

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI MODENA E REGGIO EMILIA**

Dottorato di ricerca in Scienze Umanistiche

(nell'ambito della Scuola di Dottorato in Scienze Umanistiche)

Ciclo XXVIII

**TRES TRISTES TIGRES,
LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO Y
PERIFÉRICA BLVD.:
paradigmas de oralidad escrita**

Candidata:

Dott.ssa Monica Ruscelli

Tutor:

Prof. Marco Cipolloni

Co-tutor:

Prof. Flavio Fiorani

Direttore della Scuola di Dottorato:

Prof. Stefano Calabrese

De los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo. El microscopio, el telescopio, son extensiones de su vista; el teléfono es extensión de la voz; luego tenemos el arado y la espada, extensiones de su brazo. Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación.

(Jorge Luis Borges)

RIASSUNTO

La tesi prende in esame la narrativa di tre scrittori latinoamericani appartenenti al XX e XXI secolo: il cubano Guillermo Cabrera Infante, il portoricano Luis Rafael Sánchez e il boliviano Adolfo Cárdenas. *Tres Tristes Tigres* (Cabrera Infante, 1967), *La Guaracha del Macho Camacho* (Sánchez, 1976) e *Periférica Blvd.* (Cárdenas, 2003) sono paradigmi di come la lingua dell'oralità collettiva degli strati sociali più periferici della società venga ricreata da una parola scritta che vuole sprigionare la potenza ritmica e melodica del linguaggio orale; non a caso, tutti e tre gli autori manifestano la loro consapevolezza di una scrittura nata per essere letta a voce alta e incarnazione della *mezcla* linguistica alla base della cultura latinoamericana.

L'attenzione viene posta sulla forza performativa della lingua e sulla sua capacità di lasciarsi manipolare, scindere e correlare fino a diventare melodia, quel brusio di cui parla Barthes nella sua opera *Il brusio della lingua*, ovvero “quella musica del senso; *quello* stato utopico *in cui* la lingua sarebbe allargata (...) sino a formare un immenso tessuto sonoro nel quale l'apparato semantico si troverebbe irrealizzato” (Barthes, 1988: 80-81). Il testo è percepito come musica, come *genre* che non può prescindere dall'ascolto e da una lettura collettiva, scritto quindi per essere udito e non destinato a un'azione di lettura individuale; un testo i cui principali protagonisti sono la forma, il gioco, la ritmicità e la malleabilità della lingua, non un contenuto univoco e compiuto. La proliferazione linguistica crea un virtuosismo del linguaggio nel quale prevale la dimensione vocale; attraverso espedienti retorici, difatti, la scrittura riesce a creare un'illusione di oralità che sembra prevalere sulla scrittura stessa. Il tessuto sonoro generato da una proliferazione linguistica che si concentra in un unico spazio, ovvero il testo, è metafora della cultura e dell'identità eterogenea latinoamericana, di un luogo atto ad ampliare i propri confini per ricrearsi costantemente. Dopotutto, la *guaracha* e il *bolero* sono chiari esempi di ibridismo artistico in cui convergono strumenti e voci provenienti dall'eredità coloniale spagnola e africana nel territorio caraibico; tale convivenza, tuttavia, non implica una risoluzione dialettica della diversità, ma rende palese l'alterità in costante cambiamento che riempie questo spazio. Gli autori danno vita a una rappresentazione/traduzione del mondo dal quale sorgono le loro opere, non a una riproduzione; la riproduzione presuppone una coincidenza impossibile tra significante e significato, impossibile perché nel momento stesso in cui scrivo l'oralità, la parola orale è già

altrove, evaporata; posso simulare un recupero di tale parola, tuttavia senza mai riuscire a raggiungerla: la forma prevale quindi sul contenuto, considerato come una forza limitativa del testo. La potenza ritmica e musicale del linguaggio sprigiona infiniti significati, sottolineando ancora una volta l'indole aperta e in costante ridefinizione di una realtà capace di accogliere al suo interno infiniti apporti esterni e di allargarsi e trasformarsi ogni qualvolta questo intreccio tra interno/esterno si verifichi.

Infine, i tre romanzi riflettono il costante cambiamento culturale dovuto al cosmopolitismo e alla globalizzazione; l'importanza dei mass media all'interno delle opere è cruciale per la costruzione della narrazione, basata su tecniche teatrali e cinematografiche, come montaggio, flashback, simultaneità, multiprospettivismo, discontinuità etc. La cultura mediatica si estende anche alla rappresentazione grafica di *Periférica Blvd.*, la quale cerca di ricreare attraverso le immagini la forza delle parole, degli accenti e delle diverse ideologie culturali e sociali.

ABSTRACT

This PhD dissertation analyzes the narrative activity of three Latin American writers belonging to the XX and XXI centuries: the Cuban Guillermo Cabrera Infante, the Puerto Rican Luis Rafael Sánchez and the Bolivian Adolfo Cárdenas. *Tres Tristes Tigres* (Cabrera Infante, 1967), *La Guaracha del Macho Camacho* (Sánchez, 1976) and *Periférica Blvd.* (Cárdenas, 2003) are samples of how oral language of the most peripheral sectors of society shows itself through writing that discloses its rhythmic and melodic nature. As a matter of fact, the three writers reveal their intention to create a work to be read aloud and a representation of the linguistic blend which characterizes Latin American culture.

It goes without saying that the main wish of the authors is to create literary artifacts able to emphasize language features to be manipulated, split and joined up to transform into melody. By referring to its musicality and its aptitude to dilate and turn into a resounding tissue, Barthes (1988) talks about the “rustle” of language: the text is perceived as a sound that cannot do without social reading and listening, thus written to be heard and not to be read individually. It is a text whose main characters are language puns, rhythm and shape, more than a unique and close content; thanks to these rhetorical structures writing is able to reproduce a linguistic proliferation that gives rise to the virtuosity of language, in which the vocal dimension seems to recreate the accent and speech of Cuba, Puerto Rico and Bolivia. Therefore, it is necessary to adopt a different theoretical perspective which does not have to considerate writing as a mean to translate orality, but as an entity able to create oral language, to simulate it, giving the illusion of listening the text rather than reading it. The resounding tissue generated by that linguistic proliferation is a metaphor of heterogeneous identities and cultures of Latin America, as well as of a place able to widen its limits in order to re-create itself constantly. After all, *guaracha* and *bolero* are clear examples of artistic hybridism in which different instruments and voices coming from Spanish and African colonial inheritance share the same space, stressing a figurative duel among different voices living together; a duel that will not end up in a dialectic resolution, but in an emphasis of diversity. Each author gives birth to a representation of a world from which his oeuvres come. A representation, thus, not a reproduction; the word reproduction presupposes an impossible coincidence between signifier and signified, impossible because while I am writing orality the oral word

has already dissolved. It is just possible to simulate a recovery of the word, however without managing to reach it.

Throughout the research much attention will be paid to the capacity for creating a new world by the rhythmic and musical power of language. A power that strives to spread infinitive meanings and representations and to show the broad feature of a reality which hosts in its interior multiple exterior contributions and which changes whenever the intersection between interior/exterior occurs.

Finally, the three novels are reflections of a changing culture that is based on cosmopolitanism and globalization; therefore, the importance of mass media is crucial in order to build up the whole narration, a narration that is based on cinematic and theatrical techniques, such as editing, flashback, simultaneity, multiple perspectives, discontinuity etc. Last but not least, mass media culture extends its roots to the graphic novel too (*Periférica Blvd.*), which tries to represent by images the strength of words, accents and different cultures.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I.....	9
Hacia una nueva interpretación de la oralidad escrita	9
1. Oralidad vs. escritura: dos sistemas comparados	9
2. Hacia una nueva visión de la relación entre oralidad y escritura.....	15
CAPÍTULO II	29
Entre música, rizoma y dialogismo: Tres Tristes Tigres, La Guaracha del Macho Camacho y Periférica Blvd.	29
1. El arte de la música: ritmo, melodía y lenguaje.....	29
1.1. Entre la guaracha y el bolero: nuevos géneros intertextuales	39
1.2. Flujo polirrítmico	46
2. Desviaciones rizomáticas y transgresiones novelísticas	49
2.1. <i>Tres Tristes Tigres</i> y <i>La Guaracha del Macho Camacho</i> , desviaciones y paseos por las entrañas del lenguaje	54
2.2. Desviaciones temporales y espaciales: tiempos y mundos en un sólo tiempo y espacio.....	63
3. Del diálogo y más: <i>chiacchiera</i> y virtuosismo en un juego de rol colectivo.....	71
3.1. Asimetrías dialógicas	80
3.2. Multitud y <i>chiacchiera</i>	90
CAPÍTULO III	97
El arte de la traducción: intertextualidad, reescrituras y parodias	97
1. El arte de traducir.....	97
2. Diálogo intertextual: mundos en contacto	103
3. <i>Parodio no por odio</i> : parodia y juegos del lenguaje.....	122
CAPÍTULO IV	139
De los mass media y mucho más: cine, teatro y novela gráfica	139
1. La cultura de masas.....	139
2. Novelas teatralizadas y cinematográficas	144
3. <i>Periférica Blvd.</i> : novela gráfica	159

3. 1 Diálogos y didascalias	165
3. 2 Tiempo y diálogo	170
3. 3 Cuestión de perspectivas	177
CONCLUSIONES	183
BIBLIOGRAFÍA.....	195
OBRAS ANALIZADAS	195
OBRAS CITADAS	195
REVISTAS	201
PÁGINAS WEB	205

INTRODUCCIÓN

Writing was supposed to paint a living world. It thus resembles painting to the extent that it is conceived (...) on the basis of the particular model of phonetic writing, which reigned in Greek culture. The signs of writing functioned within a system where they were supposed to represent the signs of voice. They were signs of signs. (Derrida, 1981: 137)

Con las palabras de Derrida he querido presentar la temática de mi tesis doctoral, es decir la escritura de la oralidad, la invención de los signos, el poderoso mecanismo que memoria, lejanía, ritmo y música ceban al ser recreados a través del lenguaje. Un lenguaje maleable que se deja moldear y ensanchar para pintar un mundo desvanecido, ofuscado y marginal, para volver a crear, por medio de palabras, de signos y sonidos un mundo vivo, espectacularización de sí mismo. La voluntad de analizar dichos ‘motivos’ a partir de las obras de Cabrera Infante (*Tres Tristes Tigres*, 1967), Sánchez (*La Guaracha del Macho Camacho*, 1976) y Cárdenas (*Periférica Blvd.*, 2004) nace ante todo de un interés personal por el mundo y la forma de representar a Cuba, Puerto Rico y Bolivia, y de una admiración por la habilidad de esos escritores de extremar el lenguaje, jugar con sus componentes, regenerarlo y devolverle una nueva índole. Sin duda alguna, lo que leemos en las novelas no es la lengua que todos conocemos, sino el universo lingüístico que se oculta detrás de ella, hecho por retruécanos, paronomasias, metáforas, parodias, sonidos: *Tres Tristes Tigres*, *La Guaracha del Macho Camacho* y *Periférica Blvd.* son paradigmas de una escritura que trata de sobrepasar los límites sintácticos, gramaticales y connotativos que hasta ahora le han sido impuestos, para enseñar cómo el lenguaje inclusive posee la capacidad de despojarse de las significaciones que le pertenecen y regenerarse constantemente.

“La máquina de escribir ha sido mi piano mecánico y puedo componer y oír al mismo tiempo mis rapsodias para dos manos” (Cabrera Infante, 1999). Es muy curiosa la asociación que Cabrera Infante hace para con el acto de escribir: una rapsodia para dos manos. Dicha afirmación atribuye a la escritura una personalidad musical, ya que desde las manos del escritor no salen palabras, sino música y ritmo; el texto se aleja de la mera reproducción de

lexemas para dejar espacio a los sonidos, a la música de fondo, a voces solapadas que crean la idea de estar escuchando, más que leyendo, las historias contadas. El emblema de *Tres Tristes Tigres*, *La Guaracha del Macho Camacho* y *Periférica Blvd.* es, desde luego, tratar de recrear el bullicio que caracteriza La Habana, San Juan y La Paz, sentando como pilares narrativos la oralidad, la música, los juegos de palabras y las artes del espectáculo; se podría afirmar sin duda alguna que las obras son recreaciones escenográficas de los mundos a los que los escritores pertenecen, cuya voluntad es la de preservar la vitalidad que los puebla, de mantener encendido el recuerdo de sus gentes, olores, sonidos. Reescribir Cuba, Puerto Rico y Bolivia significa permitir a su corazón seguir latiendo, a su población existiendo, a su música sonando.

“La palabra que solo se recuerda, sin oír-la, no es la voz directa de la vida, sino su eco. Y el desterrado vive simultáneamente en varios niveles de temporalidades presentes, y pretéritos, sin distinguirlos siempre bien” (Guillén, 1998: 88). La condición de exilio de Guillermo Cabrera Infante le ha llevado a la creación de *Tres Tristes Tigres*, obra maestra del lenguaje y abanico de sus recuerdos; *Tres Tristes Tigres* es un homenaje a la oralidad y a la música habanera que permea las calles de La Habana, al mundo de la traducción y de la parodia, al cine y al teatro. Es una novela que pone en escena la memoria de unos tiempos solapados, es decir de lo que fue, es y será la vida rocambolesca de su querida Cuba, porque solo el recuerdo tiene la potencialidad de caber en distintos confines temporales y espaciales, y juntarlos, mezclarlos, transformarlos en un mundo heterogéneo que, como un imán, atrae hacia sí mismo tanto elementos nacionales como universales. La Habana se convierte en el ombligo del mundo, en caudal de las voces cubanas, estadounidenses, italianas, francesas, y de una literatura mundial que por entrar en territorio cubano se convierte en nacional. De la misma manera, Luis Rafael Sánchez recompone el bullicio que puebla las calles de San Juan, una ciudad marcada por el ritmo lascivo de “La Guaracha del Macho Camacho”, la *hit* nacional e internacional del momento, que recuerda a todos los ciudadanos que “la vida es una cosa fenomenal, lo mismo pal de adelante que pal de atrás”. La música guarachera acompaña la verborrea lingüística de los personajes a lo largo de su vida desmoronada, hecha por ilusiones y desilusiones, como la vida del Macho Camacho, “talento innato, de los que no tuvo un chupón para mamarse los washingtones, de los que tuvo que mamarse...la pelambrea bien mamadita” (*La Guaracha*, p. 173). La oralidad se apodera de la narración, se convierte en una proliferación de voces, pensamientos, monólogos y discursos interrumpidos

sólo por el anuncio de la emisora radiofónica, que interviene para escandir el interminable tiempo que marca la vida de los personajes en el atasco ritual de cada miércoles a las cinco de la tarde. El habla y la música desempeñan el papel de protagonistas en las obras, obligando al lector a oír los discursos que está leyendo y a esforzarse por recrear los hilos que componen un tejido narrativo fragmentado, poroso e inacabado; “los hilos pasan de un tejido a otro repitiéndose, ya sea textualmente o sufriendo modificaciones, hasta completar la tela. El escritor es como un tejedor que construye su obra, nutriéndose de lo que ya ha producido y de elementos de la cultura y de la realidad externa” (Vásquez Arce, 1994: 12). La realidad se convierte en musa inspiradora para Cárdenas inclusive, cuya novela *Periférica Blvd.* es recreación fonética del habla de las distintas poblaciones indígenas (quechua y aymara) que siguen poblando los bajos fondos de La Paz, El Alto; la importancia de la oralidad y de la música en *Periférica Blvd.* se hace patente ya desde el principio, al proponer sus personajes como músicos de una orquesta sinfónica, y al convertir toda la historia en una pieza musical caracterizada por partituras cantadas por las distintas voces narrantes.

A fin de desarrollar exhaustivamente todas las temáticas ínsitas en las obras hasta ahora mencionadas, he decidido dividir mi trabajo de investigación en cuatro capítulos, cada uno de los cuales trata de atisbar la importancia que oralidad, música, traducción y artes escénicas adquieren en la recreación mnemónica de los mundos narrados, manteniendo siempre como hilo conductor el lenguaje, verdadero protagonista de las novelas. Por cierto, es a partir de una nueva idea de lenguaje que Cabrera Infante, Sánchez y Cárdenas logran realizar obras innovadoras que no se limitan exclusivamente al contenido, sino que focalizan su atención en la forma y en las distintas posibilidades estilísticas de las palabras. Tal como pone de relieve Barthes, si el lenguaje fuera libre de imposiciones gramaticales, ortográficas y sintácticas, “potrebbe costruire una pratica di espressione molto positiva” (1988: 47).

El primer capítulo, dedicado a la relación entre oralidad y escritura, se abre con una cuestión pendiente: ¿es posible reproducir la oralidad a través de la palabra escrita? Dicha pregunta abre camino a una serie de confutaciones acerca de la relación entre oralidad y escritura, a partir del análisis llevado a cabo por Ong, *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola* (1986), y Goody, *Il suono e i segni: interfaccia tra scrittura e oralità* (1989), quienes al comparar todas posibilidades y técnicas de la lengua oral y escrita llegan a la conclusión que oralidad y escritura son entidades dicotómicas, al delinear la una su exacto contrario.

La scrittura ha trasformato la mente umana più di qualsiasi altra invenzione. Essa crea ciò che è stato definito un linguaggio “decontestualizzato” o una forma di comunicazione verbale “autónoma”, vale a dire un tipo di discorso che, a differenza di quello orale, non può essere immediatamente discusso con il suo autore, poiché ha perso contatto con esso (Ong, 1986: 119).

La escritura, según Ong, se concibe como una tecnología artificial incapaz de reproducir la espontaneidad y sencillez de la palabra oral, de ahí que el acto de escribir comportaría reflexionar con esmero y transponer de manera ponderada y lingüísticamente correcta la oralidad al texto, aportando las modificaciones necesarias para que pase el mensaje de un canal a otro. Sin embargo, dichas afirmaciones no encajan con la idea de Cabrera Infante arriba mencionada, es decir considerar la escritura como una rapsodia a dos manos; de ahí que haya que cambiar de perspectiva, volver a pensar en la relación entre lengua oral y escrita a partir de otro punto de vista, es decir preguntándose nuevamente si la reproducción de la oralidad sería una acción verdaderamente factible. El enigma que hay que resolver está exactamente en el concepto de ‘reproducción’, puesto que la reproducción fiel de la oralidad difícilmente podría alcanzarse, al pertenecer al ámbito de la memoria y del tiempo perecedero; por tanto sería necesario brindar una nueva idea de escritura de la oralidad, que no considera el habla como punto de partida, sino más bien como meta. Al respecto Marcone en su libro, *La oralidad escrita* (1997), pone de relieve la necesidad de volver a pensar en la relación entre oralidad y escritura como una ilusión: la escritura ya no copia o trasplanta la oralidad, no representa su entidad dicotómica, sino que se encarga de crear el habla simulando los expedientes que pertenecen a la esfera oral. Por tanto, *Tres Tristes Tigres*, *La Guaracha del Macho Camacho* y *Periférica Blvd.* han de entenderse como recreaciones de una oralidad que se ha albergado en la memoria de los autores y que brinda al lector la ilusión de estar escuchando el habla de los personajes: “reivindicar el discurso oral es, en esta medida, reinscribir el discurso oral” (Marcone, 1997: 25).

Para poder ofrecer una respuesta a estas preguntas, en el segundo capítulo analizaremos las técnicas a través de las cuales la ilusión de la oralidad se hace patente y audible al lector, creando una polifonía que Barthes define “brusio”, es decir un susurro del lenguaje que da la idea de estar escuchando la música y los sonidos generados por las palabras y por el dialogismo indefinido y constante de las voces que lo componen; sin

embargo, la acción que se le pide al lector no es decodificar la polifonía, el susurro de la multitud, sino dejarse llevar por esa música, para alcanzar el límite absoluto del lenguaje.

Per comune ammissione, leggere significa decodificare (...) e ciò è incontestabile; ma accumulando le decodifiche, dal momento che la lettura è teoricamente infinita, togliendo il punto d'arresto al senso, lasciando procedere la lettura a ruota libera (...) il lettore è preso in un rovesciamento dialettico: finisce per non decodificare, ma per sovra-codificare; non decifra, bensì produce, accumula linguaggi, se ne lascia attraversare infinitamente e instancabilmente (Barthes, 1988: 36).

En la creación de nuevos lenguajes la música desempeña un papel fundamental, porque representa la base para todo tipo de experimentación lingüística; la música constituye parte fundamental de la narración, al personificar el alma cultural de La Habana, San Juan y La Paz; en su ensayo “Las señas del Caribe”, en *La guagua aérea*, Sánchez reitera que el “Caribe suena, suena porque es negro” (1994: 43), luciendo la importancia que la música tiene para las poblaciones caribeñas, un son, un ritmo que nace desde adentro, que es parte integrante de la cultura latinoamericana. La música es protagonista de los textos, por lo que es mi intención analizar cómo su presencia influye en la construcción del entramado narrativo, cómo consigue cebar aquel mecanismo que permite al lenguaje desdoblarse, torcerse, ensancharse y re-crearse. Según las teorías sobre el rizoma de Deleuze y Guattari, ritmo y música guían el lenguaje en un viaje rizomático para descubrir sus infinitas posibilidades y combinaciones; en *Mil Mesetas* (1980), los filósofos franceses presentan el lenguaje como una estructura y organización rizomática caracterizada por poros que permiten a la componente lingüística fugarse del espacio a la que ha sido relegada, y volver a generarse constantemente; a partir de las teorías rizomáticas se tratará de dar explicación a las infinitas combinaciones y creaciones lingüísticas que los autores realizan, y a su voluntad de otorgar a música y lenguaje una fuerza performativa capaz de sobrepasar cualquier barrera ideológica que sólo los concibe como un sistema de melodías y signos respectivamente. “En un rizoma (...) cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico, eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas (...) poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatus de estados de cosas” (Deleuze y Guattari, 2004: 13).

Asimismo, se intentará brindar al concepto de polifonía un matiz diferente que pretende estudiar la plurivocidad ínsita en las novelas a partir de la idea de ‘multitud’. En *Estetica e romanzo*, Bajtín enfatiza que

il romanzo è pluridiscorsività sociale, a volte plurilinguismo, e plurivocità individuale artisticamente organizzate. (...) con la pluridiscorsività sociale e la plurivocità individuale, che sul suo terreno cresce, il romanzo orchestra tutti i suoi temi, tutto il mondo oggettuale dotato di senso che esso esprime e raffigura (1998: 71).

La pluridiscursividad de la que nos habla Bajtín es el elemento que crea la polifonía vocal en los textos, y por tanto hay que empezar a analizarla desde otra perspectiva, es decir según la idea de multitud, de masa. En su obra *La Grammatica della moltitudine* (2003), Virno se acerca al concepto de polifonía a partir de las múltiples voces que la componen, proponiendo una inversión de marcha, es decir concibiendo la polifonía no como un conjunto de entidades singulares que crean pluridiscursos, sino como una entidad múltiple que da vida a voces autónomas y bien definidas. Siguiendo las teorías propuestas por Bajtín y Virno, se tratará de analizar las distintas voces-personajes que componen la narración y su recíproca relación asimétrica y complementaria (Ludmer, 1979).

A ciencia cierta, el concepto de polifonía no se limita al ámbito del lenguaje y de las voces de los personajes, sino que concierne también el de la traducción; es muy célebre el dicho ‘traductor traidor’ con el que suele referirse a la ciencia de la traductología (Buffoni, 2009). En el tercer capítulo, por ende, se abarcará el arte de la traducción; por lo visto, *Tres Tristes Tigres*, *La Guaracha del Macho Camacho* y *Periférica Blvd.* están permeados de citas procedentes de la literatura mundial, del cine, del teatro y de la radio; ¿cómo se explicaría la adopción de esas citas en la estructura narrativa: plagio, préstamos o intertextualidad? Según las últimas teorías acerca de la traducción, la apropiación de obras otras ha de concebirse como una reescritura de la literatura precedente; de hecho, Lawrence Venuti argumenta que

la forza interpretativa della traduzione implica non solo che il testo di partenza sia decontestualizzato, ma anche *ricontestualizzante* in quanto la traduzione lo riscrive in termini che sono comprensibili e interessanti per i riceventi, situandoli in modelli di uso della lingua diversi, in valori culturali

diversi, in tradizioni letterarie diverse e in istituzioni sociali diverse (2009: 35-36).

La traducción hay que entenderla como una nueva re-escritura del texto de partida según las reglas culturales, sociales e ideológicas de la audiencia de llegada; la traducción es un nuevo texto porque tiene la capacidad de desplazarse en el tiempo y en el espacio, arraigando nuevas raíces cada vez que el desplazamiento ocurre. Al pertenecer al mundo del arte, es, en palabras de Lotman, un sistema de “simulazione secondaria”:

l'idea, nell'arte, è sempre un modello, per questo essa ricrea l'immagine della realtà. Di conseguenza, al di fuori della struttura, l'idea artistica è incomprensibile. Una struttura mutata porterà al lettore o allo spettatore un'altra idea. Ne deriva che nella poesia non ci sono elementi formali nel senso che di solito viene attribuito a questo concetto. Il testo artistico è un significato costruito in modo complesso. Tutti i suoi elementi sono elementi del significato (Lotman, 1990: 18).

Lo que leemos, escuchamos y observamos es, por ende, simulación de una realidad primaria, una representación abierta y en constante transformación de un texto, una obra de arte, un discurso ajeno que ceba un mecanismo de apropiación y representación según nuestras ‘coordenadas’ espacio-temporales y culturales. El nuevo texto, la nueva obra y el nuevo discurso adquirirán matices tanto locales como mundiales, porque siempre harán eco de una realidad que ha sido simulada y recreada.

