

## DE LO ANECDOTICO A LO CONCEPTUAL EN EL MUNDO ALUCINANTE DE R. ARENAS

Uno de los conceptos más significativos entre los explorados por los Formalistas rusos es el de la singularización (*defamiliarization*).<sup>1</sup> Este concepto refuta la noción racionalista de que el lenguaje poético es un mecanismo pedagógico que explica lo no-familiar en términos de lo familiar o conocido. Los Formalistas rusos, y en específico Victor Sklovsky, muestran que por el contrario el lenguaje literario muchas veces manipula lo conocido o familiar, haciéndolo extraño. La realidad entonces queda deformada a fin de que el lector la perciba de una manera nueva.

Entre los mecanismos que contribuyen al proceso de singularización aparece la técnica llamada *laying bare*. Según Boris Tomashevsky esta técnica está directamente relacionada con la percepción, por parte del lector, de los mecanismos empleados en la obra. Tomashevsky explica como aparece por un lado el estilo típico de los escritores del siglo diecinueve, quienes en su mayoría hacían lo posible por esconder los mecanismos que manipulaban en sus obras, mientras que por otro ya a comienzos del siglo veinte, y principalmente entre los escritores Futuristas, se aprecia un empeño por hacer evidente los mecanismos utilizados, de manera tal que el escritor pone énfasis en los mismos. Esta técnica es la llamada *laying bare*.<sup>2</sup> Una de las consecuencias de su empleo es que el lector se percata de que, en efecto, lee un pasaje ficticio; es decir, la ilusión de la 'realidad' se interrumpe y en lugar de acercarse a la obra, se distancia de ella.

En este estudio se analizarán las diferentes maneras en las que la técnica

---

<sup>1</sup> Ver Victor Erlich, *Russian Formalism. History-Doctrine* (New Haven and London: Yale University Press, 1981), p. 76 y pp. 176-178.

<sup>2</sup> "Two literary styles may be distinguished in terms of the perceptibility of the devices. The first, characteristic of writers of the nineteenth century, is distinguished by its attempt to conceal the device, all of its motivation systems are designed to make the literary devices seem imperceptible, to make them seem as natural as possible... But this is only one style, and not a general aesthetic rule. It is opposed to another style, an unrealistic style, which does not bother about concealing the devices and which frequently tries to make them obvious, as when a writer interrupts a speech he is reporting to say that he did not hear how it ended, only to go on and report what he has no realistic way of knowing. In such a case, the author has called attention to the device or —as they say— the technique is 'laid bare'. Boris Tomashevsky, "Thematics," *Russian Formalist Criticism*, Lemon and Reis translators (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1965), p. 94.

de *laying bare* aparece en *El mundo alucinante* de Reynaldo Arenas, y las consecuencias del distanciamiento producido por el empleo de la misma. Por último, el propósito será señalar que los mensajes que recibe el lector, en el acto comunicativo que es la totalidad de la novela, pueden resultar contradictorios. Dichos mensajes contradictorios son los siguientes: la hegemonía de un narrador no existe versus existe.<sup>3</sup>

Una de las maneras como se emplea la técnica de *laying bare* en la novela de Arenas es mediante el mensaje de diferentes voces narrativas: 'yo', 'tú', 'él',. Ya desde los primeros capítulos, salta a la vista el empleo de los diversos pronombres, cuya explicación aparece en la carta prólogo a Servando, que se nos presenta al comienzo de la novela y en la cual el autor implícito anuncia la confluencia de identidades:<sup>4</sup> "Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona."<sup>5</sup> Esta confluencia de identidades ha sido analizada por la crítica, y a propósito de ella, Alicia Borinsky ha dicho que el empleo de estas diversas voces narrativas da lugar a la "descenralización del discurso" en la novela,

Yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos. Estos son los términos puestos en juego en los tres capítulos que llevan el número uno. Si esto debe ser entendido como un juego textual entre los pronombres que impide la definición de cada uno de ellos como entidades separadas, el problema del productor del texto se integra al sistema de interdependencia ya que él no es otra cosa que uno de esos pronombres. Esta fluctuación tiende a construir un discurso descentrado.<sup>6</sup>

De manera que es posible decir que este discurso descentrado, producto del juego textual entre los pronombres, produce a lo largo de la narración el efecto de distanciamiento. Esto se debe a que en cada momento se nos están ofreciendo diferentes versiones de los eventos y ello nos obliga a darnos cuenta de que estamos leyendo una obra de ficción.

