

Una lectura del complot. ¿El mundo alucinante, una escritura autoficcional? (Ensayo)**A reading of the complot. El mundo alucinante: an autofiction writing? (Rehearsal)**

Eleidys Matos Basulto. Licenciada en Letras. Máster en Historia y Cultura en Cuba. Profesora

Asistente. Universidad de Granma. Manzanillo. Granma. Cuba. ematos@udg.co.cu 

Felicia Rosales Piña. Licenciada en Educación en la especialidad de Español Literatura. Doctora en Ciencias Pedagógicas. Profesora Titular. Universidad de Granma. Manzanillo. Granma. Cuba.

frosalesp@udg.co.cu 

Fernando Enrique Fernández Arias. Licenciado. Doctor en Ciencias Económicas. Profesor

Instructor. Universidad de Granma. Manzanillo. Granma. Cuba. ffernandeza@udg.co.cu 

Recibido: 26-07-2022/ Aceptado: 08-11-2022

Resumen

El presente trabajo reflexiona sobre el género de la autoficción en el marco de la literatura cubana. Se toma como referencia la novela *El mundo alucinante* del escritor holguinero Reinaldo Arenas. Para lograr este fin se trabaja con la categoría del narrador y su análisis en el texto objeto de estudio que permita evaluar el valor autoficcional del texto. En este sentido se advierte a partir del carácter metaléptico del texto la conjunción de la imagen entre el autor y el personaje ficcional, en el entramado lúdico compositivo del arte de la novela como sitio de confabulaciones.

Palabras Clave: autoficción; novela; narrador; literatura cubana; metalepsis

Abstract

The present work the Cuban reflects on the kind of the auto-fiction in cuban literature, we take like reference, the novel the writer's *El mundo alucinante* Reinaldo Arenas. It is worked up with

the narrator's category in order to achieve this end and I object his analysis in the text of study that it allow evaluating the value text like auto-fiction.

Keywords: autofiction; story; narrator; cuban literature;

Introducción

En el ámbito de la posmodernidad se vigoriza, como uno de los rasgos más significativos del recinto literario, la hibridación y la mezcla de géneros, donde resulta difícil la clasificación de una obra en una u otra variedad. El llamado “género” autoficcional, se mueve por estos campos, siendo la conjunción de lo autobiográfico y lo novelesco. De este modo, la presente investigación reflexiona en torno a los rasgos distintivos del corpus narrativo autoficcional, presentes en el entorno literario cubano, a partir del análisis de una de las novelas que se insertan en el mismo: la obra *El mundo alucinante*, del escritor holguinero Reinaldo Arenas.

A propósito de las conjeturas anteriormente referidas, se impone un sondeo aclaratorio de orden epistemológico, sobre el concepto en discusión. En este sentido, Alberca (2005) explica que la autoficción es un relato que se presenta como ficción, o sin determinación propiamente definida, caracterizado por una apariencia autobiográfica, nunca como autobiografía o memorias, revalidada la mayor de las veces por la identidad nominal del autor, narrador y personaje, lo que hace que haya una transgresión del principio de distanciamiento de autor y personaje que expone el pacto novelesco y el principio de veracidad del pacto autobiográfico. De acuerdo a esto, el investigador las considera como derivadas de las novelas autobiográficas, marcando con énfasis las diferencias entre una y otra.

Al estudiar la evolución de este neologismo, *autoficción*, su inventor fue un novelista y profesor francés, llamado Serge Doubrovsky, quien da su clasificación en la década del 70. Destacan otros investigadores del tema, de origen francés, español e italiano, que acusan el

fenómeno como eminentemente europeo, aun cuando en Latinoamérica se realizan estudios de este tipo. Entre los grandes estudiosos se encuentra Lejeune (1991), Colonna (2012), y el antes citado Alberca (2005; 2007), entre otros. Huelga resaltar que, aunque esta nominación aparece durante esta época, en realidad es un acto habitual en los modos creativos, por tanto, su uso no es privativo de la época. Tipologías creativas de este calibre se contemplan un tanto en la novela picaresca, y ya un poco más cerca en el tiempo, lo utilizan por ejemplo Unamuno (1914) en *Niebla*, y Breton (1960) en *Nadja*.

