LA CARNAVALIZACION Y LA ALEGORIA EN EL MUNDO ALUCINANTE, DE REINALDO DE ARENAS

POR

EMIL VOLEK

Arizona State University

...aun en las cosas más dolorosas hay una mezcla de ironía y bestialidad, que hace de toda tragedia verdadera una sucesión de calamidades grotescas, capaces de desbordar la risa... (*El mundo alucinante*, p. 117).

El mundo alucinante (1969; en adelante EMA)¹, del joven escritor cubano Reinaldo Arenas (1943), es una obra particularmente interesante para el análisis literario. Por un lado, contiene un arriesgado experimento artístico, uno de los más radicales en la narrativa hispanoamericana actual, experimento que ostenta la autonomía de la creación literaria y que pone en tela de juicio los mecanismos de base que sostenían el mundo narrativo de la novela realista. Por otro lado, al jugar con varios contextos históricos extraliterarios (para el protagonista, el célebre dominico mexicano Fray Servando Teresa de Mier, la época de la Revolución francesa y de la Independencia americana; para el autor y para el lector, además, la

¹ La obra ganó la «Primera mención» en el concurso de la UNEAC en 1968, año crucial desde más de un punto de vista para la Revolución y la cultura cubanas, y se publicó el año siguiente en México (México: Editorial Diógenes, 1969). Las referencias se harán a la segunda edición (reimpresión), de 1975.

La primera novela de Arenas fue *Celestino antes del alba* (La Habana: UNEAC, 1967); su versión definitiva apareció bajo el título *Cantando en el pozo* (Barcelona: Argos Vergara, 1982). Más reciente es *El palacio de las blanquísimas mojetas* (Caracas: Monte Avila, 1980). Arenas publicó también dos volúmenes de cuentos: *Con los ojos cerrados* (Montevideo: Arca, 1972) y *Termina el desfile* (Barcelona: Seix Barral, 1981). *El central* (Barcelona: Seix Barral, 1981) es un montaje de textos breves en prosa y en verso que constituyen un testimonio sobre el trabajo forzado en una plantación cañera en la Cuba castrista. Su última obra hasta el momento es la novela *Otra vez el mar* (Barcelona: Argos Vergara, 1982).

Revolución cubana), esta obra se sale constantemente de la vacua «literariedad» postulada para las letras por el formalismo y estructuralismo de raíz kantiana². Así, no sorprende que la crítica más incisiva haya enfocado *EMA* precisamente desde la una o desde la otra vertiente. Sin embargo, como lo ha hecho, además, a partir de ciertas relaciones intertextuales (a partir de algunas propuestas de Borges, de las *Memorias* de Fray Servando o del contexto histórico de la Revolución cubana), esta crítica ha dejado algo obliterada la situación tal como se ve desde la propia textualidad de la obra, desde su propia estructura artística³.

HACIA EL POTENCIAL SEMÁNTICO DE LA ESTRUCTURA

En este trabajo nos proponemos bosquejar algunos mecanismos semióticos operantes en la obra y su estructuración en conjunto, y también queremos señalar algunos límites del experimento artístico realizado en la misma. Sin embargo, detengámonos antes, brevemente, en las premisas metodológicas de nuestro enfoque. Al analizar la estructuración de los elementos, más que una «interpretación» en el sentido tradicional, reduccionista, tenemos en la mente un intento de *describir el potencial semántico* de la estructura, por lo menos en sus características principales. El potencial semántico, en contraste con algunas teorizaciones del llamado «pos-estructuralismo» francés y estadounidense, no es para nosotros un juego indeterminado del significado, sino que es un juego dentro de ciertas restricciones. En primer lugar, es el contexto semántico, textual, de la obra y los mecanismos de su trabazón que operan sobre el eje «el elemento *versus* la totalidad»: por un lado, son los mecanismos gramatical, paragramatical y textual; por otro, es el despliegue del contexto, la sucesión

² Últimamente, Roland Barthes (1973: 50-53 y 83). Cfr. «Paradojas del formalismo ruso...», en nuestro libro *Metaestructuralismo* (Madrid: Fundamentos, 1985).

³ A partir de Borges, Alicia Borinsky, «Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando», *Revista Iberoamericana*, núms. 92-93 (1975), 605-616 (basándose en «Pierre Menard, autor del Quijote»). Y el comentario de Emir Rodríguez Monegal, «The labyrinthine world of Reinaldo Arenas», *Latin American Literary Review*, 8, 16 (1980), 126-131 (a su vez, basándose en «El jardín de senderos que se bifurcan»). A partir de *Memorias* y otros documentos del fraile, René Jara, «Aspectos de la intertextualidad en *El mundo alucinante*», *Texto Crítico*, núm. 13 (1979), 219-235. Y a partir de la Revolución, Seymour Menton, en su *Prose Fiction of the Cuban Revolution* (Austin: University of Texas Press, 1975), pp. 100-104. Desde este contexto también Julio Ortega, «*El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas», en su *Relato de la Utopía: Notas sobre la narrativa cubana de la Revolución* (Barcelona: La Gaya Ciencia, 1973), pp. 217-226.

actual de los elementos, independientemente de su integración en las totalidades particulares de cualquier nivel, o sea, lo que Jan Mukařovský llamó la «acumulación semántica», la cual corre a través de los mecanismos anteriores⁴. Segundo, es el contexto genético, o sea, las obras de un autor, escuela, período, género, etc.⁵ Y tercero, son los contextos históricos y culturales evocados. Por otra parte, como somos contemporáneos del autor, no necesitamos separar específicamente el marco referencial, histórico y cultural del lector. Como se sabe, este marco puede coincidir o no con los contextos evocados por la obra, y, en el caso negativo, puede «abrir» nuevamente el juego del significado en la estructura. Sin embargo, cada apertura impone a este juego necesariamente sus propios límites históricos⁶. En otras palabras: el juego semántico no transcurre nunca en el vacío, sino siempre dentro de ciertas coordenadas, aunque algunas de ellas cambian debido al desplazamiento del marco referencial del lector. De esta manera, la llamada «recepción» o «concretización», que parecía ser «posterior» a la estructura semántica, se convierte en una dimensión de la estructura misma, o sea, de la actividad semántica que tiene lugar en ella. Entonces, contrario a como se lo figuraba la hermenéutica y la fenomenología tradicional, resulta que la obra no tiene ninguna «esencia» semántica inmutable; ninguna estructura fija una vez para siempre, que las lecturas particulares sólo distorsionen de tal o cual manera, sino que su juego semántico se dibuja y se deshace sin cesar, aunque siempre dentro de una red de contextos particulares.

EL CHACHACHÁ NARRATIVO

EMA se abre con un «pre-texto», con una carta dirigida a Servando. Aunque no está firmada, el contexto no deja ninguna duda de que es el autor quien se dirige a su protagonista. El autor cuenta en ella cómo lo

⁴ Véase Mukařovský (1940: 113-121; trad. 46-55). El concepto está explicado más detalladamente en «Una apertura hacia el metaestructuralismo...», 3.5.6, en *Metaestructuralismo*.

⁵ Este concepto está desarrollado, sobre el trasfondo de la intertextualidad, en nuestro estudio monográfico *La imaginación constructivista en la época de la destrucción de la tradición: Hacia el discurso poético lorquiano* (en preparación).

