

**LAS VOCES NARRATIVAS  
EN  
*EL MUNDO ALUCINANTE,*  
DE  
REINALDO ARENAS**

**Claudia Araceli González Pérez  
Número de cuenta: 090067268  
Lengua y literatura hispánicas  
SUA  
10 de noviembre de 2006.**



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.

*...Y yo, que me vi en él  
como nunca me he visto  
ni en mí mismo...*

Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*

### ***Breve nota aclaratoria***

Hace más de diez años leí *El mundo alucinante*, con la, en ocasiones, sana distancia que brinda la ignorancia, con el espíritu desprejuiciado de cualquier discusión pro o anti Castro; sin el “valor agregado” —cualquier semejanza de éste con la contextualización de una obra es, casi siempre, mera coincidencia— que muchas veces añade el morbo publicitario. Casi nada sabía de la revolución cubana ni de quiénes se exiliaron en Miami (lagunas de la educación pública, diré en descargo de la educación familiar).

Corrí, sin saberlo, el riesgo de no poder apreciar muchos rasgos de la obra al carecer de algunos antecedentes. Pero con todo y eso disfruté mucho conocer a fray Servando y a ese joven cubano (así lo mostraba la solapa del libro), que se sentía tan identificado con aquel fraile nómada. Sin ningún decoro clasificatorio he de confesar también que su tono me recordaba mucho la novela de John Kennedy Toole, *La conjura de los necios*, por lo que tienen ambas de vehementes, ingeniosas, por la manera en que denuncian el desencanto y la chabacanería circundantes, en un aliento a veces desesperado, nunca agotado.

Tiempo después tuve acceso a las *Memorias* del fraile, entonces descubrí lo mucho que la novela del cubano debía al documento original. No obstante, luego de releer a Arenas, conservaba la grata sensación de un principio, a la que se sumó una curiosidad, hasta el momento algo informe, por cómo se puede lograr reverberar sobre un documento tan sólido y aportarle tonalidades nuevas.

Esta relectura fue ya documentada en cierto grado: mi incipiente investigación me llevó a la propaganda que pinta a Arenas como un mártir (“infalible luchador por la libertad, activista incansable en contra del dictador”, dice el guión redactado en Miami, el cual soslaya su homosexualidad y la voluntad del autor de no residir en Miami, sino en Nueva York); pero también me encontré con las lagunas que la crónica literaria

cubana dejó en torno a su trabajo. Mi conclusión al respecto fue que el Reinaldo Arenas que perdió Cuba no es el Reinaldo Arenas que quiere “recuperar” E.U. es decir, los diversos contenidos que han adquirido estas siglas.

Decidí intentar este trabajo de tesis acerca de Reinaldo Arenas como un breve homenaje a su obra, porque considero que un ejercicio de discernimiento acerca de las técnicas narrativas del autor, su uso y los resultados que ofrece, es también un ejercicio de curiosidad, de respeto y reconocimiento por esa poderosa labor humana que es la escritura; en suma, es matizar y reconocer lo humano y lo creativo, algo que en tiempos tan polarizados como los que vivimos ahora, parece estarse olvidando.

De esta preferencia personal se desprenden innegables cuestiones que deberían ocupar, al menos, a los interesados en la literatura latinoamericana: ¿a qué responde, en nuestros países, el análisis y el posible encumbramiento de un autor u otro?, ¿cuáles son los criterios que priman a la hora de decidir estudiar y/o publicar el trabajo de ciertos narradores y no el de otros? Arenas fue un escritor que a fuerza de voluntad personal pudo dar conocer su trabajo y, dada la calidad de éste, lograr traspasar la barrera de las varias censuras (las varias cegueras). ¿Cuántos de estos autores de calidad han quedado en la penumbra por la burocracia o por el desdén de editores y lectores prejuiciosos? Me parece que estas preguntas son necesarias si queremos que la literatura obtenga el lugar que le corresponde en la cultura latinoamericana, para liberarla de ideologías, de intereses creados pero también de los complejos de inferioridad por ubicación geográfica o por época que aquejan tanto a críticos como a escritores y lectores en general.

## CONTENIDO

Breve nota aclaratoria	1
Introducción	3
1. Reinaldo Arenas	6
1.1. Su obra ante la crítica	8
2. Fray Servando Teresa de Mier	19
3. La novela polifónica	24
3.1. Dialogismo, polifonía, punto de vista. Definiciones, distinciones	27
3.1.1. Dialogismo	27
3.1.2. Polifonía	28
3.1.3. Punto de vista	29
4. La novela latinoamericana. Algunos rasgos característicos	30
5. Acerca de las voces narrativas y el narrador. Un muestrario de clasificaciones, efectos e intenciones	34
5.1. Las nuevas perspectivas en la novela latinoamericana	34
5.2. Los diversos narradores	35
5.3. Recursos y problemas de la novela en una sola voz	36
5.4. Narrador e intenciones narrativas	43
5.4.1. Qué o quién es el narrador	46
6. Voces narrativas	48
6.1. Tercera persona	48
6.1.1. Variantes de la tercera persona	49
6.2. Primera persona	51
6.2.1. Variantes de la primera persona	51
6.3. Segunda persona	52
6.3.1. Variantes de la segunda persona	53

7. <i>El mundo alucinante</i> y sus voces narrativas	54
7.1. La primera persona	54
7.2. la segunda persona	70
7.3. La tercera persona	79
Conclusiones	86
Bibliografía	91

## *Introducción*

El presente trabajo de investigación pretende comentar el uso de las distintas voces narrativas en una novela de Reinaldo Arenas. *El mundo alucinante*, publicada hacia 1969, es una interpretación particular de una parte de las *Memorias* de fray Servando Teresa de Mier, en concreto, su caída en desgracia tras el Sermón guadalupano y su periplo hacia y en el exilio. Fray Servando ha sido objeto de la admiración y curiosidad de varios importantes escritores, tanto contemporáneos suyos como posteriores, y su estrella sigue vigente pues continúa mereciendo la atención de críticos, literatos y dramaturgos, tanto mexicanos como latinoamericanos. La novela de Reinaldo Arenas interpreta el periplo del padre Mier de una forma particular, pero al mismo tiempo se ciñe a la obra original, así como a algunas otras obras en torno a él. Seymour Menton se refiere a *El mundo alucinante* como “verdadera nueva novela histórica... un palimpsesto de las *Memorias* de fray Servando Teresa de Mier”.<sup>1</sup> El uso que hace de varias voces narrativas y de varias intenciones de narrador es una perspectiva interesante para explorar el nivel de experimentación en la novela latinoamericana de ese periodo.

La intención principal es detenerse en los recursos de las voces narrativas a través de los que Arenas, al mismo tiempo que intenta una obra narrativa compleja como lo es una novela, consigue dejar traslucir la obra precedente —construida con discursos y con memorias—, es decir, Arenas le rinde homenaje y le agrega elementos nuevos a las *Memorias*, pero con ello no se percibe que la obra anterior se borre, ni parezca traicionada: sus contornos permanecen intactos, puede distinguirse la huella de fray Servando y a la vez el trazo personal del escritor cubano. ¿Cómo es que logra esto?,

---

<sup>1</sup> Seymour Menton, *Caminata por la narrativa latinoamericana*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 406. La definición de *palimpsesto* según el *Diccionario de la lengua española* es “Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior, borrada artificialmente”.



en principio, se debe al recurso de las voces narrativas y al manejo del narrador, del punto de vista.

Este trabajo se propone el siguiente itinerario de investigación:

- a) Suscribir un panorama general acerca de la obra del escritor cubano, su entorno, así como de esta novela en particular.
- b) Recabar datos respecto de la polifonía, el dialogismo, las voces narrativas y el punto de vista según autores como Bajtín, Tacca, Paredes y Beristáin.
- c) Analizar las aportaciones teóricas que Bajtín hace respecto de la novela polifónica.
- d) Analizar, con las herramientas que nos proporcionen los puntos anteriores, la formulación de las voces narrativas en *El mundo alucinante*.

Uno de los factores que hacen de esta obra una de las más interesantes del periodo es el manejo que hacen de los narradores, con lo que se consigue una novela revivificada y personal, sin atentar contra el sustrato, que es otra obra artística de probados méritos.

Para comenzar trataré de articular el orden en que para esta investigación me fui acercando a diversos autores, desde lo general a lo particular, acaso cronológicamente, antes de llegar a la cuestión latinoamericana.

Se expondrá lo que se ha establecido en cuanto a la novela del siglo XX, y las nuevas formas de narración, comenzando por Bajtín y los hallazgos realizados en torno a la obra de Dostoievski, para seguir con una breve mirada acerca de la circunstancia de la novela latinoamericana en la época en que fue escrita *El mundo alucinante*.

Bajtín ofrece una interpretación que se apartó de las críticas de su tiempo, al reconocer en Dostoievski una intención de pluralidad en la que el narrador deja a los personajes la labor de definirse desde sí mismos, desde su discurso, decisión que para la

crítica de entonces llegó a ser considerada como una debilidad en la técnica de Dostoievski, e incluso como una manifestación patológica.

En segundo lugar, se expondrán algunas definiciones breves sobre los conceptos que se manejarán en este trabajo, como polifonía, dialogismo, punto de vista y narrador.

En tercer lugar, se presentará un resumen de lo que algunos autores han escrito acerca del narrador, las voces narrativas y las perspectivas que éstas brindan, textos emanados de la crítica surgida a partir de la literatura latinoamericana de la primera mitad del siglo XX.

En cuarto lugar, se consignará un panorama acerca de la crítica de la obra de Reinaldo Arenas y de la novela en cuestión, para dar paso al análisis de la obra en sí.

## 1. Reinaldo Arenas

Nació en Holguín, Cuba, en 1943. Según Cabrera Infante,<sup>1</sup> Arenas se enfrentó al régimen de Batista, para luego colaborar con la Revolución por cierto tiempo. Sólo su primera novela de Arenas, *Celestino antes del alba*, pudo ser publicada en Cuba, tras haber obtenido un injusto segundo lugar en un certamen de escritores cubanos donde fue premiada una novela más bien convencional y que, en opinión de algunos autores, iba en el sentido del discurso oficial. Para después de la publicación de *Celestino*, sus problemas con el régimen fueron en aumento, el “Caso Padilla”<sup>2</sup> precipitó el fin de la luna de miel entre diversos personajes de la cultura latinoamericana y el nuevo régimen; fue así como algunas fuentes dicen que *El mundo alucinante* comenzó a ser escrita desde la prisión, en 1966, y vio a la luz en México en 1969.<sup>3</sup> Al parecer la publicación no autorizada de esta novela por parte del gobierno de la isla vino a agravar todavía más sus problemas con éste.

Arenas forma parte de los últimos autores del *boom* latinoamericano<sup>4</sup> corriente que se ha definido desde diversos perfiles, y que en el contexto cubano correspondería a la etapa de censura y autocensura de los escritores cubanos en ese país. “Con la Revolución todo, contra la revolución, nada”, sería la máxima rectora de este periodo en Cuba, que condujo, según la crítica, a un marasmo en cuanto a la creatividad e innovación literarias, el llamado “periodo gris”. A la postre, poquísimas novelas en la isla de este periodo despiertan todavía algún interés estético; pero no olvidemos

---

<sup>1</sup> Guillermo Cabrera Infante, “La breve vida infeliz de Reinaldo Arenas”, *El País Digital*, núm. 1586, 5 de septiembre de 2000. Consulta realizada el 9 de octubre de 2006. [www.chez.com/jpquin/arenas.html](http://www.chez.com/jpquin/arenas.html).

<sup>2</sup> Tras la publicación de varios escritos críticos, pero principalmente luego de la aparición del poemario *Provocaciones*, Heberto Padilla fue acusado de “actividades subversivas” y encarcelado; según algunas fuentes, para conseguir su excarcelación fue obligado a retractarse públicamente de lo expresado en sus escritos.

<sup>3</sup> Lo dice Cabrera Infante, *op. cit.*, *supra*, nota 2; fue publicada en México por la editorial Diógenes.

<sup>4</sup> Seymour Menton lo califica como uno de los más representativos de las cuatro generaciones de autores cubanos que publicaban su obra en aquel momento de auge. *Caminata por la narrativa mexicana*, p. 388; por su parte Donald L. Shaw lo incluye como uno de los novelistas más importantes de la época, aunque no de los más famosos, del *boom* latinoamericano *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 203-211.

también, que sólo unos cuantos escritores cubanos en el exilio, como Cabrera Infante, Severo Sarduy y el propio Arenas, continuaron produciendo piezas apreciables.

Arenas escapó de Cuba en 1980, gracias, según narra él mismo en *Antes que anochezca*, a haber podido cambiar una letra de su nombre en su documento de identificación. Al margen hay que decir que una estratagema parecida ya había sido puesta en práctica por otro cubano, Alejo Carpentier, quien tuvo que abandonar Cuba en 1928 por la persecución de Machado, y lo logró gracias a un detalle similar.<sup>5</sup> ¿Leit motiv de la isla?, ¿licencia del autobiógrafo?, ¿Ironía de la vida?, pues fue Carpentier uno de quienes obstaculizaron la publicación y consolidación en Cuba del joven autor.<sup>6</sup> La intertextualidad en Arenas es vital y está presente en toda su obra, tal como dice, entre otros, Roberto Valero.<sup>7</sup>

Tras haber vivido en Estados Unidos durante casi diez años, Arenas se suicida estando enfermo de SIDA en fase terminal. A partir de ese momento, para muchos de los actores políticos y culturales en el exilio, el escritor se convierte en un jugoso artículo de propaganda contra el régimen de Castro.

Aun cuando el objeto de esta investigación no es la biografía, vale la pena apuntar que a Reinaldo Arenas los detractores de Castro lo describen como alguien que ejerció una sistemática “tozuda y loable oposición al régimen”, hecho en el que suelen ser profusos. En cuanto a su homosexualidad, la mayoría prefiere no referirse a ella y cuando lo hace, es a través de una elipsis, calificándola de “tendencia”. Incluso hay

---

<sup>5</sup> “Pero a Carpentier la policía le había prohibido salir de la capital y le negaba el pasaporte. Sin embargo, en marzo de 1928 se celebra el séptimo congreso de la prensa latina al que asiste el poeta surrealista francés Robert Desnoes. Pronto se conocen y entre ellos se establecerá una amistad que iba a durar toda la vida. Gracias a Desnoes, que le pasará su documentación como delegado del congreso podrá Alejo Carpentier embarcarse rumbo a Francia”. Tomado de *Proyecto Patrimonio, la página chilena de literatura en internet*. <http://www.letras.5.com/carpentier260702.htm>, consulta del día 12 de septiembre de 2006. Dato disponible también en Selena Millares, *Alejo Carpentier*, Madrid, Síntesis, 2005, p. 19.

<sup>6</sup> Ver *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, p. 101.

<sup>7</sup> “«Ay qué lindo tienes el pelo» Un testimonio de los últimos tiempos de Arenas”, en *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, 2ª. ed., Frankfurt-Madrid, Aey, 1996, p. 29.

quienes opinan que su oposición no fue tan activa y radical, ni su sexualidad tan “desenfrenada”.

Lo cierto es que desde un sector de la crítica en este continente, se ha originado una suerte de propaganda en torno a la imagen de este escritor, que dificulta la apreciación serena de su trabajo literario, pues cuando cabría comentar su obra, muchos de esos críticos discurren más sobre su experiencia social que sobre sus logros estéticos.

No obstante, al margen del auge mediático que comenzó con su muerte y que incluye una película sobre su novela autobiográfica, existen varios planteamientos previos en los que hay juicios críticos interesantes y relativos al tema literario, como ejemplo de ello se puede citar al propio Cabrera Infante, a Emir Rodríguez Monegal y Adolfo Prieto, Severo Sarduy, Donald L. Shaw y Seymour Menton, así como la interesante compilación de textos críticos y entrevistas hecha por Ottmar Ette en Europa, entre otros. La percepción respecto de Reinaldo Arenas es muy distinta en Europa, en donde su obra ha sido publicada y traducida a varios idiomas, y donde se han desarrollado trabajos críticos de calidad.<sup>8</sup>

### **1.1. *Su obra ante la crítica***

A finales de la década de los sesenta del siglo XX, Rodríguez Monegal calificaba ya a la generación de escritores de la cual Arenas formó parte como dueña de gran libertad y afán de experimentación en la que “el vehículo es el viaje”; para él, esta generación rompe con la tradición y se aventura a la complejidad: “pero me prevalezco del carácter de novedad que lleva etimológicamente implícita la palabra *novela*, para adelantar algunos nombres que me parecen de indiscutible importancia... hay actualmente una cantidad de narradores jóvenes que acometen el acto de narrar con la

---

<sup>8</sup> Ver *La escritura de la memoria, cit.*, nota 8, *passim*.

máxima laxitud posible y sin respetar ninguna ley o tradición visible, salvo la del experimento”.<sup>9</sup>

En este sentido opinaba Adolfo Prieto, quien además aporta sustento a una de las interrogantes que resultan más atractivas en torno a *El mundo alucinante*: la de la libertad que se toma Arenas a partir de una obra que con justicia tiene ya un lugar en las letras hispanoamericanas para discurrir en ella desde distintos ángulos sin violentar lo que tiene de particular.

Adolfo Prieto dice que esta generación se dio a la tarea de

...agitar, inquietar al lector, introducirlo al rechazo de una realidad y al cambio revolucionario por la frecuentación de un texto del que se han amputado deliberadamente, las comodidades didácticas del “mensaje”... una confianza en la historia suficientemente sólida como para que el artista extraiga de ella una lujosa disponibilidad de elección... ilustran sobre la posibilidad de sustracción de la obra literaria al tradicional comentario de los hechos, y sobre la pretensión de que este comentario se sustente en la libertad misma del artista, en la amplitud de unas reglas del juego que le permiten al escritor indagar sin restricciones en el campo del lenguaje y en el de las técnicas expresivas.<sup>10</sup>

Severo Sarduy, contemporáneo de Arenas y también reconocido como un innovador del discurso y los recursos en la literatura cubana, ofrece algunas características del neobarroco. Su análisis cobra importancia para este trabajo por los recursos que identifica propios del neobarroco, entre los que se cuentan la parodia<sup>11</sup> y la polifonía, análisis que emana del de Bajtín a propósito de la obra de Dostoievski. A través de este ensayo veremos pues que *El mundo alucinante* responde a un trazado

---

<sup>9</sup> Emir Rodríguez Monegal, “Tradición y renovación”, en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1972, p. 162.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 415.

<sup>11</sup> Al respecto Andrea Pagni dice que “Como práctica literaria latinoamericana, la parodia tiene una función subversiva similar a la que ya le había asignado Bajtín, cuya reflexión acerca de la palabra en la novela se origina también en un contexto de oposición al discurso hegemónico”. Véase Andrea Pagni, “Palabra y subversión en *El mundo alucinante*”, *cit.*, nota 8, p. 146.

específico, a una intención estética puntual, colmada de temas y recursos intensamente neobarrocos.

En cuanto a la caracterización que hace Severo Sarduy,<sup>12</sup> éste intenta demostrar la viabilidad del barroco en el contexto de América Latina, “la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano actual”. Dice que en el auge del barroco (siglo XVII), “Dios mismo no será ya una evidencia central, única, exterior, sino la infinidad de certidumbres del cogito personal, dispersión, pulverización”. Con lo anterior, Sarduy pretende demostrar que las condiciones para una narrativa expresada desde distintos puntos de vista, entre otros muchos recursos, estaban dadas desde el rompimiento con la idea de un solo Dios como cronista y rector del mundo. Si bien la exposición de Sarduy busca justificar la insignia barroca y en su exposición parece conseguirlo, no olvidemos que partía de los escritos de Bajtín, pues así lo deja ver más adelante en el artículo de referencia, al citarlo cuando habla del carnaval y otros temas desarrollados por el ruso, quien para esa época había cobrado auge entre los escritores latinoamericanos.<sup>13</sup>

Pero además de esta búsqueda de identificación en el pensamiento del barroco mismo, Sarduy aporta una enumeración y explicación de recursos que resulta esclarecedora de la obra de Arenas.

Bajo este enfoque, el origen de *El mundo alucinante* es la parodia de las *Memorias*, de fray Servando; Severo Sarduy encuentra que la parodia y la intertextualidad, ubicadas como fenómenos contiguos, llevan en sí el uso de la polifonía y por ello nos permitiremos un breve repaso por lo que argumenta acerca de aquéllas.

La parodia es para Sarduy un ejercicio importante, ya que implica variación, sincretismo, conocimiento y reconocimiento de la obra previa, la cual, a su vez,

---

<sup>12</sup> Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco”, *cit.*, nota 10, pp. 167-176, en especial, p. 168.

