

EL MUNDO ALUCINANTE: CONSTRUCCIÓN DE LA DISIDENCIA

El mundo alucinante: the Construction of Dissidence

María Guadalupe Silva

Universidad de Buenos Aires - CONICET
[titillatio@gmail.com]

Resumen: la novela *El mundo alucinante* (1966) de Reinaldo Arenas configura una trama compleja de ficción, historia y autobiografía. La crítica suele destacar esta conexión entre vida y obra como un rasgo específico de la producción de Arenas, acentuando especialmente la llamativa coincidencia entre el contenido de esta novela temprana y los hechos posteriores en la vida del autor. Partiendo de este dato, el presente artículo propone que *El mundo alucinante*, en vez de contener una "intuición" del propio futuro del novelista, construye un lugar de disidencia (y una identificación con el gesto de la disidencia) en su propia trama narrativa. El trabajo repone primero la escena de publicación del libro, para luego analizar más detenidamente algunos aspectos específicamente narrativos del texto, en especial aquellos que hacen a sus estrategias de representación.

Palabras clave: Reinaldo Arenas; *El mundo alucinante*; representación; disidencia; autofiguración.

Abstract: Reinaldo Arenas's novel, *El mundo alucinante* (1966), shapes a complex fiction, history and autobiography scheme. Criticism often highlights the connection between life and work as a distinctive feature in Arenas's production, focusing on the striking coincidence between the contents of this early novel and the subsequent facts in the writer's life. Considering this idea as a starting point, the article proposes that *El mundo alucinante* builds up a dissident place in its own narrative scheme instead of containing signs about the novelist's future. This paper first reinstates the publication scene of the book, and then analyses some narrative textual aspects in detail, especially those that add to the representation strategies.

Keywords: Reinaldo Arenas; *El mundo alucinante*; representation; dissidence; auto-figuration.

Es habitual y tal vez inevitable destacar el hecho de que en *El mundo alucinante* (1966)¹ Reinaldo Arenas anticipa con llamativa exactitud su propio itinerario vital, casi como si pudiera intuir el sentido que tomaría su vida

1 1966 es la fecha de la primera aparición pública de la novela, si así se puede considerar su presentación al concurso de la UNEAC, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. La edición que utilizo para este trabajo es la de Tusquets, 1997.

o como si el futuro se le presentara bajo la forma de un destino². La biografía de fray Servando Teresa de Mier, signada por la persecución y la fuga, por el enfrentamiento sistemático contra el poder y por una tenacidad sin límites en el reclamo de libertad, se asemeja sorprendentemente a la autobiografía *Antes que anochezca* (1992), finalizada por Arenas más de veinte años después, *in extremis*, en un punto de la vida en el que podía ya reconstruir y cerrar su propia fábula biográfica. Mirada a la distancia, esta coincidencia toma el aspecto de una ironía trágica, una funesta prefiguración. Sin embargo podría también considerarse como el producto de una construcción narrativa, un efecto propio del género autobiográfico. Leída retrospectivamente, a la luz de *Antes que anochezca*, la novela *El mundo alucinante* parece una visión del futuro. Pero a la inversa, de acuerdo al curso temporal, se puede advertir que de hecho Arenas elabora su retrato autobiográfico con un molde narrativo semejante al que había creado para fray Servando, lo que le da a esa novela de su juventud la apariencia de una prefiguración. La identidad política de Arenas quedaría sellada entonces por esta continuidad narrativa (una coherencia de relatos) antes que por la tan destacada unidad entre su vida y su obra.

Se podría incluso conjeturar que la propia novela tuvo cierta incidencia en los hechos que definieron su curso vital. Si se acepta que las circunstancias en torno a la publicación de *El mundo alucinante* fueron las que determinaron su proscripción y por último su exilio (Arenas, *Antes que anochezca*; Hasson; Machover 254) cabría entonces sospechar que la misma construcción de *El mundo alucinante* tuvo un papel activo en la gestación de esas circunstancias. O dicho muy brevemente: la misma novela estaba, en cierta forma, provocando la respuesta que obtuvo de parte de la política cultural de su país. Esta conjetura anima algunas de las especulaciones que siguen, cuyo propósito es analizar cómo se materializa la disidencia en *El mundo alucinante* y cómo ella se constituye así en un fenómeno a la vez político y estético. Se trata de estudiar el vínculo con fray Servando como una elaborada construcción identificatoria (no como un hecho meramente espontáneo o “natural”) por medio de la cual Arenas toma posición respecto del poder, asumiendo como propia la gestualidad desafiante

2 La intensa y compleja relación entre vida y obra ha sido uno de los aspectos que más llamó la atención de la crítica sobre Arenas. El siguiente es un ejemplo de cómo suele acentuarse la idea de un reflejo recíproco entre ambos planos: “Para Arenas, como él mismo asevera casi al inicio de su novela, ‘lo más importante fue descubrir que tú y yo somos la misma persona’, a partir de lo cual el desdoblamiento es total. Uno y otro personaje son el mismo, y ambos textos, el histórico y el literario les pertenecen indistintamente. Al respecto, Roberto Valero afirma: ‘Extrañamente, obra y vida se fueron uniendo hasta confundirse. Las atrocidades que sufre Fray Servando en *El mundo alucinante* le suceden de forma insólita a Reinaldo’ (Ette 29). La novela de Arenas es entonces bitácora de vida y de viaje del fraile, y ambos fungen a la vez como el punto de partida y el intertexto de la novela, o puesto en palabras de Otmar Ette, en ‘el pretexto explícito’ (96), ya que el autor ‘se siente identificado, esto es, involucrado, en la historia que narra en *El mundo alucinante*’ (Molina 206), por estar basada su novela en la vida de ese inquieto y aventurero personaje, por la empatía que tiene el autor con el fraile, y, por los destinos paralelos que parecen compartir el personaje histórico y el autor” (Miaja de la Peña 55).

de su héroe y asignándose con esta apropiación su misma heroicidad, más allá de toda previsión acerca de su futuro personal en tanto que víctima.

Puesta en acto: publicación

En 1966, con apenas veintidós años, Arenas presentó *El mundo alucinante* al concurso de la UNEAC, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. El jurado dividió su fallo: unos votaron a favor de la novela por motivos literarios mientras que otros se negaron a premiarla por considerarla impublicable y “contraria al régimen”³. Se le otorgó así la primera mención, pero se declaró desierto el premio. La novela fue sometida a más evaluaciones hasta que finalmente se decidió no publicarla y evitar su difusión en Cuba, en tanto que Arenas, ansioso de que su texto fuera conocido más allá de los jurados, decidió sacarla del país a través de sus amigos Jorge y Margarita Camacho, quienes la publicaron en Francia con el título *Le Monde hallucinant*⁴. A partir del momento en que las autoridades cubanas descubrieron la salida clandestina del texto y su publicación en el exterior comenzó la marginalización progresiva de Arenas en Cuba. Se lo negó como escritor; sus escritos fueron sistemáticamente confiscados e incluso años después fue encarcelado en la misma prisión del Morro donde había estado detenido, a su paso por Cuba, fray Servando Teresa de Mier.