⁶ Dentro de la Escuela de Praga, el concepto de apertura histórica, a que está sometido el significado de la obra artística, fue desarrollado en particular por Felix Vodička (1941 y 1942). Véase su discusión y desplazamiento del concepto de «concretización» (propuesto originalmente por el fenomenólogo polaco Roman Ingarden, 1931) en (1942: 371-384). Cfr. también «Una apertura hacia el metaestructuralismo...», 3.3.1, en *Metaestructuralismo*.

descubrió y cómo reunió los datos de su vida, hasta darse cuenta, un día, de que «tú y yo somos la misma persona» (p. 9). A partir de esa identificación, metafórica y alegórica, revisó luego las vicisitudes biográficas e históricas del fraile. Sólo sus memorias, dice, «aparecen en este libro, no como citas de un texto extraño, sino como parte fundamental del mismo» (*ibid.*). Por supuesto, estas revelaciones no dejan de problematizar la historicidad del personaje; sin embargo, el final patético de la carta parece afirmarla inequívocamente:

(en este libro) Estás, querido Servando, como lo que eres: una de las figuras más importantes (y desgraciadamente casi desconocida) de la historia literaria y política de América. Un hombre formidable. Y eso es suficiente para que algunos consideren que esta novela debe ser censurada (p. 10).

La carta se sitúa en un metanivel con respecto al texto de la novela. En la función de metatexto, es parte del juego literario global. No es simplemente «la interpretación del autor», la inapelable determinación del significado que el texto lleve como un cabestro. Opera más bien como cierta expectativa producida en el lector con la cual el texto luego juega. En el presente caso, es la expectación de la seriedad, de la fidelidad histórica y del mimetismo artístico. Sin embargo, el texto de la novela no podría chocar más violentamente con esta disposición. El primer capítulo lo revela en forma paradigmática:

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

Pero ahora yo vengo del corojal y ya es de día (p. 11).

Un poco más adelante se nos dice:

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. 16-17).

En *EMA* nos topamos con una situación narrativa insólita: encontramos tres capítulos número uno, narrados en tres voces diferentes. Estas voces están desplegadas paradigmáticamente: *yo*, *tú*, *él*, y, además de contener contradicciones internas, alternadamente se desmienten y afirman entre sí. Como si el autor no pudiera decidirse acerca de la voz más ade-

cuada o acerca de cierta correlación entre lo narrado y la voz (por ejemplo, a la manera de *La muerte de Artemio Cruz*). Como por si acaso, deja recorrer el mismo trecho de la fábula tres veces seguidas, en tres claves narrativas y retóricas diferentes. Estas variantes oscilan entre ser meras variaciones, meras permutaciones de los elementos, y versiones distintas o hasta contradictorias de los presuntos hechos de la fábula. Uno esperaría que sería la narración en tercera persona la que ofrecería la base «objetiva», de «verosimilitud», para que el lector pudiera «soñar» de ahí el mundo narrado, y establecer el grado de confianza de las voces personales, subjetivas (*yo, tú*). Así comienza, efectivamente, el tercer capítulo uno. Sin embargo, después de «Inventos. Inventos...» (p. 17), el foco se desplaza a la conciencia del personaje y ahí se atrinchera a lo largo de la obra (con algunas breves salidas más bien lúdicas, como en pp. 134-135). Tenemos ante nosotros, pues, versiones y diversiones equivalentes, igualmente poco fiables, llenas de una imaginación paranoica, contradictoria; un texto que se repliega, paródicamente, sobre sí mismo. Un verdadero «chachachá» epistemológico y narrativo.

De esta manera, las versiones contradictorias coexisten, si bien en pugna una con otra, en el extraño espacio que ha abierto la narración de *EMA*, y contribuyen poderosamente a la creación del mundo narrativo anunciado por el título. Sin embargo, este mundo no se abre al universo potencial, a la infinitud de las alternativas narrativas posibles, tal como lo propone un Borges en «El jardín de senderos que se bifurcan» o tal como lo practica un Robbe-Grillet, por ejemplo, en el guión de la película *L'Année dernière à Marienbad*. Se asemeja más bien a la narración «poligonal», en donde un fenómeno está visto desde varias perspectivas: subjetivas, que se disputan el significado «verdadero» (postulado como existente o como no existente) del mismo; con tal que, a diferencia de las obras clásicas de este tipo⁷, el foco en *EMA* «baila» constantemente. Donde se podría aplicar el concepto borgeano tal vez con mayor derecho es en las contradicciones aparecidas dentro de las voces particulares; si bien aquí el vaivén de las afirmaciones y negaciones está motivado por la imaginación febril del personaje, que las voces narrativas reflejan o revelan (como en la cita de pp. 16-17) desde sus perspectivas específicas.

El paradigma desplegado en los tres capítulos número uno se sintagmatiza y se narrativiza en los siguientes. Por ejemplo, ya los tres capítulos dos son mucho menos simples variaciones y desplazan el énfasis hacia la

⁷ Véanse, por ejemplo, las conocidas novelas de William Faulkner *As I Lay Dying* o *The Sound and the Fury*. Las aperturas al universo potencial están exploradas en nuestro libro *Cuatro claves para la modernidad* (Madrid: Gredos, 1984).

progresión narrativa (desde Monterrey hasta la ciudad de México). Esto no significa que el experimento se vaya anulando. El factor fundamental es aquí el dinamismo semántico de la estructura, la mencionada acumulación semántica contextual: una vez que la estructura está puesta en cierto movimiento, éste sigue actuando sobre la acumulación semántica en el proceso de la lectura, y bastan sólo ciertos toques para reafirmar su vigencia.

La multiplicación de algunos capítulos, el movimiento giratorio de las voces, la variación y la contradicción narrativa niegan la posibilidad de establecer algún «mundo representado» objetivo, independiente, «existente» tras el medio del texto. Tal «mundo» aparece aquí sólo en función de este último, el cual lo construye y destruye en el libre juego de la imaginación. Ya estos juegos narrativos anuncian la *desrealización* del proyecto literario propuesto en el metatexto, desrealización que se caracteriza por la alucinación, lo grotesco, el absurdo y la parodia. Estos rasgos imprimen al juego literario de Arenas un distinto sabor *carnavalesco*, tal como este fenómeno fue analizado en los trabajos ya clásicos de Mijail Bajtin (1929, 1965, 1972).

EL CARNAVAL EN EMA

Hay todavía otros rasgos que vinculan la obra con los géneros literarios carnaavalescos, y en particular con la sátira menipea. Toda la novela está como bajo el signo de la transmutación. Por ejemplo, varios episodios parodian la aparición de la Virgen de Guadalupe, disputada en el famoso sermón del fraile que desencadena su interminable persecución. Los personajes se transforman proteicamente, cambian de sexo, se desdoblan (por ejemplo, Servando podría encontrarse consigo mismo en la alegórica tierra de los buscadores, p. 91) o se convierten en uno (como los dos frailes especulares, p. 63). También el texto sufre sus metamorfosis: en algunos lugares pasa de la prosa al verso rimado y al revés, pero conservando las rimas paródicas. Ocasionalmente aparecen juegos de palabras (fraile/fraude, p. 59; nobleza rancia/olor de pieles viejas, p. 164); repeticiones redundantes, paródicas (como, por ejemplo, los títulos de los capítulos múltiples); o el juego paronomásico, que en un lugar (pp. 51-52) sintetiza la paranoia persecutoria total de un estado policial totalitario.

Incluso el tiempo baila el chachachá: sus fases se superponen, condensan e intercambian. Aparecen múltiples anacronismos, que subvierten no sólo el tiempo histórico, sino también el tiempo como tal, como transcurso lineal, irreversible, metonímico (por ejemplo, la madre de Servando, un rato viva y otro muerta; las hermanas todavía no nacidas). El propio tiem-

po biográfico del fraile está reestructurado por la ficción. Y en la visión alegórica final, cambia el tiempo histórico, pero la realidad observada siempre queda la misma: la opresión y la manipulación de las masas. Aun cuando Servando se lanza al futuro, no encuentra sino las hogueras de otras inquisiciones y de otras cazas de brujas. Curiosamente, entre las llamas, alguien cuenta su vida (p. 214). Es una velada autorreferencia al autor, particularmente si se tiene en cuenta el final del metatexto: «Y eso es suficiente para que algunos consideren que esta novela debe ser censurada» (p. 10).