El último capítulo abarca el mundo del espectáculo y de los medios de comunicación de masas. Teniendo en cuenta la afición de Cabrera Infante, Sánchez y Cárdenas por el cine, el teatro y la radio, se tratará de analizar cómo la escritura puede brindar homenaje a los mass media utilizando técnicas cinematográficas, teatrales y radiales como el montaje, la discontinuidad, la simultaneidad, y el multiperspectivismo. A partir de la obra bajtiniana, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), se pondrá de relieve cómo el carnaval y la idea de una segunda vida hecha por excesos, arrebatamiento, y fuga de la realidad encaja con el concepto de espectacularización y puesta en escena de la vida en La Habana, San Juan y La Paz. El mundo al revés permite al lector reírse y a la vez vituperar las condiciones a las que están sometidos los personajes, descubriendo la crítica social e ideológica que está detrás de cada palabra, cada programa radiofónico y escenas cinematográficas y teatrales

representadas por medio de la escritura. Finalmente, se propondrá el estudio comparado del cómic *Periférica Blvd.* (2013) y la novela de Cárdenas, para poner de relieve semejanzas y diversidades entre los dos géneros.

Me gustaría terminar dicha introducción con una cita de la obra de Cabrera Infante *Exorcismos de Esti(l)o* (1976), que resume en pocas palabras todo nuestro trabajo de investigación y abre las puertas al mundo de la oralidad escrita, de la música y el ritmo que caracterizan no sólo a Cuba, Puerto Rico y Bolivia, sino a todo el emisferio latinoamericano:

¿Quién escribe? ¿Quién habla en un poema? ¿Quién narra en una novela? ¿Quién es ese yo de las autobiografías? ¿Quién cuenta un cuento? ¿Quiénes conversan en esa imaginada pieza de sólo tres paredes? ¿Qué voz, activa o pasiva, habla, narra, cuenta, charla, instruye –se deja ver escrita-? ¿Quién es ese ventrílocuo oculto que habla en este mismo momento por mi boca –o más bien por mis dedos? La pluma, por supuesto, a primera vista o de primera mano anoche.

O

la máquina de escribir ahora en la mañana. Una segunda mirada sonora, escuchar otra vez ese silencio nos revelará –a mí en este instante; a ti, lector, enseguida- que esa voz inaudita, ese escribano invisible es el lenguaje.

Pero la última duda es también la primera: ¿de qué voz original es el lenguaje del eco? (Cabrera Infante, 1976).

CAPÍTULO I

Hacia una nueva interpretación de la oralidad escrita

1. Oralidad vs. escritura: dos sistemas comparados

Todo parece empezar con la advertencia de que se va a leer un libro escrito en cubano: “el libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se hablan en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como el que dice” (Cabrera Infante, 2010: 145). Todo parece explicarse con el epígrafe de Lewis Carroll: “y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada”. *Tres Tristes Tigres* es un homenaje a la oralidad y a la fluctuación de palabras, sonidos y voces que cruzaron el charco Atlántico para luego tamborear en la mente y en los recuerdos de Guillermo Cabrera Infante. Una mente que sólo puede soñar con esas voces que formaron, en un tiempo lejano, parte de su existencia y que el autor quiere recrear, darles vida desde el exilio anglosajón. La lejanía y la distancia temporal y espacial respectivamente han llevado al cumplimiento de una obra que trata de disimular la oralidad a través de un medio que hasta ahora se había considerado como su primera antinomia: la escritura; los recuerdos, por tanto, se desenlazan en tres direcciones distintas: vocal (recuerdos que atañen la oralidad); gráfica (conciernen el mundo de la escritura y de la literatura); repetición (reelaboración de textos, palabras o cuentos que brindan nuevas interpretaciones de los acontecimientos narrados).

De manera igual, Sánchez empieza con una advertencia que pone al lector en la posición de oyente, porque si “*La Guaracha del Macho Camacho* narra el éxito lisonjero obtenido por la guaracha” (*La Guaracha*, p. 103), significa que a la acción de un narrador-locutor corresponde la de un lector-oyente que al leer el texto lo hace bidimensional, es decir audible en su mente. Tal como pone de relieve Quiñones, estos textos son ilusorios, porque parten del presupuesto que todo tipo de oralidad, grabación y escritura pueden “captar y preservar la voz ‘auténtica’” (2013: 37). Sin embargo, ¿sería correcto utilizar la expresión ‘preservación’ o, en estos contextos, habría que sustituirla con el término ‘re-creación’? Como se irá argumentando a continuación, la oralidad empleada por Cabrera Infante, Sánchez y Cárdenas no tiene la finalidad de convertir la componente popular y oral en un simulacro, sino

permitirle resonar en el tiempo, hacerse eco indeleble y persistente dentro del sistema escritural. En otras palabras, la cultura de la oralidad (caracterizada por la inmediatez y lo acústico) forma parte integrante de la cultura de la escritura, entablando con ella una relación inescindible y recíproca.

La relación complicada e intrínseca entre oralidad y escritura ha interesado desde siempre la crítica literaria; en lo específico, al delinear los rasgos característicos de la oralidad y la escritura antropólogos como Goody y Ong han intentado categorizar estas dos entidades concebidas como dicotómicas. Por cierto, *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola* (1986) e *Il suono e i segni. L'interfaccia tra cultura e oralità* (1989) representan dos tratados fundamentales en la explicación de la relación entre oralidad y escritura, una relación que aunque desde un principio parece inclusiva, al final va figurándose antípoda y excluyente.

Le culture orali, in realtà, producono esecuzioni verbali di grande bellezza e di alto valore umano e artistico, impossibili una volta che la scrittura ha preso possesso della psiche. Ciononostante, senza la scrittura la coscienza umana non può sfruttare appieno le sue potenzialità, non può produrre altre creazioni, anch'esse potenti e bellissime. Sotto questo aspetto, l'oralità ha bisogno di produrre, ed è destinata a produrre, la scrittura. (Ong: 1986: 33-34)

Según lo argumentado por Ong, el potencial oral de dar vida a obras de arte oralizadas que encierran en sí mismas un valor humano de inestimada belleza y virtud, al ser puesto por escrito perdería parte de su eficacia y virtuosismo, porque sometido a un proceso de control racional de la mente del hombre. En otras palabras, ya no se trata de escuchar ni de interactuar con un interlocutor que podría reaccionar o modificar el curso de la conversación por medio de desvíos, intercalares, pausas, solapamientos etc., porque la escritura está destinada a reducir la espontaneidad del discurso oral, al controlarlo y dirigirlo todo. Sin embargo, tal como pone en evidencia Ong, la oralidad no podría sobrevivir sin la capacidad de la escritura de preservarla en el tiempo: “senza la scrittura, le parole come tali non hanno una presenza visiva, anche quando gli oggetti che rappresentano sono visibili; esse sono soltanto suoni che si possono ‘richiamare’, ricordare, ma non c’è alcun luogo dover ‘cercarli’” (Ong 1986: 59). Es decir, la relación entre una oralidad efímera y una escritura eterna reside en el potencial de la palabra escrita de permanecer en el tiempo y en el espacio; seguramente, lo mismo quiso

enfaticar Cabrera Infante al retomar la cita de *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll.

Al respecto, valdría la pena analizar palabra por palabra dicho epígrafe, para ver si lo afirmado por Cabrera Infante corresponde a las teorías atropológicas delineadas por Ong y Goody. “Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada”. La cita contiene dos verbos de importancia fundamental en el análisis del papel que tanto oralidad como escritura desempeñan dentro de las obras examinadas: *tratar* e *imaginar*. Según una primera definición de la *Real Academia Española*, *tratar de*, verbo intransitivo, remite a la acción de “procurar el logro de algún fin” (www.rae.es), o sea intentar, esforzarse por conseguir o dar vida a algo; en cambio, el verbo *imaginar* brinda la idea de creación, de moldeamiento de una entidad inexistente que se configurará en el momento mismo en que se la imagina. Si toda la obra de Cabrera Infante se basa en las palabras de Carroll, ¿cómo puede ser que sus voces cubanas y personajes-lenguaje nazcan de una traslación de la oralidad a la escritura? ¿No podría tratarse, en cambio, de la invención de una realidad y un habla que más que ser transcritas se engendran de la escritura misma¹?

Para contestar a estas preguntas habría que volver a analizar lo que Goody y Ong entienden por escritura y oralidad; a fin de llevar a cabo un análisis contrastivo y más detallado sobre esta relación, hace falta reportar de manera esquemática y comparativa las distinciones realizadas por Goody y Ong²:

ORALIDAD	ESCRITURA
Léxico: verbalización del discurso, palabras cortas, pronombres personales, agregación.	Léxico: nominalización, palabras largas, variedad de vocabulario, adjetivos atributivos.
Sintaxis: coordinación (parataxis), períodos breves, voz activa, deixis, fragmentación, digresión, falsas partidas, proposiciones	Sintaxis: subordinación (hipotaxis), estructuras sintácticas y semánticas elaboradas, voz pasiva, artículos

¹ Siempre hay que tener en cuenta que *Tres Tristes Tigres* fue escrita en el año 1967, durante el exilio de Guillermo Cabrera Infante en Londres, y que más que reproducir sus memorias, el autor las recrea dándoles una índole ficticia y espectacular.

² El presente esquema procede de una síntesis entre las teorías propuestas tanto por Ong como por Goody, reformuladas a fin de llevar a cabo un análisis contrastivo entre oralidad y escritura, análisis que resultará de importancia fundamental en el estudio de las componentes orales y escritas intrínsecas a las obras.

interrogativas y exclamativas, ciclicidad del discurso, discurso directo.	determinados, información completa y bien definida, discurso más estructurado, linealidad del discurso, discurso indirecto.
Tiempos verbales: imperativo	Tiempos verbales: indicativo y subjuntivo
Sistema boca-oreja: se basa en la repetición y recreación de contenidos procedentes de la cultura oral; transmisión auditiva.	Sistema mano-ojo: reorganización de la memoria a través de la escritura; el medio de transmisión del contenido se convierte en visual, más que auditivo.

Según Ong y Goody, lo que más cabe destacar de una cultura oralizada es la presencia de módulos mnemónicos que permiten una recuperación de lo oral por medio de repeticiones, aliteraciones y asonancias, epítetos y fórmulas, ritmo y construcción sintáctica de los períodos; asimismo, se les atribuye mucha importancia a la repetitividad de contenidos ya enunciados, a la agregación de palabras y a la pragmática. (Ong, 1986: 66).

Además, la oralidad parece privilegiar conocimientos tradicionales, tal como cuentos populares, historias o ritos culturales, es decir costumbres intrínsecas a las civilizaciones pre-escriturales que sólo comunicaban por medio del canal boca-oreja. Un ejemplo de este tipo de oralidad se encuentra en el capítulo “Seseribó” (*Tres Tristes Tigres*), que se abre con una versión moderna del mito fundacional de los *ñáñigos*³, o sea una leyenda nacional cuyos rasgos fundamentales son la transmisión oral en el tiempo y la ritmicidad de palabras que remiten a los tambores africanos que desde siempre acompañan la historia de Cuba. Lo que más cabe destacar en este apartado es la necesidad de conectar un mito perteneciente a la cultura afrocubana con uno de los personajes de la novela, Vivian Smith, mujer burguesa e indiscreta comparada con Sikán:

el nombre de Sikán podía querer decir mujer curiosa –o nada más que mujer. Sikán, como buena mujer, era no sólo curiosa, sino indiscreta. Sikán vino al río y oyó el ruido sagrado que solamente conocíamos

³ Tal como afirman Nivia Montenegro y Enrico Mario Santí en su introducción a *Tres Tristes Tigres*, el mito y esta sección de la obra de Cabrera infante hacen referencia también a la labor de Lydia Cabrera, publicada en el suplemento cultural *Lunes de Revolución* en 1969, bajo la dirección del autor (2010: 66). Los *ñáñigos* son los miembros de la sociedad secreta de Abakuá –una cofradía esotérica de carácter mágico-religioso a la que sólo podían acceder los hombres- procedente del Calabar y que se estableció en el puerto habanero de Regla en 1836 (Castellanos y Castellanos, 1992: 205)

unos cuantos hombre de Efó. Sikán oyó y oyó –y luego contó. Sikán contaba cuentos. Sikán volvió al río y oyó y ahora vio. Vio a Ekué y oyó a Ekué y contó a Ekué. Para que su padre la creyera persiguió al sagrado Ekué (...) que no estaba hecho para huir (...) (*TTT*, p. 235).

Estas pocas líneas son muestra de la hibridez presente en la obra de Cabrera Infante: una mezcla no sólo a nivel del contenido –Vivian Smith, de hecho, desempeñará el papel de Sikán, y Eribó el de Ekué (y la relación parece ser todavía más eficaz si pensamos que Ekué y Eribó tienen como rasgos comunes el ritmo y la música)-, sino también a nivel de los sistemas oralidad y escritura. Por cierto, el mito oral de los *abakuás* renace de una escritura que adquiere todos los matices de la palabra oral arriba mencionados: repetición (“oyó y oyó”, “contaba cuentos”), ritmo típico de los tambores (“oyó y oyó y luego contó”), aliteraciones (río, ruido, sagrado), frases cortas, parataxis (“Sikán volvió al río y oyó y ahora vio”). Además, considero muy interesante la conexión entre oralidad/escritura y Sikán/Vivian Smith, mujeres que no sólo representan la indiscreción y la curiosidad, sino también ensimisman la relación existente entre palabra oral y escrita, al pertenecer Sikán al mundo pre-escritural y Vivian Smith al mundo moderno, es decir el de la grafía y de las letras⁴, un mundo que se esfuerza por rehabilitar esa dimensión oral que caracteriza a toda la población cubana. Después de todo,

le storie non esauriscono la loro linfa nelle pratiche performative dell'affabulazione: dalle “maglie della voce”, da un'oralità incontrollata e fluida, devono muovere verso il regime della conoscenza, fissandosi per sempre nella memoria e nella tavola etica degli uomini. Dall'orecchio, cioè, devono spostarsi all'occhio (Fusillo 2015: 46).

La reflexión de Massimo Fusillo resulta muy interesante porque, de alguna manera, canoniza “l'impossibilità di un canone” (2015: 46), es decir desacredita y mina el imperio de la escritura. Al referirse al emblema de la oralidad escrita, *Las Mil y Una Noches*, Fusillo establece unos aspectos de la narración oral que quiebran el estatuto de la escritura, al no considerar ya el texto escrito como un cuerpo único y completo, sino como un rompecabezas caracterizado por cuentos que se transmiten de una generación a otra, adaptaciones,

⁴ Nunca hay que olvidar que todos los personajes, aunque ensimisman la dimensión de la oralidad, nacen por medio de la escritura, por lo que todos pertenecen al mundo gráfico y escritural, contrariamente a los mitos y rituales (Sikán), que se transmiten oralmente y que, por tanto, tienen una relación intrínseca con la esfera oral.

representaciones teatrales de novelas escritas etc. El libro se caracteriza por un “principio metadiegetico, che talvolta evolve in qualcosa di diverso e di più ingegnoso, configurando una relazione speculare o dialettica fra la storia esterna e quella incastonata e dando vita a una *mise en abyme*” (2015: 48); como en un juego de cajas chinas, los cuentos pertenecientes a la tradición oral –véase el mito de Sikán y la relación que éste tiene con la progresión de la trama narrativa en *Tres Tristes Tigres*- se encierran dentro de la tradición escrita dando vida a textos ‘quebrantados’ por este continuo vaivén entre oralidad y escritura que quita al libro linealidad en la trama, corporeidad y sobre todo autoridad textual.

Algo parecido acontece en *Periférica Blvd.*, aunque de manera extremadamente parodiada, en el capítulo “Sueño de una noche de ver anos”, acompañado por las letras de la canción *House of the Rising Sun* de la banda The Animals⁵. Esta es la parte del libro de Cárdenas más narrada, donde el escritor utiliza como expediente el mundo de las fábulas y de las leyendas para contar la vida de Déborah, una prostituta conocida por el teniente Oquendo durante una pesquisa en un local en El Alto. El cuento se inserta dentro de una mini trilogía (*Sueño con serpientes, Sueño de una noche de ver anos, Sueño de reyes*) narrada por distintos personajes y por tanto comparable a la estructura de *Las Mil y Una Noches* arriba mencionada. En “Sueño de una noche de ver anos”, parodia de la celeberrima tragedia de William Shakespeare, se presentan a Déborah y a La Paz como personajes de *La Génesis*, de leyendas y cuentos, es decir de textos oralizados que, como el mito de Sikán y de los tambores *abakuás*, constituyen las raíces de algunos países, aunque no específicamente de Bolivia. Desde el principio, en la historia de Déborah parece resonar el cuento de *La Génesis* sobre los gemelos Jacob y Esaú, mezclada al mito de Medusa y al cuento *La Cenicienta*:

Nacida en un valle grande, junto a una gemela idéntica que te llevaba tres minutos de diferencia, se te fue la infancia a la sombra de una hermana que se consideraba mayor y, consiguientemente, autora intelectual del 99% de las huevadas que sucedían en tu hogarcito de clase media rural (...) (p. 120).

Nada nuevo te obligaron a hacer en la posada para pagar alimento y estadía: limpiabas, fregabas, cocinabas, lavabas y, según la dueña del lugar, gastabas más de lo que ganabas (...) (p. 122)

Te aconsejó que ni soñara en el lugar, porque estaba maldito; porque quien entraba allí se encantaba y convertía en piedra (...) (p. 123)

⁵ Oh mother tell your children/not to do what I have done/spend their lifes in sin and misery/in the house of the rising sun (*The Animals*, 1964).

Avitas, que se trataba de La Paz, ese espacio mítico entre las montañas del oeste y de donde decían que él había venido hacía mucho tiempo. Entrecerrando los ojos y dirigiendo la nasa al poniente, contaba que él era el padre de alguien que había nacido para ser rey, pero que esa realeza estaba sujeta a su propia muerte (...) (p. 122).

Dejando de lado el tema de la parodia, que se argumentará en los capítulos siguientes, en los ejemplos propuestos las teorías metadiegticas delineadas por Fusillo encuentran aplicación práctica, transformando cuentos y leyendas que tienen una índole preeminentemente oral en re-escrituras y personalizaciones textuales. Lo que cabe destacar es que los ecos de la oralidad ‘primaria’ siguen percibiéndose en los nuevos cuentos y les permiten regenerarse y actualizarse. En otras palabras, *La Génesis*, las tragedias de Shakespeare, los mitos griegos y las fábulas, que tienen una naturaleza esencialmente oral, siguen viviendo en la mente de quien escucha y lee gracias a sus renovaciones tanto escriturales como orales que representan su ‘linfa’. La tradición oral, por tanto, encuentra su cumplimiento en un sistema escritural que no se limita a reproducirla, sino que vuelve a inventarla, de ahí que haya que reconsiderar la relación entre oralidad y escritura desde una perspectiva distinta.

2. Hacia una nueva visión de la relación entre oralidad y escritura

Si analizamos con esmero la clasificación arriba perfilada por Ong y Goody, nos percataríamos de que oralidad y escritura parecen entidades dicotómicas y excluyentes, más que intrínsecas; es decir, la definición de la una describe automáticamente su antítesis, por lo tanto engendrando una dicotomía que la crítica literaria⁶ hasta ahora ha seguido considerando como tal. Los dos antropólogos, de hecho, al marcar los rasgos de la oralidad y la escritura crean dos categorías constrapuestas y distintas entre ellas: lo que cabe dentro de la esfera oral, por ende, es antítesis de la expresión escrita, estableciendo una divergencia visible y connatural entre las dos entidades.

⁶ Además de Ong y Goody, véase también el ensayo de E. Volek, *Tres Tristes Tigres en la jaula verbal: las antinomias dialécticas y la tentativa de lo absoluto en Guillermo Cabrera Infante*, en el que se considera la oralidad en la novela como una inscripción dentro de la escritura y al mismo tiempo la escritura como una traición y traducción de lo oral. “Lo oral no se da, por supuesto, en una cinta grabada sino mediante una inscripción; pero la escritura en *TTT* sólo en parte traduce, y traiciona, lo oral” (1981: 180).

Sin embargo, habría que dar un paso adelante y volver a pensar en estas categorías a partir de un punto de vista no antinómico, sino incluyente e híbrido. ¿Por qué la inscripción de la oralidad dentro de la escritura se considera como una traición de la escritura para con ella y no como un efecto de la relación entre palabra oral y escrita? Más bien, creo que es necesario leer la oralidad escrita desde una perspectiva distinta que borre toda distinción entre oralidad y escritura, y que empiece a entender su relación como resultado de la caída de todas las barreras hasta ahora elevadas y como un ensanchamiento de los límites, a fin de volver a reestablecer un orden dentro de la dimensión tanto oral como escrita, orden caracterizado ante todo por una influencia y una mezcla recíproca. Para esto, empezaré brindando algunos ejemplos de oralidad escrita dentro de las novelas de Cabrera Infante, Sánchez y Cárdenas, a fin de entender cómo oralidad y escritura se caracterizan por una relación entraña más que dicotómica.

Querida Estelvina:

Mis mayores deseos son que al recibo de ésta te encuentres bien en unión de los tuyos, por acá como siempre ni bien ni mal. Estelvina tu carta me dió lo que se dice un alegrón, no sabes como me gustó resibir carta tuya después de tanto y tanto tiempo sin que nos escribieras. Ya sé que tu tienes toda tu razón de estar molesta y estar brava con nosotros, vaya, por todo lo que pasó, y eso, pero en rialidá no fue culpa nuestra si Gloria te se uyó de la casa y vino pacá pa la Habana (*TTT*, p. 165).

CUANDO EL PAI se fue de tomatero a Chicago –dijo La Madre, porque la cosa está mal pal de aquí –dijo Doña Chon, El Nene se veía normal –dijo La Madre. Es que era normal de nación –dijo Doña Chon. Eso le vino a salir después del gateo –dijo La Madre. Eso le empezó con calenturones que le daban por la cabeza creciente –dijo La Madre. Gritos como si lo estuvieran matando y se revolcaba contra las paredes y todo se le volvía chichón y guabucho –dijo La Madre (*La Guaracha*, p. 149).

Yue sido el primerito en chequearlo al tecua, andando de costaneras, pegado a la pared como babosa, saltando ante cada bólido que sapa lamiendo el borde de la entrada quel ñato trata de encontrar tanteando con sus manos y sus pieces, ¿no?, resbalando en el arrollo sin acostumbrarse a loscuridad todavía cuando le digo “qué sapa cuaternario, a quién buscas, de dónde vienes, qué cosa sabes, con quién estás” (*Periférica Blvd.*, p. 47).

Los ejemplos representan sin duda alguna la voluntad de recuperar una oralidad rasgueada por acentos lugareños, por el virtuosismo irrefrenable de las palabras, por la musicalidad y ritmicidad de los discursos. En el caso de la carta de Delia Doce a su amiga

Estelvina, lo que destaca es un habla caracterizada por una variante diatópica que pone de relieve la modalidad lingüística oral cubana, como la caída de oclusivas sonoras intervocálicas (pacá), el seseo (resibir), la apócope de la *d* final (rialidá); lo mismo acontece en *Periférica Blvd.*, al representar la jerga juvenil y alteña (de El Alto, La Paz) de El Maik, en la que en cambio destacan las variedades diafásicas y diastráticas del habla, dominadas por una mezcla lingüística entre el español y el inglés (chequearlo), por numerosos vulgarismos (teca), por la pérdida de consonantes intervocálicas (yue, loscuridad) y por el abandono de la construcción sintáctica exigida. En *La Guaracha*, en cambio, la voz del omnipresente narrador se interseca con la de La Madre y Doña Chon, por lo que se asiste a un vaivén entre el discurso directo de las dos mujeres y las intervenciones del narrador, quien corta cualquier ilusión de oralidad al reportar los discursos (dijo La Madre; dijo Doña Chon).

En la recreación de la oralidad por parte de la escritura, hay también que tener en cuenta aspectos como el tiempo y el espacio en el que las palabras se escriben y pronuncian; es decir, según las teorías que conciben la escritura como reproductora de la oralidad el problema más relevante es la imposibilidad de reproducir exactamente el habla en el laxo temporal y espacial en el que fue pronunciada inicialmente. Sin embargo, si cambiáramos de punto de vista y volviéramos a aceptar la oralidad y la escritura como dos entidades en estrecha simbiosis, también las coordenadas espacio-temporales adquirirían una dimensión distinta: al caerse todas las barreras, las vertientes que caracterizan cualquier tiempo y espacio dan lugar a la creación de nuevos sistemas más flexibles y porosos, en los que existen válvulas de escape por medio de las cuales se modifican las trayectorias y se ensanchan los límites impuestos. Para brindar una idea más tersa del movimiento realizado por las dimensiones de la oralidad y la escritura, podríamos adoptar los conceptos de *transgresión* y *dinamismo cultural*; Westphal Bertrand en *Geocritica: reale finzione spazio* hace referencia a la transgresión concibiéndola como “attraversamento limite al di là del quale si estende un margine di libertà (...) alla traiettoria nuova, imprevedibile e imprevedibile”. (Westphal, 2009: 70). Del mismo modo, Yuri Lotman en *Tipologia della cultura* (1975) emplea el término “dinamismo” cultural, considerando la cultura como una memoria no heredera de la colectividad, es decir como un sistema apto a abrir sus barreras a fin de acoger nuevos aportes procedentes del exterior. Estas premisas nos ayudarían a cambiar de pensamiento, a percibir las dimensiones que caracterizan la oralidad y la escritura no como límites insuperables e irremovibles, o categorías preestablecidas y firmes, sino más bien como sistemas cuyos

umbrales pueden rozarse, cruzarse y abrirse, es decir pueden cambiar de posición y eficacia; leída a la luz de estas teorías, la relación entre oralidad y escritura se caracteriza por un ensanchamiento de los confines, por una apertura a través de la cual la oralidad se expande al campo de la escritura y viceversa.