<sup>13</sup> Seymour Menton explica que “La relación simbiótica entre praxis novelística y teoría literaria, que se observó en las décadas de 1950 y 1960 respecto al análisis arquetípico, se observa en la proliferación en la última década de novelas posmodernas donde se luce el reconocimiento tardío de las teorías de Mijaíl Bajtín”. Seymour Menton, *op. cit.*, nota 1, p. 169.

necesariamente emana de otras obras. Considera que la parodia no es apéndice ni trabajo menudo.<sup>14</sup>

Cuando se refiere al carnaval, Sarduy habla de:

...textos que en la obra establecen un diálogo... de ahí el carácter polifónico, estereofónico diríamos, añadiendo un neologismo que seguramente hubiera gustado a Bachtin, [sic] de la obra barroca... Espacio del dialoguismo [sic], de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal... sino en volumen, espacial y dinámica.<sup>15</sup>

En cuanto a la intertextualidad, Sarduy la identifica como

la incorporación de un texto extranjero al texto, [en sí] su *collage* o superposición a la superficie del mismo, forma elemental del diálogo, sin que por ello ninguno de sus elementos se modifique, sin que su voz se altere... el texto extranjero se funde al primero, indistinguible, sin implantar sus marcas... pero constituyendo los estratos más profundos del texto receptor, tiñendo sus redes, modificando con sus texturas su geología: la *reminiscencia*.

En diversos pasajes de *El mundo alucinante*, vemos que además de los tres narradores, los cuales intentaremos identificar por sus características y su frecuencia, existen diálogos que son en realidad textos de otros libros, es decir, la composición de la obra responde a lo que a decir de Sarduy es una “red de conexiones”, con otras obras, la intertextualidad.

Por su parte, Donald L. Shaw ubica al propio Sarduy y a Arenas como representantes de un antirrealismo radical. Shaw critica en el segundo una cierta deficiencia en el “diseño artístico”, dice, refiriéndose a *Celestino antes del alba*, que “el tema desaparece detrás de la técnica, y el lector, al principio intrigado; se queda con la impresión de habérselas con un extenso ejercicio verbal”. *El mundo alucinante*, en su opinión “parece ser, a primera vista, la biografía novelada de fray Servando... En

---

<sup>14</sup> Severo Sarduy, *op. cit.*, nota 10, pp. 174 y 175. La definición que podría extraerse de Bajtin es bastante más extensa y por supuesto, tiene mayores alcances. En resumen, entiende la parodia cuando se da el caso de que el autor tenga una intención divergente de la del personaje o el texto del que parte.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 175.



realidad, la obra pertenece a la categoría de novelas alegóricas, categoría que ha vuelto a gozar de cierto prestigio conforme ha ido ganando terreno el concepto de una novela que fuese a la vez antirrealista y capaz de revelar aspectos desconocidos de la realidad”.<sup>16</sup>

Como vemos, Sarduy resalta las cualidades de parodia del neobarroco y Shaw encuentra que se trata de una alegoría. Observemos si ambos conceptos poseen puntos en común antes de continuar con la reseña de la opinión de Shaw.

Según Helena Beristáin, la alegoría se refiere a los niveles de sentido en que se puede expresar un texto usando metáforas y comparaciones. En la alegoría se echa mano de elementos figurativos a través de los cuales se expresa un sistema de conceptos, “en la alegoría, para expresar poéticamente un pensamiento, a partir de comparaciones o metáforas se establece una correspondencia entre elementos imaginarios”. Beristáin dice que la alegoría se utilizó en la Edad Media y que reapareció durante el Renacimiento y el Barroco.<sup>17</sup>

En este sentido, podemos ver que de cierta forma algo tiene de *reminiscencia* la alegoría, pues apela a la comparación, y para que ésta se dé, lógicamente debe haber un recuerdo, una referencia previa que a su vez suscite lecturas en otros planos y proponga nuevas visiones del texto.

Por lo que toca a la parodia, Beristáin dice que es “imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad. Es de naturaleza intertextual”.<sup>18</sup>

Concuerda con Sarduy en que la parodia no es de suyo género menor, al traer como ejemplo de parodia nada menos que al *Quijote*, parodia por excelencia de las novelas de caballería. Entonces se puede concluir que la parodia se diferencia de la alegoría en la

---

<sup>16</sup> Donald L. Shaw, *op. cit.*, nota 5, p. 211.

<sup>17</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8a. ed., México, Porrúa, 2001, p. 25.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 391.

intención humorística de ésta, pero guarda una relación en la *reminiscencia* —de ahí la intertextualidad— de que se sirven ambos recursos para tener lugar.

Con ambas acepciones en la mesa, cabe preguntarse si *El mundo alucinante* es alegoría o parodia. El propio Shaw sostiene que *El mundo alucinante* es una metáfora acerca de la libertad, “el viaje de fray Servando se convierte en una peregrinación en busca de lo quimérico; la libertad, la justicia, el triunfo de la razón”.<sup>19</sup>

No obstante, la novela también es parodia, pues se sirve de los elementos propios de ella, además de que se puede apreciar una intención lúdica, humorística, aunque por momentos agónica, delirante, en su construcción.

Una explicación “psicológica” acerca de la parodia en la obra areniana la tiene Ottmar Ette, quien a partir de *Arturo, la estrella más brillante*, sostiene que la sobrevivencia del personaje dependerá de su capacidad de “convertirse en «la Reina de las Locas Cautivas», –y de este modo liberarse de los otros–, tiene que aprender y exagerar todos sus gestos, todos los movimientos y expresiones ajenos. Tiene que convertir su cuerpo en una parodia y una travestía de ellos...”. Más adelante conectará esta intención con el hecho literario:

El sitio de la memoria es la escritura, es lo ya escrito. Pero esta escritura no consiste en una simple repetición de lo que ya había pasado... Se trata más bien de establecer un diálogo entre todos estos textos- El mismo lugar de la escritura... es un sitio de batalla, de lucha contra lo ya escrito. Como los textos de Arenas integran muchas veces parodias o contrafacturas de otros escritores, también este texto puede leerse... [se refiere todavía a *Arturo*, pero es aplicable a otras obras] como una parodia.<sup>20</sup>

De vuelta a la crítica de Donald Shaw, él sostiene, a diferencia de Domínguez Michael, que aunque la novela tenga pasajes picarescos, no se trata de una novela picaresca, pues como ya apuntamos, considera que sobre todo es una crítica a la

---

<sup>19</sup> Donald L. Shaw, *op. cit.*, nota 5, p. 210.

<sup>20</sup> Ottmar Ette, “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, *La escritura de la memoria..., cit.*, nota 8, p. 119.

situación del individuo ante su búsqueda de libertad y ante el fracaso o la desilusión para con la Revolución.

En cuanto a la forma y los recursos empleados en la novela, el crítico dice que no se trata de una empresa fácil, pues además de intentar “convertir la realidad de una vida histórica en una serie de episodios fantástico-alegóricos”, también procura alejarse de la narración lineal. Para enfrentar este problema “Arenas echa mano de tres narradores simultáneos”.<sup>21</sup> En este punto, se hubiera podido esperar una propuesta más profunda en torno a cómo interpretar las voces narrativas de la novela en cuestión; sin embargo, Shaw se limita a consignar las personas narrativas que se emplean, y propone un esquema muy simple respecto a quién las enuncia, es decir, se queda en la superficie del tema. “El «yo», de Servando mismo... un «tú» que ofrece una versión (no menos fantástica) de los hechos... y las intervenciones de un narrador omnisciente en tercera persona que a veces amplifica, a veces contradice y a veces comenta las narraciones en primera y segunda personas”.<sup>22</sup>

Shaw piensa, y con esto concluye el comentario de su estudio, que el empleo de esta técnica “resulta arbitrario e inconsciente”, pero que para Arenas es una manera de ilustrar su concepción de una realidad “paradójica y contradictoria”.<sup>23</sup>

Como un comentario preliminar se puede decir que si bien en principio estamos de acuerdo en que la utilización de las voces narrativas es más bien arbitraria, faltaría analizar un poco más a fondo el punto de vista y el tipo de narrador que se encubre detrás de estas tres voces.

Ottmar Ette, en un riguroso estudio, concibe la obra de Arenas como un organismo cuyas partes están entreveradas; dice que toda su obra podría compilarse en un mismo texto, pues posee una unidad orgánica que, no obstante, no resulta monótona,

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 213.

<sup>22</sup> *Idem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 212.

aunque por momentos sea monotemática. Entre las muchas características comunes y continuas (repeticiones, reflejos y espejismos) debidas a la intratextualidad en la obra de Arenas, mismas que irán señalándose en el cuerpo de este trabajo, Ette encuentra que Arenas se desplaza cíclicamente; su obra, sobre todo la pentagonía pero también *El mundo alucinante* respecto de aquélla, describe un trazado cíclico coherente consigo mismo, que no responde sino a su idea particular del tiempo, de la historia y de las posibles voces narrativas o niveles de narración. Dice que en sus novelas, Arenas “no se propone una reconstrucción de la historia, sino su «deconstrucción»”.<sup>24</sup> Así como fray Servando hizo de la narración de su realidad “estricta” un juego de espejos, según Domínguez Michael, así Arenas, con las distintas voces y ciertos tópicos narrativos, realiza un juego de espejos y espejismos para narrar.

En este sentido, y como se irá comentando en el curso de este trabajo, Ette opina que “...hay que cuidarse mucho de afirmar que la historia cronológica y lineal, la Historia con mayúscula, haya sido borrada o destruida. El texto, por supuesto, presenta una estructura reiterativa, cíclica; el progreso temporal queda burlado por las repeticiones incesantes”. No obstante existe, y según Ette, se deja sentir con la aparición de personajes históricos en *El mundo alucinante*, puesto que Arenas no trata simplemente de negar la historia, sino que “la arrastra en un juego carnavalesco, en un juego que se caracteriza por su ambivalencia”, como lo explicara Bajtín.<sup>25</sup>

A reserva de continuar recuperando las valiosas reflexiones de Ette más adelante, terminaría esta breve enunciación de su trabajo crítico con la transcripción de lo que, en su opinión, podrían ser algunas características clave de las voces narrativas:

En todos los textos de Arenas hay muchos lectores, hay muchos actos de lectura. En *El mundo alucinante*, es la lectura del poema por el propio poeta, la

---

<sup>24</sup>*Ibidem*, p. 97.

<sup>25</sup>*Ibidem*, pp. 97 y 98.

irrupción del lector que reclama una escritura de tipo realista, y la amenaza por parte de la lectura oficial, la censura, expresada en la carta-prólogo.<sup>26</sup>

Ette aborda el asunto de las voces narrativas con un enfoque particular: observa que la obra de Arenas pareciera estar diseñada para “resistir” ciertas lecturas, para verse expuesta a ciertos cuestionamientos, desde la lectura literaria para llegar a la lectura digamos “pública”, y la lectura del poder. Con ello, parece que él ve la obra de Reinaldo Arenas como a la defensiva, a la vez que corrosiva. “Así los distintos tipos de lectura están integrados al universo literario de Arenas. La escritura, desde los tiempos de *Celestino* que luchaba contra el hacha del abuelo, está amenazada, por la lectura destructiva”.<sup>27</sup> En el mismo libro, en un trabajo titulado “Palabra y subversión en *El mundo alucinante*”, Andrea Pagni propone una lectura de la obra en cuestión como una parodia literaria de *El siglo de las luces*, dando variados y contundentes argumentos que, por su extensión, no se citará sino más adelante.

El propio Reinaldo Arenas, al respecto de las novedades técnicas de su novela, dice

En esta novela me interesaba recoger las numerosas versiones de un mismo hecho. Cada capítulo tiene tres o cuatro versiones... Esta mezcla de perspectivas y de sugerencias es controlada por el lector, quien es en definitiva el que construye la novela contemporánea. Ésta es al menos mi teoría: la novela es como una especie de participación, es algo fragmentario y muchas veces casi incompleto que uno le brinda a un lector.<sup>28</sup>

Arenas apostaba por la novela de experimento, y como el mismo lo dejó dicho, aun sus textos más convencionales (como *La vieja Rosa*), se pueden detectar dislocaciones (en dicha narración, la historia comienza por el final). A su manera predilecta de narrar vertiendo distintas versiones y puntos de vista el propio autor le

---

<sup>26</sup> *Idem.*

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>28</sup> En “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida. Nueva Orleans, 1983”, *La escritura de la memoria... cit.*, nota 8, p. 65.

llama *niveles* de narración, que muchas veces lejos de permitir la libre interpretación del texto por el lector, parecen ufanarse en obstaculizarla, como bien señalan los entrevistadores en la charla citada.<sup>29</sup>

Por lo que toca a autores más recientes, varios de ellos coinciden en afirmar que el autor de *El mundo alucinante* poseía una voz especial e innovadora en las letras cubanas, en un tiempo normado acaso por intereses políticos. Arenas es un neobarroco que al romper con la estructura de la novela tradicional, comienza una suerte de “herejía” dentro de la narrativa cubana.<sup>30</sup> “[I]a actitud del autor se multiplica y se proyecta: más que una disposición para contar una historia, la postura del cubano opera sin agazapamiento sobre la tradición y *estruja*, incita y azuza de una nueva manera casi esperpéntica...”.<sup>31</sup>

Por último y para cerrar este breve muestreo crítico, se mencionará el comentario con que Alberto Paredes, en su libro *Las voces del relato*, cierra el capítulo. Dice Alberto Paredes, como conclusión de su capítulo en torno al narrador, que a pesar del detalle que se pretenda para clasificar a los tipos y sus intencionalidades, autores como Sarduy y Arenas las trastocan; con ello y de acuerdo con Paredes, es evidente que a pesar de que se pueda identificar un tipo de narrador y una supuesta intención, puede que el autor no sea riguroso al seguir ciertos linderos, y que el narrador puede mutar, quién sabe si con el consentimiento del autor. Lo anterior representa pues una razón más para explorar esta novela que según Paredes, supera a tal grado su exhaustiva clasificación.

---

<sup>29</sup> Ahí dice que el autor impide la reconstrucción de los hechos narrados por la variedad de enfoques y versiones, a lo que Arenas asiente tácitamente. Más adelante concluyen que probablemente se trate de este afán de suscribir diferentes versiones contradictorias entre sí “no solamente pone en duda la capacidad humana de conocer la realidad sino que también permite una reflexión sobre las diferentes formas de narrar dicha realidad”. *Ibidem*, p. 69.

<sup>30</sup> Aunque en este caso no iba solo, pues ahí estaban ya el propio Cabrera Infante, Severo Sarduy, etc.

<sup>31</sup> Carlos Olivares Baró, “Amaneceres de Reinaldo Arenas”, *Arena. Suplemento Cultural de Excelsior*, año 3, tomo 3, núm. 112, domingo 25 de mayo de 2001, p. 2. Las cursivas en el original.

## 2. *Fray Servando Teresa de Mier*

Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra, descendiente –según dice él mismo en las *Memorias* y lo cual ratifica Alfonso Reyes–, de duques y marqueses españoles,<sup>1</sup> y regiomontano de nacimiento, es una de las figuras emblemáticas de la historia de México y también de su literatura. Nació en un contexto particular (1765-1827),<sup>2</sup> en una época convulsa (como casi todas), en la que una ocurrencia quizá pedante, o bien, cargada de intenciones antiespañolas, catapultó al fraile a uno de los periplos más interesantes y vívidos que se han podido contar de la época, tras el cual el religioso se convertiría en un actor notable del movimiento de Independencia de este país.

Si bien por la época en que vivió fray Servando podría suponerse que se trató de un hijo de la Ilustración a carta cabal, no obstante, y como lo demuestra Christopher Domínguez Michael, fray Servando sufrió una metamorfosis en su periplo europeo, que lo llevó del pensamiento barroco, todavía destacado en la Nueva España, a la época de las revoluciones modernas y entonces sí a la Ilustración europea, en donde se nutrió de toda suerte de discursos liberales, y maduró, siempre a través del tamiz de su pugna personalísima, las ideas de independencia respecto de una España agonizante.

En el segundo periodo de su vida, es fray Servando un desterrado. Como el Bolívar de Montalvo, este hijo del Nuevo Mundo corría la Europa poseído de una indefinible inquietud... Su impulso revolucionario se rectifica y se depura en el ambiente europeo; nuevos sufrimientos fertilizan su mente; contempla su patria desde lejos... y la intensa atmósfera de Londres saca nuevos rayos de su voluntad... era el campo en que el escepticismo y la fe libraban sus eternos combates. Viven los hombres de esta edad en una como perpetua crisis. Afortunados los que, como fray Servando, hallaron en la

---

<sup>1</sup> “Además de eso soy noble y caballero, no sólo por mi grado de doctor mexicano... ni sólo por mi origen notorio a la nobleza más realzada de España, pues los duques de Granada y Altamira son de mi casa, y la de Mioño... sino también porque en América soy descendiente de los primeros conquistadores del Nuevo Reino de León...” Héctor Perea (selección y pról.), *Fray Servando Teresa de Mier*, México, Ediciones Cal y Arena, 1997, p. 53.

<sup>2</sup> Alfonso Reyes dice que nació en 1763. En “Fray Servando Teresa de Mier”, *Fray Servando Teresa de Mier. Biografía, discursos, cartas*, edición conmemorativa, Monterrey, U.A.N.L.-Gobierno del Estado de Nuevo León, 1977, p. 31.

previsión de la patria una ley a cuya virtud sujetar las inarmonías y contradicciones de la suerte.<sup>3</sup>

Originalmente la obra de fray Servando estaba dividida en dos partes: *Expositio* y *Narratio*; la primera es una apología dedicada a explicar y justificar la prédica del fatídico *Sermón guadalupano* (12 de diciembre de 1794); la *Narratio* es una relación de sus viajes por Europa. Esta última, la más famosa y reconocida, fue rescatada por Manuel Payno, quien la bautizó como *Aventuras, escritos y viages (sic)*, en 1865.

Muchos autores han mostrado su fascinación por la obra de Mier. Baste mencionar a Artemio del Valle-Arizpe, al propio Manuel Payno, Alfonso Reyes, Edmundo O’Gorman, José Lezama Lima, Arturo Uslar Pietri y, últimamente, Christopher Domínguez Michael (amén de un par de dramaturgos contemporáneos,<sup>4</sup> sin contar al propio Arenas), para dar cuenta de la curiosidad investigadora que los escritos del fraile despiertan en sus lectores.

Lezama Lima escribió:

Fray Servando fue el primer escapado, con la necesaria fuerza para llegar al final que todo lo aclara, del señorío barroco, del señor que transcurre en voluptuoso diálogo con el paisaje. Fue el perseguido que hace de la persecución un modo de integrarse. Desprendido, por una aparente sutileza que entrañaba el secreto de la historia americana en su dimensión de futuridad, de la opulencia barroca para llegar al romanticismo de principios del siglo XIX.<sup>5</sup>

Para Domínguez Michael —y sería posible sostener que se trata de una opinión generalizada— la sola existencia de la *Narratio* sería suficiente para considerar a Servando Teresa de Mier como uno de los mejores exponentes de la prosa del siglo XIX. “Antes de Servando, los novohispanos conocían poco el arte de narrar, y tras la

---

<sup>3</sup> Christopher Domínguez Michael, *Vida de Fray Servando*, México, ERA, 2005, pp. 42 y 43.

<sup>4</sup> *1822, el año que fuimos imperio*, de Flavio González Mello; *Servando o el arte de la fuga*, de Jorge Guidí. Valga decir que este último dramaturgo se sirve grandemente de *El mundo alucinante*, toma pasajes, recupera diálogos y escenarios, pero no le da crédito alguno a Reinaldo Arenas.

<sup>5</sup> *La expresión americana*, citado en Christopher Domínguez Michael, *op. cit.*, nota 35, p. 314.



inédita *Relación* [otro nombre dado a la *Narratio*], los románticos se tropezaron durante décadas en la búsqueda de valores narrativos que, como la tensión dramática y el desprendimiento irónico, el fraile descubrió intuitivamente, ajeno de raíz a la invención de la novela europea moderna”.<sup>6</sup>

A decir de Domínguez Michael, al mismo tiempo, “[e]stas peripecias valen como la última de las cimas de la literatura novohispana: Hernán Cortés, Bernal Díaz, Alva Ixtlilxóchitl, Singüenza y Góngora, Sor Juana y Fray Servando”.<sup>7</sup> Bastaría con la década que cubre la *Relación*, para que la imagen “que Servando decidió dejarnos de sí mismo” se convierta en la fuente de “todas las relaciones novelescas que de su obra se han hecho, desde Artemio del Valle-Arizpe hasta Reinaldo Arenas”.<sup>8</sup>

Según la presente lectura, sustentada en la interpretación de Domínguez Michael, la fuga, el *don* de fray Servando, comenzó como un “San Benito” que le fue colocado sin pruebas ni antecedentes, pero curiosamente, después fray Servando va honrando lo dicho por Núñez de Haro y sus “covachuelos”, hasta la saciedad.<sup>9</sup> “La fuga será... el tema servandiano ante el altísimo... Sin haberse entrenado como escapista, Mier ya padece o disfruta de esa fama... Durante el invierno de 1794-1795 se salía de su celda para ganar aire, tiempo, justicia... Tantas veces como escapa Mier... repite que no es propenso a la fuga”.<sup>10</sup>

La valiosa investigación de Domínguez Michael presenta a un fray Servando humano y lleno de matices y contradicciones (que sería una redundancia de “humano”). Vale la pena suscribir algunos puntos de esta investigación en torno a la figura del fraile

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>7</sup> *Idem*. Tomado de Blanco, José Joaquín, *Esplendores y miserias de los criollos*, México, Cal y Arena, 1989, p. 244.