Una de las maneras de explicar el empleo de los diversos pronombres radica, de nuevo, en la carta a Fray Servando que aparece al principio de la obra. En ella se mencionan otras obras, además de las *Memorias* de Fray Servando, como fuentes en la creación de la novela. Esto nos puede hacer creer que el 'yo' equivale unas veces a Fray Servando, y otras al autor de *El mundo alucinante*, quien confiesa haberse dado cuenta de que él y el fraile son la misma persona. El 'tú', que es casi siempre una voz anti-apologética,

<sup>3</sup> Es necesario aclarar que en ningún momento se intentará hacer ver que los resultados contradictorios del acto comunicativo son intencionales y corresponden a las previsiones de Arenas, sino que el lector, al 'reescribir' la novela en el momento de leerla, puede arribar a estas interpretaciones.

<sup>4</sup> El término de 'autor implícito' lo extraigo del libro de Wayne C. Booth *The Rhetoric of Fiction* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1961), pp. 71-76 y 211-221.

<sup>5</sup> Reynaldo Arenas, *El mundo alucinante* (México: Editorial Diógenes, S. A., 1978), p. 9. Toda cita futura a la novela de Arenas será sacada de la misma edición y el número de la página aparecerá en el cuerpo de este trabajo.

<sup>6</sup> Alicia Borinsky, "Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando," *Revista Iberoamericana*, 92-93, 1975, p. 612.

puede verse como el *alter-ego* del 'yo', y la voz en tercera persona como la parodia a un narrador omnisciente, a lo Valle Arizpe, con pretensiones de historiador.

Arenas admite haber utilizado la biografía de Valle Arizpe de manera que es posible establecer una progresión de esta biografía hacia su novela.<sup>7</sup> Esa progresión hacia lo alucinante, como habrá de verse más tarde, es otro aspecto de la técnica de *laying bare*. La biografía que hace Valle Arizpe de Fray Servando es en muchos aspectos, una novelización de la vida del fraile. Esto se aprecia desde el primer capítulo de dicha biografía titulado "Una tertulia," y en el cual el autor imagina la conversación de unos tertulios reunidos cerca del Palacio Presidencial en Ciudad México, quienes al ver pasar al fraile comentan sus aventuras dando así una introducción a la biografía que comienza a partir del capítulo segundo. Por otra parte, al describir a Borunda, Valle Arizpe hace mención a su voz diciendo,

Hablaba bajando la voz a un bisbeo de confusión, y luego progresivamente, la iba subiendo, engrosándola cada vez más y más, hasta aparearla al hueco fragor de un cañonazo. Entonces, parece que hasta se desprendían pedazos de enjarre de las paredes, que se bamboleaban los cuadros, y crujía de modo alarmante el envigado.<sup>8</sup>

Esta libertad imaginativa es emulada por el narrador de *El mundo alucinante*, quien al referirse a Borunda, comenta,

Y ahora su voz era casi un murmullo secreto, y tuve que poner las orejas bien cerca de aquella abertura, rodeada por dos masas de carne que chocaban haciendo que el gran sapo pudiera hablar. "Pues bien," dijo, y su voz se alzó tanto que yo tuve que apartar la cabeza con un grito y meterla en la alfombra... Y la voz subía. Y las paredes soltaban pedazos de milenarias piedras. Y los murciélagos caían hechos añicos por la potencia de aquellos resoplidos. "Yo poseo la clave," dijo y una lluvia de estalactitas se vino abajo. (p. 33)

Otro ejemplo de la progresión hacia lo exagerado de las fuentes empleadas como resultado de la novelización del personaje, se puede observar en el motivo del sombrero. Este aparece, no sin algo de exageración, en el primer volumen de las *Memorias*, cuando Fray Servando relata su llegada a la cárcel de las Caldas y su experiencia allí con las ratas,

Al cabo de tres días... se me puso preso en una celda, de donde se me sacaba para coro y refractorio y me podían también sacar en prosección las ratas. Tantas eran y tan

<sup>7</sup> "Encontré después otros dos libros. Entre ellos uno escrito por un mexicano, Artémio del Valle Arizpe, titulado *Fray Servando*. Aunque estaba bastante mal redactado, tenía mucha documentación sobre el fraile. Al ver aquel libro tan pobremente escrito y con tan poca imaginación, me dije que Fray Servando se merecía que uno escribiera en la forma en que él había vivido. Su historia debía ser escrita en forma alucinada, delirante, llena de aventuras, de terrores y, especialmente, de mucho optimismo y hasta de locura." Extraído de la entrevista de Mónica Morley y Enrico Mario Santí, "Reinaldo Arenas y su mundo alucinante," *Hispania*, 66, 1983, p. 115.

