

Areúsa, cómplice de la intertextualidad

Uno de los rasgos más interesantes de la narrativa del último siglo es, sin duda, este volverse hacia adentro, hacia el propio ser –ignorado durante mucho tiempo– hacia el propio mecanismo de construcción. La literatura adquiere una aguda conciencia de sí y comienza a meditar, con interés y curiosidad, en las modalidades de su engendramiento y de su función.

Se empieza a parecer al mecánico que desmonta la máquina en pedazos, para luego volverla a montar, pero con el interior hacia fuera.

El proceso de enunciación y la propia *literariedad* se vuelven referentes predilectos y las fronteras entre literatura y *metaliteratura* desaparecen. Observaba, en 1959, Roland Barthes: “la literatura comenzó a sentirse doble: al mismo tiempo objeto y mirada sobre este objeto, discurso y discurso sobre ese discurso, literatura-objeto y meta-literatura” (Barthes, 1964: 106).

Joyce, Proust, Virginia Wolf, Robbe-Grillet, Borges son solamente algunos de los detonadores de este proceso que se había ya iniciado, con Mallarmé, a finales del XIX.

Esta literatura, llamada por Phillippe Sollers “literatura de la ruptura”, vive un proceso de auto-destrucción como literatura-objeto para sobrevivir como meta-literatura. Ello permite a sus teóricos pensarla como *práctica literaria*, laboratorio de una meticulosa investigación de las leyes que permiten la producción del significante pero también de aquellas que condicionan el funcionamiento del sujeto hablante.

Así, a esta práctica literaria se le llamó *texto*. Al retomar una pertinente definición de Julia Kristeva, “esta práctica dejó de ser ‘literatura’, represen-

tación-simulacro del exterior, y se propone, conscientemente, como una exploración del mecanismo del funcionamiento de la lengua/de la significación" (Kristeva, 1972: 211).

Concebido así, el texto aparece no como un objeto finito, sino como un proceso en vías de desarrollo que pone en escena una dupla: escritura-lectura, lo que le permitirá también al lector desempeñar el papel de productor activo.

Escritura-lectura, producción-consumo, o "escritura redoblada" como la llamaba Sollers, obligará al escritor y al lector a actuar con una misma intensidad: "escribir es convertirse de inmediato en lector, leer es transformarse de inmediato en escritor", apuntaba Jean Ricardou.

Al mismo tiempo, no podemos concebir el texto separado del conjunto infinito constituido por la historia de la humanidad; él aparece como una *pluralidad de textos*, como reflejo, eco, variación de esta historia. Representa, de manera inevitable y obvia, una permutación de textos, una *intertextualidad*: "en el espacio de un texto—define la misma Kristeva— varios enunciados tomados de otros textos se cruzan y se neutralizan."

Aceptar el texto como *intertextualidad* significa *pensarlo* (en el doble nivel: escritura-lectura) en el conjunto TEXTUAL constituido por la sociedad y la historia, ya que la intertextualidad se vuelve "el indicio según el cual un texto lee la historia y se inscribe en ella" (Kristeva, 1968: 311-312).

Hay que señalar que el *intertexto* no es una carrera de persecución de fuentes anteriores de inspiración, sino, el texto como espacio de encuentro (recepción e inserción total) con el conjunto socio-histórico de la humanidad:

el intertexto no es, hay que repetirlo, el blanco de las "influencias", de las "fuentes", de los "orígenes", con lo cual deberían comparecer una obra, un autor; [él] es [...] el campo en el cual se lleva a cabo lo que Sollers llamó [...] la travesía de la escritura: es el texto que

atraviesa y es atravesado.

(Barthes, 1971: 101)

Es el TEXTO universal entero, concentrado en el *texto*; un texto surcado por otros textos, penetrado por otros textos, el texto que lee otros textos y está leído por ellos.

Es el texto que se narra a sí mismo y, como tal, no reclama un AUTOR.