<sup>8</sup> Domínguez Michael, *op. cit.*, nota 35, pp. 128 y 129.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 129.

pues así podremos también aventurarnos a la figura de Reinaldo Arenas, quien no por nada encontrara tanta simpatía en la historia de Mier.

Domínguez Michael no repara en argumentos para demostrar que fray Servando es una leyenda que se construyó a sí misma partiendo de cero, pero que no responde al arquetipo del héroe o del sabio sin mácula; ésa es la misma idea que, en la perspectiva “politizada” de esta tesis sobre Arenas, intentará conservarse.

Dice el autor de *Vida de fray Servando* que, en Europa, éste padece un “complejo de liliputiense”, el cual consiste en la miniaturización de la realidad, en la que cada escenario posee más o menos los mismos ingredientes: frailes “montaraces”, toda ralea de farsantes y de brutos, y un religioso, limpio y justo que está dispuesto a ayudarlo... Se puede decir que la explicación de estos cuadros que ofrece el autor, se conecta de forma muy agradable con el tono reflejo con que Arenas construye su divertimento literario: a esta especie de puesta en escena, Domínguez Michael le llama *espejo*:

A esa familia arquetípica de torturadores se suma la presencia invariable de un buen religioso dispuesto a auxiliarle, personaje erasmizante o jansenista, que le da fuerzas para combatir la incuria. Ese replicante, me temo, es el propio doctor ante el *espejo*. Pero como sólo picardía salva, Servando prefiere narrar su Pascua de navidad... en compañía de once religiosos, pues el visitante debe ser... el doceavo [*sic*] a la mesa.<sup>11</sup>

Además de la intensa humanización que Domínguez Michael nos presenta del fraile, dando cuenta incluso de los dobleces, las ambiciones, las contradicciones; resalta, sobre todo, la exquisita inteligencia e imaginación de fray Servando, quien, en opinión de Domínguez Michael, fue uno de los más formidables fabuladores de su época, que más que ilustrado era un pícaro y cuyas descripciones en la *Relación* responden a una

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 131.

especie de “tópico narrativo”,<sup>12</sup> que se puebla de “una fauna estable que deviene en tipología”.

Para seguir con este retrato, y aunque suene a verdad de Perogrullo, puede sostenerse que, de ser un predicador devino en literato pero, al matizar, puede encontrarse un perfil interesante. Según el propio Domínguez Michael, Mier veía para sí un futuro de confesor de personajes poderosos, una suerte de funcionario clerical sin otro interés que el de dorar la propia imagen y darse prestigio para quizá ascender en la jerarquía eclesiástica. Una vez en la desgracia “profesional”, y arrancado del camino en que comenzaba a darse a conocer, fray Servando se convirtió pues en literato, siempre tratando de reivindicarse como un erudito, un “príncipe” del clero. Pero la literatura lo trastoca y deviene, por momentos, en justificación última de su sobrevivencia.<sup>13</sup>

Esta obviedad viene a cuento porque tal circunstancia se parece a la de Reinaldo Arenas: encuentro que Arenas fue ascendido a mártir por un segmento de la cubanía, desdeñando su real estatura: la de literato, por la cual al menos en Europa y en algunos países latinoamericanos sí fue reconocido y su trabajo literario estudiado; el que se haya desenvuelto como activista y su desgracia se deba a Castro es algo que no debería ocupar tanto espacio en algunos análisis americanos acerca de este autor, pues con frecuencia dicho tema deja de lado su quehacer narrativo. Pareciera que en ambos tránsfugas la labor de escribir fue lo único indiscutible. Probablemente eso mismo encontrara Arenas en fray Servando, su espejo.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> Dice Arenas en *Antes que anochezca*: “En Cuba había soportado miles de calamidades porque siempre me alentó la esperanza de la fuga y la posibilidad de salvar mis manuscritos”. Ver “introducción. El fin”, *Antes que anochezca*, nota 7, p. 9.

<sup>14</sup> Roberto Valero apunta que la obra y la vida de Reinaldo Arenas “fueron uniéndose hasta confundirse. Las atrocidades que sufre Fray Servando en *El mundo alucinante* le suceden de forma insólita a Reinaldo. En «Mona» Rey escribe que Arenas murió de sida, y lo dice cuando aún no sabía que estaba contaminado. En *El portero* el personaje Mary Avilés se suicida tomándose unas pastillas el 31 de diciembre de 1990, el libro había sido escrito entre 1984 y 1986”. Tomado de “«Ay qué lindo tienes el pelo». Un testimonio de los últimos tiempos de Arenas”, *La escritura de la memoria, cit.*, nota 8, p. 29.

### ***3. La novela polifónica***

La crítica de Bajtín, basada en las “épocas de *ruptura y transición...* las épocas «abiertas»”<sup>1</sup> posee, entre otras varias cualidades, el haber trascendido el análisis formalista al abordar la obra por su carácter de artificio, pero a la vez considerar factores históricos y de producción de la obra artística en su análisis. Bajtín encontraba una relación muy clara entre la literatura y el desarrollo del pensamiento, y por tanto del contexto histórico.

Deja demostrado que en la obra de Dostoievski no existe una opinión aglutinadora del discurso de sus personajes, ni una opinión que los rijan, que los haga objeto de la expresión de ésta; ello se debe a que en Dostoievski existe la intención de que los personajes sean portadores de su propia verdad y tengan derechos iguales al enunciarla. De acuerdo con Bajtín, no hay en la novelística de Dostoievski una verdad última que avasalle al resto de los pensamientos, sino que expresa un mundo en que todas las voces son relativas y congruentes respecto de cada personaje. Ello no significa que el autor haya perdido las riendas de su obra, pues precisamente, su capacidad artística consiste en abarcar y reproducir un fenómeno real que campaba en la Rusia de su época.

este don especial, gracias al cual oía y entendía todas las voces a la vez, que sólo puede ser comparado con el de Dante, le permitió crear la novela polifónica. La complejidad objetiva, el carácter contradictorio y polifónico de su época, su situación de peregrino social y de intelectual socialmente desplazado, la profunda participación biográfica e interna en la complejidad objetiva de la vida y, finalmente, el don de ver el mundo en la interacción y coexistencia constituyó en conjunto el suelo sobre el que creció su novela polifónica.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Kozhinov Vadim, “Algunas palabras acerca de la vida y la obra de M. M. Bajtín”, en Mijail M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 10.

<sup>2</sup>*Ibidem*, p. 50.

El rompimiento con el plano monológico de la novela, en el que el personaje (el héroe, en terminología bajtiniana) se convierte en titular y portador de su propia palabra, es pues la característica principal de las novelas del autor ruso (y de la polifonía). No es que el héroe escape de la intención del autor, la habilidad del autor es la que logra que el héroe manifieste una conciencia autónoma, aparentemente ajena a aquél.<sup>3</sup>

Bajtín afirmaba que las características descritas podían ser explicadas en términos de la historia, en particular en términos del capitalismo, opinión que compartía en cierta medida con Otto Kaus, otro crítico del autor ruso. Pero Bajtín viene a matizar esta opinión al decir que el hecho se da porque la fase del capitalismo que vivía Rusia provocó que la sociedad feudal de mundos cerrados se abriera abruptamente a diferentes realidades que habían quedado confinadas en esferas hasta entonces apartadas unas de las otras por férreas y complejas divisiones. Sostiene que la novela polifónica sólo podía darse en la época capitalista, por la repentina apertura hacia otras realidades.<sup>4</sup> De acuerdo con lo anterior, la novela polifónica, más que ser exclusiva de una tendencia económico-histórica, se da, como se dijo arriba, en momentos de transición, reacomodo y ruptura.

Esta reflexión viene a cuento ya que otorga una explicación de por qué Bajtín y sus teorías cobran vigencia y son sopesadas y esgrimidas por escritores como Sarduy; asimismo, surte una explicación sociológica respecto de una de las razones por las cuales Arenas pudo decidirse por la aventura de la polifonía, esto al comprobar que el autor cubano mismo vivió un proceso de reacomodo social (una revolución) que marcó su vida y por supuesto su discurso literario y sus modos de expresarlo.

El término polifonía, tomado de la terminología musical, es empleado por Bajtín para definir la narración que incluye “varias voces que cantan diferente un mismo

---

<sup>3</sup>*Ibidem*, p. 26.

<sup>4</sup>*Ibidem*, p. 35.

tema”.<sup>5</sup> La esencia de la polifonía, “consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía”.<sup>6</sup>

Pero, para efectos de este trabajo, es preciso aclarar que la polifonía en Dostoievski se basa fundamentalmente en diálogos de los personajes desde sus respectivas concepciones del mundo; los vemos describir sus ideas del mundo y circunstancias a través de la interpelación y el intercambio con otros personajes. La trascendencia del trabajo de Bajtín radica en que ofrece una explicación tanto artística como política e incluso psicológica, de la inauguración del punto de vista: Bajtín es capaz de contemplar el nuevo horizonte humano que lleva a la novela a buscar otras formas de narrar.

Como ya quedó asentado, Bajtín habla de la polifonía en el sentido de dialogismo, pues éste es uno de los elementos característicos de Dostoievski. Empero, las descripciones y las causas que ofrece Bajtín respecto de la novela polifónica son muy importantes para entender y fundar un análisis de este tema. Para evitar confusiones, tenemos que diferenciar la *polifonía*, entendida desde el *dialogismo*, de la polifonía que principalmente se funda en el punto de vista del narrador, no del de los personajes, que además de describir su pensamiento u opinión de ciertos temas, como en Dostoievski, también fungen como informantes, creo yo, con plena conciencia de hacerlo, o mejor dicho, con diversas medidas de conciencia de ser, precisamente, un puente entre el lector y la historia a contar.

### **3.1. Dialogismo y polifonía, punto de vista. Definiciones, distinciones**

#### **3.1.1. Dialogismo**

---

<sup>5</sup>*Ibidem*, p. 68.

<sup>6</sup>*Ibidem*, p. 38.

Según Helena Beristáin, el dialogismo es una estrategia discursiva que se ubica en el plano de la narración, pero no es exactamente lo mismo que el diálogo, puesto que en éste se prescinde del narrador, ya que refiere directamente la situación en que se “producen los actos de habla”; en el diálogo lo que se persigue es presentar fielmente las enunciaciones de los hablantes. “Se denomina *estilo directo* o *discurso directo* al diálogo por oposición al *estilo indirecto* o *discurso indirecto* que es otra forma discursiva, la de la *narración*. El diálogo o estilo directo es aquel que ofrece los parlamentos como asumidos por los respectivos *personajes* en los enunciados que los reproducen con exactitud”.

Dice también que el diálogo es una imitación del discurso que “ofrece «un máximo de información» mediante un «mínimo de informante»”. El diálogo permite una distancia mínima entre el informante y el lector, puesto que prescinde del narrador, por ello se puede concatenar con el monólogo, que suele ser una reflexión mental que se ciñe a lo dicho o pensado por un personaje.

Bajtín engloba, dentro del relato polifónico, al dialógico, que según su definición es “un tipo de narración que tiene su antecedente más remoto en los diálogos socráticos... En su narrador coexisten varias voces, cada una independiente y libre, cada una subjetiva y poseedora de una perspectiva o punto de vista similar al de un personaje, pero tales voces «carecen de una conciencia narrativa unificadora”.<sup>7</sup>

Aunque ocasionalmente se confundan los términos dialogismo y polifonía por la característica forma de narrar de Dostoievski, que es principalmente dialógica en su presentación y polifónica en su intención.

### **3.1.2. Polifonía**

---

<sup>7</sup> Beristáin, Helena, *op. cit.*, nota 18, pp. 141-143.

Es una estructura cuyos elementos son heterogéneos y, según Helena Beristáin, incompatibles. Este rasgo de cierto tipo de novelas consiste, según Bajtín, en “afirmar el *yo* ajeno... como otro sujeto”. “Pluralidad de voces independientes, de conciencias inconfundibles” aunque nunca autosuficientes, cada una combinada en una unidad en su mundo correspondiente. Ella permite deslindar totalmente al héroe respecto del autor, dentro de la estructura narrativa, al revés de como ocurre en la tradición europea de la novela monológica”. En la novela polifónica, en suma, se reconoce el actuar autónomo de las conciencias que la pueblan. La intención de la novela polifónica no es mostrar con su concurso un monólogo filosófico, sino, como dice Bajtín, mostrar ciertos estados “de la sociedad que Dostoievski es capaz de vivir, comprender y deslindar”.

Cada conciencia genera un diálogo con todas las voces de su entorno, de su tradición y de su época. Pero la novela polifónica no ofrece sólo la oposición (estructurada por medio del contrapunto) en el diálogo, entre las ideas de un protagonista o de los protagonistas, sino en todos sus niveles y en todos los elementos de su construcción, ya que se contradicen las narraciones (las historias), los hechos, las interpretaciones, los rasgos psicológicos de los personajes, todas las manifestaciones de la vida humana, y “todo lo que posee sentido y significado”.<sup>8</sup>

### **3.1.3. Punto de vista**

Se llama así a “la relación existente entre el narrador y los hechos narrados, misma que marca el procedimiento discursivo de presentación de la historia”. Beristáin suscribe los aspectos que ofrece Genette al respecto: “a) *distancia* temporal entre el narrador y los hechos relatados; b) *focalización*, es decir, ubicación de la *mirada* que observó los hechos, que puede no ser el narrador... c) *voz* o persona del narrador, del

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 401 y 402.



sujeto de la enunciación, que, cuando se aparta de la *mirada*, ofrece un distinto grado de conocimiento de la situación”.<sup>9</sup>

El punto de vista es un tema complejo, que incluye a la polifonía, al dialogismo, que reside en las voces narrativas pero que no se queda ahí, puesto que las propias voces narrativas, cada una, poseen su propia gama de intencionalidades y de dimensiones, como ejemplo, piénsese que por eso es posible narrar en la primera persona como protagonista, como personaje secundario, como testigo; además, esta misma primera persona, con esas variantes, puede en cada una narrar con una intencionalidad de *tú* o *él*, y ni hablar de los juegos temporales, pues no es lo mismo narrar en el presente que enunciar un pasado inmediato o uno remoto...; el punto de vista pues, es más complejo que el sólo asumir un papel, implica una cierta tensión, que nos conduce por derroteros complejos en la novela.

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 355 y 356.

#### **4. La novela latinoamericana. Algunos rasgos característicos**

Para tener un panorama general de la teoría de la novela en América Latina, trataremos de rescatar algunas reflexiones en torno a este tema, vertidas por algunos autores.

Mario Vargas Llosa apunta un dato curioso que sirve para contextualizar el carácter del género que nos ocupa. “La novela fue la hermana fea de los géneros literarios en América Latina. Prohibida durante los siglos coloniales, pues las autoridades españolas la consideraban subversiva (desde luego, tenían razón)...<sup>1</sup> La novela de creación es, pues, un fenómeno relativamente reciente en América Latina. La narrativa pasa a ocupar el mismo plano de dignidad y originalidad que ya había alcanzado antes la poesía y el ensayo”.<sup>2</sup>

Más adelante dice:

El novelista latinoamericano explora ahora no sólo zonas vírgenes de lo real para transformarlas en mito literario; explora también el lenguaje; no sólo inventa personajes o situaciones; asimismo, inventa maneras de narrar. Esta creciente preocupación por la forma narrativa se ha traducido, en el caso de escritores como Guillermo Cabrera Infante... en obras que son ante todo experimentos lingüísticos, ficciones en que los héroes no son los hombres sino las palabras.<sup>3</sup>

Al correr de los siglos, la producción literaria de Hispanoamérica, y en especial durante la primera mitad del siglo XX, era abundante y de gran calidad. No obstante, la teoría de la novela distaba de ser un tema que la crítica o los propios escritores se detuvieran a abordar con la profundidad necesaria.

Las técnicas narrativas presentes desde la Generación del 98 (monólogo interior, autonomía del personaje, duplicación interior, personaje como metáfora, etc.) eran

---

<sup>1</sup>En su ensayo “En torno a la nueva novela latinoamericana”, en Agnes y Germán Guillón, *Teoría de la novela (aproximaciones hispánicas)*, Madrid, Taurus, 1974, p. 113.

<sup>2</sup>Podríamos concluir que por eso fue que Fray Servando no pretendió acaso escribir ficción, pero su imaginación lo traicionó.

<sup>3</sup>Mario Vargas Llosa, “En torno a la nueva novela latinoamericana”, *cit.*, nota 10, p. 118.

recursos utilizados ya por Galdós y por Unamuno, por poner un par de ejemplos, pero no existían estudios que expusieran claramente “las bases para una novelística”.<sup>4</sup>

Será Ortega y Gasset, un filósofo y no un crítico literario, quien intentará explorar dichas características propias de la obra literaria. Ortega y Gasset partió de la preocupación de los formalistas rusos por ciertos aspectos técnicos, para iniciar un análisis de la obra de arte en este sentido.

Con el tiempo, la conciencia de dichas técnicas y su efectividad, aunadas a la ampliación del análisis hacia interpretaciones sociológicas, freudianas y demás, irán haciéndose presentes tanto en la crítica como en la literatura hispanoamericana.

José Ortega y Gasset describe un fenómeno interesante que viene a cuento ya que explica, en alguna medida, el porqué de intentar un trabajo sobre la obra de Reinaldo Arenas a partir de los escritos de fray Servando; responde de alguna forma esta pregunta: ¿cuál es el interés de volver a contar una historia que ya fue contada excelentemente?

Ahora bien, si oteamos la evolución de la novela desde sus comienzos hasta nuestros días, veremos que el género se ha ido desplazando de la pura narración, que era sólo alusiva, a la rigurosa representación. *En un principio la novedad del tema pudo consentir que el lector gozase con la narración.* La aventura le interesaba, como nos interesa la relación de lo acontecido a una persona que amamos. *Pero pronto dejan de atraer los temas por sí mismos, y entonces lo que complace no es tanto el destino o la aventura de los personajes, sino la presencia de éstos.* Nos complace verlos directamente, penetrar en su interior, entenderlos, sentirnos inmersos en su mundo o atmósfera. De narrativo o indirecto se ha ido haciendo el género descriptivo o directo. Fuera mejor decir presentativo.<sup>5</sup>

La pregunta presentada antes de la anterior transcripción, podría plantearse también del modo siguiente: ¿cuál es la “ganancia” estética que la novela en cuestión aporta a la literatura, si parte de un documento previo (de gran valor literario e

---

<sup>4</sup> Agnes y Germán Gullón (eds.), “Introducción”, *cit., supra*, nota 66, p. 14.

<sup>5</sup> Ortega y Gasset, “Ideas sobre la novela”, en Agnes y Germán Gullón, *op. cit.*, nota 66. Los subrayados son míos.

histórico), ciñéndose mucho a éste. Hasta el momento, la respuesta sigue siendo que independientemente del uso de la hipérbole y el tremendismo, entre otros recursos, hay un elemento distintivo, que es la forma de narrar los hechos. Sirva, para cerrar esta idea, otra cita de Ortega y Gasset: “La materia no salva nunca a la obra de arte y el oro de que está hecha no consagra a la estatua. La obra de arte vive más de su forma que de su material y debe la gracia esencial de que de ella emana a su estructura, a su organismo”.<sup>6</sup> Esto mismo sostiene Severo Sarduy en su ensayo en torno al neobarroco, en el que defiende las cualidades de éste y establece que no va en detrimento de la validez del neobarroco el hecho de partir de una obra previa, sino al contrario, el juego de referencias será una afirmación de sus recursos, las alusiones y desfiguraciones servirán para gustar mayormente de dicha propuesta estética.<sup>7</sup>

Además, a propósito de los autores cuyos estudios ayudaron a realizar esta investigación, el filósofo español hace valiosos comentarios respecto de Dostoievski y su forma de actuar narrativamente.

Como Bajtín, Ortega y Gasset suscribe que Dostoievski no era sino “un prodigioso técnico de la novela, uno de los más grandes innovadores de la forma novelesca”,<sup>8</sup> esta opinión se aleja de muchas otras en que se pintaba a Dostoievski como una especie de demonio contradictorio y tortuoso, que padecía de una “fantasía enfermiza”, un profeta “preso de ciertos exabruptos e iluminaciones”;<sup>9</sup> pone la luz en que precisamente estos cambios de punto de vista eran la cualidad más cara del autor de *Los hermanos Karamazov*. Tras leer la novela en cuestión es posible cerciorarse de lo que bien dice Ortega y Gasset, en cuanto a que a Dostoievski no le hace falta describir

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>7</sup> Emir Rodríguez Monegal, *op. cit.*, nota 10, pp. 167-177.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>9</sup> Así opinaba Pío Baroja, quien de Dostoievski decía que “Es un enfermo genial que hace la historia clínica de los inconscientes, de los hombres de doble personalidad, a los cuales ve mejor, por que su sicología casi íntegramente está dentro de lo patológico...”. *Idem*.

físicamente y al detalle a sus personajes, ya que con el solo discurso es que vamos corporeizándolos.