<sup>8</sup> Artemio de Valle Arizpe, *Fray Servando* (Buenos Aires: Colección Austral, 1951), p. 51.

grandes que me comieron el sombrero, y yo tenía que dormir armado de un palo para que no me comiesen.<sup>9</sup>

Por su parte Valle Arizpe no pierde oportunidad y repite el evento de manera aún más exagerada y novelesca,

Lo metieron en un calabozo sombrío en el que había tantas ratas famélicas que le comieron el sombrero y acechaban constantemente con la feroz inmovilidad de sus negros ojos cualquier somera distracción para echársele encima en manadas hambrientas. Tenía que estar armado de un palo, espantándolas sin cesar para que no se juntaran y se hartasen de sus carnes.<sup>10</sup>

Esta progresión culmina en *El mundo alucinante* en el capítulo diez titulado "De tu prisión en Cádiz con los Caldeos de las Caldas". Lo que antes fuera un comentario en las *Memorias*, y se extendiera más tarde en la biografía de Valle Arizpe, es ahora todo un capítulo en el cual las ratas no sólo "devoran" el sombrero del fraile sino que le hablan y persiguen de manera pesadillezca. Tratando de huir de ellas, el fraile sube por las paredes y al caer se despedaza, no figurada sino literalmente, de manera que...

Las ratas salieron triunfantes y empezaron a cargar con sus pedazos. Cada pedazo del fraile tenía sus propios gritos; de modo que por unos momentos en toda la celda se escuchó como una armonía de gritos: roncós, estridentes, desafinados y alucinantes. Pero el hambre hizo a los animales engullir aquella carne chillona, y sus estómagos se llenaron de resonancias.

Las progresiones vistas forman parte de dos aspectos fundamentales en la novela, los cuales son otro ejemplo de la técnica de *laying bare*. Estos aspectos son la creación de un mundo fantástico y la intertextualidad. Ese mundo fantástico, que la mayor parte de las veces va acompañado del humor, nuevamente produce el distanciamiento. Es necesario aclarar que, a diferencia de otras narraciones fantásticas en las que, del lector aceptar las convenciones, se acercaría al mundo re-creado, lo exagerado o alucinante en esta obra produce por el contrario el distanciamiento. Esto se debe a que el lector constantemente se percata de lo extraordinario de la fantasía (y en ello las más veces radica el humor) y, por lo tanto, el acercamiento resulta imposible.<sup>11</sup>

Las numerosas intertextualidades son otro aspecto que contribuye al efecto del distanciamiento. En algunas ocasiones las mismas se hacen más evidentes cuando aparecen demarcadas por las notas al calce. Estas notas

<sup>9</sup> Fray Servando Teresa De Mier, *Memorias* (México: Editorial Porrúa, S. A., 1946), Vol. 1, p. 229.

<sup>10</sup> Valle Arizpe, pp. 64-65.

<sup>11</sup> Para Todorov, una obra es fantástica cuando el lector duda entre una explicación irracional y otra racional al enfrentarse a un evento sobrenatural en la lectura. Sin embargo, la fantasía en esta novela no requiere que el lector acepte los eventos sobrenaturales como parte del mundo de la ficción, sino que siempre sepa que son artificios del narrador. Ver Todorov, *The Fantastic. A Structural Approach to Literary Genre* (New York: Cornell U. Press, 1975), p. 33.

están en algunos casos extraídas de las *Memorias* y otros manuscritos del fraile, o de la biografía de Valle Arizpe.<sup>12</sup> En otras ocasiones las citas que aparecen en las notas, aunque puestas en boca del personaje, están sacadas de otras fuentes. Este es el caso de la extraída del libro de Germán Arciengas, *América mágica* (p. 125). No es descabellado decir que estas notas al calce, más apropiadas en una reseña que en una novela, recuerdan al Borges de *Ficciones*. Los paralelos entre la novela de Arenas y los cuentos de Borges han sido establecidos.<sup>13</sup> De manera que el conjunto de notas y la manera como son subvertidas y falsificadas apuntan a una posible intertextualidad con la obra de Borges.