El ejemplo arriba mencionado de la carta de Delia a Estelvina representa una de las muestras más eficaces de intersección de los distintos sistemas; si partimos de la idea que una carta pertenece a la vertiente de la escritura, es decir al canal mano-ojo, ¿cómo puede ser que su contenido remita directamente al sistema oral, es decir al canal boca-oreja? En efecto, Delia emplea un género textual escrito caracterizado por los rasgos típicos de la oralidad: falta de puntuación, seseo, apócope, elipsis, repeticiones, desvíos etc., o sea pone de manifiesto cómo oralidad y escritura se relacionan sin prevalecer la una sobre la otra. El lector es consciente de que está leyendo una carta escrita, pero a la hora de leerla no puede hacer otra cosa que percatarse de que dentro de la escritura emerge la oralidad, una oralidad que no se quiere reportar como si fuera grabada, sino que nace del mismo medio escrito. La escritura, por tanto, devuelve al texto una dimensión dúplice, tanto bidimensional, porque permite a las palabras ser escuchadas y resonar durante la lectura, como multidireccional, porque no se limita a su entorno, sino que se abre hacia otros caminos, el de la oralidad y de la música por ejemplo.

Existe un oído literario como existe un oído musical. Antes de Gutemberg, la difusión de los textos narrativos o poéticos se hacía de ordinario por vía oral y grandes obras de nuestra literatura fueron escritas para ser recitadas. *Una de las mejores lecturas [énfasis mío]* sería una lectura en voz alta: ésta permitiría modular los distintos registros, parodiar los discursos políticos y publicitarios (...). (Goytisolo, 1985: 23)

La palabra escrita y performativa, por tanto, brinda vida al texto sacándolo de un sistema considerado cerrado y perentorio, cauce de la memoria y de los tiempos. Las novelas bajo análisis demuestran cómo esta verdad acerca de la escritura puede ser confutada.

Géneros textuales escritos, como el de la carta en Cabrera Infante, y oralizados son presentes también en *La Guaracha* y en *Periférica Blvd.* Pensando en las palabras de Goytisolo sobre la lectura en voz alta y su capacidad de modular distintos registros, creo que sería muy interesante analizar las propagandas políticas del Senador Reinoso en *La Guaracha*.

El Senador Vicente Reinoso se introduce cada dos por tres por medio de un eslogan político, – Vicente es decente y su hacer inteligente; Vicente es decente y nació inteligente; Vicente es decente y respeta al disidente (etc.) –, cuya ritmicidad y rima final, típicas de la oralidad, vuelven el eslogan performativo y llevan al lector a preguntarse quién acompaña cada ademán, pensamiento, emoción del Senador, si un coro, si el narrador o el pensamiento del mismo Vicente. El eslogan repetido adquiere ante todo una dimensión oral confiriendo dinamismo a las anécdotas sobre el Senador, quien nunca habla en primera persona, sino se deja contar y comentar por la voz del Narrador⁷.

¿Podría seguir hablándose de inscripción, reproducción o transmisión? Al cruzar los confines e interactuar con la oralidad, la escritura más que transcribir la oralidad trata de reinventarla, de apropiarse de sus características para dar una idea ilusoria de la palabra oral.

Si puedo recuperar una oralidad en la escritura, si de alguna manera aquélla llega a manifestarse en la escritura a pesar de ésta, entonces ni en ella ni en mi lectura de tal escritura (ni en la escritura de mi lectura) ocurrirían las exclusiones propuestas por la dicotomía entre oralidad y escritura. (Marcone, 1997: 27)

En su investigación sobre la oralidad escrita, Jorge Marcone propone una vía alternativa de lectura de la relación entre oralidad/escritura. Si, tal como afirma, hay un mínimo rastro, un eco aunque lejano de la oralidad en un texto escrito, todo tipo de contradicción, de categorización preestablecida entre estas dos entidades va a disolverse para dar lugar a lo que Marcone define “ilusión de la oralidad” (1997: 27). Lo que significa que oralidad y escritura no se perfilan a través de un estudio comparativo, (en el que las características de una definen inmediatamente a su antípodo), sino cohabitan en el mismo espacio, fundiendo sus rasgos y engendrando una nueva tipología textual ‘engañosa’, capaz de inventar una escritura que da la ilusión de estar escuchando la entonación, el ritmo y la voz de quienes hablan, más que leerlas. “La repetición fiel de un discurso ajeno (o propio pero dicho en otra oración) es una ilusión o, mejor dicho, una convención” (Marcone, 1997: 83).

⁷ Es muy interesante el doble papel que desempeña Vicente, el de El Viejo y el de Senador; de hecho, a Vicente se le atribuye el discurso directo sólo cuando está de amante, y no de personaje político. También el léxico que utiliza, escurrid en el primer caso y diplomático en el segundo, marca la dualidad de este personaje. “PUÑETA, REPUÑETA, REQUETEPUÑETA: no digo que llegaré tarde para no pecar de usante inexacto de la lengua materna. Pero, digo tardísimo; la tardanza impondrá la precipitación del fornicio. Y el fornicio precipitado es un procedimiento aficionado por mi parte nunca recurrido (...) (*La Guaracha*, p. 120).

Al respecto, sería muy interesante analizar en *Tres Tristes Tigres* los monólogos de Laura Díaz con su psicólogo, diálogos que se intercalan entre un apartado y otro; en esos monólogos la ilusión de la oralidad mencionada por Marcone se hace patente: el texto parece brindar al lector una conversación unidireccional entre la paciente y el médico, puesto que los hechos siempre son relatados en primera persona y conciernen la vida privada de Laura:

¿Doctor usted cree que yo debo volver al teatro? Dice mi marido que todo lo que tengo es que ahora almaceno mi energía nerviosa y no la gasto nunca. Al menos, antes, en el teatro podría imaginarme que era otra cosa. (*TTT*, p. 278)

Desde un principio, en las palabras de Laura el lector imagina oír su voz, cadencia y tal vez afán a la hora de contar; sin embargo, lo que se está leyendo/oyendo ¿podría considerarse oralidad? La cuestión resulta bastante controvertida, porque si pensamos en las sesiones de terapia entre un psicólogo y su paciente, todas las palabras que salen suelen registrarse o por medio de anotaciones (por parte del médico) o por medio de un magnetófono, por lo que pueden volver a ser escuchadas en cualquier otro tiempo y/o lugar. La oralidad no es nada más que una ilusión, porque la escritura es engañosa y primera creadora de los discursos orales; la oralidad sale de las palabras escritas, es el mismo texto que la plasma y que, por medio de los expedientes de lo oral (repeticiones, primera persona, preguntas al destinatario etc.) le brinda nueva vida. Se podría afirmar, además, que la escritura ‘graba’ la oralidad, pero la acción de grabar no ha de entenderse en *strictu sensu*, como algo mecánico y pasivo; es decir, la escritura engendra la oralidad reinventándola y en esta reinención la graba para que pueda ser leída y escuchada más de una vez. En este mecanismo el lector desempeña un papel fundamental, porque a partir del texto escrito, permite a la oralidad salir de las páginas y hacerse oír en su mente. Como pone de relieve Barthes en *Il piacere del testo*,

Se fosse possibile immaginare un'estetica del piacere testuale, bisognerebbe includervi: *la scrittura ad alta voce*. Tenendo conto dei suoni della lingua, *la scrittura ad alta voce* non è fonologica ma fonetica; il suo obiettivo non è la chiarezza dei messaggi, il teatro delle emozioni, *ma [énfasis mío]* l'articolazione del corpo, della lingua, non quella del senso. Certa arte della melodia può dare un'idea di questa scrittura vocale (...). (1999, 126-7).

Como sugirió Cabrera Infante en su “Advertencia”, sería mejor leer el texto en voz alta para captar su significado. De ahí que la escritura represente el punto de partida (y no, como desde siempre se ha creído, la oralidad), el medio a través del cual la oralidad vuelve a nacer y a manifestarse gracias al aporte no sólo de las palabras escritas, sino también de la interpretación y capacidad de leerlas del lector. En otras palabras, la escritura no ha de entenderse como institución que fija algo ya existido sólo para volver a llamarlo a la memoria, sino como sistema que inventa el lenguaje en sus aspectos fonéticos y comunicativos. Los textos orales de Bustrófedon inclusive, quien se resistía por completo a grabar su discurso porque la “otra” literatura, según él, “hay que escribirla en el aire”, son nada más que escritura, si con este término entendemos no la fijación eterna de palabras, sino su comunicación y recreación. Como pone de manifiesto Marcone,

la resistencia de Bustrófedon a fijar en la grabación los textos que produce oralmente puede ser interpretada como un intento por mantener su carácter de ‘enunciación’ o evento y resistirse a la codificación e institucionalización que implica la escritura o, por lo menos, la literatura (1997: 91).

Esta reflexión nos lleva a entender la escritura como evento comunicativo más que exposición o relato de contenidos. De ahí que conceptos como inscripción, transposición y reproducción haya que leerlos de nuevo según estas afirmaciones. La oralidad, de hecho, se reproduce, se traslada, existe en su verdadera sustancia dentro del texto escrito nomás como ficción e invención. Podríase hablar también de mimesis si con este término entendemos no su imitación, sino recreación y reflexión. Al respecto, valdría la pena apoyarse en el concepto de texto poético como “simulación secundaria” propuesto por Lotman en *La Struttura del Testo Poetico* (1976): en su análisis sobre el texto artístico, Lotman afirma que el lenguaje del arte se construye a partir y sobre la lengua natural, es decir se desarrolla en un sistema superior jerarquizado apto a transmitir una cantidad de información mucho más elevada con respecto al texto de partida; sin embargo, dichas informaciones sólo tienen significación y sentido dentro del marco del texto artístico, ya que fuera de él sólo existe la realidad primaria (con su lenguaje natural). Después de todo “l’idea, nell’arte, è sempre un modello, per questo essa ricrea l’immagine della realtà. Di conseguenza, al di fuori della struttura, l’idea artistica è incomprendibile” (1976: 18), lo que significa que la literatura y el arte no representan la realidad, sino la recrean y la simulan; en resumidas cuentas, una novela o un poema reiventan

la realidad existente espejeándose pero a la vez alejándose de ella. En este entreverado proceso de creación artística, el escritor tiene en sus manos los instrumentos más poderosos de lectura del mundo, es decir su punto de vista e imaginación, que permiten a la realidad primaria desembocar en un nuevo nivel caracterizado por plúrimas visiones y recreaciones del mundo. Dichas teorías nos llevarán a entender mejor el papel de la traducción y de la parodia inclusive, especialmente en la creación de nuevas obras auténticas e inéditas a partir de la reformulación de clásicos literarios.

La implicación e importancia del lector en el proceso de recreación ilusoria de la oralidad se hace patente también gracias a las múltiples miradas que los escritores dirigen a su audiencia, incitándola a participar activamente en el desarrollo de la obra, como en el caso del Narrador de *La Guaracha*, quien apela directamente al lector:

Lo que bien se sabe es que a ella todo plin, bien se sabe por boca de ella misma. Óinganla: a mí todo plin. Oingan esto otro: a mí todo me resbala. Oído a esto, oído presto: a mí todo me las menea. Y, enseguida, arquea los hombros, tuerce la boca, avienta la nariz, apaga los ojos: clisés seriados del gentuzo a mí me importa todo un mojón de puta: padrenuestro suyo. No la miren que ahora mira. (*La Guaracha*, p. 115)

Las palabras del Narrador brindan al texto una estructura bidimensional, al emplear verbos como ‘oír’ que capturan intencionalmente la atención del lector advirtiéndolo que lo que está leyendo habría ante todo que ser escuchado; el verbo oír, de hecho, tiene una índole mucho más performativa que asertiva o infomativa, puesto que no se limita a declarar o reportar lo que La Madre está haciendo o diciendo, sino que pide que se escuchen sus palabras, que resuenen en la mente del lector. Como ya afirmado, la escritura no tiene la finalidad de transmitir un contenido, sino más bien de comunicarlo, llevando al destinatario en la acción de recepción a oírlo, más que a leerlo.

La letteratura d'arte imita la realtà, crea dal suo materiale sistematico per eccellenza un modello di extrasistematicità. Capacità dell'elemento di un testo di entrare in alcune strutture contestuali e di ricevere corrispondentemente un diverso significato è una delle più profonde proprietà del testo artistico (Lotman, 1976: 77).

Lo argumentado por Lotman es de importancia fundamental en nuestro estudio sobre la oralidad y la escritura, porque permite acercarse a los dos sistemas desde un punto de vista más moderno, en el que la obra de arte ya se contempla como un organismo independiente de la realidad, y por tanto libre de relaciones y codificaciones. Y es precisamente a este nivel de simulación⁸ que la escritura ya no se considera como portavoz de la oralidad, sino como engendradora de ésta: la escritura brinda vida al habla, la inventa apropiándose de sus matices y de sus medios. Ilusión y creación de la palabra oral son los resultados finales del texto escrito; estamos frente a una escritura que tiene el potencial de reinventar un mundo a través de la interpretación y vivencia de las experiencias de quien escribe y lee, de la inclusión de subjetividades múltiples y fragmentadas. Desde luego, esta ilusión de oralidad se da por medio de la proliferación lingüística y del latido rítmico que cada una de las obras otorga al ser leída; además, esta fragmentación intestina debida a la “verborrea” (Cerna-Bazán, 1996) de los personajes es causa, como luego se pondrá de relieve, de la caída de la unitariedad y autoridad textual, lo que suporta aún más nuestra tesis: todo lo que no es reproducción fiel y completa de un evento no es nada más que interpretación y por tanto ilusión de la oralidad.

Además de la ilusión de la oralidad, se da también una ilusión de la escritura. Me refiero, en lo específico, a la *Noticia* inicial de *Tres Tristes Tigres* y al epitafio final de *Periférica Blvd.* En *Tres Tristes Tigres*, Cabrera Infante declara:

Los personajes, aunque basados en personas reales, aparecen como seres de ficción. Los nombres propios mencionados a lo largo del libro deben considerarse como pseudónimos. Los hechos están, a veces, tomados de la realidad, pero son resueltos finalmente como imaginarios. Cualquier semejanza entre la literatura y la historia es accidental. (*TTT*, p. 145)⁹

Ahora bien, a partir de la aclaración inicial de Cabrera Infante el lector es consciente de que irá leyendo una obra de ficción en la que todos los personajes son “seres de ficción”, lo que significa que no son entidades reales, sino imaginadas por el autor (aunque declara que se basan en personas reales). Sin embargo, esta noticia parece desmentirse por completo hacia el

⁸ Lotman habla de “sistema di simulazione secondario” (1972), lo cual implica la creación de una obra secundaria (obra de arte) elevada “al cuadrado” con respecto a su realidad primaria. Como luego se enfatizará, el concepto de simulación secundaria sólo se aplicará a la obra de Cárdenas, mientras que para Sánchez y Cabrera Infante se apostará por un análisis más rizomático de las obras, presentándose éstas como archiperturbaciones del mundo representado.

⁹ La *Noticia* inicial de Cabrera Infante está inspirada en las noticias que suelen salir en las películas de cine y que advierten al espectador si la historia se basa en una historia real o si es sólo ficción.

final de la novela, en la sección “Bachata”, en la que aparece una nota “NO PUBLICABLE”¹⁰ por parte de GCI dirigida a Silvestre, en la que lo pide que modifique la traducción de Rine. Con la nota no publicable se rompe por completo el mundo ficticio tan declamado al principio por el autor, puesto que él mismo entra en la ficción quebrantando todas las expectativas iniciales del lector. Mejor dicho, Cabrera Infante, personaje real, subentra en la historia escrita por Silvestre rompiendo por un instante todo el universo ficcional hasta ahora construido e imaginado por el lector, poniendo al descubierto la índole ilusoria de la escritura.

Lo mismo acontece en *Periférica Blvd.*; a partir de la presentación de los personajes como músicos de una orquesta sinfónica, el lector se imagina que cada episodio de la novela sea contado por uno de los personajes mencionados al principio de la obra. De hecho, cualquier capítulo adquiere sus propios matices por medio de distintas hablas, acentos y manera de contar los hechos; en el caso del cabo Rosa y del teniente Severo, por ejemplo, se percibe la variante oral de las poblaciones indígenas que todavía pueblan Bolivia y de un bajo nivel social (“Asé sactamente comuel tenente miordena, meido al onedad”; “mi teniente...denverdad no sabe nada el chango”...), mientras que El Maik y el dj Álex se comunican usando una jerga juvenil y alteña (“yentonces es que saco un trapecio y le tapo los vidrios y luago dar como cuchicientos vueltas”...). La acentuación y pronunciación, tal como las variantes diastráticas y diatópicas nos ayudan a entender quién está contando los hechos en cada apartado; sin embargo, todas las expectativas del lector en esta novela también ven naufragarse al leer el epitafio de la última página del libro, en la que Severo dedica toda la historia hasta ahora contada “A la memoria de: Tte. Villalobos” (*Periférica Blvd.*, p. 271), como si el único autor de toda la narración hubiera sido él mismo.

Para explicar mejor la ilusión de la escritura, Barthes individúa dos criterios: figuración y representación, donde por figuración se entiende el “modo di apparizione del corpo erotico (in qualunque grado e sotto qualunque forma) nel profilo del testo. Per esempio: l’autore può apparire nel suo testo, ma non nella specie di una biografia diretta”, mientras que “la rappresentazione sarebbe una *raffigurazione ingarbugliata* (...): quando non esce niente, quando non salta fuori niente della cornice: del quadro, del libro, dello schermo” (1999: 117-

¹⁰ Silvestre, la traducción de Rine es pésima por no decir otra cosa mayor, que sería una mala palabra. Te ruego que me hagas una versión usando el texto de Rine como materia prima te envío también el original en inglés para que veas cómo Rine construyó su metáfrasis, como dirías tú. No te duermas o no duermas con ella. Recuerda que no tenemos cuento para esta semana y entonces no quedará más remedio que meter uno de Cardoso, ese Chéjov del podbre, o de Pita, que no tiene nombre. (A Rine van a pagarle de todas maneras la traducción. ¿Por qué se empeña en usar ese increíble pseudónimo de Rolando R. Pérez?) GCI (*TTT*, p. 644).

119). Ambas novelas, por tanto, han de entenderse como figuraciones, como ilusiones no imitativas que permiten al texto desplegarse sobre sí mismo y mostrar sus entrañas más recónditas que pueden, volutariamente, desestabilizar la armonía ficticia que se ha ido creando¹¹.

Ahora que se han establecido las bases y se ha aclarado la nueva relación entre oralidad y escritura, hace falta poner de manifiesto cómo la escritura se convierte en creadora del habla. El cambio consiste en una inversión de dirección: si desde siempre se ha considerado el proceso de escritura de los textos ‘oralizados’ a partir de la oralidad (oralidad→escritura), ahora se asiste a una escritura que no reproduce, sino que vierte hacia la oralidad (escritura→oralidad). Asimismo, el hecho de que dicha escritura mantenga, pero al contempo pierda, algunos de los rasgos del discurso oral (gestos, entonación, solapamiento de turnos de palabras etc.) ya no ha de percibirse como falta o imposibilidad de la oralidad de ser reproducida, sino como una ilusión de la oralidad que no puede sino concebirse como interpretación y aprehensión de su discurso. Es cierto, tal como afirma Marcone, que al inscribir cualquier acto comunicativo asistimos a un descentramiento del acto mismo: se decontextualiza, la posición de los actuantes y de los receptores cambia, el contexto mismo en el que se lee es distinto; sin embargo, al ‘descentrar’ equivale siempre el ‘recentrar’, y cada recentramiento produce nuevas significaciones, nuevas ocurrencias. De este modo, se devuelve a la escritura el carácter de evento, de performance, y no de fijación de un discurso o transcripción de esto, sino de algo que ocurre y que cambia. (Marcone, 1997: 83). Las acciones de descentramiento y recentramiento se hacen patentes sobre todo en el campo de la traducción; los personajes de las obras se apropian de palabras o personalidades ajenas transponiéndolas a otro tiempo y espacio, por tanto descentrándolas primero, para luego recentrarlas y brindarles otros significados¹².

Y, COMO UNA lluvia persistente, como un pececito tontón que caía una y otra y otra vez en la tarraya del recuero de su luna de miel en Guajataca: inmóviles visiones como postales decomisadas: protegida por la honestidad de una camisola de corte monacal y encaje austero que, óyeme bien Ciela, no vas a quitarte ni para hacer el fresco acto copulativo, ¿qué es eso Mamá?, cruzacalle espantado de ojo a ojo, eso es la carnal penetración de su vergüenza en la tuya. (*La Guaracha*, p. 140)

¹¹ La imagen del texto que deja entrever toda su estructura portante desdoblándose sobre sí mismo tiene ecos de la técnica *mise en abyme*, un expediente que, como se verá en el apartado sucesivo, es muy utilizado por los tres autores.

¹² Me limito a dar sólo algunos ejemplos para aclarar el fenómeno de descentramiento y recentramiento; dichas teorías se tratarán detalladamente en el capítulo dedicado a la traducción y a la parodia.

En la narración de *La Guaracha* se retoman, de manera paródica, las alusiones al trópico de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez donde “la lluvia persistente” que acompañó poco a poco la desaparición de Macondo y de la familia Buendía aquí se convierte, más bien recentra, en metáfora del pensamiento fijo del primer e indeleble acto copulatorio entre Graciela y el Senador Vicente. De ahí que se descentre la narración de García Márquez y recentre a otro tiempo y lugar, adquiriendo nuevos y paródicos sentidos.

En este cambio de dirección entre oralidad y escritura desaparecen las barreras elevadas por Ong y Goody: ya no pueden considerarse categorías selectivas, puesto que un ensanchamiento de los límites ha llevado a un incremento de los rasgos tanto de la escritura como de la oralidad. Total, los sistemas se intersecan y lo que desde siempre ha caracterizado la oralidad, como el concepto boca-oreja, ahora se une al mano-ojo de la escritura; asimismo, hipotaxis y parataxis cohabitan dentro de la palabra escrita, tal como el solapamiento de los turnos, el ritmo, la verbalización de las palabras, la agregación y la repetición nominal, las falsas partidas, el discurso directo, la falta de autoridad textual etc. De ahí que la escritura ya no pueda entenderse como almacén de la oralidad, sino como un arte apto a producir una nueva tipología de habla escrita que nada tiene que ver con el medio oral, porque nace de lo escrito para luego desvanecerse en éste. Las nuevas teorías sobre la oralidad escrita cambian, según mi parecer, la manera de ver y acercarse a las obras bajo análisis: si hasta ahora las investigaciones se han centrado en la relación que existe entre oralidad y escritura, tratando de capacitarse cómo la palabra oral pueda inscribirse dentro del ámbito de la escritura y ser reactivada por medio de técnicas escriturales sin ser traicionada, ahora asistimos a un cambio de pensamiento radical. No queda rastro de una oralidad transcrita en las novelas de Cárdenas, Cabrera Infante y Sánchez, porque la oralidad es sólo una ilusión creada por una escritura que disimula, apropiándose de los rasgos más destacados del habla, las voces, los ritmos, las entonaciones y los turnos de palabras típicos de los hablantes. En resumidas cuentas, sólo hay escritura disfrazada de oralidad.

Si el “diálogo” en el texto no es el diálogo original, entonces ¿por qué escribirlo a manera de diálogo? La respuesta, podemos inferir, es que tan importante como esos “pensamientos” es la situación en la que ocurrieron: el diálogo es una forma de conocimiento. En ese caso, podemos inferir también que la “mejor” escritura será aquella que tome como modelo a esta

comunicación oral, y la mejor cita del discurso oral ajeno será la que respete el contenido proposicional de los enunciados y cree un efecto o ilusión de oralidad. Paradójicamente, entonces, el pasaje también puede ser interpretado como una apología de la escritura o, por lo menos, de una escritura alternativa que, a pesar de que no puede recuperar el discurso oral con transparencia, puede “oralizarse” o mimetizar el discurso oral. La alternativa frente a la escritura, entonces, no es diálogo oral mismo sino una escritura alternativa que tendría la capacidad de recrear la experiencia de la comunicación oral: leer puede hacerse escuchar aunque la transcripción de un discurso oral no sea transparente a éste. (Marcone, 1997: 20-21)

La escritura, por tanto, es mimesis de la oralidad, si con el término mimesis no entendemos imitación, sino invención y recreación. Según lo ya destacado, la pregunta surge clara: si la escritura no reproduce la oralidad, sino nos da exclusivamente una ilusión de ésta, ¿qué es lo que realmente leemos? Como ya argumentado, ante todo leemos la escritura y su tentativa de poner en escena un mundo oral y performativo, junto con sus acciones, gestas y sonidos; es una escritura cuya característica fundamental es su valor performativo, de ahí que pueda considerarse paradigma de oralidad y de teatralidad inclusive. No cabe duda alguna que en su voluntad de ser oralizada, la escritura haya de recrear la performatividad típica de lo oral, haciéndose teatral, brindando vida a sus letras, tratando de escribirlas tal como las pronunciarían los habitantes de La Habana, de San Juan o de las poblaciones quechuas y aymaras que siguen viviendo en El Alto (La Paz), como el capítulo “Sueño de Reyes” de *Periférica Blvd.*, que resulta incomprensible para la mayor parte de los lectores ajenos a esos mundos indígenas:

En la Choqueyago miacordau que ona parientes osia tiyos teniaba, y queraban de Iowa-yo, e a ellos he recorrido, e la tiyo uin nomás mia recibido porque teniaba so hejas ya uitiranas sen remedio, sen esperanza e lógecasmente, a mé estaba chiquiando para so concobenos, conveveyentes, mareds e me tece: Quí cosa saues; yo le dego: osia, toco ona cantedad de estromentos, pero más mejor las bronces, le dego, yél: no pues, en sirio testoy hablando, che...(*Periférica Blvd.*, p. 137)

La oralidad escrita, como la define Marcone, o escritura oralizada, como la definiría yo, representa el pilar fundamental para el análisis de todos los efectos colaterales que este tipo de escritura conlleva; porque si lo que leemos no es oralidad, sino escritura, tampoco el ritmo que está a su base es música tangible y escuchable de verdad, ni siquiera los

espectáculos de los *talk shows* habaneros o las inserciones radiofónicas del locutor puertorriqueño y del pinchadiscos paceño resultan ser puestas en escena de la vida que acompaña a los personajes, sino una tentativa absoluta por representarla. De hecho, tal como enfatiza Alcántara Mejía, en la voluntad de recreación de la realidad no se puede prescindir de tres expedientes fundamentales: la oralidad, la escritura y la teatralidad (2013: 143). Aspectos que, como se pondrá de relieve en los apartados siguientes, son de importancia sustancial para brindar nueva luz a los textos y leerlos desde una nueva vertiente.