El autor-padre-propietario legal de la obra, ley que gobernaba el relato clásico, cede el lugar a un principio de transgresiones, mutaciones, movilidad, cuyo sujeto-objeto es el lenguaje. Dice Roland Barthes:

él que dice *yo* no tiene nombre; pero en realidad *yo* se convierte de inmediato en un nombre, su nombre. En el relato [...] *yo* ya no es un pronombre, es un nombre [...] decir *yo* [...] significa dotarse de una duración biográfica, sujetarse imaginariamente a una "evolución" inteligible, significarse como objeto del destino, atribuir sentido al tiempo. A este nivel, *yo* es [...] un personaje. (Barthes, 1970: 74)

Angelina Muñiz-Huberman parece compartir, en su último texto, *Areúsa en los conciertos*, esta visión del *texto infinito*, texto que implica una multitud de relaciones posibles con todos los textos (fragmentos del texto infinito) e incluso consigo mismo, el texto abierto a una intertextualidad máxima, total, parecida a aquellos puntos del espacio que reciben, simultáneamente, todas las imágenes del universo.

El texto de Angelina Muñiz no se sujeta al concepto de *obra* (en la medida en la cual por "obra" entendemos un producto concluido, cuyos dos extremos—comienzo y fin— son cabal y definitivamente afirmados). Se nos ofrece como un texto-fragmento (el concepto le pertenece a Jean-Louis Houdebine, *Première approche de la notion de texte*, en TEL QUEL, *Theorie d'ensemble*, Seuil, Paris, 1968 p. 279), en permanente confrontación e interacción con el gran TEXTO universal.

Hace recordar aquella “escritura, que confrontada con una materia infinita –cuyo escritor y lector son habitantes provisionales– se inserta en la historia textual, nivel específico de la historia real” (*ídem*). La autora juega con la palabra, con el tiempo, la memoria (principio atávico de la existencia), con el placer y el deseo, con las normas (transgredidas, en nuestro caso) que ya no logran condicionar, ni sujetar, la identidad del actor principal –Areúsa– a patrones fijos, inmóviles, estériles. La libertad de Areúsa es tal (no me refiero a una libertad enmarcada en criterios socio-económicos) que todo principio de paternidad creadora se desvanece. Es, probablemente, por esta razón que el texto se propone como una *puesta en escena*, un texto-fragmento, cuyas partes (la autora optó por llamarlas “actos”), vinculadas con el todo, se insertan con una sorprendente naturalidad en el gran TEXTO, en este texto que, al decir nuevamente Kristeva, “se escribe siempre”.

La no-focalización permite no inquietarnos en el intento de descubrir e identificar al narrador. Como diría Manuel Puig, en *Areúsa en los conciertos* “parece que no hay narrador”. El texto se produce a sí mismo, como un auténtico espectáculo, puesta en escena del deseo y de la memoria. ¿O de la memoria del deseo? El tiempo de la intertextualidad es totalmente diferente del tiempo común. La noción de anacronismo desaparece y el milagroso viaje hacia el pasado o el futuro ya no sorprende.

Areúsa y Salomé, su amiga, descendiente del tiempo mítico, parecen fusionar pasado y presente, música y literatura, espacios internos y lugares nombrados, sellos en un mapamundi que responde a esta necesidad del ser de escribirse (Areúsa vacila en poner al libro que, quizá, jamás escribirá, *Los cuadernos de Areúsa*, *Los viajes de Areúsa*, o *Areúsa en los conciertos*), de dejar huellas, de marcar con su presencia, ausencia, soledad o silencio, la vida de este Otro, en realidad siempre ausente.

Este vagabundear qué inútil. Esta melancolía que usurpo no me sirve de nada. Ni siquiera anhelo a mis amigos, mucho menos a mis amantes. ¿Será la conversión? Los sentidos se me desmoronan. (Muñiz-Huberman, 2002: 145)

La Sala Nezahualcóyotl, París o Nueva York, Filadelfia, Sidges o Barcelona, El Cairo son escenarios que perpetúan un tipo particular de exilio: “El que yo me inventé: el de la desolación”, nos dice Areúsa.