Existen otras intertextualidades con obras literarias. Una muy evidente es la que alude a la obra de Melville *Moby Dick*, y que aparece cuando, en una de las versiones del viaje del fraile a España, el barco en que viaja naufraga y él llega a las costas de Cádiz montado en el lomo de una ballena blanca (p. 53). Por otra parte, cuando en Madrid desea visitar al rey, es acompañado por un joven a través de las diferentes tierras del amor y más tarde la de los desperdicios, que resulta ser "la tierra de los que buscan" (pp. 91-92). Este recorrido evoca un tema trilladísimo en literatura que fácilmente puede remontarse al que hace el poeta acompañado de Virgilio en *La divina comedia*.

Pero no todas las intertextualidades son con obras de literatura.<sup>14</sup> Hay numerosas alusiones a eventos relacionados con la historia de México y otros con la vida en Cuba a partir de la década de 1960. Los mismos aparecen deformados a lo largo de la novela. Por ejemplo, cuando Fray Servando llega por primera vez a la capital en su viaje desde Monterrey, se describen las ejecuciones de la Inquisición y la manera como las víctimas hacen cola para llegar a la hoguera. El contexto de esta sección, gracias a la confluencia de identidades, no es sólo el de México durante el período colonial, sino también el México antes de los aztecas y la Cuba de los sesenta. La alusión a 'la cola' une metafóricamente y literalmente (en el texto) varios tiempos en uno. La cola de las víctimas esperando el momento de su ejecución evoca las colas hasta lo alto de la pirámide que formaban las víctimas destinadas a morir a manos del sacerdote azteca, con el fin de complacer a los dioses y ganar 52 años de vida. Al mismo tiempo, a partir del año sesenta y dos en

<sup>12</sup> Ejemplos de lugares donde aparecen estas notas en la novela son las páginas 40, 12, 136, 140, 146, 171, 203, 206, 207.

<sup>13</sup> Ver A. Borinsky y su comparación entre la novela de Arenas y "Pierre Menard autor del Quijote" de Borges, en el ensayo cuya entrada aparece en la nota 6 de este trabajo. Otra comparación con los cuentos de Borges la hace Emir Rodríguez-Monegal en "The Labyrinthine World of R. Arenas," *Latin American Literary Review*, Vol. III, Spring-Summer, 1980, p. 128.

<sup>14</sup> Por intertextualidad aquí se entenderá la introducción en la obra de otro "texto" que no exclusivamente ha de ser literario, sino que incluye diversas referencias extra-textuales: eventos históricos, personajes de obra literaria, entre otros.

Este empleo del término lo practica Andrew Debicki en "Gloria Fuertes: Intertextuality and Reversal of Expectations," *Poetry of Discovery* (Kentucky: The University of Kentucky Press, 1982), pp. 102-122.

Cuba, las colas para obtener alimentos y ropa son parte de la vida cotidiana de la población.<sup>15</sup> "Por eso hubo un gran revuelo de protestas en la cola de las víctimas, y algunas se volaban los turnos y, entre el coro de alborotos y quejas por parte de los saboteados, iban a ocupar lugares más cercanos en las llamas" (p. 21).

El manejo de las intertextualidades en la novela destruye el acercamiento del lector al mundo de la creación literaria ya que le obliga a recapacitar sobre el hecho de que en este mundo novelesco, varios tiempos coinciden. El distanciamiento, entonces, invita a reflexionar acerca de la razón por la cual este entretener de eventos aparece en la obra, y el lector de esta manera pasa del nivel del argumento y de los personajes, al nivel de las ideas, de lo abstracto.<sup>16</sup> La reflexión le hace ver que existe un comentario implícito acerca de la historia, del concepto del tiempo lineal, y de la labor del artista al tratar de reproducir la 'realidad'. Ese comentario subyacente se alimenta de un deseo de subvertir las ideas tradicionales de la historia, el tiempo y el realismo en la literatura.<sup>17</sup>

Una formulación del papel que juega la historia en esta novela la ofrece el propio Arenas, cuando en una entrevista, al hacer referencia a *El mundo alucinante*, dice: "Yo siempre he sentido una falta de respeto hacia la historia... Por eso este libro es una burla de la historia y del concepto convencional de la palabra."<sup>18</sup>

Pero además de una gran desconfianza por la historia, esta presentación de diversas realidades, que debe considerarse como el aspecto más persistente en la novela, hay otro concepto muy ligado al anterior, que forma parte del mensaje implícito sobre el cual reflexiona el lector: el concepto de lo que es la literatura y, en específico, la labor del novelista, su libertad.