CAPÍTULO II

Entre música, rizoma y dialogismo: Tres Tristes Tigres, La Guaracha del Macho Camacho y Periférica Blvd.

1. El arte de la música: ritmo, melodía y lenguaje

Que el Caribe suena, suena porque el Caribe es negro, es negro. La naturaleza caribeña tiene más sonos placenteros que la guitarra. El impostergable mar traslada el son por las islas –tornadizo son marino que adormece o que asusta, que seda o que desvela. Y las brisas aurorales halagan la piel tanto como el zureo de las aves los oídos (...). A los sonos de la naturaleza se añaden los sonos humanos que regulan las noches y los días del Caribe. El son prolonga los amores, fanatiza las huelgas, orla las soledades de la muerte. (Sánchez, 1994: 41-43).

En su ensayo *Las Señas del Caribe*¹³, Sánchez pone de relieve la importancia que la música y el ritmo desempeñan dentro del Caribe, una territorialidad que suena por ser emblema del contrapunteo cultural, racial e identitario que sigue hoy en día caracterizando a sus poblaciones. El ritmo late en la sangre de los caribeños, los define y los estructura, maneja su tiempo, historias y espacios organizándolos en sonidos. En otras palabras, la música es una manera de existir, es comunicación y relación, de ahí que hayamos de entenderla como el género discursivo más impactante e innovador de las novelas de Cabrera Infante, Sánchez y, aunque parcialmente, de Cárdenas. No a caso, las tres obras entrañan dentro de sí mismas una ritmicidad que, tal como escribe Sánchez “*regula [énfasis mío] las noches y los días del Caribe*”, es decir se manifiesta en las palabras, en las voces, en los apartados de los textos configurándolos, ordenándolos, estableciendo jerarquías y enlaces entre los distintos personajes y las historias contadas.

Junto a las voces, a los actuantes y a las intenciones de los autores encontramos la expresión sonora que delinea y reorganiza la trama narrativa, con ritmos y repeticiones que

¹³ Ensayo publicado en *La guagua aérea*, Editorial Cultural, San Juan, 1994.

confieren orden dentro del caos¹⁴ aparente que un lector podría percibir al leer *Tres Tristes Tigres*, *La Guaracha del Macho Camacho* y *Periférica Blvd.* Lo que caracteriza estas obras, de hecho, es la musicalidad de las palabras y el ritmo de la música que acompañan su desarrollo: el bolero en el caso de *Tres Tristes Tigres*, la guaracha, en *La Guaracha del Macho Camacho*, y el rock en *Periférica Blvd.* Cabe destacar que sin el expediente sonoro no habría voces, ni tejido textual y ni siquiera obras: la música se convierte en un espacio dialógico que acoge dentro de sí mismo todas las anécdotas de los personajes, además de los tiempos y lugares en los que éstas se llevan a cabo. El ritmo y la música moldean el marco literario dentro del cual las novelas nacen y se desarrollan para luego convertirse en obras de arte. Tratar de entenderlas sin considerar ese flujo rítmico y musical por el que están compuestas significa no entenderlas en todas sus facetas. Tal como afirma Benítez Rojo, al referirse a los Pueblos del Mar (a saber el Caribe),

el ritmo (...) precede a la música, incluso a la misma percusión. Es algo que ya estaba ahí, en medio del ruido, algo antiquísimo y oscuro a lo cual se conecta en un momento dado la mano del tamborero y el cuero del tambor; una suerte de chivo expiatorio, ofrecido en sacrificio, que se puede entrever en el aire cuando uno se deja llevar por un conjunto de tambores (...). (1989, XXIV).

El ritmo es algo intrínseco a las culturas caribeñas, algo que se genera antes de la melodía, de los sones y de las palabras. Es esta ritmicidad que engendra la música, los bailes y las canciones populares, una ritmicidad que sobrepasa los confines de la expresión oral y escrita para convertirse en comunicación y en organización inclusive. Según estas premisas, más valdría la pena volver a leer nuestras obras bajo una nueva óptica; tal como afirmamos un cambio innovador en la relación entre oralidad y escritura, en la que es la escritura que genera la oralidad y no viceversa, también en el ámbito musical se percata un cambio de dirección: aunque se podría percibir que es el lenguaje de las novelas que confiere ritmicidad a las obras, a partir de lo destacado por Benítez Rojo no son las palabras con su tuerca rizomática y

¹⁴ Un caos que podría adquirir también matices políticos y configurarse como rebeldía y transgresión. Tal como pone de relieve Denzil Romero en *Parece que fue ayer. Crónica de un happening bolerístico*, “no en balde, el bolero es la presentación formal de nuestro caos, de nuestro abandono, de nuestro desamparo. Somos los payasos, los *tristes payasos* (...) de un mismo solo bolero, sumidos en una comunidad de marginados, en un mundo periférico bien que lleno de riquezas (...). Con el bolero, imponemos confusión y la variación como norma. Juguemos a la rotura del bolero y a la de la organización-desorganización social y política que nos ha tocado.” (1991: 87).

juegos lingüísticos las que brindan la idea de musicalidad, sino más bien el ritmo que nace y que genera ese lenguaje rítmico y musical que está a la base de cualquier expresión escrita. El ritmo es algo interior a las obras y a todos los expedientes que les brindan una índole performativa; como cuenta Cué, su energía se desprende por el suelo:

Oigo que sale una canción de los latones de basura y empiezo a darle vueltas a ver cuál es el latón que canta para presentarlo a la selecta concurrencia y doy vuelta a uno y a otro (...) y oigo entonces que las palabras melosas salen del suelo, entre los restos de comida y papeles sucios y periódicos viejos (...) y oigo música de piano y un golpe de platillos y un bolero lento y pegajoso y húmedo y aplausos y otra música y otra canción que me quedo allí oyéndolo sintiendo que la música y las palabras y el ritmo me suben por los bajos del pantalón y se me meten en el cuerpo (*TTT*, p. 453);

o, como piensa la Madre/China Hereje al oír la guaracha el miércoles a las cinco de la tarde en el atasco diario de San Juan:

relajar es lo mío y se sumó al guarachero: guarachó hasta que el cuerpo le dijo: chica, siéntate. Pero no le hizo caso y encomendó el culio a los sones de la guaracha del Macho Camacho, los sones de la guaracha del Macho Camahco hicieron trizas de su culo, grande culo el suyo. Las piernas cruzadas en cruz, descruza las piernas, sopla y resopla y abanica sudores, miércoles hoy, tarde de miércoles hoy, cinco pasado meridiano de miércoles hoy. (*La Guaracha*, p. 114).

A partir de estas aclaraciones, se puede configurar la música y todos sus componentes como género discursivo: la música que constituye los pilares de nuestros textos –bolero, guaracha y rock- es el canal de comunicación por medio del cual se construye la textura narrativa; desde luego, a partir de un ritmo básico se engendra un diálogo entre el compositor (el autor de las novelas), el arreglista (los personajes/narradores de la historia¹⁵), los músicos (los personajes-lenguaje) y el receptor (el lector). Si el ritmo representa para los pueblos del Caribe un andar de “cierta manera” (Benítez Rojo, 1989: XXVI), es decir se abre a nuevas dinámicas, se desplaza para luego interactuar y confundirse con distintos procesos que proceden del exterior, del mismo modo la textura rítmica y narrativa que da forma a las novelas es una ‘manera de hacer música’, es decir de deambular, superar los confines, derramarse por distintos espacios y territorialidades para luego enriquecerse y volver a

¹⁵ Esta subdivisión se hace patente, como luego se explicará, en el caso de *Periférica Blvd.*, donde Cárdenas decide presentar a sus personajes como músicos de una orquesta sinfónica, mientras que en *Tres Tristes Tigres* y en *La Guaracha* los arreglistas se identifican con los tigres y con el narrador/locutor respectivamente.

definirse cada vez que este desplazamiento se lleva a cabo. De ahí que haya que entender la música intrínseca a los textos como un nuevo género discursivo capaz de entañar nuevas relaciones y de re-escribirse y recuperarse. En otras palabras, géneros musicales pertenecientes a la cultura caribeña, como el bolero y la guaracha, se recuperan del repertorio musical y se transforman en literatura, dejándoles conducir el rumbo de la escritura a través de su ritmo enajenante, un ritmo que alcanza acoplar lo literario a lo musical y que convierte la misma literatura en música, verdadera alma de estos países.

Que la música sea la base fundamental de las tres obras se entiende desde el principio. Tanto Cabrera Infante, como Sánchez y Cárdenas entablan sus novelas como piezas musicales en las que cada personaje asume una voz individual y singular dentro de la composición coral que enmarca las narraciones. Al analizar con esmero la estructura de *Tres Tristes Tigres*, se nota que la división de sus apartados es espejo reflejo de una posible composición musical polifónica. La obra empieza con el *Prólogo*, en el que el Maestro de Ceremonias desempeña la función del director de orquesta, o sea introduce a todos los espectadores y lectores las voces y los instrumentos que a lo largo del ‘concierto narrativo’ se alternarán individualmente para contar sus anécdotas y contribuir de este modo al desarrollo de la historia. La novela, por tanto, empieza con la presentación de las voces principales, o sea los personajes, quienes, además de participar activamente en la progresión/regresión de los hechos, se convierten en público del espectáculo que irá delineándose a continuación, por ende observando sus propios discursos y tergiversaciones. En otras palabras, los personajes cumplen tanto con el papel de protagonistas como de espectadores pasivos sentados cómodamente en los taburetes del *chowcito* Tropicana. De hecho, al hablar del Maestro de Ceremonias sus voces se quedan silenciadas:

Público amable, amable público, pueblo de Cuba, la tierra más hermosa que ojos humanos vieran, como dijo el Descubrido Colón...

Less good beautiful but as rich as famous is our very good friend and frequent guest of Tropicana, the wealthy and healthy Mr. William Campbell, our favorite play-boy!

Ahora, como es debido, les toca a los espectadores más connotados de nuestra vida social, política y cultural. ¡Paso a la juventud triunfante y seria y encantadora del Universo-MUNDO! Saludamos a la encantadora jeune-fille (...) señorita Vivian Smith Corona Álvarez del Real (...)

¡Un gran aplauso para el Gran Códac! (*TTT*, p. 154-5)

Después de esta primera introducción del Maestro/Director de orquesta, cada voz empieza a dar vida a su propia melodía. La obra se desarrolla en una serie de capítulos en los que se alternan distintas voces narrantes que con su acento, compás y musicalidad encarnan el ritmo que las sujeta y que maniobra su progresión y sus andanzas. Lo que cabe destacar en esta alternancia vocal es la primacía de la primera persona singular: cada personaje cuenta en primera persona el suceso de los hechos, mientras que los demás lo acompañan como música de fondo interviniendo sólo colateral o indirectamente en el desarrollo de su historia. En otras palabras, cada personaje habla de sí mismo y de los demás en un espacio musical circunscrito por el ritmo y el latido. Para examinar el juego rítmico y polifónico intrínseco a la obra, sería interesante analizar la estructura general de la novela, para ver cuáles son las voces y los temas que predominan. Después del *Prólogo*, apartado dedicado a la presentación de los personajes por parte del Maestro de Ceremonias, la novela sigue desarrollándose en una serie de capítulos¹⁶, cada uno introducido o finalizado con el cuento de Códac *Ella cantaba bolero* y el monólogo de Laura en la consulta de su sicólogo, lo que me llevaría a afirmar que la sección dedicada a La Estrella, la verdadera estrella del bolero, y a Laura, futura esposa de Silvestre, representan los temas musicales centrales, los estribillos de toda la pieza musical.

La historia de La Estrella, encarnación física de la música cubana, es la única que se lleva a cabo de manera progresiva y que mantiene un lugar fijo y estable dentro de la novela, subrayando la importancia que la música desempeña tanto para el autor como para la población cubana. La Estrella es la representación de los Pueblos del Mar de los que habla Benítez Rojas, es la puesta en escena de la verdadera fisionomía cubana, es decir el ritmo, el son, ese latido que se esconde dentro de cada caribeño y que le calienta la sangre, le hace vivir; La Estrella, como la música, no se puede mirar, sólo se puede escuchar, amar, sentir, tal como comenta Códac al vivir su música por primera vez:

Hacía tiempo que algo no me conmovía así y comencé a sonreírme en alta voz, porque acababa de reconocer la canción, a reírme, a soltar carcajadas porque era Noche de ronda y pensé, Agustín no has inventado nada, no has compuesto nada, esta mujer te está inventando tu canción ahora (...) Noche de ronda está naciendo esta noche” (*TTT*, 212)

¹⁶ Los capítulos que componen *TTT* son los siguientes: *Los Debutantes*, *Seseribó*, *La Casa de los Espejos*, *Los Visitantes*, *Rompecabezas*, *La Muerte de Trotsky*, *Algunas Revelaciones*, *Bachata*. Entremedio se insertan los monólogos de Laura y los cuentos de Códac sobre la Estrella.

Siguiendo las huellas de *Tres Tristes Tigres*, también *La Guaracha del Macho Camacho* enraíza su trama discursiva en el compás rítmico del baile que da el título a la obra. Más aún, podríamos afirmar que Sánchez apuesta por llevar la melodía y la música popular puertorriqueña dentro de la literatura para convertirla en un culto, en repertorio cultural destinado a hacer parte del patrimonio artístico del Caribe: “en términos diacrónicos la guaracha y el bolero representan el inicio y el apogeo de un ciclo de textos narrativos (...) en los cuales el discurso de la música popular caribeña, según se plasma en los varios géneros y canciones, asume importancia como elemento intertextual” (Aparicio, 1993: 74). Según lo argumentado acerca del ritmo, me atrevería a decir que el discurso musical aprovecha el ámbito literario para hacerlo vibrar en todas sus dimensiones, por un lado, y para dar muestra que la polifonía, la vociferación y la verborrea de los personajes no son otra cosa que representaciones de un ritmo y de una musicalidad que han sentado las bases para todo tipo de discurso literario, cultural y social de los pueblos caribeños. En resumidas cuentas, la música crea un texto que se concibe como su propio homenaje.

En *La Guaracha del Macho Camacho*, el papel atribuido a la música destaca desde el principio. Si quisiéramos comparar las *Advertencias* de *Tres Tristes Tigres* y de *La Guaracha del Macho Camacho*, comprobaríamos que en la obra de Cabrera Infante lo primero que se enfatiza es la voluntad de escribir un texto en cubano, donde predomina el habla de los habaneros, mientras que para Sánchez poner por escrito una pieza totalmente musical¹⁷.

Sin detenernos ahora en asuntos que se tratarán más adelante, como el discurso mediático, las críticas sociales y la parodia, es mi intención analizar cómo el discurso musical y rítmico se hace patente en las páginas y en la estructura de la novela de Sánchez, una novela que se construye exactamente como si fuera una guaracha. Ante todo, similarmente a *Tres Tristes Tigres*, hay un contrapunteo y una yuxtaposición de voces que crean la textura musical del texto. La voz del locutor se interpone constantemente entre una narración y otra, se dirige a un público ajeno a los acontecimientos de la historia narrada, a una audiencia que parece escuchar, observar, bailar y cantar al compás de las voces de los personajes; el locutor de *La*

¹⁷ *La Guaracha del Macho Camacho* narra el éxito lisonjero obtenido por la guaracha del Macho Camacho *La vida es una cosa fenomenal*, según la información ofrecida por disqueros, locutores y microfoniáticos. También narra algunos extremos miserables y espléndidos de las vidas de ciertos patrocinadores y detractores de la guaracha del Macho Camacho *la vida es una cosa fenomenal*. Además, como apéndice de *La Guaracha del Macho Camacho* se transcribe, íntegro, el texto de la guaracha del Macho Camacho *La vida es una cosa fenomenal* para darle el gustazo soberano a los coleccionistas de éxitos musicales de todos tiempos.

Guaracha podría compararse, por un lado, al Maestro de Ceremonias de *Tres Tristes Tigres*, al desempeñar el papel de animador de un público que presencia a un verdadero espectáculo, es decir el relato de la vida de los personajes:

Y SEÑORAS Y señores, amigas y amigos, porque lo dice el respetable público y el respetable público es el que dice y digo yo que lo dice mete mieditis (...)

Y NO SE trata, señoras y señores; amigas y amigos, del numerito sosito que rellena el repertorio de una agrupación musical como digo diciendo los Afro Babies (...)

...Y ES QUE, señores, amigas y amigos, nada hay tan titanesco como un hombre del pueblo que hace valer sus talentos que Dios le dio (...)

Por el otro, su cadencia puntual dentro del texto y su presencia sistemática marcarían su acción y sus intervenciones como la voz de fondo del texto, o sea el estribillo constante que emerge cada vez que los solistas acaban su propia exhibición. El locutor, por tanto, se inserta entre la verborrea de un personaje y otro, entre el duelo verbal caracterizado por el llamado, la pregunta y la respuesta típico del género guarachero¹⁸. Al respecto, Gabriela Tineo en su análisis sobre la música popular en *La Guaracha del Macho Camacho* pone de relieve que:

dos articulaciones contrapunteadas organizan el universo de voces de la novela y sostienen de principio a fin la composición. Una, la que entabla el enlace entre el solo del locutor radial y la constelación de voces que formalizan el relato; otra que registra la disonancia dominante de esa constelación y en cuyo interior –sin sofocar a las demás aunque orquestándolas estratégicamente- se oye, privilegiada, la modulación del narrador (2002: 45).

Como destacado por Tineo, la ritmicidad y la musicalidad de la obra se dan por medio de un contrapunteo de voces narrativas: por un lado, las intervenciones solistas del locutor; por el otro, las infiltraciones de la voz del narrador dentro de los cuentos de los personajes. De ahí que la historia se entreteja por medio de las descripciones de un narrador omnisciente que

¹⁸ Los orígenes de la guaracha remontan al siglo XVIII; se tocó por primera vez en Cuba y en sus albores estaba escrita en compás ternario, un compás que Sánchez trata de reproducir en su obra dejando en mayúsculas las primeras tres palabras de cada apartado (MUCHO RATO: LA; O SEA PAPI; PRIMOS CONOCIDOS DESDE). Hacia mediados del siglo XIX fue puesta en escena en el teatro bufo, donde además de bailarse se cantaba inclusive, siendo muy criticada por su lenguaje desembozado y ofensivo; sin embargo, hoy en día se ha convertido en una danza de ritmo binario que, según muchos especialistas, muy poco tiene que ver con la del siglo XVIII (Castro Buendía, 2014: 44-45)

se mete, sin dejarse entrever por los personajes, en sus cuentos, los anticipa dirigiéndose directamente a la audiencia, como si tuviera que crear la atmósfera para el discurso en primera persona que vendrá después. Como en una orquesta sinfónica, el narrador asume el papel de melodía introductora al desarrollo de la trama musical; con lo cual el ritmo, la música y el compás se hacen audibles y visibles también por este juego de ‘intromisión anticipadora’ que no quiere otra cosa sino adelantar el entorno rítmico y musical que irá delineando y guiando la “verborrea” lingüística (Cerna-Bazán, 1996) de los personajes.

SI SE VUELVEN ahora, recatadas la vuelta y la mirada, la verán esperar sentada, una calma o la sombra de una calma atravesándola. Cara de ausente tiene, cara de víveme y tócame, las piernas cruzadas en la cruz. (*La Guaracha del Macho Camacho*, p. 105)

A mí no me resulta que se amañe a venir tarde. A venir cuando le sale de donde le sale. A pasarse por donde no le da el sol el arreglo que arreglamos: contratada para vísperas de noche y sesiones crepusculares, Belle de Jour insular. (*La Guaracha*, p. 107)

La voluntad del Narrador de dirigirse al lector/oyente de la obra se hace de pronto patente por medio del vocativo “si se vuelven ahora”, empleado para aclarar que su voz no es nada más que un expediente anticipador que capta la atención del público y que lo prepara a lo que vendrá, es decir al cuento de la China Hereje, una historieta contada (¿o cantada?) en primera persona en la que cuenta su enojo para con El Viejo, su amante, que en los apartados siguientes resultará ser el Senador Vicente, político estimado y padre de familia. La anticipación del Narrador brinda también otro ritmo a la obra; sus frases son más estructuradas, caracterizadas por repeticiones, aliteraciones, retruécanos y neologismos que asientan el compás de la obra y que irán reflejando el habla de los personajes. En cambio, la narración de los protagonistas más que por una estructura se caracteriza por una proliferación lingüística incesante, sin signos de puntuación, pausas o posibilidad de reflexión sobre lo que se está contando y escuchando. Las palabras brotan de las voces de los personajes como flujos ininterrumpidos y esta fluidez, muchas veces asemántica, confiere ritmo y melodía al discurso, como en el caso de Benny, hijo del Senador Vicente/El Viejo:

O SEA QUE ya yo estoy grande para un party con cake y velitas y besitos sonorizados de Mami y besitos sonorizados de las amigas de Mami y cajas de pañuelos y corbatas y yuntas y estuches de Yardley y botellitas de Acqua (...). (*La Guaracha*, p. 157)

De la misma manera que *TTT* y *La Guaracha*, Cárdenas propone una novela polifónica, plurivocal cuya estructura sinfónica queda bien clara desde el principio, al presentar los personajes como músicos de una orquesta, de una *Ópera Rock-ocó*; en este caso específico, el rock resulta ser la música elegida por el escritor boliviano, porque es un género de afirmación, de voluntad por parte de los pueblos marginados de El Alto de formar su propia identidad en las orillas de La Paz, un género que se retoma en su variante excesiva, es decir acompañado por la droga y el alcohol, que desafía a las autoridades paceñas y que quiere asumirse como música de los alternativos:

otro aspecto que es abiertamente satirizado en la novela es la total alienación del grupo social alteño en busca de una identidad que cruza lo norteamericano –el rock- en su música y expresiones, con lo pandillero andino en la lucha por el espacio físico que entiende la escritura impresa en la superficie de la ciudad como arte textual urbano donde se juega el “poder ser” (Renjel Encinas, 2013: 154).

Sin detenernos demasiado en la nueva vertiente rock alteña, lo que cabe subrayar desde un principio en la obra de Cárdenas es la estructura rítmica y musical que el mismo autor le confiere. Cada personaje se presenta como músico de una orquesta sinfónica, para subrayar la esencialidad de cada voz en el desarrollo de la historia:

Elenco:

Severo Fernández A. (tenor), chofer de patrulla
R. Villalobos (barítono), teniente de policía
Oquendo (bajo), teniente de policía
Juan Rosas (tenor), cabo, chofer de patrulla
Déborah Dora (soprano), sargento de policía
El pequeño Alex (bajo), cantante en un café de minorías
Charlie Saavedra (contralto), reina drag
(...)
Fundación orquestal de rock sinfónico,

y como en *TTT* y *La Guaracha* en la obra hay un locutor, en este caso un Disc Jockey (Alex), quien interviene cada tanto para mediar entre la audiencia y los hechos:

¿Holaaaaaaaaaaaaaaaa? ¿holaaaa?...

- ¿Alex?

- Sí, hermanito. ¿Con quién parlo?

- Maik

- ¿Maik? Hola, Maik. ¿Qué thal? ¿bien?

- No tan bien. Oye, se trata de lo que estaban hablando con la Q-A-T-cita, ¿no?, y la verdad es que no se trataba de un crimen político o quilombos entre pandillas, viejo, ¿sas? Yo he chequeado lo que ha pasado... (*Periférica Blvd.*, p. 34)

Por lo visto, el locutor, más que ser una voz aislada que introduce o se interpone en los cuentos de los protagonistas, desempeña el papel de narrador y mantiene un rol activo en la búsqueda del asesino de El Rey, con el fin de ascender social y profesionalmente. En otras palabras, el dj Álex realiza una doble función: por un lado media entre el público lector y el desarrollo de los hechos, al ser confidente del testigo que ha asistido a la matanza; por el otro, se convierte en un verdadero protagonista de la historia y hace oír su voz también fuera de la radiotransmisora, diferentemente del Maestro de Ceremonias y el Locutor en *TTT* y *La Guaracha* respectivamente.

Toda la obra y los cuentos de los personajes vierten alrededor del asesinato de El Rey y se estructuran en una sinfonía de voces solistas que entre fugas, investigaciones y recuerdos reproducen el tejido rítmico y musical. Cada narración está caracterizada por una voz narrante en primera persona que se identifica por medio de su acento y su manera de hablar; es decir, cada capítulo que compone la obra es relatado por uno de los instrumentos-voz presentados inicialmente como integrantes de la orquesta Rock-ocó. Sin embargo, no se especifica en ningún lado quién está relatando, por lo que la audiencia debe por sí sola tratar de entender a quién corresponde cada narración fijándose en los matices de la voz narrante: timbre, habla, acento etc., lo que tal vez podría llevar a confundir al lector ‘primerizo’ que todavía no tiene confianza con los rasgos del habla paceña y alteña. Un rasgo típico de la obra de Cárdenas es que todos los equilibrios narrativos que han ido conformándose a lo largo de la narración parecen disolverse en la última página: “A la memoria de: Tte. R. Villalobos, Gdme. Severo Fernández A.” (p. 271), donde se da la idea de que todo el cuento haya sido relatado exclusivamente por una voz, la de Severo, chofer de patrulla. Podríase decir que con esta última revelación Cárdenas quiso desentender todas las expectativas del lector sobre las voces narrantes de la novela, y asimismo engañar a la audiencia de que haya estado asistiendo a un

concierto sinfónico, cuando en realidad toda la narración ha sido fruto de un único narrador con un único punto de vista.

En resumidas cuentas, es precisamente gracias a la superposición e intercambio de voces que el ritmo desprende su potencial, voces que tanto en *TTT* como en *La Guaracha y Periférica Blvd.* no son otra cosa que el retrato de una polifonía intrínseca no solo a los pueblos del Caribe, sino también a toda América Latina, cuya voluntad de preservar su mezcla, sus voces y su virtuosismo lingüístico y musical se manifiesta inscribiéndolos y haciéndolos verdaderos protagonistas de las novelas, y convirtiendo la música en un género textual a todos los efectos.