## **5. Acerca de las voces narrativas y el narrador.**

### ***Un muestrario de clasificaciones, efectos e intenciones***

#### **5.1. Las nuevas perspectivas en la novela latinoamericana**

De algunos ensayos críticos acerca de los recursos de que echaron mano los novelistas de mediados del siglo XX, recogimos unos cuantos datos. Ernesto Sábato, autor de *El túnel*, opina que la novela contemporánea, lejos de ser un género decadente, aporta nuevos cánones y puntos de juicio. Según su análisis, la novela de esa parte del siglo XX posee ciertos atributos o recursos, cuyas definiciones intentaré resumir, pues algunas de ellas servirán para explicar ciertas características de la obra en cuestión. En el ensayo de Sábato, dicho sea de paso, se percibe una influencia terminológica freudiana, en la manera de plantearse los fenómenos descritos.

*Descenso al yo.* El autor contemporáneo explora no sólo el exterior, sino el interior de sí mismo. Sábato lo llama subjetivismo. Explica que la primera intención del autor es la de explorar su propia subjetividad, para después moverse hacia una visión de la totalidad, de la conciencia y de la realidad objetiva.

*El tiempo interior.* Cuando el escritor se sumerge en este espacio interno, abandona el tiempo convencional y se ciñe a un orden distinto.

*El subconsciente.* Consecuencia de la aparición de los dos hechos anteriores; Sábato describe este atributo como una cierta tonalidad que, como ejemplo, se encuentra en las novelas de Kafka; una suerte de extraña ley que está presente en una parte de la novelística del siglo XX.

*La ilogicidad.* Se refiere al abandono de los planos tradicionales y lógicos; dejar trascender al plano narrativo una dosis de incoherencia o de sinsentido.

*El mundo desde el yo.* La desaparición de la división entre el sujeto y el objeto. El mundo va dibujándose a nuestros ojos, se proyecta, a través del sujeto, de “sus estados de alma, sus visiones... e ideas”.

*El Otro.* Esta característica consiste en describir la realidad total desde los diferentes *yos* (intersubjetividad). El *yo* de la novela se ocupa también de las conciencias que están en derredor suyo.

*La comunión.* “Al prescindir de un punto de vista suprahumano, al reducir la novela (como la vida) a un conjunto de seres que viven la realidad desde su propia alma, el novelista tenía que enfrentarse con uno de los más profundos y angustiosos problemas del hombre: el de su soledad y su comunicación”.<sup>1</sup> Esta nueva característica implica también elementos positivos, la narración no se dicta desde afuera, la participación en común con otros personajes se convierte en un ingrediente más que enriquece y renueva la novela.

En su texto, Sábato parece apuntar que la novela del siglo XX no sólo da cuenta de una realidad más compleja que la del siglo pasado, sino que ha adquirido una dimensión metafísica que no tenía.<sup>2</sup>

## **5.2. Los diversos narradores**

Ernesto Sábato propone una categorización general de los distintos narradores. Explica que existen algunas soluciones respecto del punto de vista que imprimen a la novela una forma particular, más allá de su manera de ser presentadas (como diario, como correspondencia epistolar). A continuación hacemos un resumen de las categorías y sus definiciones según este autor:

1) El narrador asume el papel de un dios que lo sabe todo (*narrador omnisciente*).

---

<sup>1</sup> Ernesto Sábato, “Características de la novela contemporánea”, *op. cit.*, nota 66, p. 108.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 107.

2) El narrador asume el papel de un observador ordinario (*observador*)

Estos dos puntos de vista suponen que el narrador no es un personaje de la novela, y generalmente cuenta con los pronombres de la tercera persona gramatical” (él, ella, ellos, ellas).

En los casos siguientes, el narrador se sitúa dentro de la novela:

3) El narrador participa en la acción (*testigo*).

4) El narrador con sus propias palabras nos cuenta sus peripecias y pensamientos (*protagonista*).

Por lo regular cuenta con los pronombres de la primera persona gramatical (*yo, nosotros*). “El novelista, al construir su relato, puede elegir uno de estos cuatro puntos de vista o los puede combinar. Mantener consecuentemente y sin distracciones un solo punto de vista a lo largo de toda una novela es difícil. Por lo general, aun en novelas realistas, de composición tradicional... las personas gramaticales del relato suelen alterarse”.<sup>3</sup>

Como lo apuntaba arriba Ernesto Sábato, Anderson Imbert encuentra que hay una categoría del *yo* que se desplaza retóricamente a otros pronombres, es decir, este *yo* transcribe también el relato de otros personajes que se expresan desde sí; lo que Sábato llamaría “la comunión” o “el otro”, Anderson Imbert lo concibe como una “galería de espejos que reflejan *yos* menores”.<sup>4</sup>

Este autor, además de la breve descripción del tipo de narradores de la novela de una parte del siglo XX, dice algo muy importante respecto del punto de vista: “El punto de vista, pues, se asoma a la realidad desde diferentes alturas del tiempo y la secuencia narrativa queda deshilachada...”.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Enrique Anderson Imbert, “Formas en la novela contemporánea”, *cit.*, nota 66, p. 147.

<sup>4</sup> *Idem.*

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 150.



Antes de pasar a ver las opiniones de otro autor, diremos que a pesar de que Anderson Imbert es consciente del valor de estos experimentos narrativos, no deja de reconocer que mucho hay de desorden y de incertidumbre en varias de estas novelas: “...en algunas novelas de hoy ya no se sabe quién es quién: los personajes se han convertido en pronombres del caos... el lector, perdido por las grutas y escombros de una novela turbia como una pesadilla, se esfuerza en dar orden al desorden...”<sup>6</sup>

### **5.3. Recursos y problemas de la novela en una voz**

Más inquietante que esclarecedor es lo dicho por Francisco Ynduráin, al respecto de “La novela desde la segunda persona. Análisis estructural”, que versa específicamente sobre un modo particular de segunda persona que en realidad es primera.<sup>7</sup>

Si bien *El mundo alucinante* es narrada desde las tres voces narrativas, hacia el final podría padecer algunos de los problemas expuestos en este ensayo, por ello resulta conveniente incluirlo.

El autor parte del hecho de las tres personas narrativas y después se circunscribe a una particular forma de segunda persona, un caso en que el *tú* pretende ser un *yo*, es decir, un *tú* que es desdoblamiento reflejo del *yo* o, dicho de otra manera, un *tú* como monólogo interior. Ynduráin menciona que el *tú* no es muy utilizado en la narración novelesca, ésta suele emplear las otras dos, o acaso ésta, pero en una modalidad distinta, presente en el diálogo o la generalización.

“Lo que ha sido mucho menos frecuente, y aun rarísimo es la narración desde la segunda persona en función de primera”.<sup>8</sup> El autor basa su análisis, en principio, en

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>7</sup> Agnes y Germán Gullón, *op. cit.*, nota 66, p. 199.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 200.

varias novelas, una de ellas escrita completamente desde la perspectiva de esta segunda persona, *La modificación*, de Michel Butor, publicada en 1957, mismo que luego realizara un trabajo teórico acerca de esta persona narrativa.<sup>9</sup>

Resalta que el punto de vista atiende desde minúsculas sensaciones hasta llegar a pensamientos y sentimientos expuestos en forma compleja.<sup>10</sup> De lo dicho por este autor parece que las otras voces narrativas, en buena medida, también son capaces de ofrecer estos detalles. Además, a partir de lo expuesto en este apartado, se puede aventurar que para el propio Reinaldo Arenas, esta manera de narrar resultaba muy útil, pues éste pudo pensar que de haber optado por el monólogo interior, la narración hubiera tenido que ceñirse a contar los sucesos tal como iban sucediéndose, lo cual lo llevaría a una narración de “conciencia cerrada”. De las intenciones del autor de *La modificación*, Ynduráin especula que

Para lograr abrir esa conciencia, propone la segunda persona, que sería en la novela, aquél a quien se le cuenta su propia historia. Y es porque hay alguien a quien se le cuenta su propia historia, algo sobre sí mismo que él desconoce aún, al menos en el nivel del lenguaje, por lo que puede organizarse un relato en segunda persona, que resultará, por consiguiente, un relato «didáctico». Siempre que se quiera describir un progreso de conciencia y el nacimiento del lenguaje, la segunda persona es la más indicada.

Butor mismo describe por qué acudió a este recurso de la segunda persona: “...como se trataba de una toma de conciencia, el personaje no debía decir ‘yo’, me hacía falta un monólogo interior por debajo del nivel de lenguaje del personaje en sí mismo/él mismo, en una forma intermedia entre la primera persona y la tercera... Este *tú* me permite describir la situación del personaje y la forma en que el lenguaje nace en

---

<sup>9</sup> Según Ynduráin, dicho trabajo es un ensayo titulado “L’usage des pronoms personnels dans le roman”, *Repertoire*, Les Editions de Minuit, 1964.

<sup>10</sup> Francisco Ynduráin, “La novela desde la segunda persona, análisis estructural”, *cit.*, nota 66, p. 201.

él”.<sup>11</sup> De la cita anterior se desprende que para capturar el momento de una toma de conciencia, hablar desde el *tú* es lo más conveniente, pues el yo presupone una conciencia, digamos “consolidada”, establecida, algo que ya ha sido sopesado. La segunda persona deja ver, si se me permite la metáfora, la fase oscura de la fotosíntesis, el complejo de acontecimientos externos e internos que fincan un aprendizaje o una progresión de sucesos que padece un personaje. Para el autor francés, la segunda persona es una suerte de híbrido de la primera aparejada con la tercera.

No obstante dicha explicación de Butor, Ynduráin advierte que la intención de aquél se ve malograda en varios ámbitos, incluida la del *status nasens*. Considera que se debe a que la segunda persona ofrece un grado de ilusión menor que las otras dos, además de que la elaborada enunciación literaria no remite precisamente a una manera natural de la puesta en lenguaje del discurso interior. Este enfoque, además, corre el riesgo de restarle agilidad al texto, “la persistencia adquiere la rigidez de la fórmula, que se aplica a todo evento”.

Del tema del intercalamiento de las voces narrativas se trata su análisis de *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes. Al respecto dice que percibe una influencia de Butor que Fuentes llevó de forma por demás efectiva, aunque en el caso de Fuentes, los capítulos de esta novela se alternaban entre las tres personas narrativas, como en el caso de Arenas.

En los tres casos se trata del mismo personaje, “y son como otros tantos enfoques de una variadísima gama de aventuras”.<sup>12</sup>

Ynduráin encuentra que en *La muerte de Artemio Cruz*:

- *Yo* coincide con el presente.
- *Tú* sirve para reflexiones.

---

<sup>11</sup>*Ibidem*, p. 202. En francés en el original.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 204.

- *Tú y él* sirven para saltos atrás y evocaciones.
- La identidad del *yo* es la superposición de *tú* con *él*.

No obstante, encuentra muy mecánica la manera de intercalar las personas narrativas de Fuentes, si se las compara con *Rayuela*, la cual se le antoja un incendio de recursos a la manera de Joyce; en el que, algunas veces el *tú* es usado como un desdoblamiento del *yo*, o responde a breves reflexiones (un *tú* reflexivo).

Pero antes de llegar a Cortázar, analiza otra novela, *Habitación para hombre solo*, de Segundo Serrano Porcela, en la cual explora la distancia en el tiempo según el uso de cada persona narrativa, con el siguiente esquema en cuanto a *tú*.

- *Tú* de presente habitual.<sup>13</sup>
- *Tú* de pasado habitual.
- *Tú* de pasado simple.<sup>14</sup>
- *Tú* que se vuelve dos (tú y ella).
- *Tú* que se vuelve varios (tú y tus compañeros).

Además suscribe los planos narrativos de Porcela:

- Los hechos.
- Conciencia de ellos.
- Conciencia de sujeto que los experimenta.
- Desdoblamiento del *tú*.
- Toma de posición, comentario más o menos implícito.

Más adelante, describe algunas otras formas de *tú* que no son el *tú* que nos ocupaba en un primer momento:

---

<sup>13</sup> El presente habitual indica una repetición de acciones que ocurren en la época del enunciador. Tomado de *La lengua española*, <http://www.geocities.com/sergiozamorasin/elverbo.htm>; consulta del 4 de noviembre de 2006.

<sup>14</sup> También llamado pretérito indefinido, no expresa matices ni necesariamente conexiones con sucesos actuales, la acción que describe ha terminado por completo. Tomado de *idem, supra*.

- *Tú* que corresponde a la figura de la prosopopeya, “por la que el poeta se dirige a su alma o a su corazón”.
- *Tú* novelesco por “el que el autor habla con uno de sus personajes”, en que se percibe una “intensa identificación, como si de persona real se tratase”.
- *Tú* generalizador, propio de las lecciones morales, “como el que aparece en los mandamientos: «no matarás»”; o “los enunciados del refranero «cría cuervos, y te sacarán los ojos»”.<sup>15</sup>

También es otro distinto el *tú* reflexivo de la picaresca, en que el pícaro se encara a sí mismo.

En su exposición, Ynduráin, en cierto momento hace un balance y dice que “de las distintas maneras de utilizar el *tú* referido a la primera persona... dos se aparecen como típicas y diferentes: Una es la meramente reflexiva, por desdoblamiento del *yo*... otra, la más moderna e intencionada, es la que desde el *tú* aspira a captar «cómo ocurre que su lenguaje haya podido llegar a la escritura, en qué momento la escritura haya podido recuperarlo»”.<sup>16</sup>

Pero para los escritores hispanoamericanos, en la opinión de Ynduráin, este tipo de narración no buscó mostrar cómo se accede al nivel del lenguaje como en la novela de Butor, sino que se dedicaron a “exponer distintos grados de objetivación del *yo* y de conciencia refleja, o de lejanía de la vivencia”.

Al uso de esta persona narrativa, Ynduráin le busca una explicación desde la psicología, a través de la que intenta explicar el “desdoblamiento del *yo* al *tú*”:

Cuando pienso, siento *yo*, no hay desdoblamiento. El contenido del *yo* no es otra cosa que el sentimiento de la existencia. Pero cuando escribo, en rigor, ya no puedo escribir de *mí mismo* sino como de un *tú*. Por otra parte, en el fenómeno de la conciencia hay un

<sup>15</sup> Francisco Ynduráin, *op. cit.*, nota 66, p. 217.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 219.

triple paso, al aprehender el yo las cosas, puesto que las cosas, al hacerse contenido de conciencia, suponen dos yo, uno pasado y otro presente, toda vez que entre la aprehensión de la cosa y la conciencia de esa aprehensión existe un lapso.<sup>17</sup>

Acto seguido, el autor reconsidera si de verdad hay una persecución así de compleja de parte de los autores o si sólo se trataría de un cansancio de la forma. Al margen de todo lo anterior, el autor vaticina que este enfoque, con sus posibles aciertos y los hallazgos que permita, será efímero.<sup>18</sup> Hasta el momento algunos de los análisis, a la par de dar cuenta de los senderos que abre la pluralidad de narradores, postulan que son susceptibles de enredar la comprensión de la narración, el ejercicio narrativo se queda, pues, sólo en ejercicio.

#### **5.4. Narrador e intenciones narrativas**

El libro *Las voces de la novela* de Óscar Tacca aporta significativas notas respecto a este fenómeno narrativo, por lo cual es relevante hacer aquí un comentario de las que considero más importantes. En principio, para su autor el adoptar determinada voz narrativa conlleva una intención o, como él la llama, una *metafísica*. “La estructura de la obra no es algo intrascendente o adventicio, ni algo caprichosamente impuesto a la realidad. Es un modo de verla (o de entenderla) para después contarla”.<sup>19</sup> En su opinión, la crítica estructural acierta al no subestimar ni excluir de su análisis los datos aledaños, a diferencia del formalismo ruso o de la estilística. Además, precisa que la crítica estructural comienza por buscar dentro de la obra para después indagar en los datos

---

<sup>17</sup> Ludwig Klages, *Dialectic de moi et de l'inconscient*, tomado de Francisco Ynduráin, *op. cit., supra*, p. 220.

<sup>18</sup> *Ibidem*, 221.

<sup>19</sup> Óscar Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973, p. 11.

externos, como una suerte de *corroboración* del análisis interno, lo cual la distingue de la crítica anterior.<sup>20</sup>

Define al narrador como una voz que no es precisamente el novelista, el autor, pues no hay “en la realidad, primera, ni segunda, ni tercera persona”.<sup>21</sup> Entre autor, narrador y personajes hay una diferencia que se puede establecer fundamentalmente a partir de dos instancias: entre autor y narrador, la imagen de “autor” es una convención ideal. “En la novela el autor da la palabra al narrador, y éste eventualmente a sus personajes”. Más adelante apunta:

Obvia es la importancia de saber si el que cuenta es un testigo imparcial, el protagonista, un actor secundario, en fin, un cronista, el verdugo o la víctima. Pues, en efecto, una historia o una aventura cualquiera puede sernos transmitida por el que la ha vivido, por quien la ha escuchado de otros, o por quien la ha inventado. La variedad del punto de vista se complica todavía si tenemos en cuenta que el narrador puede contar con intención documental o fabuladora, en forma de alegato, carta o memoria: epistolario, testamento, diario íntimo o historia maravillosa, todo queda envuelto en la cubierta que lleva el mismo rótulo de *novela*. De ahí la importancia que tiene para el novelista... la adopción de un ángulo de enfoque.<sup>22</sup>

Para Tacca la categoría *narrador* es muy compleja, por ello considera que delimitarla sólo en cuanto a primera, segunda y tercera personas es incompleta, pues con frecuencia éstas se entrecruzan; pone como ejemplo la narración que se enuncia en segunda persona, no obstante corresponda a la “más estricta conciencia de la primera”; aduce que muchas veces una persona narrativa aporta datos que emanan de una visión no propia de esta forma pronominal. En cuanto al recurso del narrador omnisciente, dice que tampoco sirve para establecer campos precisos, pues “no siempre la narración en tercera persona es omnisciente, ni el relato en primera persona subjetivo”.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 26.

Hacia los años cincuenta del siglo XX ocurrió una toma de conciencia entre la voz narrativa y el punto de vista, lo cual de alguna forma vino a restringir los recursos que eran tradicionales en la novela anterior a este periodo. La omnisciencia dejó paso a la “reflexión sobre la *perspectiva* y a la adopción de un punto de vista determinado, éste se resolvió casi literalmente en lo que su nombre indicaba, es decir, en la elección de un ángulo de enfoque, que excluía de las posibilidades del narrador la referencia a todo aquello que escapara de su visión... este planteo iba, más que contra la *omnisciencia*, contra la *omnipresencia*, contra la ubicuidad y la pluralidad de miras, contra la visión sinóptica”.<sup>24</sup>

La novela entonces optó por situarse de acuerdo a medios de percepción individual, pero así el campo narrativo se veía limitado; además, dice Tacca, por más que un narrador se sitúe en una voz distinta, su propia voz quedará patente en ese registro “ajeno”, por ello dice que si bien el narrador se puede sujetar a una visión, más allá de ello está suscrito a una conciencia. El narrador interpreta. Su voz es una suerte de filtro a través del que las otras voces se perciben, además hay que tener presente que el narrador de una novela no es el autor. A partir de estas ideas, Tacca opina que la novela se hace a sí misma, y que el narrador cataliza su lenguaje.

Otro problema lo constituye la relación, o mejor dicho, la diferencia entre narrador y autor; Tacca advierte que además de los personajes y su narrador, muchas veces es posible advertir la presencia del propio autor en la novela, y la cataloga entre autor *subjetivo*, aquel que emite juicios y comentarios, o bien *objetivo*, aquel que se mantiene impersonal e imparcial. En la opinión de Tacca el autor comete un error al irrumpir en el tejido narrativo, pues puede llegar a romper la ficción en la que nos hallamos inmersos.

---

<sup>24</sup>*Ibidem*, p. 27.



Una vez establecidas sus opiniones respecto de los recursos de la novela, Tacca procede a mostrar una serie de características propias del narrador.

Dice que, en primera instancia, el escritor se encuentra en la necesidad de optar por un punto de vista, el cual decidirá, a su vez, la voz a emplear. Para él, esta decisión por un ángulo de enfoque conduce a dos modos de narrar:

- 1) El narrador que está *fuera* de los acontecimientos, opta por un narrador omnisciente que puede quedar sin ser identificado como algún personaje, o bien que puede optar por la convención de ver los hechos como un personaje, pero manteniendo la narración desde la tercera persona.
- 2) El narrador que participa de los hechos narrados, habla de sí en primera persona.

En este caso, el narrador puede aparecer como

- a) Protagonista
- b) Como un personaje secundario
- c) Como testigo presencial

Como en el segundo caso el narrador hace uso de la primera persona, es decir, narra desde la visión de un personaje, el conocimiento ha de ser parcial y subjetivo, por ello es muy importante establecer el uso que se hará de la información.