El manejo de las notas de pie, las que a pesar de su rigor y la exactitud con que se las cita son en su mayoría anacrónicas, ya apunta al deseo de subvertir la noción de lo que usualmente se entiende por novela. Por otra parte, la libertad ilimitada del novelista se recalca mediante el empleo de secciones que continúan el hilo de la narración pero en verso. El capítulo once, "Caída y huída del fraile" (pp. 66-67), comienza en verso, y aún

<sup>15</sup> Este tratamiento de las colas durante la Cuba post-revolucionaria aparece también en forma 'alucinante' en la novela de Arenas *Otra vez el mar* (Barcelona: Ed. Argos Vergara, S. A., 1982), pp. 116-127.

<sup>16</sup> En su teoría de lo fantástico, Todorov plantea que para que la ilusión de fantasía y, por ende, de ficción permanezca en el lector, la actitud de éste nunca debe ser la de considerar la obra como una abstracción poética o alegórica. De aquí se deduce que el acercamiento del lector al mundo de los personajes, y el plano de lo abstracto o conceptual no pueden coexistir. Por lo general en esta novela el lector va de la ilusión de lo ficticio al plano de lo abstracto gracias al manejo de las técnicas de *laying bare*.

<sup>17</sup> En cuanto al intento por subvertir el concepto del tiempo lineal, como lo concibe tradicionalmente el hombre de Occidente, hay una limitación la cual ha sido señalada por Emir Rodríguez Monegal. Esta limitación se produce debido a que en la novela "...the autobiographical framework keeps the narrative moving only in a certain direction." En "The Labyrinthine World..." p. 129. Ver nota 3.

<sup>18</sup> En Morley y Santí, p. 118.

cuando esa estructura desaparece al final de la página 69, en lo que a primera vista parecería un párrafo en prosa, la rima continúa, de manera que en esta sección la subversión es aún mayor ya que lo que debía ser prosa conserva la apariencia del verso... o viceversa.

Esta superposición de géneros en *El mundo alucinante* nos lleva a considerar los comentarios de Arenas, cuando manifiesta su opinión acerca de lo que puede ser la novela:

Yo creo que la novela precisamente es el género que menos género literario es y precisamente por esa degeneración del género es por lo cual uno puede hacer todo tipo de cosa en ella. O sea, la novela permite que en ella se haga un ensayo, se haga un poema, se haga una dramatización teatral, y además se haga novela.<sup>19</sup>

De manera que la libertad del novelista se manifiesta mediante el empleo de diversos recursos artísticos los cuales son otra forma de subrayar la constante presentación en la obra de diversas realidades. Estas realidades múltiples se aprecian, como ya se ha visto, de modos diferentes: la "descrencionalización del discurso," el manejo de la intertextualidad, la confluencia de tiempos históricos, y la presencia en la narración de recursos literarios característicos de otros géneros. La consecuencia del empleo de todos estos mecanismos da lugar al distanciamiento. Este, a su vez, determina que la novela sea una en la cual el lector está constantemente asimilando las ideas del autor implícito. Por lo tanto es el autor implícito y no el personaje quien es el eje de la novela.

Si el lector de la novela desconoce al personaje histórico, Fray Servando, es posible decir que su atención estará fijada en el argumento y en el personaje. Lo que motivará a este lector a continuar la lectura será la curiosidad por el destino del personaje: ¿qué irá a pasarle próximamente? ¿podrá sobrevivir esta crisis?