Bajo el signo de carnaval se hallan también algunos elementos de carácter naturalista frívolo y erótico (por ejemplo, la visión de las tres tierras del amor, dignas de El Bosco; las metamorfosis del falo, etc.), y, en fin, toda la imaginación del personaje —febril, paranoica, oximórica, transfigurativa—, comunicada a través de varios disfraces narrativos y retóricos. Resulta de aquí una fabulación grotesca, absurda, llena de humor negro, en la cual catástrofes, sucesos y muertes pasan como entre marionetas.

El juego de las voces narrativas es particularmente fascinante y tiene importantes implicaciones para el estrato carnavalesco. Hagámonos un aparte y examinemos en detalle el «chachachá» narrativo y epistemológico de su rotación y metamorfosis.

LA CARNAVALIZACIÓN DEL PROCESO NARRATIVO

Analicemos las voces en el orden de su intervención. La primera en aparecer es la voz del hablante en el metatexto, en la carta dirigida al protagonista. Es el primer hablante en primera persona de la obra (yo_1). Resulta ser el autor intrínseco, «textualizado», convertido en uno de los actores de la urdimbre textual. El autor trata a su personaje en la forma familiar, de «tú», y, además, pone entre los dos un signo de identidad metafórica y alegórica: «tú y yo somos la misma persona» (p. 9).

Examinemos ahora la propia parte novelesca de *EMA*. Los segmentos narrados en primera persona pertenecen al protagonista. Así emerge el segundo hablante en primera persona (yo_2) de la obra. Entre el momento de la enunciación y el tiempo en que tiene lugar el enunciado media un lapso indeterminado; sólo a veces los dos tiempos coinciden y el pasado queda actualizado. En la terminología de Genette (1972: 256) este narrador sería designado como «homodiegético», por referirnos la historia en que participa como personaje, y oscilaría entre las categorías de «extradiegético» e «intradiegético», según los momentos de la enunciación y del enunciado se separan o coinciden.

¿Cuál es el origen, el hablante de la narración llevada en segunda persona? ¿Lo es el protagonista mismo u otro hablante? En el primer segmento narrado en esta forma (en el segundo capítulo uno), la enunciación y el enunciado se funden, y parece que el protagonista es el destinatario de su propio discurso pensado (de manera semejante a un soliloquio). En el segundo segmento (el tercer capítulo dos), las dos instancias discursivas se separan y media entre ellas un lapso indeterminado. Es en el tercer segmento (al final del capítulo tres) donde aparecen varios elementos que permiten resolver el problema: asoma el «yo» de la enunciación, y resulta claro que este hablante se distancia del protagonista y que sabe más que él. La combinación de estos elementos da lugar a varios juegos. Por ejemplo, la distancia se manifiesta en las apóstrofes al personaje («oh gran fraile», «mi fraile», «oh fraile»). En un lugar, el hablante castiga, paródicamente, al protagonista como a una marioneta: «Eh, fraile, deja algo para las nuevas generaciones y sigue tus andanzas. Upa, fraile. ¡Anda!, fraile. ¡Zas! fraile», etc. (p. 170). En algunos pasajes se dan todos los elementos juntos, por ejemplo, en el tercer capítulo siete o en el capítulo diez. Este último es particularmente interesante. El hablante no sólo está claramente separado del personaje («Qué podría hacer por ti que ya tú no hayas hecho o imaginado hacer», p. 55), sino que incluso quiere abandonarlo en su calabozo («Te he de dejar solo en este lugar donde no sabría qué hacer, ni en qué pensar, ni siquiera cómo escapar», *ibid.*).

Este nuevo hablante se convierte en el tercer origen del discurso narrativo. Así emerge el tercer «yo» (yo₃) de la obra. Tras el relato en «segunda persona» se esconde, de hecho, otro narrador en primera persona. En la terminología de Genette (1972: 256) este narrador sería «heterodiegético», (por referirnos la historia en que no participa como personaje, y oscilaría entre «extradiegético» o «intradiegético»). Por este último rasgo se aproximó al narrador protagonista (yo₂), pero, por dirigirse al mismo en forma de «tú», se asemeja al hablante del metatexto, al «autor» intrínseco (yo₁). Y del mismo modo que se pone el signo de identidad entre el autor y el protagonista, también el tercer narrador se les hace semejante y media entre los dos. El parecer se centra en torno a las inquietudes literarias, que caracterizan a sus sujetos y los llevan a formular preguntas incómodas acerca de sus respectivos ambientes sociales (pp. 9 y 29-31). En el pasaje ya citado, donde el hablante amenaza por abandonar al protagonista, aquel desiste de su intención precisamente en conexión con la fiebre de escribir («Escribe. Escribe. Escribe. Pero ya no puedo seguir contigo. Debe ser por eso que no quisiera dejarte», p. 56). En otro lugar, durante la visita a la bruja, el hablante se identifica implícitamente con el personaje de tal modo que hasta lo sustituye a ratos (p. 97). Los dos alternan en la misma

función narrativa (en el sentido de Propp, 1928)⁸. Otro caso de sustitución ocurre durante la estancia en Pamplona (p. 105). De esta manera, los tres hablantes personales están claramente separados uno de otro como instancias narrativas, pero están íntimamente enlazados por la identificación, transformación y semejanza.

Hasta ahora hemos observado cierta constelación y cierto juego de las *personas*, de las máscaras narrativas tras algunas instancias discursivas de la enunciación y del enunciado. Los datos de la perspectiva semiótica y de la voz narrativa completarán el cuadro. En los segmentos narrados aparentemente en «segunda persona», la perspectiva del narrador, omnisciente, asoma sólo en algunos pasajes en que éste ostenta su superioridad, hasta en forma burlesca, sobre el personaje (pp. 42, 55, 170). En el resto, la narración adopta la perspectiva propia del protagonista. Es éste un equivalente personal de lo que se ha dado en llamar, en las taxonomías tradicionales, la «omnisciencia selectiva»⁹. Este desplazamiento del enfoque —a saber, de la omnisciencia a la omnisciencia selectiva— tiene su correlato también en la voz narrativa, en sus características lingüísticas y semánticas. El discurso narrativo está lleno de rasgos que provienen del discurso del personaje (véase el análisis de estos rasgos en L. Doležel, 1960; 1973: 20-40). Destaca entre ellos la semántica subjetiva, producida por la imaginación febril de Servando. Sin embargo, el discurso no llega a establecerse como una representación de la corriente de la conciencia del protagonista. Constituye más bien una modalidad mixta: en el discurso de base, del narrador, están dispersos los elementos del universo discursivo del personaje; éste participa, de este modo, en el acto narrativo¹⁰.

Por estos rasgos funcionales, lingüísticos y semánticos, la narración en «segunda persona» se asemeja íntimamente al discurso del narrador-protagonista. Los dos difieren sólo por la situación retórica que constituye el

⁸ Sin embargo, la situación discursiva está complicada además por la introducción del discurso de la bruja en el estilo directo libre (o sea, el discurso del personaje sin ninguna demarcación formal) y sin ningún *verbum dicendi* (para el concepto de estilo directo libre véase L. Doležel, 1973: 42n).

⁹ Por ejemplo, Norman Friedman (1955: 1177-1178). Sería la «focalización interna fija», según la terminología de Genette (1972: 206).

¹⁰ Doležel (1973: 50-55) llama este tipo de discurso mixto «discurso representado difuso», pero lo elabora sólo para la narración en «tercera persona». La función narrativa de este tipo de discurso está especificada de la manera siguiente: «A certain character... takes over the primary functions of narrator, presenting, in the framework of the third-person form, a subjective point of view, a personal semantic aspect and attitude and sometimes even a highly idiosyncratic style» (pp. 53-54).