Uno de los puntos más relevantes del fenómeno de la autoficción lo constituye como ya se apuntaba con anterioridad, el entrecruzamiento de los dos pactos: novelesco y autobiográfico, lo que crea una ambigüedad a la hora de leer las obras de este género, pues no se sabe a cuál de los pactos se debe acudir, en todo caso posibilita que el lector resuelva leerlo tanto de una como de otra forma. Siguiendo la perspectiva de Alberca (2005), la autoficción o bien puede representar un relato autobiográfico, bajo la denominación de novela, o bien puede simular que una novela parezca una autobiografía sin serlo. Como es evidente cada una de las dos formas demuestra un alto grado de ambigüedad.

Esta perpetua relación de la autoficción con la autobiografía, es manifestada por el propio Doubrovsky (2012) en tanto que la primera es una de las muchas formas innovadoras de la segunda. Esta misma línea genera visiones sobre la autoficción como un aporte a la tradición autobiográfica, o bien como una variante subversiva de la novela en primera persona, en tanto que, al utilizar el nombre propio, el supuesto distanciamiento y la no identidad del autor en el texto, que normalmente tiende a establecerse, desaparece, o sea se hace otro. Esto expresa la autoevolución de la novela como un género no estático, a la vez que incorpora los elementos

textuales de la autobiografía desde una nueva resignificación textual en la que evoluciona su carácter textual y estético como expresión de lo literario.

Colonna (2012) por su parte, considera que este concepto se define como una obra literaria en la que el autor, conservando su identidad, se inventa una personalidad y una existencia, de este modo ocurre un fenómeno singular que es precisamente la ficcionalización del yo. En su concepción sobre el tema, el estudioso arguye que hay diferentes posibilidades para la estructuración autoficcional, en este sentido, se puede advertir una vertiente referencial y biográfica, en la que lo imaginario es reducido al máximo por una voluntad de expresar la verdad; otra de modo reflexivo especular, que implica una metalepsis del autor en un relato de ficción con fines paródicos, humorísticos o megalómanos; y una última, de corte figurativo o fantástico, que deviene en la ficcionalización del yo.

De ahí que, como punto de partida para reconocer este tipo de literatura, se debe lograr entrever la identificación nominal entre autor narrador y protagonista, lo que deviene en una multitud de sus posibilidades narrativas. La identidad nominal se establece, como en el pacto autobiográfico de manera explícita o sobrentendida; o bien puede ser en función metaléptica como en la antes citada obra de Unamuno (1914). Se manifiesta de la primera forma en algunos cuentos de Borges (2002), por ejemplo, en *Borges y yo*; y de una manera implícita en la novela *Pájaros de la playa* de Sarduy (1993), donde el personaje se denomina el Cosmólogo, que responde al gusto de este escritor por la astronomía.

Al encontrarse la autoficción en las fronteras entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco, lo que en realidad se propone -como lo asevera Alberca (2007)- es un pacto ambiguo, en el que el receptor, el lector decide la forma de su lectura. Bajo el auspicio de esta mirada entonces se define la autoficción como una narrativa en la que se funden elementos tanto

ficticios como de la realidad individual del escritor; en tal sentido resulta significativa la clasificación de Alberca (2005) sobre el asunto:

Las autoficciones parten (...) de algún tipo de identificación nominal del autor con el protagonista del relato, pero insinúan, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor. Esta identidad ambigua, calculada o espontánea, irónica o autocomplaciente, según los casos, constituye una de las fuentes de la fecundidad del género, pues a pesar de que autor y personaje son la misma persona, el texto no postula casi nunca una exégesis autobiográfica explícita, toda vez que lo real se presenta como una simulación novelesca sin camuflaje apenas o con algunos elementos ficticios.