Sin embargo, este no es un lector ideal ya que no está capacitado para apreciar gran parte de las intertextualidades y los mecanismos con los que juega el autor implícito. Este lector apreciaría el humor pero solamente en base a lo anecdótico. Por otro lado, un lector informado sobre el personaje histórico no le mueve la curiosidad por descubrir si Fray Servando sobrevivió o no determinada aventura. Su motivación, entonces, para continuar leyendo depende más de los manejos que hace el autor implícito al transformar los datos históricos. El interés de este lector se nutre de la capacidad del autor implícito para crear ficción. Por ejemplo, este lector, que sabe que Fray Servando visitó Inglaterra, se preguntará: ¿cómo se nos contará esta aventura? De hecho, para el lector informado esta no es la típica novela de personajes ya que el distanciamiento interrumpe cualquier posible identificación con Fray Servando, impidiendo que éste llegue a cobrar vida en el

---

<sup>19</sup> Reynaldo Arenas en una entrevista hecha por Jorge Olivares y Nivia Montenegro, "Conversación con Reynaldo Arenas," *Taller literario*, Vol. 1, No. 2, p. 57.

proceso de la narración. Fray Servando no llega a ser lo que en la terminología de Forster se ha llamado un personaje 'redondo': uno con suficientes cualidades psicológicas que le permitan alcanzar un grado de complejidad que se manifieste en los cambios que sufre a lo largo de la obra.<sup>20</sup> Fray Servando es siempre el mismo: alucinado, incorruptible, enfrascado en huir.

Sin embargo, aunque el personaje nunca cambia, su función no está reducida al planteamiento de una sola idea, sino de muchas: la perseverancia del hombre que lucha contra el medio que le oprime, su estoicismo al elegir una vida llena de persecuciones en lugar de abandonar sus convicciones y ganar un destino más fácil, la locura que esta elección implica, entre otras. Aquí vemos cómo un análisis del personaje nos lleva al nivel abstracto o de las ideas. Este nivel es el aspecto más significativo de la novela ya que la misma es una ficción de ideas y todo su montaje, sus estrategias, están preparadas para llevarnos como lectores a ese plano.<sup>21</sup>

Es por esto que al no ser una novela de personajes, a lo Henry James, ésta se puede considerar una novela de ideas. En ella un lector informado sobre el personaje histórico centra su atención en el autor implícito, en los manejos que éste emplea al crear su artificio, y en las ideas que logra comunicar por medio de las manipulaciones del juego textual. Teniendo esto en cuenta es posible establecer una comparación entre la manera como el lector percibe la novela de Arenas y la manera como el espectador de una obra de teatro de Bertolt Brecht percibe una obra típica de su 'teatro épico'.<sup>22</sup> La comparación tiene que ser en base al modo como se comunican las ideas y no al tipo de ideas que se plantean. En ambos casos se hace un esfuerzo por evitar el acercamiento o identificación, por parte de la audiencia o del lector, con los personajes. El distanciamiento se logra mediante el empleo de diversas técnicas destinadas a producirlo siendo la más notable la de *laying bare*.

En cierta manera la experiencia del lector de esta novela de Arenas es similar a la del espectador de una pieza teatral en la que el actor (en el caso de la ficción, el autor implícito que se presenta en la carta/prólogo a Fray

<sup>20</sup> La diferencia entre los personajes 'llanos' y 'redondos' aparece en el libro de E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (New York and London: Brace, Jovanovich, ed., 1955), pp. 67-68.

<sup>21</sup> Siguiendo lo señalado por Robert Scholes en su artículo "Metafiction," *Iowa Review*, Vol. 1, No. 7, pp. 100-115, podemos observar que el lector de *El mundo alucinante* cuando presta atención al caos de las voces narrativas puede ver la obra como lo que Scholes denomina 'fiction of forms' o sea, aquella ficción que imita otra ficción, una en la cual la parodia y la subversión prevalecen. Sin embargo, es mi parecer que en la novela de Arenas, cuando el lector presta atención al autor implícito, que manipula constantemente las voces narrativas, cae en lo que Scholes señala como 'fiction of ideas' — "that fiction which is most directly animated by the essential ideas of fiction." p. 102.

<sup>22</sup> "There is a sense in which Brecht's epic theatre is a defense against the aesthetic emotion itself. The author, the actor, the audience, all must keep their distance to avoid the empathic involvement which might trigger catharsis. The insistence on typical characters, on estrangement effects, on montage and cinematic intrusions all work to circumvent the psychological identification." Maynard Solomon, *Marxism and Art. Essays. Classic and Contemporary*. (Detroit: Wayne State University Press, 1979), p. 358.