En nuestro caso, el marco narrativo lo constituye la narración en «segunda persona».

marco del discurso¹¹: en el primer caso tenemos a un narrador heterodiegético —o sea, diferente del personaje—, y este narrador se dirige a este último en forma de «tú» (yo_3 -tú); en el segundo caso, el narrador es homodiegético, o sea, es el mismo personaje quien cuenta su historia (yo_2 -yo).

Finalmente, llegamos a los segmentos narrados en «tercera persona». En *EMA*, ésta sigue el modelo de la «segunda persona». Por ejemplo, como ya lo hemos mencionado, en el primer segmento narrado en esta forma (en el tercer capítulo uno), la perspectiva narrativa, omnisciente, se separa del personaje; pero, de repente, abraza su enfoque y, en principio, se atiene a él a lo largo de la obra. Este desplazamiento —a saber, de la omnisciencia a la omnisciencia selectiva— se manifiesta también en la voz narrativa, que se llena de rasgos característicos del discurso del personaje. Destaca, otra vez, la semántica subjetiva del mismo. Como resultado, vuelve a aparecer un discurso mixto; el personaje introduce su perspectiva y su voz en el discurso impersonal, en «tercera persona», y así subjetiviza la narración. En otras palabras: mientras que el origen primario del discurso está borrado deliberadamente del enunciado (es decir, formalmente no habla un narrador personal), el discurso absorbe elementos del origen secundario, del personaje.

Sin embargo, la narración en «tercera persona» guarda también una sorpresa. Si la leemos con cuidado, encontramos en ella, dispersos esporádicamente, elementos retóricos personales, que señalan hacia un narrador dramatizado (W. C. Booth, 1961: 152) tras el discurso: «empezamos» (p. 16); «estamos en Pascuas» (p. 39); «Nuestro fraile» (p. 69); «Hablemos ahora» (p. 148). En vista de ello, la presunta narración en «tercera persona» hay que revalorizarla, en último término, como *una variante despersonalizada* de la narración en primera persona. Pero el origen de esta narración en *EMA* no es el «yo» del narrador-protagonista, sino el «yo» del mismo rango que el del narrador en «segunda persona». Podría decirse que, por la identidad de su origen y por las semejanzas en cuanto a la perspectiva y a la voz, las narraciones en «segunda» y en «tercera persona» no son sino *dos variantes retóricas* del discurso del mismo hablante, o sea, del tercer narrador personal (yo_3). Entre las dos, la narración en «segunda persona» es más «retórica», más enfática, y es más dramática por el «diálogo» que se establece entre el narrador y el personaje.

Por otra parte, hay también una profunda semejanza entre estas variantes y la narración —en primera persona— por el narrador-protago-

¹¹ Véase «El lenguaje coloquial en la estructura narrativa...», 4.4, en *Dispositio*, 5-6, 15-16 (1980-81), p. 78; también en *Metaestructuralismo*.

nista. Es un parecido tanto de orden lingüístico y semántico (por los elementos que vienen del discurso del personaje) como uno de orden ontológico y funcional (porque los narradores oscilan entre el nivel «extradieético» e «intradieético», según los momentos de la enunciación, y del enunciado se separan o coinciden). Así, en el espacio carnalesco que ha abierto el texto novelístico, bailan su «chachachá» tres voces narrativas, que son dos, que son, en principio, una.

Hay un pasaje donde las tres voces aparecen juntas y crean un discurso narrativo verdaderamente alucinante:

Y así sucedió que paseándose por cerca de la muralla *fue descubierto nuestro fraile* por el malvado León... Y he aquí que toda una cuadrilla de alguaciles *te* persigue ya desde muy cerca. Y he aquí que *huyes* por toda la calle y un nuevo escuadrón *te* sale al paso. *Oh, Pamplona, ciudad medieval...* Los alguaciles... *traen* armaduras que armonizan con la ciudad.

—¡En nombre de Dios y del Rey, detente, fraile!

Oh, Pamplona, ciudad amurallada, agobiada, pero indestructible... Dios y el Rey... oigan esas voces que *me* llaman.

Pero *el fraile parece animado* por el grito de los alguaciles, y de un salto *cruza* por una ventana... *Oh, Pamplona, dentro de ti todo está tan en retiro* y todo es tan repetido que estas repeticiones se han convertido en leyes inalterables... *Oh, Pamplona, ¿no son estos motivos más que reveladores para afirmar que Fray Servando es el mismo Demonio, caído sabrá Dios en qué momento sobre esta tierra de paz para despertar nuevos aspavientos y oraciones?* (pp. 106-107; los subrayados son nuestros).

Este pasaje trae a la mente el denso cuento de Cortázar «Las babas del diablo». Los dos textos son semejantes por llevar al límite las posibilidades semióticas del discurso narrativo. Pero la función del juego narrativo es diferente en ellos: en Cortázar este juego dramatiza la lucha, agónica, por dar con la verdad y, aún más, por expresarla adecuadamente; en Arenas se trata de un libre juego de tipo carnalesco.

El citado pasaje ilustra bien el «trabajo textual» en EMA. Debido al desarrollo contextual entendemos, por ejemplo, la segunda apóstrofe a Pamplona, primero como perteneciente al narrador heterodieético (y_0); pero, al seguir leyendo, nos damos cuenta de que forma parte del discurso del personaje (y_1), y así reinterpretemos su origen. Por eso vacilamos cuando la apóstrofe vuelve a aparecer y esperamos hasta que el contexto ulterior aclare su origen discursivo. El proceso semiótico, que tiene lugar

dentro del desarrollo contextual, siempre es un vaivén interpretativo, progresivo y regresivo. La totalidad contextual no nos está entregada de un golpe, sino en el proceso del devenir: a partir de los elementos ya dados tratamos de adivinar el contorno final (por supuesto, «final» sólo en cierta lectura, en cierta concretización intencional por el lector); y a partir de cada elemento nuevo, añadido a la cadena acumulativa, reinterpretemos los valores semánticos de los elementos antecedentes. Lo que caracteriza a *EMA* es que este vaivén está potenciado hasta el delirio por las ambigüedades intencionales del texto. En concreto, tenemos en este pasaje otro ejemplo de la intersección y de la sustitución entre el narrador heterodiegético y el protagonista. Metamorfosis y más metamorfosis.

Pero prosigamos. Como ya se ha señalado en parte, las tres variantes están vinculadas también, como por un cordón umbilical, con el hablante del metatexto (el y_0). Todos éstos son, pues, los disfraces carnavalescos que asume el autor en la obra: es el autor intrínseco, que moldea a su imagen al protagonista histórico (p. 9); toma el aspecto de uno de los narradores dramatizados de la novela (el y_0), el cual se identifica, otra vez, con el protagonista y lo sustituye a ratos; emerge bajo el disfraz del escritor y del poeta alegórico de la tierra de los buscadores (pp. 91-94); y es indudablemente también el personaje anónimo, cercado de las llamas de una nueva Inquisición, quien asoma en la visión futurista de Servando (p. 214) y se enlaza con el final de la carta al mismo, donde se hace referencia a las censuras de la novela por los sacerdotes de la nueva ortodoxia.

Pero aparece todavía otro hablante y otro juego: el destinatario, el lector. En un lugar, éste incluso irrumpe impacientemente en la narración de Servando y reclama el tipo de narración «realista»: «Déjese de fanfarrias y cuente las cosas tal como sucedieron» (p. 173). La lectura atenta de la narración del protagonista revela, además, algunas señales (en forma de «Ud.») de la orientación hacia uno o varios destinatarios: «Mire usted» (p. 13); «oigan» (p. 106); «¿Y creerán ustedes que...?» (p. 179). La obra, ¿incluye tal vez, sinecdóquicamente, también el coro de sus futuros censores?