1.1. Entre la guaracha y el bolero: nuevos géneros intertextuales

De este modo, se podría encontrar en la vertiente musical un efecto performativo; cada acción, cada movimiento y cada palabra escrita adquiere vivencia por el ritmo que la configura; lo mismo pone de relieve Cabrera Infante al describir el bolero como “un aura, un ámbito y el lugar donde se encuentran la poesía y la música. El verso se apoya en el ritmo. Es lo opuesto al ideal musical romántico, una romanza con palabras” (1996: 90). Una *romanza con palabras*, lo que significa que las palabras no pueden nada sin la presencia constante de unos sonidos que las crean, recrean y ordenan.

En sus *Cinco reflexiones sobre el bolero aún por melodiarse*, Rita de Maeseneer enfatiza cómo la estructura yo-tú típica del bolero confiere una índole polifónica al texto incrementando al mismo tiempo su habilidad para acoger dentro de sí mismo un “abanico de lenguajes distintos” (2004: 59). De hecho, al entablar un diálogo entre un yo y un tú permite convertir el texto en un espacio dialógico en el que distintas voces participan, intervienen, se solapan siguiendo la estructura típica de los turnos de palabras¹⁹: a cada pregunta y/o afirmación corresponde una respuesta, lo que confiere espontaneidad y ritmicidad a las obras. Esta interacción dialógica se pone patente no sólo en el bolero, sino también en la guaracha cuyas letras no pueden prescindir del discurso musical que las acompaña, convirtiendo el texto en un tejido polifónico y performativo; después de todo, la guaracha nació como

¹⁹ Ahora bien, no es mi intención remitir al análisis de la conversación, por lo que habría que abrir un paréntesis demasiado largo y que poco tendría que ver con el tema de la investigación. Quiero sólo poner de relieve cómo las interacciones sociales espontáneas y cotidianas presentan analogías y similitudes con la estructura textual de los textos examinados. El principio dialógico y la polifonía, en cambio, se analizarán en los apartados siguientes.

una canción y un género de música danzada cubano, prominentes en los espectáculos teatrales del siglo XIX, *para luego convertirse en [énfasis mío]* un elemento importante de los repertorios de los conjuntos urbanos de danza popular en el siglo XX. La guaracha moderna destaca por sus textos pintorescos y a menudo satíricos. Está escrita en un compás binario moderadamente rápido, y al igual que otras formas de danzas populares cubanas, está integrada por varias secciones, con inclusión de pasajes instrumentales a solo y en grupo (eg. para metal y teclado), versos para el solista vocal e intercambios pregunta-y-respuesta entre un solista que improvisa y el coro. (*Diccionario de la Música de Harvard*, en Chouciño Fernández, 2012: 157)

Según estas explicaciones, vamos a ver cómo guaracha y bolero se desarrollan dentro de las obras de Luis Rafael Sánchez y de Cabrera Infante. Ya se ha enfatizado para ambas novelas la estructura rítmica que se desprende por medio de las voces narrantes, una alternancia vocal que ensimisma el compás y la melodía de fondo de las narraciones.

Ahora bien, analicemos específicamente cómo puede desentrañarse el género guaracha de los acontecimientos contados por el narrador y los personajes en *La Guaracha del Macho Camacho*. La guaracha “está escrita en un compás binario moderadamente rápido”: el binarismo guarachero se hace patente en la alternancia de voces, en cada sección, entre el narrador y el protagonista del cuento, y en cada capítulo encontramos una narración binaria de este tipo: Narrador/China Hereje; Narrador/Senador Vicente; Narrador/Graciela Alcántara²⁰; Narrador/La Madre; Narrador/Benny; Narrador/El Viejo. El compás moderadamente rápido, en cambio, se da por medio del incesante flujo de palabras que brota tanto por los discursos de los personajes como del Narrador; ya se ha adelantado la verborrea que caracteriza la obra a través de las palabras de Benny, a las que podríamos añadir más muestras de este virtuosismo rítmico imposible de parar:

FILANTROPA E Y como tal regala los ojos a la construcción ajetreada de un condominio; los ojos, pendiente uno del otro como los malos acróbatas, saltan media docena de drones, inspeccionan los

²⁰ El binarismo entre Narrador y Graciela Alcántara difiere de los demás por el hecho de que Graciela, púdica dama de la sociedad burguesa, no habla, en contraposición a La China Hereje/Madre, quien representa su personaje dual. De lo dual y asimetría entre los personajes se hablará más adelante en el apartado sobre el dialogismo.

andamios que inspecciona un inspector, tropiezan con el beso del cemento y el ruido (...). (*La Guaracha*, p. 112)

EL SENADOR VICENTE Reinoso –Vicente es decente y buena gente- está atrapado, apresado, agarrado. Dice: llegaré tarde. Llegaré tarde: redice. Dice, redice, maldice y no se arranca algunos pelos porque algunos pelos tiene, habilísimamente dispuestos y fijados con laca naturalidad por la recomendación estilista de un barbero metido a. (p. 119)

La guaracha “está integrada por versos para el solista vocal e intercambios pregunta-y-respuesta entre un solista que improvisa y el coro” (Chouciño Fernández, 2012: 157): en esta definición de la guaracha cabe destacar el papel del Locutor, cuya participación constante y sistemática ha de interpretarse como un estribillo entre un acto y otro. Sin embargo, el aspecto coral dentro de la obra no se confiere a un único personaje, sino que se crea por medio de un mecanismo polifónico en el que cada voz aporta su propia contribución dentro del marco narrativo/musical, configurando el texto exteriormente como un conjunto coral, aunque interiormente pueden definirse la singularidad de cada voz y su aporte a la trama narrativa.

Del mismo modo, también en *Tres Tristes Tigres* es posible entablar una relación directa con el bolero, una música que canta las voces del pueblo cubano, su diacronía y asincronismo, su multitud y singularidad. El bolero es el ritmo del tú y del yo, del nosotros, de la polifonía habanera y del contrapunteo cubano; en el bolero las voces duelen por poner de manifiesto la indisolución básica, el contrapunteo que marca el pueblo cubano²¹. En la obra de Cabrera Infante, el bolero se hace patente tanto directa como indirectamente; por un lado, de hecho, la Estrella encarna la música cubana por ser cantante de bolero y ensimismarlo en su corporeidad, como la describe Códac al verla por primera vez:

²¹ Del contrapunteo que está en la base de la población cubana habla Fernando Ortiz en su ensayo *Contrapunteo entre el tabaco y el azúcar* (1940), donde pone de manifiesto cómo elementos de por sí tan distintos, el tabaco y el azúcar, y procedentes de dos frentes culturales en contraste, el mundo de los colonizados y de los colonos, pueden coexistir en un mismo espacio interactuando, influenciándose pero nunca aplastándose o prevalenciando el uno sobre el otro. “Azúcar y tabaco son productos vegetales del mismo país y del mismo clima; pero su distinción biológica es tal que provoca radicales diferencias económicas en cuanto al suelo requerido, a los procesos de cultivo, a los del aprovechamiento fabril y a los de la distribución comercial. Y las sorprendentes diferencias entre ambas producciones se reflejan en la historia del pueblo cubano desde su misma formación étnica hasta su contextura social, sus peripecias políticas y sus relaciones internacionales” (1978: 137). A este fenómeno Ortiz le atribuye la expresión *transculturación*, para poner de relieve que el contacto entre lo de afuera y lo de adentro no se traduce en una síntesis, pérdida o desarraigo, sino en “la creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación” (1978: 260)

Pues allá en el centro del chowcito estaba ahora (...) moviéndose al compás de la música, moviendo las caderas, todo su cuerpo de una manera bella, no obscena pero sí sexual y bellamente, meneándose a ritmo, canturreando por entre los labios aporreados, sus labios gordos y morados, a ritmo, agitando el vaso a ritmo, rítmicamente, bellamente, artísticamente (...). Yo soy La Estrella, niño, y soltó una carcajada profunda de barítono o como se llame la voz de la mujer que corresponde al bajo pero que suena barítono, contralto o cosa así (*TTT*, pp. 208-209).

Por el otro, por medio de su voz se mencionan y se sacan a la luz muchísimas canciones y compositores de bolero que han marcado la historia musical cubana, tal como *Noche de Ronda*, de Agustín Lara, *Nosotros*, de Pedro Junco, Elena Burke, Frank Domínguez y muchos más. La sección *Ella cantaba Bolero*, por tanto, es una muestra evidente de la voluntad por parte de Guillermo Cabrera Infante de representar el bolero y asignarle una dimensión literaria a fin de que pueda ser escuchado y leído por todas partes en el mundo.

Asimismo, la estructura típica yo-tú del bolero se hace patente también en otros apartados de la novela, aunque de manera no tan evidente como podría ser en los capítulos dedicados a La Estrella. Para facilitar aún más el análisis de la influencia que el bolero tiene para con la obra he decidido focalizarme en la última sección del libro, *Bachata*, no sólo por ensimismar el contrapunteo vocálico entre el yo narrador, Silvestre, y el tú interlocutor, Cué, sino también por ser una dedicatoria y un homenaje a la música mundial y por transformar el texto en una verdadera partitura musical. El término bachata tiene un doble significado: por un lado, en cubano, quiere decir relajarse, chotear, divertirse, por el otro hace referencia al arte de la fuga del Johann Sebastian Bach, creador de piezas musicales polifónicas. De ahí que la sección empiece con referencias explícitas por parte de Cué y Silvestre al maestro Bach, durante una verdadera fuga en taxi por el Malecón en una nostálgica noche habanera; al oír una sinfonía de Bach por la radio, Cué y Silvestre empiezan a disquisir sobre el maestro de la fuga, convirtiéndolo al final en el compositor de una cantata dedicada al café y al tabaco:

- ¿Qué te parece Bach a sesenta?- me dice

- ¿Cómo? – le digo

- Bach, Juan Sebastián, el barroco marido fornicante de la reveladora Ana Magdalena, el padre contrapuntístico de su armonioso hijo Carl Friederich Emmanuel, el ciego de Bonn, el sordo de Lepanto, el manco maravilloso, el autor de ese manual de todo preso espiritual, El Arte de la Fuga –me dice-.

- No sé. No había pensado- y de veras que nunca lo pensé ni antes ni ahora.

(...)

-Bach –dice Cué –que fumaba tabaco y bebía café y fornicaba como cualquier habanero, pasea ahora con nosotros. Tú sabes que escribió una cantata al café –¿me preguntaba? –y otra al tabaco (...) (*TTT*, pp. 470-71)

En este primer diálogo se entrevé la estructura yo-tú y pregunta-respuesta típica del bolero por medio de la cual los dos tigres desarrollan su argumentación y llevan a Bach dentro del entorno cubano, lo transforman en el compositor de las odas al tabaco y al café²². Al respecto, Carmen Vásquez en *Bachata o el arte de la fuga por el Malecón* (1998) afirma que las referencias a Bach, al principio de la sección, y al arte de la fuga tienen un doble significado: por un lado representan una verdadera evasión entre diferentes voces que intervienen ('yo' Silvestre y 'tú' Cué) posibilitando la alternancia de un contrapunteo en libertad; por el otro, la fuga afirma todo procedimiento de libertad en la expresión musical, logrando una mayor expansión tanto del dominio espiritual como lingüístico (1998: 242). Lo que más cabe destacar en lo enfatizado por Vásquez es "la alternancia de un contrapunteo en toda libertad" (1998: 242), un contrapunteo vocal que ha de entenderse como duelo entre las voces narrantes que llevan adelante la historia, transformando el texto en un verdadero abanico de lenguajes diferentes tanto sociales como técnicos. Si pusiéramos nuestra atención en la descripción inicial de Silvestre

Viajar con Cué es hablar, pensar, asociar como Cué y ahora que él está callado aprovecho para mirar y viendo el mar, mirando cómo el ferry de Miami avanza hacia el canal de la bahía navegando por el filo del muro (...) mirando con ese placer único que produce acercarse a una velocidad uniforme y constante a un punto dado, que es el secreto del cine, oyendo ahora una melodía que puede ser el acompañamiento musical (*TTT*, p. 470)

veríamos como el lenguaje del escritor se apropia de la dimensión cinematográfica y musical, describiendo el paisaje de La Habana como si fuera el comienzo o el final de una película, un lugar que se acompaña por una banda sonora que lo introduce al lector/espectador.

²² En las palabras de Cué podría asociarse la imagen de Bach a la del etnomusicólogo cubano Fernando Ortiz, y a su tratado sobre el tabaco y el azúcar, analizado precedentemente.

El contrapunteo entre distintos lenguajes quiere poner de relieve, como ya mencionado, las variantes sociales que caracterizan el territorio cubano, los dialectos e idiolectos que componen el texto convirtiéndolo en una verdadera mezcla lingüística típica del bolero. Lo que cabe destacar al respecto, es que la vertiente dialecto-social del habla siempre se asocia a las mujeres dentro de la novela. En el capítulo *Bachata*, Arsenio Cué y Silvestre encuentran a Beba Longoria y a Magalena, cuyas voces se entremeten en la descripción de Silvestre creando una ulterior polivocalidad y polifonía textual:

- Qué qué hace tu niño?

- Esteta.

¡Cómo! Dijeron las dos. Eran un dúo. A capella (...)

- No este niño, ahora no. Que en qué tu trabaja. Agtor, tú eres agtor?

La referencia a la música sigue a lo largo de todo el apartado y por medio de su ritmo y fugacidad permite a los personajes proliferar sobre temas, palabras y reflexiones del lenguaje que subrayan la índole de todo cubano de “tirar las cosas a relajo” (Mañach, 1995) y descubrir que tras suposiciones, juegos de palabras y neologismos –Bach, Bacharat, Bacaciones– la música de Bach resulta ser en cambio la de Vivaldi, o Bivaldi (*TTT*, p. 475).

En resumidas cuentas, guaracha y bolero han de entenderse como nuevos *genres* literarios tanto musicales como narrativos y performativos que destacan por hacer del texto una obra abierta y en constante redefinición, al representar el espacio del dialogismo, del baile, de lo popular y lo urbano. Las voces de los personajes se alternan en una unión rítmica y musical, intercambian su posición (solista-coro-solista), es decir cuando una destaca las demás la acompañan, confiriendo aquel ruido de voces que Barthes define “brusio della lingua”, es decir “quella musica del senso; (...) *quello stato utopico in cui* la lingua sarebbe allargata, o addirittura snaturata, sino a formare un immenso tessuto sonoro nel quale l'apparato semantico si troverebbe irrealizzato (...)” (1988: 80-81).

El sonido, por tanto, es la herramienta textual que da forma a nuevos contenidos, anticipando la expresión y cebando un mecanismo circular (repetitivo) caracterizado por la fórmula “sonido-expresión-significado-sonido”, es decir, la música que está a la base de los textos crea la expresión que según el contexto y la interpretación tanto del autor como del lector se convierte en significado. Un ejemplo de esta entreverada relación entre el sonido y el

significado se manifiesta en *TTT* en los juegos lingüísticos de Bustrófedon, donde el sonido de cada palabra despierta significados plúrimos e inesperados:

Recuerdo que un día fuimos a comer juntos él, Bustrofedonte (que era el nombre esa semana para Rine, a quien llamaba no solamente el más leal amigo del hombre, sino Rineceronte, Rinedocente, Rinedecente, Rinecente, como luego hubo un Rinecimiento seguido del Rinesimiento, Rinesemento, Rinefermento, Rinefermoso, Rineferonte, Ronoferante, Bonoferviente, Buonofarniente, Busnofedante, Bustopedante, Bustofedonte (...))” (*TTT*, p. 371-2).

Sin embargo, como luego se agumentará en el apartado sobre el rizoma y las desviaciones del lenguaje, el significado de una expresión no siempre coincide con la expresión misma o, por lo menos, no siempre tiene un sentido unívoco: la proliferación lingüística debida al dialogismo y al ritmo incesante, el fluir de los sonos y de los acontecimientos y, sobre todo, ese “andar de cierta manera” favorecen una continua innovación del lenguaje que tiene el poder de hacerse y deshacerse infinitamente dando vida a múltiples versiones de un mismo objeto, acontecimiento o narración, haciendo “un diccionario con una sola palabra” (*TTT*, p. 471) inclusive. Esa habilidad de la música de jugar con las palabras es lo que Carlos Quintero, al hablar de salsa, define “el sabor”, es decir “la palabra cantada que ya declina, el ruido percusivo que onomatopeyiza la lengua, la pura enunciación de un sonido placentero que lleva al vértigo al más feliz de los relatos, el acto de ‘hablar sin saber’ o el desespero en la escucha de lo que no se entiende pero se trastorna, el placer y el ahogo que emerge de saber que no se habla como los demás” (2005: 76).

Al ser un modo de interactuar y hablar con el mundo, la música ha de entenderse como género discursivo: un espacio donde se discute, se negocian voces, se representan y ensayan formas en movimiento. La música nómada, tal como se entiende la de las poblaciones latinoamericanas, es una máquina caracterizada por la colectividad de sus instrumentos; cada uno tiene su propia voz y dialoga con los demás reescribiendo músicas, palabras y hechos en la memoria colectiva. Está hecha por caos y desorden, por distintas voces que se solapan, escinden y vuelven a unirse; pero el desorden representa, como ya se ha dicho, una manera de re-establecer y re-organizar el tiempo y el espacio dentro de la colectividad, porque la nomadología rítmica y musical del Caribe “es la versión emocionada de una cultura que gira (...) constantemente sobre los problemas de una nacionalidad entredicha pero afirmada desde diversos ángulos” (Quintero, 2005: 130).

Por lo tanto, retomando la estructura circular atribuida a la relación música/lenguaje, el sonido despoja las palabras, las retuerce, trata de analizarlas desde distintas perspectivas para resaltar el poder del lenguaje de ser y no ser, de existir y desvanecerse, de representar lo dicho, lo que se está diciendo y lo se dirá contemporáneamente. Y el poder aun más poderoso que la música tiene es moldear a los personajes y su vocalidad por medio de su melodía: como ya argumentado, en *Tres Tristes Tigres* todos los cuentos son en primera persona, por lo que resulta tal vez difícil distinguir cada voz narrante en los apartados; sin embargo, el ritmo que la música atribuye al habla permite delinear a Cué y a Silvestre como lenguaje cinematográfico y literario, a Eribó como musical y rítmico, a Códac como fotográfico y a Bustrófedon como lingüístico, mientras que a las mujeres que participan, menos que a Laura, futura esposa de Silvestre, se les atribuyen dialectos o idiolectos. En el caso de *La Guaracha del Macho Camacho*, en cambio, la musicalidad y el ritmo se encarnan en los lenguajes tanto de La Madre/La China Hereje, como de Vicente/El Viejo y de Benny, mientras que Graciela a duras penas consigue decir palabras, por lo que su voz resulta desapercibida en toda la obra y se ve sustituida por sus ademanes púdicos y burgueses. En el caso de *Periférica Blvd.* inclusive, a cada personaje se le atribuye la narración de un capítulo y su voz destaca y se reconoce por medio de las andanzas rítmicas y de las características intrínsecas de su lenguaje.

1.2. Flujo polirrítmico

En lo que hace a la idea de fuga, me gustaría hacer de nuevo hincapié en la idea de flujo polirrítmico y de diálogo a dos y/o más voces que matizan las obras bajo análisis; para eso, me referiré al compositor por excelencia de las piezas musicales polifónicas, es decir Johann Sebastian Bach²³, cuyos cánones y fugas son muestras de las teorías sobre el dialogismo, la pluralidad semántica y la performatividad. La idea de canon es repetir y copiar un mismo tema en tiempos y alturas diferentes; es decir, a partir de una melodía principal, las voces que participan en la composición musical ‘cantan’ el mismo tema en tonalidades y/o ritmos distintos; por ejemplo, la primera voz podría ejecutar el tema en do mientras que la

²³ La presencia de la influencia de Bach es patente tanto en la obra de Cabrera Infante, cuyo último apartado se titula *Bachata* y cuenta la fuga nocturna por las calles de La Habana de Cué y Silvestre, como en *Periférica Blvd.*, donde la fuga ha de entenderse en cuanto tal, es decir como acción de fugarse. Además, de esto significados, la fuga debe ser leída como una composición plurivocal que consiste en la repetición de un mismo tema y su contrapunto.

segunda, sobreponiéndose a la primera, empezaría en sol, y la tercera en re (etc.); asimismo, dichas voces podrían adoptar velocidades distintas, doblando o disminuyendo el tiempo de la melodía de partida. Sin embargo, el canon no siempre es copia del tema en otras tonalidades y velocidades: podría haber un canon compuesto por una inversión del tema o por voces libres, es decir voces que no lo repiten estrictamente sino que se limitan a armonizarlo para alcanzar mayor fluidez y armonía. Del mismo modo, la fuga se parece mucho al canon, aunque permite mayor libertad de expresión:

L'elemento da cui si riconosce una fuga è il modo in cui comincia: con una sola voce che espone il tema. Ciò fatto entra una seconda voce: o quattro note più in alto o tre note più in basso. Nel frattempo, la prima voce continua cantando il "controsoggetto": un tema secondario che viene scelto in modo da fornire un contrasto ritmico, armonico e melodico al soggetto. Le voci entrano, una alla volta, con il tema, spesso accompagnate dal contrasoggetto in qualche altra voce, mentre le altre voci eseguono quanto di fantasioso è venuto in mente al compositore. Quando tutte le voci sono entrate non vi sono più regole. La fuga è una fuga dell'intelletto, nella quale molte idee e forme sono state intrecciate per formare un unico tessuto, e nella quale abbondano giocosi doppi sensi e allusioni sottili. (Hofstadter, 1984: 10)

En el análisis de las obras, en la investigación sobre la oralidad escrita y la proliferación lingüística, sobre el ritmo y los turnos dialógicos, el concepto de fuga es el que más sustenta nuestras teorías. De hecho, *TTT* como *La Guaracha* y *Periférica Blvd.* empiezan su concierto con las presentaciones de las voces cantantes (los personajes), voces que adquirirán su propia individualidad, se juntarán, se sobrepondrán y se escindirán con el desarrollo de la composición textual. En *Periférica Blvd.* asistimos a un verdadero rompecabeza vocal, en el que cada voz narrante atribuye su visión de los acontecimientos desde distintos puntos de vista, especialmente en el capítulo *Drag Queen*, en el que se relata la noche de Charlie Zaavedra, drag queen, en el local Free Bolas, y del encuentro entre el Teniente Oquendo y la Barbie, otra drag queen que fue compañero de colegio del teniente. El capítulo se divide en distintos apartados y se estructura como un informe policial en el que cada personaje relata a lo que asistió en forma de interrogatorio; en primer lugar una voz

narrante externa a la obra²⁴ introduce a Charlie Zaavedra, para luego dejar espacio a la narración en primera persona del Chofer de patrulla Severo (*Sobre lo que Severo Fernández A. Presenció en dicha fiesta*), al cabito Juan (*O de lo que el cabito Juan fue testigo*) y al teniente Oquendo (*Sobre lo que presenció el teniente Oquendo*). La presencia de distintos puntos de vista sobre un único acontecimiento por un lado anticipa las teorías dialógicas propuestas por Bajtín²⁵, y por el otro pone de relieve el encuentro y desencuentro de voces que, como en una fuga musical, repiten el tema a partir de distintas tonalidades, dando una idea de polifonía no sólo musical, sino también textual.

En otras palabras, a partir de un hilo conductor, el tema se desdoblará, se ramificará, volverá al principio para luego avanzar de nuevo; la música y las voces que lo acompañan se hacen rizomáticas, alcanzan su individualidad y espontaneidad para convertir el mismo texto en una verborrea lingüística y musical. Es una música que maneja las nociones de tiempo y territorialidad, como ya se ha afirmado, que facilita el encuentro entre distintos ritmos y géneros; pero no hay que caer en la trampa de la resolución dialéctica: la música no suma, no hace de las voces que la componen una única voz narrante, no elimina todos los colores que marcan la alteridad de quienes participan en su composición. Por eso hay que definirla una memoria no heredera de la colectividad (Lotman, 1975), porque el tema inicial se fuga hacia distintas direcciones, se mezcla con otras melodías y al volver al punto de partida sus características resultan ensanchadas y renovadas. Sin embargo esta renovación no impide que haya siempre un contenido latente que lo empuja a dilatar sus confines y a aceptar aportes exteriores que contribuyen aún más a enriquecer aquella memoria colectiva que está hecha por el contrapunteo entre lo de acá y lo de afuera.

Es precisamente en esta comunión de sonidos, voces, tiempos y espacios que la música destaca por su ritual comunitario, ya que es el motor de todo tipo de proceso de significación cultural: su carácter representacional e identitario no tiene el objetivo de descubrir su tradición y fijarla en la eternidad, sino de volver a inventarla, porque “nos topamos con un *concepto [énfasis mío]* imposible de fijar, de territorializar en una geografía estable; se trata de un locus afectivo, frágil, hecho de residuos, citas y elementos violentados, sacados en el mejor de los sentidos, de su contexto” (Quintero 2005: 221), tal como es la

²⁴ Todos los cuentos que tienen relaciones con las drag queens son relatados en tercera persona (véase también *Sueño de una noche de ver años*). Sin embargo, en el caso de *Drag Queen*, asistimos a una narración en tercera persona cuando nos referimos a la vida privada de Charlie, mientras que los demás apartados que cuentan desde distintas perspectiva la misma noche se relatan en primera persona.

²⁵ Véase el apartado siguiente.

cultura que representa, o sea una cultura hecha por movimiento, ramificación, espectáculo y plurivocidad. La música es creadora de obras y lenguajes que podrían definirse nada más que rizomáticos y que deambulan por los espacios textuales a fin de descubrir todas las variantes lingüísticas y culturales que la misma música engendra a través de su ritmo y sonido.