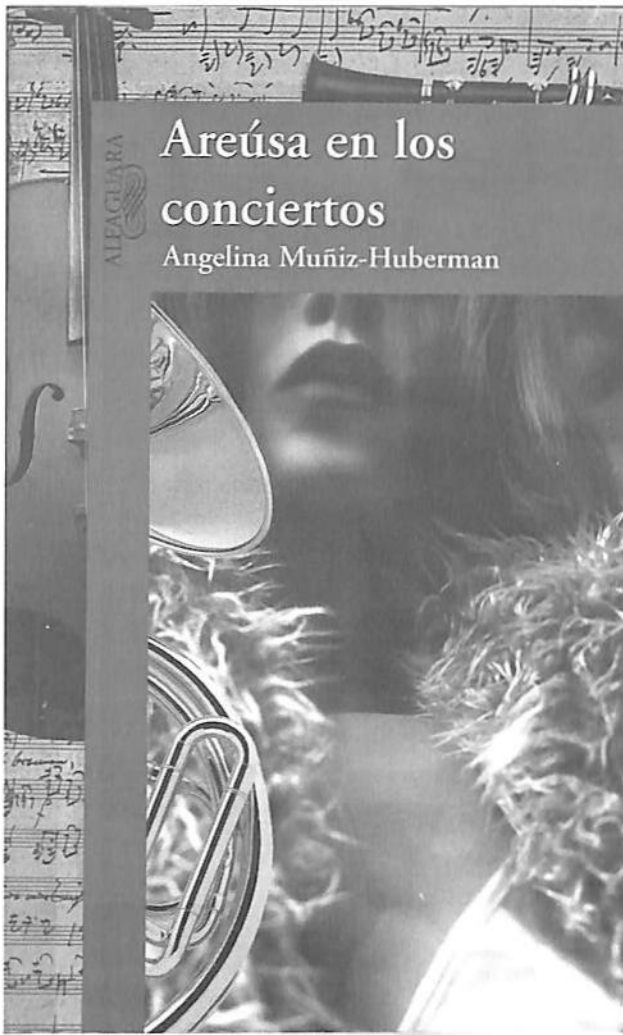
Ella será sujeto de este discurso tejido de otros textos, sonidos (“un sonido es eterno: no puede desgastarse” insiste la protagonista) que se cruzan, se acercan impulsivamente (igual que Areúsa e Jan Hanna, el director de orquesta) o se distancian sin previo aviso, como para tener el pretexto de volver a buscarse, para seguir escribiendo este libro aún no escrito. “Construcción en abismo” hubiera dicho André Gide, meta-ficción diría Gérard Genette.

El tiempo mítico no desplaza al tiempo objetivo, las protagonistas (Areúsa y Salomé) se mueven en una circularidad que les restituye fragmentos de identidad, a través de múltiples secuencias textuales:

Salomé, mientras tanto, ha pasado el día en los museos, descubriendo dónde hay cuadros sobre ella. En el Guggenheim ha encontrado unos bocetos de Alexandra Exter. Los del metálico vestuario para una representación del Teatro de Cámara de Moscú [...]
(*Ibid.*: 126)

Desde *La Celestina* hasta la interpretación poético-filosófica de María Zambrano, el lector coopera en una producción textual dinámica e impresionantemente rica en huellas significantes: Alban Berg, Schubert y Mahler, Murillo y Alexandra Exter, Salomé y Areúsa, el rey David y Orfeo son discursos, textos incrustados en el tiempo, en el corazón y el deseo. Eros y Thanatos, el libro que se está escribiendo y el que nunca será escrito, son dualidades que definen, creo,

Areúsa en los conciertos, Angelina Muñiz-Huberman, México, Alfaguara, 2002.



la visión de Angelina Muñiz en cuanto a este texto sin fin, que se escribe siempre, y en el cual su presencia deja una huella bien definida, vigorosa y sensible a la vez.

Su texto se convierte en su propio referente, se narra a sí mismo pero, al mismo tiempo, se vuelve cuna amorosa de infinidad de otros textos, que re-escribe y re-lee. LC

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (1964), "Littérature et meta-langaje", in *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- _____ (1970), *S/Z*, Paris, Seuil.
- _____ (1971), "Réponses", in *Tel Quel*, No. 47, Paris, Seuil.
- Kristeva, Julia (1968), "Problèmes de la structuration du texte", in *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil.
- _____ (1972), "Sémanalyse et production de sens", in *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse.
- Muñiz-Huberman, Angelina (2002), *Areúsa en los conciertos*, México, Alfaguara.
- Sollers, Philippe (1968), "Niveaux sémantiques d'un texte moderne", in *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil.