



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

NARRAR LA HERIDA: TESTIMONIO Y TRAUMA EN *EL PALACIO DE LAS
BLANQUÍSIMAS MOFETAS* DE REINALDO ARENAS

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS (LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA
BRENDA VANESA LÓPEZ GONZÁLEZ

TUTORA
DRA. MARÍA RAQUEL MOSQUEDA RIVERA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

La realización de esta tesis fue posible gracias a la generosidad de la Universidad Nacional Autónoma de México y el apoyo económico brindado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Asimismo, agradezco a todas aquellas personas que me acompañaron durante el proceso.

A la Dra. María Raquel Mosqueda por dirigir esta investigación con tanto entusiasmo y amabilidad. A mis maestros y sinodales: Dr. Héctor Vizcarra, Dra. Yanna Hadatty, Dr. Eduardo Serrato y Dra. Ivonne Sánchez, por su compromiso, su atenta lectura y sus valiosos comentarios.

A mi familia, amigos y profesores, por sus palabras.

A todos: gracias por ayudarme a crecer.

Brenda Vanesa López González

ÍNDICE

Presentación	1
1. Antecedentes	8
1.1 Panorama crítico de la pentagonía de Reinaldo Arenas	8
1.2 La pentagonía dentro del género testimonial	16
1.3 Trauma y testimonio literario	23
2. Análisis del corpus	30
2.1 Prácticas surrealistas	30
2.2 Fragmentariedad espacio-temporal, alteraciones gramaticales y multiplicidad vocal	50
2.3 El proceso de lectura	66
3. Conclusiones	79
Bibliografía	85

PRESENTACIÓN

El último gran proyecto escritural de Reinaldo Arenas fue la llamada pentagonía,¹ un conjunto de cinco libros íntimamente relacionados y altamente indeterminados en la confluencia de lo ficcional, lo testimonial y lo autobiográfico. A lo largo del ciclo novelesco conformado por *Celestino antes del alba* (1967), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (exportado de manera ilegal desde Cuba donde fue escrito entre 1966 y 1969, se publica en Francia por primera vez en 1975. En 1977 se edita en alemán y sólo hasta 1980 se imprime el original en español), *Otra vez el mar* (publicado en 1982 aunque la versión inicial data de 1969), *El color del verano* (editado en 1991, fue el último texto en el que trabajó el autor) y *El asalto* (escrito en 1974, vio la luz en 1991) es posible visualizar, de forma simultánea al desarrollo del protagonista quien muere y renace en cada entrega con distinto nombre, el período comprendido desde la dictadura de Fulgencio Batista hasta la consolidación del gobierno revolucionario. En este lapso, la obra analizada da cuenta del proceso transicional a través de un relato más bien desconcertante.

Dentro de los estudios sobre el testimonio, *El palacio de las blanquísimas mofetas* es considerado atípico. Tal aproximación ciertamente implica una serie de dificultades. La presencia de ciertos recursos narrativos y discursivos que sublevan el texto contra la exigencia de accesibilidad práctica, con frecuencia excede incluso los parámetros más flexibles indicados por la crítica para aceptar la transmisión de experiencias históricas en documentos literarios. De esta manera, la problemática ha derivado en lecturas disgregativas

¹ Neologismo acuñado y aludido en varias entrevistas por el mismo autor. Véase, por ejemplo, Aleida Rodríguez, “Reinaldo Arenas: entrevista en La Habana”, *Prisma/ Cabral*, no. 6 (1981):54.

donde el ejercicio imaginativo y los fenómenos disruptivos tan característicos de la novela se estiman ajenos al acto testimonial en sí mismo.

Dicha tendencia es la que ha inspirado el presente trabajo, el cual propone concebir la obra areniana como un testimonio literario (*literary testimony*) constituido a partir de una textualidad traumática resistente a la narrativización convencional de la memoria en aras de rescatar al sujeto histórico integral mediante la exploración de lo inefable en la historia cubana: aquello que ronda el misterioso vínculo entre realidad y psique. En este sentido, las peculiaridades narrativas y discursivas superan el mero acontecer estético para cumplir una función clave dentro de la dinámica testimonial.

Con esta idea en mente, y según el grado de profundidad al que se pretende llegar, el corpus consta sólo de una novela. La elección, cabe puntualizar, fue motivada por dos razones: es la primera entrega donde empieza a ser patente la intervención de los acontecimientos sociopolíticos (situación casi imperceptible en *Celestino antes del alba*) y, sobre todo, favorece el estudio del tema principal por cuanto en ella se emprende explícitamente una reflexión sobre lo que significa dar testimonio.

Ahora bien, en definitiva, el planteamiento sugerido comporta un verdadero reto para la tradición latinoamericana. La propia definición de testimonio, al igual que su tentativa cristalización en un género, está repleta de interrogantes e inconsistencias debido a la necesidad de coordinar dentro del circuito de transmisión intersubjetiva tres términos ya de por sí difíciles de asir: realidad, memoria y verdad. Este último en especial ha vuelto escéptica a la crítica contemporánea sobre la pertinencia de la ficción y la ha instado, en el mejor de los casos, a contemplar sólo aquellos relatos que siguen un modo “realista” de dar cuenta de los hechos (es decir, aquellos desarrollados bajo esquemas causales lógicos y cuyos

elementos tienen una correspondencia directa y coherente con el mundo extradiegético).² Más allá de la voluntad por constatar hechos significativos, los textos donde entra en tensión *mīmēsis* y *poiesis* son abordados como producto de una “reelaboración fictiva”,³ lo cual implica pensar que la experiencia histórica ya está previa y completamente elaborada en la psique antes del proceso escritural creativo.

Contra la visión académica general en torno a la narrativa testimonial del siglo XX en América Latina, la noción de ‘trauma’ permite reparar en las dificultades y restricciones de tal elaboración psíquica. Esto lleva a considerar el texto un espacio primigenio de construcción retrospectiva donde se iluminan aquellos rincones oscuros de otro modo inaccesibles. Así, se problematiza la mediación literaria dentro del acto comunicativo. La serie de recursos disponibles, las convenciones y estándares sociales que rigen el medio cultural se integran en una narrativa que posibilita al autor recordar y representar la vivencia traumática en diversos niveles al catalizar la actividad memorística y volver factible la posición de testigo amén del distanciamiento propiciado por la forma.⁴

Una vez dicho lo anterior, se aprecia la importancia de este proyecto en tanto pugna por una nueva forma de visualizar la articulación de la actividad literaria y testimonial a partir del énfasis en el individuo enunciador. La perspectiva de análisis se centra en localizar puntos

² Se pueden mencionar grandes teóricos del tema para los que la ficción es equivalente a mentira. John Beverley llega a mencionar a propósito de la autoridad ética y epistemológica del documento *Me llamo Rigoberta Menchú*: “Entonces, es importante dejar bien claro que Menchú no mintió. Su relato no es «mito» o «ficción»”. “Subalternidad y testimonio. En diálogo con *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, de Elizabeth Burgos (con Rigoberta Menchú),” *Nueva Sociedad*, no. 238 (marzo-abril 2012): 108.

³ Mabel Moraña, *Momentos críticos: Literatura y cultura en América Latina* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2018), 99.

⁴ La postulación de una transición hacia el estatuto de testigo a través de un discurso que sostiene la experiencia y la reflexión (en el caso de Arenas logrado por la mediación literaria), coincide con la formulada en Dana Amir. “From the position of the victim to the position of the witness: traumatic testimony.” *Journal of Literature and Trauma Studies* 3, no. 1 (Spring 2014): 43-62.

de colapso en los marcos habituales de entendimiento, lo que plantea, en el fondo, un cuestionamiento de la relación historia-narratividad. La escritura ficcional atravesada por prácticas vanguardistas será comprendida como resultado de la facultad imaginativa cuya imprescindibilidad a la hora de transmitir la experiencia se vuelve evidente bajo los efectos del trauma que altera la capacidad de simbolización.

Por lo anterior, debe precisarse que este planteamiento se sustenta en la arquitectura conceptual desarrollada por los *Trauma Studies* cuyos textos fundadores, en la década de 1990, reaccionan al sustento teórico psicoanalítico. Aun cuando la disertación integra algunas reflexiones más actuales relativas a la incomprendibilidad e inefabilidad de la catástrofe (atendiendo el pensamiento de Dominik LaCapra, Sabina Loriga, Orfa Kelita, entre otros), la investigación parte de autores pioneros (Cathy Caruth, Shoshana Felman, Dori Laub, Geoffrey Hartman, etc.) a fin de cuestionar la obligatoriedad de externar una memoria particular y colectiva en predicaciones transparentes dirigidas a facilitar al interlocutor el acceso al pasado. Asimismo, se introduce la concepción del sobreviviente como sujeto que no sólo presencia, sino que interactúa y se ve afectado (herido) psíquicamente por eventos inadmisibles dentro de los esquemas de conocimiento previo por su “unexpectedness and horror”⁵, lo cual impide transcribir la experiencia en un relato común pues, ¿cómo crear un discurso para la especificidad de una vivencia histórica que [activamente] aniquila cualquier posibilidad de discurso?⁶

⁵ Cathy Caruth, “Recapturing the Past: Introduction” in *Trauma: explorations in memory*, ed. Cathy Caruth (London: The Johns Hopkins University Press, 1995), 153. “imprevisibilidad y horror”.

⁶ Caruth, “Recapturing the Past: Introduction”, 155-156.

Estas consideraciones suponen indefectiblemente complementar el acostumbrado proceso de contextualización del texto con el proceso de “textualizar el contexto”.⁷ Es decir, empezar a leer en la construcción textual misma “the political, historical, and biographical realities with which the texts are dynamically involved and within which their particular creative possibilities are themselves inscribed”.⁸ Para llevar a cabo tal empresa, además del empleo de herramientas narratológicas, el estrato teórico se nutre de los principios y hallazgos de algunas corrientes de la Teoría de los afectos y la Teoría de las emociones así como estudios específicos en torno al dolor en calidad de estado mental extremo.

Conforme a lo anterior, la investigación se desarrolla a lo largo de dos capítulos. En el primero se lleva a cabo una revisión comparativa de las principales rutas interpretativas que ha despertado la pentagonía en dos contextos críticos: el latinoamericano y el no-latinoamericano. Posteriormente, la visión se estrecha para determinar el lugar ocupado por la obra dentro del género testimonial, lo cual implica un cotejo con la producción literaria (hegemónica) cubana de la segunda mitad del siglo XX, a fin de entender la dimensión política del proyecto areniano. El apartado final está dedicado a sentar la base teórica introduciendo las categorías de ‘trauma’ y ‘testimonio literario’ (*literary testimony*).

En el segundo capítulo se realiza el examen concreto de la obra. Dado que, desde mi perspectiva, es posible identificar ciertos fenómenos particularmente relevantes para la estructura del relato y especialmente susceptibles de ser reivindicados como marcas de trauma, la sección se divide, a su vez, en tres partes donde se exploran cada uno de dichos

⁷ Traducción del término empleado en Felman y Laub, “Foreword”, in *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and History*, ed. Shoshana Felman y Dori Laub (New York: Routledge, 1992), xv.

⁸ Felman y Laub, “Foreword”, xv. “las realidades políticas, históricas y biográficas en las que los textos están dinámicamente implicados y dentro de las cuales se inscriben sus posibilidades creativas particulares”.

fenómenos: i) prácticas surrealistas, ii) la fragmentariedad espacio-temporal, alteraciones gramaticales y multiplicidad vocal y iii) el proceso de lectura. En el apartado inicial, a la vez que el cuerpo se perfila como medio para aprehender la realidad, se analiza la asimilación y adaptación del pensamiento y el proceder vanguardista con fines testimoniales en tanto se pone de manifiesto la relación del individuo con la historia. Empero, es medular aclarar que el término ‘surrealismo’ no apela a la corriente artística históricamente definida, sino a una manera de afrontar el lenguaje en situaciones de crisis, una disposición epistemológica consolidada en el ejercicio imaginativo cuya influencia ha alcanzado diversas generaciones de autores latinoamericanos, especialmente en Cuba. Al respecto, no debe pasarse por alto la sólida tradición reaccionaria (a favor y en contra) ante el movimiento concreto emprendida por Alejo Carpentier y el grupo Orígenes.⁹

El apartado siguiente se ocupa de determinar correspondencias entre los distintos niveles de la realización textual (narrativo, discursivo e incluso lingüístico) y el funcionamiento del trauma. En este punto entra de lleno la variable afectiva. Las condiciones de la corporalidad enunciativa cobran prominencia y el dolor se descubre como disposición organizadora (y distorsionadora) de la escritura.

Por último, aborda la otra subjetividad que entra en juego durante el acto testimonial: el receptor. La indagación gira entorno a las posibilidades de la comunicación en los límites del entendimiento cuya eficacia depende de la labor del escucha. A la vez soporte y co-creador, el lector de la escritura doliente compromete su propio cuerpo en medio de procesos de transmisión afectiva. La situación de semejanza entre sujetos propiciada por una narrativa como el de Arenas, no podrían menos que desencadenar una discusión de índole ética relativa

⁹ Para ahondar en el tema puede consultarse Anke Birkenmaier. *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2006.

a las restricciones de la empatía y los peligros de la identificación con el sobreviviente. El capítulo termina con una definición más incluyente de testimonio orientada a repensar el papel de la literatura en el proceso de transmisión de la verdad histórica.¹⁰

¹⁰ Antes de entrar en materia, se informa que, así como la presentación, en el resto de los capítulos se ofrecerá una traducción personal de las citas en inglés incluidas dentro del cuerpo principal del texto.

CAPÍTULO 1

ANTECEDENTES

Siempre ha resultado fundamental (aunque muchas veces no se le conceda la importancia debida) hacer una revisión del panorama crítico dentro del cual se inserta una obra determinada. En este capítulo, tal ejercicio tiene la finalidad de esbozar un mapa donde se descubran las principales rutas de análisis así como las categorías y esquemas con los que dichas rutas han sido desarrolladas. Estos elementos serán indispensables en lo sucesivo para delimitar la visión particular de testimonio ofrecida por el presente trabajo a la luz de la narrativa areniana, tema focalizado en el último subapartado.

1.1 Panorama crítico de la pentagonía de Reinaldo Arenas

Desde la primera entrega de la pentagonía en 1967 con *Celestino antes del Alba* hasta la fecha, las lecturas alrededor de las cinco novelas que conforman este ciclo han sido variadas. No obstante, e independientemente de cómo se visualicen los textos –ya sea de manera individual, como una serie cerrada o incluso como parte de un conjunto más grande que contempla la totalidad de la producción del autor donde con frecuencia se incluye las novelas *Antes de que anochezca*, *El mundo alucinante* y los cuentos–, en medio de la diversidad hay claras tendencias temáticas sin lugar a duda rastreables en dos ámbitos a gran escala: la crítica realizada dentro y fuera de América Latina.¹

¹Aquí es importante señalar la justa equiparación de estos dos ámbitos en cuanto a densidad se refiere amén de las condiciones de publicación, pues la censura y el exilio jugaron un papel fundamental en la recepción de los textos de Reinaldo Arenas, buena parte de los cuales fueron publicados en Estados Unidos y Europa. Sobre esta cuestión, véase Jorge Olivares. *Becoming Reinaldo Arenas. Family, sexuality, and Cuban Revolution*. Durham: Duke University Press, 2013.

Si se observa de forma global las aproximaciones a la narrativa de Reinaldo Arenas, sobresalen ciertas líneas de reflexión que con insistencia se mueven entre los tópicos de la Revolución,² el cuerpo vinculado a la sexualidad,³ la expresión escrita⁴ y lo autobiográfico.⁵ En cuanto a *El palacio de las blanquísimas mofetas* en particular, se añade al repertorio la noción de carnaval⁶ y el paradigma de la novela de formación.⁷ Esto, lejos de ser fortuito, señala puntos de crisis, espacios de discusión abiertos en y por el texto a los que cada tradición crítica se enfrenta con sus propias herramientas conceptuales. En este sentido, es

² En este orden se hace referencia a la Revolución no sólo en su dimensión histórica o política sino en tanto acontecimiento que trastoca la subjetividad de los actores sociales, tal como se observa en Laura Maccioni. “Experimentos con lo posible: Reinaldo Arenas y la imaginación revolucionaria.” *A contra corriente. Una revista de estudios latinoamericanos* 16, no. 2 (Winter 2019): 76-90; Laura Maccioni. “¿Pero cuál es tu lugar?’ Dislocaciones de la subjetividad revolucionaria en Reinaldo Arenas.” *Castilla. Estudios de literatura*, no. 5 (2014):481-502; Mauricio Arenas. “La articulación del fracaso en dos autores latinoamericanos: Arturo, la estrella más brillante de Reinaldo Arenas y Estrella distante de Roberto Bolaño.” *Acta Literaria*, no. 47 (2013): 51-67.

³ Véase Rafael Ocasio. “Gays and the Cuban Revolution: the case of Reinaldo Arenas.” *Latin America Perspectives* 29, no.2 (2002): 78-98; Paola Arboleda. “¿Ser o estar ‘queer’ en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas.” *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, no. 39 (2011): 111-121.

⁴ Véase María Teresa Miaja de la Peña. “La escritura como metamorfosis en Reinaldo Arenas.” In *De amicitia et doctrina*, edited by Luis Fernando Lara et al., 251-260. México: El Colegio de México, 2007; Francisco Soto. “*Celestino antes del alba, El palacio de las blanquísimas mofetas, and Otra vez el mar: The Struggle for Self-Expression.*” *Hispania* 23, no. 1 (1992): 60-68.

⁵ Véase Mariela Escobedo. “La Pentagonía de Reinaldo Arenas: cinco novelas que conforman un solo relato autobiográfico.” [s/d], [http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsair&AN=edsair.od.....3056..be32a1d4e85c828aa8f588b5dc12aed4&lang=es&site=eds-live.](http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsair&AN=edsair.od.....3056..be32a1d4e85c828aa8f588b5dc12aed4&lang=es&site=eds-live.;); Horacio Molano. “La vida de un rebelde: Apuntes sobre la autobiografía de Reinaldo Arenas.” *Revista Mexicana del Caribe*, no. 16 (2003): 179-190. Asimismo, me parece adecuado mencionar aquellos documentos que estudian las obras de la pentagonía en tanto textos autobiográficos. Por ejemplo: Angela Willis. “Reflections of mother and son in the Lacanian well: Reinaldo Arenas’s *Celestino antes del alba.*” *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 38, no. 2 (2009): 3-19

⁶ Pese a que la perspectiva teórica elegida invita a realizar lecturas distintas, la perspectiva crítica del carnaval ciertamente supone una óptica integradora de aspectos distintivos de la obra: el cuerpo abyecto, las incongruencias semánticas, la parodia, la ironía, la risa festiva como catarsis del sufrimiento acumulado, etc. Para dar seguimiento en esta materia consúltese Jorge Olivares. “Carnival and the novel: Reinaldo Arenas’ *El palacio de las blanquísimas mofetas.*” *Hispanic Review* 53, no. 4 (Autumn 1985): 467-476; Francisco Soto. “Adolfina’s Song: Parodic Echoings in Reinaldo Arenas’s ‘*El palacio de las blanquísimas mofetas.*’” *Confluencia* 16, no. 1 (Fall 2000): 71-81.

⁷ Véase, por ejemplo, Víctor Escudero. “La inscripción del cambio social en los espacios de la novela de formación hispanoamericana.” *Confluencia* 36, no.2 (Spring 2021): 2-16.

natural la existencia de variaciones significativas entre una tradición y otra como ocurre respecto a una quinta veta de análisis fundamental para los fines de nuestro estudio: lo testimonial.

Después de varios sondeos generales, no deja de ser por lo menos sorprendente que sea precisamente en el ámbito no latinoamericano, con las lecturas de Francisco Soto y Stéphanie Panichelli-Batalla, a las cuales regresaré más adelante,⁸ donde se plantee de manera abierta y central la relación de la pentagonía con el género testimonial. La inquietud surge, sobre todo, si se considera que América Latina es pionera en las disertaciones alrededor de este tema, en especial después de la Revolución cubana. Por eso, antes de excluir por *default* al grueso de los estudios, conviene examinar con detenimiento la situación. Debe tenerse en cuenta que hasta este punto se había pasado por alto el hecho de que, si bien la crítica no parece anclar la exploración directamente en la categoría de lo testimonial, sí es exhaustiva en el vínculo entre experiencia, memoria, verdad y enunciación. La cuestión es que dichos términos se anudan alrededor de otro punto de referencia: lo autobiográfico.

Aun cuando el estudio del testimonio y la autobiografía exigen diferentes pautas teóricas y metodológicas, en ambos la memoria se perfila como una zona de coincidencia ineludible donde se presentan las distintas problemáticas en torno a la articulación y transmisión del recuerdo, tal como menciona Guillermo Bustos:

Dejando de lado las especificidades que caracterizan, por una parte, a la “literatura testimonial” y, por otra, a la historia oral y los relatos de vida (género literario y metodologías de investigación, respectivamente), se puede agrupar estos ámbitos en

⁸ Ambos autores son académicos cuya formación e investigación han tenido lugar fuera de América Latina. Francisco Soto escribe desde Estados Unidos y Stéphanie Panichelli-Batalla desde Europa.

torno a un denominador común: la pertenencia a la categoría de “actos de la memoria”.⁹

Tales actos de memoria en toda su valía son manifestaciones concretas de un fenómeno global propio del siglo XX: “la ‘ascensión progresiva del testigo’ a la escena pública internacional, caracterizado como ‘portador de memoria’ o ‘sobreviviente’”.¹⁰ Se trata de un cambio radical de paradigma historiográfico, el cual tiene sus inicios en los esfuerzos del nuevo orden mundial de posguerra por enjuiciar los crímenes cometidos por el nazismo. En el caso particular de América Latina, semejante coyuntura responde a la urgencia por denunciar el terrorismo de Estado padecido en los distintos países de la región durante los gobiernos totalitarios en las décadas de los setenta y ochenta.¹¹

Luego, sólo atendiendo los orígenes históricos del auge de la memoria se llega a entender su razón de ser, la función social que cumple en sus respectivos contextos en tanto versiones alternas (cuando no en contraflujo) de la historia oficial. Por este motivo, nunca se ha desestimado su carácter contestatario de denuncia, el cual parece funcionar a partir de incesantes transacciones de largo alcance entre lo privado y lo público. “Lo personal es político”, dirían los colectivos feministas de finales de los sesenta.¹² Por lo demás, éste es un rasgo profundamente asimilado en la crítica latinoamericana terminante al identificar en las obras de Arenas una voz que, sin pretender encubrir o desligarse de su individualidad, se

⁹ Guillermo Bustos, “La irrupción del testimonio en América Latina: intersecciones entre historia y memoria. Presentación del dossier ‘Memoria, historia y testimonio en América Latina’,” *Historia Crítica*, no. 40 (2010): 12.

¹⁰ Bustos, “La irrupción,” 11.

¹¹ Bustos, “La irrupción,” 11.

¹² He citado esta frase en este contexto para recordar la innegable relación que existe entre la vivencia personal (las prácticas en espacios cotidianos) y las estructuras de poder que ejercen opresión sistemática a ciertas colectividades en una sociedad dada.

levanta contra todo un sistema de valores. Así, es una línea delgada a tramos la que separa las categorías de lo autobiográfico y lo testimonial.

Para comprender mejor la zona de convergencia de las dos nociones mencionadas, remitiré al análisis de Horacio Molano sobre el texto *Antes de que anochezca*, el único abierta y unánimemente considerado autobiográfico.¹³ En éste, a menudo se hace referencia a la expresión narrativa de rebeldía contra los edictos sociales de la Cuba pre y post revolucionaria, y se comenta a propósito de la sexualidad del autor:

Se pone al descubierto un aspecto adicional de este libro, que, además de ser revelación personal, es también denuncia social. Es en este aspecto que la escritura se vuelve subversiva y la palabra de Arenas transgrede el orden social impuesto.¹⁴

Y después se agrega:

Otro valor de su autobiografía es dar voz a un segmento social marginado en primera persona, ya que en una sociedad que trata de silenciar cualquier disenso ideológico o preferencia sexual, tomar la palabra se convierte en una verdadera confrontación. Es por eso que el protagonista de *Antes que anochezca* se erige a sí mismo como un héroe disidente.¹⁵

De los fragmentos citados, es factible extraer dos supuestos nucleares que ofrecen una nítida idea de las posibilidades implicadas en un texto autobiográfico: i) la autobiografía como instrumento de denuncia narrado en primera persona y ii) la autobiografía como un medio para dar voz a una comunidad socialmente marginada. De esta manera, se constata el encuentro de las dos categorías en boga a nivel de función social, pues tales supuestos están presentes también, y de manera relevante, en muchas de las descripciones de testimonio

¹³ Se trata de un escrito que le ha servido a la crítica como documento de cotejo para proponer y justificar lecturas en clave autobiográfica de otras obras del autor.

¹⁴ Horacio Molano, "La vida de un rebelde: apuntes sobre la autobiografía de Reinaldo Arenas," *Revista Mexicana del Caribe*, no. 16 (2003): 182.

¹⁵ Molano, "La vida de un rebelde," 187.

dentro de la reflexión latinoamericana. Basta recordar la que proporciona Guillermo Bustos, la cual considero que sintetiza los rasgos dominantes en la mayoría de las definiciones al respecto:¹⁶

El testimonio lleva la impronta de un tipo de relato estructurado en primera persona, que daba cuenta de una experiencia apremiante, vivida en carne propia o en proximidad. La enunciación del testimonio ha brindado voz pública a quien carece de ella, sea por razones de exclusión política o debido a la marginación del ámbito alfabetizado. Mujeres, indígenas, guerrilleros, marginados y otros que han sufrido alguna clase de proscripción pudieron expresarse por medio de este mecanismo. René Jara caracterizó este tipo de intervención como “narración de urgencia”, y los primeros que se acercaron a indagar la naturaleza de la “literatura testimonial” en Latinoamérica fueron los críticos literarios y culturales.¹⁷

Como puede observarse, la proximidad conceptual es justificable en cuanto concierne a la narrativa de Arenas, cuya naturaleza altamente transgresora propicia el traslape operacional al constituir un espacio de resistencia a través de la enunciación de la memoria.¹⁸ Luego, esta misma propensión es la que sigue el grueso de la crítica que lee en las novelas de la pentagonía una expresión literaria de la vida del autor, sus preferencias, sus miedos, sus vicisitudes. Sobre esto, cabe precisar que, si bien la investigación no ha de concentrarse en

¹⁶ Compárese con la propuesta de John Beverley, uno de los grandes teóricos del género a propósito del libro *Me llamo Rigoberta Menchú*: “Dar testimonio significa atestiguar, dar fe de algo. La autoridad ética y epistemológica de *Me llamo Rigoberta Menchú* deriva de que hemos de suponer que su narrador es alguien que ha vivido, en su persona o indirectamente a través de la experiencia de amigos, familiares, vecinos o parejas, los acontecimientos y experiencias que son narrados. Lo que da forma y significado a esos sucesos, lo que los vuelve historia, es la relación que hay entre la secuencia temporal de esos acontecimientos y la secuencia de la vida del narrador, articulada en la estructura verbal del texto testimonial.” “Subalternidad y testimonio. En diálogo con *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, de Elizabeth Burgos (con Rigoberta Menchú),” *Nueva Sociedad*, no. 238 (2012): 108. Léase con especial cuidado esta última parte del párrafo donde de nueva cuenta se ve configurada en una estructura interdependiente la representación de los eventos referidos y el aspecto la vida del testigo.

¹⁷Bustos, “La irrupción,” 11-12.

¹⁸ Debe aclararse en este punto que no se pretende establecer una equivalencia entre ambos términos, pues la distancia es significativa (y en cierta manera evidente) respecto a los objetivos narrativos y expectativas de lectura.

establecer la pertinencia de adscribir (o no) la obra seleccionada al género autobiográfico, sí valora la importancia de rescatar todo aquello que del texto revela la mera posibilidad de este enfoque en relación con las escrituras del yo, punto central para abordar la cuestión del trauma.

Desde la década de 1970, el creciente interés en los procedimientos de confección identitaria mediante la escritura fomentó cierta polémica sobre la capacidad referencial del lenguaje. El surgimiento de la autoficción como concepto crítico desencadenó un fecundo cuestionamiento teórico-artístico sobre los límites de lo referencial y lo ficticio. Con todo, la gran mayoría de expertos, siguiendo las huellas de Manuel Alberca, ha adoptado una posición lo bastante flexible para sostener la existencia de una gradación en lugar de una brecha insondable:

[...] la solución autobiográfica [referencial] y la solución novelesca [ficticia] son los dos extremos de un arco en el que caben infinidad de puntos intermedios. Cuanto más sutil sea la mezcla de ambos pactos, más prolongado será el efecto de insolubilidad del relato y mayor el esfuerzo de resolverlo. Entre la novela y la autobiografía hay una gran variedad de formas y estrategias y una infinidad de posibilidades y grados.”¹⁹

El *continuum* representado en la imagen del arco faculta la convivencia interpretativa en obras de difícil tipificación. Por ende, es válido suponer que, en cuanto a la pentagonía, el flujo simultáneo de lecturas literarias y revisiones biográficas apunta hacia aquella zona intermedia.

Stéphanie Panichelli-Batalla, por ejemplo, ha defendido que salvo *El color del verano*, pieza autoficcional, el resto de las entregas son claramente novelas autobiográficas. Según la

¹⁹ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007), 129; los corchetes son míos.

estudiosa, éstas se caracterizan tanto por no afirmar la coincidencia identitaria autor-personaje pese a los fuertes motivos para sospecharla, como por establecer el pacto novelesco sobre el autobiográfico.²⁰ Sin levantar controversia en materia de género, vale la pena problematizar la supuesta hegemonía del pacto novelesco: ¿por qué habría de imponerse una aproximación sobre otra cuando se trata de un texto renuente a la precisión de los extremos?

Si se comprende que las novelas autobiográficas oscilan en medio de dos registros distintos, es oportuno visibilizar el dilema del receptor siempre vacilante entre un acercamiento referencial o uno ficcional, es decir, la ambigüedad del pacto de lectura. Considero fundamental atender la idea de ambigüedad en el ámbito de las escrituras del yo dada la renovada vitalidad que cobra la figura del autor. Rocío Romero expresa este cambio de la siguiente manera:

El modo de realización del relato autoficcional da cuenta, paralelamente, de un cambio social el cual ha colocado nuevamente a la figura del autor como central y, al mismo tiempo, nos otorga una forma distinta de aproximarnos al texto literario mediante la ambigüedad de un pacto de lectura. Podría pensarse que nos encontramos en un momento de retorno a las interpretaciones psicologistas; sin embargo el viraje en la lectura y la producción literaria en la que vivimos no equipara la biografía a la novela como sucedió en el siglo xix; tampoco, como lo advirtió Barthes, se trata de considerar al autor como la fuente de toda interpretación y sentido de la obra literaria. Más bien en un espacio de lectura en que hacemos existir al autor a causa de la ambigüedad de su texto.²¹

El pasaje anuncia el advenimiento de un nuevo paradigma. Debido a que una explicación exhaustiva de las causas e implicaciones de semejante planteamiento excedería nuestros objetivos, sólo se hará hincapié en el fenómeno de “hacer existir al autor” al amparo de la

²⁰ Stéphanie Panichelli-Batalla, *El testimonio en la Pentagónia de Reinaldo Arenas* (Woodbridge: Tamesis, 2016), 7.

²¹ Rocío Romero, “Presentación. Biografía, autobiografía, memoria y testimonio,” *Revista Fuentes Humanísticas* 28, no. 52 (Enero-Junio 2016): 9.

ambigüedad: la reanimación del sujeto de la escritura. El narrador no es más un ente abstracto, una mera función discursiva, sino un individuo concreto habilitado para dar fe de su tiempo. En suma, la medianidad de las formas textuales asociada a la imbricación genérica salvaguarda la función referencial sin descartar la ficción.

Ciertamente, la exploración de las obras en clave autobiográfica sugiere intuiciones capitales. Los sustentantes de tal postura acaso coinciden en detectar un sujeto intérprete de la realidad, “una apropiación singular de las condiciones sociohistóricas”,²² lo cual es un efecto característico de la pentagonía en su conjunto. Ahora, esta noción de lo subjetivo será considerada más adelante en la agenda de discusión acerca de la naturaleza del testimonio (en particular del que se construye desde la ficción) dentro de la teoría de los *Trauma Studies*.

Una vez identificadas las principales corrientes de reflexión que abordan la pentagonía según la tradición crítica, y después de examinar de manera sucinta la estrecha relación que guarda el testimonio y la autobiografía como actos de memoria con una clara connotación disidente, me abocaré en el próximo apartado a las lecturas especializadas en el ámbito de lo testimonial. Asimismo, en el capítulo 3 se retomará el carácter ambiguo de las obras tanto desde el ángulo del escritor como del lector, quienes encuentran en la indeterminación el lugar del testimonio.

1.2 La pentagonía dentro del género testimonial

Las inquietudes que despierta una obra tan poco convencional como la de Reinaldo Arenas son diversas; no obstante, como se mencionó en el apartado 1.1, dentro de todas las líneas temáticas emergentes, una de las menos exploradas es la testimonial. Así, la bibliografía se

²² Alicia Pereda, “Los aportes del enfoque biográfico a la construcción narrativa del conocimiento social,” in *Sujeto. Enunciación y escritura*, ed. María Stoopen (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011), 41.

reduce drásticamente hasta apuntar sólo a dos teóricos principales: Francisco Soto y Stéphanie Panichelli-Batalla, cuyas respuestas al enigma areniano parten de una revisión contrastiva de la pentagonía y el género hegemónico cubano conocido como ‘novela testimonio’. Ahora, en este apartado, me enfocaré en establecer un diálogo directo con ambos autores a fin de perfilar las nociones axiales respecto al testimonio generado desde la ficción a partir de las cuales se desarrolla el presente proyecto.

En principio, debe señalarse que conciliar los conceptos de testimonio y ficción no es tarea fácil. En el seno de la discordancia se encuentra la oposición entre lo *fictus* –‘fingido, falso, inventado’– y la dimensión ética de verdad a la que el testimonio no puede renunciar por ningún motivo.²³ En esta supuesta paradoja, los estudios literarios (algunos de ellos aguijados por asuntos ideológicos y políticos) han recurrido a un cuestionamiento profundo de las categorías con las que se piensa ambas nociones. Como resultado, han surgido denominaciones que efectivamente aseguran la alianza ficción-testimonio. Para efectos de la discusión, me referiré en especial a dos de ellas: la novela-testimonio y la novela testimonial.

La ‘novela-testimonio’ fue un término postulado por Miguel Barnet después de la publicación de sus obras *Biografía de un cimarrón* en 1966 y *Canción de Rachel* en 1969. La idea es parte integrante de un programa de militancia (o, en opinión de Arenas, propaganda)²⁴ socialista orientado a “forjar una literatura que, con verosimilitud realista – aunque ésta se extrapole a una dimensión ficticia–, cediera el paso como nunca antes a los

²³ Para los teóricos que acercan el testimonio hacia la historiografía y etnografía (como es el caso de Miguel Barnet), el conflicto se establece entre “literature (aesthetics) and accurate representation (historical information).” Francisco Soto, “The Pentagonía and the Cuban documentary novel,” *Cuban Studies* 23, (1993), 140.

²⁴ En el documento *Conversación con Reinaldo Arenas*, el escritor expone su postura respecto al testimonio cubano que ha dejado de ser literatura “para convertirse en propaganda política”. Reinaldo Arenas en Panichelli-Batalla, *El testimonio*, 38.

olvidados por la historia oficial”.²⁵ Luego, gracias al apoyo revolucionario, la concepción particular de Barnet sobre las posibilidades del testimonio se convirtió pronto en el modelo oficial. En el fondo, tal modelo se erige en respuesta al plan gubernamental castrista para definir el lugar que les correspondería a los intelectuales dentro del proceso de construcción de la nueva organización social, “llamando la atención sobre la necesidad de la utilidad y productividad de su trabajo”.²⁶ La literatura debe “servir” en el frente ideológico. De estas premisas derivan los rasgos más sobresalientes de la propuesta de Barnet sintetizados en los siguientes puntos:

Función desmitificadora de la historia oficial; importancia de la labor previa de investigación por parte del escritor; un lenguaje propio al testigo; el mantenimiento de la imaginación literaria; la existencia de un escenario real; la articulación de la memoria colectiva; la despersonalización del autor; un serio conocimiento científico de la época; y la toma de posición para enjuiciar una época.²⁷

En torno a esta descripción, en apariencia inofensiva, habría que puntualizar por lo menos tres consideraciones. En primer lugar, debe indicarse que la historia oficial a la que hace referencia específicamente Barnet es aquella previa a la Revolución (sobre todo la consolidada durante la dictadura de Fulgencio Batista). Por eso cuando los mandos rebeldes asumen el poder, el “desenmascaramiento de la realidad”²⁸ en un inicio reaccionario, se vuelve más bien un proceso profundamente institucionalizado.²⁹ En segundo lugar, la

²⁵ José Gutiérrez, “Premisas y avatares de la novela-testimonio: Miguel Barnet,” *Revista chilena de literatura*, no.56 (2000): 55.

²⁶ Panichelli-Batalla, *El testimonio*, 22.

²⁷ Stéphanie Panichelli-Batalla, “Testimonio antes y después del alba,” *Revista Internacional d’ Humanitats* 23, (2011): 29.

²⁸ Gutiérrez, “Premisas y avatares”, 59.

²⁹ Aun cuando en este trabajo se optó por no ahondar en la larga trayectoria del movimiento revolucionario, es menester subrayar la complejidad del fenómeno de institucionalización referido, donde interactúa en diferentes intervalos una multiplicidad de factores políticos y orientaciones

formación de lo colectivo termina por convertirse en una verdadera amenaza para lo individual; el Yo está condenado a perderse en el Nosotros y con él cualquier manifestación de pluralidad. En tercer lugar, el “mantenimiento de la imaginación literaria” no implica su libre uso.

Aunque Barnet se muestra entusiasta en indagar los alcances de la literatura prestando atención a sus propiedades estéticas, ésta se encuentra fuertemente constreñida al registro realista amén del carácter teleológico atribuido al género testimonial, como ilustra José Gutiérrez:

Así pues, Barnet plantea el testimonio como materia prima que puede cumplir una función comunicativa y hasta didáctica, de comunicación ideológica que el creador analiza tanto según sus posibilidades y sus recursos expresivos como según su talento. [...] tan importante como la función que cumple el testimonio o documento en sí mismo es la sensibilidad, la cultura, la madurez literaria e ideológica de quien lo trabaja.³⁰

En términos del didactismo expuesto en la cita es que se comprenden los límites impuestos al vuelo imaginativo literario. Es aconsejable utilizar la ficción, pero debe ser manejada de tal manera que no interfiera con el fin último (pragmático) del testimonio: la comunicación ideológica. Esta característica es esencial para entender la propuesta barnetiana y reconocer en qué sentido el testimonio areniano se opone a ella privilegiando la imaginación.

Teniendo en cuenta lo anterior, esta investigación suscribe la lectura de Francisco Soto quien advierte en los textos de Arenas una intencionalidad desafiante en relación con un *status quo* concreto:

ideológicas. Para inquirir más sobre el particular, véase Rafael Rojas. *Historia mínima de la Revolución cubana*. México: El Colegio de México, 2015.

³⁰ Gutiérrez, “Premisas y avatares,” 61.

I believe that, like other Cuban writers quite aware of the type of literary expression promoted (expected) by the revolutionary regime, Arenas purposefully assimilated and played off the documentary function of Cuba's artistic media in *Celestino del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano*, and *El asalto*, texts conceived in a highly politicized atmosphere in which literature was thought of as a vehicle for shaping revolutionary consciousness.³¹

Del pasaje es importante llamar la atención sobre la resolución dual de “asimilar y confrontar (play off)” la función documental afirmada por el régimen cultural de la isla. Según el teórico, la pentagonía se asemeja a la novela-testimonio en su búsqueda por dar voz a los sectores marginados sólo que, en este caso, dentro de la misma sociedad revolucionaria –“disidentes, ‘extravagantes’, soñadores, libre pensadores, homosexuales”–.³² El cambio de testigo en el estrado conduce a un proyecto escritural alternativo donde el autor recurre a una serie de técnicas estructurales y retóricas –“subversive documentation, irony, parody, and discursive contradictions”–³³ dirigidas a poner en entredicho cualquier pretensión de objetividad histórica basada en un lenguaje referencial susceptible de ser manipulado para apoyar juicios determinados.³⁴ Asimismo, la ficción pasa a primer plano en cuanto “expresses much more than overt and unmistakable political messages by underscoring the personal and imaginative *realities* of each subject over his or her sociopolitical and historical *reality* [...]”³⁵ Cabe

³¹ Soto, “The Pentagonía,” 142. “Creo que, como otros escritores cubanos conscientes del tipo de expresión literaria promovida (esperada) por el régimen revolucionario, Arenas, intencionalmente, asimiló y confrontó la función documental del medio de comunicación artístico cubano en *Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Otra vez el mar*, *El color del verano* y *El asalto*, textos concebidos en una atmósfera altamente politizada dentro de la cual la literatura era considerada un vehículo para formar la conciencia revolucionaria”.

³² Soto, “The Pentagonía,” 135.

³³ Soto, “The Pentagonía,” 146. “documentación subversiva, ironía, parodia y contradicciones discursivas”.

³⁴ Soto, “The Pentagonía,” 146.

³⁵ Soto, “The Pentagonía,” 146. “expresa mucho más que mensajes políticos manifiestos e inequívocos al subrayar las *realidades* personales e imaginativas de cada sujeto por encima de su *realidad* sociopolítica e histórica”.

mencionar que esta última observación abocada a colocar el acento en el sujeto y las vicisitudes de su existencia, pese a que se reitera a lo largo del estudio de Soto, no llega nunca a desarrollarse. Sin embargo, su incidencia permite descubrir en la pentagonía no sólo una fuerza desarticuladora encaminada a dismantelar un discurso previo, sino también una propositiva. Luego, en medio de la gama temática abordada por esta revisión inaugural, el autor se despreocupa por completo de tratar lo concerniente al género, situación que insta a la crítica a encontrar una denominación congruente con las producciones ajenas al canon.

Stéphanie Panichelli-Batalla plantea el término ‘novela testimonial’ como una forma de devolver el peso restado a la parte literaria-imaginativa en la concepción de la novela-testimonio. Así, se une al grupo de pensadores (entre los que se cuenta a Hugo Achugar, Abdeslam Azougarh, Margaret Randall y Juan José Saer) quienes comparten la tesis de que “la ficción no *impide* el testimonio, sino todo lo contrario: a través de la ficción llega a menudo más directamente el mensaje a los lectores, en este caso, el mensaje testimonial”.³⁶ Desde este ángulo, la ficción conlleva un adentramiento más “verdadero” a la realidad. Esta manera de percibir la ficción marca un distanciamiento respecto a la idea de Barnet, lo cual se constata en el siguiente párrafo:

En la novela testimonial tanto la palabra testimonio como la palabra novela tienen el mismo valor y peso: son obras de ficción en las que el autor deja su testimonio. La novela-testimonio es ante todo un texto donde se acepta la creación literaria del autor pero manteniéndose en hechos reales; la novela testimonial, por su parte, es ante todo una novela en la que el autor, a través de la ficción, ofrece su propio testimonio o el de un testigo que le relató su historia. No intenta reflejar de manera realista y objetiva los sufrimientos padecidos por el testigo sino que se utiliza la imaginación del autor para transmitir el mensaje.³⁷

³⁶ Panichelli-Batalla, *El testimonio*, 17; las cursivas son mías.

³⁷ Panichelli-Batalla, “Testimonio antes y después”, p. 31.

Asimismo, el fragmento anterior es de gran relevancia a la hora de exhibir un supuesto implícito (y bastante debatible) en el pensamiento de Panichelli-Batalla: la imaginación como elemento totalmente inconexo al acto testimonial tolerado apenas por la hibridez del género y por su utilidad a la hora de transmitir un mensaje.³⁸ A lo largo de este estudio se cuestionará tal lectura disociada que sugiere aceptar todas aquellas “desviaciones” del realismo y la lógica porque es “ante todo una novela”, como si el discurso testimonial fuese previo y no intrínseco al lenguaje literario. Tanto es así que los cuatro rasgos contemplados por la autora para evaluar la obra de Reinaldo Arenas dentro del género poco o nada tienen que ver con la textura verbal, con la estructura del relato y mucho menos con el arsenal de recursos narrativos y/o discursivos desplegados en sus textos que los dotan de una singularidad innegable: i) la identidad entre autor, narrador y testigo ii) la intertextualidad con el contexto histórico iii) la situación de opresión y iv) la representatividad colectiva del testigo.³⁹

Desde luego, es oportuno revisar el texto con base en estos parámetros por cuanto retoman asuntos primordiales de la tradición latinoamericana en torno al testimonio y su función social; sin embargo, un estudio que acaba en este punto inspira inevitablemente al menos un atisbo de sospecha. Entonces, ¿por qué testimoniar a través de la ficción y además con un grado de complejidad tan elevado? ¿Qué aporta la imaginación al testimonio? Sin intención de cancelar la postura más aceptada en el historial crítico de la pentagonía, donde se aborda la imaginación y la ficción en términos de elementos subversivos ante un medio cultural hegemónico, en este trabajo se pretende explorar otro ángulo. Considerando una respuesta a las preguntas anteriores, el presente estudio introduce el concepto de testimonio

³⁸ Este sobreentendido se vuelve patente en muchas de las aproximaciones a la pentagonía. Véase, por ejemplo, Adriana Méndez, “El palacio de las blanquísimas mofetas: ¿Narración historiográfica o narración imaginaria?”, *Revista de la Universidad de México*, no. 27 (1983): 14-21.

³⁹ Panichelli-Batalla, *El testimonio*, 14-16.

literario (*literary testimony*), el cual estima la imaginación en su forma ficcional como vía privilegiada que *posibilita* el testimonio en sí de un tipo de experiencia difícilmente transmisible por otros modos: la experiencia del trauma.

1.3 Trauma y testimonio literario

El *literary testimony* surge dentro de los *Trauma Studies* para hablar de las producciones literarias del siglo XX que responden a un trauma histórico, es decir, a una crisis en la que “our cultural frames of reference and our preexisting categories which delimit and determine our perception of reality have failed, essentially, both to contain, and to account for, the scale of what has happened in contemporary history”.⁴⁰ Ante eventos descomunales de opresión y extrema violencia, las relaciones entre narrativa e historia cambian radicalmente debido a la “historical necessity of involving literature in action, of creating a new form of *narrative as testimony* not merely to record, but to rethink and, in the act of its rethinking, in effect *transform history* [...]”⁴¹ Por este motivo, el enfoque elegido resulta fructífero para pensar la pentagonía, en particular *El palacio de las blanquísimas mofetas* vinculado a la situación de producción.

Al igual que los escritores europeos después de la Segunda Guerra Mundial, Reinaldo Arenas se enfrenta a la inexistencia de marcos de referencia para pensar y transmitir tanto su experiencia del gobierno revolucionario, como su postura política. Intenta comunicar su vivencia, pero no está dispuesto a seguir las líneas de género estipuladas desde el mismo

⁴⁰Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis* (New York: Routledge, 1992), xv. “nuestros marcos culturales de referencia y nuestras categorías preexistentes que delimitan y determinan nuestra percepción de realidad han fallado, esencialmente, en contener y explicar la magnitud de lo que ha pasado en la historia contemporánea”.

⁴¹Felman and Laub, *Testimony*, 95. “la necesidad de hacer participar activamente a la literatura, de crear una nueva forma de *narrativa como testimonio* no simplemente para registrar, sino para repensar y, en el acto de su reconsideración, en efecto transformar la historia.”

poder al que pretende interpelar. Así pues, es crucial enfatizar el hecho de que la literatura de testimonio no se limita a contar lo sucedido, sino que hace explícito en su estructura y contenido el acto interpretativo de carácter subjetivo que permite derivar una visión crítica de los acontecimientos; con ello se detona, en última instancia, “the imaginative capability of perceiving history –what is happening to others– in *one’s own body*, with the power of sight (of insight) usually afforded only by one’s own immediate physical involvement”.⁴²

Ahora bien, hemos dado con un punto medular dentro del análisis de las obras: el rescate de la dimensión subjetiva ante (o contra) la idea moderna de Historia a la cual tampoco se sustrae el sistema socialista. Esta aseveración remite inevitablemente a la Historia hegeliana que, de acuerdo con la notable sensibilidad de Alain Finkielkraut, constituye una percepción reduccionista en su enfoque panorámico de la marcha universal, pues ignora la pluralidad humana y en aras de la realización dialéctica de la Razón, acepta como mal necesario las más terribles catástrofes particulares: “se niega a detenerse junto a las heridas infligidas [de los individuos]”⁴³. El sufrimiento y la muerte de los hombres ya no se miden en relación con lo irreparable frente “a los grandes singulares colectivos de los Tiempos modernos, es decir, de la época del movimiento: la Historia, el Progreso, la Revolución”.⁴⁴

⁴² Shoshana Felman, “Camus’ The Plague, or a Monument to Witnessing,” in *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis* (New York: Routledge, 1992), 108. “la capacidad imaginativa de percibir la historia –lo que está pasándole a otros– en el propio cuerpo con el poder de la vista (de la agudeza) usualmente proporcionado sólo por la propia implicación física inmediata”. Nótese en la cita la mención del cuerpo, aspecto que será tratado con la importancia debida en los apartados siguientes.

⁴³ Alain Finkielkraut, *Nosotros, los modernos* (Madrid: Encuentro, 2006), 49.

⁴⁴ Finkielkraut, *Nosotros*, 49.

El influjo de semejante visión es patente en el discurso axiológico castrista siempre escudado en la célebre fórmula “la historia me absolverá”⁴⁵ para justificar los más controversiales edictos en virtud de un bien mayor validado por el tiempo. En pos del gran ideal revolucionario, se vuelve aceptable la relativización de los derechos civiles más elementales –v.g. la libertad sexual y la libertad de creación y expresión, mismos que nuestro autor en su condición de escritor homosexual defendió incansablemente– y se establece un prototipo de lo humano cuya plenitud radica en su capacidad productiva material y de conciencia para la sociedad: el “hombre nuevo” planteado en los textos del Che Guevara.⁴⁶

En medio de este ambiente sociopolítico comprometido con la uniformización generalizada en pos de la libertad y la igualdad, la decisión de Reinaldo Arenas sobre transmitir literariamente su experiencia individual marcada por el dolor producto de la precarización, la violencia sistemática y la muerte,⁴⁷ –el cual se instituye en el testimonio

⁴⁵ La frase originalmente da título al alegato de autodefensa de Fidel Castro pronunciado durante el juicio en su contra en 1953 a causa del ataque perpetrado en los cuarteles Moncada y Carlos Manuel de Céspedes.

⁴⁶ Ernesto Guevara, “El socialismo y el hombre en Cuba,” in *El socialismo y el hombre nuevo*, ed. José Aricó (México: Siglo XXI, 1977), 12. Sobre el particular, vale la pena subrayar la coexistencia (a veces conflictiva, otras veces armoniosa) del emergente proyecto de nación con viejos valores occidentales, en especial los de orden patriarcal. Una revisión de los discursos de Ernesto Guevara permite detectar cierta miopía al tratar problemáticas de género. Mientras se pugna por abandonar la “tradición anterior” discriminatoria y así incluir a las mujeres dentro del esquema de trabajo socialista, la reflexión no ofrece en el fondo ningún cambio sistemático como sí lo hace en otros tópicos. La luz emanada desde el brillante futuro profetizado parece engeuecer al autor ante esta cuestión transversal de la vida social: “Y en esta nueva etapa que vivimos, en la etapa de construcción del socialismo, donde se barren todas las discriminaciones y sólo queda como única y determinante dictadura la dictadura de la clase obrera [...] y la preparación de un largo camino que estará lleno de muchas luchas, de muchos sinsabores todavía, de la sociedad perfecta que será la sociedad sin clases, la sociedad donde desaparezcan todas las diferencias, en este momento no se puede admitir otro tipo de dictadura que no sea la dictadura del proletariado como clase. Y el proletariado no tiene sexo; es el conjunto de todos los hombres y mujeres que, en todos los puestos de trabajo del país, luchan consecuentemente para obtener un fin común”. “Sobre la construcción del partido,” in *El socialismo y el hombre nuevo*, ed. José Aricó (México: Siglo XXI, 1977), 35-36.

⁴⁷ Debe aclararse que la presente investigación comparte la postura de pensadores como Kai Erikson quien entiende el trauma no sólo como resultado de un acontecimiento discreto, sino de condiciones persistentes: “[...] trauma can issue from a sustained exposure to battle as well as from a moment of numbing shock, from a continuing pattern of abuse as well as from a single searing assault, from a

como categoría existencial y baluarte de una pretensión de verdad— no sólo contradice la promesa de bienestar inclusiva de la Revolución, sino que obliga a la conciencia histórica a revalorar la unicidad de cada miembro social, a “detenerse junto a las heridas infligidas” que el sujeto de testimonio comunica.⁴⁸

En lo sucesivo, será crucial entender la noción de ‘herida’ en términos de ‘trauma’ (retomando la etimología *τραῦμα* 'herida') con el objetivo de denotar, a ejemplo de otros usuarios del marco teórico elegido entre los cuales destaca Christine van Boheemen, “a presence which exceeds narrative discourse as traditionally understood [...] a structure of subjectivity split by the inaccessibility of part of its experience which cannot be remembered”.⁴⁹ Se trata de un efecto provocado por la incapacidad del plano simbólico para apropiarse de un determinado evento. Éste sólo es grabado e insertado en la psique con una fidelidad pasmosa que, paradójicamente, indica un error en su codificación y supone una posterior falta de control sobre su evocación.

period of severe attenuation and erosion as well as from a sudden flash of fear. [...] trauma has the quality of converting that one sharp stab of which I spoke a moment ago into an enduring state of mind. [...] The moment becomes a season, the event becomes a condition”. “Notes on trauma and community,” in *Trauma. Explorations in Memory*, ed. Cathy Caruth (London: The Johns Hopkins University Press, 1995), 185.

⁴⁸ La voluntad de hacer girar la escritura alrededor del sujeto y sus vicisitudes en un mundo contingente es, asimismo, del todo congruente con el programa del género novela nacido de la modernidad. Mientras Barnet intenta componer lo que Milan Kundera llama “historiografía novelada” para “ilustrar una *situación histórica*”, Arenas “examina la situación histórica de la existencia humana” con la intención de explorar las posibilidades de ésta. *El arte de la novela* (México: Tusquets, 1986), 12. Tal propósito se traduce en la estructuración doble de la novela que Georg Lukács llama “la forma externa” y la “forma interna”. La primera –ámbito del testimonio a secas– es esencialmente biográfica, abarca el plano del mero acontecer; la segunda –ámbito del testimonio literario–, da cuenta del ejercicio subjetivo, “la marcha hacia sí” del individuo problemático. *Teoría de la novela*. México: Debolsillo, 2018.

⁴⁹ Christine van Boheemn, *Joyce, Derrida, Lacan, and the Trauma of History* (New York: Cambridge University Press, 1999), 19. “una presencia que excede el discurso narrativo como tradicionalmente se entiende [...] una estructura de subjetividad escindida por la inaccesibilidad de una parte de su experiencia, la cual no puede ser recordada.”

Podría decirse que, a raíz de la “ruptura”, la memoria del trauma aloja también la verdad de su ininteligibilidad pues, como menciona Cathy Caruth: “[...] the truth of the event may reside not only in its brutal facts, but also in the way that their occurrence defies simple comprehension. The flashback or traumatic reenactment conveys, that is, both the truth of an event and the truth of its incomprehensibility”.⁵⁰ Desde este punto de vista, la novela analizada contrarresta parámetros de factualidad lógicos para dar fe de la huella que la historia ha dejado en la psique del individuo.

¿Qué tipo de huella imprime en el autor cubano su vivencia histórica? En primera instancia, la herida de la miseria durante la época de la dictadura; en segunda instancia, la herida de convertirse en un “indeseable” dentro de la emergente sociedad revolucionaria. La pobreza, la persecución, el encarcelamiento, la censura, el aislamiento, el sentimiento de no-pertenencia acentuado por el exilio, la desilusión de verse amputado del tejido social por el movimiento que prometía ser la salvación de un doloroso pasado. Todo parece poner en juego al sujeto histórico y su discurso, todo apela al código existencial del escritor caracterizado por su orientación sexual y una imperiosa necesidad de libertad.

Como puede advertirse, la reflexión emprendida implica contemplar otros modos de transmisión de la verdad y otras configuraciones mente-lenguaje. En este sentido, la literatura abre una posibilidad. Al ser un discurso desarrollado en dos niveles: el literal y el figurado, se considera una vía privilegiada para recuperar el momento “perdido” que no fue totalmente

⁵⁰Cathy Caruth, “Recapturing the Past: Introduction” in *Trauma. Explorations in Memory*, ed. Cathy Caruth (London: The Johns Hopkins University Press, 1995), 153. “[...] la verdad de un evento puede no solo residir en los hechos brutales, sino también en la manera en que su ocurrencia desafía la comprensión simple. Es decir, el *flashback* o recreación traumática transmite al mismo tanto la verdad de un evento como la verdad de su incomprehensibilidad.”

experimentado en el evento, salvar la brecha simbólica sin llegar a negarla y restituir el acto verbal a través de la imaginación.⁵¹

Desde esta perspectiva, por consiguiente, la operatividad imaginativa dentro del ejercicio testimonial se torna imprescindible en tanto medio de aproximación al trauma; además, en el caso de Arenas, una última cuestión sobre el tema debe ser agregada: la imaginación es la clave de la creación, potencia necesaria para la afirmación de un testigo que ha sido despojado de todo. La facultad creadora ratifica su estatus de sujeto y en calidad de éste, accede a la memoria y la sustenta. Por eso, en el prólogo de la edición de 1982 de *Celestino antes del alba*, nuestro autor declara que “Aunque el poeta perezca, el testimonio de la escritura que deja es un testimonio de su triunfo ante la represión y el crimen. Triunfo que ennoblece y además es patrimonio del género humano”.⁵² Nótese el uso de la palabra “poeta” en alusión al hombre en su función de creador.

Una vez finalizado el recorrido por los principales estudios centrados en la Pentagonía, sólo resta subrayar el hecho de que la investigación abreva y encuentra ecos en los trabajos base de Francisco Soto y Stéphanie Panichelli-Batalla. Del primer autor, se recuperó el planteamiento que vislumbra en las novelas la realización literaria de una estrategia contestataria donde la mayor rebeldía es hablar de un Yo en su singularidad. La segunda autora aportó la problematización del nexo entre ficción y testimonio e hizo un llamado a no perder de vista la especificidad del género testimonial latinoamericano y todo lo que significa para nuestras comunidades. Sin olvidar este provechoso diálogo, en los siguientes apartados se desarrollará propiamente el análisis directo del texto con miras a

⁵¹ Geoffrey Hartman, “On Traumatic Knowledge and Literary Studies”, *New Literary History* 26, no. 3 (Summer 1995): 537.

⁵² Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba* (Barcelona: Tusquets, 2000), 5.

entender cómo se construye el relato a partir del trauma y explicar el acercamiento a la vanguardia de la imaginación por excelencia: el surrealismo.

CAPÍTULO 2

ANÁLISIS DEL CORPUS

Desde el comienzo de la presente reflexión, se ha insistido en el desafío que supone la presencia de ciertas peculiaridades narrativas y discursivas de corte vanguardista a la hora de localizar las novelas de la pentagonía dentro del espectro testimonial. En atención a dicha problemática, en el apartado anterior se han introducido las categorías de ‘trauma’ y ‘*literary testimony*’ en aras de reivindicar el acto imaginativo en el proceso de reconstrucción de la memoria y, con ella, de la historia misma. Con base en esta posición teórica, se procederá al análisis concreto de la obra.

En el presente capítulo se estudiará la manera en la que se articulan dentro del acto testimonial tres fenómenos singulares correspondientes a cada uno de los subapartados establecidos, los cuales, desde mi perspectiva, destacan por su incidencia estructural dentro de la novela y constituyen fuertes indicadores del trauma en tanto vías de penetración al ámbito subjetivo: i) prácticas surrealistas, ii) la fragmentariedad espacio-temporal, alteraciones gramaticales y multiplicidad vocal y iii) el proceso de lectura.

2.1 Prácticas surrealistas

A lo largo de la pentagonía es posible visualizar, simultáneamente al desarrollo político de Cuba a mediados del siglo XX, el crecimiento biológico del protagonista, quien muere y renace con distinto nombre en cada entrega. Así, dentro del período comprendido desde la dictadura de Fulgencio Batista hasta la consolidación del gobierno castrista, *El Palacio de las blanquísimas mofetas* se sitúa justo en la transición de poderes: Fortunato es un adolescente que se traslada con su familia del campo a la ciudad en busca de mejores

condiciones de vida, pero ante la imposibilidad de escapar de la miseria decide “alzarse” a favor del movimiento revolucionario, el cual finalmente termina por excluirlo. Aunque a primera vista pareciese una secuencia cronológica simple, la vivencia subjetiva de los acontecimientos históricos se muestra en toda su complejidad mediante un relato fragmentario, delirante y polifónico donde convergen tres generaciones.

La crónica familiar contempla desde la juventud de los abuelos hasta la adolescencia de los nietos. La historia comienza con la inmigración de Polo, quien llega a Cuba desde las Canarias y, gracias a la comisión de un crimen, adquiere una finca al norte de la provincia de Oriente. Poco tiempo después se casa con Jacinta y engendran cinco hijas: Adolfinia la “quedada”, Onérica la “espatriada”, Celia la “alocada”, Digna la “dejada” y Emérita la “odiada”. Los adjetivos sustantivados en aposición se repiten incesantemente para señalar el conflicto y el estigma los personajes: Adolfinia es una mujer que nunca logró “conseguir” un hombre; Onérica, sin el apoyo del padre de su hijo Fortunato, decide irse a trabajar a Estados Unidos; Celia presenta un comportamiento anormal después del suicidio de su hija Esther; Digna y sus dos hijos (Tico y Anisia) son abandonados por Moisés; Emérita es rechazada por el resto de sus parientes. Cabe precisar, no obstante, que la caída en desgracia, la pérdida de la esperanza y la eventual locura o muerte de los miembros se produce tras la venta de la finca y el asentamiento en Holguín.

El cambio a un medio más urbanizado resulta contraproducente. Habitar la nueva vivienda se vuelve intolerable a causa del olor y el sonido emitido por la fábrica vecina, el calor acumulado bajo el techo de fibrocemento, las plagas, el espacio reducido, el hambre y, sobre todo, la insana convivencia entre los mismos residentes. Luego, la situación empeora cuando estalla la Revolución y el pueblo sufre tanto la intervención de los rebeldes como la

represión de la dictadura. Es entonces cuando el conjunto de actores llega al paroxismo de la desesperación.

Ahora, será precisamente la visión de conjunto lo que marcará dos de las características más sobresalientes del testimonio areniano: la pluralidad y la multiplicidad. En la novela, se abandona del mundo autista infantil de *Celestino antes del alba* para tejer un entramado de voces donde cada miembro del núcleo familiar tiene la oportunidad de “quejarse”, de contar su tragedia personal. Sobre un lienzo histórico compartido, los sujetos conservan sus propios miedos, deseos y frustraciones: su ser individual.

Debido a que la imaginación ficcional permite la inmersión en los mundos internos de los personajes, estos no son engullidos por las condiciones externas. Por eso es el poeta, un testigo que ejerce su capacidad imaginativa, quien logra cumplir la hazaña:

¿Acaso no había sido él quien le había otorgado voz, sentido trágico, trascendencia, a aquellas criaturas que de haberse manifestado por sí mismas hubiesen reducido la dimensión de su vida a un pequeño estertor, a un grito común, perdido, confundido en el barullo y la insignificancia de los demás gritos inútiles?¹

La reflexión metatestimonial generada en este fragmento evidencia la necesidad de trascender la ilusión de lo objetivo para superar la naturaleza abstracta e impersonal del sufrimiento social. Por ende, al mostrar el aspecto psíquico y llamar la atención sobre el carácter multidimensional de la realidad, también se sugiere una nueva forma de relación entre lo particular y lo general, lo individual y lo colectivo; una interconexión más respetuosa donde el primer término no se vea diluido en la inmensidad del segundo. Luego, como se comprobará a continuación, la exploración de la interioridad dará sentido al acercamiento vanguardistas dentro del texto.

¹ Reinaldo Arenas, *El palacio de las blanquísimas mofetas* (México: Tusquets, 2001), 361.

Aun cuando son contadas las reflexiones en torno al tema concreto de la influencia surrealista en las obras de la pentagonía, no son pocos los reseñistas e investigadores que han considerado pertinente relacionar, desde distintos ángulos, la narrativa areniana con dicha visión artística y epistemológica cuyo influjo sigue percibiéndose en Occidente.² Ana Pellicer, por ejemplo, sustenta la cercanía a través de una revisión biográfica donde la imaginación se convierte en el medio de salvación por excelencia ante un sistema político totalitario. El ciclo novelesco se opone a la fuerza hegemónica implícita del realismo socialista³ asumiendo, igual que sus predecesores (Virgilio Piñera, Guillermo Cabrera Infante, Lezama Lima, etc.), “el surrealismo, lo irónico, y las apuestas experimentales como pilares fundamentales de una literatura que revoluciona”.⁴ Teniendo en cuenta la dimensión política introducida por esta aproximación, a continuación exploraré cómo se adoptan particularmente los principios y prácticas surrealistas en *El Palacio de las blanquísimas mofetas* y cómo tales manifestaciones guardan relación con el principio rector del relato: el trauma.

De entrada, resulta fundamental advertir la concordancia entre el cambio ontológico generador del surrealismo en la década de 1920 y lo que algunos años después los fundadores de los *Trauma Studies* concibieron como trauma histórico. Si bien la noción moderna de *avant-garde* se venía gestando desde el siglo XIX y, en efecto, se esperaba tarde o temprano

² Emulo la distinción que realiza Melanie Nicholson en “Surrealism revisited: the Poetry of Dolores Echeopar,” *Letras Femeninas* XXX, no. 2 (diciembre 2004): 94.

³ No dejan de ser interesantes ciertos desfases entre la teoría y la práctica de lo que debiera ser la expresión artística de la nueva sociedad revolucionaria. Mientras el Che Guevara estima inconveniente el realismo socialista por ser una forma afín al realismo burgués decimonónico, el fuerte constreñimiento del ámbito literario conduce inevitablemente a dicha manifestación cultural.

⁴ Ana Pellicer, “Reinaldo Arenas: la literatura como salvación y condena,” in *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, ed. Eva Valcarcel (La Coruña: Universidade da Coruña, 2005), 527.

una reacción a la trasnochada estética del Romanticismo, la naturaleza de la revolución se configuró a la luz del primer enfrentamiento bélico a gran escala. Respecto a lo anterior, Melanie Nicholson ofrece un claro panorama de la transformación:

In historical terms, surrealism, coming close on the heels of Dada, was a direct response to what writers, artists, and intellectuals saw as the total corruption of the spirit in early twentieth-century Europe [...] The war, in short, caused many Europeans to doubt the very viability of that trophy of Enlightenment known as rational thought. Similarly, the optimistic promises of nineteenth-century positivism gave way to a total collapse of faith in human, social and political enterprises. In place of rationalism and human progress, the surrealists proposed total freedom of thought and action and a new reign of the imagination. In place of the real they proposed the surreal: that area of mental activity and artistic practice in which dream and waking states, conscious and unconscious, would merge, opening up entirely new possibilities of human perception.⁵

El proceso histórico descrito apunta, tal como se mencionó en el apartado anterior, a un fallo por parte de los marcos culturales de referencia y las categorías preexistentes a la hora de dar cuenta sobre una nueva realidad. Las sociedades europeas de pronto se encontraron en un escenario incomprensible. Los modelos cognitivos heredados del racionalismo burgués se declaraban obsoletos. El concepto de lo humano hasta entonces conocido yacía sepultado bajo las ruinas de lo que alguna vez se creyó el culmen de la civilización. En medio de la devastación, la actividad imaginativa se erigió como el puente para reaprehender el mundo. Ahora, es precisamente gracias a esta revisión contextual que puede evaluarse el surrealismo

⁵ Nicholson, "Surrealism revisited," 95. "En términos históricos, el surrealismo, pisándole los talones al dadaísmo, fue una respuesta directa a lo que escritores, artistas e intelectuales vieron como la corrupción total del espíritu en la Europa de principios de siglo XX [...] La guerra, en resumen, provocó que muchos europeos dudaran de la viabilidad misma de ese trofeo de la Ilustración conocido como pensamiento racional. Asimismo, las promesas optimistas decimonónicas cedieron al colapso de la fe en las empresas humanas, sociales y políticas. El lugar de racionalismo y progreso humano, los surrealistas propusieron libertad total de pensamiento y acción en un nuevo reino de la imaginación. En lugar de lo real, ellos propusieron lo surreal: esa área de actividad mental y práctica artística donde sueño y vigilia, consciente e inconsciente, se unirían para abrir nuevas posibilidades de la percepción humana".

fuera de la Europa de la primera mitad del siglo XX. ¿Sería adecuado hablar del surrealismo como una manifestación del trauma que resurge y se actualiza en otros entornos dadas ciertas condiciones específicas? Así parece ser, por lo menos, en algunos casos de América Latina.