Todo ocurrió a partir de *El mundo alucinante* como si ya en 1965, cuando escribía la novela, Arenas presumiera el escenario en el que estaba por representar su propio drama biográfico. Claro que en vez de considerar esta coincidencia como un acto visionario o una profecía habría que tomar en cuenta la propia acción beligerante del texto, su carácter deliberadamente disruptivo, la provocación implícita en el hecho de llevar esta novela a la UNEAC y el modo punzante en que reclamaba una respuesta de sus lectores. Las referencias a la homosexualidad del protagonista, las evidentes comparaciones del absolutismo monárquico con el régimen de Cuba, la presentación de una sociedad regida por el control y la ortodoxia, la parodia mordaz de Alejo Carpentier —un miembro del jurado— y los vates del gobierno, la manifiesta identificación de Arenas con su protagonista, la alternancia de voces que dramatizan el diálogo con las *Memorias* de Mier, todos estos elementos hacían de *El mundo alucinante* un acontecimiento impropio y conflictivo en el contexto cubano de los sesenta. Ya para entonces el gobierno

3 Fueron jurados del concurso José Antonio Portuondo, Alejo Carpentier, Félix Pita Rodríguez, Virgilio Piñera y José Lezama Lima. Según cuenta Arenas en una entrevista: “Carpentier se negó completamente a premiar esta novela que era una novela, según él, contraria al régimen. Félix Pita Rodríguez dijo: ‘La novela es muy buena pero no se puede publicar’. Me dijeron después, y también habló conmigo una vez. Incluso dijo: ‘Bueno, si él no se vuelve loco, él va a ser un escritor.’ Portuondo se negó rotundamente, y Virgilio y Lezama votaron a favor, pero estaban en minoría” (Hasson 43).

4 Traducción de Didier Coste (París: Editions du Seuil, 1968). Al año siguiente la novela fue publicada en México por Editorial Diógenes y en Buenos Aires por Editorial Brújula. En 1970 volvió a publicarse en Buenos Aires por Editorial Tiempo Contemporáneo. Cf. Ette.

había iniciado una política cultural de corte manifiestamente disciplinario, cuyas primeras señales fueron en 1961 la censura del film *PM*, el cierre de *Lunes de Revolución* y las famosas “Palabras a los intelectuales” de Fidel Castro⁵. O sea que sugerir el parecido entre esta política y los dispositivos de la inquisición era ciertamente una manera audaz, si no imprudente, de abrirse un espacio en el medio intelectual del país y, más aun, si se pretendía lograr allí cierta legitimidad luego de escribir una novela que enaltecía la insurgencia, una novela cuyo héroe se constituye como tal precisamente a partir de un acto discursivo transgresor. Emular además ese mismo acto discursivo sometiendo el propio texto a un jurado que no podía sustraerse a las políticas oficiales, era poner a prueba la tolerancia del contexto institucional, una apuesta riesgosa en un marco político que podía acaso reaccionar, y que así lo hizo, con la misma intransigencia que la novela describe y satiriza. La afirmación de que “tú y yo somos la misma persona” tiene su correlato en los hechos. Difícil evitar la tentación de subrayar una tácita equivalencia entre este gesto de Arenas y aquella otra acción de intrepidez discursiva que a fines del siglo XVIII definió el papel histórico del héroe mexicano como preconizador de la independencia mexicana.

El viernes 12 de diciembre de 1794, fiesta de Nuestra Señora de Guadalupe, fray Servando Teresa de Mier presentó ante las máximas autoridades de la Nueva España un sermón que alteraba la tradición reconocida de la Virgen en un sentido implícitamente político⁶. Afirmaba que el evangelio había sido predicado en América por el apóstol Santo Tomás siglos antes de la llegada de los españoles y que había sido éste quien introdujera el culto a la Virgen de Guadalupe en América⁷. Tal versión no era novedosa puesto que tenía antecedentes reconocidos por la iglesia, pero en ese particular contexto de enunciación resultaba cuando menos provocativa. Quitar a España el mérito de haber cumplido con el mandato evangélico de cristianizar el Nuevo Mundo (un argumento legitimador del poderío peninsular) y hacerlo delante de las dignidades del virreinato en la fecha más significativa del calendario litúrgico mexicano, podía interpretarse como un acto de insurgencia. En su *Apología*, fray Servando relativiza el alcance de aquel hecho, diciendo que su “intento era sólo excitar una discusión literaria para

5 Guillermo Cabrera Infante relató detalladamente aquellos sucesos en tres ensayos reunidos en *Mea Cuba*: “La peliculita culpable”, “Los protagonistas” y “Mordidas del caimán barbudo” (68-134).

6 Las así llamadas “Memorias” de fray Servando narran tanto la preparación como la ejecución y consecuencias de este discurso. La edición que utilizo aquí es la de Antonio Castro Leal (1946), que reúne en sus dos tomos la *Apología del Doctor Mier* (escrita en 1819), la *Relación de lo que sucedió en Europa al Doctor Don Servando Teresa de Mier después que fue trasladado allá por resultas de lo actuado contra él en México, desde julio de 1795 hasta octubre de 1805*, parte del *Manifiesto apologético* y de la *Exposición de la persecución que ha padecido desde el 14 de junio de 1817 hasta el presente de 1822 el Doctor Servando Teresa de Mier, Noriega, Guerra, etc.*

7 Un amplio y documentado análisis de este episodio puede encontrarse en Domínguez Michael (85-109).

afianzar mejor la tradición” (*Memorias* I, 13), pero lo cierto es que con este sermón estaba dando lugar no solamente a la “lid literaria” que luego diría ambicionar⁸, sino a la censura y, para su sorpresa, a un proceso que lo llevaría al destierro y la persecución durante más de veinte años. Sus *Memorias* —así bautizadas por Alfonso Reyes— se fundan en ese primer episodio de censura y no es, por lo tanto, un dato menor el hecho de que Arenas haya elegido justamente a fray Servando como héroe de su novela. En el contexto de una revolución como la cubana, que se decía victoriosa, tomar como figura protagónica a un intelectual perseguido que había escrito para defenderse ante la inquisición en el momento en el que veía fracasar sus ideales revolucionarios, un héroe que comienza su discurso apologético con una máxima contra la iniquidad del poder (“Poderosos y pecadores son sinónimos en el lenguaje de las Escrituras, porque el poder los llena de orgullo y envidia, les facilita los medios de oprimir, y les asegura la impunidad”), implicaba una toma de posición compleja y crítica frente un Estado que a su vez se definía como revolucionario. Con este gesto de escritura y publicación, en este contexto histórico particular, Arenas producía un texto que sólo podía ser publicado al costo de ser desplazado, literalmente llevado al exterior, lo cual en definitiva decidió su exilio interno del medio intelectual cubano.

