

Eduardo C. Béjar, **LA TEXTUALIDAD DE REINALDO ARENAS: JUEGOS DE LA ESCRITURA POSMODERNA.**
Madrid: Playor, 1987.

El ensayo de Eduardo Béjar es un acabado y consciente estudio sobre la narrativa de Reinaldo Arenas desde la publicación de **Celestino antes del alba** en 1967 hasta la de **Otra vez el mar** en 1982. La visión de conjunto que ofrece el ensayo de Béjar sobre la producción literaria del escritor cubano está hecha a través del concepto de textualidad y de las implicaciones acarreadas por tal dimensión dentro del acontecer cultural posmoderno. Refrescante es comprobar, en la lectura de este ensayo, que la interpretación de la obra de Arenas se enriquece por una apropiación teórica adecuada de la idea de textualidad y que su uso no responde, por lo tanto, a la novedad de una preferencia terminológica desprovista de sustancia. Desafiante es al mismo tiempo la empresa de exponer sin simplificaciones el hilo y funcionamiento de esa textualidad concebida por Béjar como un "entretejido lingüístico pluricursivo", y "una puesta en juego de los significantes". El amplio conocimiento de modelos teóricos sobre el carácter de la cultura posmoderna occidental y la adecuada ilustración de los modos de su desenlace en la creación artística hispanoamericana le permiten a Béjar enfrentar exitosamente la magnitud de ese desafío. El libro contiene una introducción, cuatro capítulos, un prefacio y una conclusión breves. La estructura medular converge en tres direcciones: primero, se sitúa la obra de Reinaldo Arenas dentro de la producción narrativa cubana posterior al 59; revisión necesaria que permite documentar convincentemente sobre el carácter diferencial y transgresivo de la obra de Arenas en relación al resto de la narrativa cubana a partir de la década del sesenta. En seguida, Béjar describe el carácter de la escritura de Arenas en relación a modelos y referentes centrales de la manifestación cultural posmoderna; finalmente, el ensayo recorre con detención las constantes de esa escritura no dispuesta a definiciones. Tal evasividad es confrontada por Béjar a través de aproximaciones diseñadas para captar la trayectoria de ese discurso antes que la determinación de sus contenidos.

La tesis central del ensayo sostiene que la escritura de Reinaldo Arenas no tiene correspondencia con la sistematicidad de una modelación estética determinada; es más bien una compenetración simultánea en una diversidad de discursos y al mismo tiempo una evasión de todos ellos. Escritura de desmantelaciones, de sorpresas, de juegos, de trampas; dispuesta a hacerse barroca para luego liberarse de los excesos o llana a simplificarse para estallar en significaciones y en simbologías rebeldes a traducciones y a desciframientos unívocos. En ambos casos, hay una actitud que

elude lo programático y lo institucional, que busca siempre la vertiente de las marginalidades. La realidad es la Historia, pero ésta no es el recorrido de acontecimientos sino una marca extraña en el individuo. La Historia no está percibida como una progresividad recuperadora de las potencialidades del individuo sino como una totalización pesadillesca. Frente a la capacidad anulante de esa Historia, la respuesta es la invención de su parodia junto a una búsqueda de su conocimiento a través de lo alucinante, sólo que el conocimiento no es una medida del saber sino su penetración en los procesos de la imaginación. Béjar desvela la naturaleza rebelde de tal escritura y la contextualiza con acierto en los componentes más significativos que informan la acción de la cultura posmoderna occidental.