Servando) nos deja verle desde el momento en el cual se pone la máscara, el disfraz, y asume la identidad del personaje. Esta identidad no es siempre la misma y a lo largo de la obra somos testigos de todas sus transformaciones. El efecto es el de estar observando la función entre bastidores, de manera que siempre estamos al tanto de los cambios de escenario y de toda la tramoya empleada, porque así lo ha querido el actor/autor. Y es que a diferencia del espectador (lector) convencional, de esta manera podemos apreciar, no sólo la calidad del arte, sino el artificio mismo.

La perspectiva doble tiene como resultado que el lector, más que atento a lo narrado, esté consciente de los mecanismos que hacen posible la ficción, y de los mensajes implícitos en la insistencia en mostrar tales mecanismos. Esto nos ayuda a percatarnos de la duplicidad de mensajes en *El mundo alucinante*. Por un lado, se ha dicho que la novela presenta un discurso 'descentrado'; es decir, un discurso que destruye el concepto tradicional de la hegemonía del autor. En el intento por explicar la anarquía de voces que se aniquilan una a la otra, las respuestas pueden encontrarse en las diferentes ideas que permean a lo largo de la novela: la verdad no es una, la historia no merece el crédito de ciencia exacta, la novela "es el género que menos género literario es."<sup>23</sup>

El empleo de otras técnicas de *laying bare*, ayuda a promover las mismas ideas y por consiguiente estas técnicas están en armonía con la noción de un autor cuya voz es sólo otra entre las tantas que se aniquilan entre sí. Es decir, el autor implícito no disfruta de ningún tipo de hegemonía ya que se le ha puesto al nivel de un narrador más, con una credibilidad cuestionable. De ahí que se haya dicho que el discurso es descentrado.

Sin embargo, ¿quién es el mensajero de las ideas de lo que la verdad, la historia y la literatura son o pueden ser? Ciertamente que no es Fray Servando, ni su *alter-ego*, ni un narrador con trazas de escritor de una biografía histórica. Cuando todas las voces se aniquilan en versiones alucinadas de la biografía de Fray Servando, la presencia del autor implícito se hace cada vez más evidente y su hegemonía por encima de las otras resulta indiscutible. Si esa es su intención o no, no importa. Lo cierto es que el lector que disfruta a plenitud la novela, porque conoce la biografía del personaje, porque entiende en gran medida las intertextualidades y las implicaciones de las técnicas que producen el distanciamiento: ese lector al que lo que le motiva a continuar leyendo es la curiosidad por ver de qué manera el autor implícito se sirve de su imaginación y fantasía para crear literatura, aún si en un nivel intelectual presta atención al concepto de la no-hegemonía del autor, en términos prácticos ha puesto toda su atención en el autor implícito y, por lo tanto, la hegemonía del mismo prevalece en esta novela, más que en aquellas en las que supuestamente los personajes cobran vida.

---

<sup>23</sup> Ver cita número 19.

Hay una paradoja en todo lo presentado anteriormente y es que la constante negación tiene como resultado una afirmación rotunda. La insistencia con que se niega el predominio de una voz narradora por encima de las otras, hace que el lector fije su atención en esta constante presentación, la cual, lejos de contribuir al caos, da unidad a la narración. La novela destruye nuestros conceptos de la historia y la literatura, pero logra hacerlo porque el lector se ha percatado de la presencia unificadora del autor implícito que a lo largo de la novela construyó su propia versión de lo que la historia y la literatura representan.

Esta paradoja funciona de manera similar a las "paradojas de significado" que Jacques Derrida discute en su teoría del lenguaje. Al atacar el logocentrismo de Rousseau y otros escritores, Derrida muestra cómo, debido a la naturaleza del lenguaje, es imposible reducirlo a un mensaje univocal. En el caso de *El mundo alucinante* lo opuesto parecería evidente: al tratar de comunicar la dispersión, ésta se comunica cuando el lector la unifica como concepto. La manipulación en la novela de diversas técnicas de *laying bare*, como se ha visto en este estudio, produce el distanciamiento, el cual, a su vez, hace que el lector vaya del nivel del argumento y los personajes al de las ideas, y por ende lo conceptual.

Aida M. Beaupied