La máscara del héroe

El mundo alucinante podría entenderse como el texto que fija ese lugar externo de residencia intelectual. Por su héroe, por la forma del relato, por su idea de la historia o por el uso de los géneros, el tipo de representación que ofrece la novela, “esta suerte de poema informe y desesperado, esta mentira torrencial y galopante, irreverente y grotesca, desolada y amorosa” (*El mundo alucinante* 21), debate con nociones y presupuestos articuladores de la ideología revolucionaria, y en esta confrontación no solamente define posturas, ideas o valoraciones, sino que a su vez se proporciona un lugar de enunciación cuya legitimidad emana precisamente de la independencia respecto del poder. De allí que todo comentario sobre este aspecto de la novela deba empezar con una glosa de la carta en la que Arenas declara su identidad con fray Servando.

Colocada al comienzo del libro y fechada en 1966, esta carta cumple la función de un prefacio, sólo que en este caso el autor no se limita a presentar el texto sino que se dirige al protagonista para tributarle admiración y confesarle que, al momento de escribir esta novela, “[I]o más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona” (23), declaración notable que no sólo desdibuja los límites de la ficción, sino que diluye también la distancia subjetiva, así como la

8 En su defensa Servando afirma que antes de pronunciar el sermón se lo dio a leer a varios doctores amigos y que “nadie lo halló teológicamente reprobable; nadie creyó que se negaba la tradición de Guadalupe: todos lo juzgaron ingenioso, y algunos participaron de mi entusiasmo, hasta ofrecerme sus plumas para presentarse a mi favor en la lid literaria a que provocaba” (I, 9).

brecha histórica que separa los oscuros tiempos de la Inquisición de los brillantes años de la Revolución Cubana.

Desde el inicio Arenas discute con la idea de una historia lineal, meramente fáctica: la historia de los libros. Ni las enciclopedias, “siempre demasiado exactas”, ni los ensayos, “siempre demasiado inexactos” (23), pueden dar cuenta del sentido verdadero de una vida. De ahí que la identificación surja como fundamento de verdad: se nos dice que esta biografía de fray Servando es más verídica y auténtica justamente porque no responde a ningún relato interpretativo sino que arraiga en la intuición de la propia identidad. Ni el discurso histórico ni el biográfico serían así capaces de expresar el verdadero significado de una vida, sino la literatura: todos los recursos de la literatura puestos al servicio de un texto cuyo fundamento de legitimidad sería la propia experiencia.

Primer detalle entonces: Arenas, que todavía no había sufrido ninguna persecución, se coloca en el lugar del perseguido, fragua ya anticipadamente su lugar de víctima. Segundo detalle: la carta da pie a un relato que busca una verdad distinta de la provista por la historia. (Según la tradición aristotélica, esta verdad poética, incluso por ser contradictoria, es más verdadera y universal). Tercer y último detalle: al negar la capacidad del discurso histórico para comprender el sentido de una vida, Arenas rechaza la arrogancia interpretativa de los relatos teleológicos: el hombre no está subordinado a la historia como un relato que lo supera, sino a la inversa: es su metáfora. Lo dirá más claramente en un texto posterior añadido a la novela, “Fray Servando, víctima infatigable”: el hombre no es un obrero del futuro, no es parte de ningún avance o progreso (léase aquí su divergencia con el discurso marxista oficial), sino la instancia misma en que la historia acontece, allí donde deja sus marcas⁹.

Desde el momento en que Arenas declara “tú y yo somos la misma persona” fray Servando cobra un sentido a la vez más íntimo e impersonal. Por un lado, al declararse esa condición común, esa mismidad, el perfil del héroe se funde con el de Arenas y en cierto modo se dispone a la fuga; hay algo indefinible y profundo, previo a cualquier retrato, que dice originar esa identificación. Por otro lado, en tanto que son la misma “persona”, la representación inversamente toma el lugar de la ausencia y gana autonomía; no es el fray Servando real (por cierto inasible) ni es tampoco Reinaldo Arenas quien se dibuja en *El mundo alucinante*. “Persona” significa etimológicamente “máscara”, máscara teatral, y es esto lo que se construye en el relato: una figura que representa y al mismo tiempo vela y ausenta el rostro originario¹⁰. El epígrafe de la novela deja en claro que se ha producido una reconfiguración cuyo resultado es una persona ficticia:

9 “Fray Servando, víctima infatigable” está fechado en 1980 pero fue incorporado por primera vez al libro en la edición de Monte Ávila, Caracas, 1982. Cf. Ette.

10 En su muy citado trabajo “Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando”, Alicia Borinsky enfatiza el carácter designativo y a la vez privativo de los nombres como signos que remiten a una ausencia: “A pesar de la afirmación ‘que tú y yo somos la misma persona’, el descubrimiento es que ambos son *otra persona*. [...] Esa *misma persona*

“Esta es la vida de fray Servando Teresa de Mier, tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como *a mí* me hubiese gustado que hubiera sido”. Como sujeto vicario (un sujeto de papel que *hace* un papel: que *representa*), esta persona ficticia no es exactamente ni uno ni otro sino que los representa a los dos, así como podría representar también a otro. Siempre alguien más podría decir “tú y yo somos la misma persona” y tomar prestada la máscara de fray Servando. El héroe se constituye en paradigma al mismo tiempo que el escritor se recubre con el *pathos* del héroe.

Alteraciones de la letra

Desde el comienzo de la novela se pueden advertir grandes diferencias entre *El mundo alucinante* y las *Memorias* de fray Servando¹¹. Una de ellas es que la novela de Arenas construye un mundo lleno de simbolismo, maravilloso, muy alejado del afán testimonial del hipotexto. La segunda es que ese mundo evoca ostensiblemente el ambiente y las situaciones de la novela anterior de Arenas, *Celestino antes del alba*¹². Toda la escena infantil del primer capítulo es una invención que no se encuentra en el texto de fray Servando, ya que las *Memorias* empiezan con el relato de los acontecimientos que rodearon el sermón guadalupano, es decir, con un fray Servando adulto. Al incluir este episodio de la infancia en su novela, Arenas produce un cruce sugestivo: conecta la biografía del fraile no solamente con su narrativa sino también con su biografía, en la medida en que, como se sabe, *Celestino antes del alba* recrea poéticamente su niñez en el seno de una familia rural. Allí están los mismos componentes: el niño travieso y soñador, la familia incomprensiva, el padre ausente, la madre que lo sacrifica todo, los castigos, la naturaleza, la amenaza de la muerte.

El episodio de la infancia presenta a un fray Servando pre-histórico, previo a su conversión en figura pública. Pero a su vez anticipa, como en una especie de micro-estructura, lo que sucederá en adelante. Recordemos la escena: el niño dibuja en clase una “o” con tres rabos; el maestro lo castiga a golpes de vara y lo encierra; el niño escapa fantásticamente por la ventana y de un salto va a parar a un corojal; el maestro lo persigue, seguido de la turba de alumnos, pero es ahuyentado por un golpe de corajo que salva al fugitivo.

Ya están ahí todos los componentes de las futuras aventuras: el héroe rompe con una regla, literalmente *altera la letra*, y se enfrenta a la autoridad. Recibe un castigo inesperado, sufre golpes, encierro y persecución, queda solo frente

que parecen devenir es una figura de la circulación dentro del sistema de pronombres personales. Esa *misma persona* es *nadie*; es, al mismo tiempo, todas las personas” (Borinsky 348).

11 Para una lectura pormenorizada de la relación intertextual entre *El mundo alucinante* y las *Memorias*, cf. Tomás.

12 *Celestino antes del alba* recibió la primera mención en el concurso de la UNEAC de 1965 y fue publicado por la misma institución dos años después, en 1967. Fue la única novela que Arenas llegó a publicar en Cuba.

al poder (los alumnos siguen al maestro) y finalmente huye. Préstese atención al detalle de que la transgresión es lúdica: fray Servando juega con la letra, la aumenta, no realiza un simple acto de oposición. También al hecho de que se refugia en la naturaleza: el corojal. “Venimos del corojal”, empieza diciendo la novela. El origen del fraile no se define por el linaje o la familia (en las *Memorias* fray Servando sí deja en claro que proviene de familia noble), sino por esta procedencia de lo salvaje, un sitio ajeno al orden de la cultura. De la misma forma que el maestro castiga al niño indisciplinado, en *Celestino antes del alba* se acosa y persigue al poeta. Allí es el abuelo quien corta, tala (castra) con el hacha todo árbol sobre el que Celestino escribe poesía: la letra, cuyo soporte es natural, se convierte en amenaza. El protagonista viene allí también de lo salvaje, “¡Hijo del matojo!” se le grita. La importancia de la niñez en Arenas no es un detalle menor. Si *El mundo alucinante* elabora una imagen compuesta de fray Servando en la que participan elementos del autorretrato del escritor, es preciso notar que ambas existencias hunden sus raíces en aquella instancia primitiva, previa a toda forma de control, una fuente de energía feraz y salvaje.

La alteración de la letra anticipa la escena del sermón. Si las *Memorias* parten de allí como el acontecimiento central y determinante de la biografía de fray Servando, en *El mundo alucinante*, este núcleo originario se remite a la infancia, como si de allí proviniese la verdadera fuerza del fraile, el motor de su naturaleza indómita y la razón de su permanente fuga; una pulsión primordial hacia la libertad, plena de imaginación y deseo. Al comenzar el relato por la infancia y concluirlo con la muerte, la novela traza la parábola de un destino que dota de sentido al trayecto de esta vida: fray Servando viene “del corojal” y hacia allí regresa en el momento de la muerte; este es su fundamento y el sitio de su retirada, su “semilla”.

Nótese por último que aquella primera transgresión del niño consiste en ponerle *tres* rabos a la “o”, de la misma forma que la novela recrea imaginativamente la biografía de fray Servando desde tres perspectivas distintas, señaladas por el uso de tres personas gramaticales: yo, tú, él. De nuevo la maniobra de transformación supone un gesto de libertad que aumenta con nuevas facetas el carácter fijo y limitado de las versiones dominantes sobre lo real. El juego del niño alude, en este sentido, al propio texto y encierra toda una poética: “Porque no creo que exista una sola realidad, sino que la realidad es múltiple, es infinita, y además varía de acuerdo con la interpretación que queramos darle. Y no creo tampoco que el novelista y el escritor en general, deba conformarse con expresar una realidad, sino que su máxima aspiración ha de ser la de poder expresar *todas las realidades*” (“Celestino y yo” 118-119). Esta apuesta literaria por la multiplicidad de voces y perspectivas es expresamente antirrealista y manifiestamente antihegemónica en la medida que socava toda voluntad de cerrar el sentido. La contradicción que inicia la novela (“Venimos del corojal. No venimos del corojal”) da pie a esta visión “alucinante” de un mundo enriquecido en sus perspectivas, un mundo que abarca lo que es, lo que podría ser y

lo que se quisiera. De modo que la espontaneidad de este primer gesto infantil no solamente plantea la matriz de futuras aventuras sino que también remite al propio texto y lo sitúa en un lugar de enunciación al mismo tiempo lúdico, poético y transgresor.

La historia como escenario: “el mundo”

Al componer su imagen de fray Servando, Arenas recupera y amplía en proporciones hiperbólicas algunos aspectos de la vida del fraile presentes en las *Memorias*: fundamentalmente su desengaño político y su férrea defensa de la autonomía crítica respecto de las instancias de autoridad. El modo deformante, manierista y amargamente cómico de presentar estos aspectos desarticula cualquier pretensión de verosimilitud mimética, al mismo tiempo que fragua una imagen que tiende a constituirse en figura conceptual: fray Servando es el perseguido, la “víctima infatigable”. Si el efecto realista surge precisamente allí donde se introducen datos superfluos, prescindibles para la construcción del relato (Barthes), aquí sucede más bien lo inverso: todo contribuye a componer la imagen central, el retrato. La repetición de acciones (persecución, encierro y fuga), el énfasis de ciertos rasgos o gestos (fray Servando en continuo movimiento, sujeto de todos los verbos posibles para representar el desplazamiento en el espacio: saltar, brincar, correr, nadar, volar, etc.), o la construcción de imágenes-emblema (fray Servando encerrado en una jaula o convertido en gran bola de cadenas), confluyen en el diseño de un perfil paradigmático: el de un héroe en lucha contra la omnipresencia del poder, el mal de la historia. Si por un lado el texto destruye la linealidad del relato histórico, por otro lado la historia, como relato, se tematiza. En su trajinar reiterativo, compulsivo e “infatigable” lo que esta figura revela es justamente que la historia (como acontecer) no constituye una historia (como narración), en la medida en que ese acontecer no señala cambios ni diferencias respecto del pasado, ninguna forma de evolución. En este sentido podría decirse que el concepto de “mundo” inscripto en el título de la novela desplaza y sustituye al de “historia”, dado que el avance y la transformación, la marcha y el progreso se anulan aquí para dar lugar a una visión más bien barroca del accionar humano como espectáculo: el “teatro del mundo”, un escenario alegórico con sus figuras fijas, sus máscaras de siempre.

Como correlato de esta recursividad en el acontecer de la historia, el desarrollo biográfico del fraile muestra, en cambio, un cierto progreso –valga la paradoja– en el desengaño, un aprendizaje melancólico que dice: el mal está en todos lados y retorna. La figura del camino rige la narración de manera tal que la biografía de fray Servando bien podría resumirse como un viaje infausto y accidentado por los senderos del mundo, una malhadada “novela de aventuras”¹³.