El análisis que acabamos de hacer revela que las voces narrativas, alternadas y metamorfoseadas una en otra a lo largo de la obra, son, en principio, disfraces de la misma voz. En último análisis, son máscaras retóricas intercambiables, las cuales ocultan y revelan al mismo tiempo, en un juego muy barroco, la profunda *homología* de los discursos, de los enunciados narrativos. En este sentido, pues, entre las voces no tiene lugar una dialogización verdadera y radical, que es —según Bajtin (1972: 184-

189)— uno de los rasgos fundamentales de la cultura del carnaval¹², sino sólo una dialogización aparente —retórica y formal—, la cual adquiere, por la repetición y por la permutación de las voces, un matiz de *farsa*. De esta manera, las posibilidades ofrecidas por la carnavalización quedan algo simplificadas. Sin embargo, la redundancia paródica de las voces puede asumir también valores alegóricos: por ejemplo, en las sociedades «monológicas», el mensaje uniforme, cacareado por todos los medios de «información» y en todos los niveles del discurso público, se convierte en *la* realidad; la sustituye. Al mismo tiempo, como todas las voces narrativas son igualmente poco fiables, se produce una impresión de *vacuidad*: en consecuencia, el carnaval se desplaza hacia el absurdo; el «diálogo» se matiza de redundancia paródica y de incomunicación absurdista.

LA AMBIGÜEDAD DE LA RISA CARNAVALESCA

Por otra parte, la fantasía carnalesca tiene también la cara seria. El «doble filo» es, según Bajtin (1972: 281), la característica fundamental de la risa carnalesca. Como ya hemos dicho, entre los géneros carnalescos, *EMA* se aproxima más a la sátira menipea. Esta crea, según el mismo teórico (pp. 193-195), situaciones exclusivas, en donde pone a prueba las ideas políticas radicales y examina las posturas límites. De esta manera, su propio contenido es la revelación de las aventuras de cierta idea o de la verdad en el mundo. La situación exclusiva se constituye a partir de la transformación imaginativa de la realidad, por la fusión del mundo de la experiencia con la libre invención (p. 182). De aquí viene la paradoja, prosigue Bajtin (pp. 192-193), que los protagonistas suelen ser personajes históricos o legendarios, pero que no hay otro género literario donde la invención y la fantasía tengan más libertad. De aquí proviene también la ambivalencia del tiempo y espacio carnalesco: éstos aparecen como separados del tiempo y espacio histórico concreto, se presentan como autónomos y siguiendo sus propias leyes (p. 303); pero, a la vez, están vinculados con la más ardiente actualidad (p. 181). En la sátira menipea, apunta Bajtin (p. 193), «la fantasía más desenfrenada y la idea filosófica existen en una unidad orgánica y artística indisoluble».

¹² Bajtin extrapola los rasgos dialógicos del discurso a situaciones comunicativas enteras y a la ideología misma, y de aquí obtiene, por ejemplo, la base de la llamada «novela polifónica», término que cubre, según este teórico, toda la novela contemporánea a partir de Dostoievski. El eje dialógico vs. monológico del discurso está bosquejado en «El lenguaje coloquial...», 2.3, en *Metaestructuralismo; Dispositio*, pp. 61-62.

En *EMA*, un novelista cubano, escribiendo desde la Revolución, carnavaliza la vida y las *Memorias* de Fray Servando, contemporáneo de la Revolución francesa y copartícipe de la Independencia americana. En el metatexto, la relación entre los dos se hace explícita («tú y yo somos la misma persona»). A partir de esta identificación alegórica, la novela establece un doble marco referencial, dos contextos históricos y culturales entre los cuales se desarrolla. Sin embargo, esta dimensión seria, mimética, es constantemente subvertida por la carnavalización. Resulta de aquí una fuerte *polarización semántica*: por un lado, ciertas realidades históricas se establecen como marcos referenciales; por otro lado, la realidad referencial está radicalmente transformada por el libre juego de la imaginación. Por ejemplo, la propia vida de Servando no está sólo ficcionalizada, a la manera de las novelas biográficas realistas, sino que está en gran parte inventada por el autor. El Fray Servando de *EMA* es una *creación* de Arenas, aunque sea a partir de la realidad referencial (en particular la recogida en las *Memorias* del fraile) y conservando ciertas posturas ideológicas del personaje real (en particular el criollismo, el americanismo y el desencanto del mundo político). La introducción de las contradicciones, desrealiza llamativamente al personaje; pero la fabulación persecutoria sólo complementa, intensifica y condensa la situación tal como la presentan las *Memorias*. Es precisamente por la mezcla de la Historia y de la libre invención por lo que se crea una situación exclusiva, extrema, la cual se convierte en una imagen alegórica, hiperbólica, de nuestro mundo común y corriente. Extrañamente, la fantasía no invade sólo los hechos biográficos, sino también algunas citas y casi citas de las *Memorias*: están llenas de pequeñas alteraciones y de absurdos errores, que serían huellas del trabajo febril y descuidado del autor si no hubiera hasta alguna cita apócrifa (p. 113), la cual, entonces, sirve de un guiño al lector y de un subrayado del valor intencionado de esas fechorías literarias¹³. De esta manera, también las citas participan del doble juego semántico: por un lado desrealizan la poca «realidad» incluida directamente en la obra; por otro lado, sin embargo, ostentan precisamente el presunto carácter histórico de la misma, sirviendo tal vez de una hoja de parra para protegerse de la ira de los nuevos césares.

En lo que se refiere a la Revolución cubana, las alusiones a ella están

¹³ En una entrevista reciente, el autor afirma que al escribir la novela no tenía a su disposición el segundo tomo de las *Memorias*. Véase Rita Virginia Molinero, «Donde no hay furia y desgarro no hay literatura: Entrevista con Reinaldo Arenas», *Quimera: Revista de Literatura*, núm. 17 (1982), 20. Sin embargo, esto no explica plausiblemente el manejo de las citas «reales», que son demasiado exactas como para estar inventadas.

diseminadas a lo largo de toda la obra, desde el comienzo mismo. Estas alusiones son en gran parte implícitas y sólo algunas se hacen más explícitas, particularmente aquellas acumuladas hacia el final. La situación contemporánea y varios hechos específicos de la misma están como disueltos y disfrazados de los de otros tiempos y lugares, sean ya reales o ficticios, pero permanecen «legibles» en interacción —a través del lector— con el contexto histórico y cultural extratextual. En efecto, la propia textualidad de *EMA* está orientada hacia un tipo de «diálogo» —encubierto, polémico, furioso, paródico, pero también cariñoso— con la Revolución.

LA DIALOGIZACIÓN DE LA TEXTUALIDAD

En realidad, la textualidad de cualquier obra literaria siempre está relacionada con algún contexto extratextual, nunca es autosuficiente; la aspiración a la autosuficiencia representa sólo uno de los límites del proyecto literario propuesto por la modernidad, límite jamás alcanzado ni alcanzable. Sin embargo, el grado y el carácter de la conexión con el extratexto varían. Lo importante es aquí ver lo que esta relación produce y significa dentro de la propia textualidad de la obra. *EMA* se aproxima al caso de diálogo con el extratexto que Bajtin (1972: 333-337) estudia bajo la «polémica encubierta». En *EMA*, la polémica doblemente encubierta (por el juego de la alusión implícita y por el disfraz carnalesco) transforma su textualidad: la dinamiza y la dialectiza. Como consecuencia, el discurso se llena de palabras o pasajes «a dos voces»¹⁴, que median entre el contexto semántico de la obra y los contextos extratextuales. De esta manera, la mencionada polarización semántica se interioriza.