En principio, conviene valorar con objetividad la presencia del pensamiento surrealista en Latinoamérica, porque, contrario al lugar común que predica su fertilidad en virtud de considerar *le merveilleux* una cualidad intrínseca a la realidad del continente, los estudios sobre el tema han detectado una pervivencia más bien problemática. Sobre esto, Valentín Ferdinán alega “un fracaso” del movimiento iniciado por Breton tanto en su búsqueda por revolucionar la institución artística como en el proceso de implantarse en el Nuevo Mundo. En opinión del teórico, durante los años veinte y treinta, la situación socioeconómica de los países hispanoamericanos despertaba inquietudes en absoluto compatibles con la visión del arte ahistórico del proyecto vanguardista, lo cual provocó una fuerte tendencia desarticuladora:

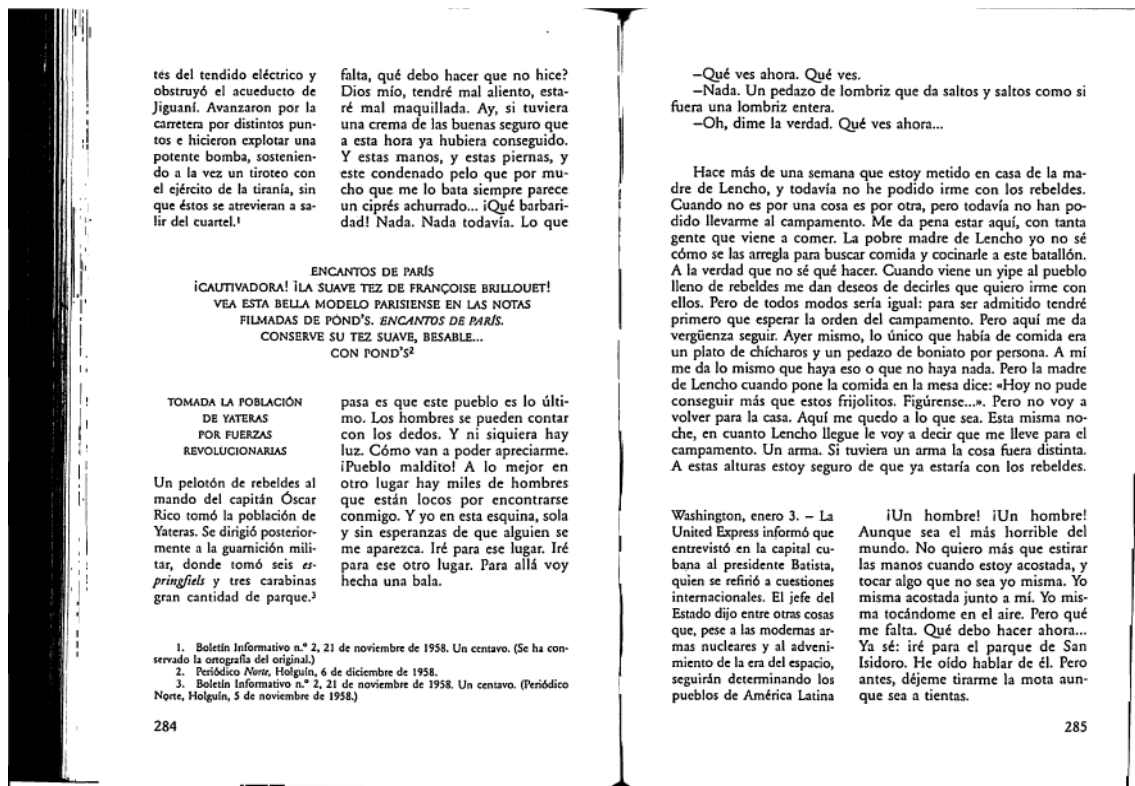
Por esa razón, dada la influencia de Ortega y Gasset y su diagnóstico sobre la deshumanización del arte, los latinoamericanos veían la producción artística de la época en términos de una rehumanización del arte que implicaba, entre otras cosas, su rehistorización así como la recuperación de la memoria colectiva. Cuando el surrealismo entra en contacto con este paradigma, su poética se fractura precisamente en torno a la concepción del tiempo. A su vez, la reconstrucción de la recepción inicial del movimiento se quiebra en varias líneas narrativas que se entrecruzan por momentos, pero que nunca confluyen [...] ⁶

Dejando de lado cualquier connotación negativa, el fenómeno descrito resulta bastante sugerente. Por una parte, al no tratarse de una poética formalizada, metodológicamente invita a abandonar la pregunta de si un autor pertenece o no al movimiento y, en cambio, indagar

⁶ Valentín Ferdinán, “El fracaso del surrealismo en América Latina,” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28, no. 55 (2002): 89.

el modo en que el creador lo está asimilando, transformando o rechazando.⁷ Por otra parte, señala el ajuste capital del proyecto surrealista en su actualización latinoamericana: la restitución del tiempo histórico, hito que influye en *El palacio de las blanquísimas mofetas*.

Si el surrealismo ortodoxo se inclina por romper “tanto la conexión entre producción de significado y conocimiento social como el vínculo entre un evento singular y las condiciones históricas de su génesis”,⁸ la escritura de Reinaldo Arenas se preocupa por evidenciar dicho vínculo. Con esto no sólo se alude a las relaciones dialógicas que establece la pentagonía dentro del medio cultural cubano, sino al afán verificable dentro del texto mismo por encuadrar la actividad imaginativa dentro del devenir histórico a través de la inserción de documentos fechados:⁹



⁷ Ferdinán, “El fracaso,” 76.

⁸ Ferdinán, “El fracaso,” 84.

⁹ Arenas, *El palacio*, 284-285.

Como puede observarse en la imagen, se rompe la linealidad de la página mediante la llamada ‘técnica por montaje’, propia de la vanguardia, para introducir fragmentos de boletines informativos, diarios, revistas, etc. con la intención de hacer correr paralelamente el discurso de las publicaciones periódicas, pilares del discurso oficial, y el discurso del individuo.¹⁰ La irrupción visual de otro sistema semiótico establece una nueva orientación del sentido documental en el testimonio areniano. Archivar y narrar se vuelven actividades mutuamente significativas que se estructuran a partir de la emocionalidad traumática de los personajes.

Tal como sucede en otras partes de la novela, la atmósfera anímica parece convocar los pasajes mediáticos adecuados en busca de cierto efecto contrastivo: el anuncio de un producto cosmético interrumpe la queja de Adolfina por no tener “una crema de las buenas” que la ayuden a encontrar un hombre para satisfacer su deseo erótico, desde las esquinas de la hoja se despliegan noticias sobre el avance de los rebeldes mientras Fortunato lamenta seguir en la casa de Lencho y no poder unirse a los alzados. El trabajo de recolección archivística adquiere carácter paródico frente a la desesperación y frustración actorial, lo cual hace de la obra un texto altamente auto-reflexivo donde se suscita un juego intertextual que “destroys the privileged position of any text that proposes an absolute truth”.¹¹ La connotación ideológica agregada apunta a la desmitificación de la función documental-testimonial en virtud de la discordancia, la falta de correspondencia entre la vivencia individual y las grandes narrativas oficiales derivada del aparato dictatorial.

¹⁰ El hecho de que Arenas recurra al empleo de esta técnica, permite notar hasta qué punto él abreva y se identifica con la noción vanguardista del lenguaje, que lo concibe como un material inorgánico susceptible de ser fragmentado y reacomodado.

¹¹ Francisco Soto, “Adolfina's Song: Parodic Echoings in Reinaldo Arenas's ‘El palacio de las blanquísimas mofetas’,” *Confluencia* 16, no. 1 (Fall 2000): 72. “destruye la posición privilegiada de cualquier texto que proponga una verdad absoluta”.

Aparece de nueva cuenta la Historia hegeliana, fuerza que excluye al hombre común y le niega cualquier injerencia en el acontecer histórico. El rechazo se ilustra en un pasaje especial de la novela, cuando Fortunato llega al campamento de reclutas:

–Nombre.

–Fortunato Estopiñán.

–Edad.

–Diecisiete años.

–¿Estudiante?

–Sí.

–¿Qué tipo de arma trae?

–Ninguna.

–¿Ninguna ... ? Pues chico créeme que lo siento de veras, pero sin arma aquí no haces nada. Ni nosotros hacemos nada contigo desarmado. Di tú. Serías carne de cañón. El problema grave aquí no es de hombres, sino de armas.¹²

Si el hombre singular no puede participar de las grandes narrativas de la historia, se optará por introducir la historia en la narrativa singular del hombre. ¿Cómo? A través de la sensación. El concepto por sí sólo remite al sujeto freudiano “fragmentado y mutilado por un conjunto de fuerzas dislocadoras: los automatismos psíquicos, los sueños, las acciones reflejas, las pulsiones del inconsciente, etc.”¹³ De ahí que el ser humano sea percibido como “el resultado transitorio de la interrelación de un conjunto de sensaciones (continuamente alteradas, modificadas y metamorfoseadas) que conforman la experiencia y constituyen al sujeto”. El inicio de la sección titulada “Primera agonía”, fragmento donde se narra la muerte de Fortunato, refuerza esta interpretación:

Por primera vez al caer tambaleándose descubrió en contacto de la yerba una nueva relación, una complicidad para con él, y hasta un olor diferente. [...] Y por primera vez, incorporado ya, percibió en la luz que caía a raudales eso, que caía a raudales, y descubrió nuevos matices en su brillo, y registró, en ese preciso momento, nuevas

¹² Arenas, *El palacio*, 286.

¹³ José Cortés, *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte* (Barcelona: Anagrama, 2003), 94.

resonancias en el aire, nuevos tonos, nuevas voces lejanas y nuevos susurros, nuevas transparencias además de las que, desde hacía tiempo, él había ido registrando. Pues en él no eran acontecimientos los que ocurrían, sino sensaciones. Qué acontecimientos podían ocurrir en aquel sitio aislado con un arroyo que se secaba todos los años, una casa siempre cayéndose y una familia que aún realizaba las siembras de acuerdo a las profecías de las cabañuelas [...] Qué acontecimientos podían ocurrirle a él desconcertado, joven, pobre, en un pueblo cuadrado y comercial, de calles simétricas y gente invariablemente práctica. Dios, sensaciones, sensaciones, sólo sensaciones podían ocurrirle. Dios...y ésa fue precisamente su primera sensación memorable-insoportable.¹⁴

El pasaje incorporado expone con claridad una nueva relación del sujeto con su entorno definida por la centralidad de la ‘impresión’ (la huella). El cambio se produce por la situación política, social, económica y cultural en la cual está inserto el personaje. Ahora, con el fin de transmitir el cúmulo de sensaciones forjadoras de la experiencia subjetiva del testigo, el lenguaje en la novela resuelve apelar a la corporalidad y afectividad por medio de dos estrategias que serán revisadas a continuación: la integración de sentimientos somáticos y las imágenes oníricas.

Debido a que se trata de la externalización de un estado interno, la textualidad traumática solicita de los receptores “una suspensión de la incredulidad” y recurre a los sentimientos somáticos en pos de hacer asequible la realidad de dicho estado. Geoffrey H. Hartman sostiene que, en tales circunstancias, “we are drawn into a species of belief by the recovery of certain visceral sensations: extremes of heat, cold and thirst, glare of color, horror of the void, loss of speech. Perhaps the only way to overcome a traumatic severance of body and mind is to come back to mind through the body”.¹⁵ Al respecto, no pasa desapercibida la

¹⁴ Arenas, *El palacio*, 48.

¹⁵ Geoffrey Hartman, “On Traumatic Knowledge and Literary Studies”, *New Literary History* 26, no. 3 (Summer 1995): 541. “somos arrastrados hacia una especie de creencia por la recuperación de ciertas sensaciones viscerales: calor, frío y sed extremos, resplandor de color, horror del vacío,

presencia de todas aquellas “sensaciones viscerales” en la obra. Los actores todo el tiempo padecen dolor, hambre, ira y, por supuesto, su discurso en todo momento sugiere alteración:

-¡Polo! ¡Ya esto no tiene nombre! ¡Ya esto es el colmo! Adolfinia hace más de tres horas que está metida en el baño y no hay manera de que salga. Así que ve a ver lo que tú puedes hacer, porque yo no puedo más. No te me sigas haciendo el sordo que yo bien sé que tú oyes, ¡y mucho! [...] Ya estoy reventando, ya no aguanto. Sácala ahora mismo o le pego candela a la casa. Ya no aguanto. Ay, que ya no aguanto. ¡Demuestra aunque sea una vez en tu puerca vida que eres hombre! ¡Vamos!, por qué no respondes. ¡Responde, viejo, responde! ¡Que ya estoy hasta la coronilla! Hasta la coronilla estoy ya. ¡Yaaaaa! Ay, Dios, ay, Dios, ay Dios. ¡Sáquenla del baño! Ay, que ya no aguanto, ay, que ya no puedo. Ay. Quítenme a este viejo de mi cara. Llévenselo lejos. Ay, qué tiene el demonio atrás. Ay, él es el causante de tantas desgracias. Tú, viejo zoquete. Tú, so maldito, por haber vendido la finca. Ay, la finca. Ay, la finca. Ayyyyy, la finca. Ay.¹⁶

En la cita se expone de manera paradigmática cómo una cuestión corporal se encuentra ligada a la dimensión psíquica: la urgencia por evacuar incrementa el sentimiento de desesperación que permea el ambiente afectivo-emocional de la obra. Asimismo, la inagotable predicación de Jacinta a la puerta del baño simboliza (y recrea) el trauma del desplazamiento, la mudanza del campo a la ciudad.¹⁷ La imposibilidad de entrar al sanitario –sitio de auto-afirmación por cuanto permite alejarse de las excrecias– y la venta de la finca, expresan por igual la pérdida del espacio identitario considerando el apego territorial del personaje:

Aunque a veces la patee y la maldiga, Jacinta quiere esta tierra miserable y raquítica; aunque generalmente los derriba con el machete (si es más grueso con el hacha), Jacinta ama esos árboles de troncos retorcidos, de duras hojas, de ningún fruto. Y aunque constantemente reniega de la esterilidad y aridez de este sitio, Jacinta ha salido esta mañana, como todas las mañanas, al monte. Ha tomado al azar alguna yerba, y

pérdida del habla. Tal vez la única manera de superar una ruptura traumática entre cuerpo y mente sea regresar a la mente a través del cuerpo.”

¹⁶ Arenas, *El palacio*, 196-197.

¹⁷ Vale la pena mencionar que la gran mayoría de estas escenas se repiten de manera insistente a lo largo del relato. Esa pulsión de la repetición también es característica del discurso traumático en cuanto responde al mecanismo del trauma mismo.

ha resollado fuerte cuando el rocío, el efímero rocío de esta región, le ha humedecido los muslos. Y ha seguido sola. Y ha orinado de pie, hablando. Y ha maldecido, dueña, «dueña y segura». Y se ha arrodillado en la parte más alta del sao.¹⁸

Si en el escenario rural la irrestricta excreción urinaria corresponde a una subjetividad estable con sentido de pertenencia, en el ámbito urbano la contención se vincula a la incertidumbre del Yo. La delimitación del *self* es gravemente amenazada por la retención de desechos, sustancias abyectas en tanto algo “rechazado del que uno no se separa, del que uno se protege de la misma manera que de un objeto”.¹⁹ Al conservar dentro la materia peligrosa que “no-soy-yo”, la contaminación se desborda hacia la oralidad, pues como menciona Hilda Pato, la evacuación anal frustrada parece compensarse con “verbal diarrhea”.²⁰

Antes de pasar a la segunda estrategia, considero fundamental abrir un paréntesis en este punto para señalar la relación entre la condición (esencialmente ontológica) de precariedad y la asociación surrealista humano-bestia.²¹ La remisión al estado pre-humano se identifica en dos marcas textuales: la presencia de animales que evocan la insignificancia y la abyección (moscas, cucarachas, ratas, etc.) y la constante conceptualización del Otro en términos bestiales dentro del ámbito familiar. La expresión es directa: “Temprano salgo para buscarle la leche a las bestias. Y que Dios me perdone: pero son bestias lo que hay en mi casa”.²² Al igual que en las líneas expuestas, son muchas las manifestaciones delatoras de redes intersubjetivas esencialmente violentas.

¹⁸ Arenas, *El palacio*, 77-78.

¹⁹ Julia Kristeva, *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (México: Siglo XXI, 1989), 11.

²⁰ Hilda Pato, “The power of abjection: Reinaldo Arenas in his *Palacio*,” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 23, no. 1 (Otoño 1998):145. “diarrea verbal”.

²¹ Melanie Nicholson identifica esta asociación dentro del “myth of origins” exaltado por el movimiento surrealista. “Surrealism revisited,” 97.

²² Arenas, *El palacio*, 123.

La agresividad flagrante entre los miembros de la familia parece ser multicausal. Si bien podría explicarse el carácter de las relaciones como consecuencia del estado de pobreza y desposesión por la cual tiende a dominar el pragmatismo sobre la afectividad y el cuidado pues “les está vedada toda trascendencia. [...] no perciben ni entienden más que lo que las ansias de la necesidad les permiten percibir y entender”,²³ también es clara la interferencia, con un sesgo de género, de tres factores capitales en el desarrollo de la personalidad humana: el asco, la vergüenza y la presión de grupo. En este sentido, no sólo la urgencia de sobrevivir trastoca el vínculo con el otro, sino que también lo hace la cultura heteropatriarcal.

Buena parte de la disfuncionalidad dentro de la institución familiar se origina en el llamado “asco proyectivo” hacia las mujeres que deriva en una misoginia extrema.²⁴ Polo es un patriarca con una preocupación eminentemente masculina por el estatus y la autoridad; es un hombre que trabaja la tierra y una de sus frustraciones consiste en nunca haber logrado someterla a su voluntad:

Trabajaba. Se levantaba antes que el día; y mucho después que éste se hubiese retirado, se retiraba él de la tierra. Arañaba, escarbaba, limpiaba, resembraba. Jacinta lo ayudaba en todas sus labores; luego, también las hijas. Pero siempre era él el único hombre de la casa. Y ellas, las mujeres, por mucho que él las obligase (y las obligaba) a escarbar, poco rendían; y muchas veces lo que hacían era causar trastornos en vez de beneficios. [...] Y por mucho que él las golpeara y las obligara (como las golpeaba y las obligaba), nunca era como si fueran hombres, nunca aprendían a hacer las cosas

²³ Alain Finkielkraut, *Nosotros, los modernos* (Madrid: Encuentro, 2006), 74.

²⁴ Martha Nussbaum expone de la siguiente manera el fenómeno del asco proyectivo como origen de la misoginia: “Muy poco después de aprender el asco por los objetos primarios, los niños comienzan a segmentar el mundo con arreglo al fenómeno social del «asco proyectivo». El proyectivo es el asco que se siente por un grupo de otros seres humanos separados conceptualmente del grupo dominante y clasificados como inferiores por su (presunta) animalidad más acusada. [...] El asco proyectivo es social: el grupo o los grupos señalados en concreto como vehículos de la animalidad varía de una cultura a otra en función de los hechos históricos y de orden social particulares de cada una de ellas. Pero no parece ser pura y exclusivamente social, pues todas las sociedades conocidas lo evidencian de una u otra forma. La repulsión masculina ante los cuerpos de las mujeres es una especie concreta de asco proyectivo que está excepcionalmente generalizada y demuestra una persistencia tenaz”. *Las emociones políticas. ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* (Barcelona: Espasa, 2014), 223-224.

como un hombre. [...] Trabajaba, seguía arañando la tierra; escarbaba. Pero la tierra, como las mujeres, es cruel con quien no logra dominarla. La tierra sólo obedece a aquel que la golpea, al que la sabe controlar, al que es capaz de arrasarla y volverla a poblar, eliminando piedras, yerbas, matojos, palos, y dejándola limpia, fresca, penetrable... De contra; las hijas crecieron. [...] Si al menos se consiguieran un buen hombre, pensaba receloso. Alguien que supiera trabajar la tierra y no uno de esos que sólo saben parar caballos en dos patas y estirarse el pelo.²⁵

No deja de llamar la atención la analogía entre la mujer y la tierra, lo que pone al descubierto la escala de valores machistas imperante en el ambiente rural. Se devela, en una crítica mordaz, lo que se esconde tras la figura del hombre de campo presente, incluso, en el discurso revolucionario:

Nuestro pueblo no ha querido otra cosa que ser libre; nuestro pueblo no ha querido otra cosa que vivir de su trabajo, y nuestro pueblo no ha querido otra cosa que vivir del fruto de su esfuerzo; nuestro pueblo no ha querido otra cosa que sea suyo lo que es suyo, que sea suyo lo que es de su tierra, que sea suyo lo que es de su sangre, que sea suyo lo que es de su sudor (Aplausos y exclamaciones de: “¡Fidel, seguro, a los yanquis dales duro!”).²⁶

Es evidente el objetivo de avivar la necesidad de posesión en aras de un proyecto antiimperialista; sin embargo, el peligro para Arenas consiste en que el cultivo de esta clase de emociones interactúa con estratos ideológicos previos de manera que termina por fomentarse un comportamiento social violento e intolerante. No se puede pensar la Revolución como una especie de génesis originaria a pesar del uso insistente del adjetivo ‘nuevo’ para describir la floreciente era política. Por eso, aunque Fidel Castro y el Che Guevara siempre aseguran igualdad civil respecto al género, en la práctica resulta todo lo

²⁵ Arenas, *El palacio*, 69-70.

²⁶ Fidel Castro, “Primera declaración de La Habana,” in *Discursos de Fidel Castro*, ed. [s/d] (Caracas: Fundación editorial El perro y la rana), 14.

contrario. En la novela se muestra cómo el pensamiento misógino llega a tal grado que es introyectado por las mujeres, quienes desarrollan una percepción de autorrepugnancia.

Las cuatro hijas de Jacinta y Polo tienen un vínculo sumamente problemático con su propio cuerpo. Se consideran seres abominables cuyo valor es totalmente relacional: valen con relación al deseo masculino. Si atendemos los argumentos de filósofos como Martha Nussbaum para quienes “el asco niega la dignidad humana fundamental a grupos enteros de personas, que son así caracterizadas como meros animales”, es posible analizar desde otra perspectiva la asociación humano-bestia presente en varios monólogos internos de los actores femeninos. Veamos los siguientes extractos:

- a) Ahora a caerme a golpes; voy a revolcarme en el suelo sin gritar, o a gritar bien bajito, para que la vieja maldita que está en la puerta no forme un estruendo de esos que está acostumbrada a formar. Voy a arrancarme los pellejos y a hacer veinte murumacas. Bramaré, relincharé. **Y luego** voy a caminar con las manos y voy a hacerme cosquillas en las rodillas. **Y después** le meteré una mordida al inodoro. **Y después** daré un maullido. **Y después** lloraré por Fortunato. **Y después** me arrancaré el pelo. Ya me lo estoy arrancando, ya me lo estoy arrancando. **Ahora** me picaré una oreja y me la comeré. Voy a caerme a mordida. Desgraciada. Toma, toma. Maldita. Así, así voy a hacerte pedazos. Si hubiera aquí un cuchillo me tasajeara. Pero ya sé: me voy a dar cien cabezazos contra la pared. Así. ¡Uno! [...]Putá. ¡Veintinueve! Ten presente que si llegaste a vieja siendo señorita, fue porque ningún hombre quiso acostarse contigo. Tenlo presente. Lo tengo, lo tengo presente. De eso me acuerdo día y noche. Ay, día y noche. ¡Treinta! ¡Treinta y uno! ¡Treinta y dos! ¡Treinta y tres!²⁷
- b) Estaba yo aburriéndome a más no poder en la feria.
[...]
Estaba con ganas de morirme.
Pensando.
Pensando que nadie me invitaba ni a una hojuela.
Pensando que parecía una yema de huevo con el vestido amarillo.
Pensando que horita se hacía de madrugada.
Pensando que todavía ningún hombre me había sacado a bailar.