13 Arenas explicó la ironía del subtítulo: “Todo libro verdadero puede ser leído de innumerables formas. Por ejemplo, *El mundo alucinante* puede ser leído simplemente como una ‘novela de

Esta pérdida de ingenuidad es una forma de caída: el héroe *cae* en el mundo y en su precipitación adquiere un saber que no surge de los libros sino del encuentro con la bajeza humana. La tradición picaresca debe contarse entre los intertextos de *El mundo alucinante* (Willis; Tomás 167-264). Tal como sucede en esta tradición, el relato asume la perspectiva de un sujeto itinerante, arrojado una y otra vez a la intemperie, forzado a emplear “fuerza y maña” –como enseñaba el Lazarillo– contra el abuso y la injusticia. El paisaje social de estos relatos es característicamente inhóspito y hostil, puesto que es un paisaje visto desde abajo, según la mirada del vagabundo, el pobre, el andrajoso o el “picaño”, entendido como víctima del juego social y no tan sólo como un timador (Bataillon; Molho). El pícaro no nace como tal: *se hace* en ese camino. Así también en la novela de Arenas el fraile se vuelve ingenioso a fuerza de recibir palos y castigos. “De nada te vale ser cristiano si no tienes un poco de picardía” (93) le dice un fraile viejo que resulta ser su doble. La misma lección que luego le da la bruja, cuando le enseña “a abrir los ojos”, a no ser “tan aldeano, tan provinciano, tan humano y tan campechano”, tan “puritano”, “tan inocente y tan paciente, tan poco ocurente, tan escaso vidente”, a “ver que solamente debes contar siempre contigo, y olvidarte de que tienes amigos sino sólo enemigos” (142).

Si la picaresca es el reverso de los géneros idealizantes (su contrario típico es la novela de caballerías), es lógico apelar a ella cuando se trata de mostrar un mundo regido por los negocios del poder. Todos los puntos que jalonan el periplo de fray Servando prueban la omnipresencia de lo ruin. Hay miseria, desorden, locura e injusticia allí por donde pase, de modo que transitar por esos puntos equivale a confirmar la intuición claustrofóbica de que no hay un afuera posible. Así lo indica de entrada el propio índice de la novela, cuyos títulos diseñan el itinerario del protagonista, un trayecto vasto pero a la vez cerrado que empieza y termina en el mismo punto: México (España, Francia, Italia, España, Portugal, Inglaterra, Estados Unidos, México, La Habana, Estados Unidos) México. Esta clausura del viaje en el punto de partida sugiere la falsa libertad de movimiento del fraile, como si en realidad tan sólo se hubiese ampliado el espacio de la prisión. La figura de la cárcel se extiende a todo el relato mientras que el mundo se presenta empujado, casi de juguete, una especie de máquina escenográfica llena de puertas, ventanas, trampas y tramoyas, un espacio laberíntico por el que fray Servando se mueve con fantástica agilidad, saltando de un lado a otro, cayendo una y otra vez en los lugares más oportunos o más inconvenientes. Recordemos la salida de Pamplona, el salto prodigioso desde un puente levadizo hasta la blandura del lodazal, a extramuros. O el escape de la cárcel del Morro de La Habana, ciudad aprisionada por un sol que derrite hasta los peces, por donde el fraile circula con energía delirante, lanzándose a las aguas, saltando

aventuras’. Yo mismo irónicamente le puse esa nota al libro, no sé si el editor la haya respetado. [...] Para mí era algo irónico llamarla una novela de aventuras, pero su lectura en Cuba fue tal que la prohibieron y dijeron que era disidente y que atacaba al sistema” (Barquet 67).

murallas, corriendo con frenesí mientras es perseguido “por todo el ejército de las condesas, por los soldados y hasta por el mismo gobernador y el arzobispo” (260). Las ciudades son el escenario por excelencia de esta locura política. En el París de la restauración monárquica el ejército descarga sus balas contra las ranas que perturban el sueño de los nobles. Roma es la *sancta cittá* de un *populo corruto* “donde los pobres se cortan pedazos del cuerpo para echarlos a la olla, y donde los ladrones son tan abundantes que cuando alguien no lo es al momento lo canonizan” (191). Para presentar a Madrid se aprovechan las notas más negativas de las *Memorias*, allí donde fray Servando describía sus calles tortuosas y sucias, sus monstruosos pobladores, la abundancia de prostitutas, criminales y mendigos. “En España”, dice la novela, “están corrompidos hasta los recién nacidos, y los muchachos, acabados de nacer, en vez de decir ‘mamá’ sueltan una barbaridad increíble, que no se puede ni repetir” (117-118). El mal, que bien puede resumirse en esta imagen: la garra del poder (la garra del malvado León), se proyecta en todos los espacios y deja su marca en los cuerpos. Si la picaresca está ligada a la literatura de locos, mendigos y vagabundos, el fray Servando de Arenas se enlaza con esa tradición en la medida en que presenta un mundo corrupto según la mirada crítica de un sujeto marginalizado.

El heroísmo del héroe

Desde este punto de vista la imagen de fray Servando, que Arenas construye, se distancia de aquella otra que José Lezama Lima había elaborado algunos años antes en “El romanticismo y el hecho americano” (*La expresión americana*, 1957), un texto que bien pudo ser inspirador para componer la figura del rebelde (de hecho se lo cita al final de la novela) pero cuya visión del personaje difiere en forma notoria. Lezama presentaba allí al fraile como una especie de profeta redentor, “el primero que se decide a ser el perseguido, porque ha intuido que otro paisaje naciente viene en su búsqueda”. Aquel que avizora el advenimiento de “la imagen, la isla, que surge de los portulanos de lo desconocido, creando un hecho, el surgimiento de las libertades de su propio paisaje, liberado ya del compromiso con un diálogo mantenido con un espectador que era una sombra” (Lezama Lima 333-334).

Lezama encuentra en fray Servando al gran precursor de la emancipación americana. Lo ve como una figura simbólica, no simplemente como una cifra de su época, un modelo o un ejemplo, sino como quien verdaderamente encarna el sentido de la historia, la expresa y la traduce. Fray Servando, dice Lezama, fue “el primer escapado”, “el perseguido”, el primer actor de un drama histórico cuyos escenarios fueron el calabozo, la clandestinidad y el exilio. Seguido por Simón Rodríguez, Francisco de Miranda y José Martí, el fraile mexicano vendría a iniciar un linaje de patriotas en el que Lezama descubre reverberaciones crísticas. Estos héroes, dice, fundaron el futuro con su propia inmolación y dieron lugar así a la tradición americana de “las ausencias posibles”, una tradición de

visionarios cuyas acciones y palabras serían los semilleros de un destino al que siempre habría que regresar.