La novela que en este estudio se analiza, ha suscitado entre los investigadores y críticos literarios una polémica en cuanto a su clasificación, algunos la señalan como novela histórica, otras como autobiográfica, nunca vista como autoficcional¹. En tanto reflejo histórico subvertido del personaje de Fray Servando Teresa de Mier, con tintes marcadamente posmodernos de intertexto, desacralización, sus índices apuntan hacia las naturalezas antedichas, pero es necesario valorar con escrutinio el preámbulo con que inicia la novela para luego discernir sobre el mismo:

Querido Servando,

desde que te descubrí, en un renglón de una pésima historia de la literatura mexicana, como “el fraile que había recorrido a pie toda Europa realizando aventuras inverosímiles”, comencé a tratar de localizarte por todos los sitios. Revolví bibliotecas infernales, donde la palabra *fraile* provoca el desconcierto de los referencistas, me comuniqué con personas que te conocían con la distancia característica y el rasgo

¹ En este último punto encuentra en uno de sus detractores al propio Alberca (2005).

deshumanizado que suponen las erudiciones adquiridas en los textos de historia. También fui a embajadas, a casas de cultura, a museos, que, desde luego, nada sabían de tu existencia. No obstante, la acumulación de datos sobre tu vida ha sido bastante voluminosa; pero lo que más útil me ha resultado para llegar a conocerte y amarte, no fueron las abrumadoras enciclopedias, siempre demasiado exactas, ni los terribles libros de ensayos, siempre demasiado inexactos. Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona. De aquí que toda referencia anterior hasta llegar a este descubrimiento formidable e insoportable, sea innecesaria y casi la he desechado por completo. Solo tus memorias, escritas entre la soledad y el trajín de las ratas voraces, entre los estallidos de la Real Armada Inglesa y el tintinear de los mulos por los paisajes siempre intolerables de España, entre la desolación y el arrebató, entre la justificada furia y el injustificado optimismo, entre la rebeldía y el escepticismo, entre el acoso y la huida, entre el destierro y la hoguera; solo ellas aparecen en este libro, no como citas de un texto extraño, sino como parte fundamental del mismo, donde resulta innecesario recalcar que son tuyas; porque no es verdad, porque son, en fin, como todo lo grandioso y grotesco, del tiempo; del brutal e insoportable tiempo que en estos años te hará cumplir doscientos años. No aparecerás en este libro mío (y tuyo) como un hombre immaculado, con los estandartes característicos de la pureza evangélica, ni como el héroe intachable que sería incapaz de equivocarse, o de sentir alguna vez deseos de morir. Estas, querido Servando como lo que eres: una de las figuras más importantes (y desgraciadamente desconocida) de la historia literaria y política de América. Un hombre formidable. Y eso es suficiente para que algunos consideren que esta novela deba ser censurada. (Arenas, 1969, pp.11-12)

Los estudios teórico-literarios se han encargado de diferenciar con una marcada meticulosidad la instancia del narrador de la del autor², y resulta sin lugar a dudas válido esta separación ya que el autor puede encarnar diferentes sujetos dentro de su poiesis; aun así sucede que el autor siendo partícipe de su juego literario irrumpe con este supuesto planteado por la teoría literaria, y es esto precisamente lo que ocurre en la novela. Desde el inicio, con esta nota aclaratoria, Arenas abre el juego, aparentemente desde un narrador impersonal e innominado, pero a medida que se avanza en la lectura de la carta, se percibe que ese narrador no es más que el escritor, el autor, escribiéndole al personaje de su novela, y contándole como lo descubrió y la importancia de su descubrimiento: *lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona*. De esta manera, el autor reconoce en una misma persona a dos seres de la realidad, pero de contextos diferentes, su protagonista y su propia persona (el autor), gracias a una suerte de comunidad de sucesos o sentimientos acontecidos a los dos.