La información de que dispongan los personajes, si es que la narración se hace desde esta perspectiva, es fundamental, la función principal del narrador es pues informar, según Tacca, no le está permitido titubear o falsear la información, sólo puede haber diferencias en cuanto a la cantidad de información. Según él, “toda pregunta, aunque aparezca indistinta en el hilo del relato, no corresponde, en rigor, al narrador. Bien vista, puede siempre atribuirse al *autor*, al *personaje* o al *lector*”.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 67.

Tenemos pues que *la perspectiva* del narrador determina la perspectiva de la novela, así como la relación entre narrador y personajes. Esta perspectiva puede ser de tres tipos: *omnisciente*, que implica que el narrador tiene mayor conocimiento que los personajes; *equisciente*, es decir, que el narrador posee la misma cantidad de información que sus personajes, y *deficiente*, que implica que el narrador tenga menos información que los personajes. Dadas las características que *a priori* ofrece *El mundo alucinante*, el breve bosquejo de este trabajo de Tacca es suficiente para permitir una visión general del narrador y sus características principales, no obstante, en el cuerpo del análisis y cuando sea necesario, se volverá sobre algunos detalles de su trabajo.

#### **5.4.1. *Qué o quién es el narrador***

En torno al problema del narrador, Alberto Paredes coincide en muchos puntos con las definiciones que ofrece Tacca. Desde un principio insiste en distinguir entre el autor y el narrador, y también hace una diferenciación clara del papel del lector, pues dice que así como el autor y el narrador no son la misma entidad, también hay una diferenciación evidente entre el lector que tiene la novela en sus manos y el lector ideal o *narratario* que es a quien se dirige la obra de ficción. Este destinatario se va dibujando conforme avanza la lectura. El lector concreto representa también un papel en la obra.

Como Tacca, Paredes advierte que el narrador es una figura cuya presencia es muy variada, que no sólo se suscribe a las tres personas narrativas, sino que dentro de ellas se pueden localizar muchas especificidades.

Antes de pasar a una exhaustiva caracterización de estas personas narrativas, Paredes comienza por describir al *narrador implícito*, que es aquel que aun representando la conducta o la personalidad del autor, no corresponde necesariamente a

éste, aunque se sirva de su estatus. Pone como ejemplo obras en las que el propio autor (“Flaubert” en *Madame Bovary*) se presenta. Este tipo de narrador tiene un papel particular: ironiza, toma distancia, desenmascara, contradice o completa lo dicho por los personajes y el narrador o narradores (lo que Tacca llama la irrupción del autor, que toma distancia o se deja ver en la ficción).

## 6. Voces narrativas

Paredes dice que éstas son la ventana a través de la cual el lector ha de acceder a la obra; insiste en que ya que las personas narrativas mediatizan el acceso a la información, constituyen pues el punto de vista que nos conducirá por la obra. Los múltiples efectos que conlleva la elección de una u otra voz narrativa o sus variadas combinaciones nos llevan a ver la importancia de esta elección del autor. Paredes cita en este caso a Sartre, quien, a su vez, dice que toda técnica implica una filosofía. “El narrador es una de las piezas básicas para la reconstrucción de la filosofía del autor”.<sup>1</sup> A través de esta referencia, el enfoque de Paredes al intentar esta clasificación no es tanto el efecto que generan las distintas voces narrativas, sino la “*filosofía del autor*”, sus intenciones, como veremos más adelante. Paredes trata de desentrañar los objetivos filosóficos del autor de la obra, cuando otros autores, si bien mencionan este canal y lo visitan, en realidad buscan caracterizar los efectos de esta intención filosófica *en el lector*.

### 6.1. Tercera persona

Los relatos en tercera persona, según Paredes, se caracterizan porque en ellos el narrador se mantiene en una realidad diferente a la de los personajes; no tiene “forma humana”, sólo cuenta los hechos, se mueve en una zona difusa. Paredes sostiene que el narrador testigo es un ejemplo de este tipo de personaje.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Alberto Paredes, *Las voces del relato*, Xalapa-México, Universidad Veracruzana, 1987, p. 32.

<sup>2</sup>En este caso difiere con lo que al respecto dice Tacca, pues éste encuentra que el narrador testigo también puede participar de los hechos. Ver Tacca, *op. cit.*, *supra*, nota 83.

Este tipo de narración es, según Paredes, bastante cómodo, pues el autor se coloca fuera de los hechos y los describe sin involucrarse, y con el derecho de interrumpir “el curso de los acontecimientos para comentarlos”.<sup>3</sup>

Como el análisis de Paredes busca desentrañar la actitud del autor, en este caso dice que se trata de una intención de quedar ajeno a la obra; puede bien hablar de una incapacidad de entrar de lleno en ella o bien de una seguridad de poseer un conocimiento total de lo que ocurre en su relato; Paredes le llama “la distancia nítida”.

En cuanto al lector frente a este tipo de narrador, dice que este caso es el que propicia más que el lector colabore en la “falacia realista” y se olvide de que está ante una ficción literaria. En suma, el texto funciona por sí mismo, el lector puede aceptar o rechazar lo enunciado ahí, pero no alterarlo.<sup>4</sup>

### **6.1.1. Variantes de la tercera persona**

*Narrador omnisciente.*<sup>5</sup> Conoce totalmente a los personajes, las situaciones y los hechos. No se identifica con ninguno de sus personajes. Es el arquetipo del narrador.

*Narrador con.* “Es una tercera persona a medio camino de la primera”.<sup>6</sup> El narrador se sigue diferenciando de sus personajes pero se coloca junto a uno o más de ellos, adopta su posición. Sólo narra lo que determinado personaje puede saber según su circunstancia y su emplazamiento en el texto. El o los personajes aparecen como “el centro del acto narrativo”.<sup>7</sup> Por supuesto que la elección de este tipo de narración posee efectos particulares. Paredes consigna que el autor renuncia a la omisciencia, “participa de una subjetividad humana”. El “narrador con” facilita la obra abierta, permite al lector

---

<sup>3</sup>Paredes, nota 90, p. 33.

<sup>4</sup>*Ibidem*, p. 35.

<sup>5</sup> Alberto Paredes define llama “omnisciente” a este tipo de narrador en *Las voces del relato*, *op. cit.*, nota, 90 p. 34.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>7</sup> *Idem*.

interpretar y enjuiciar lo leído. Otra característica puede ser que el “narrador con” puede llegar a parecerse a la primera persona, por una cierta cualidad de ahondar en la psicología de determinado personaje, pero además guarda el privilegio de dejar dicho estado. En la obra abierta funciona de manera efectiva la parcialidad o falibilidad del conocimiento humano. Esta clase de narración, como ya vimos más arriba, es propia del siglo XX.

*La falsa tercera persona (tercera persona-primera).* Cuando “gramaticalmente” el hecho se narra en tercera persona pero apegándose a la visión de un personaje. Es una manera extrema de narrador con. Entre las posibilidades de este narrador, se encuentra que la del autor puede hacer pasar una visión particular de los hechos (propia de la primera persona) como si se tratara de hechos objetivos, con una interpretación única (propia del narrador omnisciente). Además, “conservando la higiénica tercera persona, el autor consigue el efecto de contar desde el interior de los hechos mismos”.<sup>8</sup> Este juego de espejos lleva al lector a intentar identificar esta voz con alguno de los personajes pues considera que este misterio tiene gran significación.

*El narrador por fuera.* El autor agrega que, según Todorov, existe una cuarta variante de tercera persona *du dehors*, que consiste en un narrador que si bien registra en primera persona los hechos, lo hace como si no los comprendiera, sabe menos que cualquiera de los personajes; no tiene acceso a ninguna conciencia y sólo es capaz de describir lo que ve y lo que oye. Se trata de una especie de informante, cuya información el lector tendrá que ordenar. Suele pensarse que este tipo de narración proviene de un autor poco hábil.

---

<sup>8</sup>*Ibidem*, p. 45.

## **6.2. Primera persona**

Como se puede inferir, es cuando la narración corre a cargo de algún personaje. Al mismo tiempo que se desempeña en un papel del relato, hace las veces de narrador. Hay dos variantes de este tipo de narrador.

### **6.2.1. Variantes de la primera persona**

*Narrador que cambia (evolutivo).* “Cuando el autor hace coincidir por principio el tiempo de la historia más o menos simultáneamente al momento en que la vive”.<sup>9</sup> Los sucesos y transformaciones sufridos en la novela repercuten y se ven reflejados en este narrador. Puede darse también cuando el personaje cuenta su vida; cuando ya vivió sus aventuras y trata de contarlas.

*Narrador estático.* Es cuando el narrador no sufre variaciones ni evolución en sus opiniones o juicios a lo largo del texto. Aunque esta condición, como las otras, no se cumpla a pie juntillas, sirve para identificarla como la intención narrativa en muchos textos. Dado que no posee la omnisapientia de la tercera persona, lo que va contando puede no corresponder a una verdad absoluta, pues está inmerso en la dinámica del personaje. Pero esta inmersión en el universo narrativo que no adopta un único e irrevocable juicio, propio de la tercera persona, permite, según palabras de Sartre citadas por Paredes, “reproducir la pluridimensionalidad del hecho”.

Este narrador, al ser también personaje, circunscribe a los otros con menos precisión, más subjetivamente. No hay visión panorámica, existe una relación particular y delicada entre el autor y el personaje narrador, que conduce a su vez a una

---

<sup>9</sup>*Ibidem*, p. 53.

identificación del lector con el narrador-personaje, colmando el “triángulo de identificación”.<sup>10</sup>

*Autor omnisciente (tercera persona omnisapiente) que aparece como primera persona.*

El narrador actúa como un representante del autor que lo comprende todo a la perfección y que proclama su honestidad. No opina, sino que declara. Enuncia “desde su yo una visión panorámica que se propone como definitiva”.<sup>11</sup>

Para terminar con la exposición de las voces desde la primera persona, veremos una que, a nuestro juicio se ciñe con mucho al tipo de discurso tanto en las *Memorias* de fray Servando, como en *El mundo alucinante* —en una parte de la novela, la que habla desde yo—, el narrador es precisamente un narrador-protagonista, por ello la siguiente descripción es la más interesante para este trabajo, de las del subgrupo que Paredes consigna sobre la primera persona.

El *narrador protagonista* es el que cuenta su propia historia, el narrador se maneja equilibradamente en su dualidad de narrador-personaje, su perspectiva es amplia y vemos la evolución de éste conforme se suceden los acontecimientos.

También existe un *narrador morfológico*, el cual suele ser muy raro, de él no se obtienen muchos datos, es simplemente una enunciación desde un yo difícil de identificar entre los personajes de la historia, no obstante que llega a dar algún dato de sí mismo.

### **6.3. Segunda Persona**

Es un recurso que se usa con menos frecuencia. El narrador se dirige con esta persona a su personaje. Se puede interpretar como un “proceso de enseñanza. Él le está

---

<sup>10</sup>*Ibidem*, pp. 55-58.

<sup>11</sup>*Ibidem*, p. 59.



contando a alguien su propia historia, historia que éste todavía no ha hecho consciente hasta el nivel lingüístico”.<sup>12</sup>

Se trata de un espejo verbal que puede entrañar una suerte de búsqueda de la verdad, una suerte de ojo que busca dar a conocer una verdad que el personaje no sería capaz de confesar a través de la primera persona. La segunda persona, a medida que narra, inquiere al personaje, Butor dice que se puede inferir que hay en el personaje algún inconveniente que lo lleva a ocultar algo y que de la voz de este narrador llega y llegan los lectores a la verdad.

Otro fenómeno muy interesante es que en este tipo de relatos se está plenamente consciente del hecho narrativo. Otra forma de narrar en segunda persona es cuando el narrador se dirige directamente al protagonista como un *tú*, le habla a este *tú*, y es a través de ello que se establece una relación personal entre ambos.

### **6.3.1. Variantes de la segunda persona**

*Segunda persona aparente.* El narrador es un personaje, un *yo* en la historia que cuenta al *tú* ciertos sucesos, es posible identificarlo en la historia; en estos casos es el *tú* el que resulta inidentificable.

*Segunda persona plena.* Se caracteriza porque el narrador se difumina, el narratario, es decir, el lector ideal, se convierte en ese *tú* a quien una voz difícil de identificar se dirige. El *yo*, al no ser localizable, provoca que la atención se concentre en el *tú*.

---

<sup>12</sup>*Ibidem*, p. 73.

## 7. *El mundo alucinante y sus voces*

### 7.1. *La primera persona*

Como ya apuntara Ette en su estudio de conjunto de la obra de Arenas, en ésta se siguen las técnicas narrativas ya empleadas en *Celestino*: “Mediante el juego de al menos cuatro voces narrativas –el primer yo, su doble Celestino, el distribuidor de las citas literarias o no-literarias intercaladas en el texto, y el dramaturgo– se construye y reconstruye un mundo ornírico”.<sup>1</sup> Es por eso que, en principio, sabemos que este modo narrativo es un estilo característico de este autor, asimismo, el trabajo de Ette sirve de base para apuntalar mi percepción acerca de la función y origen del *yo* (como servirá para comentar las otras dos voces narrativas, pero principalmente la primera) en esta obra.

Al comenzar la novela, encontraremos una carta *personal* del escritor, Arenas, al personaje, Mier, donde el primero le declara su amor al segundo y devela el motivo de su expedición narrativa por la vida del fraile: “tú y yo somos la misma persona”.<sup>2</sup> La carta, además de ser una introducción al tema del libro, ofrece tres claves. Dice que hubo prescindido de las referencias históricas en torno al fraile para ceñirse únicamente a las memorias, tanto, que más que servir de punto de partida, éstas están fundidas en la novela.

---

<sup>1</sup> Ottmar Ette, *La escritura de la memoria, cit.*, nota 8, p. 100.

<sup>2</sup> Imposible dejar de citar aquí el comentario que dicha identificación suscita en Ette, mismo que ratifica con creces la idea acerca de la simbiosis: “...creo necesario subrayar que a través de esta identificación no solamente se ponen en contacto dos personas reales y dos autores, sino también dos «textos»: el texto de referencia del fraile y lo que, por el momento, podríamos llamar el «texto autobiográfico» de Arenas. De esta forma, *El mundo alucinante* funciona, por un lado, en relación con (al menos) dos contextos históricos: la época de la Independencia latinoamericana y la Revolución cubana. Muchos elementos diseminados en el texto pueden ser relacionados con los dos contextos, como por ejemplo las dificultades de fray Servando para publicar en *La Gaceta*, donde queda ‘siempre con el manuscrito bajo el brazo’... tal como Arenas con respecto a *La Gaceta de Cuba*... Por otro lado, la relación entre los escritos de fray Servando y el «texto autobiográfico» de Arenas, que es constitutiva para *El mundo alucinante*, permite establecer a su vez una conexión entre esta novela y el ciclo de la pentagonía que tiene, por cierto un trasfondo autobiográfico, aunque por supuesto, no es reducible a éste”. En Ottmar Ette, “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, *La escritura de la memoria, cit.*, nota 8, p. 96.

Lo cierto es que, a lo largo de ésta, veremos que Arenas sí se sirvió de algunos datos históricos.<sup>3</sup> Pero esta declaración zanja una posible exigencia de erudición, innecesaria si se trata, como dice Reinaldo Arenas, de la misma persona.<sup>4</sup> Andrea Pagni apunta que la falta de referencias historiográficas presentes en la novela que nos ocupa responden principalmente a una intención del autor de contraponer *El mundo alucinante* con la obra de Carpentier *El siglo de las luces*. Para Carpentier, según Pagni, la historia es un campo de progreso colectivo, en cambio para Arenas, “la historia no es más que un hombre que en este momento no está conmigo, un ser humano que vivió otra época”.<sup>5</sup> En ese sentido, dice Pagni “Estas concepciones opuestas del acontecer histórico conducen necesariamente a un uso divergente de los datos de la historiografía en relación con la trama novelesca”.<sup>6</sup> Trataremos de volver a este tema más adelante.

En segundo lugar, en la carta Arenas conjura cualquier acusación de plagio al decir que *Las memorias* se hallan fuertemente tejidas en la trama de su novela porque son patrimonio del tiempo. Con ello prepara el terreno de todas las licencias paródicas y literarias que seguirán. También se puede desprender del prólogo un intento de respuesta anticipada a la censura, tal como dice Ette en su obra anteriormente citada.

Una tercera clave es que en la carta, el narrador queda identificado como el propio Reinaldo Arenas, el escritor. Éste deja sentado que la novela no sólo está dedicada temáticamente a fray Servando, sino que está dirigida a él, dirigida a ambos: a reconocerse y a inventarse. Si bien Mier, fiel a su manía de no dejarse atar, en algún

---

<sup>3</sup> La obra de Valle-Arizepe en torno al fraile, en la nota 33 de la edición citada de *El mundo alucinante*, por ejemplo.

<sup>4</sup> “Relación intratextual autobiográfica”, la llama Ette, en *op. cit.*, nota 8, p. 99.

<sup>5</sup> Andrea Pagni, “Palabra y subversión en *El mundo alucinante*”, *La escritura de la memoria*, nota 8, pp. 143.

<sup>6</sup> *Idem.*

momento de la novela protestará ante el juego narrativo,<sup>7</sup> parece dejarse conducir por el veleidoso cubano, porque, al menos en esta novela, el amor es correspondido.

Al margen, debe decirse que la carta está escrita en segunda persona, pero en un tipo que conjuga dos clasificaciones: la segunda persona aparente y la segunda persona plena, es decir, que al seguir la definición de Alberto Paredes, se trata de una segunda persona en donde tanto el narrador como el narratario están delimitados nítidamente. A este asunto se volverá en la sección destinada a la segunda persona.

Estas claves fueron muy útiles para entender la manera en como Arenas aborda la novela en sí. Si bien es evidente la identificación entre el autor y su personaje, también servirá evaluar cómo es que se identifica para saber interpretar el uso del narrador.

Luego de la carta introductoria y convidado el lector profano a este juego de espejos entre Arenas y Mier, se apresta a leer la obra, y con lo primero que se topa es con que la enunciación inicial en la narración es en primera persona... pero en plural:

Venimos del corojal. No venimos del corojal. Yo y las dos Josefás venimos del Corojal. Vengo sólo del corojal (*El mundo alucinante*, p. 13).

El inicio de la novela se asemeja al manejo dislocado de la realidad en la novela previa de Arenas, *Celestino antes del alba*. Esto, como ya lo apuntaba Ette, responde a la comunidad de características existentes en la obra del cubano y no sólo entre las que pertenecen a la pentagonía. Pareciera que Arenas se acerca a Mier a través de *Celestino* para tomar su lugar de narrador. En “venimos del corojal” es todavía Servando, el niño criollo de Monterrey, envuelto en su realidad histórica, pero en el segundo renglón, es ya personaje de esta novela, “vengo solo del corojal”, al tiempo que Arenas asume su papel de escritor, de imaginador de la misma. A medida que se analiza esta voz, se nota

---

<sup>7</sup> “Déjese de fanfarrias y cuente las cosas como sucedieron” le dice Mier a ese narrador que se dirige a él como en actitud cómplice, en un *tú* que por momentos parece sugerente, y por otros denunciatorio. Véase *El mundo alucinante*, Barcelona, Montesinos, 1992, p. 195.

claramente que Arenas dominaba todos los rasgos característicos de lo que Sábato considerara como de una novelística que, lejos de decaer, daba cuenta de una realidad compleja con, además, una novedosa intención metafísica. A través de analizar *El mundo alucinante*, vemos cumplirse lo descrito por Sábato: el descenso al yo, el tiempo interior no lineal, la ilogicidad, el otro, la comunión.

La historia, en esta sección, es enunciada en una primera persona protagonista; de lo que no se está seguro es de cuál de los dos protagonistas está hablando el narrador-desde-sí-mismo, o narrador protagonista, si de Arenas, que es a su vez Celestino (es decir, uno de ellos) o de fray Servando, o de un ente que es un poco los tres.

Como ya apuntaran Tacca y Paredes, una de las cosas que el autor hace cuando elige un punto de vista, es encontrar el ángulo más “cómodo”, más efectivo, para abordar un tema. Al respecto, Andrea Pagni señala que al no existir documentación acerca de la infancia de fray Servando, Arenas se permite proponer su propia versión de infancia.<sup>8</sup> Ya que *Celestino* a más de significar un acierto estético, es de alguna manera Arenas mismo, entonces el símil es absolutamente comprensible.

Se dejó dicho también que en la medida de la pericia del autor se mide también la habilidad al experimentar y el uso de ciertas voces narrativas, de ciertos narradores. En *Celestino*, de un modo gradual o acaso menos señalado, se puede observar que también hay un juego de narradores: la novela inicia con un yo, para ir derivando en algunos *nosotros*, en secciones dialogadas, monólogos sin pronombre identificable y, por supuesto, con el uso de la segunda persona.<sup>9</sup> Pero para volver al caso de la novela que nos ocupa, en este primer pasaje que dice yo, y que lo dice con insistencia, hay un

---

<sup>8</sup> Andrea Pagni, “Palabra y subversión en *El mundo alucinante*”, *La escritura de la memoria, cit.*, nota 8, p. 142.