En contraste con esta lectura auspiciosa del hecho americano, la versión de Arenas resulta sombría. Su fray Servando se presenta como un héroe sumido en la devastación de la historia, no ya quien encarna un destino por venir, “la imagen, la isla, que surge de los portulanos de lo desconocido”, sino quien padece la recurrencia de un mundo adverso y sin memoria. El diálogo imaginario entre el fray Servando amargo y desengañado del final y el joven poeta romántico José María Heredia acaso sintetiza la compleja amalgama de pesimismo y deseo utópico que hace tan difícil definir la visión del heroísmo en *El mundo alucinante*¹⁴. En esa especie de contrapunto entre el candor y la experiencia, el cubano Heredia expone una perspectiva similar a la de Lezama en lo que respecta a la misión del poeta como arúspice de la Historia. “[D]e todas las desgracias de la tierra, que son tantas”, dice Heredia, “ninguna es tan terrible como la del poeta, porque no solamente debe sufrir con más vehemencia las calamidades sino que también debe interpretarlas” (292). Mientras que fray Servando expresa más bien el desencanto frente a lo que Lezama llamó la “infinita posibilidad”, la creencia en un futuro abierto a lo desconocido, en el posible advenimiento de un tiempo redentor.

Este diálogo no escenifica sin embargo el verdadero antagonismo de la novela. En última instancia tanto Heredia como fray Servando comparten la experiencia del destierro y durante su conversación descubren que, de hecho, ambos por igual han sido olvidados dentro del palacio, desplazados como “cosas inútiles, reliquias de museo” (294), mientras en las calles se desarrolla el gran desfile oficial por la fiesta de Guadalupe. En el balcón desde donde mira el espectáculo, fray Servando experimenta una serie de visiones que le hacen comprender tanto la falacia del progreso como el papel que le corresponde a un hombre ilustrado como él dentro de un mundo regido por el caos. Las primeras visiones lo transportan al pasado y le presentan episodios de poder y violencia, lo que le demuestra que por más atrás que se remonte la historia recoge siempre testimonios de sangre y dominación. Otra visión lo proyecta hacia un futuro impreciso en el que alguien, en una habitación rodeada de llamas, cuenta su historia. Fray Servando se aproxima para ver cómo será su final, pero las llamas le cierran el paso. En este punto la novela se abisma: el anónimo escribiente cercado por el fuego bien podría ser Arenas y ese texto escrito en peligro bien podría ser la novela que leemos. Fray Servando intenta ver cómo será su desenlace pero no lo consigue, tal vez porque esa biografía de la que no se sabe el fin, *que no tiene fin*, se prolonga en este otro texto. Así como Arenas lee a fray Servando y se identifica con él, de acuerdo a lo que declara al inicio de la novela, en esta inversión especular encontramos a fray Servando contemplando a su contemplador. El fraile no puede ver cómo termina su historia porque ésta, según todos los indicios, no concluye. Prosigue

14 Véanse por ejemplo las opiniones divergentes de Volek y Tomás.

en Arenas y posiblemente en otros lectores y en otros libros. De la misma forma que la historia se repite en su violencia, se repite también el trabajo solitario y resistente del intelectual, situado siempre en un lugar de peligro, insistiendo en la escritura a todo trance. Aislado en su habitación, ese escritor sin embargo no está solo. Alguien lo visita y se refleja en él, lo duplica y continúa.

Pero si las llamas del pasado son las mismas del futuro, ¿qué hacer entonces con el sueño servandino de la revolución, con su anhelo de ruptura y triunfo sobre las miserias del pasado? En una visión posterior el fraile comprende que no es posible llegar a la meta final de “toda civilización (de toda revolución, de toda lucha, de todo propósito)” puesto que no le es dado al hombre “alcanzar la perfección de las constelaciones, su armonía inalterable” (303). “[J]amás –dijo en voz alta–, llegaremos a tal perfección, porque seguramente existe algún desequilibrio” (304). La idea de una revolución definitiva se presenta así como una fantasía sublime pero inhumana, lo que completa el sentido de las visiones anteriores e indica qué clase de papel le corresponde al intelectual en este mundo del que se excluye toda posibilidad de plenitud y acabamiento. No se trata evidentemente de propiciar el nihilismo o la amargura ni de reclinarse en el goce de un letargo melancólico. Muy por el contrario: se trata de apostar por un empeño activo y sin tregua, condenado como Sísifo al trabajo sin fin, perpetuo ir y venir entre la esperanza y la exasperación.

Quizás en última instancia aquella isla a la que se refería el ensayo de Lezama sea también ese lugar inalcanzable, imposible para la experiencia humana, aunque necesario como meta final de su deseo. Después de todo no es el autor de *Paradiso* el principal adversario de este argumento sino el metarrelato de la Revolución, el discurso victorioso que declaraba haber cumplido el destino de Cuba y todas sus expectativas emancipatorias, que decía haber arribado efectivamente a la Isla. Es contra este otro gran relato que el pequeño relato de la novela se subleva cuando descompone el hilo narrativo, cuando desmiente la fe en el futuro, cuando niega el avance o pone el acento en el carácter incesante y solitario de la lucha. A la luz de ese otro texto es posible entender el eco político de la amargura de fray Servando, cuando desde ese balcón marginal que comparte con Heredia asiste al espectáculo apoteósico de la nueva nación en marcha:

¿Esto es el fin? ¿Esta hipocresía constante, este constante repetir que estamos en el paraíso y de que todo es perfecto? Y, ¿realmente, estamos en el paraíso? ¿Y realmente –dijo ahora alzando aún más la voz de modo que los pararrayos cayeron sobre la estatua de Carlos IV haciéndola pedazos– existe tal paraíso? Y si no existe, ¿por qué tratar de engañarnos? ¿Para qué engañarnos? (294-295).

Exterioridad

Lo que presencia fray Servando desde su balcón es el retorno del pasado, la evidencia espectacular de que la revolución no modificó verdaderamente el orden social de la colonia. La acusación implícita en este descubrimiento no

podía pasar desapercibida a ningún lector cubano. En una entrevista, Arenas señaló que el principal motivo por el que *El mundo alucinante* no se publicó en su país tuvo que ver seguramente con el hecho de que “plantea los conflictos de un revolucionario con respecto al sistema que él mismo ha contribuido a implantar y del que se desilusiona a raíz de su institucionalización” (Rozencaig 44). No es difícil percibir, en efecto, que todo el sistema de representación de la novela polemiza con la visión oficial de la Revolución Cubana en tanto gesta victoriosa y colectiva. Como indicó Andrea Pagni, ya el título sugiere una contestación burlesca a *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier, a su vez parodiado en la ficción como *El saco de las lozas*. En contra del “racionalismo iluminista” que sería propio del gran novelista, la visión juguetona, fragmentada y “alucinante” de Arenas estaría proponiendo, según Pagni, una libertad narrativa difícilmente aceptable para la seriedad monológica de la historiografía oficial (146).