Este narrador al que confundimos con el propio autor, a pesar de no exponer su nombre a las claras como lo hacen la mayoría de las autoficciones, resulta inconfundible por diferentes marcas textuales, por ejemplo, cuando el narrador describe todos los avatares sufridos en el proceso de búsqueda e investigación sobre su protagonista, un personaje histórico real, todo ello no es más que el estudio de Arenas sobre Fray Servando, la lectura de sus memorias. Cuando dice: *Revolví bibliotecas infernales, donde la palabra fraile provoca el desconcierto de los referencistas (...)* también acertamos a que es el propio escritor enfrentándose a los

² El sujeto emisor de la totalidad discursiva es el autor implícito (autor) mientras que el narrador es el sujeto emisor del nivel narrativo, que -en el discurso narrativo literario- tampoco se reduce a las secuencias accionales estudiadas, el narrador es una función semiótica del autor implícito, hallándose por ello subordinado a la intencionalidad general del mismo, aunque a su vez, en cuanto a sujeto de un hacer, goce de una intencionalidad propia: relatar la serie de acciones en correspondencia, concordancia con la totalidad del sistema que el discurso narrativo total instaura, en otras palabras, transformar un programa de acciones posibles en una serie de eventos contados (Prada Oropeza, 1986).

impedimentos que caracterizaron la etapa inicial de la Revolución en la que todo lo relacionado con temas religiosos era condenado. Pero también al final de la carta se encuentra otra marca que indica que es el propio autor quien habla, cuando dice: *No aparecerás en este libro mío (y tuyo)* en la que se hace referencia al reconocimiento del libro como su creación. Esta referencialidad hace pensar en el concepto de metaficción, o metaescritura, técnica narrativa mediante la cual la ficción atrae la atención al proceso de su propia creación y a su estatus de artefacto literario, e incluye comentarios sobre su propia identidad ilusoria, narrativa y lingüística. De acuerdo a esto el discurso narrativo trata de sí mismo, y advierte intencionadamente claves para su lectura.

La novela, en su afán marcadamente transgresor, subvierte la escritura tradicional, al mostrar al autor como narrador dirigiéndose a su narratario que es, en este caso, el personaje protagónico de su historia, rompiendo con todo orden temporal (el autor, que escribe desde el presente, destina su carta a Servando, personaje histórico, cuya vida real tuvo lugar unos doscientos años atrás)³. De todo ello se deriva, con un carácter especular, que el Servando-destinatario de esta carta y de este libro es un ente ficcional, con el que el autor se fusiona, para crear un texto que responda a dos realidades: su propia experiencia vital y la de su personaje libresco. El ámbito de los sentidos del mundo interior del sujeto que vive y escribe encuentra en una realidad y vida “otra”, una concreción, e incluso, se diría, anuncio de la propia.

Con la fusión de estas dos personas, y la ruptura del pacto narrativo, el escritor también ya bajo el nombre de Servando, será, en ocasiones⁴, quien narre los sucesos que acontezcan en la

³ En alguna medida, por la concepción del tiempo literario, que desde un punto de vista es eterno y posibilita el sitio de convergencia, esta mirada se manifiesta en estrecha relación con el texto lírico borgiano *A Leopoldo Lugones*, en el que se describe un encuentro entre Borges y Lugones. En este caso el elemento que une los tiempos es el sueño; en *El mundo alucinante*, la carta. Los motivos esenciales para que ocurra esta suerte de conexión temporal son la admiración y el respeto de los escritores por sus antecesores.

⁴ No se ha querido valorar todo el sistema categorial del narrador por una cuestión de centrar el estudio en el objetivo que es valorar el papel autoficcional de la novela. Aun así, resulta ineludible señalar la existencia de diferentes tipos de narrador en la diégesis,

historia. Se establece así un pacto ambiguo, que se ajusta con los presupuestos autoficcionales. Todo pone en el tablero de juegos la diversidad de posibilidades narrativas. De esta forma la novela aceptaría múltiples lecturas, pero se señalan dos direcciones particulares, siempre bajo los predios de la recreación imaginativa: linealmente -aunque nunca será propiamente así, por las salpicaduras experimentales de la multiplicidad de narradores y la escritura esquizofrénica- predominará una visión fantástica, apócrifa, alucinante de la vida de Fray Servando, de obligados tintes biográficos. Por otra, que ancla sus raíces y modos en un plano connotativo, reconocerá algunos de los rasgos personales del autor de la novela, que lo hacen reconocerse en esta figura. El motivo crucial, el elemento clave – se insiste- es la carta, que se erige dentro de la novela como un código de cómo debemos leerla, es y no es a la vez una reescritura de la vida del personaje histórico fray Servando Teresa de Mier, tanto como la vida de Arenas. Es un guiño, una jugada maliciosa con la que el autor pone en tela de juicio su vida y la historia.

Si quizás esta carta no formara parte del discurso novelesco ya que no forma parte de la diégesis, entonces Alberca (2005) tuviera razón en considerarla novela de corte autobiográfico⁵, pues se podría argumentar que el escritor se esconde bajo el nombre de su protagonista y relata aspectos de su vida, pero al develar Arenas ontológicamente la fusión de dos personas, en una misma, ya se está exponiendo el carácter autoficcional de la obra. En el fondo todo se resume a

⁵ A este respecto, Alberca (2005) dice: Podemos considerar las autoficciones hijas o hermanas menores de las novelas autobiográficas, pero en ningún caso debemos confundirlas, pues en las segundas el autor se encarna total o parcialmente en un personaje novelesco, se oculta tras un disfraz ficticio o aprovecha para la trama novelesca su experiencia vital debidamente distanciada mediante una identidad nominal distinta a la suya. Por tanto, a pesar del autobiografismo más o menos reconocible de novelas como en *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas, donde el autor se proyecta en la figura del personaje histórico, Fray Servando Teresa de Mier, o de *La consagración de la primavera*, de Alejo Carpentier, en la que, tras el protagonista Enrique, reconocemos datos y episodios de la biografía personal del autor o de su familia, estas novelas no podrían considerarse autoficciones, a no ser que se emplee esta denominación con una amplitud tal que quedaría inservible, ya que un nombre propio, diferente al del autor, impide en principio la representación autoficcional del autor.(p. 116)

un juego literario, en el que el autor expone sus reglas, no sin cierto regodeo en crear un arte del complot.

De este modo, la carta es nota aclaratoria de lo que se abordará en el texto, especie de antesala, preámbulo, de ahí que sea parte de la novela a nivel discursivo, pero no a nivel diegético, aunque como ya se ha vislumbrado, esa diégesis se socava.

En el tomo III de la *Historia de la Literatura Cubana* (Arcos et al., 2008), aparece una valoración muy interesante sobre la obra de Arenas, que viene muy afín a lo que se propone el estudio:

La novelística de Reinaldo Arenas, escritura no dispuesta a definiciones y canalizada hacia lo multívoco, se peculiariza por su dinámica transgresora y escandalizante, en tanto que la realidad del autor, ficcionalizada por la palabra, se manifiesta múltiple y contradictoria. Delirante a veces en su imaginación desbocada, logra explorar con humor e irreverencia en la soledad del hombre, que es para él un ser plural y hasta incognoscible, entretejida siempre con lo posible imaginario. (p. 249)

Resultan muy atinadas estas palabras cuando refiere la idea de “la realidad del autor, ficcionalizada por la palabra”, aunque se subraye como fórmula general para la producción completa de Arenas, es precisamente esto lo que advierte la obra traída a colación: la realidad de Arenas hecha texto, hecha una ficción, ahora, ¿de qué se vale Arenas para ficcionalizar su vida en esta novela? Pues de su conocimiento de la vida de Servando y en la exposición de un paralelo entre su experiencia vital y la de su protagonista.

Una de las posibles limitaciones para la concepción de esta novela como obra autoficcional lo constituye el haber escogido su autor como personaje protagónico de la novela una figura histórico real, teniendo en cuenta que la mayoría de las autoficciones van a lo más

fácil, si no exponen su nombre por lo menos marcan en el personaje protagónico algunos caracteres de forma evidentemente reconocible, como sucede con el Cosmólogo de *Pájaros en la playa* de Sarduy (1993), o con José Cemí de *Paradiso* de Lezama Lima (1966). Pero aquí la autoficción se comporta de otro modo, quizás más serio, más ontológico, o quizás, más a lo posmoderno. No debe olvidarse la pluralidad de voces, que se decanta en la llamada fragmentación del yo. Lo cierto es que Arenas recurre a fray Servando Teresa de Mier, pero su elección no fue algo gratuito ni el simple gusto del conocimiento de su vida, no. Creyó ver en la vida de este hombre algunos elementos su propia vida. Una existencia cargada de eventos trágicos, de penas, de persecuciones y huidas.

Si se acatan las reglas del juego expuestas por Arenas al iniciar la novela, en este acápite convendría hacer una comparación entre los elementos reales de la vida de Arenas con la ficción expuesta en el libro, también un paralelo entre la vida de Arenas y Servando Teresa de Mier. Un punto que los hace de cierta forma iguales es, por ejemplo, su procedencia geográfica, porque en la novela en un sentido connotativo, Monterrey pudiera no ser más que Aguas Claras, el pueblito donde nació Arenas. También las referencias que se hacen sobre la supuesta infancia del personaje, en numerosos puntos hacen pensar en la vida del escritor, por ejemplo, su relación con la madre, un motivo que ya expone en su primera novela. Pero otro punto de mayor valía, en este supuesto paralelo lo constituyen los caracteres de ambos. Los dos eran rebeldes, intransigentes, no aceptaban la derrota con facilidad.

De igual modo, huelga resaltar que el carácter autoficcional no está dado en el hecho de buscar estas similitudes, no, más bien en el regodeo del juego de la ficción, en el ser y no ser, como ya se apuntaba con anterioridad. Aun así, la diégesis, si bien se centra en el relato rocambolesco de la vida de Servando, refleja muchos elementos de la vida del autor que, bajo

una visión satírica e irónica, se erigen como claves connotativas, a través del símbolo, de la metáfora, de las alusiones, y los indicios en función de lo posmoderno, que hacen de esta narración una excelente visión de los procesos evolutivos del género literario de la novela.

Conclusiones

La novela *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas constituye una muestra significativa dentro del género de la autoficción en el contexto literario cubano de la década del sesenta. El elemento incidental que permite acuñar semejante aseveración la constituye la carta-prólogo con que inicia la obra. De este modo, Arenas mediante la revelación de la vida del personaje histórico y haciendo uso de una fecunda imaginación, le da muchas salidas a su experiencia vital, lo que hace de esta obra una especie de alegoría sobre la realidad de Reinaldo, en la que se plantean situaciones con un carácter connotativo, por lo que la expresión misma del texto resulta ser, en grado sumo, ambigua, ambivalente.

Referencias bibliográficas

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- Alberca, M. (2005). ¿Existe la autoficción hispanoamericana? *Cuadernos del CILHA*, 7(7-8), 115-127. <https://bdigital.uncu.edu.ar/1095>
- Arcos, J. L., Bahr, A., Borroto, A., Cabrera, L., Chaple, S., Capote, Z., Fernández Pequeño, J. M., Fuentes, I., Galano, N., Garrandés, A., González, W., López Lemus, V., Mendoza, I., Miranda, O., Nieves, D., Pérez Díaz, E., del Pino, A., Quintanilla, N., Rivero, B., ...
- Ubieta, E. (2008). *Historia de la literatura cubana* (t. 3). Editorial Letras Cubanas.
- Arenas, R. (1969). *El mundo alucinante*. Montesinos.
- Breton, A. (1960). *Nadja*. Grove Press.

- Borges, J. L. (2002). *Páginas escogidas*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Colonna, V. (2012). Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción). En *La autoficción: reflexiones teóricas* (pp. 85-122). Arco Libros.
- Doubrovsky, S. (2012). Autobiografía/verdad/psicoanálisis. en *La autoficción: reflexiones teóricas* (pp. 45-64). Arco Libros.
- Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico. *Suplementos Anthropos*, 29(9), 47-61.
<https://semioticaderedes-carlon.com/wp-content/uploads/2018/04/Lejeune.pdf>
- Lezama Lima, J. (1966). *Paradiso*. Ediciones Unión.
- Prada Oropeza, R. (1989). *La narratología hoy*. Editorial Arte y Sociedad.
- Sarduy, S. (1993). *Pájaros de la playa*. Tusquets Editores.
- Unamuno, M. (1914). *Niebla*. Zig-Zag.