<sup>9</sup> *Celestino antes del alba*, Barcelona, Tusquets, 2002, pp. 17-19 y 103. Ottmar Ette detecta “...al menos cuatro voces narrativas –el primer yo, su doble Celestino, el distribuidor de las citas literarias o no-literarias intercaladas en el texto, y el dramaturgo–”. Véase “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, *La escritura de la memoria, cit.*, nota 8, p. 100. Más adelante, respecto de los narradores en *El mundo alucinante*, Ette consigna que son tres y los identifica como: el propio poeta que lee su historia, el lector, que irrumpe exigiendo una lectura de tipo realista, y por último, la lectura oficial, p. 120.

juego de situaciones que delatan algunos temas frecuentes en Arenas, como la infancia, la tierra, ciertos colores, ciertos bichos, ciertos enfrentamientos.

Podríamos suscribir aquí muchas de las similitudes entre *Celestino antes del alba* y este pasaje de la infancia de Mier en *El mundo alucinante*, pero basten unos cuantos aspectos para ilustrarlas:

En *Celestino antes del alba* la razón más importante por la que éste es reprendido y golpeado está relacionada con el acto de escribir:

Fue entonces... cuando vimos a Celestino... escribiendo y escribiendo en los troncos y en los gajos de las matas... Y no me explico cómo es que mamá, abuelo y abuela se pudieron enterar en ese momento, pues ellos son tan brutos como yo... y ninguno sabe ni la o. Pero el caso es que me dejaron, sin darme un rasguño, y corriendo como centellas se abalanzaron sobre Celestino (p. 85).

...

Allí estaba yo: descansando debajo de las espinas grandes. Descansando de la carrera y huida que le jugué al bebe chicha del maestro. ¡Condenado él!, que cogió la vara de membrillo y me la hizo astillas en las espaldas nada más que porque yo le hacía tres rabos a la "o" y él dice que no hay que hacerle ninguno (p. 73).

Por su parte, en *Antes que anochezca*, Arenas dice

Yo tenía dos años. Estaba desnudo... me inclinaba sobre el suelo y pasaba la lengua por la *tierra*... Era un niño flaco, pero con una barriga muy grande debido a las lombrices que me habían crecido en el estómago de comer tanta *tierra*. La *tierra* la comíamos en el rancho de la casa... Un día sentí un dolor de barriga terrible... utilicé el orinal que estaba debajo de la cama donde yo dormía con mi madre. Lo primero que solté fue una *lombriz enorme; era un animal rojo con muchas patas*, como un ciempiés... yo le cogí mucho miedo a aquella lombriz, que se me aparecía ahora todas las noches (p. 13).

En *Celestino antes del alba*, éste dice:

Registré hasta debajo de las *pedras*, y lo único que pude hallar fue un coro de *alacranes* que me dijo «Aquí no está». «Aquí no está».

Más adelante:

Ya hemos amontonado una cantidad enorme de *tierra roja*... empezamos a brincar de alegría, ¡pues al fin hemos terminado el castillo de *tierra colorada*! (pp. pp. 74 y 105).

<sup>10</sup>

Por último, en *El mundo alucinante*, se encuentra este pasaje:

Los alacranes cantan: “Ahí viene el niño Jesússss. Ahí viene el niño Jesússss.” “Pícalo tú, pícalo tú”... “¿Quién arrancó la mata de corojos?” “Èl –dicen los alacranes que no cantan, saliendo de una piedra *rojiza*... Todo esta *rojizo* (p. 17).<sup>11</sup>

Estos fragmentos parecen más que suficientes para dejar sentado que Arenas se proyecta desde Celestino, o bien, desde sí mismo, en su calidad de “misma persona que Servando” para situarse en la novela.

Como se dijo antes, los arriba citados son apenas un botón de muestra de la infinidad de semejanzas y desdoblamientos presentes en casi todas las obras de Arenas, perceptibles también en *El mundo alucinante*: la violencia hacia el niño, la presencia terrible de la madre. Por ello, aventuraremos que en el proceso de construcción de la novela, Mier se convierte en personaje de Arenas comenzando por vivir un estadio como Celestino-Reinaldo, para que así Arenas pueda “manejarlo”.<sup>12</sup> La simbiosis queda establecida, y a medida que avanza el texto, si bien los hechos narrados parten de pasajes de las *Memorias*, veremos que por momentos no es posible descifrar si quien habla es Mier el de las *Memorias*; Servando, de *El mundo alucinante* o Arenas mismo, en una especie de proto-*Antes que anochezca*. Arenas que se disuelve, se apersona en la vida del fraile. Pero vayamos despacio y dejemos dicho que con la narración de la infancia sabemos que la novela nos sorprenderá, siempre en el buen sentido del término.

---

<sup>10</sup> Las cursivas son mías.

<sup>11</sup> Las cursivas en el original.

<sup>12</sup> Pagni, en contrario, opina que si Reinaldo se ciñe tanto así al tono y a los temas de *Celestino*, es en un afán de dar a notar el discurso de la fantasía, del oprimido, en contraparte con el discurso dominante.

Son más de cuarenta los pasajes de *El mundo alucinante* escritos en primera persona, incluyendo las pequeñas irrupciones (es decir, en el hilo de pasajes narrados con las otras voces narrativas o bien donde hay diálogos continuados) en que aparece intempestivamente un *yo*, a veces del tipo “comunitario”, como lo llama Sábato, o “*yos* menores”, como los llama Anderson Imbert.

Pero tampoco en cuanto a los llamados *yos* menores la cosa es tan sencilla. Arenas intenta, en varios pasajes a lo largo del libro, acertando con gran fortuna en un par de ellos, un juego de espejos entre estos *yos* menores y el *yo* protagonista. Aunque estos *yos* a los que nos referimos corresponden más bien al discurso directo, parten de un diálogo, será interesante mostrar cómo se introducen.

#### **7.1.1. *Yos menores***

La sección titulada *Del conocimiento de Borunda* muestra una de las puestas en escena (por lo visual y plástica que resulta la visión de un Borunda monstruoso en una caverna de murciélagos que lo habitan) mejor lograda de la novela, el narrador introduce a Borunda, entrecomillando su discurso, es decir, introduciendo de forma directa el diálogo de este personaje, mientras que la descripción de la situación –la cual es amplia para dar cuenta del fantástico escenario y personaje– y lo dicho por Mier –que en realidad es poquísimo en este pasaje– queda expresado sin más signos de ese tipo.

“yo soy Borunda”, me dijo una voz, espantando murciélagos... “yo poseo la clave para que hagas el discurso más brillante que nunca se ha dicho en esta jurisdicción”... “yo pienso que la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe es del tiempo de Santo Tomás a quien los indios llamaban Quetzalcoatl” (*El mundo alucinante*, p. 37).

El efecto que consigue este modo de introducir el diálogo y de alternar descripciones, pensamientos de Mier, así como su propio diálogo con Borunda, es que



transmite el azoro y la rapidez con que la situación sobrepasa al personaje, Servando; nos muestra a un Borunda absorto en sus descubrimientos y pesquisas; por una parte, da muy claramente cuenta de que se trata de otra personalidad, amén de su fantástica apariencia, es pues, uno de los pasajes en que puede identificarse al personaje distinto por su discurso, el cual además, abarca varias páginas. En este *yo* menor, se cifra el origen de la caída en desgracia del fraile, y ésta es ilustrada por el caos que reina alrededor, por eso consideré pertinente analizarlo con más detenimiento, pues se trata de uno de los personajes en la novela que hablan desde sí mismos, con independencia del narrador y el personaje (aparentemente). Pero por otra parte, si bien vemos a Borunda como un *yo* del todo corporeizado, pronto comienza a dialogar con Mier y su enunciación comienza a partir de un *tú* peculiar, que no deja de parecer un *yo* reflexivo.

Y es que, a medida que Borunda parece abismarse en su monólogo erudito sobre el secreto desplegado ante fray Servando, se dirige a éste con un tono que recuerda mucho a la voz de la conciencia, por la intención persuasiva que conlleva:

...y siguió con su murmullo: “lo cual es muy lógico, pues Jesús dijo a sus apóstoles *predicad por todo el mundo*, y la América, desde luego, forma parte muy principalísima del mundo. Por lo tanto La Guadalupe no hizo su aparición en la sucia capa del indio Juan... sino que vino en la mismísima capa de Quetzalcoatl... ¡Mira estos códices yucatecos!, ¡observa estas inscripciones zapotecas!... Ahora examina este millar de piedras chichimecas y verás que las pruebas son infalibles...” “Aquí tienes el *Código General de Jeroglíficos Americanos*. Aquí están todas las pruebas ¡Mira esos puntos y esas figuras ¡Si más claro no puede ser! Pero aún tengo más datos; espérate y verás” (*El mundo alucinante*, pp. 38 y 39).

Como se señaló líneas arriba, en el apartado sobre la segunda persona, hay una forma particular de ésta que pretende ser un *yo*, o sea un *tú* que según Ynduráin, se trata de una suerte de *tú* que es desdoblamiento reflejo del *yo*, un *tú* que es monólogo interior, que da cuenta de los pensamientos a medida que éstos se van produciendo y

que permite denotar una cierta toma de conciencia. Como dice Butor en la cita de Ynduráin, esta forma peculiar de *tú* es intermediaria entre la primera y la tercera persona, y es usada para contarle al personaje su propia historia, “un relato en segunda persona, que resultará, por consiguiente, «didáctico»”.

Ahora se explicará la decisión de situar en este apartado, el de la primera persona, una peculiaridad de la segunda. Efectivamente este pasaje está casi a medio camino entre ambas voces narrativas, pero hay tres motivos por los cuales conviene situarla en la descripción de los *yos* menores: la primera es que en este caso sabemos el origen de esta “voz de la conciencia”, de esta apertura, es un personaje identificable como tal que además es definitorio tanto en la historia real como en la historia novelada que nos ocupa, lo que no parece ocurrir en la definición estricta de esta voz según Ynduráin, donde es el lector quien en estos casos debe aventurar hipótesis inconscientes acerca del origen de esta voz, quién habla con el personaje de forma tan íntima, cosa que también trataremos de desentrañar en la sección destinada a la segunda persona en este trabajo.

La siguiente razón tiene que ver con los espejos y los espejismos de Arenas. Este pasaje es profundamente metafórico en cuanto a sus descripciones: Borunda, a medida que defiende sus posturas, destruye su caverna y se extravía en reflexiones, se autolacera, por momentos se pierde y resurge; ensordece de un oído (como le ocurriera a fray Servando durante el último tramo de su periplo europeo);<sup>13</sup> amén de que los murciélagos que parecen tolerarlo se burlan de tanto en tanto de él, y recuerdan a los perennes covachuelos, sombras ajenas pero presentes a lo largo de la vida del fraile;

---

<sup>13</sup> “Dos murciélagos salían... y uno se puso a cantar posándose sobre una oreja, entonces él le soltó una trompada tan fuerte que lo destripó contra la oreja y se quedó sordo de ese lado...”. Ver *El mundo alucinante*, cit., nota 108, p. 38. En cuanto al texto original de Servando Teresa de Mier: “Moría con el dolor de estómago y del oído... y yo mejoré del oído con leche de mujer, aunque en el camino me reventaba”. Ver *Fray Servando Teresa de Mier*, cit., nota 33, p. 404.

pero la última y no menos importante razón es la manera en que la autobiografía de Reinaldo Arenas también tiene cabida:

“Yo traté de dar a conocer esos manuscritos”, me dijo entonces como adivinando, “pero no tenía los fondos para su publicación, y en *La Gaceta* siempre me decían que debía esperar, que había otras obras aguardando turno. En fin, que me quedé siempre con el manuscrito bajo el brazo... Además”.<sup>14</sup>

En su trabajo crítico, Ette atribuye este pasaje de Borunda a Mier (erróneamente), pero dice también que Arenas pasó por esta misma situación cuando no consiguió ver publicado su trabajo decorosamente, y sus pocos escritos que alcanzaron a ser publicados en la *Gaceta de Cuba* debían ir sin firma, cosa que el propio Arenas cuenta en una entrevista.<sup>15</sup> Con estos ejemplos queda demostrado que tras Borunda están Mier y Arenas alternativa y dosificadamente, y puesto que la teoría aquí expuesta de la primera persona es una simbiosis inextricable de ambos protagonistas-narradores, entonces ello permite establecer este pasaje como un *yo* menor que es a la vez, el mismo *yo* protagonista bajo otra piel, la de un *tú* reflexivo.

El otro ejemplo de espejos es el pasaje en que en la cárcel fray Servando tiene esta especie de revelación-desdoblamiento al encarar a otro fraile “viejo y enteco, todo pellejo, que hablaba como un guamo ronco”, en un escenario muy similar al citado en el caso anterior, de la entrevista con Borunda. Hay una como proliferación de alimañas decididamente agresivas en la celda de Mier, quien avejentado y minado insiste en defender su causa:

tenía que escribir cientos de cartas, tenía que denunciar el crimen que conmigo se estaba cometiendo, pero de inmediato tenía que salvarme de los colmillos de aquellas bestias. Con un palo... me sentaba en el banco... y comenzaba a

---

<sup>14</sup> *El mundo alucinante*, cit., nota 108, p. 40.

<sup>15</sup> “Formo parte de una lista negra de los que no publican, salvo artículos, que ni siquiera firmo en *La Gaceta de Cuba*...”. Ver *La escritura de la memoria*, nota 8, pp. 46; y el trabajo de Ette, en la misma obra, p. 96.

espantar las ratas sin darme tregua un instante, y con la otra mano escribía y escribía sin cesar (*El mundo alucinante*, p. 65).

Aunque pareciera que los murciélagos eran más benévolos, en ambos se encuentran símbolos y situaciones recurrentes en la novela y en la novelística de Arenas, tales como la intención irredenta de escribir, la sensación de oscuro frío, como propia de la clandestinidad, de la caverna en el primer caso y de la celda en éste. Pareciera que nos hallamos en ambos extremos de un hilo, que comienza cuando Mier llega volando a la gruta donde vive Borunda y recibe su bautismo con la metáfora de la eterna molestia de los murciélagos covachuelos; y que termina con un fray Servando viejo, lidiando con las ratas que lo agreden y que lo quieren devorar. Una vez más el personaje que tiene ante sí es casi él mismo, es decir, ellos mismos.

Es característico de la narración de la primera y la segunda personas, la evidente evolución de los personajes: el *yo*, que narra su propia historia y el *tú* que va descubriéndole cosas a ese *yo*, en donde también se perciben hallazgos interiores y cambios de postura respecto de sus apreciaciones externas.

En el primer pasaje, el de Borunda, la ingenuidad de Mier se ve acompañada de la manera impulsiva y locuaz de ser del primero; en el caso de este pasaje, con el fraile-espejo, el fray Servando que se nos presenta ya algo curtido, sumido en amargura y desolación, aunque todavía un tanto ingenuo: “¡Pobre de mí, que cuando hay hormiguitas en el camino, voy saltando para no despachurrar sus figuritas!”;<sup>16</sup> en cambio, el otro fraile es temerario, incisivo, cruel y un tanto cínico: “Y lo primero que hizo fue destripar de una patada a una de las ratas más feroces. Y enseguida se la comió. ¡Qué horror!, exclamé yo” (*El mundo alucinante*, p. 66), se parece éste más al Servando Teresa de Mier que atravesaría el Atlántico a promover y pelear en la guerra de Independencia, el que se burlaría de Su Alteza Serenísima en sus propias barbas.

---

<sup>16</sup> *Fray Servando Teresa de Mier, cit.*, nota 33, p. 218.

No se puede dejar de comparar también la evolución personal de sí mismo que Arenas muestra cuando, al principio de su trágica relación con la policía, éste se atreve incluso a denunciar una agresión a su persona ante ésta, para al final de su estancia en Cuba, ya programado para sobrevivir, lograr burlarlos una y otra vez, mostrarse más hábil y dueño de sí que la orgullosa policía revolucionaria.

Por eso el fraile visitante se puede interpretar tal vez como el mismo Mier, ya viejo y desengañado, o bien como el propio Arenas, de vuelta de su escape de Cuba que lo depositara en Nueva York:

–Lo he visto todo– volvió a repetir el fraile *visitador*... –por eso no pretendo arreglar nada, puesto que las consecuencias de esos arreglos también las conozco. Vengo de lugares donde se han aplicado los cambios más violentos y radicales. Y vengo huyendo. Yo, que luché con mis manos para poder llevar a cabo esos cambios (*El mundo alucinante*, p. 68).

Pero de vuelta a las peculiaridades técnicas de estos espejos, hay que decir que el narrador juega con las fórmulas del diálogo indirecto, es decir, a medida que el diálogo “se complica” y las respuestas se atropellan, Arenas juega con esta confusión cuando antes intentó salvarla mediante comillas, guiones, y mediante las mencionadas fórmulas:

–Eso no me convence– dijo el fraile al fraile... –Por aquí se tiene que tirar– *le* dijo *el* fraile al fraile. *Y el fraile se asomó* para ver la perspectiva que le aguardaba en el aterrizaje.... Si caigo de acá arriba me hago trizas –*le* dijo el fraile... Esta es la única forma de salir –*le* contestó el fraile (*El mundo alucinante*, p. 69).

Nótese, en este momento, un detalle editorial que puede servir como ejemplo de ciertas acusaciones a esta obra, que tiene que ver con que en el primer caso, el de Borunda, el discurso de éste es introducido casi siempre mediante comillas; ya en el caso presente, el discurso se marca por comillas a veces, mediante guiones otras; encontramos que se usa también el punto y seguido para distinguir un hablante de otro,

e incluso variaciones del narrador, esta vez con la tercera persona, como si la “toma” se abriera e hiciera falta que un tercero, la conciencia rectora; como si el molesto narrador externo (cuando irrumpe en medio de otras voces más personales) del que hablan los críticos tuviera que arreglar el embrollo (delicioso) en que narrador, narrado y entorno se comienzan a abismar.

Aun cuando no es el tema central de este trabajo, necesariamente se debe hablar de la intertextualidad, o bien la intratextualidad, pues es un factor que está presente en toda la obra (según la amplia definición que brinda Helena Beristáin) y por tanto atraviesa el objeto de este trabajo, es decir, las voces narrativas. Obvio es reiterar a estas alturas que *El mundo alucinante* es un hipertexto de *Las memorias*; pero valga decir que sobre todo en la primera persona, la paráfrasis, la cita textual e incluso el plagio, son abundantes.

Efectivamente, no parece haber querido Arenas dejar de usar todas las licencias que concede la intertextualidad. En muchos pasajes de la novela enunciados desde la primera persona podemos encontrar que emplea paráfrasis que rayan en la cita textual o que incluso lo son sin mencionar el crédito al precedente, es decir, se trata de plagios (no sabemos si intencionados o no). A continuación se presentan varios ejemplos de estas situaciones de paráfrasis, paráfrasis-casi-cita, o bien plagio, en el cual la cita textual no está ni señalada en cursivas, comillas o con nota al pie:

<i>Memorias</i>	<i>El mundo alucinante</i> <b>Paráfrasis-casi-cita</b>
Carlos III decía por eso que los madrileños eran como los muchachos, que lloraban cuando les limpiaban la caca (p. 376).	Por eso Carlos III decía que los madrileños eran como los muchachos, que lloraban cuando les limpiaban la cara (p. 89).
Hay en Madrid más multitud de seres	Hay en Madrid una cantidad tan

pensantes que en ninguna otra ciudad de España (p. 66).	numerosa de seres pensantes, como no los hay en ninguna otra parte del mundo (p. 92).
El barrio más poblado en insolente es el de Avapiés. Y cuando hay fandango de Manolos en los barrios, el del Avapiés es el bastonero. Esta preferencia la ganaron en una batalla de pedradas que se dieron montados en burros (p. 357).	Y el barrio más poblado e insolente es el de Avapiés. Y cuando hay fandangos de manolos en los barrios, el de Avapiés es el bastonero; esta preferencia la ganaron en una batalla de pedradas que se dieron montados en burros (p. 93).
¿Qué son manolos? Lo mismo que curros en Andalucía. Manolo es Manuelito, y Curro es Francisco. Esta es la gente natural del país, gente sin educación, insolente, jaquetona y, en una palabra, españoles al natural, que con su navaja o con piedras despachan a uno, si es menester, después de mil desvergüenzas. Son los majos, los valentones y chulitos de a pie de las mujeres como ellos, y tan desvergonzadas como ellos (p. 358).	¿Qué son manolos? Lo mismo que curro en Andalucía. Manolo es Manuelito y curro es Francisco. Esta es la gente natural del país. Gente sin educación, insolente, juguetona, y en una palabra, españoles al natural, que con una navaja o unas piedras lo despachan a uno si es menester después de mil desvergüenzas. Son los majos, los valentones y chulitos de a pie. Las mujeres son tan desvergonzadas como ellos (p. 93).

En cambio, también son abundantes las citas textuales que muestran una referencia directa con la fuente original (ver pp. 45, 46, 67, 128, 154 de *Las memorias*). Podemos, para explicar esto, acudir a los ensayos de Pagni o de Ette, y decir que intencionalmente el autor recoge ciertos fragmentos y no aclara que son ajenos como un acto de irreverencia, o bien, como una manifestación de la unipersonalidad de Mier-Arenas, como un recurso de “deconstrucción”.

Por último falta hacer mención de que además de visitar la epístola, la narración directa, el diálogo y hasta la poesía (no muy meritoria comparada con el manejo de la prosa poética del autor), en la novela se encuentra también un pasaje escrito a manera de

diario personal, en el que Mier, en su voz, habla de sus vivencias en los salones de Madame Staël. Asimismo se expresará, como en una suerte de diario de viaje, de su llegada a España, a Londres y algunos otros sitios, siempre en el mismo tenor fantástico y desenfadado.

Este breve diario dentro de la novela tiene incluso fechas y lugares, y suscribe, como se dijo antes, las vivencias como si se tomara notas justo en el instante en que ocurren; sin embargo el ejercicio no durará mucho, y si bien de su estancia en Londres también hallamos algunos datos al estilo del diario, no llevarán ya este título y serán más breves, siendo sucedidos, mejor dicho, interrumpidos por las voces narrativas que estamos analizando.

En suma, la primera persona en esta novela es un crisol cuyos elementos son la personalidad y perspectiva de Mier, la personalidad y perspectiva de Arenas y de sus personajes novelescos, sin que tales distinciones trastorquen la singularidad de dicha voz: no estamos ante una primera persona colectiva, sino ante un individuo complejísimo pero armónico y consecuente.



## **7.2. La segunda persona**

La “Carta prólogo”, primera enunciación dirigida a un *tú* específico desde un *yo* también específico, es por ello de una transparencia casi nítida: Arenas, en su calidad de autor-narrador se dirige a fray Servando, peculiar *narratario*-narrador-personaje, y le anuncia lo que sigue, lo invita, le explica. Por demás está decir que dada la naturaleza intrínseca del género epistolar, es evidente que lo normal será dirigirse en ella a un *tú*. El lector real tiene la sola pero nada fácil empresa de recomponer el tejido narrativo de estas versiones y puntos de vista.

Ya en la novela en sí, la enunciación del narrador hacia un *tú*, en este caso y por ejemplo Servando niño, cambia notoriamente, no se convierte en lo que los críticos llaman un *tú* que es un *yo*, como decíamos más arriba en el caso de Borunda, un *tú* como de una conciencia; desde un principio sabremos aventurar una hipótesis acerca de qué o quién se dirige a Mier, que parece conocerlo tan bien: “y tú, sin abrir la boca, porque eres cerrero y aguantón...” (*El mundo alucinante*, p. 17).

Para explicar lo anterior diremos que al acudir a la carta prólogo es posible pensar que se trata del narrador-autor quien, en un estado de proyección creativa, se dirige al fraile, con la diferencia de que si en la carta-prólogo su vehemencia es cariñosa y llena de admiración, en el transcurso de esta enunciación suele ser ríspido, crítico. Este narrador, que páginas atrás se dirigía a fray Servando como a un adulto a quien se admira, como personaje histórico de gran trascendencia, ha regresado en el tiempo y ahora le habla al niño Servando con gran soltura y confianza familiar. ¿O estará, nuevamente como en la primera persona, hablándole el narrador a Celestino-Reinaldo y no a Servando? Pensamos que lo cierto es que el breve pasaje en que se tiene que tocar el tema de la infancia –ficción pura– *tú* debe ratificar los sucesos (pues no contaba Arenas con datos al respecto), pero en adelante ambas personalidades se desmarcan.

Curioso es que en principio el narrador no mencione el nombre del fraile, luego, en la siguiente intervención de esta voz le llama fraile, poco a poco irá nombrándolo de forma más extensa, cariñosa o familiar.

Un factor más entre las peculiaridades de este *tú* areniano es que éste lo empleó en el discurso de Borunda y en el del fraile viejo, pues, como vimos, a esta voz se le atribuye la intención de representar una especie de nacimiento de la conciencia, es decir, esta voz se emplea cuando se trata de conseguir un efecto de hallazgo inmediato, de toma de conciencia, de auto explicación, lo cual puede conducir a cierta artificialidad. Arenas consigue, mediante el artificio de depositarla en un personaje, en una suerte de esperpento en el espejo, el efecto de naturalidad. Por el contrario, en este *tú* es el narrador, no un personaje, por el que se establecen dos identidades muy claras: Reinaldo-narrador habla y Servando-personaje escucha. Lo anterior ratifica la opinión de Ynduráin acerca de que los escritores hispanoamericanos optan comúnmente por el que llama *tú* novelesco, en que el narrador simplemente habla con el personaje dejando a ambos en su estatus.

Un aspecto muy importante para comprobar cómo se deslindan ambas identidades es cuando el narrador critica a Mier: parece evidente el hecho de que Arenas increpa al fraile a través de su propia experiencia, lo psicoanaliza, lo evidencia, como si resultara imperdonable que en eso no se semejasen tanto.

Llegaste ya de noche, pues no te cansaste de merodear por todo el pueblo y de encontrarle faltas a todo. ¡Tan joven y tan protestón!... corriendo a ver al padre Terencio, alma noble, y le diste las quejas y lo acosaste de sucias querellas. Pero el padre Terencio, alma noble, ni caso te hizo, y hasta trató de inducirte en el reino del amor. Y tú, pedazo de bestia, lo rechazaste, rechazando con eso al Señor mismo. Y no dejaste que él se acurrucara entre tus piernas. Y te retiraste solo, como te has de ver toda la vida: siempre en busca de los que huyes. Pues bien sé yo que tú deseas lo que rechazas. Pues bien sé yo que cuando viste a todos los novicios acercándose desnudos a saludarte, algo dentro de ti hizo

“pass” y se deshizo en miles de lucecitas y el primer impulso fue correr hacia ellos y, desnudo, dejarte confundir. Pero eres intransigente y astuto para contigo mismo, que es ser tirano para con los sentimientos más solicitados (*El mundo alucinante*, pp. 30 y 31).

Sobra decir que esta voz suele permitirse estos juicios, o mejor dicho, una de sus cualidades es la de poder escudriñar algo en la realidad del personaje, que éste no es capaz de confesar en la primera persona, siempre desde una relación personal. “De modo que ese sermón te elevó al triunfo. Pero no dijiste lo que pensabas decir cuando estabas allí arriba. No lo dijiste” (*El mundo alucinante*, p. 35). Es de destacar que, hacia el final del relato, se deja ver una suerte de aprendizaje vital y político del fraile que en principio se mostrara acomodaticio y hasta timorato (recordemos el encuentro con el fraile viejo), pues en su entrevista con Iturbide, Su Alteza Serenísima, al parecer se reivindica y “se saca la espina” de los errores éticos y de las flaquezas mundanas en las que pudo incurrir, pues en una comparecencia, documentada ésta sí mediante textos históricos, se dirige al emperador en los siguientes términos:

—Dejémonos de pamplinas. A mí no hay que venirme con esas ceremonias, Don Agustín, y en cuanto a mi discurso estoy conforme con lo que dije, porque no trascendí más allá de mis posibilidades. Y, sobre todo, no me engañé a mí mismo ni engañé a los que me escucharon (*El mundo alucinante*, p. 210).

De este pasaje, casi al final de la novela, se nota que Arenas tiene cuidado en suscribir dicha evolución, otro signo de respeto y conciencia humana, la cual podría interpretarse como una reivindicación personal y tremendamente válida si la situamos en el discurso “revolucionario”, en la experiencia política en la que, a veces, ciertos “errores” políticos pueden ser usados como la ruina existencial de individuos válidos y comprometidos. Arenas es así una especie de conciencia, externa y nombrada, del devenir del fraile, lo cual aporta argumentos para sustentar la sensación de que ésta

pretende ser acaso una novela circular, una novela de la circunstancia de sujetos aislados en el tiempo y unidos en las circunstancias, siempre las mismas, siempre dolorosas.

Pero para volver al tema de las semejanzas, creemos que Arenas, el narrador, está convencido de que Mier vivió sin asumir su opción sexual, y a este terreno vuelve una y otra vez, pero, algo raro en él si comparamos este pasaje y los siguientes con su soltura al referirse al tema sexual en todas sus otras novelas, después de esta franqueza pudorosa, redoblará el cuidado en este tema y mantendrá todo el tiempo un lenguaje cauteloso, empleará elipsis, circunloquios y metáforas, sin dejar por ello el tono irónico. Arenas irrumpe pues en la categoría ya descrita por Paredes de *narrador implícito*. Pero, a diferencia de lo que dice Tacca, esta irrupción no resulta en desvirtuar la ficción, pues la ficción misma precisa del Reinaldo Arenas literario y real, que de hecho siempre fueron indisolubles si miramos un poco en la obra y en la propia vida del cubano:

Dos meses van que estás en esa celda. Preso. Que bien te lo mereces por provocar la ira de tus superiores. ¡Ay!, Servando, ¡qué ocurrencia la de ofender a Su Ilustrísima!, al cual debes besarle los pies. Pero nada es lo que te ha sucedido si lo comparas con lo que se aproxima: pues de las dos sumisiones que presentaste a su Ilustrísima ninguna le ha complacido (*El mundo alucinante*, p. 47).

Al parecer, la asexuada solidez de fray Servando es algo con lo que el narrador no comulga, algo que le parece soso, hipócrita, incompleto, “tirano para consigo mismo” (como si este narrador no tuviera en cuenta que el de Mier no era un tiempo en el que un cura pudiera hablar de asuntos de la carne desde su propia experiencia, ni mucho menos de homosexualidad).

Al margen de esta falta de paciencia, este aspecto de la experiencia de Arenas que no se parece a la de Mier, reparemos en que si bien a pesar de no contar con datos fidedignos acerca de la infancia, el autor se permitió (des)variar acerca de dicho

periodo, no obstante y a pesar del resto de licencias imaginativas de que se sirve, Arenas se permite criticar, intenta desenmascarar y desmontar los motivos del celibato de fray Servando, pero no se atreve a atentar contra éste<sup>17</sup>.

Como si a la vez que renegar de su discreción al respecto, la respetara, se muestra cauto y pudoroso al referirse a este tema. Podría pensarse que se trata de un raptó de ternura, de paternalismo, o bien puede que esta decisión responda a un factor muy práctico, es decir, que ya tuviera, el Arenas terreno, suficiente con una novela censurada por sus contenidos sexuales y tuviera la cautela de no traspasar el velo en ésta, o sea, que Reinaldo Arenas comandara a sus narradores aplicarse una autocensura... no en balde la última línea de la carta-prólogo se ocupa de este tema: “Y eso es suficiente para que algunos consideren que esta novela debe ser censurada” (*El mundo alucinante*, p. 12).

El segundo factor destacable en esta voz es que en ella resulta marcadamente mayor la irrupción de breves aclaraciones desde las otras dos voces narrativas. Apenas comenzada, la irrupción es explosiva, lo cual puede poner en evidencia la dificultad ya apuntada, sobre todo por Ynduráin,<sup>18</sup> en el uso de esta persona narrativa y sus limitaciones. Por ello, estas irrupciones agilizan y brindan una lectura de diversos planos, aunque los signos propios del cambio de voz o el diálogo indirecto no se usen con prolijidad. Por ello, para dar cuenta de los cambios de narrador o de dialogante, convendrá marcar cada uno con un tipo distinto de letra, en donde la segunda persona se transcribe en redondas, la primera en *cursivas*, la tercera en **negritas** y la voz del personaje incidental, en este caso la bruja, se presenta subrayado —amén de un sorprendente nosotros, que se transcribirá en cursivas y en **negritas** a la vez—:

---

<sup>17</sup> Véase cómo se explica ante Madame Staël el propio fray Servando “Estamos en las habitaciones de Madame Staël... Se ha tirado sobre la cama... Me ha llamado reaccionario y monárquico cuando le expliqué que mi condición religiosa me impedía realizar algunos actos que cualquier otro se los podría otorgar con muchísimo gusto”. *El mundo alucinante*, cit., nota 108, p. 149.

<sup>18</sup> “La persistencia adquiere la rigidez de la fórmula, que se aplica a todo evento”. Ynduráin, *op. cit.*, nota 66.

Y la voz de la mujer me va conduciendo. *Y ya trasciendes las tinieblas. Y he aquí que en el centro de esa gran habitación, que ahora se te impone, descansa una mujer, desnuda. Más hermosa que todas las mujeres posibles e imposibles... Y cuando entres cansado a la casa de la infancia, yo te recojo entre las manos y te llevo a la cama, y te cierro los ojos y te digo duerme... duerme... y como no quieres dormirte te digo que te acuerdes de los millones de abejas que la tempestad ha cogido fuera y que parecen ahogadas, repletas por la tanta dulzura. Acuérdate de los pájaros, guarneciéndose detrás de las hojas empapadas. Y de las flores arrasadas...* Y te duermes, porque afuera está cayendo un aguacero tremendo, y no hay nada como sentirlo caer desde dentro, cuando se está protegido y todo te parece extraordinario y hecho a la medida de tus deseos... He sido ofendido –**dijo el fraile, y ahora la mujer cierra los labios y su canción se concreta a interminables y dulcísimos humms que resuenan muy quedos. Y era como una mano suave posándose sobre nuestros ojos**–. He sido ofendido –**dijo el fraile**–, y todo no ha sido más que por decir lo que honestamente entendía y pensaba.

Al margen hay que decir que si bien fue necesario, para evidenciar los distintos discursos, el uso de marcas, la lectura no las precisa, acaso porque el ritmo del lenguaje consigue un efecto como de *disolvencia* en el cine, como si inconscientemente, el lector asignara con fortuna a cada voz su origen. Aunque otra explicación sería que aparentemente el propio narrador se deja conducir por el hechizo de la bruja. Esto se puede sustentar en que a Reinaldo Arenas este tipo de personajes le resultan cautivadores a la vez que aterradores, tal como reconoce en *Antes que anochezca*:

Las brujas han jugado un papel muy importante en mi vida. Primero, las brujas que pudiera considerar pacíficas, espirituales, que reinan en ese mundo de la fantasía; aquellas brujas, a través de la imaginación de mi abuela, poblaron mis noches de infancia con sus misterios y sus horrores y me conminaron más adelante a escribir mi novela *Celestino antes del alba* (*Antes que anochezca*, p. 315).

Como ya quedara suficientemente demostrado para el caso de la primera persona, a veces es inextricable la superposición o incluso la fundición de sensaciones y perspectivas de la vida del narrador en la del personaje; pero en este caso, el narrador

echa mano de un *nosotros*, con lo que persiste la diferenciación. En cuanto al uso imbricado de narradores, es factible pensar que, como se mencionó antes, la voz *tú* no basta para describir distintos planos y efectos indispensables para agilizar la narración.

Por otro lado, esta voz no suscribe una manera distinta de ver los hechos, es decir, diferente a como *yo* lo va haciendo en su oportunidad; es cierto que este *tú* omnisciente se permite dar juicios, vistas panorámicas y deslindarse del suceso para comentarlo e incluso mofarse de él, pero además hay momentos en que parece narrar desde el mismo plano temporal e incluso anticiparse sólo un instante al conocimiento de los hechos, como si estuviera de pie junto a fray Servando, en su tiempo y en su encierro:

Y el Provincial no quiere saber nada de tus quejas y ha mandado poner más centinelas para tu custodia... Y te coserá la boca con una soga de henequén, que no hay quién la rompa, para que no sigas ofendiéndolo... Pero he aquí: veo que la suerte cambiará para ti. ¡Albricias, fraile! Se te conmuta la pena. Y ahora El Provincial te anunciará que Su Ilustrísima... aplaca la hoguera por el destierro y la perpetua prisión en el convento de Las Caldas de Santander (*El mundo alucinante*, p. 32).

Persiste la visión alucinante, el enfoque fantástico, que algunas veces contradice y se contradice, pero otras ratifica y enriquece la narración disparatada de *yo*; en ocasiones repite lo dicho por *yo*, fijando su atención en algún aspecto del suceso distinto al que señalara aquél, pero el contrapunto no llega a más.

La contigüidad de este narrador se siente en pasajes como el siguiente, en el que la intimidad es casi palpable: el narrador se dirige a Mier en un tono conciliador, comprensivo, lo llama “oh, gran fraile” desde la primera línea, lo comprende y describe su tristeza con tintes de solidaridad. Luego de las primeras líneas en que se maneja el futuro “tendrás que internarte en Las Caldas durante cuatro años”, la narración continúa en presente, es pues este presente donde vemos aparecer al narrador, le oímos cambiar

sensiblemente del plano omnisciente y panorámico y depositar su discurso en los linderos de un cuasi-personaje con todo y sus limitaciones:

Te he de dejar solo en este lugar donde no sabría qué hacer, ni en qué pensar ni siquiera cómo escapar. Pero tú sí estás lleno de miles de experimentos y lucubraciones. Y de un solo paso, no muy largo, recorres y vuelves a recorrer toda la celda. Y te llevas las manos a las crenchas de la cabeza. Y algunas veces tengo miedo de que vayas a disolverte en gritos o en estallidos de horror. Pero no. Tú tienes tu plan y sólo piensas en él. Y escribes centenares de cartas que no llegarán a ningún sitio. Pero escribes, provisto de una pluma de ave y un palo para ahuyentar a las ratas... Y ahora otras tres cartas y otros golpes. Escribe. Escribe. Escribe... (*El mundo alucinante*, p. 63).

Estas líneas son vehículo, además, de un efecto que no debe dejar de señalarse: la frecuente inmersión del narrador en la circunstancia de fray Servando conduce a ciertas ambigüedades que resultan en una sutil belleza (la misma oscuridad que obstruye al narrador del ejercicio de escribir no es óbice para que Mier se detenga) y dan cuenta de esta fraternal admiración que siente Arenas por el fraile, así como de la situación espacio-temporal de este narrador invisible, pero cálido y cercano.

Pero ya no puedo seguir contigo. Debe ser por eso que no quisiera dejarte. Se hace de noche y no hay ni una vela. Qué otra alternativa queda sino escribir con los destellos de los ojos de las ratas. Y con esa claridad escribes (*El mundo alucinante*, p. 62).

Pero como en toda relación cercana, existen los desacuerdos, y así como más arriba consignamos el momento en que Mier corrige al narrador y le pide que cuente las cosas como pasaron, Arenas a su vez recrimina a aquél, pidiéndole asimismo corregir su narración, como si se tratara ésta de una novela a cuatro manos, con todo y sus anotaciones al margen:

Pero para qué vas a contar esa vieja calamidad, oh fraile, ah fraile. Esa calamidad que nada tiene de original, pues todavía se repite. Eh, fraile, deja algo para las nuevas generaciones y sigue tus andanzas (*El mundo alucinante*, p. 191).



Para concluir este apartado, hablaremos del último pasaje que narra *tú*, desde el cual se siente ya un desplazamiento hacia la narración omnisciente, el narrador cambia de plano y aunque su objetivo es contemplar al fraile, ya las diferencias espacio temporales se dejan sentir: fray Servando, ya viejo, desvaría, reta, mientras que por su parte el narrador se sirve como nunca de su capacidad para conocer lo exterior y lo interior del anciano fraile, de su categoría de escritor sobre la de personaje.

En este último pasaje el cambio de ritmo es marcado, así como la intervención de la tercera persona para dar cuenta de ciertos detalles:

Y te llegó, al parecer, la última mañana. Y viste las calles, como espejos blanqueados, que se extendían a tu paso. Detrás venían las comunidades religiosas, los colegios, las cofradías.

...

Y los objetos más corrientes, sumidos en la penumbra, adquirieron dimensiones irreales. Y las voces, en ese momento en que las sombras se abalanzan, tomaron matices mágicos no identificables. Y hasta las palabras más simples, al ser pronunciadas, parecían como si se estuviesen desdoblado en símbolos maravillosos (*El mundo alucinante*, p. 249).

El narrador se ha apeado de la circunstancia del fraile y su tono se vuelve algo más solemne y despacioso, mientras transcurren los últimos momentos de Servando Teresa de Mier, que comienza a morir y a soñar despierto; por su parte, Arenas mantendrá la lucidez y usará, para concluir su diálogo con aquél, una regresión, como dando cuenta de la circularidad de la vida, en donde sus realidades se encuentran, se encontraron y se encontrarán a cada nueva actuación de lectores reales de este libro profuso en claves de interpretación.

En resumen, esta voz narrativa significa el conocimiento reflexivo de la peculiar circunstancia entre narrador y personaje en esta novela, de sus distinciones. Es una suerte de diálogo epistolar, aunque en ocasiones también funge como la voz de una

conciencia psíquica. Mediante esta voz, el autor cuestiona no sólo a Mier, sino la propia condición del narrador. Al contrario de como ocurre con la primera persona, aquí se distinguen claramente las dos individualidades, su discurso –por lo general semejante en los puntos más importantes- y sus respectivos destinos.

### **7. 3. *La tercera persona***

Como apuntábamos líneas arriba, la tercera persona es la más convencional pero no por ello la menos útil de las usadas en esta narración plurivocal. Por su característica de desprendimiento y de distancia de los hechos y su capacidad de variar en el tiempo sin por ello errar en él, esta voz sirve de “bisagra” —en su tercera acepción: “Hendidura a lo largo de cada tapa en su unión con el lomo, para facilitar la apertura de un libro”—. Y es que ésta es precisamente su función, esta voz narrativa permite abrir los planos (para seguir con la jerga cinematográfica) narrativos e imprimirles otro ritmo, pero sin violentar la pauta discursiva que brindan las otras dos voces; permite una lectura más lenta y aparentemente “objetiva”, sin la cual el diálogo de narradores parecería algo recargado. Otra de sus características es que es un vehículo más natural para las digresiones filosóficas, las metáforas, las descripciones, los altos en el tiempo para desmenuzar el suceso narrado: la voz más convencional en la literatura. Asimismo funge como intermediaria a la hora en que los personajes o las voces narrativas mismas se arriesgan a entrar en “colisión”, como se pudo enunciar más arriba. A continuación ejemplificaremos el panorama antes descrito con algunos pasajes y comentarios más específicos.

La contribución de la tercera persona comienza sobria, negando lo que *tú* y *yo* acaban de decir acerca de lo que pasara en el corojal. Uno por uno, los hechos son negados, pero ello no quiere decir en modo alguno que la narración en esta voz por más

formal sea más realista, ya que aún cuando niega los sucesos increíbles descritos por los otros dos narradores, no deja de aventurar su propia divagación fantástica.

De modo que no fue a la escuela ni siguió el rastro de la única garzota que había cruzado sobre las tejas. Ni arrancó las matas de corojos que por otra parte nunca han existido. Ni vio a sus hermanas, pues aún no habían nacido. Ni presencié las necesidades de las manos cortadas... Inventos. Inventos... Y la casa se llenó de voces. Y el arenal surgió reverdecido y poblado de árboles. Y el cielo fue un constante aletear de aves extrañas... Entró la madre. Pálida y con una piedra en la cabeza. Y él tomó la piedra con gran ceremonia y esa noche durmió sobre ella (*El mundo alucinante*, pp. 19 y 20).

Esta parte es muestra del uso de esta voz narrativa, ya que efectivamente, además de lanzarse por un estilo que pareciera ajustarse a la realidad refutando con energía los dichos anteriores, se vuelca con el mismo ahínco en su propia interpretación fantástica, pero además salva el tránsito de contar el proceso de partida de fray Servando de la casa materna, para ya no volver y ser, a partir de esa salida, el viajero de todos conocido.

En la segunda irrupción de *él*, también breve, ninguna de las voces refuta o afirma lo que narra, más bien se ocupan, cada una, de describir aspectos distintos de situaciones semejantes. En unas cuantas pinceladas, de un accidente ocurrido al fraile al serle robadas sus ropas, vierte una graciosa anécdota, a la manera cervantina. Mientras, las voces primera y segunda permanecen ajenas a esta aventura dentro de la aventura, concentradas, como se dijo, en detalles más inmediatos:

Y así fue que después de echarse a dormir, alguien... le quitó toda la ropa, pero el viajero siguió durmiendo muy ignorante, y a la mañana se levantó, estiró los brazos y echó a andar en cueros. Así caminó más de veinte leguas sin que nadie lo interrumpiera. Hasta que un día una vieja extraviada lo miró a la distancia, y salió corriendo... a rogarle al Arzobispo que le construyese una iglesia en el mismo sitio donde había visto a aquel dios... La iglesia fue levantada, pero a la vieja no le gustó la figura que representaba la aparición, y por estas y por otras protestillas, se achicharró en la infatigable hoguera de la venerable Inquisición. El joven continuó su camino, tropezó con la cuadrilla de

esclavos que venían a levantar la catedral. Ellos fueron quienes facilitaron una capa muy pobre en la cual se arrebujó, y siguió su marcha (*El mundo alucinante*, pp. 21 y 22).

Como ejemplo de que además de proveer de ricas y breves narraciones anecdóticas, la tercera persona es la herramienta para salvar ciertos pasajes que de otro modo podrían resultar forzadas, el siguiente pasaje, en que a renglón seguido aparece la primera persona y una reflexión de la tercera:

Y me dijo que se trataba de una dama muy respetable que había ido a parar al horno por amor propio, pues no quiso sacarse un diente... *Pero Servando no quedó asombrado, pues muy bien sabía él que lo más noble de la sociedad de México no era más que una punta de arrastrados adulones y que, precisamente por eso, era posible que fueran “lo más noble de la sociedad”*.<sup>19</sup>

Esta voz se sitúa en el tiempo y cambia con más naturalidad, a veces hasta dando a notar que se trata de un tercero, de un narrador testigo que compartiera también el plano de personaje con las otras dos, y he aquí que volvemos a las conclusiones de Paredes acerca de las volubles y mutantes voces narrativas de Arenas.

Es domingo y *estamos* en Pascuas. Los indios, los criollos y toda la cartapila de parásitos nobles acuden a la iglesia a oír las maravillas de fray Servando. Y, desde muy temprano, los golpeados y heridos ruedan por las calles: todos quieren ocupar los mejores sitios. Pero *hoy* no se oirá al fraile de la voz de plata, sino que en cada púlpito se ha de levantar un sermón de injuria contra él (*El mundo alucinante*, p. 28).

En esta fiebre de puntos de vista, no podía faltar el verso. No es esta versificación lo más logrado de la novela, acaso tenga la virtud de resultar graciosa en algunas líneas, pero evidentemente más que intentar una poesía a la antigua escuela, lo que persigue este narrador en tercera persona que versifica y busca rimas simples y predecibles es precisamente eso, solazarse en visitar también este estilo, este modo de narrar. Hay que anotar también que la gula por el verso no es privativa de la tercera persona: la segunda

---

<sup>19</sup> *El mundo alucinante*, p. 28, cursivas añadidas.

también se lanza a este infortunio —desde el punto de vista estético— en algunos versos:

Cayó el fraile con gran aspaviento  
en el patio del convento.  
todo descrismado y derregado  
que daba pena verle la figura.  
Se introdujo por la escasa abertura  
que deja la tabla de una puerta  
y echa a correr por tierra abierta  
dejando jirones del vestido,  
llegando roto y destruido  
...  
Allí tuviste que colgar la túnica  
Y como era de tus vestimentas ya la única,  
Saliste desnudo por un portillo  
Y al menor ruido quedabas hecho un ovillo  
(*El mundo alucinante*, p. 75).

Consideramos que a todas vistas el verso alejandrino, la redondilla y demás formas de versificación, no son la característica más elogiada de Arenas y por tanto dejaremos este tema para volver al de la evolución de la tercera persona.

Conforme el final de la novela se avecina, esta voz comienza a sentar sus reales y la habilidad en la prosa del autor a dejarse sentir en toda su magnitud: el narrador omnipresente, dueño de la narración, sin titubeo alguno, seguro de las dosis de información y la manera de expresarla.

Este narrador bisagra, como le llamamos al principio, va dando cuenta en la última parte de la novela, de la disociación de las criaturas literarias que interactuaron en el relato. Narrador-personaje (Arenas), y personaje-narrador (Mier) se alejan uno del otro; fray Servando va tomando su estatus histórico y temporal, ha envejecido, y la

contundencia de los años se percibe en cada una de sus intervenciones, en la forma en que esta voz lo describe y lo acompaña (ahora le llamará obispo –por lo de obispo de Baltimore–); por otra parte el hilo del discurso fluye calmadamente mientras narra la atmósfera del tiempo de Iturbide, pero sin abandonar los excesos y los guiños, la intertextualidad, sin dejar de cobrar las cuentas a los personajes afines al régimen (como muestra Andrea Pagni en el estudio sobre este tema en su ensayo citado más arriba, en que Carpentier es presentado como un obseso e insulso contemplador del detalle, bajo el ala del régimen).<sup>20</sup>

Como prueba de que la disociación mencionada tiene lugar, podemos observar que en esta parte de la novela ya no hay una primera persona, su concurso simbiótico termina anticipadamente, con las referencias de diario de viaje que comentamos previamente, las que, como se dijo, sientan una voluntad de fijarse en su circunstancia y tiempo, concentrarse en el acto privadísimo de la redacción de estas notas, ya sin la intervención osada de ese otro *yo* retador y zalamero a la vez.

Segunda y tercera voz comparten la labor de rematar la obra, aunque la tercera lleva la batuta, y, en lo que parece una visita exhaustiva a todo género literario, la tercera persona, en tono de nota periodística, plenamente asentada en su condición supraterrrenal, describe un paisaje informativo breve y sustancioso (como debe ser).

En el colmo de la ironía y en un alarde magistral de su dominio de la farsa, en una nota al pie aclara que los datos vertidos en dicha nota son tomados de otra obra, y con ello nos dice que no son ficción, no obstante resultan tan fantásticos y brillantes como la narración que acaba de concluir líneas antes en manos de la segunda voz.

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 224. “recitaba en forma de letanía el nombre de todas las columnas del Palacio, los detalles de las mismas, el número y la posición de las pilastras y arquitrabes, la cantidad de frisos, la textura de las cornisas de relieve, la composición de la cal y el canto que formaban las paredes, la variedad de árboles que poblaban el jardín, su cantidad exacta de hojas, y finalmente hasta las distintas familias de hormigas que crecían en sus ramas”. En el ensayo de Andrea Pagni “Palabra y subversión en *El mundo alucinante*”, *cit.*, nota 8, pp. 147.

La nota termina bruscamente, la hoja que vibraba en un ángulo de noventa grados desde hacía algunos párrafos termina por caer, el lector, luego del torrente de recursos, la exquisitez de este relato maravilloso, se queda masticando la frase última, que sabe incompleta, que sabe corta, como el sabor que al fin y al cabo suele tener la Historia: “..A fines del siglo pasado, esa misma momia se mostraba en Bélgica, en uno de los circos más fabulosos. Realmente, sus restos no alcanzaron el merecido reposo”.<sup>21</sup>

De los comentarios anteriores podemos desprender, en suma, que la tercera persona constituye una muestra del ejercicio narrativo tradicional en donde el narrador se deja ver en toda su calidad y rigor, se manifiesta como distinto del personaje e incluso del autor, pero a la vez se mantiene congruente y atento con ambos. En este río narrativo la tercera persona representa la solidez, la individualidad más estricta, la tranquila y exigente labor literaria. El creador que tanto Arenas como Mier cultivaron a pesar de sus circunstancias.

---

<sup>21</sup>*El mundo alucinante, cit.*, nota 108, p. 251. La nota al pie de dicha referencia dice “Esta información ha sido tomada de las notas biográficas a la *Apología*, escritas por Vito Alessio Robles; y del libro *Fray Servando*, de Artemio del Valle Arizpe.

## *Conclusiones*

A continuación se expondrán brevemente las conclusiones a las que se llegaron respecto de cada una de las voces narrativas así como algunos otros detalles llamativos de los cuales se habló en su momento.

Lo más arduo en esta investigación fue discernir si efectivamente hay distintos narradores como conciencias autónomas o si más bien se trata de que el mismo narrador (entendiendo esto como la misma mentalidad, la misma intencionalidad) se cambia de “cuerpo”, de persona narrativa; por ello se llegó a pensar que acaso fuera la intención de Arenas imposter la voz, demostrar sus dotes de ventrílocuo y cantar en varios tonos y registros la misma canción.

En *El mundo alucinante* no hay una diversidad de conciencias autónomas, a pesar de que haya varias voces narrativas. Mier y Arenas resultan a tal grado “semejantes” en esta novela que aparte de la diversa enunciación, en lo profundo no hay contradicciones, las tres voces colaboran y coinciden en lo esencial: afirmar que no hay una sola versión de un hecho, sino muchas; cosa que no ocurre en el caso de las novelas de Dostoievsky, en donde diversas y contradictorias visiones del mundo pugnan entre sí.

Lo anterior no quiere decir que piense que las voces narrativas no convidan a un juego divertido y estimulante. La teoría de la deconstrucción en su obra, emanada de Ette, seguramente tras discutirla con Arenas, sigue resultando válida aunque a veces también parece que no fuera del todo conciente, aun cuando atendiendo a sus propias declaraciones sí lo es. Si bien la intención de que sea el lector quien construya el discurso de la novela lo lleva a dicha “deconstrucción”, apuntada por Ette, quien a su vez cita a Pagni,<sup>1</sup> la conciencia del narrador, no obstante, se antoja siempre la misma por

---

<sup>1</sup> “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, *La escritura de la memoria, cit.*, nota 8, p. 97.



cuestiones que van más allá de la intención del autor y que tienen que ver quizá con cierta falta de cuidado, cierta deficiencia.

A medida que la narración avanza, y que las voces comienzan a interrumpirse, a intercalarse, primero en intervalos de varias páginas, luego de media página, después en párrafos, hasta encontrar, incluso, una que otra enunciación de tercera persona cuando pareciera que discurre el discurso de la primera o la segunda (como ejemplo de ello el pasaje fraile-fraile citado más arriba) nos vemos inducidos a pensar que el escritor se deja guiar por los requerimientos momentáneos de las escenas que pretende consignar apartándose de una intencionalidad de diferenciar narradores o personalidades diversas.

También pudimos ver que el narrador que anuncia los números de los capítulos o secciones y a veces los titula se desdibuja, su cometido parece haberse perdido, y esto es muy importante porque contradice lo declarado por el propio Reinaldo Arenas, es decir, que ponía especial cuidado en este tipo de marcas.<sup>2</sup>

Pero aun si pensáramos que esta presencia floja responde a una intención del autor, como la función de las citas arbitrarias que preceden a cada capítulo de *Celestino antes del alba*, opinamos que, como la versificación o poema arriba citado, este narrador-anunciador resulta inconsistente y falto de sustancia desde el punto de vista estético.

Muchas veces es un error atribuir todos los logros y efectos estéticos perceptibles en una obra a la intención consciente del escritor; en el caso de Arenas es posible matizar y decir que no todos los golpes de efecto son producto de un cálculo o una alquimia meticulosa, sino que responden, y no es esto malo, a una cierta escritura automática, a una suerte de rapto poético e inspirado.

---

<sup>2</sup> Arenas aborda este tema refiriéndose a ciertas licencias y cuidados editoriales que le parecen fundamentales para su discurso literario “Por eso incluso yo he tratado –aunque a veces los editores no lo hacen– de que el texto a veces se interrumpa no solamente en el sentido de las palabras que cambian y que se expresen [*sic*] más grandes o más pequeñas sino que hay un momento en que el texto se va para un lado, quiere decir que el personaje se está replegando mientras el otro avanza y va ocupando más espacio en la página”, “Los colores de la libertad”, *La escritura de la memoria*, *cit.*, nota 8, p. 81.

A pesar de ello se insiste en que aun cuando la novela es polifónica sólo en el sentido de que se sirve de diversas y escurridizas técnicas narrativas, amén de que se haya dado en las condiciones propicias, cuando Bajtín y sus investigaciones acerca de la polifonía, la parodia, el carnaval, habían cobrado gran vigencia, ésta no es precisamente una novela en la que distintas **visiones** del mundo tengan lugar; Helena Beristáin dice algo en este sentido: opina que para que se dé la polifonía, sus elementos han de ser **incompatibles**.

La intención inicial era desentrañar el porqué de la sensación de fidelidad histórica que en gran medida consigue transmitir el autor sin estar sujeto –maniatado– al dato erudito; antes al contrario, al llenar de desvaríos y de hechos fantásticos, las *Memorias* se ven revitalizadas, como si la gran metáfora de la vida que es esta novela no hiciera sino extraer la esencia pura, el mensaje de las *Memorias* –cosa que además no necesitan, pues poseen aún hoy día una luz y una energía propias–. Se parecen tanto narrador-autor y narrador-personaje, que por ello la similitud conduce *per se* a cierta fidelidad digamos natural, que si bien se desprende en cierto sentido hacia lo irreal, jamás se aleja demasiado del curso primigenio, ni de los datos “duros” que aporta el documento original, las *Memorias* de fray Servando Teresa de Mier.

En el análisis anterior nos percatamos de las siguientes características de cada uno de los tres narradores o voces narrativas:

a) La primera persona en esta novela es una simbiosis en la que tienen concurso las personalidades de Arenas como autor y como narrador y la de Mier como personaje; a pesar de contar hechos aparentemente distintos, ambos *yos* contribuyen armónicamente a la construcción de una sola versión de narrador. No hay distinción entre uno y otro, al contrario, el escritor busca equiparar ambos personajes a través de la exageración y demás recursos del neobarroco.

Con toda razón Alberto Paredes consideró que esta novela subvierte cualquier intento de orden o clasificación: *Yo* no es uno sólo, pero podría ser que sí, como podría decirse también que es un *yo* construido con algo de Arenas y algo de Mier; la impresión inicial y final es que este *yo* es a la vez ambos, con una proporción mayor de fray Servando que de Arenas, pero sólo en ciertos planos, sólo “por momentos”, frase que apareció reincidentemente en este trabajo.

b) La segunda persona, a la vez que refuta los hechos en los casos en que el propio fray Servando también vertiera distintas versiones del mismo hecho, apuntala y agrega datos al tejido fantástico de la primera persona, que como intentó demostrarse, es también “primera voz” en este relato coral, en que, dicho sea de paso, la tercera persona, el narrador por fuera, hace los acordes graves y los compases necesarios aunque quizá menos vistosos para dar “aire”, otorgar descansos necesarios en este duelo a veces atropellado y pujante de versiones y fantasías, contradicciones parciales, interrupciones y diálogos, anunciados y no.

Pudimos observar que en la segunda persona aparece nítido Arenas y nítido Mier, por lo que no se puede echar mano de las definiciones de Paredes “segunda persona aparente” o “segunda persona plena”, ya que este narrador contagiado de primera y de segunda voces, posee más información, y eso no siempre, que la tercera persona, la cual normalmente es la que ostenta esta virtud.

c) Poco queda para abundar respecto de la tercera persona, que viene a ser la que enhebra y describe los cursos más lineales y no por ello menos gratos. Este narrador, el clásico, no sobra pero es el que menos se disloca de las definiciones encontradas en la crítica literaria al respecto.

Hemos de concluir, gracias al análisis más detallado, que en esta novela no hablan la historia y la censura, como sostuviera Ette, ni tampoco se trata de narradores según

edades, como dijera Shaw, sino, como quedó demostrado, se trata de un diálogo de narradores que son el Arenas literario y el Mier literario.

De vuelta ya de la exigencia académica con sabor de vigilia, fuera de la obligación del estudiante de letras que debe destazar al conejo blanco para examinar su sistema motor, se puede concluir que la intuición, esa cuerda que pulsan la literatura y el teatro (que al pretender reflejar la realidad, amplifican sus destellos más puros), es herramienta fundamental y nada despreciable para que, a pesar de las inconsistencias, del caos aparente, *El mundo alucinante* vuelva por sus fueros en la mente y encuentre el equilibrio, la nota y la luz dentro de nosotros mismos.

## *Bibliografía*

- ARENAS, Reinaldo, *Celestino antes del alba*, Barcelona, Tusquets, 2002.
- \_\_\_\_\_, *El mundo alucinante*, Barcelona, Montesinos, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 1994.
- BAJTÍN, Mijail M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8a. ed., México, Porrúa, 2001.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, *Vida de Fray Servando*, México, ERA, 2005.
- DOSTOIEVSKI, Fedor M., *Los hermanos Karamazov*, 13ª ed., prólogo de Rosa María Phillips, México, Porrúa, 2005.
- ETTE, Ottmar (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*, 2a. ed., Frankfurt-Madrid, Aey, 1996.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1972.
- GULLÓN, Agnes y Germán GULLÓN (comps.), *Teoría de la novela. Aproximaciones hispánicas*, Madrid, Taurus, 1974.
- PEREA, Héctor (selección y pról.), *Fray Servando Teresa de Mier*, México, Ediciones Cal y Arenas, 1997.
- MENTON, Seymour, *Caminata por la narrativa latinoamericana*, 2a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- OLIVARES BARÓ, Carlos, "Amaneceres de Reinaldo Arenas", *Arena. Suplemento Cultural de Excelsior*, año 3, tomo 3, núm. 112, domingo 25 de mayo de 2001.
- PAREDES, Alberto, *Las voces del relato*, Xalapa-México, Universidad Veracruzana, 1987.
- REYES, Alfonso, en Varios Autores, *Fray Servando Teresa de Mier. Biografía, discursos, cartas*, edición conmemorativa, Monterrey, U.A.N.L-Gobierno del Estado de Nuevo León, 1977.
- SHAW, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1999.
- TACCA, Óscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973.