Otro posible equívoco sería asumir que el vínculo del juego semántico con cierto contexto extratextual significa que el lector de otro contexto cultural no puede leer adecuadamente la obra. Pero ¿qué es una lectura «adecuada»? El concepto corriente de esta última como un redescubrimiento por el lector de cierta «esencia» semántica inmutable, puesta en el texto por el autor, es falso y tiene que ser sustituido por un concepto más dinámico y más dialéctico. Por supuesto, en un «diálogo» con el contexto semántico de la obra a partir de un nuevo contexto extratextual, la concretización por ese lector desplazará ciertos aspectos del juego semántico: neutralizará algunos elementos y transformará otros; por ejemplo, algunas alusiones locales se entenderán en un plano más general (así, en lugar de la «Revolución francesa» o «cubana» se leerá simplemente «revolución»)

¹⁴ *Dvugolosoie slovo* (M. Bajtin, 1972: 340-341).

o quedarán aproximadas a algún hecho análogo del nuevo contexto; otras alusiones perderán la dimensión alegórica particular y adquirirán carácter de un juego gratuito de la fantasía; en cambio, algún juego de este tipo puede actualizarse sorprendentemente... Pero este desplazamiento es, en realidad, inevitable y es parte de la «vida» de la obra. El texto que quiere trascender su momento histórico tiene que abrirse a otras lecturas y tiene que poner a prueba su potencial semántico. A su vez, es a través de éste —o sea, a través del *código potencial* de la obra¹⁵— como las aperturas y los cambios quedan internalizados. Así, el lector de otro país, de otra lengua o de otro tiempo «reescibe» la obra al leerla sobre el trasfondo de un nuevo contexto. Esta es, en fin, la base racional del delicioso disparate borgeano «Pierre Menard, autor del Quijote»: un libro que está leído en un nuevo contexto y que está transformado y enriquecido por el mismo. Pertenece a la filología y a la historia literaria reconstruir el significado de la obra en el contexto original; pero éste es sólo un momento de la historia infinitamente abierta de la obra. La «lectura adecuada» es, entonces, una lectura dentro de ciertos contextos de la concretización, adecuada al potencial semántico (al código potencial) de la obra; y una lectura aún «más adecuada» es una polarización crítica de las lecturas adecuadas e inadecuadas de primer orden¹⁶.

LA REVOLUCIÓN CARNAVALIZADA

Como ya hemos dicho, las alusiones a la Revolución asoman en todos los escenarios y bajo todos los posibles disfraces; pero desaparecen también en el instante, como en un juego de manos mágico. De esta manera, la alegoría apuntada está lejos de la tradicional, firme, desarrollada sucesivamente en sus aspectos constitutivos. Esta es, en cambio, fragmentaria, altamente voluble, y está subvertida por la carnavalización. Pero, en esta forma, es casi omnipresente. Veamos algunos ejemplos. En el metatexto se hace una referencia a la hostilidad de la Revolución ante la religión (p. 9). La descripción absurdistas de «cómo marchaban las cosas en el Virreinato» (p. 24) alude a los resultados caóticos de la propuesta grandiosa transformación del país. Pero también ridiculiza el mimetismo servil de la «corte» (el diente de la Virreina). La tácita comparación de la Revolución con la Iglesia asoma en varios contextos: el Arzobispo maldiciendo en voz

¹⁵ Véase «Una apertura hacia el metaestructuralismo...», 4.2, en *Metaestructuralismo*.

¹⁶ Véase «Canción de jinete de Federico García Lorca como estructura lírica», en *La imaginación constructivista en la época de la destrucción de la tradición*.

baja, casi como Fidel, para «calentarse» antes de sus discursos (p. 37); las consecuencias del sermón recuerdan ominosamente las campañas políticas contra los disidentes (pp. 39-40); el monótono monolitismo del régimen se refleja en la siguiente observación: «El paisaje siempre es muy árido en estos lugares donde obispos, arzobispos y virreyes tienen el mando, que es como si lo tuviera el mismo Satanás» (p. 44); el abismo entre la prédica y la práctica alude a la corrupción del régimen (pp. 76-77); la frase «Rousseau (esa nueva y manual biblia)» (p. 130) no deja de traer a la mente otras tantas «biblias» modernas.

La Revolución francesa se convierte en un pretexto más explícito para ventilar cierto desengaño con los resultados de la cubana (p. 60; 131), incluso en una clara polémica con *El siglo de las luces* de Carpentier: Servando, quien todavía no ha vivido la revolución en su propio pellejo, se hace eco del grito de Sofía: «¡Que suceda! ¡Que suceda siempre algo!» (p. 60); y el fraile francés le responde: «Eso lo dice porque todavía no le ha pasado nada trascendente que lo conmueva de veras...» Sin embargo, la expresión de desengaño está considerablemente debilitada por un sentimentalismo y por un moralismo absolutista, que es, en sus consecuencias, nihilista (¿acaso se puede ser feliz por completo?, p. 131; ¿acaso los enemigos de la Revolución son mejores?, p. 132).

Otra referencia al desengaño se refleja en las amargas conclusiones que el fraile saca de la vida política, a saber: que cambiar de gobernante significa sólo cambiar de tiranía y que «todo es fraude en el mundo político» (p. 136). Por otra parte, las «veladas de llanto» (pp. 127-128) parodian el pasatiempo de los «gusanos» y de quienes añoran los tiempos pasados. O la descripción absurdista del minucioso encadenamiento del fraile bien expresa la paranoia del régimen policial, para el cual la vigilancia y el dominio de la sociedad siempre dejan algo que desear (pp. 147-155). Otra alusión es más explícita: al pasar el golfo de México, los marineros «lanzan por la borda al habanero Infante, que iba en calidad de literato y periodista, pues en medio de la tormenta se mantenía alejado, componiendo un soneto al mar...» (pp. 172-173). Este lugar condensa dos sucesos polémicos de la época: la controversia en torno de *Tres tristes tigres* (1967), de Guillermo Cabrera Infante, y el primer «caso Padilla» (1968)¹⁷; la cita alude al tema central del volumen *Fuera del juego* (premiado en 1968 por UNEAC), de Herberto Padilla, al poeta «anacrónico», que «no entra en el juego» de la revolución alienada. Más adelante, «Méxi-

¹⁷ Véase S. Menton, *op. cit.*, pp. 134-140. Los documentos de todo el «caso Padilla» están recogidos en Lourdes Casal, *El caso Padilla: Literatura y revolución en Cuba* (Miami: Universal, 1972).

co» logra la independencia... Pero es sólo para que se establezca un nuevo sátrapa (p. 185). Las cárceles obtienen nuevos nombres inocuos («El Patio de los Naranjos», p. 189), pero sin cambiar de contenido y sin que el régimen mismo sea menos opresivo. La característica de los principios morales de Iturbide, o, mejor dicho, su ausencia (p. 188), es otro pasaje «a dos voces».

Hacia el final, la proyección alegórica se acumula en torno a la presidencia de Guadalupe Victoria y se hace más explícita. Por ejemplo, se produce un hechizamiento «casi» completo por la personalidad del Señor Presidente; al mismo tiempo, este título se repite tanto que no deja de traer a la mente cierta famosa novela de Miguel Angel Asturias. Más adelante viene un curioso eco de la rechazada *sophia* de Carpentier cuando se declara: «Hay que decir algo antes que lleguemos a enloquecer. Algo, lo que sea. Hay que romper este encantamiento engañoso» (p. 209). Es el último resorte en la situación cuando la sociedad está reducida a un rebaño de individuos, incomunicados por la impuesta monologización de la vida pública.