2. Desviaciones rizomáticas y transgresiones novelísticas

“Cuando Glenn Gould acelera la ejecución de un fragmento, no sólo actúa como virtuoso, transforma los puntos musicales en líneas, hace proliferar el conjunto (...). No hay unidades de medidas, sino únicamente multiplicidades o variedades de medida” (Deleuze y Guattari, 2004: 14). Como vimos en el apartado anterior, la música tiene una función nómada para con la escritura, porque su vagabundeo rítmico crea sonidos que se insinúan dentro de distintas territorialidades y espacialidades y se descomponen, desarrollan y recrean infinitamente a fin de hacer audibles fuerzas del lenguaje escondidas o todavía en fase de definición. Un ejemplo de este desenfreno musical se hace patente en los múltiples y virtuosos trabalenguas y juegos del lenguaje llevados a cabo por Bustrófedon, cuyo “Diccionario de Palabras A-fines y Ideas Sinfines” concretiza el flujo rítmico y musical de las palabras, enfatizando por ende el nomadismo de la música y su capacidad de ‘centrifugar’ el lenguaje para sacarle toda su riqueza escondida:

Bustrofizo un anagrama (palabra que descompuso en una divisa, Amarg-Ana) con la frase Dádiva ávida: vida (...)

Nos recitó grandes trozos no escogidos de lo que él llamaba su Diccionario de Palabras A-fines y Ideas Sinfines, que no recuerdo todo, por supuesto, pero sí muchas de sus palabras y las explicaciones, no las definiciones que su autor intercalaba: abá, aba, ababa, acá, asa allá, Ada (hada), aná y Aya, y lamentando de paso él que Adán no se llamara en español Adá (¿se llamará así en catalá? me preguntó) (...) (*TTT*, p. 378-379).

La música, por tanto, engendra los signos, se hace portavoz de la compleja relación entre significante y significado, del tejido textual y, por último, de la composición literaria. Se podría, asimismo, atribuir a la vertiente musical una función entrópica (Westphal, 2009: 31), al inscribirse dentro de un sistema que sigue evolucionándose y ensanchándose volumétricamente cada vez que aparezcan líneas de fuga que contribuyen a su aumento. Esta

característica entrópica, que hace de la música un género textual inacabado y en perpetua progresión, da lugar al nacimiento de expresiones lingüísticas vacías que, articulándose entre sí y el entorno circunstante, se desarrollan en temporáneos significantes y significados. En otras palabras, la música cumple con un papel transgresivo y rizomático, y transmite sus características al lenguaje que concibe y que moldea en sus giras virtuosas; después de todo, la música, tal como la definen Deleuze y Guattari, es un “sistema sobrelineal” (2004: 99): se expande desde el centro a las tonalidades más alejadas, a fin de descubrir y crear sonoridades recónditas, o todavía en fase de definición, y entregarles una significación tan efímera como su sonido.

Para hablar del virtuosismo lingüístico ínsito a las obras bajo análisis, hace falta establecer el papel que Cabrera Infante, Sánchez y Cárdenas atribuyen a su lenguaje literario. Ante todo, me apartaría de la idea barroca que concibe el lenguaje como ornamento, para focalizarme aún más en su función recreativa y transgresiva, y en su índole nómada inclusive. Asimismo, no es mi intención en este trabajo de investigación analizar los textos desde una óptica barroca ni neobarroca, puesto que mi objetivo es traer a colación nuevas consideraciones sobre la función lingüística y performativa de los textos a la luz de lo ya argumentado por la crítica literaria. Muchos críticos, entre los cuales Siemens, han leído las obras de Cabrera Infante y Sánchez²⁶ desde una perspectiva neobarroca, planteándose cómo clasificar el neobarroco latinoamericano, y por qué en un dado momento Hispanoamérica decidió reapropiarse de ese barroquismo.

El tiempo es cíclico, se ha negado el tiempo lineal, y nos encontramos en una situación en que debemos hacer algo positivo de lo dado. Así hemos llegado a la situación de los escritores de la España de la Contrarreforma, a quienes les fue dado un cuerpo de doctrina que no se les permitía modificar, pero dentro del cual estaban libres para funcionar, elaborando esa ideología ad infinitum. Y así nació el barroco. Para nuestros autores hispanoamericanos,

²⁶ Hasta el día de hoy, la crítica literaria no ha prestado mucha atención a *Periférica Blvd.* de Cárdenas; sólo puedo afirmar que el mismo autor se auto-define barroco. En la entrevista publicada en la *Lagartija Emplumada*, Cárdenas, a la pregunta del entrevistador si lo que pretende rescatar al ponerse a escribir es la diversidad o una parodia de la mezcla contesta: “Volveríamos al tema del barroco, creo yo, para responder esta pregunta. En términos plásticos, el barroco vendría a ser el desafío que tiene el artista para llenar absolutamente todo vacío posible. Ahora, en el tramo del llenado de esos vacíos, te tienes que apoyar, necesariamente, en absolutamente toda la información que tú tengas, esta información puede ser práctica, puede ser dramática, puede ser melodramática, puede ser irónica y, de alguna manera, eso es lo que yo trato de hacer, llenar todo vacío posible y, al mismo, tiempo ironizar esa forma del ser barroco que tiene una profunda enemistad, un profundo divorcio, con el silencio” (La lagartija emplumada, 2004).

sin embargo, no se trata de ninguna ideología dada, sino de un mundo en que es difícil creer en el progreso, en el mejoramiento. Por eso, entonces, el intento barroco de crear un nivel de decoración sobre las estructuras básicas (1991: 236-236).

Según lo expuesto por Siemens, el barroco parece ser una corriente literaria, tal vez política, donde se quiere poner de relieve, entre otras cosas, un esfuerzo ornamental a partir de una realidad dada, para ocultar lo malo y lo podrido de la sociedad. Admito estar en parte de acuerdo con lo que argumenta Siemens, aunque prefiero no tomar partido por categorías demasiado circunscritas y privilegiar una visión completa y heterogénea de las obras. Por eso, me apoyaré en las teorías propuestas por Deleuze y Guattari en el libro *Mil Mesetas* (1988), donde se propone un estudio muy exhaustivo sobre las tuercas cumplidas por el lenguaje en la construcción de una obra literaria.

Según Deleuze y Guattari, escribir tiene una analogía con la acción de cartografiar, o sea trazar líneas espaciales y temporales libres a fin de crear un mapa geográfico en continua definición y expansión; del mismo modo, escribir significa merodear por espacios recónditos, desconocidos o, incluso, todavía por ser creados, con el intento de analizar las infinitas capacidades que el lenguaje tiene de organizarse, ‘eviscerarse’ y volver a recomponerse bajo distintos disfraces y matices. Según estas premisas, ya no cabe tratar de esforzarse por encontrar un sentido unívoco y homogéneo de la trama textual, sino por analizar los distintos caminos y creaciones lingüísticas cumplidas por los sonidos y los ritmos que están a la base de cualquier palabra. Después de todo, las palabras no se seleccionan siempre en función de su precisión semántica, sino por sus afinidades formales, creando conceptos, llamando recuerdos y sugerencias, en un proceso que comprende la memoria como la imaginación (Román, 1993: 38). El lenguaje, por tanto, ha de entenderse como el fruto de acciones rizomáticas que la música lleva a cabo por los espacios textuales, espacios que, hay que aclarar, son todo menos que cerrados y caracterizados por un comienzo y un final, porque el rizoma, tal como luego se argumentará, no tiene cabo, sino se presenta como un *intermezzo* – para quedarnos en tema musical- que se inserta en el medio de los signos para que éstos se unan y viajen al azar a fin de plasmar un lenguaje cuya índole sea la perennidad.

La escritura, por tanto, al producir lo inconsciente y lo latente, se aleja de cualquier tipo de categoría racional y preestablecida, porque lo importante resulta ser el descubrimiento de nuevos enunciados. Según la definición de Deleuze y Guattari, el rizoma es un ítem que no

nace, porque no tiene raíces, ni muere, porque vive gracias a líneas de fuga que decretan su desarrollo y, por ende, su inmortalidad; además, el rizoma se considera un pegamento, aglutina las distintas partes del lenguaje –y de espacios y tiempos- entre sí, acuñando nuevas lenguas, registros y nuevos sentidos.

Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden. En un rizoma (...) eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en el *lenguaje [énfasis mía]* con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc..., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas. Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de *patois*, de *argots*, de lenguas especiales. El locutor oyente ideal no existe, ni tampoco la comunidad lingüística homogénea. La lengua es, según la fórmula de Weinreich, —‘una realidad esencialmente heterogénea’. (Deleuze y Guattari, 2004: 13)

En cuanto realidad heterogénea, la lengua se caracteriza por fonemas y lexemas que nacen y se desarrollan dentro de contextos a los que están vinculados, cuya relación permite tanto la creación de asociaciones sintagmáticas y contextuales, como de infinitudes de combinaciones lingüísticas. Cada libre asociación se distancia de la realidad, abriendo una brecha entre mundo real y ficcional que lleva a la exploración de múltiples asociaciones autónomas del lenguaje. A partir de este mecanismo rizomático, se desencadenará una fiesta del lenguaje por medio de la cual el texto ya no cuenta acontecimientos ni historias, sino se dejará llevar por afinidades y contigüidades fónicas y paronomásticas, hasta el total abandono del significante. La coherencia narrativa, por tanto, dejará espacio a libres asociaciones creadas a partir de la materia fónica. A nivel de las obras analizadas, sobre todo *Tres Tristes Tigres* y *La Guaracha del Macho Camacho*, las asociaciones por contigüidad fónica son las que más permiten una re-generación del contenido, una exploración de las fuerzas intrínsecas del lenguaje que se da por medio de la voluntad de arrimar fenómenos acústicos

(aliteraciones) a fenómenos semánticos (paronomasia, dilogía, calambur, retruécanos), como ya puede entreverse desde los títulos, que son un claro homenaje al lenguaje.

El recorrido cumplido por el lenguaje, por tanto, está marcado por una fuerza rizomática que busca ante todo una reflexión sobre el significante, para luego dirigirse al significado, creando de esta manera una “literatura aleatoria” (*TTT, Rompecabezas*) caracterizada por juegos lingüísticos, figuras retóricas, dobles sentidos; un virtuosismo del lenguaje a todos los efectos.

El rizoma es eso: un eslabón que organiza de manera a-centrada cúmulos de signos lingüísticos entre ellos y el entorno social, político, biológico etc. que los rodea. En esta idea de organización lingüística, por tanto, ya no hay espacio para reproducciones ni imitaciones, sino para “mapas” y performances del lenguaje, ya que el mapa no copia, sino crea:

Hacer el mapa y no el calco. La orquídea no reproduce el calco de la avispa, hace mapa con la avispa en el seno de un rizoma. Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la co-nexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas (...). Contrariamente al calco, que siempre vuelve —a lo mismo, un mapa tiene múltiples entradas. Un mapa es un asunto de *performance*, mientras que el calco siempre remite a una supuesta *competance*. (Deleuze y Guattari, 2004: 17-18)

Escribir, por tanto, quiere decir mapear —cartografiar— por espacios abiertos y alcanzables gracias a la acción rizomática; el mapa es performance porque no se deja manipular pasivamente por los eventos circunstantes, sino que interactúa activamente con ellos, juega con las partes con las que choca, se construye con ellas. Podríase definir dicha acción de cartografía lingüística como ‘parasitaria’, en el sentido en que el lenguaje se

alimenta, se engrandece y prolifera por medio de las tuercas que el rizoma cumple para con él. No se trata por tanto de *competance*, tal como han argumentado Deleuze y Guattari, porque la idea de *competance*²⁷ remite al conocimiento abstracto de la lengua, o sea a aquel conjunto de reglas y práxis que permiten a un hablante engendrar enunciados comprensibles por parte de todos los que pertenecen a su mismo grupo lingüístico. Ahora bien, no es mi intención focalizarme en los debates acerca de la gramática generativa propuesta por Chomsky, ni siquiera adoptar las definiciones propuestas por el lingüista como base para mi argumentación; de todas formas, creo que sería muy útil a fin de un análisis exhaustivo sobre el lenguaje volver a reapropiarse de los conceptos de *performance* y *competance*, donde la *competance*, en mi opinión, equivaldría al conocimiento lingüístico guiado, racional y controlado del lenguaje, mientras que la *performance* se insertaría dentro de la actuación virtuosista de un lenguaje que, exento de reglas y conformidades, sigue las líneas trazadas por el rizoma a fin de volver a crearse y a sobrevivir lejos de cualquier convención gramatical, social y política. En resumidas cuentas, la escritura desempeña un acto liberatorio de todo lo que la precede y sigue, es una cartografía, un viaje por sus lugares más íntimos y remotos, un descubrimiento de lo que la razón y el control hasta ahora le han impedido conocer y experimentar.

2.1. *Tres Tristes Tigres* y *La Guaracha del Macho Camacho*, desviaciones y paseos por las entrañas del lenguaje

A partir de la explicación sobre el rizoma, haría falta analizar cómo esta tendencia lingüística se despliega dentro de las obras de Cabrera Infante y Sánchez, obras que, como ya reiterado, representan un claro homenaje a las asociaciones libres del lenguaje. Para llevar a cabo este análisis, he decidido focalizarme en algunos capítulos de la novela de Cabrera Infante, en particular *Rompecabezas*, y en algunos discursos de La Madre/La China Hereje, de Vicente y de Benny en *La Guaracha del Macho Camacho*, por ser las muestras más significativas de los juegos disparados del lenguaje.

²⁷ By a “generative grammar” I mean a description of the tacit competence of the speaker-hearer that underlies his actual performance in production and perception (understanding) of speech. A generative grammar, ideally, specifies a pairing of phonetic and semantic representations over an infinite range; it thus constitutes a hypothesis as to how the speaker-hearer interprets utterances, abstracting away from many factors that interweave with tacit competence to determine actual performance. (Chomsky, 2009: 118)

Como puede entenderse desde el título, *Rompecabezas* es un apartado conducido por contigüidades fónicas, semánticas y lúdicas; en esta sección los tigres presentan a Bustrófedon, inventor del lenguaje oral quien siempre rinde homenaje a una literatura oral experimental²⁸. Bustrófedon construye su propia realidad por medio del lenguaje, de la asociación de sentidos e ideas, de trabalenguas y juegos de palabras. Ya a partir de las primeras descripciones de los tigres resulta que “Él era Bustrófedon para todos y todo para Bustrófedon era él” (*TTT*, p. 371), es decir, Bustrófedon crea nuevas entidades al nombrarlas y a partir de este nombramiento sigue creando, porque el empuje para la creación es la asonancia verbal, la aliteración, la paranomasia y las palabras maletines, es decir “palabras constituidas por signos (raíces) concatenados por entrecruzamientos, *donde [énfasis mía]* se aprovechan las parciales identidades entre las expresiones de las raíces para fundirlas en una única secuencia, entremezclándolas” (Martínez García en Román, 1993: 50). De ahí que el fotomatón y Bustrófedon se fundan en lo que él mismo renombra Bustrofotomatón para referirse al fotógrafo Códac, Fitzgerald se convierte en Bustrofitzgerald y así siguiendo; Bustrófedon es *todo* porque consigue hacer del lenguaje su misma vida y, por medio de las desviaciones que el lenguaje realiza, genera palabras que de por sí no existen en la realidad, puesto que su fin principal es dar vida a un nuevo mundo caracterizado por la casualidad y el azar de asociaciones lingüísticas.

Por lo visto, todas las acuñaciones lingüísticas y literarias cumplidas por Bustrófedon se dan a través de expedientes retóricos. El primero y el más evidente es la aliteración, considerada por Oliver Reboul una “figura di suono”²⁹ (2003: 124), es decir una figura retórica que juega con la repetición de una misma letra evocando sonidos intrínsecos: “l’*allitterazione*, altrimenti della *paracresi*, è una sorta di onomatopea in più parole, prodotta dal gioco di certe lettere o di certe sillabe (...) Adoperata con gusto può contribuire fortemente all’imitazione fisica degli oggetti (...) che con un solo termine chiameremo *armonismo*” (Fontanair en Reboul, 2003: 124). El “armonismo”, por tanto, es el resultado de la aliteración y de lo que hasta ahora hemos definido desviación rizomática, o sea las giras que el lenguaje cumple al dejarse llevar por el ritmo y la música. Desde luego, estas figuras retóricas son las

²⁸ Cabe destacar que Bustrófedon nunca habla, sus tuercas lingüísticas siempre son relatadas por Cué y Silvestre. De hecho, a lo largo de los cuentos de los tigres, emerge cómo Bustrófedon trata de rechazar todo lo que tiene que ver con lo visual para focalizarse totalmente en el poder generador de las palabras orales.

²⁹ Para Reboul, la “figura di suono” forma parte, junto con la “figura di ritmo”, de la categoría de las “figure di parola”, es decir “figure che sono intraducibili, che le si distrugge nel momento in cui si altera sia pur minimamente la materia sonora” (2003: 123).

que mejor encarnan la musicalidad del Caribe, subrayan su índole rítmica que no puede hacer otra cosa que superar los límites impuestos por el lenguaje, porque el ritmo da vida a la materia amorfa, sacando de ella nuevas significaciones. De ahí que “una carcajada supersónica” se convierta en “una cadena de pedos bucales o vocales o bocales”, el diente de ajo en un “ojo ajado”, y que en el vocablo “alegoría” resuenen las palabras “alegría y alergia” (*TTT, Rompecabezas*); el título mismo de la obra *Tres Tristes Tigres*, que es también un trabalenguas, representa una aliteración a todos los efectos y anticipa ya la estructura jocosa y rizomática del texto. Más aún, un eructo de La China Hereje en la *Guaracha del Macho Camacho* se transforma en una aliteración de ‘zetas’ y ‘erres’, que ayudan a enfatizar aún más el ‘armonismo estridente’ que acompaña la acción ‘gutural’ de la mujer:

AGUZA LA BOCA porque le viene un eructo cocacolizado, increíblemente enérgico, que se zampa por entre los sones desveladores de la guaracha.

La ubicación del eructo es perfecta: entre el alarido de las trompetas y el aguacero de golpetazos que se estrella sobre el bongó, una bravata gutural (...) (*La Guaracha*, p. 114).

El texto se vuelve en una composición de sonidos que expandiéndose desintegran el binomio idea/palabra; la palabra, por tanto, no comunica, sino se expande para aumentar la sonoridad, el virtuosismo de sus fonemas, la idea de un lenguaje elástico que puede abarcar todo e ir más allá de las potencialidades de cualquier significado. El lenguaje se disfraza, su proliferación destruye las reglas de todo tipo de expresión. García Ramos, al respecto, habla de “poética de la sorpresa” (2012)³⁰, al referirse al uso inagotable de la paronomasia, del calambur y del retruécano, figuras retóricas que de por sí asocian arbitrariamente la fonética, sin consideración alguna de la semántica y etimología, creando expresiones al azar que están marcadas por un efecto sorpresa, es decir por una respuesta distinta a las expectativas de los lectores. Al lado de la aliteración aparece la paronomasia, una “figura di suono” caracterizada por la repetición de una o más sílabas, que reúne en la misma frase palabras cuyo sonido es casi idéntico pero cuyo sentido es totalmente distinto (Reboul, 2003:125). Por medio de la paronomasia, Bustrófedon consigue dar múltiples dimensiones a la obra de Lewis Carroll, *Alicia en el País de las Maravillas*, nombrándola y multiplicándola:

³⁰ “Cabrera Infante y James Joyce. Leopold Bloom y Stephen Dedalus en la vela de Bustrófedon”, *Revista Cálamo FASPE*, 2012, n. 60: 82-90.

Y me acordé de Alicia en el País de las Maravillas y se lo dije al Bustoformidable y él se puso a recrear, a regalar: Alicia en el mar de villas, Alicia en el País que Más Brilla, Alicia en el Cine Maravillas, Avaricia en el País de las Malavillas, Malavidas, Mavaricia, Marivia, Malicia Milicia Mlihizia Milhinda Milinda Malanda Malasia Malesia Maleza Maldicia Malisa Alisia Alivia Aluvia Alluvia Alevilla y marlisa y marbrilla y maldevila (...) (*TTT*, p. 373).

La poética de la sorpresa aquí es evidente. Resulta muy curioso cómo el lenguaje prolifera y se hace cromático, se desarrolla con el flujo fonético que lo lleva a cumplimiento. En este caso, se puede claramente argumentar y entrever que todo lo que caracteriza la expresión y su efímero significado es precisamente el sonido: el sonido, de hecho, crea la expresión (Alicia en el País de las Maravillas → Alicia en el mar de villas) que da vida a un determinado y perecedero contenido (Alicia en el mar de villas) que a su vez se deja nuevamente manipular por el sonido (Alicia en el mar de villas → Alicia en el País que Más Brilla), volviendo a dibujar una concatenación caracterizada por la relación entre sonido-expresión-significado-sonido, y marcando la importancia que el ritmo y la música tienen en la creación de todo tipo de desviación rizomática. Desde luego, todo se engendra por esa atracción gravitacional de sonidos que se juntan al azar permitiendo el descubrimiento de nuevos contenidos. Total, la escritura avanza por sorpresa, por descubrimiento y proliferación, convirtiendo el texto en “un palimpsesto, el pergamino en el que borraduras sucesivas escriben y reescriben no sólo procesos de apropiación de la cultura sino que tiran líneas, muchas veces momentáneamente interrumpidas, con las que construyen nuevos sentidos” (Manzoni, *Leer, escribir, reescribir. Fragmento y totalidad en Vista del amanecer en el trópico*, www.lehman.cuny.edu).

En *La Guaracha*, tal como en *TTT*, la paronomasia se manifiesta a nivel de los trabalenguas, lo que lleva al lector a intentar leer en voz alta los juegos de palabras como reto, para descifrar el acertijo y dar mayor ritmo a su lectura:

LA IDEA LA ideó Bonny, íntimo amigo de Benny. Convinieron los convenientes nada menos que Willy y Billy. Willy era amigo de Benny, Billy era amigo de Bonny. Amiguetes finalmente, Benny, Bonny, Willy y Billy. Benny, Bonny, Willy y Billy eran, además de Billy, Bonny, Willy y Billy, organizantes vitalicios de los ritos de iniciación de una fraternidad que era, además de fraternidad piscinatoria y cumbanchera, tabernáculo de la hombruna idiotéz (...) (*La Guaracha*, p. 261).

Willy, Bonny, Benny y Billy, además de ser un juego paronomástico, se presenta como un rompecabezas con el que el autor quiere desafiar al lector, a fin de activar su participación en la construcción del sentido del texto que, en realidad, está bajo el control del compás de la guaracha, que guía el lenguaje por las sendas rizomáticas y lo orquesta, dando vida a una escritura de los límites, de la disolución y de la totalidad porque, de la misma manera en que Bustrófedon encarna ‘el todo’, el lenguaje lo cumple todo, es decir abarca y supera todos los límites espaciales y temporales de la escritura.

Este cromatismo lingüístico, sobre todo en Guillermo Cabrera Infante, se ve muchas veces acompañado por un cromatismo gráfico inclusive, como si el autor quisiese marcar aún más las desviaciones del lenguaje no sólo por medio de expedientes fónicos, sino también visuales. Como ya más de una vez mencionado, el lenguaje se expande desde un punto central (caracterizado por la relación estándar significante/significado) hasta los márgenes, donde sigue desarrollándose y transformándose constantemente. En los márgenes el significante ya no está en relación con su significado, sino que despojándose de éste consigue hacer audible y visible el material recóndito del lenguaje.

Y el dueño se achicó, si es que podía hacerlo todavía y

Fue el hombre increíblemente encogido, pulgarcito

O meñique, el genio de la botella al revés y

Se fue haciendo más y más y más chico,

Pequeño, pequeñito, chirriquitico

Hasta que se desapareció por

Un agujero de ratones al

Fondo-fondo-fondo,

Un hoyo que

Empezaba

Con

O

En este caso, no asistimos a una expansión del lenguaje, sino a un encogimiento gráfico de éste que acompaña el cuento y, tal como el citado genio de Aladín se hace pequeño y se recoge dentro de su botella, también el lenguaje se encoge sobre sí mismo llevando al lector a visualizar la acción de achicamiento del dueño del local gracias al cromatismo gráfico de la escritura.

A partir de estas reflexiones se entiende cómo los autores perciben el lenguaje: la lengua no es un medio para transmitir informaciones, sino para jugar con ella a fin de describir sus significaciones más íntimas. Este espíritu se hace patente en las descripciones que Cué y Silvestre hacen de Bustrófedon, quien siempre se asombra de las capacidades sonoras que las palabras tienen, como el juego entre Dádiva y Ávida, anagrama de doce letras que leído sin pararse, en un ejercicio de repeticiones, suena siempre a diva (¿o vida?):

Dádiva ávida: vida, que escrita en un encuerdo, en la serpiente que se corne, en el anillo que es ana era un círculo mágico que cifra y descifra la vida siempre que se empezara a leer una cualquiera de las tres palabras en una rueda de la in-fortuna: David, ávida, vida, ida dádiva, dad, ad, di, va: comenzando de nuevo, rodando y rodando y rodando (TTT, p. 378).

La poética de la sorpresa alcanza su cumbre con la acuñación de nuevas palabras y expresiones lingüísticas, porque, como destacado por Isabel Román, en la escritura experimental es “imposible el uso neutro o inocente de un vocablo, pues éste arrastrará inmediatamente el recuerdo de sus contextos previos” (1993: 93) o, añadiría yo, sucesivos. A partir del recuerdo, de hecho, se engendran entidades lingüísticas que, apareciendo en nuevos contextos, adquieren una significación propia. Por tanto lemas publicitarios, radiofónicos o versos de canciones se convierten en palabras y frases de los personajes asumiendo un nuevo sentido que se aleja del contexto original, como el célebre verso de la canción de Beny Moré, “que solo las cubanas acaricien tu cara” se transforma en “que sólo las lesbianas acaricien mi cara” (TTT p. 297), refiriéndose a Livia y Mirta en la sección *La Casa de Los Espejos*.

El lenguaje huye de su trayectoria para conectarse con otros segmentos y, por medio de asociaciones insólitas, dar lugar a nuevas variantes que podrían definirse ‘el inconsciente del lenguaje’ mismo. Dichas combinaciones de fonemas y lexemas desembocan en la acuñación de nuevas palabras que a veces nacen, por lo visto, distorsionando el contexto de

partida, otras, en cambio, se evolucionan desde la raíz misma de los vocablos, como acontece en la obra de Luis Rafael Sánchez, quien extrae de los sustantivos “guaracha” y “cucaracha” adjetivos y adverbios: “esa cucaracha de carro que se pega cucarachamente a la goma trasera izquierda de mi maquinón de maquinones” (*La Guaracha...*, p. 210).

