparse, independizarse (p. 152).

Manos y más manos, redondas, delgadas, chatas, huesudas, bocarribas, bocabajos, unidas, desplegadas, empuñándose, cerrándose, rascándose pelos, testículos, brazos, espaldas [...] cayendo desfallecidas, negras, amarillas, moradas, blancas, transparentes (p. 161).

El discurso icónico configura en *CP*, el diseño repetido de un hacha —símbolo de la violencia— constituida mediante una reiteración literal —dominante o exclusiva— del lexema «hachas», respectivamente, pp. 80 y 83.

El corpus seleccionado muestra una destacada focalización intertextual. Luego del título y la dedicatoria, *CP* se prolonga paratextualmente en tres epígrafes correspondientes sucesivamente a citas de O. Wilde, J.L. Borges y F. García Lorca. En su desarrollo, el texto suspende su propia continuidad mediante la inserción de páginas en las cuales aparece una citación, la que se destaca al contrastar con el blanco de la hoja. Ej.:

Bah, hagamos todas las muecas posibles.

ARTHUR RIMBAUD, (p. 35)

No le preguntéis de dónde viene. Su historia es trivial. En la miseria, sus padres la vendieron por una bolsa de arroz blanco.

El espejo mágico, (p. 57)¹⁷

Disolviendo los límites entre ficción y realidad, además de las citas de textos existentes, y en la misma disposición antes señalada, aparecen en *CP*, citas de discursos de personajes del propio relato. Ej.:

Deseo, cuando recibas esta carta te encuentres bien. Yo estoy bien. Te mando una lata de jamoneta china. No dejes de comértela. Es de la buena...

Mi madre, (p. 45)

En *PBM* aparecen citas de textos insertados en el desarrollo escritural y su procedencia es señalada por una nota a pie de página. Ej.:

Adolfina (moviendo los brazos y las nalgas, contestándole a Digna): «Morena soy, oh hijas de Jerusalem».¹ (p. 261)

17. Libro de poesía china de los siglos VI y VII (Información que agradezco a Reinaldo Arenas).

y la nota a pie de página señala: ¹ Salomón. *El Cantar de los Cantares*. Este procedimiento es también empleado en *OVM*, apareciendo, además, al final de este texto, NOTAS que descifran citas no identificadas en el desarrollo textual.

Un caso destacado de parodia corresponde a la parodia de la *Ilíada* configurada en *OVM*, con un *ethos* intensamente lúdico, mediante la inserción de la isotopía fálica en la originaria isotopía bélica:

Los dos Ayases con sus ágiles miembros arremeten nuevamente derribando a Pilón, Ormeno, Menón y Orestes. Pisandro, aprovechando un descuido de Aquiles, intenta penetrar con su puntiagudo falo el talón del héroe, pero éste, abandonando sus presas, lo toma por las caderas golpeándolo contra su propio miembro de pavorosas proporciones... (p. 39).

Cambios genéricos desautomatizantes ocurren en *CP*, *PBM* y *OVM*. La transformación del discurso narrativo en teatral acaece en los dos primeros textos. En los tres, se da la transformación del discurso narrativo en poesía. El discurso teatral acaece en *CP* en un tiempo de especial exaltación, durante la esperada Nochebuena. En *PBM* la representación teatral ocupa una zona del texto delimitada por su título: «Tercera Parte. —Función», siendo este último lexema claramente enunciativo. El primer fragmento de esta parte corresponde Esther-muerta y en él aparece explícito el término «espectáculo». La última referencia que el texto hace a Adolfinia se ubica en esta tercera parte y, borrados los límites entre realidad y representación, se tendería a asumir que Adolfinia se ha convertido en una bola de fuego.¹⁸

Respecto de transgresiones de los límites textuales, cabe destacar que *CP* juega con el concepto «final del texto» y pretende subvertirlo, prolongando la escritura más allá del FIN (p. 112) y del SEGUNDO FINAL (p. 144) y creando así la ilusión de no clausura. En cuanto al último final, no obstante cerrar inexorablemente el texto, suscita también un efecto de continuidad y apertura por ser extremadamente polisémico y dejar al lector sumido en la mayor incertidumbre:

Pero según me acaban de decir ahora, mi madre, esa noche no pudo llegar a tiempo. Aunque yo tengo mis sospechas y pienso que seguramente ella llegó demasiado temprano. (p. 215).

18. Así lo ha captado la crítica. J. Olivares afirma que Adolfinia «burns herself to death after her last futile attempt to lose her virginity». «Carnival and the Novel: Reinaldo Arenas, *El palacio de las blanquísimas mofetas*», *Hispanic Review* 53, 4 (Autumn 1985), p. 471. «El suicidio de Adolfinia —incendiándose— es un tipo de purificación en el fuego». J. OLIVARES, N. Montenegro, «Conversación con Reinaldo Arenas», *Taller literario* 1, 2 Fall 1980, p. 64.