La confrontación Arenas-Servando/Carpentier, que se perfila de este modo en la ficción, describe el antagonismo entre dos figuras de intelectual: la del que se integra al poder y nutre su imaginario (en la novela Carpentier aparece como el autor de “La Gran Apología al señor presidente”) y la del que rechaza ese compromiso desplazándose al exterior del campo oficial. Todo en la novela, como podemos ver, suscribe el segundo modelo. El movimiento incesante de fray Servando, la profusión de ventanas, puertas y murallas traspasadas, la repetición del salto como acción constante, toda esta administración de los cuerpos y el espacio habla de la fuga a la intemperie como el gesto propio, el único gesto digno del trabajo intelectual. A diferencia de la parsimonia con que el “ya viejo” vate celebraba la monumentalidad del edificio estatal recitando “en forma de letanía el nombre de todas las columnas del palacio” (284), fray Servando escribe con urgencia, accidentadamente, y se desplaza con agitación, elevándose en el aire o aún volando. Su cuerpo, siempre volcado hacia fuera, es ingrátido e insujetable.

La amplitud de esta contienda librada en el terreno de las imágenes y formas retóricas se hace más evidente al confrontar la novela con un texto clave de la literatura revolucionaria cubana: “El socialismo y el hombre en Cuba” de Ernesto Guevara, publicado por la revista *Verde Olivo* en abril de 1965, cuando Arenas escribía *El mundo alucinante*¹⁵. El programa para la construcción del nuevo orden socialista que el Che proponía en ese texto bien podría leerse como la distopía satirizada en la novela. Baste recordar el momento en el que el Che declaraba que “[l]a sociedad en su conjunto debe convertirse en una gigantesca escuela” (Guevara 7), idea ciertamente aterradora para el imaginario de Arenas, que sin embargo es colocada en el centro de *El mundo alucinante* desde el momento en que la acción inicial de fray Servando, aquella que funda sus otras acciones, consiste justamente en burlar los rigores de la escena didáctica. La fuerte ins-

15 El texto se publica por primera vez en la revista uruguaya *Marcha*, el 12 de marzo de 1965. En Cuba aparece un mes después, el 15 de abril de 1965 en la revista *Verde Olivo*. Cf. Guevara 3.

titucionalización de todo el aparato social, que el Che propone en su discurso, permite entender como contrapartida irónica el encierro claustrofóbico de *El mundo alucinante*. El Che confía plenamente en la capacidad regeneradora y progresista de la máquina institucional:

En la imagen de las multitudes marchando hacia el futuro, encaja el concepto de institucionalización como el de un conjunto armónico de canales, escalones, represas, aparatos bien aceitados que permitan esa marcha, que permitan la selección natural de los destinados a caminar en la vanguardia y que adjudiquen el premio y el castigo a los que cumplen o atentan contra la sociedad en construcción (9).

Paraíso institucional ciertamente opuesto al tortuoso laberinto por el que se mueve fray Servando, un orden maquínico también, aunque siniestramente organizado. Incluso después de la revolución de independencia, cuando la libertad fue supuestamente lograda, la estructura arquitectónica del palacio presidencial donde el fraile se descubre confinado no es más que la proyección de un poder que prolifera y se ramifica, un orden sólido, ya antiguo al nacer, extenso y cerrado (una gran jaula) del que fray Servando desea salir:

El palacio, como una pajarera rectangular, se derrumbaba a un costado de la plaza Mayor. Es inmenso el Palacio. Por centenares se cuentan sus pasillos y pasadizos, sus cámaras y antecámaras, sus salas, salones y saletas, sus dormitorios altísimos (cada uno con un cuarto para letrinas donde puede descansar un ejército), sus galerías infinitas que desembocan en corredores kilométricos. Y cada uno de estos corredores da a un balcón, y cada balcón a una cornisa volada de hierro, y cada cornisa a una escalera, y cada escalera a una arcada, y cada arcada a un gran patio poblado por nopales legendarios que se yerguen como candelabros furiosos, como falos erectos, como arañas bocarriba (279).

También la imagen del progreso como marcha colectiva hacia un futuro venturoso invierte su sentido en *El mundo alucinante*. Para el Che esta es la figura que resume todo el éxito de la Revolución Cubana:

Así vamos marchando. A la cabeza de la inmensa columna —no nos avergüenza ni nos intimida decirlo— va Fidel, después, los mejores cuadros del Partido, e inmediatamente, tan cerca que se siente su enorme fuerza, va el pueblo en su conjunto; sólida armazón de individualidades que caminan hacia un fin común; individuos que han alcanzado la conciencia de lo que es necesario hacer; hombres que luchan por salir del reino de la necesidad y entrar al de la libertad (16).

Compárese esta descripción con la procesión que cierra *El mundo alucinante*, donde la marcha ordenada desde el presidente hasta el pueblo, lejos de figurar el avance, muestra más bien el retorno del pasado colonial:

Detrás de la imagen de la Virgen viene la Audiencia, los tribunales todos, los jefes de oficinas, el Consulado, las comunidades religiosas, las cofradías y

archicofradías con sus estandartes y guiones con sus cruces y ciriales; y más atrás, el pueblo. Delante, el señor presidente (*ocupando el sitio del virrey*), el arzobispo, el canónigo magistral, el deán, el antiguo cabildo, la nobleza de la ciudad y los particulares convidados. Y al frente, presidiendo todo el desfile, va una danza de indios *como es costumbre hacerlo desde los tiempos de la gentilidad*. Y por encima de todo, las campanas repicando (291, énfasis mío).

Ni fray Servando ni Heredia forman parte de la columna: miran azorados desde afuera. Tampoco hay una “sólida armazón de individualidades”: la marcha apoteósica del final no agrupa seres racionales que avanzan en conjunto hacia un futuro promisorio, sino muchedumbres que se mueven frenéticamente al ritmo de campanas cuyo sonido es el recordatorio de la vieja y nueva alianza entre la política y la fe. Lejos del avance armonioso liderado por una lúcida vanguardia, vemos aquí una atropellada y violenta masa de cuerpos sometida a los fastos del poder. La figura de la marcha, imagen por excelencia del movimiento progresista, se ve así degradada al nivel de la farsa y el grotesco. En esos mismos años, Carpentier reclamaba una nueva novelística “épica” que mostrara el triunfo de las masas, de los “grandes bloques humanos” que lucharon y luchan por la justicia y la libertad. “Grandes acontecimientos se avecinan”, anunciaba con optimismo, “y debe colocarse el novelista en la primera fila de espectadores” (Carpentier 29). Pero si el lugar de Arenas es el mismo de fray Servando –un sitio lateral y crítico, exterior a la marcha y descreído de su avance–, la visión de la novela dista mucho de cumplir con las demandas narrativas del autor de *El siglo de las luces*. El tema de las multitudes movilizadas aparece en varios textos de Arenas como un tópico directamente ligado al imaginario político cubano, como se puede ver en dos cuentos que, de algún modo, resumen su experiencia en la Cuba revolucionaria: “Comienza el desfile” (1965), sobre los inicios de la Revolución, y “Termina el desfile” (1980), donde Arenas vuelve a mostrar el carácter brutal de las aglomeraciones humanas, en este caso, para contar cómo una multitud se reúne no ya para luchar por el bien común sino para lograr la salida del país¹⁶.