Lo que además destaca en Sánchez y Cabrera Infante es el uso inusual de las colocaciones, es decir el acercamiento de palabras que proceden de distintos campos semánticos, acercamiento que pone de manifiesto el carácter prolífico del lenguaje que más que comunicar información, ‘suena’, canta y baila. Para esto, los autores recurren a figuras retóricas cuales el retruécano, el calambur o el oxímoron, que permiten asociaciones insólitas como el adjetivo “cándido” acostado al término sudor: “Excúsame, China Hereje, pero tu desnudez pletórica de redondeces con su adobo espeso de sudor cándido patrocina en mí el reencuentro caro con las ansias eróticas surgidas a la luz pública hace largos años (...)” (*La Guaracha...*p. 171). O más aún el calambur, una agrupación innatural de raíces que “se entretejen para hacer, de una sola palabra, un nudo de significados, cada uno de los cuales puede desembocar sobre, unirse a, otros centros de alusiones que también se abren a nuevas constelaciones, a nuevas interpretaciones” (Fuentes: 1972: 31): “¿Es un eco, un eCué, Ekué? Tú estás ahí digo. Sí, estoy, me dice. Estoy. Pero ¿soy?”, “Yo soy quien me mira a través del espejo? ¿O es mi alter ego? Walter Ego” (*TTT*, p. 536-7).

Dichos expedientes retóricos, además, son los que permiten transformar todo el texto en una fiesta del lenguaje, en una multiplicación de mundos que paralelamente se desarrolla con la proliferación del lenguaje. Este rasgo proliferativo del lenguaje será lo que contribuye también al principio dialógico que, como más adelante se verá, establece y plantea las relaciones entre los personajes.

Hasta ahora, se han definido las desviaciones rizomáticas en las novelas de Cabrera Infante y Sánchez, sin mencionar *Periférica Blvd.* de Cárdenas. De hecho, la obra del escritor boliviano más que rendir homenaje a la experimentación del lenguaje, trata de enfatizar las distintas tipologías y acentos de habla que caracterizan la población paceña. Por cierto, hay aspectos lingüísticos como la presencia de onomatopeyas estilizadas y parecidas a las que se reproducen gráficamente en los cómics que resultan muy interesantes desde un punto de vista intersemiótico y que analizaré en el capítulo dedicado a la historieta de *Periférica Blvd.*, publicada en el año 2013, nueve años después de la primera publicación de la novela. Por

tanto, no presenta rasgos esenciales para poder analizarla desde una perspectiva de creación lingüística y voluntad de sobrepasar los límites entre significante/significado.

El rizoma, finalmente, es conductor de hilaridad y de novedad lingüística, promotor de obras que, aunque tienen ecos en la mente del lector por mencionar y citar a textos representativos de la historia de la literatura, son totalmente nuevas e innovadoras –como más adelante se argumentará al hablar de traducción. El rizoma, de hecho, no desempeña su acción sólo a nivel del lenguaje, sino también a nivel textual, espacial y temporal. El libro en sí es estratificación, desviación, perturbación: se compone por “mesetas” que, tal como en un juego de rayuela, pasan de un territorio a otro, de un tiempo presente a un tiempo pasado; el libro es un rompecabezas que se divierte a experimentar todas las infinitas variantes de su historia, a conectarlas casualmente para leerlas desde perspectivas diferentes. El libro es segmentación y desconexión, pero nunca fragmentación ni ruptura. Muchos críticos, entre los cuales McAdam (1975), al definir la obra de Cabrera Infante han empleado la expresión “fragmento”³¹; ahora, bien, el concepto de fragmentación remite a una idea de ruptura y quiebre, mientras que yo hablaría de desviación, de un movimiento momentáneo hacia otros horizontes y tramas que el rizoma ejerce para con el texto, porque el texto se determina por una circularidad caracterizada por desterritorializaciones y reterritorializaciones: cualquier elemento que tenga relaciones con el rizoma presenta múltiples líneas de fuga que permiten pervertirlo, desnudarlo, deshacerlo y recrearlo. La desviación, por tanto, no da la idea de añicos que hay que juntar para volver a crear la totalidad inicial, sino más bien de líneas segmentarias que se reproducen y desbordan *ad infinitum* dentro del mismo texto; además, hay que aclarar que la circularidad tiene una forma espiralada, es decir, no nos devuelve al punto de partida, sino a un nivel superior produciendo nuevos mapas y/o performances que enriquecen todas las células que forman parte de la obra.

Con estas nuevas ideas de desviación y circularidad, volvamos a prestar atención a la relación entre la vertiente lingüística y el rizoma; ya hemos argumentado que las tuercas que el rizoma lleva a cabo para con el lenguaje le permiten experimentar y encontrar nuevos significantes y significados que de otra forma quedarían enterrados en su inconsciente. Sin embargo, ¿qué le pasa a las palabras cuando al emprender la segunda, tercera o cuarta desviación se encuentran vaciadas de sus significados? Aquí cabe reforzar la importancia de la música: la música crea la expresión que a su vez da nacimiento a los significados; cuando,

³¹ “Tres Tristes Tigres: el vasto fragmento”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n. 92-93, 1975, pp 549-556.

al proliferar hacia nuevos confines, los significados perecen, lo que queda es un material sonoro amorfo que se recompone para dar vida a nuevos significantes y después significados. Si la expresión antecede el enunciado, el sonido antecede la expresión, de ahí que se forme un círculo sonido-expresión-significado-sonido en el que la música representa el punto de partida y de llegada de toda nueva desterritorialización y reterritorialización de la lengua. El sonido, por tanto, sobrevive a su objeto, porque es una “máquina (...) capaz de desorganizar sus propias formas y de desorganizar las formas de los contenidos, para liberar nuevos contenidos que se confundirán con las expresiones en una misma materia intensa” (Deleuze y Guattari, 1978: 45).

La independencia entre la expresión y su contenido cambia por completo la función del lenguaje dentro de las obras: el lenguaje ya no es un medio a través del cual vehicular nueva información, se desviste de su carácter informativo para desempeñar un papel performativo y mandatario. En otras palabras el lenguaje, lejos de ser una decoración o un instrumento para la construcción de la trama textual, es un personaje dentro del texto, contribuye activamente al desarrollo de la obra, remite sus signos a otros signos y acoge elementos exteriores para crear una red infinita de motivos sin principio ni fin. Las formas y las expresiones, por lo tanto, se dibujan y desdibujan para dar lugar a un movimiento de representaciones que irá constituyendo el pilar fundamental de todo tipo de narrativa que presenta dichos rasgos. El mundo ya no es unívoco y singular, los puntos de vista se multiplican, el texto se transforma en una colectividad de pensamientos, voces, interpretaciones, narraciones y juegos lingüísticos que nacen por esa voluntad de transformar el lenguaje en algo sublime que tiende hacia el infinito. En toda esta labor lingüística la pregunta surge clara: si el lenguaje ya no es el medio para transmitir información, sino un personaje partícipe y activo, ¿a quién o qué le corresponde el papel de responder a las voluntades del lenguaje? Más bien, ¿cuál es el medio que el mismo lenguaje emplea para alcanzar su virtuosismo y proliferación y para descubrir sus infinitas potencialidades? Al parecer, los roles han cambiado, porque es el autor quien ahora juega el papel de mediador entre el lenguaje y sus tuercas y descubrimientos; el autor ya no es el mandante del texto, sino su mandado, se hace cargo y obedece a las órdenes de la lengua de ponerla en un estado de variación continua.

2.2 Desviaciones temporales y espaciales: tiempos y mundos en un sólo tiempo y espacio

Deleuze y Guattari, al analizar la labor literaria de Kafka, han definido el papel del autor como “menor”, en el sentido de que se hace portavoz de una literatura que privilegia el valor de la expresión con respecto a su contenido y que hace vibrar todas las cuerdas del lenguaje para aumentar su intensidad. En este procedimiento, el autor se convierte en extranjero dentro de su propia lengua y cuánto más marginal esté cuanto más podrá transmitir una nueva sensibilidad lingüística y colectiva, porque el tiempo y la distancia de las reglas – rasgos típicos de la literatura mayor³²– permiten alejarse de las formas estandarizadas, de la rutina contenido-expresión. El recorrido es el mismo cumplido por el rizoma: el lenguaje crea líneas de fuga que permiten al autor destornillarlo, desmontarlo y atarlo distintamente según las combinaciones momentáneas que se proponen; las líneas de fuga, sin embargo, no salen del mundo, sino que lo socavan a fin de hacer visible lo desconocido y lo perturbador que sigue existiendo en nuestra realidad³³.

Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. ¿Cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de minar el lenguaje y de hacerlo huir por una línea revolucionaria sobria? ¿Cómo volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua? Servirse del polilingüismo en nuestra propia lengua, hacer de ésta un uso menor o intensivo; oponer su carácter oprimido a su carácter opresor, encontrar los puntos de no cultura y de subdesarrollo, las zonas del tercer mundo lingüísticas por donde una lengua se escapa (...). Hacer vibrar secuencias,

³² La palabra literatura mayor define un tipo de literatura opresora, que concibe el lenguaje exclusivamente como vehículo de información, cuya función es brindar un contenido por medio de una expresión. Mandante de este tipo de literatura es el autor, quien toma las riendas del lenguaje y lo conduce y explota según sus propios objetivos.

³³ Cabe destacar que Kafka desempeña un papel fundamental en el reconocimiento de la existencia de un mundo perturbador intrínseco a nuestra realidad. Con su obra *Metamorfosis*, el autor pone de manifiesto la presencia de múltiples vías de fuga dentro del mundo, brindando una clara muestra de lo que es lo fantástico, es decir, algo que no pertenece a otro emisferio, tiempo y espacio, sino que está en nuestras vidas, que las perturba, que cambia por completo sus andanzas y significaciones. Lo fantástico nace en lo real y lo modifica, permitiéndole alimentar su alma y perturbar su equilibrio: “Cuando Gregorio Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto. Estaba tumbado sobre su espalda dura, y en forma de caparazón y, al levantar un poco la cabeza veía un vientre abombado, parduzco, dividido por partes duras en forma de arco, sobre cuya protuberancia apenas podía mantenerse el cobertor, a punto ya de resbalar al suelo. Sus muchas patas, ridículamente pequeñas en comparación con el resto de su tamaño, le vibraban desamparadas ante los ojos” (*Metamorfosis*, Kafka, 1915).

abrir la palabra hacia intensidades interiores inauditas, en pocas palabras: un uso *intensivo* asignificante de la lengua. (Deleuze y Guattari, 1978: 28-44)

Una vibración lingüística, entonces, que no queda atrapada en un mundo paralizado y significante; si el lenguaje vagabundea por las temporalidades y los espacios subterráneos de la realidad significa que la acción rizomática no se realiza sólo a nivel lingüístico, sino también territorial y temporal: “las categorías espacio-temporales de estas lenguas difieren, para decirlo brevemente, en esta forma: la lengua vernacular es *aquí*, la vehicular, *por todas partes*; la referencial, *allá*; la mítica, más *allá*” (Deleuze y Guattari, 1978: 39). El tiempo y el espacio también están sometidos a la lógica de la desviación, una lógica que está a la base de los conceptos que Westphal (2009) denomina *politopia* y *policromia*, es decir un contacto, una mezcla entre distintas espacialidades y temporalidades respectivamente. Tiempo y espacio se perciben como superposiciones entre esferas espaciales y temporales que desde un principio aparecerían opuestas: el aquí, el allá, el más allá y por todas partes, por un lado; el pasado, el presente y el futuro por el otro. Como ya aclarado, al hablar de la estructura textual y del lenguaje, estas acciones rizomáticas que llevan a la superposición de niveles distintos contribuyen a aumentar la composición entrópica tanto del espacio como del tiempo, a poner de relieve su forma circular y no lineal, su carácter colectivo y no monológico. De hecho, permitir a múltiples temporalidades y espacialidades coexistir y contribuir al aumento del marco novelístico significa permitir a distintas voces, lenguas y personalidades entrar y participar activamente en la construcción del hilo narrativo, enfatizando aún más la índole dialógica y múltiple de los textos, que, como luego se pondrá de relieve, representa el emblema fundamental tanto de la obra de Cabrera Infante, como de Sánchez y Cárdenas.

Ahora bien, me gustaría alinear a estas nuevas reflexiones lo argumentado por Westphal sobre lo que el mismo define *transgresión*, acción clave para las desviaciones cumplidas por el lenguaje, el texto, el tiempo y el espacio. Como ya mencionado en el primer apartado, Westphal define la transgresión como el “attraversamento limite al di là del quale si estende un margine di libertà (...) *alla* traiettoria nuova, imprevista e imprevedibile”. (Westphal, 2009: 70). En otras palabras, la transgresión implica una violación de los límites y/o barreras que categorizan y ordenan las variantes del lenguaje y los géneros textuales, los espacios y los tiempos, a fin de construir una obra que sea objetiva y siga un recorrido lineal, sin demasiadas tuercas y o superposiciones.

La violación cumplida por la transgresión lleva a una nueva interpretación y valoración de los espacios y de los tiempos, que ya no siguen una geometría lineal y unidireccional, sino más bien se dejan llevar en un juego de yuxtaposiciones e interpolaciones espaciales. De ahí que podamos estar simultáneamente en La Habana del siglo XX y en la ciudad de Weimar del siglo XVII. Estudiar los espacios según la lógica de la transgresión posmoderna podría ayudar a entender y a concebir las desviaciones que están a la base de todas las obras como algo absolutamente comprensible y descifrable, como si fuera normal que las personas que se encuentran en la guagua o en su coche, atascadas en el tráfico de San Juan de la 5 de la tarde de un miércoles cualquiera, de repente sean catapultadas a ambientes distintos, a la espera de un amante que según dónde aparezca adquiere personalidades diferentes: El Viejo en casa de La China Hereje/Madre, Vicente y padre para los ciudadanos y su familia. Los ejemplos susodichos son claras muestras de cómo lugares distintos pueden encajarse tranquilamente en la misma geografía sin justificaciones de tiempo o acción, porque lo que les une es el latido de la guaracha, que con su ritmo y virtuosismo se convierte en el principal agente que permite la proliferación no sólo del lenguaje, sino también de los espacios. La guaracha es el elemento aglutinador y permite el acercamiento de distintos lugares y tiempos, a partir del atasco cotidiano en la ciudad de San Juan hasta llegar a la consultoría del sicólogo Severo Severino.

EL SENADOR VICENTE Reinoso (...) está atrapado, apresado, agarrado. Dice: llegaré tarde. Llegaré tarde: redice (p. 119).

BENNY ESTÁ METIDO en un Ferrari y el Ferrari está metido en un tapón y el tapón es tapón de calleja corta que muere en arteria larga (p. 155)

El espacio, por tanto, se parte en múltiples espacialidades y niveles que se tuercen sobre sí mismos o se abren al exterior o, más bien, se dejan cruzar por otras geografías y temporalidades. Al respecto, valdría citar el concepto de *eterotopia* foucaltiana, es decir la capacidad de yuxtaponer en un lugar único distintos espacios aún cuando aparezcan incompatibles. En un espacio discontinuo y sin rumbo fijo, lo que más parece destacar es la habilidad para cortar, manipular, reorganizar y por último reinventar el espacio que acaba configurándose como un rompecabezas o un caleidoscopio. El mundo desvía y al desviar deja entrever sus múltiples reconstrucciones; aún más, al cambiar de repente de rumbo se hace

todavía más poroso y apto a dejarse atravesar por agentes procedentes del exterior que contribuyen a su ensanchamiento y crecimiento.

El espacio se convierte en archiespacio, hiperespacio o, al retomar la expresión propuesta por Westphal en un tercer espacio³⁴, es decir “una zona di contatto tra un centro che si dissolve e una periferia che si afferma” (Westphal, 2009: 99). De nuevo lo que parece debilitarse es el concepto de centro: el centro ya no mantiene su centralidad y singularidad porque, al destrozarse, se ha convertido en una entidad plural, multifacética que se deja invadir y englobar por las entidades periféricas que lo rodean.

En este espacio retorcido y violado, se asiste también a un cambio de valores. La ciudad, símbolo por excelencia de la corriente moderna, deja entrever sus rincones más lúgubres, desahuciados, dejados en los márgenes de la sociedad. El ambiente se caracteriza por olores fuertes, a veces insoportables, vahos y gemidos pertenecientes a lo más lejano y diferente de la realidad y la civilización. Estos son los espacios que, aunque de manera paródica, constituyen el entorno de *Periférica Blvd.*, es decir lugares donde emerge la pobreza, la delincuencia y la malavida de la parte más periférica de La Paz: El Alto. El fetichismo acompaña el recorrido que el cuerpo corrompido de policía cumple al buscar al asesino del grafitero El Rey, una investigación a todos los efectos que acompaña al lector en las entrañas de La Paz, al descubrimiento de la injusticia social y racial, donde la centralidad se hace periférica, tanto en sus espacios como temporalidades y lenguajes.

Olores que se concretizan también en la descripción de San Juan todos los miércoles a las 5 en punto de la tarde, olores característicos de una ciudad descontrolada y desorganizada donde:

cuando no es el olor rancio a víscera reventada de sato realengo o la agitación de los manglares vecinos o el vaho que se cría en el basurero municipal o el escape de gas de las refinerías de Palo Seco: gases apestosos a mierda de la buena, es el tenebroso oleaje de polvo, amén del cuasi ensayado tranque vehicular (...) (*La Guaracha* p. 125).

Después de todo, ésta es la cultura que se quiere mostrar, una cultura representacional de todas las colectividades que la componen e indivisible de la lengua que la constituye. Es más: se podría afirmar, como ya argumentado por Lefebvre (en Westphal, 2009), que es la

³⁴ Expresión retomada a partir del concepto de *Thirdspace* de Soja (1996).

lengua con todos sus matices que crea el espacio y las temporalidades. Sin el ‘excursionismo lingüístico’ que Cabrera Infante, Sánchez y Cárdenas llevan a cabo en sus obras, sin esa verborrea o proliferación de las palabras, el texto no avanzaría a la exploración y creación de nuevas espacialidades, sino que se contentaría simplemente con representar una realidad aparentemente sosa y lineal.

El verdadero poder lo detiene la palabra que con su vagabundeo y capacidad de “transnominazione” (Westphal, 2009: 150-1) crea su propio marco de inserción. Me atrevería a decir que las tres obras, en lo específico *Tres Tristes Tigres* y *La Guaracha*, no nacen ya pensadas y esquematizadas, como al parecer tendrían que ser, sino que se dejan construir por la fuerza irrefrenable del lenguaje.

El lenguaje por ende se inserta y manipula también el eje temporal, se convierte en una obsesión, en una voluntad de acoger no sólo en un mismo espacio múltiples espacialidades, sino también temporalidades.

Cué tenía esa obsesión del tiempo. Quiero decir que buscaba el tiempo en el espacio y no otra cosa que una búsqueda eran nuestros viajes continuos, interminables, un solo viaje infinito por el Malecón, como ahora, pero a cualquier hora del día y de la noche (...)” (*TTT* p. 472).

El tiempo se transforma en un eterno presente en el que confluyen presente, pasado y futuro; la transgresión de las barreras ha permitido que además de los espacios también las temporalidades dejaran de seguir un recorrido lineal y unidireccional. El presente funciona como un imán, atrae hacia sí mismo los tiempos que lo preceden y siguen. Este juego de vaivenes se hace patente en la primera sección de *Bachata*, en la que Cué y Silvestre recorren las calles de La Habana recordando a su amigo Bustrófedon:

será una lástima que Bustrófedon no vino con nosotros, porque íbamos por el Malecón (...). **Era** una lástima que Bustrófedon no **vendrá** con nosotros para ver cuando lo permita el horizonte (...). Es una lástima que Bustrófedon no viene con nosotros, con Arsenio Cué y conmigo esta tarde por el Malecón (...). (*TTT* p. 496)

Por lo visto, los tres tiempos de la narración se unen al azar sin una conexión lógica: será-vino, era-vendrá, es-viene. Es un eterno presente que se reitera también en *La Guaracha del Macho Camacho*: “VUELTA Y VUELTA, para espantar el zumbido de este tiempo que hoy le sobra a manos llenas, miércoles hoy, tarde de miércoles hoy, cinco pasado meridiano

de miércoles hoy (...)" (*La Guaracha*, p. 106), enfatizando la sensación de estar en un tiempo flotante que bascula de un lugar a otro y de una temporalidad a otra, un tiempo marcado por la fuerza rítmica y proliferante de las palabras.

Según la definición de Hutcheon, el tiempo no es único e individual, no puede objetivarse (1989: 57), "The narrativization of past events is not hidden; the events no longer seem to speak for themselves, but are shown to be consciously composed into a narrative, whose constructed-not found-order is imposed upon them, often overtly by the narrative figure" (Hutcheon, 1989: 66). Ahora bien, Hutcheon concibe el tiempo según la estética de las representaciones: el tiempo pasado, por ejemplo, sólo puede existir en el presente gracias a la interpretación que se hace de él. Desde luego, todo lo que procede del pasado y del futuro necesita ajustarse al eterno presente en el que desemboca; de ahí que todo tipo de representación de los tiempos esté sometida al significado que se le atribuye en el momento en que se está leyendo, diciendo o escuchando. En otras palabras, el mundo es representación, simulación de una realidad primaria que se ve perturbada, modificada, extremada; una realidad que ya no puede identificarse como tal, sino que se reconstruye según los conocimientos, eventos y percepciones que se ubican en el momento en que se está pronunciado de nuevo.

TTT, *La Guaracha* y *Periférica Blvd.* personifican esa pluralidad de espacios, temporalidades y voces: el inglés, el quechua y el aymara se intersecan con el castellano, los tiempos del recuerdo se solapan con el presente y, en el caso de *TTT*, con el futuro también; la desintegración de las subjetividades puede volver a componerse sólo gracias a una estrecha interacción entre las distintas partes que las componen.

Josefina Ludmer y Bakhtin, al hablar de órdenes literarios y dialogismo respectivamente³⁵, delinearon ya cómo esta correspondencia entre distintas voces podría dar lugar a un cambio de relaciones espacio-temporales: al dialogar y comunicar las voces, se establece un esquema comunicativo que no sólo da lugar a una polifonía textual, sino que conecta también múltiples temporalidades y espacialidades al mismo tiempo. Voces pertenecientes al pasado entran en la esfera presente adquiriendo nuevas significaciones, así como voces presentes se superponen entre sí creando un efecto de simultaneidad y atemporalidad. Un ejemplo concreto se puede encontrar en *TTT* en el capítulo *Bachata*, en el que Cué y Silvestre hablan del amor; Cué le pregunta a Silvestre si alguna vez ha estado

³⁵ J. Ludmer, "Tres Tristes Tigres: órdenes literarios y jerarquías sociales", en *Revista Iberoamericana*, n. 108-109, 1979, pp. 493-512, M. Bajtín, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 2000.

enamorado y, como en un guion cinematográfico, Cué empieza a tergiversar sobre el amor y las condiciones del enamoramiento:

(se oyen en off voces de Preparen Apunten ¡Fuego! Y una descarga.) Oye, si estuvieras enamorado de veras intentarías, te matarías tratando nada más que de recordar. Su voz...la voz, y no podrías o verías delante de tus ojos sus ojos suspendidos en el ectoplasma del recuerdo –“ectoplasma del recuerdo”, eso lo dice también Eribo. ¿Quién lo habrá inventado? ¿Cué? ¿Sese Eribó? ¿Edgar Allan Kardec?- (...). (*TTT*, p. 485).

En esta especie de soliloquio que Cué lleva a cabo acerca del enamoramiento, hay unos cuantos aspectos que hay que poner de relieve: ante todo, se asiste a una violación de la barrera de los espacios discursivos, porque el campo de la cinematografía se interseca con el del discurso narrativo (personificado por Silvestre). En segundo lugar, cabe destacar también una superposición de tiempos dada por la cita “ectoplasma del recuerdo”, cita que los dos tigres no saben bien a quién atribuir, si a su amigo Eribó o Edgar Allan Kardec (un híbrido entre el poeta Allan Poe y el espiritualista Allan Kardec). En otras palabras, el siglo XIX se traslada al XX y el pensamiento de los dos intelectuales (Poe y Kardec) no sólo se re-ubica en La Habana, sino más bien se lo atribuye a Eribó. En este ejemplo reside la estética de las representaciones acuñada por Hutcheon, una estética que no entiende el pasado como un evento único y concluido: el pasado se ‘presentiza’ en el sentido de que al entrar en el marco temporal del eterno presente se yuxtapone con ese tiempo y se reevalúa según las nuevas coordenadas temporales. De ahí que una expresión propuesta por intelectuales pertenecientes a otro siglo pueda ser recobrada, enunciada y acuñada por Eribó, personaje que encarna el ritmo y la música.

Este vaivén temporal aparece también en la obra de Sánchez. Como ya he puesto de relieve, no hay un tiempo lineal ni unidireccional, sino rizomático, para citar a Deleuze y Guattari, que se ramifica hacia infinitas direcciones. La cronología novelística desaparece para dejar espacio a una temporalidad rítmica que sigue la verborrea lingüística de los personajes. De ahí que nos mudemos del jaleo y ruido producidos por el tapón de las cinco de la tarde al estudio de un psicólogo en el que Graciela Alcántara recuerda, sin alguna palabra pronunciada de veras, todos los actos más púdicos de su matrimonio, para llegar finalmente a la vivienda de La Madre acompañada por su deslenguaje y por los reproches de Doña Chon. Lo único que se diferencia de *TTT* es que estos saltos que se dan de un lugar a otro y de un

personaje a otro en *La Guaracha* aparecen en apartados distintos, como si compusieran las estrofas de la guaracha, cuyo estribillo, en cambio, está representado por la intervención del locutor.