Las vicisitudes de los poetas en la corte (p. 195 ss.) recuerdan la vida diaria de los escritores, liberados de las presiones del mercado, pero puestos a la merced del Estado y de su inquisición ideológica. Como en una buena utopía, las funciones del arte están reducidas a una: a glorificar. Pero también la adulación es sólo «casi» completa (p. 196), y ello es un motivo de seria preocupación del Señor Presidente. La alusión se hace más explícita cuando se menciona a un viejo poeta que escribe una gran apología titulada «El Saco de las Lozas» (p. 198) y cuando se enumeran los rasgos del estilo de Carpentier, parodiados ya en *Tres tristes tigres*. Asoma también un «José de Lezamis ... predicando con su voz de muchacho resentido», sin que nadie le escuchara (p. 201), quien está «devuelto» al siglo XIX por una larga nota histórica al pie de la página. Pero, semejante a Carpentier, Lezama Lima está presente en *EMA* todavía de otras maneras: su *Paradiso* (1966) se transparenta tras la visión alegórica de las «tres tierras de amor» (cap. 14); también se cita (en p. 221) *La expresión americana* (1957), que dedica algunas páginas a Servando, y así fue uno de los puntos de partida de la obra de Arenas. Pero podría haber todavía más: en un breve pasaje, al evaluar la fuerza expresiva del fraile, Lezama lo compara con Heredia y con Martí¹⁸; curiosamente, es con Heredia con quien Servando sostiene su última conversación, en la cual los dos meditan sobre el arte y sobre la historia del hombre; ciertamente, este

¹⁸ José Lezama Lima, *Obras completas* (México: Aguilar, 1977), II, 332.

«arúspice» (p. 219)¹⁹ aprisionado en el palacio presidencial se asemeja mucho al destino del mártir cubano, invocado por todos los regímenes en el poder, pero igualmente desobedecido por todos. Otro pasaje «a dos voces» se da cuando Servando resume la situación bajo la aparente «democracia»: la necesidad de servir, de seguir obedientemente la línea política del momento, sin la menor crítica; el extremo peligro de luchar por la verdadera libertad; el reduccionismo ideológico impuesto; la hipocresía; la pretensión de estar en el paraíso, donde todo ya es perfecto (p. 207). La mención de las «prostitutas rehabilitadas» hace explícita la proyección alegórica de este lugar. Pero, otra vez, todas estas objeciones están debilitadas por el absolutismo nihilista: ¿acaso existe tal paraíso?

Aun esta breve y selectiva enumeración hace evidente la persistencia, la continuidad y la variabilidad de la «polémica encubierta» con la realidad y la máscara de la Revolución. Al mismo tiempo, la lectura de los ejemplos en sus lugares concretos revela la proteica subversión de la alegoría por el juego carnavalesco. *EMA* no es un panfleto; es una libre transformación de los contextos históricos y culturales por el supremo acto de fabulación literaria. También es una crítica decididamente *desde adentro* y está orientada hacia *llevar a cabo* la revolución comenzada, llevarla hacia la verdadera independencia del país y hacia la plena liberación del hombre; no hacia la simple retracción de la Revolución. Por otra parte, la crítica trasciende la Revolución cubana y se hace universal (sobre este punto hemos de volver más adelante).

EL OFICIO DE ESCRITOR

Otro aspecto sumamente importante del estrato alegórico es la dramatización del oficio de escritor y de las fuerzas oscuras que conjura. *EMA* está poblada de escritores: el autor, Servando, el poeta, Orlando, los poetas en la corte, Cabrera Infante-Padilla, Carpentier, Lezama Lima, Heredia. El alegórico poeta de la tierra de los eternos buscadores representa su esencia: perseguir vanamente la Sombra de la gran obra maestra, la bella ilusión de lo absoluto, de lo eterno; rastreándola infatigablemente en la realidad y en el lenguaje. Ese poeta es el hombre más desgraciado de todos, «pues bien él sabe que su empresa trasciende el límite de lo humano» (p. 93). Obviamente, la obra se refiere al proyecto literario romántico, agudizado dentro de la modernidad por el simbolismo y por la vanguardia. Sin embargo, la seriedad de este enunciado está subvertida por el contexto

¹⁹ «... un arúspice consultivo», *op. cit.*, p. 333.

circundante: la «tierra de los que buscan» se asemeja llamativamente a la Gran Academia de Lagado²⁰, que es una despiadada sátira de la ciencia y de los grandiosos proyectos utópicos de la humanidad basados en ella²¹. Sea dicho de paso que la mencionada transformación de la «sociedad virreinal» (p. 24) se parece mucho también a los resultados obtenidos por los insignes académicos. Sea como sea, incluso los parodiados y degradados poetas de la corte participan de la misma esencia alegórica. Asoma aquí, tal como en el aspecto anterior, el concepto de Gran Teatro del Mundo, que engloba a todos y a todo, a pesar de la voluntad o de la falsa conciencia de algunos participantes. Así, todos los escritores de la obra, incluso el autor, no son sino diferentes disfraces carnalescos de la misma búsqueda absoluta y, por tanto, fracasada.

Por otra parte, este aspecto adquiere todavía otra posible dimensión semántica, que opera como desde el «negativo» de la imagen o desde la subconsciencia: toda la novela, todos los infinitos contratiempos que sufre el protagonista, sin liberarse nunca, se convierten también en un símbolo de la búsqueda literaria; en un símbolo casi onírico del oficio de escritor, de la ininterrumpida lucha con sus demonios, con la realidad, con el lenguaje, por la expresión absoluta, nunca lograda. De esta manera, la alegoría literaria de la «tierra de los buscadores» engloba simbólicamente toda la obra.

OTRAS TEXTURAS ALEGÓRICAS

El estrato alegórico todavía no se ha acabado. Pero ahora pasamos a aspectos más y más explícitos y menos subvertidos. Las prisiones y las fugas llevan al protagonista por varios países americanos y europeos. En todos ellos (aunque sean tan distintos como el México colonial, España, la Francia de la Revolución, los Estados Unidos ya independientes), Servando encuentra infaliblemente la misma imagen: la pobreza y alguna forma de persecución. De esta manera, por encima de la alegoría actual de la Revolución cubana, *EMA* se convierte en una alegoría del mundo, que tematiza la infamia universal de la historia del hombre. La búsqueda

²⁰ Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, III, caps. IV-VI.

²¹ Un pasaje de *Gulliver's Travels* (Nueva York: Bantam Books, 1962) es particularmente elocuente: «The only inconvenience is, that none of these projects are yet brought to perfection; and in the mean time the whole country lies miserably waste, the houses in ruins, and the people without food or clothes. By all which, instead of being discouraged, they are fifty times more violently bent upon prosecuting their schemes...» (p. 175).

de justicia, de un mundo más justo, se identifica implícitamente con la búsqueda de la utopía y con sus versiones históricas fallidas. A su vez, la búsqueda de la utopía es uno de los temas centrales de las sátiras menipeas (Bajtín, 1972: 199). Sin embargo, el mundo que recorre el protagonista resulta ser más bien una *distopía*: es una magna prisión, disfrazada de formas diferentes, pero sin escape. Las prisiones sociales y las sociedades prisiones son sólo una parte de ese gran teatro alegórico. La Naturaleza, la Tierra (p. 18; 202) y la vida misma (p. 105) se presentan como las últimas prisiones metafísicas. Es verdad que en algún lugar se plantea un objetivo positivo: la verdadera revolución (p. 188). Pero, dentro del planteamiento de la obra, aun encontrada la verdadera liberación, ese hecho «¿no sería más espantoso que la búsqueda?» (p. 95). O sea, ¿no sería la última, la consumada prisión? De esta manera, toda la dimensión social, toda la crítica social se pierde en la tramoya absolutista, metafísica, en sus consecuencias nihilistas, del Gran Teatro del Mundo diseñado por el autor. A través de la alegoría, el carnaval se desplaza, otra vez, hacia el absurdo. Pero hay todavía otros elementos que subvierten la crítica social: las cárceles reales están puestas al mismo nivel que las imaginarias o las metafísicas; la persecución por el arzobispo, por sus esbirros o por el nuevo sátrapa está igualada con la persecución amorosa por parte del padre Terencio, de Raquel la judía o de la ambigua Orlando, protagonista de la novela epónima de Virginia Woolf, pero la cual conserva en *EMA* un vestigio desconcertante de su antigua masculinidad. Al revés de lo que pasaba antes, aquí, a través del carnaval, la dimensión social se diluye en el absurdo.