²⁷ Arenas, *El Palacio*, 63-64; las negritas y el subrayado son míos.

Pensando que ninguno ya me sacaría.
Pensando que me tendría que quedar para vestir santos.
Pensando que en nuestra familia nadie se casaría.
Pensando en Adolfina.
Pensando en Onérica.
Pensando en Celia.
Pensando en mí
Pensando que ya no tenía escapatoria.
[...]
Entonces me pareció que el mundo se estaba terminando y supe que una sola no es nada, que, uno sin otra persona no existe.
Entonces, sin darme cuenta, metí un pie en un fanguero.
Entonces me embarré bien las manos en el fango.
Entonces me pasé las manos por la cara.
Entonces caminé en cuatro patas.
Entonces di un grito más fuerte que el del órgano.
Entonces di un maullido.²⁸

En el ejemplo (a) se expresa la frustración de Adolfina al no haber encontrado un hombre que satisficiera su necesidad sexual y afectiva; en el ejemplo (b), Digna siente derrumbarse el mundo porque ningún hombre le presta atención en la feria. En ambos casos, se observa un inquietante entrelazamiento de erotismo, rechazo, destrucción corporal y animalización, ésta última manifestada en ciertos comportamientos como relinchar, bramar, maullar, caminar en cuatro patas, morder el inodoro, etc. La transición irrevocable hacia lo no-humano se presenta en el grito (véase las ocurrencias subrayadas), externalización del sufrimiento en torno al cual se detona la “anormalidad”.

Ciertamente, comunicar la huella psicosocial de la violencia –factor invisibilizado en otras modalidades de recuento histórico– hace necesario recurrir al extrañamiento de los

²⁸ Arenas, *El palacio*, 191, 192, 195; las negritas y el subrayado son míos.

sucesos, “‘estrangle’ them in order to see them as social traumas”.²⁹ A diferencia de las secciones en tercera persona que imponen un estilo más directo y realista a lo largo de la novela, cuando el foco de la narración se ubica en la conciencia actorial, el grado y tipo de distorsión responde al nivel de marginalidad. Por ende, el vertiginoso descenso del escalón humano registrado en a) y b) pareciera estar reservado a ese último nivel de marginalidad que constituye lo femenino. El carácter sistemático de la violencia heteropatriarcal tiene un correlato lingüístico. El uso anafórico de conectores discursivos de orden (véase las ocurrencias marcadas en negritas) representan la deformación en términos procesuales. El trauma no refiere un evento puntual, sino una sucesión acumulativa de vivencias cotidianas: la abyección no sólo es condición, sino proceso.

Luego, este esquema afectivo disfuncional del mundo adulto se replica en la siguiente generación conformada por Fortunato, Esther, Tico y Anisia. La descendencia no puede escapar de la violencia en tanto manera fundamental de relación entre los parientes. Los niños de la familia están condenados a sufrir por aquellos primeros lazos, en especial Fortunato.

De entre todos los miembros, Fortunato es la entidad más abyecta y, en consecuencia, la más rechazada. No es casualidad que tres de las cuatro apariciones de la palabra ‘asco’ en todo el relato se relacionen con este personaje:

- a) A que no te atreves. ¡Cojones! ¡Cojones! Qué barbaridad: se atrevió. Ahora se lo llevarán preso. Para mí que este muchacho no está bien de la cabeza, ahora le ha dado por freír babosas y comérselas con pan. ¡Qué asco...!

²⁹ Greg Foster señala este recurso para hablar de la narrativa Faulkneriana que aborda el trauma inducido por la identidad patriarcal cuyas consecuencias, a diferencia de ejemplos más espectaculares como el genocidio Nazi, se encuentran normalizadas. “Freud, Faulkner, Caruth: trauma and the politics of literary form,” *Narrative* 15, no. 3 (2007): 260. “volverlas extrañas para verlas como traumas sociales”.

- b) A Fortunato le ha dado ahora por comer lagartijas con pan. Se va para detrás de la fábrica. Caza las lagartijas, las ahoga en el pan, y le mete el diente. Qué asco.
Tico y Anisia
- c) Ahí está Fortunato con la cara hecha trizas.
Ahí está Fortunato con el pantalón hecho un asco, se le ven hasta las rajaduras de las nalgas.
Ahí está Fortunato con un ojo todo magullado.
Le cayó a pedrada la tralla de La Frontera.
Que se defienda, para eso es hombre y macho.

Conviene detenerse en el inciso (c), pues insinúa el motivo del repudio absoluto hacia el actor: el incumplimiento de los principios heteropatriarcales de la masculinidad. Fortunato es un adolescente que se la pasa “encerrado como si fuera una señorita”³⁰ en lugar de “andar por ahí detrás de las mujeres”³¹; un hombre que no trabaja y por eso tiene las manos “finas como las de una mujer. Finas y blancas”.³² En otras palabras, son sus comportamientos considerados “femeninos” y su poca capacidad productiva lo que lo vuelve despreciable entre aquella población desposeída y machista.

En este sentido, Reinaldo Arenas hace un vívido registro del estado afectivo de los estratos menos privilegiados, lo cual subraya la incongruencia del discurso revolucionario predicador del amor al camarada/compatriota y el odio a los estadounidenses. Situar al odio en el seno de la familia cubana resalta lo estrambótico de establecer experiencias emocionales en masa sin considerar las consecuencias subjetivas de las condiciones económicas previas, las bases ideológicas de la nación y, por supuesto, la historia individual. Cada sujeto carga con su propia herida (trauma) y eso no debería ser omitido de la agenda pública.

³⁰ Arenas, *El Palacio*, 157.

³¹ Arenas, *El palacio*, 172.

³² Arenas, *El palacio*, 218.

Una vez dicho lo anterior, se procederá a atender la cuestión de la imagen onírica como otra vía de transmisión de la experiencia en la novela examinada. Para empezar, es importante recordar la naturaleza del recurso en tanto síntesis de la realidad objetiva y la imaginación subjetiva.³³ Puesto que sale de la representación lógica del mundo material, su interpretación suele ser conflictiva. Particularmente en la obra de Arenas, la mayoría de las escenas representadas no suelen ser del todo oscuras ni del todo herméticas, es decir, son susceptibles de ser visualizadas sin demasiada dificultad y permiten intuir lo que “significan”.³⁴ Para demostrar esta afirmación, véase el siguiente ejemplo:

La muerte está ahí en el patio, 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. [...] La primera que la vio fue mi abuela. No sé cuándo. Salió una noche para ir al baño, pues ella es de las que se pasan la noche con pujidos. Salió. Dio un grito. Entró y se tiró de rodillas delante del fogón. [...] Entonces todos dejaron el sueño o lo que estaban haciendo y vinieron hasta el fogón para ver qué le pasaba a mi abuela. Y ella dijo: ahí, ahí. Y apuntó para el patio. El segundo que la vio fue mi abuelo. Se asomó a la puerta del patio. Sacó su cabeza pelada como la de un aura y la volvió a meter sin decir ni media palabra. Después se fue para la sala y puso el radio.³⁵

Tomando como referencia el segmento anterior, puede alegarse que si bien las imágenes oníricas logran construir situaciones inexplicables de manera lógica, es factible extraer cierto contenido sensorial y emotivo. La aparición de la muerte en la zona transicional del patio de la casa evoca el sentimiento de miedo ante lo que sucede tanto en el espacio privado como en el espacio público; asimismo, la repentina concatenación de acciones sin causalidad lógica

³³ Melanie Nicholson, *Surrealism in Latin American literature* (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 22.

³⁴ Aquí es pertinente precisar cierta gradación respecto al hermetismo de las escenas. Si bien muchos segmentos pueden ser interpretados como respuestas psíquicas delirantes a situaciones específicas (duelos no resueltos, miedos profundos, temor a la burla y la vergüenza, etc.), en otras ocasiones tal relación no es tan clara. En todo caso, sería un despropósito reduccionista y contrario al espíritu del texto plantear un significado unívoco para cada ejemplo.

³⁵ Arenas, *El palacio*, 13-14.

(después de ver a la muerte el abuelo va a la sala y prende el radio) apunta la alteración, desde entonces constante, de la realidad.

Finalizada esta primera sección de análisis, a manera de conclusión, es pertinente zanjar la contrariedad suscitada en la generalización de los recursos estudiados. Cuando se encuadra *El Palacio de las blanquísimas mofetas* en el escenario literario latinoamericano contemporáneo, se descubren rasgos comunes, procedimientos compartidos que podrían poner en tela de juicio la trascendencia de la condición traumática. Mabel Moraña comprueba, por ejemplo, dentro de los testimonios sobre la lucha revolucionaria cubana y centroamericana el empleo del collage, el montaje, la composición polifónica, etc.³⁶ De ahí la pregunta: ¿por qué concebir las manifestaciones seleccionadas como medios para pensar y representar el trauma cuando muestran ser convenciones extendidas producto de cambios culturales a gran escala?

Desde mi punto de vista, la participación en convenciones literarias (circunstancia inevitable para cualquier texto) no debería suponer un contraargumento a la hipótesis de la expresividad traumática. Para empezar, recordando el panorama socio-político de América Latina en el último siglo y teniendo presente que el discurso literario reacciona al contexto donde se gesta, la discusión podría invertirse ante la sospecha de que las tendencias se constituyeron como tal en la coincidencia de un ambiente traumático a lo largo del continente. Después, y lo más importante, la integración de herramientas disponibles en un relato concreto implica su singularización. El gesto determinante, como se ha visto, es hacer de la herida un principio compositivo.

³⁶ Mabel Moraña, *Momentos críticos: Literatura y cultura en América Latina* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2018), 103.

2.2 Fragmentariedad espacio-temporal, alteraciones gramaticales y multiplicidad vocal

Si al inicio del apartado 2.1 tuvo lugar una breve revisión del contenido narrativo, el presente análisis se desplazará hacia el ámbito del discurso y del acto mismo de la narración.³⁷ Luego, ciñéndose a la línea reflexiva de los *Trauma Studies*, se buscará establecer la relación entre dichos ámbitos y la experiencia subjetiva histórica del testigo. En aras de lograr tal propósito, se ha decidido estudiar con particular atención tres fenómenos cuya relevancia estructural no pasa inadvertida: la organización fragmentaria del texto, las alteraciones gramaticales y las variaciones de orden vocal y focal.

No es necesario sino avanzar unas cuantas páginas para percibir el carácter discontinuo y polifónico de la obra. Además de la técnica por montaje, gracias a la cual coexisten varios tipos textuales, la tendencia hacia el fraccionamiento heterogéneo se encuentra en el seno mismo del desarrollo discursivo. Lejos de proponer un relato con un presente diegético consistente que enmarque los desplazamientos hacia el pasado o el futuro, se ofrece al lector una serie de bloques narrativos provenientes de múltiples fuentes informativas y enunciados desde deixis espaciotemporales singulares. Salvo por las tres pausas digresivas en torno a la mosca, los breves pasajes titulados “Vida de los muertos” y la sección de “Prólogo y epílogo” donde se vuelve radical la confusión de tiempos, lugares y voces,³⁸ el resto de la novela se teje en la alternancia irregular, gráficamente explícita, entre narración en primera persona y tercera persona.

³⁷ Utilizo la distinción analítica propuesta por Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México: UNAM-Siglo XXI, 2012.

³⁸ Esta parte destaca en tanto augura los fenómenos que habrán de presentarse en adelante. Jorge Olivares, estudioso que se decanta por la idea del carnaval, toma en cuenta la transgresión temporal, el reemplazo de lo causal/lineal por lo simultáneo, la creación de “monstruosidades paradójicas” al unir el inicio y el final. “Carnival and the novel: Reinaldo Arenas’ El palacio de las blanquísimas

Asimismo es menester considerar, adicionalmente, la inestabilidad cualitativa que presentan ambas formas respecto al origen vocal, el nivel de participación diegética y el grado de coincidencia con la mente figural. Por una parte, la narración en primera persona fluctúa entre lo testimonial (el Yo diegético no es el centro de atención narrativa) y lo autodiegético (el Yo diegético es el centro de atención narrativa). Por otra parte, la tercera persona a menudo oscila desde una focalización cero hacia una focalización interna de tipo variable, y viceversa. Aunado a esto, los dos casos son susceptibles de significar los procesos de conciencia de cualquier miembro de la familia, por lo cual, en ocasiones, se vuelve difícil reconocer en cada segmento la instancia de enunciación que de pronto se distingue de la zona comunal al tomar la palabra.

En relación con lo anterior, parece sintomática la desviación casi obsesiva hacia lo autodiegético, inclusive cuando la narración es inicialmente testimonial. La relevancia discursiva que ostenta el Yo se convierte sin duda en una manera de significar el encierro en sí mismos de los personajes. Es el dolor propio, las preocupaciones y fracasos individuales lo que ensimisma la conciencia actorial. Ello también está íntimamente vinculado con la falta de diálogo efectivo señalada en la gran mayoría de las investigaciones. No obstante, vale la pena matizar tal afirmación con base en las aportaciones de Kai Erikson sobre el aspecto colectivo de la catástrofe, las cuales subrayan la presencia simultánea de tendencias centrífugas y centrípetas inherentes al trauma.

mofetas,” *Hispanic Review* 53, no. 4 (Autumn 1985): 469-470. Aunque será imposible explorar a profundidad el tema por razones de extensión, conviene resaltar la importancia de lo carnavalesco como fuerza contraria a las tendencias de sublimación del trauma. Para saber más sobre el tema, véase Dominick LaCapra. *History and its limits. Human, animal, violence* (New York: Cornell University Press, 2009).

La idea es destacar que, aun cuando los sentimientos de afecto son amortiguados y la habilidad de cuidar se encuentra adormecida, la vivencia compartida “can serve as a source of communality”.³⁹ Por supuesto, esto no conlleva un fortalecimiento de lazos o un sentimiento de hermandad cercano a la utopía, sino a una especie de “cultura común”, una “fuente de parentesco”. Si se recuerda, en la novela cada personaje es aislado por un trauma personal puntual; empero, es patente la concepción de un “nosotros” moldeado por la condición común de pobreza extrema, abandono y vulnerabilidad (una prueba de ello es la exclusión de Emérita, quien al no “morirse completamente de hambre” no forma parte de esa comunidad). Véase la siguiente cita para ejemplificar el funcionamiento textual referido:

Una vez llegaron los delegados –el viejo no recuerda de qué compañía– con el proyecto de convertir la finca en una colonia cañera. La oferta, teóricamente, era atendible. El viejo la encontró estupenda. Desde luego, había que preparar el terreno: medirlo, cercarlo, chapearlo. Para ello, el viejo tuvo que vender casi todo el ganado. Los delegados llegaron con los obreros; tumbaron todos los árboles, hasta las matas de mango y de guayabas, y se llevaron la madera para que no estorbase la operación de los tractores. «Un tractor, un tractor», pensaba el viejo... Luego los delegados desaparecieron –ya habían cobrado el ajuste–, y jamás volvieron. La finca quedó pelada, «Sin un árbol ni una bestia». Esa vez la vieja amenazó con pegarle fuego a la casa y tirarse de cabeza al pozo. El viejo trató de reclamar, de demandar. Fue al pueblo a pie, regresó, volvió a ir... Pero, ¿cuándo fue eso? ¿Cuando Machado?, ¿Cuando Batista? ¿Cuando Prío?... Qué importaba. En la memoria confluían todas las desgracias. En la memoria –rodeado ahora de tubos de quinqué, frutas podridas y pastas cubanas– todas las desgracias iban, venían. Llegaban.

Ahí viene Tomasico a sacarme conversación.

³⁹ Erikson, “Notes,” 186. “puede servir como fuente de comunalidad”.

Y no me quedará más remedio que conversar con él. Ahí viene con su tabaco de a peso y su barriga que cada día se le hace más grande. Sinvergüenza. Crees que te voy a creer que empezaste vendiendo guayabas, y de que en esa forma pudiste hacerte de la fábrica. Vete a contarle esas patrañas a otro. [...] A mí sí que no me vengas con el cuento que aquí el que es rico es porque robó, o está robando, o porque otro robó anteriormente por él. Que el maná no le cae a nadie del cielo así como así. Si no lo supiera yo...⁴⁰

En este pasaje concreto se identifican dos secciones narrativas de procedencia vocal distinta pero con una filiación figural común. Aunque la primera sección se enuncia desde la perspectiva del narrador, ésta se encuentra tamizada por la conciencia focal de Polo. Al final del párrafo la consonancia es absoluta, pues claramente es el personaje, y no el narrador, quien recuerda y se pregunta por la fecha aproximada de los acontecimientos. Es la memoria del actor la que impone la restricción cognitiva. Después de esto, empieza un monólogo interior de la misma conciencia figural, el cual marca un notable cambio de ritmo.

El monólogo interior procura un efecto de desaceleración que apuesta por mantener en el centro a la experiencia subjetiva. Mientras el primer fragmento es un resumen capaz de contar en pocas líneas una de las tantas desgracias responsables de la miseria familiar, el monólogo se concibe como una escena intensificadora del dramatismo perdido en la rapidez (hasta cierto punto irónica) de la narración en tercera persona; asimismo, se rebela contra la mediación narrativa para dar voz directa al afligido. Luego, es importante mencionar que semejante inclinación hacia el sujeto significado en el efecto personaje repercute también en el aspecto temporal.

El peso de la dimensión subjetiva es tan considerable que el texto se subleva contra la disposición cronológica tradicional para establecer sus propias secuencias a partir de una

⁴⁰Arenas, *El palacio*, 162-163.

“gravitación inevitable hacia el Yo y hacia el momento de la locución”.⁴¹ Las serias discordancias entre el tiempo de la historia y el del discurso tienen dos causas principales. En primer lugar, la mera presencia del monólogo perturba la estructura temporal al operar bajo un principio de sucesión temático y asociativo.⁴² En segundo lugar, el relato manifiesta una profunda subversión en términos de frecuencia narrativa, la cual transgrede los aspectos de orden y duración. En particular, la emancipación de la narración iterativa (“el suceso ocurre más de una vez en la historia y se narra, pero se narra en un solo acto narrativo”)⁴³ y repetitiva (“el suceso ocurre una vez en la historia y se narra más de una vez”)⁴⁴ provoca sobresalientes efectos de sentidos que incrementan la distorsión:

Pues si pudiera te diría que Fortunato está *encabristao*. Que está más tocado que yo misma. Figúrate que le *a* dado *aora* por fabricar *javón* con *cenisa* y sebo de lagartija. Yo no sé si lo *ace* para despistamos, y que no le digamos que se ponga a trabajar, o qué. Pero el caso es que a mí, por lo menos, me tiene preocupadísima. [...] Quisiera que supieras también que la venduta está de mal en peor y que lo único que nos puede salvar de la quiebra es que yo encuentre una botijuela que, según me dijo un espíritu, está enterrada debajo de la mata grande de mangos de ilachas, allá, en la finca que vendimos por culpa de la bestia de tu padre. Pero, imagínate, cómo vamos a ponernos a escarbar en una tierra que ya no es de nosotros. Ay, que no debimos *aber vendio* la finca, y Dios lo sabe. Y él nos pone esta prueba. Que si no la *ubiéramos* vendido *aora* podríamos sacar ese dinero, y no tendríamos problemas. Pero la vida es así. A tu padre se le metió en la cabeza vender. [...] ⁴⁵

⁴¹ Pimentel, *El relato*, 89. Esta cualidad registrada por Luz Aurora Pimentel a propósito del monólogo es factible de ser atribuida (aunque atenuada a raíz de la mediación narrativa) a los fragmentos en tercera persona en calidad de narraciones en focalización interna fija y consonante cuya deixis de referencia espacial, temporal, cognitiva, perceptual, afectiva, estilística e ideológica es la del personaje.

⁴² Pimentel, *El relato*, 90.

⁴³ Pimentel, *El relato*, 58.

⁴⁴ Pimentel, *El relato*, 58.

⁴⁵ Arenas, *El palacio*, 144.

El extracto anterior pertenece al conjunto epistolar en el que Jacinta le escribe a Onérica presuntamente para informarle de su hijo; sin embargo, termina por hablar de la situación familiar y de su propio sufrimiento. La narración iterativa se utiliza para hablar de los hábitos de Fortunato a quien le ha dado por fabricar “*javón de cenisa*”. En el momento de referir, como señala Pimentel, lo que ocurría y no lo que ocurrió, “se pierden los contornos nítidos de las relaciones temporales entre los acontecimientos; no hay manera de saber si los sucesos [...] ocurren antes o después –ni en relación el uno con del otro ni en relación a la serie cronológica más vasta que los enmarca”.⁴⁶ Aunado a esto, la narración repetitiva agrega otra alteración al prolongar “la narración del suceso mucho más allá de sus proporciones diegéticas ‘originales’”⁴⁷.

Es posible reconocer un grupo de acontecimientos específicos que nunca se dejan atrás en la progresión narrativa. Ya para este punto de la novela, la mención de la venta de la finca es apenas unas de tantas. Jacinta vuelve una y otra vez sobre el tema, se niega a desligarse de ese filamento sensible. Lo mismo ocurre con el resto de los personajes. Basta recordar la insistencia de Celia con respecto a la muerte de Ester o el empeño de Adolfinia por enfatizar su fracaso a la hora de buscar un hombre. El culmen del fenómeno, por supuesto, es el sufrimiento de Fortunato previo a su muerte reanudado al inicio de los seis episodios titulados “agonías”. De cualquier manera, se trata de sucesos con una fuerte carga emotiva que permanecen en primer plano y el lector está obligado a recordar; así, “la narración repetitiva intensifica la ilusión de circularidad temporal”,⁴⁸ lo cual se asocia directamente al funcionamiento del trauma.

⁴⁶ Pimentel, *El relato*, 56.

⁴⁷ Pimentel, *El relato*, 56.

⁴⁸ Pimentel, *El relato*, 57.

La persistencia involuntaria de la experiencia –no totalmente experimentada– del trauma repercute en la coherencia de la narración histórica. Análogo a la realización textual, el carácter “retardado” (delayed) de la respuesta psíquica toma la forma de “repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors stemming from the event”.⁴⁹ Frente a una crisis de tipo catastrófico es impensable reelaborar la contingencia según los procedimientos mentales habituales, de manera que “al orden temporal le imprime trazas de distorsiones y rupturas”.⁵⁰ Ahora, en el caso particular de *El palacio de las blanquísimas mofetas* es capital subrayar dentro de todo este fenómeno la incidencia de la dimensión corporal, operativa desde del ámbito afectivo y el dolor.

Para entender cómo conduce el cuerpo los mecanismos extraordinarios de producción verbal del testimonio areniano, debe recuperarse, en primera instancia, una definición concreta de ‘afecto’. Optaré por referir la noción de Seigworth y Gregg:

Affect, at its most anthropomorphic, is the name we give to those forces –visceral forces beneath, alongside, or generally *other than* conscious knowing, vital forces insisting beyond emotion– that can serve to drive us toward movement, toward thought and extension, that can likewise suspend us (as if in neutral) across a barely registering accretion of force-relations, or that can even leave us overwhelmed by the world's apparent intractability.⁵¹

⁴⁹Cathy Caruth, “Trauma and experience: Introduction” in *Trauma. Explorations in Memory*, ed. Cathy Caruth (London: The Johns Hopkins University Press, 1995), 4. “repetidas alucinaciones intrusivas, sueños, pensamientos o comportamientos derivados del evento”. En la misma línea de pensamiento, Dori Laub señala el fallo de los parámetros de la realidad “normal” (v.g. causalidad, secuencia, lugar y tiempo) a la hora de aprehender el suceso traumático que, por este motivo, se torna un evento “that has no beginning, no ending, no before, no after. This absence of categories that define it lends it a quality of ‘otherness,’ a silence, a timelessness and a ubiquity that puts it outside the range of associatively linked experiences, outside the range of comprehension, of recounting and mastering.” “Bearing witness or the vicissitudes of listening,” in *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis*, ed. Shoshana Felman and Dori Laub (New York: Routledge, 1992), 69.

⁵⁰Jörn Rüsen, *Tiempo en ruptura*, trans. Christian Sperling (México: UAM-Azcapotzalco, 2013), 276.

⁵¹Gregory Seigworth and Melissa Gregg, “An inventory of shimmers,” in *The affect theory reader*, ed. Gregory Seigworth and Melissa Gregg (Durham: Duke University Press, 2010), 1. “Afecto, en su sentido más antropomórfico, es el nombre que le damos a aquellas fuerzas –fuerzas viscerales bajo, al lado, o generalmente aparte del conocimiento consciente, fuerzas vitales que insisten más allá de la emoción– que pueden servir para impulsarnos hacia el movimiento, hacia el pensamiento y la

Como estipula la cita, el afecto alude a “fuerzas viscerales”, impulsos aún no subjetivados, material afectivo que no ha sido procesado por el lenguaje y que, por tanto, se desplaza más allá del reino de lo consciente: una región de paisaje familiar en medio de la reflexión sobre el trauma.

El punto clave para entender el vínculo conceptual entre afecto y trauma es el uso del término ‘fuerza’ con relación a cierta intensidad de naturaleza preverbal. Ya antes se ha mencionado la dificultad intrínseca al relato de una vivencia traumática pues, como explicaría Nigel C. Hunt, no es fácil acceder a las memorias del trauma por cuanto éstas se encuentran alojadas dentro del sistema SAM (‘situationally accessible memory’), el cual se distingue por carecer de código verbal.⁵² Luego, tal peculiaridad es advertida por algunos teóricos cuando afirman, y he aquí la correspondencia terminológica, que el trauma no sólo registra el pasado sino “the *force* of an experience that is not yet fully owned”.⁵³ La coincidencia (para nada fortuita) remite a la misma zona abisal de lo inaprehensible, de lo visceral que escapa a lo consciente y se niega a ser narrativizado. Así, se vuelve lícito concebir el trauma en tanto proceso afectivo caracterizado por su potencia, idea compartida también por Seigworth y

extensión, que pueden asimismo suspendernos (como en punto muerto) a través de una acumulación de relaciones de fuerza apenas detectadas o que pueden incluso dejarnos abrumados por la aparente intratabilidad del mundo”. Esta definición retoma en gran medida el pensamiento de Brian Massumi quien se preocupa por teorizar la diferencia entre afecto y emoción. Al respecto precisa: “An emotion is a subjective content, the sociolinguistic fixing of the quality of an experience which is from that point onward defined as personal. Emotion is qualified intensity, the conventional, consensual point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning. [...] affect is unqualified. As such, it is not ownable or recognizable and thus resistant to critique”. *Parables for the virtual* (Durham: Duke University Press, 2002), 28.

⁵² Nigel Hunt, *Memory, war and trauma* (New York: Cambridge University Press, 2010), 71.

⁵³ Cathy Caruth, “Recapturing the past: Introduction,” in *Trauma. Explorations in Memory*, ed. Cathy Caruth (London: The Johns Hopkins University Press, 1995), 151. “la *fuerza* de una experiencia que aún no se posee totalmente”. Las cursivas son mías.

Gregg: “Affect is in many ways synonymous with force or forces of encounter. The term ‘force’, however, can be a bit of a misnomer since affect need not be especially forceful (although sometimes, as in the psychoanalytic study of trauma, it is).”⁵⁴

La consideración del plano afectivo pone de relieve el proceso de “corporalización” (*embodiment*) de la actividad mental y del lenguaje mediante el cual se expresan; en otras palabras, es factible hablar de una forma de corporalización del trauma y su testimonio.⁵⁵ La noción de lo psicosomático promovida desde esta perspectiva insta a formular una interpretación que evidencie la intervención de la materialidad orgánica en el texto a partir del cuestionamiento sobre las condiciones del cuerpo que narra. El propio nombre de la serie novelesca (pentagonía) ofrece una pista: esa angustiante situación transitoria entre la vida y la muerte se aproxima sin duda alguna al dolor.

A lo largo de su libro *The body in Pain*, Elaine Scarry estudia el dolor físico en calidad de estado de conciencia excepcional investido de cierta fuerza destructora. Ante el sufrimiento, el mundo, el self y la voz del individuo son abatidos; todo contenido mental que hace posible el lenguaje es eliminado: “physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned”.⁵⁶ Ahora bien, uno de

⁵⁴ Seigworth and Gregg, “An inventory,” 2. “Afecto es sinónimo, en muchos sentidos, de fuerza o fuerzas de encuentro. El término ‘fuerza’, sin embargo, puede ser un poco equívoco en tanto el afecto no necesita ser especialmente potente (aunque a veces, como en el estudio psicoanalítico del trauma, lo es)”.

⁵⁵ En término de ‘*embodiment*’, traducido aquí como corporalización, es habitual en el terreno de las ciencias cognitivas y ha servido para subsanar en alguna medida la brecha cartesiana entre cuerpo y mente. En el área lingüística, por ejemplo, Ronald Langacker usa el concepto para referir la manera en la que construimos al mundo “as creatures with bodies who interact with their surroundings through physical processes involving sensory and motor activity.” *Cognitive grammar: A basic introduction* (New York: Oxford University Press, 2008), 524.

⁵⁶ Elaine Scarry, *The body in pain: the making and unmaking of the world* (New York: Oxford University Press, 1985), 4. “el dolor físico no simplemente se resiste al lenguaje sino que lo destruye

los giros más impresionantes en el análisis consiste en la abstracción de una suerte de modelo donde el dolor se instaura como un evento extremo singular respecto del cual puede alejarse o acercarse cualquier otro evento somático, emocional o perceptual hasta mapear “the whole terrain of the human psique”.⁵⁷

En la escala planteada por la autora, el dolor y la imaginación se encuentran en lugares diametralmente opuestos según la presencia total o ausencia absoluta de objetos. Por un lado, el dolor se diferencia por “not having an object in the external world. Hearing and touch are of objects outside the boundaries of the body, as desire is desire of *x*, fear is fear of *y*, hunger is hunger for *z*; but pain is not "of or "for" anything—it is itself alone”.⁵⁸ Por otro lado, la imaginación se caracteriza por “being the only state that is wholly its objects. There is in imagining no activity, no ‘state,’ no experienceable condition or felt-occurrence separate from the objects: the only evidence that one is ‘imagining’ is that imaginary objects appear in the mind.”⁵⁹ Luego, debe aclararse que la orientación hacia el objeto marca una gradación en el nivel de autoconciencia corporal. La regla es: “The more a habitual form of perception is experienced as itself rather than its external object, the closer it lies to pain (embodiment); conversely, the more completely a state is experienced as its object, the closer it lies to imaginative self-transformation (disembodiment).”⁶⁰

activamente, provocando una reversión inmediata a un estado anterior al lenguaje, a los sonidos y gritos que un ser humano emite antes de conocer el lenguaje”.

⁵⁷ Scarry, *The body*, 165. “el territorio de la mente humana en su totalidad”.

⁵⁸ Scarry, *The body*, 161-162. “no tener un objeto en el mundo externo. La audición y el tacto son de objetos fuera de los límites del cuerpo, como el deseo es deseo de *x*, miedo es miedo de *y*, hambre es hambre de *z*; pero dolor no es “de” nada –se encuentra solo”.

⁵⁹ Scarry, *The body*, 162. “ser el único estado que es en su totalidad sus objetos. En el imaginar no hay actividad, ‘estado’, condición experimentable o sensación separada de los objetos: la única evidencia de que uno está ‘imaginando’ es la aparición de los objetos imaginarios en la mente”.

⁶⁰ Scarry, *The body*, 165. “Una forma habitual de percepción cuanto más sea experimentada como sí misma en vez de su objeto externo, más cerca se encontrará del dolor (corporalización); en cambio, un estado cuanto más completamente sea experimentado como su objeto, más cerca se encontrará de la auto-transformación imaginativa (descorporalización)”.

El dolor supone un prototipo de vivencia donde se experimenta el propio cuerpo “in the mode of aversiveness or deprivation”.⁶¹ En ese sentido, los estados de conciencia que se asemejen a tal esquema son susceptibles de implicar sus mismas consecuencias:

The topography of act and object in sensation and perception is even more immediately recognizable as a description of emotional and somatic states. A state of consciousness other than pain—such as hunger or desire—will, if deprived of its object, begin to approach the neighborhood of pain, as in acute, unsatisfied hunger or prolonged, objectless longing; conversely, when such a state is given an object, it is itself experienced as a pleasurable and self-eliminating (or more precisely, pleasurable because self-eliminating) physical occurrence. The interior states of physical hunger and psychological desire have nothing aversive, fearful, or unpleasant about them if the person experiencing them inhabits a world where food is bountiful and a companion is near.⁶²

Contemplar el dolor como una situación de privación, un proceso de devastación íntima va esclareciendo la relación con la novela de Arenas. El deseo erótico nunca satisfecho de Adolfinia, el hambre eterna de Fortunato, el anhelo de Digna por volver al lado de Moisés, las ínfulas de poder de Polo, etc., ¿acaso todos estos eventos no operan de una manera semejante a la descripción de la cita? Con base en el aparato teórico que ofrece Scarry, podría sostenerse que el testimonio en *El palacio de las blanquísimas mofetas* da fe sobre un aspecto

⁶¹ Scarry, *The body*, 165. “en el modo de aversión o privación”.

⁶² Scarry, *The body*, 166. “La topografía de acto y objeto en la sensación y percepción incluso es más inmediatamente reconocible como una descripción de estados emocionales y somáticos. Un estado de conciencia aparte del dolor –como hambre o deseo– empezará a acercarse, si es privado de su objeto, a la región del dolor, como sería el caso de un hambre aguda e insatisfecha o un anhelo prolongado sin objeto; en cambio, cuando a tal estado se le da un objeto, es en sí mismo experimentado como un acontecimiento físico placentero y auto-eliminador (o de manera más precisa, placentero por eliminarse a sí mismo). Los estados internos de hambre física y deseo psicológico no son para nada aversivos, temibles o desagradables si la persona que los experimenta vive en un mundo donde la comida es abundante y hay un compañero cerca”.

clave del funcionamiento del trauma: los procesos mentales en condiciones traumáticas se experimentan como el dolor.⁶³

El lector de la novela se enfrenta a una gran cantidad de fenómenos que constatan una caída del mundo. La fuerza destructora originalmente exclusiva del dolor físico recorre el cuerpo del relato y hace mella en el lenguaje mismo dando lugar a la fragmentariedad señalada al inicio del presente apartado y a una serie de acontecimientos textuales que, a pesar de ser problemáticos para la crítica, son interpretables con base en la recién expuesta conexión entre trauma y dolor:

[...]

Ser. Solamente una araña. Y no pensar qué cosa es esto que puede llamarse soledad, o no tener a nadie, o querer sin querer.

O estirar los brazos

o asomarse a una ventana cerrada.

o abierta

o levantar a un muerto con la palma de las manos vacías

o saludar

o conversar.

o.

o.

o.

Y luego salir a la calle con las manos en la cabeza.

Y mirar la luz. Y no mirar la luz.

Y desgajarse por dentro y casi por fuera.

Mientras llueve o no llueve.

Mientras caen rayos o no caen rayos.

Mientras te mueres o no te mueres. Mientras te mueres.

Mientras te entierran.

Pi pi pi pi pi pi pi pi piiiiiiii i: sentarse en mitad del patio.

Y pensar. Pensar mientras la familia lo mira a uno desde la cocina y dice: está loca de remate. Sentarse a pensar

mientras la familia dice: está loca, está loca, está loca. [...]

⁶³ Se desarrolla este argumento considerando también que la experiencia del dolor tiene expresiones directas en la novela: los golpes en los dedos y la tortura de Fortunato, los dolores crónicos de la abuela, la mano de Digna destrozada por la guarapera, el hombro lesionado de Celia, etc. De hecho la presencia del cuerpo adolorido acompaña todo el relato como asidero de la realidad.

La Navidad... La mesa llena de lechón asado y mi hija Esther caminando por sobre los platos.

Los platos.

La mesa servida.

La muerte en los platos. La mesa. Pensar...

Aparejos. Qué de aparejos, ya me estoy aparejando... Definan.

Gripe de las gripes sobre las grupas... Definan.

Qué tristeza: mirarse las manos así, bocarriba bajo la tierra.

Y llevarlas de un golpe recto hasta la cara. Después de este golpe se *akaba* el mundo. Después de este gesto: el mundo se *akaba*. Se *akaba* y sigue.

Las *kosas* ya vuelven a *koger* su forma terrible. La *kasa echa* una figa enorme *komo* las muelas de un *kangrejo*. De la *kumbrera* sale una garra *ke* echa sangre y una araña grande *kanta* más allá de los *kokos*.

Los *kokos*.

Los *kokos*.

Los *kokos*.⁶⁴

El largo fragmento que me he permitido anexar corresponde a un monólogo interior desarrollado desde la conciencia de Celia, quien atraviesa un estado delirante a causa de la muerte de su hija. Los desgarramientos sintácticos, la repetición obsesiva,⁶⁵ la arbitrariedad discursiva, la imposibilidad de extraer contenido lógico y las trasgresiones ortográficas, acompañan el movimiento regresivo al estado preverbal asociado a la catástrofe. Es significativo, por ejemplo, que la sustitución de la grafía ‘c’ por ‘k’ empiece justo cuando se habla del fin del mundo. Esta frase resulta particularmente adecuada porque, en efecto, la escritura indica la culminación de una era política, razón por la cual la obra en sí no es del todo extraña dentro del panorama literario donde se inserta.

⁶⁴ Arenas, *El palacio*, 247-251.

⁶⁵ Interesa destacar los amplios alcances de la compulsión a la repetición, la cual atraviesa el lenguaje hasta su capa más profunda: el nivel fónico. La primacía de lo acústico en la obra invita a retomar las observaciones de Christine van Boheemen sobre la “somatización del texto” a propósito de los textos de Joyce. Es factible pensar que, análogamente al autor irlandés, el texto traumático de Arenas persista en su intento de implicar al cuerpo a través del lenguaje “and undo the separation of body and discourse of subaltern subjectivity.” Christine van Boheemn, *Joyce, Derrida, Lacan, and the Trauma of History* (New York: Cambridge University Press, 1999), 19. Desde esta perspectiva, se buscaría transmitir un sentido afectivo por medio del ritmo y el sonido.

Las tendencias artísticas del siglo XX propiciaron un auge de la escritura fragmentaria debido a diversos factores relacionados con el tránsito a la posmodernidad.⁶⁶ Desde el sujeto freudiano hasta el cambio de paradigma historiográfico derivado de la crisis moderna, los postulados teóricos constatan lo que Jörn Rüsen describe como el descubrimiento de la naturaleza precaria, ambivalente y fragmentaria del sentido histórico mismo.⁶⁷ Luego, simultáneamente a este proceso abstracto, es capital valorar a escala del individuo la singularidad de los “los agentes del cambio político como sujetos discontinuos y divididos, atrapados en intereses e identidades conflictivas.”⁶⁸ La carencia de unidad se manifiesta con especial fuerza en la novela por cuanto ésta se ubica justo en el punto donde confluyen dos acontecimientos transicionales de distinta índole: el paso a la sociedad revolucionaria y la etapa adolescente del protagonista quien padece el despertar erótico, el advenimiento de las responsabilidades económicas, etc. Considerando el carácter autobiográfico de la obra, el relato aborda la breve temporada en la que el joven autor fue simpatizante del movimiento socialista el cual, no obstante, sería contrario a su identidad.

Ahora que ha entrado otra vez en escena la figura autorial, sería oportuno volver al dilema suscitado entorno a quién cuenta la historia. Algunos críticos sostienen que en realidad es Fortunato el verdadero narrador, la conciencia tras las secciones en primera

⁶⁶ Myrna Sorotorevsky incluso plantea que el “culto” posmoderno a la fragmentación cristaliza en una estética dentro del ámbito literario que afecta, tal como sucede en la novela areniana, “al nivel semántico (obstrucción en la captación de significados), al espacio textual (división en partes, presencia de blancos en la página), al nivel de organización textual (anacronías: analepsis, prolepsis), al nivel discursivo (fragmentación de lexemas, fracturas sintácticas). “Estética de la totalidad y estética de la fragmentación,” *Hispanamérica* 25, no. 75 (December 1996): 18.

⁶⁷ Rüsen, *Tiempo en ruptura*, 46. A este respecto, cabe precisar la definición de ‘sentido’ formulada por el filósofo como “el conjunto de los criterios superiores que rigen la orientación cultural de la acción y del sufrimiento en los procesos de la vida humana.” En otras palabras, el sentido deriva de las cuatro operaciones mentales que permiten “la construcción significativa del mundo y del sí mismo humanos”: percepción, interpretación, orientación y motivación. *Tiempo en ruptura*, 42,43.

⁶⁸ Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 2002), 49.

persona aunque aparentemente hablen otros personajes.⁶⁹ Dicha interpretación se basa en algunos pasajes de la novela donde Fortunato comprende que es una suerte de intérprete y vocero de la familia por su capacidad de explorar creativamente el dolor y expresarlo a través del lenguaje:

Y fue entonces, ahora, cuando comprendió, y el cuello se abriría dando paso a los variados dientes finos, largos, un poco más gruesos, de acero, que él hacía tiempo que había dejado de ser él para ser todos; porque él era como el receptor de todos los terrores y, por lo tanto quien mejor podía padecerlos. ¿Acaso no había sido Adolfina y había medido la furia causada por las sucesivas abstinencias? ¿Acaso no había sido ya Digna y había conocido la soledad sin ningún tipo de pretensiones? ¿Acaso no había sido ya Polo y había experimentado las frustraciones en todas sus escalas? ¿Acaso no había sido él quien le había otorgado voz, sentido trágico, trascendencia, a aquellas criaturas que de haberse manifestado por sí mismas hubiesen reducido la dimensión de su vida a un pequeño estertor, a un grito común, perdido, confundido en el barullo y la insignificancia de los demás gritos inútiles? Él era el traidor, el traficante, el encargado de dar testimonio, el superior.⁷⁰

Aun cuando el fragmento transcrito alude a un estado de empatía absoluta que podría explicar la “transfiguración” del Yo en el Otro, surge cierta reticencia al momento de afirmar que efectivamente es Fortunato, en tanto entidad diegética, quien lo ha alcanzado. Tal lectura implica algunos problemas de antemano. Para empezar, convierte el texto en una enunciación unipersonal contraria a las nociones de multiplicidad y pluralidad sostenidas textual e

⁶⁹ Stéphanie Panichelli-Batalla, por ejemplo, afirma tal aseveración: “Aunque sea Fortunato, mientras agoniza, el verdadero narrador de la historia, todos los personajes llegan a hablar en primera persona. [...] Cuando se utiliza la tercera persona, Fortunato cuenta la historia desde la muerte, llegando a describirse a sí mismo: es como si se tratara de un narrador externo. En cuanto a las voces narrativas en primera persona, compartidas por varios personajes, reflejan el hecho de que Fortunato presta su voz a los diferentes miembros de la familia y les permite de esta manera contar su propia tragedia. Aunque pueda parecer sorprendente, detrás de cada primera persona, aunque hable Digna, Adolfina o Celia, siempre se esconde el mismo Fortunato”. *El testimonio en la Pentagonía de Reinaldo Arenas* (Woodbridge: Tamesis, 2016), 122-123.

⁷⁰ Arenas, *El palacio*, 360-361.

ideológicamente en el trabajo de Arenas. La empatía llegaría al extremo antiético⁷¹ de suplantar el lugar de la otredad. Asimismo, es evidente un desfase entre aquella perspectiva superior que comporta un principio articulador del relato y las limitaciones espaciotemporales, ideológicas y afectivas del adolescente (¿cómo podría saber Fortunato sobre el suicidio del padre de Polo? ¿Si repetidamente se refiere a sus tías como “mujeres malditas y amargadas”⁷², podría decirse que es plenamente consciente de sus problemáticas?). En vista de esta vacilación interpretativa, aventuro una solución.

La respuesta se encuentra en la ambigüedad del pacto de lectura referido en el apartado 1.1. Si ha sido reivindicado el sujeto de la escritura al grado de fluctuar entre un acercamiento ficcional o referencial, podría ser plausible considerar cierta dualidad agazapada bajo el nombre del actor sustentante de la dupla Fortunato-personaje y Fortunato-autor. Entonces la cita se constituiría en razón de una reflexión extradiegética sobre la labor del poeta como testigo, de la condición que el propio Reinaldo Arenas ha aceptado para narrar su experiencia traumática; es decir, la conciencia aquejada por las trasfiguraciones, el experimentante de la actividad imaginativa que permite adentrarse en el sufrimiento ajeno es Fortunato-autor, el sobreviviente.

⁷¹ Considerar un nivel de empatía absoluta como algo antiético podría suscitar cierta polémica. Uso el término porque suscribo la opinión de Mijail Bajtín para quien resulta fundamental no perder de vista la singularidad de la existencia incluso en momentos de identificación con el Otro: “La empatía pura, la coincidencia con el otro, la pérdida de su único lugar en la singularidad del ser presuponen el reconocimiento de mi propia singularidad y de la singularidad del lugar como un momento irrelevante, que no influye en el carácter esencial de la existencia del mundo. Pero este reconocimiento de la irrelevancia de la singularidad propia para la concepción del ser tiene por consecuencia inevitablemente la pérdida de la singularidad del ser, de modo que obtendríamos tan sólo una concepción del ser posible y no esencial, real, singular, irremediamente real, pero una existencia así no puede ser situada en el proceso de generación, no puede vivir. El sentido de la existencia [ser], en el cual mi único lugar en el ser se considere irrelevante, jamás podría atribuirme un sentido a mí, sin contar que no se trataría del sentido del ser en cuanto acontecimiento.” *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos* (Barcelona: Anthropos, 1997), 23-24.

⁷² Arenas, *El palacio*, 173.

Ahora bien, esta clase de pasajes auto-referenciales colocados en momentos clave del relato advierten la prominencia de lo que Dana Amir designa “modo testimonial metafórico”. Éste se caracteriza por mantener una disposición reflexiva ante acontecimientos críticos de tal manera que se vuelven susceptibles de adquirir nuevos significados.⁷³ No obstante, como han revelado las citas del corpus hasta ahora presentadas, esta voluntad en Arenas se realiza en la interacción con los otros dos modos testimoniales señalados por la autora: el metonímico que recrea la experiencia traumática en la fragmentariedad, desorientación, falta de coherencia, etc. y el psicótico donde se aniquila “the capacity to turn the traumatic events into any sort of narrative, and it does so by inhabiting the very creation and use of communicative language”⁷⁴ (el delirio de Celia expuesto cuatro páginas atrás es un buen ejemplo). Esta configuración tripartita, consecuentemente, permite transmitir al lector de manera directa la vivencia del trauma a la vez que posibilita trascenderla, lo cual en alguna medida coincide con el pensamiento de Dominick LaCapra explorado en el apartado siguiente.

2.3 El proceso de lectura

Un capítulo dedicado a indagar la realización del acto testimonial en la obra areniana no podría terminar sin el estudio de aquella otra posición subjetiva imprescindible a la hora de transmitir la experiencia histórica: el receptor del testimonio, punto de referencia hasta el momento abordado tangencialmente. Dada la mediación de la escritura, en el presente subapartado se analizará la singularidad de la labor lectora del texto traumático. De esta

⁷³ Dana Amir, “From the position of the victim to the position of the witness: traumatic testimony,” *Journal of Literature and Trauma Studies* 3, no. 1 (Spring 2014): 46.

⁷⁴ Amir, “From the position,” 47. “la capacidad de convertir los eventos traumáticos en cualquier tipo de narrativa y lo hace habitando la creación misma y el uso del lenguaje comunicativo”.

manera, se pretende explorar las condiciones de la comunicación cuando se origina, como se ha mencionado en secciones anteriores, en las fronteras del entendimiento.

Para empezar, es necesario partir de una premisa central dentro de los estudios del testimonio: éste *nunca* es un monólogo, sino una narración para otro. Luego, en materia de eventos traumáticos, cualquier aproximación a dicha narrativa debe lidiar con la situación paradójica de la experiencia inefable que excede los límites del conocimiento pero, a su vez, exige con ardor ser compartida. Así, el destinatario del trabajoso intento por verbalizar la vivencia de la catástrofe, empleando las palabras de Dori Laub, “comes to look for something that is in fact nonexistent; a record that has yet to be made”.⁷⁵ Podría decirse que es precisamente en el trascurso del habla, en el tiempo del discurso cuando se logra llegar a cierto conocimiento (*cognizance*) del suceso. Se requiere de una acción conjunta para reconstruir y reafirmar la realidad histórica. El Otro se torna el medio que posibilita el proceso de re-externalización (y eventual historización) del evento, el cual sólo puede ocurrir cuando “one can articulate and transmit the story, literally transfer it to another outside oneself and then take it back again, inside.”⁷⁶ Esta condición sugiere la fragilidad de la operación cuyo éxito depende de una serie de consideraciones para la apropiada interacción entre los sujetos involucrados.

Para que el testimonio se desarrolle como ejercicio de protección y supervivencia, una fuerza en dirección contraria al eterno acecho del pasado e insuperable victimización, el

⁷⁵ Laub, “Bearing witness,” 57. “viene a buscar algo de hecho inexistente; un registro que aún tiene que ser realizado”. Es importante señalar la extensión conceptual que se está efectuando con fines analíticos del término ‘oyente’ (*listener*) empleado en el documento original de Laub. Se ha optado por introducir la idea de receptor para incluir la figura del lector en el “addressable other” teorizado en este capítulo. Por supuesto, más adelante será tratada la especificidad del testimonio escrito en clave literaria.

⁷⁶ Laub, “Bearing witness,” 69. “uno puede articular y transmitir la historia, literalmente transferirla a otro fuera de uno mismo y después regresarla otra vez, adentro”.

receptor precisa modular su posición subjetiva a fin de convertirse en una especie de soporte que garantice la seguridad del acto de decir:

Paradoxically enough, the interviewer has to be, thus, both unobtrusive, nondirective, and yet imminently present, active, in the lead. Because trauma returns in disjointed fragments in the memory of the survivor, the listener has to let these trauma fragments make their impact both on him and on the witness. Testimony is the narrative's address to hearing; for only when the survivor knows he is being heard, will he stop to hear –and listen to– himself. Thus, when the flow of fragments falters, the listener has to enhance them and induce their free expression. When the trauma fragments, on the contrary, accelerate, threaten to get too intense, too tumultuous and out of hand, he has to reign them in, to modulate their flow. And he has to see and hear beyond the trauma fragments, to wider circles of reflection.⁷⁷

En efecto, las narrativas de trauma solicitan una suerte de acompañante avisado, una entidad reguladora y reflexiva. Un relato inevitablemente afectado por las consecuencias psíquicas de la experiencia exige una gran capacidad creativa a fin de extraer conocimiento de un discurso inusual cuya información empírica, además, puede ser falible. Ahora bien, todo este razonamiento empieza a elucidar el deber adquirido por el lector de una obra como *El Palacio de las Blanquísimas Mofetas*.

Sin duda es revelador observar cómo la complejidad de la novela compromete de antemano a su interlocutor en la postura propia del escucha *activo* del testimonio traumático. A lo largo de este segundo capítulo, se ha corroborado la incidencia de recursos específicos

⁷⁷ Laub, "Bearing witness," 71. "Paradójicamente, el entrevistador a la vez que debe ser, entonces, discreto y no directivo, tiene que estar inminentemente presente, activo, a la cabeza. Puesto que el trauma regresa en fragmentos inconexos en la memoria del sobreviviente, el escucha debe dejar que estos fragmentos de trauma impacten tanto en él como en el testigo. El testimonio es la narrativa dirigida a la audiencia porque sólo cuando el sobreviviente sabe que está siendo oído, puede detenerse para oírse –y escucharse– a sí mismo. Así, cuando el flujo de fragmentos vacile, el escucha tiene que potenciarlos e inducir su libre expresión. Cuando los fragmentos de trauma, por el contrario, aceleran y amenazan con volverse demasiado intensos, demasiado tumultuosos e incontrolables, él tiene que dominarlos, modular su flujo. Asimismo, tiene que ver y escuchar más allá de los fragmentos del trauma, en círculos de reflexión más amplios".

–fragmentación espacio-temporal, variación vocal, técnica de collage, imágenes oníricas, etc.– dispuestos contra el entendimiento directo, lo cual conduce sin remedio a la zona nebulosa de lo equívoco, lo ambiguo, lo indeterminado; un lugar donde se abren grandes abismos y se producen fuertes desencuentros. Luego, semejante espacio no hace sino poner en alerta al receptor, quien se encuentra cargando la enorme responsabilidad de “producir las conexiones no formuladas”⁷⁸ entre los elementos del texto.⁷⁹ El lector es el encargado de emprender la búsqueda en pos del significado, pero no *a pesar de*, sino *en* los elementos dislocadores mismos, en las transgresiones del relato ordinario. El lector es instado a encontrar contenido en la mera crisis de sus esquemas de comprensión y percepción, cuyos filamentos alcanzan a tocar (y trastocar) aspectos tan básicos de la expresión escrita como la disposición visual. La ruptura de la linealidad de la página es manifestación flagrante del colapso.

Hablar de un fenómeno de crisis asociado a marcos cognitivo-perceptivos vincula de una manera muy peculiar al receptor con el sentido de trauma. De entrada, la insoslayable desorientación procurada por diversos medios induce a la relectura. Tal como suele reconocerse en la práctica psicoanalítica, la revelación de la verdad no se presenta nunca de manera inmediata. Ciertamente lleva tiempo familiarizarse con el texto y empezar a crearse

⁷⁸ Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos,” in *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, ed. Dietrich Rall (México: UNAM, 1987), 108.

⁷⁹ Teóricos como Wolfgang Iser han advertido en la literatura moderna un cambio significativo en la relación texto-lector. En el ensayo “La estructura apelativa de los textos”, se analiza el aumento en el nivel de participación lectora directamente proporcional al crecimiento en el grado de indeterminación en las narrativas partir del siglo XVIII. Conforme se va acercando el siglo XX, se observa un despliegue de técnicas que incrementan los vacíos en la configuración prosística y elevan la prominencia del lector en tanto encargado de llenar o eliminar esos vacíos. A este respecto, casualmente la novela elegida coincide con una de las técnicas mencionadas por el autor: “introducir nuevas personas de manera directa con cortes aislados y [...] dejar comenzar líneas de acción muy diferentes, de manera que se impone la pregunta sobre las relaciones de las nuevas situaciones imprevisibles”. Iser, “La estructura,” 108.

una idea general de la historia. Es hasta el final de la novela, por ejemplo, que se refiere la tortura de Fortunato y entonces pueden reinterpretarse (en retrospectiva) los inicios de las otras cinco agonías donde el personaje moribundo narra sus últimos instantes. Y ni qué decir de la sección “Prologo y epílogo”, un nudo de voces apenas desentrañable después de algunas decenas de páginas. Justamente en esta parte aparece de manera críptica el siguiente extracto:

Misael desnudo debajo de una mata de jía, me espera.

Misael desnudo.

Misael desnudo.

Misael desnudo.

El enigma del nombre compulsivamente repetido y su relación con la sexualidad indicada en el adjetivo ‘desnudo’ no se resuelve sino hasta el final de la Tercera agonía cuando se desarrolla el monólogo de Onérica quien se había expresado sólo vía epistolar. Se necesita recorrer un gran tramo del libro para saber que Misael es el padre de Fortunato, se precisa de ingenio interpretativo para conjeturar la ilación simbólica dolor-erotismo en la aparición contigua de la desnudez y el arbusto espinoso que es la jía.

En este movimiento regresivo y revisitador, el lector participa también en la lógica del trauma estructurada por un primer momento de incomprendibilidad y un posterior “trabajo” sobre él a través de la comunicación cooperativamente sostenida. Asimismo, debe considerarse el paralelismo en los trayectos cognoscitivos recorridos por ambos sujetos (testigo y lector) quienes, dadas las adversidades en el registro y recuperación de la memoria, se ven obligados a usar el cuerpo como vía principal de aproximación. Al respecto, conviene recordar las palabras de Geoffrey H. Hartman aludidas en el apartado 2.1: “Perhaps the only way to overcome a traumatic severance of body and mind is to come back to mind through

the body”.⁸⁰ En este sentido, no sólo se pone en juego el cuerpo del hablante, sino también el del receptor.

Resulta bastante sugerente pensar el acto testimonial del trauma como un proceso corporal de acción mutua. El enfrentamiento con una narrativa marcada por el dolor sin duda cuestiona las nociones modernas del individuo biológicamente determinado y de la “affective self-containment”.⁸¹ Si, en opinión de Teresa Brennan, puede aceptarse que las ideas y los pensamientos no son del todo independientes en su irrefutable origen social, ¿por qué hay tanta reticencia en asumir la transmisibilidad de las emociones y los afectos?:

I am using the term “transmission of affect” to capture a process that is social in origin but biological and physical in effect. The origin of transmitted affects is social in that these affects do not only arise within a particular person but also come from without. They come via an interaction with other people and an environment. But they have a physiological impact. By the transmission of affect, I mean simply that the emotions or affects of one person, and the enhancing or depressing energies these affects entail, can enter into another.⁸²

Aunque cabría precisar que la interacción planteada tiene lugar en contextos presenciales – donde alguien, gracias al olfato y el influjo de factores de tipo hormonal, sufre cambios bioquímicos o neuronales desencadenados por el estado psicossomático de los demás–, lo importante de esta propuesta es la relativa apertura del organismo a los estímulos

⁸⁰ Geoffrey Hartman, “On Traumatic Knowledge and Literary Studies”, *New Literary History* 26, no. 3 (Summer 1995): 541. “Tal vez la única manera de superar una ruptura traumática entre cuerpo y mente sea regresar a la mente a través del cuerpo”.

⁸¹ Teresa Brennan, *The transmission of affect* (New York: Cornell University Press, 2004), 2. “auto-contención afectiva”.

⁸² Brennan, *The transmission*, 3. “Utilizo el término ‘transmisión del afecto’ para describir un proceso de origen social pero de efecto biológico y físico. El origen de los afectos transmitidos es social en el sentido de que estos afectos no sólo surgen dentro de una persona concreta, sino que también vienen de fuera. Proviene de la interacción con otras personas y con el entorno. Pero tienen un impacto fisiológico. Por transmisión del afecto entiendo simplemente que las emociones o afectos de una persona, y las energías potenciadoras o depresoras que estos afectos implican, pueden entrar en otra”

emocionales y afectivos externos así como la perspectiva de que éstos puedan ocurrir de manera mimética.

En su estudio, Brennan sugiere que el fenómeno de “arrastre” (entrainment) en el cual cobran semejanza afectiva dos individuos acontece de distintos modos comportando varios grados de accesibilidad o delimitación subjetiva:

We become *like* someone else by imitating that person, not by literally becoming or in some way merging with him or her. I think it is true that entrainment (whether it is nervous or chemical) can work mimetically, but not only by sight. That is to say, people can act alike and feel alike not only because they observe each other but also because they imbibe each other via smell. But repeatedly, we will find that sight is the preferred mechanism in explaining any form of transmission (when evidence for transmission is noted) because this sense appears to leave the boundaries of discrete individuals relatively intact.⁸³

La posibilidad de un aspecto mimético en el funcionamiento de transmisión afectiva insinuada en la cita, es la clave para especificar el tipo de interacción suscitada en un acto testimonial prefigurado en y por la forma novelesca. A diferencia de un encuentro frente a frente donde los cuerpos comparten un mismo espacio, un testimonio literario entrañaría otros mecanismos de relación y transmisión en razón del canal comunicativo, interrogante en absoluto ignorada en la esfera de los estudios literarios.

Muchos profesionales del ámbito de las letras hablan en la actualidad acerca del sustento científico tras la ancestral impresión de lograr ser otros a través de la ficción. Al

⁸³ Brennan, *The transmission*, 10. “Llegamos a *parecernos* a otra persona imitándola, no convirtiéndonos literalmente en ella o fusionándonos de algún modo con ella. Creo que es cierto que el arrastre (ya sea nervioso o químico) puede funcionar miméticamente, pero no sólo mediante la observación. Es decir, las personas pueden actuar de forma parecida y sentirse de forma parecida no sólo porque se observan mutuamente, sino también porque se impregnan mutuamente a través del olfato. Aunque en repetidas ocasiones, encontraremos que la vista es el mecanismo preferido para explicar cualquier forma de transmisión (cuando se advierten pruebas de transmisión) porque el sentido de la vista parece dejar relativamente intactos los límites de los individuos discretos”.

respecto, Alison Denham recupera algunos hallazgos de la llamada *Transportation Theory* para explicar la implicación subjetiva derivada de un proceso imaginativo:

These four results all directly or indirectly lend support to an empirical hypothesis at the heart of transportation theory, namely, that attentively following a well-composed fictional narrative instigates a process of *simulation*: the reader tracks the narrative experientially, mirroring its descriptions through first-personal perceptual imaginings, affective and motor responses and even evaluative beliefs. Simulation effects in each of these categories (perceptual, affective and motor) have been extensively explored, using behavioural measures, autonomic measures such as heartrate and skin conductance, and functional magnetic resonance imaging (fMRI). [...].The operative framework recognizes affective responses to fiction (and especially fictional characters) as valenced, pre-rational, psycho-physical responses, both occurrent and dispositional, that are naturally elicited by fictional, and especially literary, descriptions. It is significant that these responses are closely associated with heightened empathy, not least because this suggests one reason that the practice of fictional discourse has evolved.⁸⁴

El segmento describe una operación físico-psíquica enmarcada en el campo antes referido de la imitación. La convergencia de los cuerpos –el narrativo y el lector– se produce en medio de la inmersión ficcional vinculada a la experiencia de la simulación, la cual, en última instancia, fomenta la capacidad empática. Empero, respecto a ésta última, es imprescindible tener en cuenta que el simple hecho de plantearla dentro del campo de la *simulatio*, de la

⁸⁴ Alison Denham, “Making sorrow sweet: emotion and empathy in the experience of fiction,” in *Affect and literature*, ed. Alex Houen (New York: Cambridge University Press, 2020), 193-94. “Estos cuatro resultados apoyan directa o indirectamente una hipótesis empírica que constituye el núcleo de la teoría de la transportación, a saber, que seguir atentamente una narración de ficción bien compuesta instiga un proceso de simulación: el lector sigue la narración experiencialmente, imitando sus descripciones a través de imaginaciones perceptivas en primera persona, respuestas afectivas y motoras e incluso creencias evaluativas. Los efectos de la simulación en cada una de estas categorías (perceptiva, afectiva y motora) se han sido extensamente explorados, utilizando medidas conductuales, medidas autonómicas como el ritmo cardíaco y la conductancia cutánea e imágenes de resonancia magnética funcional (IRMf). [...] El marco operativo reconoce las respuestas afectivas a la ficción (y especialmente a los personajes ficcionales) como respuestas con valencia, psicofísicas, prerracionales, tanto ocurentes como disposicionales, que son provocadas naturalmente por descripciones ficcionales, especialmente literarias. Resulta significativo que estas respuestas estén estrechamente relacionadas con una mayor empatía, entre otras cosas porque esto sugiere una de las razones por las que ha evolucionado la práctica del discurso ficticio”.

copia, acentúa sus restricciones, situación por demás capital al abordar textos con pretensión histórica, como la pentagonía de Reinaldo Arenas.

Hasta este párrafo, la cavilación ha intentado apuntalar la ocurrencia de ciertos fenómenos transferenciales de los cuales es imposible sustraerse cuando se entra en contacto con narrativas traumáticas; no obstante, la eminente dimensión ética intrínseca al testimonio compele a tratar con cautela el asunto y matizar los razonamientos anteriores. Con este propósito, se atenderán las consideraciones de Dominick LaCapra, cuyo pensamiento se posiciona en una línea alterna (no opuesta, desde mi punto de vista) a la de los fundadores de los *Trauma Studies* –médula teórica del presente trabajo– para advertir sobre el peligro subyacente al receptor transformado en “segundo testigo” que llega al extremo de hacer suyo el horror de los testigos directos. El problema radica en la ulterior mezcla de posiciones subjetivas donde el receptor termina por apropiarse la experiencia ajena en una circunstancia paralizante e inadecuada de identificación absoluta.⁸⁵

⁸⁵ La problemática en torno a la ética del dolor se ha colocado desde hace tiempo en el centro de los estudios sociales sobre las emociones. Al respecto, puede declararse cierto consenso en que el tipo de respuesta al sufrimiento ajeno no puede pasar por alto la condición de “soledad” del dolor. Si bien hay discrepancias en torno al grado de autocontención o fluidez intersubjetiva de los afectos, el vínculo que se establece con ese otro no puede (ni debe) conllevar una solidaridad usurpadora. En virtud de tal resolución, LaCapra, por ejemplo, se preocupa por hacer una distinción entre ‘identificación’ y ‘empatía’: “Unlike empathy or compassion (at least as I use the terms), identification assimilates or appropriates the experience of the other rather than (as in empathy) responding to it affectively while recognizing the difference or alterity of the other and the distinctiveness of his or her experience (which need not to be taken to the extreme of otherness or the *tout autre*)”. *History and its limits. Human, animal, violence* (New York: Cornell University Press, 2009), 65. Algunos pensadores más, como Sara Ahmed, se unen también a la discusión manifestando incluso la necesidad de trascender el ejercicio empático (en su acepción más popular): “[...] la demanda ética es que debo actuar en relación con aquello que no puedo conocer, en vez de actuar en tanto sé. Me conmueve lo que no me pertenece. Si actuara en nombre de ella [el Otro], sólo en tanto supiera cómo se siente, entonces actuaría sólo en tanto pudiera apropiarme de su dolor como mi dolor, es decir, apropiarme de aquello que no puedo sentir”. *La política cultural de las emociones* (México: UNAM, 2015), 64.

Luego, tal condición inaugura una modalidad de transmisión que cataliza la “inconsolable melancholy or impossible mourning” a menudo asociada con la sublimación o sacralización del evento traumático,⁸⁶ el cual pierde para siempre su lugar en el transcurrir histórico y, por ende, la oportunidad de tener injerencia a nivel político y social:

For many commentators, the authentic or appropriate affect of testimony, or of any attempt at representation or signification with respect to trauma, is melancholy, indeed inconsolable and interminable, possible anguished, melancholy, which may even be conflated with (impossible) mourning. [...] This orientation certainly prevents closure or turning the page of the past. But it may also block any significant counterforce or mode of working through traumatic symptoms, however hesitant, limited, or self-critical. Interminable or perhaps terminal melancholy in the response to trauma seems to transcend history and keep in touch with (or at least honor) the lost object –both the dead or the victimized and the putative negative sublimity of evanescently bearing witness to them.⁸⁷

Ciertamente, la melancolía puede concebirse como un arma de doble filo. Por un lado, constituye una fuerza crítica contra el olvido y la distorsión. En el caso de Arenas, lograr este efecto es esencial en tanto la obra surge en medio de discursos oficiales hegemónicos que se

⁸⁶ Son varios los factores que mantienen vigente la tentación de sacralizar el trauma histórico. Los niveles extremos de violencia a menudo se formulan en términos de lo sagrado, según la definición que de éste ofrece René Girard, en tanto “externa al hombre y confundida, a partir de entonces, con todas las demás fuerzas que pesan sobre el hombre desde afuera”. *La violencia y lo sagrado* (Barcelona: Anagrama, 1983), 38. Asimismo, los sucesos parecen producirse en un tiempo mítico que “elimina las últimas huellas de las víctimas reales: nos oculta que no hay juego sagrado sin víctimas propiciatorias”. Girard, *La violencia*, 268. Sobre el particular, tal vez uno de los ejemplos más contundentes sea la utilización del vocablo asociado al sacrificio ritual ‘holocausto’ (del griego antiguo *ὁλόκαυστον*) para referir el genocidio perpetrado por el régimen nazi. Evidentemente, es en el ámbito del lenguaje donde empieza a manifestarse la dualidad del crimen y lo divino.

⁸⁷ LaCapra, *History*, 63-64. “Para muchos críticos, el afecto auténtico o apropiado del testimonio, o de cualquier intento de representación o significación con respecto al trauma, es la melancolía, en efecto inconsolable e interminable, posiblemente angustiada; melancolía que puede incluso mezclarse con el (imposible) duelo. [...] Esta orientación impide ciertamente cerrar o pasar la página del pasado, pero también puede bloquear cualquier contrafuerza significativa o modo de procesar los síntomas traumáticos, por vacilante, limitado o autocrítico que sea. La melancolía interminable o tal vez terminal en la respuesta al trauma parece trascender la historia y mantenerse en contacto con (o al menos honrar) el objeto perdido –tanto los muertos o las víctimas como la sublimidad negativa putativa de dar fe evanescentemente de ellos”.

esfuerzan por desaparecer la verdad de los agraviados. Por otro lado, si se consiente el encierro en la victimización y se piensa el testimonio sólo como un discurso irrevocablemente consumido por las consecuencias sintomáticas del trauma, se corre el riesgo de alcanzar un punto donde se trascienda la historia y se pierda la historicidad de la herida.⁸⁸ Esto, desde luego, no se traduce en un deseo por “superar” el pasado, sino por enlazarlo con el presente para fomentar la decisiva transformación de víctima en sobreviviente, y de sobreviviente en agente de acción. Con este objetivo en mente, LaCapra apuesta por un movimiento de alejamiento estratégico respecto de la inconmensurabilidad de la experiencia traumática que, empero, no implique omitir las innegables marcas del trauma.

Este alejamiento parte de la concepción misma del testimonio. Reevaluando la situación paradójica mencionada al inicio del apartado, donde en alguna medida el proceso de decir conllevaría la misma imposibilidad del registro psíquico del evento mientras es vivido, el testimonio podría ser visto como una oportunidad para penetrar en un espacio de reorganización del dolor:

The ability to give testimony is itself one important component of survival. It requires a certain distance from a past that nonetheless remains all too pressing, painful, and at times unbearable. Still, despite the forms of breakdown, bewilderment, and seeming recapture by the past that mark many testimonies, giving testimony is an indication that one is not simply bearing witness to trauma by reliving the past and being consumed by its aftereffects. It is also performative in that it helps to provide some space in which one may gather oneself, engage the present, and attempt to open viable possibilities. Testimony is also and importantly a social and perhaps a political relation in that it requires the actual presence of others to whom one tells one's story or gives one's account. It may take many forms, and perhaps we have been too prone to privilege narrative, indeed narrative in a very conventional way. Without

⁸⁸ El asunto de la trascendencia (también ligado a lo sagrado, por cierto) activa las alarmas por cuanto supone la ruptura entre pasado, presente y futuro. La catástrofe se torna un momento que *siempre* ha sido de modo que se olvida *cómo* ha llegado a ser y se niega que *todavía* es. En este sentido, el impulso político se neutraliza al ignorar que, en palabras de Sara Ahmed, “el dolor no es simplemente el efecto de una historia de daño: es *la vida corporal de esa historia*.” *La política*, 68.

denigrating the role of narrative or the interest of its analysis, one may recognize that testimony may come in many forms, for example, the essay, the poem, the joke, song, and dance as well as less conventional forms of narrative. And it may be bound up with complex processes of mourning and working-through in general.⁸⁹

Al revisar con detenimiento esta innovadora definición, resulta evidente que concentra (en lugar de negar) algunos puntos sobresalientes de la presente investigación donde se ha comprobado la incidencia equiparable de fuerzas devastadoras y fecundas en relatos como *El Palacio de las blanquísimas mofetas*. En este caso, tal como reflexiona el texto mismo, la imaginación constituiría la contrafuerza de la tendencia melancolizadora:

Muchas veces, siempre, seguramente, sí, había sido todos ellos, y había padecido por ellos y quizá –porque él tenía más imaginación, porque él iba más allá– al ser ellos había sufrido más que ellos mismos dentro de su autenticidad, dentro de su propio terror, invariable, y les había otorgado una voz, un modo de expresar el estupor, una dimensión del espanto que, quizá, seguramente, ellos mismos jamás llegarían a conocer ni a padecer. Porque también estaba eso, el llevar todas las desgracias de los otros, el padecer por ellos y tratar de interpretarlos. También estaba eso: las sucesivas transfiguraciones del terror. Su oficio de intérprete, de escudriñador, de vocero... Dios, Dios –sin poder invocarlo ya–: y él, Fortunato, cuándo habría tiempo para él. Porque él también solicitaba un tiempo –su tiempo– para insertar en él su aullido.⁹⁰

⁸⁹ LaCapra, *History*, 76. 222. “La capacidad de dar testimonio es en sí misma un componente importante de la supervivencia. Requiere un cierto alejamiento de un pasado que, no obstante, sigue siendo demasiado acuciante, doloroso y, en ocasiones, insoportable. Aun así, a pesar de las formas de colapso, desconcierto y aparente recaptura del pasado que dejan marca en muchos testimonios, dar testimonio es un indicio de que uno no se limita a dar testimonio del trauma reviviendo el pasado y siendo consumido por sus secuelas. También es performativo en el sentido de que ayuda a proporcionar un espacio en el que uno puede recomponerse, aprehender el presente e intentar abrir posibilidades viables. El testimonio es también, y sobre todo, una relación social y quizá política pues requiere la presencia real de otros a los que uno cuenta su historia o da cuenta de uno mismo. Puede adoptar muchas formas, y quizás hemos sido demasiado propensos a privilegiar la narrativa, de hecho la narrativa en una forma muy convencional. Sin denigrar el rol de la narración ni el interés de su análisis, se puede reconocer que el testimonio puede configurarse de muchas formas, por ejemplo, el ensayo, el poema, el chiste, la canción y la danza, así como formas menos convencionales de narrativa. Y puede estar ligado a complejos procesos de duelo y procesamiento en general”.

⁹⁰ Arenas, *El palacio*, 242.

Más allá del lugar asignado a la víctima, Fortunato-autor (según la disertación final del apartado previo) acepta su papel como testigo cuyo procesamiento (working-through) intelectual y emocional es determinante a la hora de comunicar el terror.

Aunado a esto, la visión de LaCapra coincide con la premisa principal del proyecto en torno a la factible cristalización del testimonio en ejercicios performativos, en narrativas poco ortodoxas cuya complejidad formal contribuye también a evitar la identificación en tanto promueve ya un distanciamiento crítico respecto a los sujetos generados en la escritura (personajes, narradores, etc.).⁹¹

Relativo a esta cuestión que retoma la configuración intersubjetiva, un comentario debe ser agregado a propósito de la inestabilidad genérica del texto areniano. Aun cuando una exploración a profundidad excedería los límites de este apartado, es pertinente detenerse a destacar el influjo de la ambigüedad vinculada a la articulación de lo ficcional, lo autobiográfico y lo testimonial. ¿Qué implica atribuir al personaje una entidad histórica? El reconocimiento de un referente extratextual probablemente hace más vertiginosa la diferencia entre individuos y protege contra la tentación de conformar una identidad con esa conciencia que se nos ofrece con especial generosidad en la prosa novelesca. Al considerar el texto como un testimonio literario, la presencia (incluso corpórea) de ese otro histórico se torna inminente e inasimilable en el yo-lector.

⁹¹ LaCapra, *History, literature, critical theory* (New York: Cornell University Press, 2013), 22.

CAPÍTULO 3

CONCLUSIONES

Ante la dificultad crítica de valorar la segunda entrega de la pentagonía cuando entra en juego la veta interpretativa de lo testimonial, a lo largo de la presente investigación se ha ofrecido una posibilidad de lectura que logra correlacionar la vivencia histórica y la complejidad de su transmisión en una forma literaria. Concebir el corpus en términos de textualidad traumática permitió identificar en la escritura los vestigios psíquicos de los eventos acaecidos en Cuba durante la segunda mitad del siglo XX. De esta manera, el planteamiento del trabajo indujo a considerar cada aspecto del funcionamiento del relato como resultado de una decisión política vital: narrar la herida.

Para sustentar lo anterior, la reflexión siguió un itinerario enfocado en atender la peculiaridad de la prosa areniana. De entrada, se indagó sobre los principales tópicos debatidos en relación con la pentagonía dentro de los estudios literarios. Esto no sólo supuso una revisión de las últimas tendencias historiográficas, sino el descubrimiento de un ámbito de indeterminación elemental en la obra producido por la convergencia de lo ficcional, lo testimonial y lo autobiográfico. La ambigüedad del pacto de lectura, al no consentir desprenderse por completo de una aproximación referencial, le concede presencia al sujeto de la escritura en varios niveles de la construcción y recepción del documento. Dicha presencia es relevante, sobre todo, en tanto entidad corpórea que, a su vez, hace del testimonio una elaboración orgánica.

Sin lugar a duda, uno de los hallazgos más significativos del proyecto fue el proceso de corporalización (*embodiment*) de los eventos mentales asociados al trauma y del lenguaje a través del cual se expresan. En la novela, el cuerpo se convierte en el medio para aprehender

la realidad incomprensible. Lo que escapa a la conciencia es captado en la visceralidad de la carne. La escritura se plaga de sentimientos somáticos a fin de ir más allá del mero reporte de acontecimientos empíricos suscitados en las postrimerías de la dictadura y los inicios de la Revolución. Se busca, sobre todo, transmitir la fuerza de lo padecido que, precisamente por el horror de su ocurrencia, se resiste a la narrativización convencional. No sólo se trata, verbigracia, de informar sobre la pobreza en las zonas rurales durante el régimen de Batista, sino de mostrar el hambre, dejar una constancia del desamparo y la crueldad, de la arquitectura emocional generada en tales circunstancias; en otras palabras, la *impresión*, la huella del contexto sociohistórico en el testigo. Así, la variable corporal lleva a conceptualizar el trauma como un fenómeno afectivo excepcional en su potencia.

Luego, la relevancia de la materialidad orgánica en la obra orientó la reflexión hacia la situación de sufrimiento que atraviesa a la corporalidad enunciativa. La decisión clave para abordar adecuadamente la noción de ‘dolor’, por demás persistente en el libro, fue estimarla un prototipo de estado de conciencia donde el cuerpo se percibe en un modo de aversión ante la privación absoluta de su objeto. Gracias a este puente teórico, los elementos antes detectados embonaron para revelar un aspecto capital de la operatividad del trauma: los procesos mentales en condiciones traumáticas se experimentan bajo el esquema mental del dolor, lo cual repercute en la producción verbal.

En el transcurso del capítulo 2, se comprobó que gran parte de lo ocurrido a nivel lingüístico y estructural en la novela está estrechamente vinculado con la afección de la herida. El poder distorsionador y disruptivo del trauma tiene un correlato textual en la organización fragmentaria del relato; su manifestación en la repetición compulsiva de contenido mental deriva en la sublevación de la narración iterativa y repetitiva dirigida a mantener en el presente de la locución ciertos eventos, cuyo resultado es un característico

efecto de circularidad. Asimismo, el regreso al estado pre-verbal en medio del padecimiento físico y psíquico provoca las alteraciones lingüísticas indicadoras del sentido catastrófico: las rupturas sintácticas, las transgresiones ortográficas y las repeticiones fónicas, léxicas y oracionales. En resumen, son diversas las peculiaridades textuales susceptibles de explicarse con base en la incidencia del dolor, el cual, además, se erige como disposición afianzadora de la unicidad individual.

En contraste con gran parte de las perspectivas académicas que enarbolan de manera difusa la cualidad representativa del testigo (quien termina por ser casi indistinguible de cualquier otro miembro del mismo sector social), la propuesta de Arenas resalta la diversidad y multifactorialidad de la condición traumática. La asociación surrealista humano-bestia ligada a la condición abyecta, así como el examen en torno a la fluctuación entre lo testimonial y lo autodiegético en las narraciones en primera persona, permitió observar la compleja interacción entre la esfera pública y la privada. Por un lado, a cada integrante de la familia lo aqueja y lo ensimisma una tragedia personal derivada de un acontecimiento puntual que alcanza la magnitud de hecatombe *sólo* a la luz del código existencial del personaje en cuestión. Por otro lado, los actores conforman una comunidad en el plano del trauma colectivo procedente de la situación a largo plazo de miseria y vulnerabilidad. Aunado a esto, otra fuente de crisis se identifica en el patrón de violencia desencadenado por la cultura heteropatriarcal. Así, el relato exhibe una suerte de zona interseccional donde el devenir histórico explorado desde el sufrimiento singular recupera la noción de lo individual *en* lo colectivo y lo particular *en* lo general.

Si bien existen otras ópticas igualmente iluminadoras, la utilización de los *Trauma Studies* resultó provechosa para determinar cómo las gestiones entre el Yo, el Otro y la Historia operan a partir de la especificidad del dolor, pues, si se recuerdan las palabras de

Sara Ahmed, “la soledad aparente del dolor es lo que hace que haya que revelárselo a otra persona que sería testigo”.⁹² Si cada figura actorial se decide a romper el silencio y hablar de viva voz, es para quejarse en un irreprimible impulso de socializar el sufrimiento, el cual, empero, no llega a aglutinarse en un sentimiento general abstracto. El mismo texto da prueba de ello. Mientras se identifica un efecto polifónico generado en la multiplicidad vocal, la intercalación de monólogos y la focalización interna en los segmentos en tercera persona hace gravitar la enunciación alrededor del sujeto enunciadore. Eso sin contar otras estrategias de corte vanguardista (v.g. la técnica por montaje) dirigidas a enfrentar las grandes narrativas con las vidas singulares. Luego, todas estas consideraciones terminan por hacer de la obra un espacio de conflicto.

Si algo pudiera afirmarse de *El Palacio de las blanquísimas mofetas* es que constituye en sí mismo un acto de habla en cuyo centro se albergan un sinfín de tensiones. La escritura se erige simultáneamente como el lugar de la devastación y la creación. En este sentido, interviene otro aspecto esencial en la dinámica testimonial: la imaginación. Ya que se trata de una condición opuesta al dolor en tanto estado inseparable del objeto, la producción artística es la fuerza edificante en medio de la destrucción.

En muchos momentos del presente estudio se ha insistido en el imprescindible papel de la imaginación respecto al *impasse* del trauma por cuanto configura una vía que posibilita la expresión de su verdad. Por una parte, el ejercicio creador consustancial a la ficción insta a la víctima a recobrar su estatus de sujeto, a reclamar su lugar como agente social capaz de encauzar su experiencia. Por otra parte, relatar el acontecimiento “perdido” en el discurso literario permite reconocer y, al mismo tiempo, lidiar con la ruptura simbólica, alejarse

⁹² Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones* (México: UNAM, 2015), 61.

críticamente de ella para no ser consumido por sus efectos. Ahora bien, textualmente, este impulso concreto explica el acercamiento al proceder surrealista.

La expresión surrealista (adoptada y adaptada) se convierte en un bastión desde donde ejercer la facultad imaginativa que ayuda a aprehender la realidad post-traumática. Recursos como la yuxtaposición del plano onírico no sólo muestran la alteración de los marcos cognitivos para pensar el mundo, sino, tal se comprobó, conducen a buscar otras configuraciones de significado. Así pues, la transmisión del trauma exige una apertura creativa para el éxito de la comunicación, apuntalamiento de un esquema particular de recepción.

El último indicio de que la novela de Arenas es susceptible de ser concebida como una textualidad traumática se relaciona con la manera en la que organiza el proceso de lectura. La estructura de la obra areniana traza un camino cognitivo análogo al funcionamiento del trauma mismo centrado en la incomprendibilidad y el posterior trabajo sobre ella. El lector, entonces, es obligado a adoptar una postura determinada para lograr extraer conocimiento del discurso marcado por el dolor y, en virtud del mero contacto con un lenguaje altamente corporalizado, compromete su propia corporalidad y emocionalidad en una serie de fenómenos transferenciales. Semejante hallazgo, por supuesto, dio lugar a la cavilación sobre la dimensión ética.

No podría haber evidencia más contundente de la naturaleza testimonial-traumática del corpus examinado que las consideraciones éticas exigidas al lector. Igual que otros documentos de la misma índole, el receptor debe evitar a toda costa llegar a la identificación absoluta con el sobreviviente de manera que haga suya la vivencia ajena. En este sentido, se vuelve clara la imperatividad del rescate del sujeto histórico integral así como la necesidad de respetar su singularidad.

Una vez dicho lo anterior, sólo resta aseverar que el análisis de la obra areniana supone un replanteamiento del acto testimonial para dar lugar a discursos perturbados, voces que por la fuerza de la experiencia sólo pueden ofrecer su verdad fuera de los esquemas cognitivos tradicionales. Lejos de someter la enunciación del testigo al rasero de la conciencia racional, se reconoce en el sujeto histórico la posibilidad de la queja, del grito. Tal empresa supone, a su vez, volver a poner sobre la mesa un tema fundamental dentro de las reflexiones latinoamericanas: la verdad histórica y sus vías de transmisión.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: UNAM, 2015.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Amir, Dana. "From the position of the victim to the position of the witness: traumatic testimony." *Journal of Literature and Trauma Studies* 3, no. 1 (Spring 2014): 43-62.
- Arboleda, Paola. "¿Ser o estar 'queer' en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas." *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, no. 39 (2011): 111-121.
- Arenas, Mauricio. "La articulación del fracaso en dos autores latinoamericanos: *Arturo, la estrella más brillante* de Reinaldo Arenas y *Estrella distante* de Roberto Bolaño." *Acta Literaria*, no.47 (2013): 51-67.
- Arenas, Reinaldo. *Celestino antes del alba*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- _____. *El palacio de las blanquísimas mofetas*. México: Tusquets, 2001.
- Bajtín, Mijail. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos* (Barcelona: Anthropos, 1997), 23-24.
- Beverley, John. "Subalternidad y testimonio. En diálogo con *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, de Elizabeth Burgos (con Rigoberta Menchú)." *Nueva Sociedad*, no. 238 (2012): 102-113.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Birkenmaier, Anke. *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- Brennan, Teresa. *The transmission of affect*. New York: Cornell University Press, 2004.
- Bustos, Guillermo. "La irrupción del testimonio en América Latina: intersecciones entre historia y memoria. Presentación del dossier 'Memoria, historia y testimonio en América Latina'," *Historia Crítica*, no. 40 (2010): 10-19.
- Caruth, Cathy. *Trauma. Explorations in Memory*. London: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- Castro, Fidel. "Primera declaración de la habana." In *Discursos de Fidel Castro*, edited by [s/d], 13-51. Caracas: Fundación editorial El perro y la rana, 2017.

- Cortés, José. *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Denham, Alison. "Making sorrow sweet: emotion and empathy in the experience of fiction." In *Affect and literature*, edited by Alex Houen, 190-209. New York: Cambridge University Press, 2020.
- Erikson, Kai. "Notes on trauma and community." In *Trauma. Explorations in Memory*, edited by Cathy Caruth, 183-199. London: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- Escobedo, Mariela. "La Pentagonía de Reinaldo Arenas: cinco novelas que conforman un solo relato autobiográfico." [s/d], <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsair&AN=edsair.od.....3056..be32a1d4e85c828aa8f588b5dc12aed4&lang=es&site=eds-live>
- Escudero, Víctor. "La inscripción del cambio social en los espacios de la novela de formación hispanoamericana." *Confluencia* 36, no.2 (Spring 2021): 2-16.
- Felman, Shoshana, and Dori Laub. *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis*. New York: Routledge, 1992.
- Ferdinán, Valentín. "El fracaso del surrealismo en América Latina." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28, no. 55 (2002): 73-111.
- Finkelkraut, Alain. *Nosotros, los modernos*. Madrid: Encuentro, 2006.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1983.
- Guevara, Ernesto. "El socialismo y el hombre en Cuba." In *El socialismo y el hombre nuevo*, edited by José Aricó, 3-17. México: Siglo XXI, 1977.
- Gutiérrez, José. "Premisas y avatares de la novela-testimonio: Miguel Barnet." *Revista chilena de literatura*, no.56 (2000): 53-69.
- Hartman, Geoffrey. "On traumatic knowledge and Literary Studies", *New Literary History* 26, no. 3 (1995): 537-563.
- Hunt, Nigel. *Memory, war and trauma*. New York: Cambridge University Press, 2010.
- Iser, Wolfgang. "La estructura apelativa de los textos." In *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, edited by Dietrich Rall, 99-119. México: UNAM, 1987.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI, 1989.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. México: Tusquets, 1986.

- LaCapra, Dominick. *History and its limits. Human, animal, violence*. New York: Cornell University Press, 2009.
- _____. *History, literature, critical theory*. New York: Cornell University Press, 2013.
- Langacker, Ronald. *Cognitive grammar: A basic introduction* (New York: Oxford University Press, 2008), 524.
- Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. México: Debolsillo, 2018.
- Maccioni, Laura. “Experimentos con lo posible: Reinaldo Arenas y la imaginación revolucionaria.” *A contra corriente. Una revista de estudios latinoamericanos* 16, no. 2, (Winter 2019): 76-90.
- _____. “¿Pero cuál es tu lugar?’ Dislocaciones de la subjetividad revolucionaria en Reinaldo Arenas.” *Castilla. Estudios de literatura*, no. 5, (2014):481-502.
- Massumi, Brian. *Parables for the virtual*. Durham: Duke University Press.
- Méndez, Adriana. “El palacio de las blanquísimas mofetas: ¿Narración historiográfica o narración imaginaria?” *Revista de la Universidad de México*, no. 27 (1983): 14-21.
- Miaja de la Peña, María Teresa. “La escritura como metamorfosis en Reinaldo Arenas”. in *De amicitia et doctrina*, ed. Luis Fernando Lara et al. (México: El Colegio de México, 2007), 251-260.
- Molano, Horacio. “La vida de un rebelde: Apuntes sobre la autobiografía de Reinaldo Arenas.” *Revista Mexicana del Caribe*, no. 16 (2003): 179-190.
- Moraña, Mabel. *Momentos críticos: Literatura y cultura en América Latina*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2018.
- Nicholson, Melanie. “Surrealism revisited: the Poetry of Dolores Etchecopar.” *Letras Femeninas XXX*, no. 2 (diciembre 2004): 94-110.
- Nussbaum, Martha. *Las emociones políticas. ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* Barcelona: Espasa, 2014.
- Ocasio, Rafael. “Gays and the Cuban Revolution: the case of Reinaldo Arenas.” *Latin America Perspectives* 29, no.2 (2002): 78-98.
- Olivares, Jorge. *Becoming Reinaldo Arenas. Family, sexuality, and Cuban Revolution*. Durham: Duke University Press, 2013.
- _____. “Carnival and the novel: Reinaldo Arenas’ El palacio de las blanquísimas mofetas.” *Hispanic Review* 53, no. 4 (Autumn 1985): 467-476.

- Panichelli-Batalla, Stéphanie. *El testimonio en la Pentagonía de Reinaldo Arenas*. Woodbridge: Tamesis, 2016.
- _____. "Testimonio antes y después del alba." *Revista Internacional d' Humanitats* 23, (2011): 27-38.
- Pato, Hilda. "The power of abjection: Reinaldo Arenas in his *Palacio*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 23, no. 1 (Otoño 1998):144-154.
- Pellicer, Ana. "Reinaldo Arenas: la literatura como salvación y condena." In *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, edited by Eva Valcarcel, 525-533. La Coruña: Universidade da Coruña, 2005.
- Pereda, Alicia. "Los aportes del enfoque biográfico a la construcción narrativa del conocimiento social," in *Sujeto. Enunciación y escritura*, edited by María Stoopen, 39-48. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México: UNAM-Siglo XXI, 2012.
- Rojas, Rafael. *Historia mínima de la Revolución cubana*. México: El Colegio de México, 2015.
- Romero, Rocío. "Presentación. Biografía, autobiografía, memoria y testimonio." *Revista Fuentes Humanísticas* 28, no. 52 (Enero-Junio 2016): 7-15.
- Rüsen, Jörn. *Tiempo en ruptura*. Translated by Christian Sperling. México: UAM-Azcapotzalco, 2013.
- Scarry, Elaine. *The body in pain: the making and unmaking of the world*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Seigworth, Gregory, and Melissa Gregg "An inventory of shimmers." In *The affect theory reader*, edited by Gregory Seigworth and Melissa Gregg, 1-25. Durham: Duke University Press, 2010.
- Sorotorevsky, Myrna. "Estética de la totalidad y estética de la fragmentación." *Hispanamérica* 25, no. 75 (December 1996): 17-35.
- Soto, Francisco. "*Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, and *Otra vez el mar*: The Struggle for Self-Expression." *Hispania* 23, no. 1 (1992): 60-68.
- _____. "Adolfina's Song: Parodic Echoings in Reinaldo Arenas's 'El palacio de las blanquísimas mofetas'" *Confluencia* 16, no. 1 (Fall 2000): 71-81.
- _____. "The Pentagonía and the Cuban documentary novel." *Cuban Studies* 23, (1993): 135-166

Van Boheem, Christine. *Joyce, Derrida, Lacan, and the Trauma of History*. New York: Cambridge University Press, 1999.

Willis, Angela. "Reflections of mother and son in the Lacanian well: Reinaldo Arenas's *Celestino antes del alba*." *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 38, no. 2 (2009): 3-19.