Entre el cuerpo cerrado y organizado del poder y el cuerpo brutal y pasivo de las masas, fray Servando se presenta como un cuerpo en fuga. No sólo porque se aparta del poder sino porque huye también de su propio cuerpo. Las peripecias de este cuerpo se describen profusamente: fray Servando salta, corre, trepa, cae, se mueve en forma prodigiosa, es golpeado, vapuleado, abierto, sufre el hambre y convive con alimañas. Pero esta exposición de la experiencia física no tiene como finalidad poner en escena las funciones biológicas o las apetencias fisiológicas del fraile. El héroe no come, no duerme, no descansa, no parece tener apetitos (excepto, nueva provocación, un reprimido apetito homosexual). Su visita a los jardines del rey, en el capítulo XIV, revela cómo las delicias corporales son de hecho el escenario de una domesticación perversa. Allí fray Servando descubre

16 Ambos cuentos fueron publicados en el libro *Termina el desfile* en 1981.

todas las formas de la impotencia humana: cortesanas que se destruyen agotadas de placer, droguistas ensimismados, inconformes que saltan maniáticamente de un lugar a otro, hombres y mujeres que se hunden en mares de semen o se entregan a la melancolía del hastío carnal, personas que desean estérilmente lo imposible. En los jardines del rey, sitio digno de la fantasía quevediana, todo goce deriva en la esclavitud. De allí que el movimiento de fray Servando sea también dirigido hacia el exterior de la propia corporalidad: huye del apetito para salvar el deseo. “Por eso echaste a correr”, se dice a sí mismo al escapar del padre Terencio, “pues bien sabes que la maldad no está en el momento que se quiso disfrutar sino en la esclavitud que luego se cierne sobre ese momento, en su dependencia perpetua” (48). Este cuerpo que en definitiva se desmaterializa, que pierde carnalidad en la reiteración de su descalabro, termina convirtiéndose en metáfora. Congelado en ese gesto de fuga, fray Servando adquiere volumen conceptual, se cristaliza como emblema de una voluntad sin límites, o para decirlo con la misma metáfora de la novela: se transforma en cifra de una voluntad que *salta* por sobre todo límite que se le imponga. Fray Servando no come, no duerme, no descansa, no goza sino a través de lo que produce a todo trance: discursos, palabras, ideas. Allí está su deseo, en el acto de hablar, escribir y manifestarse por la voz. Esta es la fuente de su erotismo y el acto que rompe con toda impotencia. Fray Servando pertenece al único jardín que el rey esconde y no le muestra: el de “los irreverentes, los ofendidos, los que en definitiva se cogerán el mundo” (137). En esta salida por la acción del que *coge*—no del que *es cogido*— se revela el carácter agresivo del héroe, y por intermedio suyo, la violenta voluntad soberana del texto.

Epílogo

Si los detalles no cuentan, si las menudencias provistas por los libros de historia, las enciclopedias y las biografías no pueden hablar de lo que realmente importa de esta vida, entonces lo que vale es la máscara, aquello que representa al ausente, su alegoría. Una serie de figuras va componiendo esta imagen que, desde un principio, Arenas se aplica a sí mismo: el niño castigado por el maestro, el fraile perseguido, el escritor junto a las llamas, el cautivo entre las ratas, el preso que rompe sus cadenas, el que huye del rey, el que reniega del palacio presidencial y sus venerables columnas. El salto, la trampa, el vuelo ligero o desesperado. El gesto detenido a fuerza de repetirse. Tales son las figuras o las poses que hacen intemporal a fray Servando y contribuyen a componer el propio mito del escritor. Más allá de su posible concreción como hecho real, la figura del intelectual perseguido y enfrentado al poder es diseñada en esta novela de 1966 como un perfil paradigmático, perfil que luego veremos prolongarse en el autorretrato de Arenas y que tal vez deba leerse como su temprano modelo, un incipiente y productivo ideal del yo.

Referencias bibliográficas

- Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 1992.
- . *El mundo alucinante*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- . “Celestino y yo”. *Unión* VI/ 3 (1967): 117-118.
- Barquet, Jesús. “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida” (entrevista con Reinaldo Arenas). *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*. Ed. Ottmar Ette. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1996. 65-74.
- Barthes, Roland. “El efecto de realidad”. *Lo verosímil*. Roland Barthes *et al.* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. 95-101.
- Bataillon, Marcel. *Pícaros y picaresca. La pícaro Justina*. Madrid: Taurus, 1969.
- Borinsky, Alicia. “Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando”. *Twentieth-Century Spanish American Literatura since 1960*. Eds. David W. Foster y Daniel Altamiranda. New York; London: Garland, 1997. 343-354.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Mea Cuba*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- Carpentier, Alejo. “Problemática de la actual novela latinoamericana”. *Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, 1984. 7-29.
- Domínguez Michael, Christopher. *Vida de fray Servando*. México: Era; Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004.
- Ette, Ottmar (ed.). *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1996.
- Guevara, Ernesto Che. “El socialismo y el hombre en Cuba”. *El socialismo y el hombre nuevo*. México: Siglo XXI, 2003. 3-17.
- Hasson, Liliane. “Memorias de un exiliado. París, primavera 1985” (entrevista con Reinaldo Arenas). *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*. Ed. Ottmar Ette. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1996. 35-63.
- Lezama Lima, José. “El romanticismo y el hecho americano”. *Obras completas*, II. Madrid: Aguilar, 1977. 326-346.
- Machover, Jacobo. *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*. Valencia: Universidad de Valencia, 2001.
- Manzoni, Celina. “Los intelectuales y el poder. Biografía, autobiografía e historia en *El mundo alucinante*”. *Para leer Reinaldo Arenas*. Comp. Celina Manzoni. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2005. 7-15.
- Miaja de la Peña, María Teresa. “La escritura como reencuentro en *El mundo alucinante*”. *Del alba al anochecer. La escritura en Reinaldo Arenas*. Coord. M. T. Miaja de la Peña. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana; México: UNAM, 2008. 51-67.
- Mier, Servando Teresa de. *Memorias*. 2 tomos. Ed. Antonio Castro Leal. México: Editorial Porrúa, 1946.
- Molho, Maurice. *Introducción al pensamiento picaresco*. Salamanca: Anaya, 1972.

- Pagni, Andrea. "Palabra y subversión en *El mundo alucinante*". *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*. Ed. Ottmar Ette. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1996. 139-148.
- Rozencvaig, Perla. "Entrevista. Reinaldo Arenas". *Hispanérica* 28 (1981): 41-48.
- Tomás, Lourdes. *Fray Servando alucinado*. Miami: Universidad de Miami, 1994.
- Volek, Emil. "La carnavalización y la alegoría en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas". *Revista Iberoamericana* LI/ 130-131 (1985): 125-148.
- Willis, Angela. "Revisiting the Circuitous Odyssey of the Baroque Picaresque Novel: Reinaldo Arenas's *El mundo alucinante*". *Comparative Literature* 57 (2005): 61-83.
-

Fecha de recepción: 02/04/2011 / Fecha de aprobación: 18/04/2011