Dentro de la propia alegoría del mundo se establecen todavía dos capas especiales: hacia la mitad, la visita de las «tres tierras de amor» y de la «tierra de los buscadores» (cap. 14); y hacia el final, la visión totalizadora de la Historia (cap. 34). En la primera, de la alegorización y de la actualización del mundo histórico se da un salto a la alegoría pura. La descripción de los amores hetero y homosexuales parece ser guiada por la fantasía de El Bosco y por el razonamiento desplegado en el *Paradiso* lezamiiano. A su vez, la «tierra de los buscadores» se presenta como la clave alegórica de la obra: prefigura tanto el destino histórico del protagonista como las búsquedas utópicas, literaria y social, que su vida ejemplifica. La utopía, la Historia y la literatura no son sino disfraces carnavalescos de la misma figura alegórica.

En la visión final, el mundo alegorizado y actualizado se transforma en una alegoría moral. El viaje espacial se hace temporal: Servando se desplaza ahora, mágicamente, al pasado, al mismo comienzo del *cronos* cósmico; luego, al porvenir, encontrando siempre la misma imagen, la mis-

ma insatisfacción. El simbolismo asciende aquí al nivel anagógico²². Sin embargo, la «revelación» que esta parte ofrece no es sino una reiteración, en forma más explícita y menos subvertida, de lo que el lector ya sabe por lo menos desde la mitad del libro.

Otro problema de *EMA* es que, hacia el final, parece como si la imaginación carnavalesca cediera el lugar al «mensaje». La novela abraza la biografía; asoma más claramente el Servando de los documentos; y aparecen largas citas (pp. 175-176; 190-192), de contenido más bien ideológico, alegorizado y actualizado por el contexto extratextual. Al efectuar este cambio de objetivo, el personaje carnavalesco se transforma, como por un arte de magia, en un campeón de la libertad y de la independencia americana. Sin embargo, después de las muestras de su desenfadada fabulación, es absurdo leer, por ejemplo, la declaración de Servando de que no quiere «obtener ningún éxito si no es a través de la razón» (p. 187). Tardeamente, la novela intenta enlazarse con el proyecto anunciado en el metatexto. Pero a ese afán se le opone todo el peso de la acumulación semántica contextual. La situación se asemeja a la pugna entre la crítica social y el andamiaje absurdo y metafísico del Teatro del Mundo. Como resultado, sufre tanto el juego como el intento serio. Los dos filos de la risa carnavalesca se divorcian y andan por separado.

Este resultado infructuoso revela claramente la existencia de una lógica autónoma y consistente que tiene toda obra de arte, lógica basada en la acumulación semántica y en la motivación estructural (en la interrelación de todos los elementos de cierta estructura fenoménica). Paradójicamente, el Servando de las *Memorias* sí tiene la capacidad *quijotesca*, la ambigüedad de la locura y de la cordura que es propia del protagonista de la gran novela cervantina²³. Sin embargo, en una obra caracterizada ya por cierto juego semántico, no es lícito —sin menoscabo del valor— sacar, al final, del bolsillo a un Servando «cuerdo», con pretensiones serias, como *deus ex machina*.

CONCLUSIONES

La alegoría que comienza en *EMA* como cierta mediación entre el juego carnavalesco, por un lado, y el proyecto anunciado por el metatexto y los contextos históricos referenciales, por otro, termina por imponerse

²² Véase Northrop Frye (1972: 119 ss.).

²³ Esta ambigüedad en la narrativa de Cervantes fue analizada desde el punto de vista formal —incisivamente, pero con las características simplificaciones— por el joven Viktor Shklovski (1929: 91-101).

y por adaptar los otros elementos a su imagen. En el proceso se hace demasiado obvia y redundante. Las contradicciones de las primeras transformaciones son funcionales porque forman parte del juego carnalesco; la última metamorfosis intentada es contraproducente porque la estructura bizqueante no resuelve de manera satisfactoria la ruptura entre los objetivos artísticos a que apunta. A nuestro parecer, si la obra fracasa no es por su orientación hacia los contextos extratextuales ni por la subversión carnalesca de los mismos; es por abandonar la polémica encubierta y la imaginación carnalesca por un mensaje directo y, por lo demás, redundante, cuyo vehículo es la gastada alegoría tradicional. La falla principal de la novela no está, entonces, en que sea lúdica, sino en que no lo es más. *EMA*, pese a sus páginas brillantes, resulta ser una obra neovanguardista a medio hacer.

REFERENCIAS

Bajtin, Mijail

1929 *Problemy tvorčestva Dostoievskogo*. Leningrado.

1965 *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaia kul'tura srednevekovia i renessansa*. Moscú. (Trad. ingl. como M. M. Bakhtin, *Rabelais and his World*, Cambridge, Mass.: M. I. T. Press, 1968.)

1972 *Problemy poetiki Dostoievskogo*. Moscú: Jud. literatura ('1963; reelaboración de M. B., 1929). (Trad. ingl. como M. M. Bakhtin, *Problems of Dostoevski's Poetics*, Ann Arbor: Ardis, 1973).

Barthes, Roland

1973 *Le Plaisir du texte*. París: Seuil.

Booth, Wayne C.

1961 *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.

Doležel, Lubomír

1960 *O stylu modení české prózy (Výstavba textu)*. Praga: Academia.

1973 *Narrative Modes in Czech Literature*. Toronto: University of Toronto Press.

Friedman, Norman

1955 «Point of view in fiction: The development of a critical concept», *PMLA*, 70 (Diciembre), pp. 1160-1184.

Frye, Northrop

1971 *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton UP ('1957).

Genette, Gérard

1972 *Figures III: Discours du récit*. París: Seuil.

Ingarden, Roman

1931 *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag ('1972).

Mukarovský, Jan

1940 «O jazyce básnickém», en su *Kapitoly z české poetiky*. Praga: Svoboda, 1948, I, pp. 78-128. (Trad. «On poetic language», en su *The Word and Verbal Art*, New Haven: Yale UP, 1977, pp. 1-64.)

Propp, Vladimir

- 1928 *Morfologia skazki*. Leningrado: Academia (segunda ed., Moscú: Nauka, 1969). (Trad. ingl. *Morphology of the Folktale*, Austin: University of Texas Press, rev. ed., 1968; trad. española *Morfología del cuento*, Madrid: Fundamentos, 1972, ¹1981.)

Shklovski, Viktor

- 1929 *O teorii prozy*. Moscú: Federatsia (¹1925).

Vodička, Felix

- 1941 «Problematika ohlasu Nerudova díla», en su *Struktura vývoje*, Praga: Odeon, 1969, pp. 193-219. (Trad. ingl. «The concretization of the literary work: Problems of the reception of Neruda's works», en Peter Steiner, ed., *The Prague School: Selected Writings, 1929-1946*, Austin: University of Texas Press, 1982, pp. 103-104.)
- 1942 «Literární historie, její problémy a úkoly», en su *Struktura vývoje*, pp. 13-53. (Un capítulo fue traducido en L. Matejka y I. R. Titunik, eds., *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, Cambridge, Mass.: M. I. T. Press, 1976, pp. 197-206.)