El primer capítulo "Evasión del logos: juego y textualidad" es una exposición crítica y sumaria de las concepciones de algunos pensadores / visionarios cuya aportación, de acuerdo con Béjar, ha sido fundamental en el surgimiento y modelación de la posmodernidad en Occidente. Las ideas de Mallarmé, Nietzsche, Derrida y Barthes son descritas en la esencia de su aportación a una zona constitutiva de lo posmoderno y homologadas con los planos más salientes de la escritura de Arenas. De Mallarmé se extrae la visión de lo lírico como condición esencial del texto y cancelador de la idea del género literario por ser ésta básicamente divisiva y anuladora de una unidad portadora de lo plural. De Nietzsche, su crítica a la autoridad de sistemas propuestos como alcance de un conocimiento total, absoluto, y la desmitificación de la concepción del lenguaje como traducción verdadera de la realidad. De Derrida, la crítica a la pretensión de derivar significados unívocos del texto cultural, por tanto la posibilidad de desandar o deconstruir ese texto, llevándolo más allá de su intención autorial originaria o de su comprensión epocal; la deconstrucción puede poner en evidencia la contradicción de un determinado discurso y por lo mismo actuar como radical apertura del mismo. De Barthes, la concurrencia de una filosofía, una crítica y una poética dedicada a exponer la actividad del texto, el funcionamiento de su espacio y de su práctica en lugar de la determinación de sus objetivos. El placer del texto está ligado en la concepción barthiana a una experiencia de pluralidad, de sentidos irreductibles en la exploración de lo escrito. Síntesis bien llevada y que Béjar logra conjugar con la práctica de la escritura de Arenas, la cual es delineada como realización paradójica, antinormativa y examinada en los procesos más sustantivamente liberadores de la imaginación.

El capítulo segundo reafirma la necesidad de demostrar el funcionamiento de los elementos intertextuales (en el ensayo se defiende la preferencia por el término "entre-textuales") de la obra de Arenas. Se puntualiza con exactitud su proveniencia y se explica tanto las repercusiones de su productividad transgresiva como el afán liberador en el que se funda. Además, Béjar revisa cuidadosamente los planteamientos de la crítica al respecto, confrontándolos con la dirección que asumen en su ensayo. Hay una revisión teórica general en torno a la noción de intertextualidad complementada con una elucidación de conceptos más específicos tales como el de infinitud o el de heterogeneidad implicados en este tipo de práctica. El apoyo teórico (Kristeva, Barthes, Derrida, etc.) o la referencia crítica (Alicia Borinsky, Gustavo Pérez Firmat, etc.) está bien articulada a su objetivo central que es el descenso en ese "mar imaginativo" que marca la escritura de Reinaldo Arenas. La

decisión de seguir una clasificación de los diversos procesos que supone el hecho intertextual me parece, sin embargo, cuestionable por la limitación inherente que supone tal intento de separación frente a un fenómeno esencialmente incorporativo, cuya categorización se funda inevitablemente en aproximaciones o recursos arbitrarios. La tipología escogida es la propuesta por Gérard Genette (**Palimpsestes**), en la cual se parte de la noción general de transtextualidad subcategorizada en cinco modos, (intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad, y architextualidad). Béjar, advierte sí que su uso en este ensayo no es literal ni su adherencia al método definitiva. Para la ilustración de este funcionamiento de intertextualidades (o transtextualidades) se elige **Cantando en el pozo** (título dado en la publicación de 1982 a **Celestino antes del alba**). Pese a mis reservas sobre el uso de las categorías de Gérard Genette, el resultado de esta aplicación es productivo y sobre todo logrado sin evadir las complejidades de tales relaciones. La detallada exégesis de intertextos -por ejemplo, poéticos como el de Rimbaud o narrativos como el de Borges- provee nuevas claves y alerta con inteligencia sobre los alcances o limitaciones de nuestra lectura sobre la obra de Arenas.

Los capítulos siguientes se abocan a la demostración de cuáles son y cómo funcionan en la narrativa del escritor cubano las prácticas textuales de una escritura canalizada siempre hacia lo multívoco. Específicamente, el capítulo tercero explora en los efectos plurales de un rasgo común a la narrativa de la modernidad hispanoamericana: lo fragmentario como una vertiente de imbricaciones artísticas. Deshecha la idea de discurso continuo y coherente se va a la búsqueda de modos narrativos mutacionales dentro de los cuales se acepta con naturalidad la coexistencia de géneros literarios heterogéneos. El capítulo cuarto, a su vez, revisa los procesos de una narración autorreflexiva en los que se interna la escritura de Reinaldo Arenas. La singularización conceptual de Linda Hutcheon (**Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox**) sirve de apoyo a Béjar en este respecto.

No hay simplificaciones en el ensayo de Béjar. Con un cuerpo teórico apropiado y una estupenda ilustración práctica de tal soporte su investigación nos muestra inteligentemente el laberíntico y rico universo de la narrativa de Reinaldo Arenas.

Fernando Burgos
Memphis State University

Eulate Sanjurjo, Carmela; *LA MUÑECA*, San Juan-Río Piedras: Instituto De Cultura Puertorriqueña y Editorial de la Universidad de Puerto Rico , 1987, 143 p.

Una de las consecuencias definitivamente positivas del movimiento contemporáneo de reivindicación de la mujer ha sido provocar una revisión a fondo del papel desempeñado por ella en el campo de la cultura. Tradicionalmente colocada al margen, la producción cultural femenina tiende a ser considerada desde una perspectiva que implica nuevos valores más acordes con su naturaleza. El rescate de textos femeninos olvidados y su relectura a la luz de la actual creación y crítica de y sobre la mujer ha sido una de las manifestaciones principales de este fenómeno en el campo de la literatura.

Resulta, pues, sintomático que cuando las editoriales del Instituto de Cultura Puertorriqueña y la Universidad de Puerto Rico, bajo la dirección respectiva de Marta Aponte y Juan Martínez Capó, se unen para publicar "una selección de obras fundamentales de la tradición escrita de Puerto Rico, escogidas con criterios tanto de excelencia como de pertinencia y disponibilidad" (p. 7), como señalan los editores del libro que nos ocupa, comiencen esta "Colección Puertorriqueña" con un texto narrativo de una mujer: *La muñeca* de Carmela Eulate Sanjurjo, publicado originalmente en Ponce en 1896, reeditado en Barcelona en 1920 e inaccesible al público lector desde hace más de medio siglo.

Los estudiosos de la literatura puertorriqueña conocíamos esta novela por su texto masculino -valga la ironía- que acompañó su primera edición: el "Prefacio", elogioso por cierto, que escribió nuestro principal novelista del siglo XIX, y uno de los principales en toda Hispanoamérica, don Manuel Zeno Gandía. En el "Prefacio", Zeno Gandía hacía profesión de fe como escritor naturalista y es éste el pasaje ampliamente citado. Como señalan los editores que han tenido la excelente idea de publicar "una selección antológica de obras que reflejan lo que han pensado y creado los escritores puertorriqueños a lo largo del tiempo, y por ende, lo que dicen a nuestro tiempo"; la selección de *La muñeca* para iniciar esta colección ha sido "un poco fortuita, pero acertada" (p. 9), y acertada en más de un sentido.

Esta novela, desconocida o conocida apenas, se enriquece gracias a la naturaleza de estas ediciones en las cuales el texto debe quedar "enmarcado críticamente en nuestra época por especialistas, con un mínimo de anotaciones que aclaren su sentido en lo fundamental" (p. 8). En este caso, acompañan a *La muñeca*, además del "Prefacio" de los editores, una certera "Introducción" del Dr. Angel Aguirre,

quien también anotó el texto; un revelador "Esquema biográfico de Carmela Eulate Sanjurjo" y una bibliografía muy completa de su obra, aportaciones de la Dra. Loreina Santos Silva, y el famoso "Prefacio" de Zeno Gandía a la primera edición. No dejemos pasar de lado el rigor y buen gusto con que está hecha la edición cuya portada fue diseñada por José Pelaez y está basada en una pintura original de Mirta Pérez y el trabajo fotográfico de Nitzza Luna.

El "Esquema biográfico" y la bibliografía nos presentan un cuadro impresionante de la trayectoria vital y la producción de esta extraordinaria mujer que fue "novelista, poeta, cuentista, ensayista, traductora, arabista, conferenciante, concertista de piano, cantante contralto, musicóloga y pintora" (p. 123). En la bibliografía se recogen diez novelas publicadas y una inédita, un poemario, varias biografías, mayormente de grandes compositores, aunque también le atrae la figura de Santa Teresa de Jesús; una serie de ensayos sobre la mujer en el arte y en la historia, publicados en su mayoría en Puerto Rico a fines del siglo pasado, y una lista de traducciones del inglés, del francés, del italiano y del árabe. Eulate Sanjurjo llegó a dominar ocho idiomas, entre ellos el ruso y el alemán, y por su conocimiento y traducción de la poesía árabe, Santos Silva la considera la primera arabista puertorriqueña.

Su trayectoria vital explica el relativo desconocimiento de su obra. Nació en San Juan de Puerto Rico en 1871, hija de un almirante de la marina española y de una zamorana residente en América. Estudió en Puerto Rico, Cuba y España, pero se formó mayormente en nuestra isla, bajo el estímulo de escritores puertorriqueños como Salvador Brau, José Julián Acosta, Manuel Zeno Gandía y la feminista Ana Roque Duprey. Aquí publicó su primer libro, *La muñeca*, aunque luego fijó su residencia en España donde murió en 1961. Su ausencia de Puerto Rico afecta su reconocimiento en la isla, mientras que, según Santos Silva, "su sentimiento de criolla americana no le permitió gozar de la fama que ella mereciera porque los españoles la consideraban extranjera" (p. 125). No obstante, su obra está íntimamente vinculada a España. Al igual que su contemporáneo Luis Bonafoux, es uno de esos autores hispano-puertorriqueños que en rigor pertenecen a ambas literaturas.

Santos Silva también enfoca su ideario feminista, el cual resume de la siguiente manera:

Como feminista, defendió el derecho de la mujer a obtener una buena educación que le permitiera compartir inteligentemente con los hombres y escalar un lugar apropiado en la sociedad. Defendió el derecho de la mujer a participar en las decisiones políticas a través del sufragio. Sostenía que la lucha feminista no debía entenderse como el logro de la competencia con el sexo opuesto sino como el logro del equilibrio en las relaciones heterosexuales (p. 128).

Según ella, en el proceso de desarrollo intelectual, la mujer no debe abandonar sus deberes claves: maternidad y amor. (p. 129).

No obstante, como otras feministas de su época, Eulate Sanjurjo nunca se casó;

no le interesó personalmente el matrimonio. “En realidad no hubiera tenido tiempo para cumplir con las exigencias del mismo” (p. 126), opina Loreina, lo cual no deja de ser un tanto contradictorio.

Como institución social e interpersonal, el matrimonio sí le interesó mucho, y desde muy joven, según lo revela precisamente **La muñeca**. Este es uno de los elementos que permiten encuadrar su novela dentro del realismo decimonónico, como lo hace certeramente el Dr. Aguirre en su “Introducción”. Para el crítico, el realismo es “la escuela literaria que trata de imitar la realidad y seguirla de cerca, realidad que abarca tanto la realidad externa como la individual interna, es decir la vida toda del individuo en su relación con la sociedad y el ambiente en que se vive” (p. 17). En rigor, siempre según Aguirre, esta novela “pertenece a la transición de la prosa romántica puertorriqueña a la realista” (p. 21), sobre todo por la persistencia de rasgos románticos en la caracterización de Julián, el protagonista masculino. A esto yo añadiría la presencia de elementos modernistas que se evidencian en las descripciones plásticas y suntuosas de todo cuanto rodea a Rosario, la “muñeca” de la novela. No es raro este peculiar sincretismo en la novela finisecular, como lo demuestra la obra de Zeno Gandía, para dar un ejemplo sobresaliente.

Aguirre ve como propios del realismo la minuciosa descripción del ambiente familiar, el tono moralizante y la intención didáctica, la capacidad para crear personajes convincentes y la importancia concedida a la dimensión psicológica, así como la observación de la vida cotidiana. Con acierto, vincula **La muñeca** con la producción de Juan Varela, no sólo por la importancia concedida a la psicología de los personajes, sino también por “el estilo fácil, pulcro y elaborado” (p. 29).

Para Aguirre, esta novela es sobre todo: la explosión del caso enfermizo de la destrucción de un hombre bueno, magnánimo y sensible, víctima del engaño y de la impiedad ciega e inconsciente de una implacable muñeca, incapacitada para el amor y el sacrificio por el egoísmo y el amor propio, para quien la vida hogareña sólo conlleva molestias y fastidios” (p. 22). En efecto, Julián es un hombre maduro, abogado exitoso, trabajador, sensible y generoso que se enamora perdidamente de la belleza deslumbrante, pero fría, de Rosario, quince años más joven que él, y cuya vanidad, frivolidad y narcisismo egocentrista lo arruinan social y psicológicamente, mientras ella continúa imperturbable exhibiendo su belleza y sus lujos.

Los diez breves capítulos de la novela -a veces demasiado breves, puesto que predomina el resumen y el análisis directo de los personajes y no la dramatización que se observa en los mejores pasajes- van encaminados a trazar la fatal destrucción de Julián y a redondear la naturaleza monstruosa, aunque superficialmente bella y amable de Rosario.

Como vemos, la presente edición, muy completa y bien encuadrada, facilita nuevas lecturas del texto. No puedo resistir la tentación de esbozar brevemente una que me parece particularmente problemática y pertinente: una lectura feminista. En este sentido, de primera intención **La muñeca** resulta desconcertante, si consideramos las vinculaciones de la autora con el feminismo de la época. En **La muñeca** el hombre, Julián, es claramente la víctima que despierta todas nuestras simpatías y que porta todos los valores positivos: bondad, sensibilidad, generosidad, amor, comprensión, desinterés, nobleza, espíritu de sacrificio; mientras que la mujer, Rosario, ocupa el lugar del implacable victimario que reúne todos los valores

negativos: frivolidad, vanidad, egoísmo, frialdad, desamor, crueldad, insensibilidad, hipocresía, superficialidad, narcisismo. Nuestra percepción aparece reforzada por las cualificaciones de la voz narrativa autorial que no se cansa de elogiar a Julián y condenar a Rosario, un monstruo que rechaza hasta la maternidad porque arruinaría su belleza y perturbaría su vida despreocupada. De esta manera percibe Zeno Gandía la novela. Para él Rosario es “un aspid enroscado en el pedúnculo de la rosa” (p. 117); “un ser terrible, un ser peligroso” (p. 117); “algo pavoroso que espanta y desconcierta y hunde; algo que hiere al hombre, destruye la familia y desequilibra el mundo” (p. 117). El mundo “masculino”, casi nos vemos tentados a añadir.

No obstante, una lectura más atenta lleva a una percepción algo distinta del personaje y su situación. Rosario, hija única y mimada, es fruto de su educación. Pero aún aquí es una mujer, la madre, la principal responsable. Por otro lado, Julián ha actuado en forma imprudente al casarse con una mujer mucho más joven que apenas conoce, deslumbrado por la belleza física, sin reparar en otras cualidades. Julián se ha casado con ella por lo que tiene precisamente de “muñeca” y nunca será capaz de librarse de su pasión por su fría belleza. “Pero él la había escogido idolatrando su hermosura, y se decía, que aún tal como era, su pasión insensata no consentía en cambiarla por ninguna otra mujer”. No obstante, la autora, a través de la voz narrativa, parece excusarlo y liberarlo de toda responsabilidad: es un hombre profundamente enamorado. Simultáneamente propone como modelo de conducta femenina a Luisa, madre y esposa abnegada que vive en función de la maternidad, de su marido y los deberes del hogar, sin reclamar ningún espacio autónomo.

El feminismo de la autora, por lo menos en esta etapa de su vida, parece limitarse a reclamar una mejor educación para la mujer que la convierta en mejor compañera del hombre. Su libro parece estar principalmente dirigido a un público masculino, como una advertencia. Parece ser un medio de asustar al hombre con el fantasma de Rosario para que permita y estimule un desarrollo más humano e integral de la mujer que no la limite al estereotipo de “muñeca”. Pero este himno a la maternidad, al amor conyugal y a la “perfecta casada” resulta un poco sospechoso en boca de una mujer a quien no le interesó personalmente el matrimonio. En este sentido llama la atención un comentario sobre Rosario que se permite la voz narrativa. Rosario busca en el matrimonio: “el medio de obtener una posición en la sociedad, que dadas nuestras costumbres, sólo disfruta la mujer casada” (p. 39).

Creo que podemos hacer de la novela otra lectura más profunda y reveladora, una lectura tal vez insospechada o meramente intuida por Eulate Sanjurjo, pero que nosotros podemos legítimamente hacer. Recordemos dos versos de las famosas redondillas de la lúcida Sor Juana en otro texto dirigido a los hombres: “Querredlas cual las hacéis / o hacedlas cual las buscáis”. Recordemos también que la literatura femenina está llena de monstruos y muñecas, desde Frankenstein de Mary Shelley, hasta “La muñeca menor” de nuestra Rosario Ferré. Recordemos, por último, una “ex-muñeca” cuyo portazo al abandonar su Casa de muñecas en 1879 escandalizó a la Europa finisecular y que con toda probabilidad Carmela Eulate conocía. Me refiero a la famosa Nora de Henrik Ibsen.

De primera intención las obras de Carmela Eulate y el dramaturgo noruego

parecen muy distintas, y lo son, aunque de ellas se puede derivar un mensaje sorprendentemente semejante. **La muñeca y Casa de muñecas** constituyen los dos extremos opuestos de un mismo fenómeno. En el drama de Ibsen, Nora se rebela contra el papel de "muñeca" que le ha impuesto la sociedad a través de un marido insensible y superficial. Rosario, por el contrario, acepta plenamente su papel de "muñeca" y lo lleva hasta sus últimas consecuencias. Son las dos caras de una misma moneda y dos maneras distintas de rechazar el modelo femenino propuesto.

Rosario es fruto de su sociedad y de las expectativas masculinas. Es producto del "rol" asignado a la mujer de la alta burguesía española, que es el "rol" de la muñeca que adorna el hogar y eleva el ego del marido, quien la exhibe como símbolo de estatus y éxito social y quien disfruta su belleza. Socialmente Rosario es una mujer exitosa y admirada, lo cual refuerza su comportamiento. Encarna valores sociales muy estimados y su éxito se evidencia por la emulación de las demás.

En toda la ciudad no había quien pudiera rivalizar en lujo con ella, y cuando se presentaba en el paseo, recostada coquetamente sobre los cojines de su "landeau", todas las miradas la seguían y las damas se apresuraban a imitar el corte y el color de sus vestidos (p. 45).

La madre, el padre, la doncella, Teresa su ama de llaves y hasta el propio Julián, con su enfatuación por su belleza, refuerzan su conducta. De ahí que Rosario nunca se sienta culpable. Su maldad es inocente porque piensa que está haciendo lo correcto y, lógicamente, desea disfrutar del premio que le corresponde, socialmente hablando.

Por otro lado, en su exageración del papel de "muñeca" podemos ver también un rechazo del otro papel que se le asigna a la mujer: el de madre y esposa abnegada totalmente subordinada al hombre. La doble expectativa frente a la mujer implica una contradicción. Se la forma como muñeca para pescar un buen partido, no para ser esposa y madre. Las cualidades en cada caso son distintas y a veces opuestas. Con lógica implacable, Rosario decide encarnar la primera expectativa y convertirse en "muñeca", no a medias, sino en forma absoluta. El resultado es, como escribía asustado Zeno Gandía "algo pavoroso que espanta y desconcierta y hunde" (p. 117). Pero recordemos a Sor Juana: "Queredlas cual las hacéis / o hacedlas cual las buscáis".

*Ramón Luis Acevedo
Universidad de Puerto Rico*