A las cinco de la tarde, a las cinco en punto de la tarde y son las cinco en todos los relojes, el tramo que va desde el Puente de La Constitución hasta la Avenida Roosevelt por la ruta del antiguo matadero es el infierno tan temido o la sucursal principal del. (*La Guaracha*, p. 125)

Y COMO UNA lluvia persistente³⁶, como un pececito tontón que caía una y otra y otra vez en la terraya del recuerdo de su luna de miel en Guajataca: inmóviles visiones como postales decomisadas: (...) (p. 140).

Ese día Iris Chacón tendrá que contratar un convoy de guardias de seguridad o apalabrar seis judokas porque ese día se la comen ruda (...). Doña Chon juramentó, el signo de la cruz viajó a la sien, el ombligo, el hombro derecho, el hombro izquierdo: El Padre Celestial tiene que estar hasta las teleras de tanta indecencia (p. 195).

Algo distinto pasa, en cambio, en *Periférica Blvd*, donde los únicos vaivenes que hay entre esferas temporales distintas pertenecen al ámbito del recuerdo, un recuerdo que penetra en la trama narrativa y tal como entra se disuelve. Por tanto, no hay solapamientos temporales que despistan al lector y que les hacen vivir situaciones temporales anacrónicas al tiempo y al espacio de la narración. Todo se lleva a cabo de manera bastante lineal; en otras palabras, no asistimos y tampoco leemos un cuento que nos da la sensación de encontrarnos en un eterno presente a partir del cual se cumplen desviaciones por y hacia el futuro y el pasado, sino más bien una historia que tiene su propia trama y desarrollo cronológico y cuyo matiz se delinea en la representación de los espacios fetichistas de la ciudad, y en la voluntad de representar los sonidos, los olores y ruidos de los bajos fondos de la sociedad boliviana.

Transgredir, por tanto, significa pensar en un mundo hecho por *mil mesetas* (Deleuze y Guattari, 2004), por interconexiones y duplicaciones: la realidad encerrada en el libro se presenta como una esfera porosa cruzada por infinitos rayos procedentes por doquier, rayos que aportan un ensanchamiento de sus límites y que acaban subvirtiendo la percepción del mundo. Las ideologías transgresivas y rizomáticas son partidarias de la estética de la multiplicidad y, tal como propuesto por Hutcheon, de la “representación”. La representación

³⁶ Aquí hay también una clara referencia a la novela de García Márquez *Cien años de soledad*, en la que el tema de la lluvia aparece a menudo para extremar las condiciones en las que vive la familia Buendía.

de un mundo o de una realidad desemboca en la recreación de infinitos mundos y realidades subjetivas e inacabadas, en constante actividad de reformulación y reinención. “The novel served to blur, in a way never before experienced, the distinction between illusion and reality, between fact and fiction, between symbol and what is represented” (Hutcheon, 1989: 42). Lo que significa que al desviar constantemente su trayectoria y al ensanchar sus confines, al desenmarcar cualquier límite o teoría clasista acerca de conceptos como contenido, texto, centro y periferia, se permite una recreación, más bien reinención, de la realidad a partir de la misma realidad. Sin duda alguna, estas perturbaciones y transgresiones del mundo, debidas a un nomadismo constante entre pasado, presente y futuro, entre espacios periféricos y centrales, entre distintos códigos o géneros discursivos, acompañan todo tipo de experimentación lingüística, textual y narrativa realizada por Cabrera Infante, Sánchez y Cárdenas.

La transgresión, por tanto, es el resultado de acciones ‘deviatorias’ y rizomáticas, porque si transgredir significa sobrepasar los límites impuestos por géneros literarios ya preestablecidos, desviar es el movimiento antecedente a la transgresión, le abre el camino indicándole dónde y cómo actuar; el desplazamiento de los confines, la violación de todo tipo de barrera, la proliferación y la verborrea lingüística solo se pueden llevar a cabo si antes ha habido una línea de fuga que se ha insertado dentro de la realidad permitiendo y facilitando su perturbación. En resumidas cuentas, el mundo a partir del cual empieza a nacer la novela sufre desviaciones y transgresiones que dejan no sólo entrever sus múltiples facetas, sino también les permiten a todos sus componentes infiltrarse dentro de las enseñadas, o vías de escape, que se van creando, y componerse cómo y dónde quieran, convirtiendo la novela en un descubrimiento de la infinitud del lenguaje y de la misma realidad.

3. Del diálogo y más: *chiacchiera* y virtuosismo en un juego de rol colectivo

En nuestras reflexiones sobre las giras rizomáticas cumplidas por las palabras³⁷ hemos subrayado su capacidad de engendrarse repetidamente bajo distintos disfraces, dando lugar a nuevas significaciones efímeras e irreproducibles. La palabra por tanto, distintamente de su contenido y significado, no cesa de existir en el momento mismo en que se pronuncia en un contexto definido, sino más bien se deja reproducir por esa fuerza irrefrenable que, como ya

³⁷ Utilizo en este contexto el término ‘palabra’ para referirme a la expresión vacía de significado.

destacado, procede del ritmo y de la música. La palabra coincide con lo que hemos definido ‘expresión’ y en este vaivén entre un espacio y otro, entre un hablante y su interlocutor, se hace dialógica, viva, se ubica entre dos umbrales (interior/exterior) para luego insinuarse en cualquier enseada subterránea cada cuando un calambre rizomático la empuja hacia nuevas direcciones y descubrimientos. Es como una cáscara apta a formarse según las necesidades momentáneas del lenguaje y, tal como el mismo lenguaje, requiere la presencia de elementos ajenos para adquirir significación, para cumplir con su papel de creadora de nuevos sentidos, lo que significa que no lleva a cabo su labor a solas, porque su fuerza nace de su interacción con todo lo que está en el otro lado del umbral, en los estratos más profundos de la lengua: nuevos contextos y opiniones, distintos acentos y expresiones, plúrimos horizontes y géneros textuales. La palabra es viva porque su índole es social y dialógica, es decir en su nomadismo se encuentra con sus pares e interactúa con ellos, adopta sus matices formales y semánticos para dar lugar a enunciados perecederos cuya característica es disolverse al ser pronunciados. En otras palabras, al morir el significado la expresión se regenera y sigue su búsqueda hacia otros horizontes para permitir a lo nuevo brotar.

Al respecto Bajtín, en *Estética e romanzo*, pone de relieve cómo la palabra en la lengua siempre tiene rasgos dialógicos, por ende perteneciendo tanto a la esfera meramente lingüística como a la de sus hablantes y contextos:

La parola della lingua è semialtrui. Essa diventa propria quando il parlante vi installa la propria intenzione, il proprio accento, quando padroneggia la parola e la associa alla propria aspirazione semantica e espressiva. Prima di questo momento di appropriazione la parola non è nella lingua neutra e impersonale, ma sulle labbra altrui, negli altrui contesti, al servizio delle altrui intenzioni: di qui essa deve essere presa e fatta propria. (1997: 101)

En su vagabundeo, la expresión se convierte en una herramienta dialógica que pertenece a todos y a nadie: a todos, porque cualquier hablante puede hacerla suya y brindarle su propia voluntad e intención según el lugar y el contexto de enunciación, pero al mismo tiempo no es de nadie porque su índole es libre y su personalidad no le deja quedarse al servicio de un único interlocutor. Al ser dialógica, la expresión busca en sus viajes personajes y conciencias distintas que puedan explotarla y moldearla a fin de crear significaciones; sin embargo, hay que aclarar que la palabra no es súbdita de estas conciencias lingüísticas, sino

que se deja manipular activamente y conscientemente, porque las riendas del lenguaje las toma el mismo lenguaje, único y verdadero personaje activo dentro del contexto dialógico. Después de todo, es la misma palabra que decide por dónde deambular y cómo, por quién dejarse pronunciar inclusive: los hablantes son como escaques de un damero que el jugador – el lenguaje- decide cómo mover según sus necesidades. Podríamos asimismo afirmar que en sus recorridos el lenguaje crea conciencias lingüísticas que deben cumplir con su voluntad performativa y virtuosística. En resumidas cuentas, es el lenguaje que escoge su medio a fin de manifestarse y recrearse infinitamente y no viceversa.

La estructura dialógica, por tanto, confiere al lenguaje la posibilidad de desentrañarse y de aparecer bajo distintos matices, desdoblándose y encarnándose en un conjunto de voces que de por sí representan múltiples posturas y modos de ver el mundo. El susurro del lenguaje que fundamenta *Tres Tristes Tigres*, *La Guaracha* y *Periférica Blvd.* nace exactamente del intento de poblar cada voz de “otras voces” y hacerla “portavoz inflexionada por tradiciones o prácticas culturales, políticas o narrativa” (Montenegro y Santí, 2010: 110). Lo que significa que el intento de llevar al texto el habla cubana, portorriqueña, paceña y alteña corresponde a la voluntad de poner de manifiesto una cultura híbrida y ecléctica, cuyas voces encarnan en su manera de hablar la diversidad del mundo que representan y cuyos ‘yo’ se construyen “como enunciaciones en progreso” (Montenegro y Santí, 2010: 110). Dicha polifonía vocal, como ya anticipado en el apartado dedicado a la música, se hace patente en la estructura que rige las novelas, es decir en ese intercambio vocal que permite a cada voz mantener a lo largo del texto su propia singularidad y vocalidad. Sin embargo, esta esquematización sinfónica, a pesar de que confiera a cada personaje la posibilidad de emerger en cuanto singular voz narrante, contribuye a la vez a la fragmentación individualista de las voces, porque, al fin y al cabo, ninguna prevalece sobre las demás sino que se deja voluntariamente manipular, sobrepasar, confundir en una carnavalización de diálogos, cuentos, juegos lingüísticos en los que la narración parece quebrantarse y con ella el personaje-voz que la enuncia. En otras palabras, en un universo literario abierto a la acogida de un lenguaje heterogéneo, lo que se da es una mezcla de puntos de vista, de acciones y proliferación de acentos donde lo que emerge es una con-fusión lingüística, ideológica y cultural. No a caso, las tres obras se desarrollan en la ciudad –La Habana, San Juan, y La Paz- lugar de la mezcla, de la multitud, de un nosotros marcado por múltiples singularidades; la ciudad, tal como la describe Gabriela Tineo, es el ambiente del desgarro, es la imagen de un país que proyecta sus modulaciones:

La ciudad ofrece (...) la morfología física y simbólica apropiada para levantar esos horizontes, y el punto de vista provee la flexibilidad de una perspectiva desde la cual ya no se persigue componer una imagen de nación y de identidad exenta de conflictos. Por el contrario, exhibe las líneas de fuerzas que se debaten en su interior, estimulando desde el relevamiento de sus efectos –tanto dislocantes como promotores de nuevos significados- una redefinición de lo puertorriqueño que (...) se propone legitimar ‘todo aquello que la falsa unidad dejaba afuera’. (2002: 47)

Por lo visto, esta arquitectura ciudadana caracterizada por el solapamiento de horizontes y perspectivas, y que parece comprometerse en el abatimiento de todo tipo de ideología que profese el unitarismo, se refleja también en la estructura interna a los textos. Una estructura que favorece el dialogismo por medio de la complicada red de voces que va creándose desde el principio hasta el final de los cuentos y que más de una vez lleva al lector a confundirse entre quien está contando, mirando o actuando; una estructura interna que podría compararse a la de las viñetas o del montaje cinematográfico³⁸, es decir caracterizada por una fragmentación que permite solapamientos, *flashback*, anticipaciones e interrupciones, y que pone de relieve cómo cada personaje necesita la palabra y el nombramiento del otro para existir.

En *Tres Tristes Tigres*, el montaje se percibe desde el principio, donde a partir del *Prólogo* y de *Los Debunantes* se presentan las temáticas más importantes que irán retomándose y relacionándose con las demás viñetas de la novela, con lo cual se rechaza cualquier caracterización de los personajes y sistematización de los relatos, ya que cada voz contribuye al desarrollo de la novela relatando y tergiversando sobre lo que ya se había contado, hecho o dicho. Por ejemplo, la historia entre Laura Díaz y Silvestre se cuenta de manera anacrónica, es decir Laura anticipa en su sesión con el sicólogo que está casada con un escritor, pero es exclusivamente al final de la novela, en la sección *Bachata*, que endentemos que ese escritor es Silvestre, porque él mismo dice que piensa casarse con ella. Además, la presentación de Laura se da en el capítulo *La Casa de Los Espejos*, relatado por Cué, capítulo especular a *Bachata*, relatado en cambio por Silvestre, en el que se repiten las mismas escenas y dinámicas: los dos amigos están recorriendo en coche las calles de La

³⁸ En el caso de Cabrera Infante, siempre hay que recordar su pasión y compromiso con el cine.

Habana cuando se paran al ver dos rubias cubanas: Livia y Mirtila; es precisamente en este apartado cuando Cué conoce a Laura por primera vez. Más adelante, en *Bachata*, siempre recorriendo La Habana, Silvestre confiesa a Cué que Laura será su esposa. Es muy interesante ver cómo los dos capítulos, *Bachata* y *La Casa de Los Espejos*, se complementan y desarrollan de la misma manera a pesar de los distintos puntos de vista, el de Silvestre y Cué respectivamente.

Primera: ¿Usted sabía que mi marido es escritor? Sí, claro que lo sabe, si usted lo sabe todo. (TTT, p. 217)

Casa de Los Espejos: Arsen, me dijo, hay una pausa conocida mía que quiere conocerte (...). Livia me trajo al presente, a la presentación: Laura, llamándola, ella viniendo con la primera muestra de la docilidad ante Livia que la reproché tantas veces, de torpe. Mira, quiero presentarte a Arsen. Arsenio Cué/Laura Díaz. (TTT, p. 307)

Bachata: La conocí hace días. Un mes o dos, mejor dicho. Hemos salido, salimos juntos. Pienso, creo. No. Me voy a casar con ella. (TTT, p. 693).

Otro núcleo que poco a poco va desarrollándose en la novela es la cuestión acerca de la virginidad de Vivian Smith, que parece convertirse en uno de los dilemas más complicados por resolver tanto en el capítulo *Seseribó* como en *Bachata*; Vivian Smith “se acuesta”, según Silvestre, y “no se acuesta”, según Cué. Sin embargo, ella misma confiesa a Eribó que ya no es señorita y confiesa haber perdido su virginidad con el hermano de su amiga Sibila y que nadie, además de Eribó, Sibila y ella misma lo sabe. El asunto vuelve a presentarse en *Bachata*, cuando Silvestre pregunta a Cué si se acostó con Vivian y él contesta que sí y que por tanto Vivian mintió a Eribó. Este es otro ejemplo acerca de cómo distintos puntos de vista lleguen a confluir en un determinado tema complicando aún más la interpretación del texto y poniendo en discusión todo lo que ya se había argumentado en las secciones anteriores. Al leer esas disquisiciones, el lector se queda con la pregunta si es verdad o no lo que cuentan los personajes y a qué perspectiva tendría que conformarse: ¿la de Vivian o de Cué?

Seseribó: -Silvestre- dijo Cué-, éste –y señaló para mí –quiere saber si es verdad o no es verdad.

-Es verdad qué-dijo Silvestre.

-Si es verdad que Vivian se acuesta o no se acuesta.

-Se acuesta se acuesta –dijo Silvestre, golpeando con el puño una mesa de aire.

-No se acuesta no se acuesta –dijo Cué haciéndole burla (p. 257-58)

Bachata: -¿Te acostaste o no te acostaste con Vivian? Pareció espontáneo o lo parecieron sus gestos.

-¿Te acostaste con Vivian primero que nadie?

-Es posible. Pero, de veras, no lo sé. Ella estudiaba ballet en la escuela, desde niña. Además, estábamos los dos bebidos.

-¿Entonces ella le mintió a Ribot?

-Es posible. Si es verdad lo que el cuenta. (p. 637)

En *La Guaracha del Macho Camacho*, en cambio, el ‘cineasta’ principal, el que relaciona las distintas perspectivas y voces, es el Narrador; más bien, el Narrador parece fungir de hilo conductor no sólo entre las vidas de los personajes, sino también entre los personajes y el tapón que cada miércoles a las cinco de la tarde atasca la ciudad de San Juan. Podríamos afirmar que entra en las mentes de los personajes, los describe tanto en su interior como exterior y conecta con su discurso los pensamientos, el movimiento, los espacios y los tiempos en los que se encuentran los personajes, devolviendo al lector una imagen fragmentada pero complementaria de la vida de La Madre/La China Hereje, de El Viejo/Vicente, de Benny, Graciela y El Nene, de modo que el lector mismo consiga entender las relaciones y el discurso de los personajes sobre los demás personajes.

A MÍ NO me resulta que se amañe a venir tarde. A venir cuando le sale de donde le sale. A pasarse por donde no le da el sol el arreglo que arreglamos (...). Ella especificó que no podía comprometerse para la primera noche o la noche plena, a las siete me convierto en calabaza: versión de una Cenicienta que es puta a domicilio. El Viejo tampoco podía comprometer la prima noche o la noche plena: responsabilidades ajenas a mis roles de hombre público y privado, esclavitud dictada por la clepsidra del deber. (*La Guaracha*, pp. 107-8).

En este párrafo se nota una trilogía de voces: la de La China Hereje, la de Vicente/El Viejo, y la del Narrador, que desempeña la función de aglutinador entre el pensamiento de los dos personajes. La intervención, en los discursos en primera persona de los personajes, de una mirada ajena –la del narrador– cumple con los requisitos del dialogismo, es decir trata de compensar la fragmentación e indefinición de los personajes-vozes a través de la perspectiva de otro elemento que los define desde un punto de vista diferente, los mira de reojo y con las técnicas de un narrador omnisciente los ‘infla’ con detalles y comentarios sobre sus propias aspiraciones y actitudes. A la mirada del narrador, además, se añade la voz del Locutor, quien trata de orquestar los pensamientos y comportamientos de todos los que le escuchan “La guaracha del Macho Camacho” atascados en el acostumbrado tráfico de San Juan. De ahí que

se pueda poner de relieve una relación dialógica entre el Narrador y el Locutor: el Narrador se ocupa de los personajes y de la organización del texto, utiliza un lenguaje literario y escrito; el locutor, en cambio, cuenta la historia del Macho Camacho, su lenguaje es informal, caracterizado por frases radiofónicas estilizadas (un lenguaje que se caracteriza por la publicidad, la acumulación y la nominalización). Ambas voces se entretajan y se contrastan: el Narrador trata de crear una estructura textual, mientras que el locutor sólo produce fragmentación, insertándose con su voz, ajena a las vidas de los personajes, entre las narraciones y rasgueando a los personajes y a sus vidas por medio del tema que recorre toda la obra: *La Guaracha del Macho Camacho*.

En *Periférica Blvd.*, en cambio, la estructura dialógica de la novela es menos evidente y se nota exclusivamente a nivel del discurso del chofer de patrulla Severo quien, como ya anticipado, aparece al final como la única verdadera voz narrante de la historia; más aún, el dialogismo se hace patente cuando Severo relata sobre su jefe y viceversa, es decir, cada uno trata de entender los pensamientos del y para con el otro y los relata de distinta manera:

Ya en el volvo, y mientras acabo de reajonar, noto quel chif está rabioso, pero también medio...regocijado, se dice, ¿no? Y comienzo a deduccionar porqué desa ajitud, quia pasado, y grave en sus cosas y por eso nua parado hasta que yo sienta questoy metido en la vaina comuél, o sea, hastal cuello. Y me pregunto: ¿acaso él no le daría un manito al destino paque todo salga comuá salido? (...) ¿No será quen ese ratito que yuido por el aua, el teniente lua rematado al cuate? (*Periférica Blvd.*, p. 203).

El indio escucha algo que difícilmente puedo descifrar y que se me manifiesta como un amontonamiento caótico de palabras, que si bien las identifico individualmente, no puedo hilarlas de forma que tengan algún sentido; puedo ver, sin embargo, cómo se mueven en cámara lenta los labios del brujo, articulando sonidos como: suan...piscando...líquenes... (p. 206).

En esta escena, Severo está tratando de entender cómo ha muerto el padre de Marta, aunque el lector ya sabe que ha sido matado por el teniente Villalobos durante una pesquisa en los bajos fondos de El Alto, a fin de encontrar al testigo del asesinato de El Rey y ocultar la culpabilidad del teniente mismo en la matanza. Lo que más cabe destacar, es que el dialogismo en esta obra podría coincidir con el género textual mismo, es decir el relato

policiaco, ya que varias voces intervienen para tratar de solucionar un asesinato que, de todas formas, está arreglado de antemano³⁹.

Al respecto, hace falta abrir un paréntesis acerca de la novela policial, para subrayar los rasgos que contribuyen a la creación de una arquitectura novelística oral y dialógica; ante todo, cabe destacar que en Hispanoamérica, más que hablar de policial en *strictu sensu*, se hace referencia a un nuevo género apodado neopolicial, es decir una mezcla entre el policial duro estadounidense (o *hard-boiled*) y la ficción contemporánea en América Latina. Hay, por tanto, una tendencia a mezclar los más diversos géneros literarios y a confundir la realidad con la ficción empleando mecanismos de referencialidad y alusión (Trelles Paz, 2006: 89); la parataxis, el diálogo constante, la acción desbordada marcan la nueva novela detectivesca que, además, se ve influenciada por las nuevas tendencias literarias hispanoamericanas: fragmentación narrativa, irregularidad de los tiempos verbales, saltos temporales (prolepsis y analepsis) y espaciales, multiplicación de las voces narrativas. Dichas características impiden a la novela misma declararse acabada y completa, por lo que el final se queda abierto y las investigaciones irresueltas, de modo que sea el mismo lector quien completa los enigmas propuestos. El dialogismo, por tanto, se manifiesta a nivel de la resolución de los casos, a través de los interrogatorios que permiten la reconstrucción de los hechos, de los distintos testimonios, de las perspectivas fragmentadas que poco a poco se reúnen bajo una misma luz y permiten al lector tratar de entender la realidad de los hechos.

Sin embargo, el neopolicial, y la componente dialógica inclusive, en *Periférica Blvd.* adquiere sus rasgos distintivos por presentarse como género policial en su estructura más formal, pero a la vez distanciándose del relato detectivesco mismo. Es decir, Cárdenas adopta el neopolicial para permitir a las diferentes voces que pueblan la realidad paceña emerger, hacerse oír y volver a existir y, asimismo, para criticar la corrupción social y parodiar el sentido de justicia⁴⁰; después de todo, la investigación en la novela no se cumple a nivel de los asesinos, sino más bien de los testigos de la matanza, ya que la policía quiere silenciar todos los que saben algo acerca de un homicidio que de por sí ya ha sido resuelto en las primeras páginas, por lo que el lector ya sabe de antemano quién ha matado al grafitero El Rey. Sin embargo, el neopolicial permite a Cárdenas recorrer las distintas oralidades de El Alto y La

³⁹ Desde luego, ya se sabe desde el principio que el verdadero asesino de El Rey es su rival El Lobo, o sea el teniente Villalobos.

⁴⁰ Al respecto, Trelles Paz pone de relieve cómo, a través de la parodia, el relato neopolicial latinoamericano quiere “representar un clima hostil de convivencia entre las diferentes clases sociales, y el uso de la parodia y la sátira es recurrente” (2006: 90).

Paz, y marcar también una diferencia de pensamiento y trato social entre los que tienen sangre indígena, Severo y el Cabito Juan, y los que en cambio se perciben superiores, como el Teniente Villalobos. Por eso, reitero que el dialogismo según lo entiende Bajtín se desarrolla a nivel de los diálogos entre Severo y Villalobos, ya que en éstos se hacen patente las percepciones y los pensamientos (paródicos) que el uno tiene para con el otro, y sobre todo la estricta e inscindible relación que entablan, porque Severo necesita el poder de Villalobos para ascender y ser nombrado al final teniente de policía, tal como Villalobos está pendiente de las intuiciones de Severo para buscar al Maik, único testigo del delito. Total, se podría afirmar que Severo representa la mente y Villalobos el poder, de ahí que los dos se complementen y respalden en la pesquisa que los lleva a los bajos fondos de El Alto. En el diálogo a seguir se puede ver cómo esta especularidad se manifiesta: Villalobos y Severo están tratando de entender dónde se encuentran El Maik, testigo del homicidio, y su pandilla; mientras tanto, Severo entrevistó a la Tamar (Marta) y le pregunta si conoce a El Maik y dónde está:

¿Usted le conoce al individuo de nombre Maik?

- Sí...poray está con el Bis- me contesta.

- O sea por dónde... –insisto, ¿no?

-Ya van a estar viniendo –me contesta casi sin moverse, ¿no?- tenemos quir al Roxi...

Y yo siento que estoy siempre llegando al fondo, y ansioso insisto: ¿que está...?

...debajo del intendente, che. No molestes...(p. 253)

Después de esta revelación, Severo, satisfecho con lo que ha descubierto, busca a su jefe Villalobos, quien reacciona de la siguiente manera, por tanto poniendo de relieve la relación dialéctica de intuición y poder entre Severo y Villalobos.

-Con permiso, mi teniente, reportándome, mi teniente, con la novedad de que la interrogada allá en aqueeeeeella mesa ha resultado ser la Tamar, mi teniente.

Yaura sí quel chif para las orejas y abre la bocota pa gritar:

-¡Pero cómo se te ocurre venir hasta aquí y dejarla sola, indio sicuri!

Y yo, un ratito, mi tenieeeeente, qué pasa pss, mi tenieeeeente, así con el calor que dan lo alcuchos, ¿no?, y yo sé pss lo quiago (....)

El otro, que medio se da de cuenta de que se está pasando, un poco baja la voz porque todo el turquerío que todavía está en la tafies se da la vuelta y dice: ¿y se puede saber qué has averiguado?

-Qué ya sé donde puede estar el Roxi, mi teniente –le digo triunfante, y escalamo: ¡carajo!, así por lo bajo, y lo miro así como preguntando: y quién es pss el craneo de aquí ¿no?
(...) y poniéndose el qupí, gorro que le dicen los civiles, me dice simplemente: Y ahora que esperas pues...ya vamos... (*Periférica Blvd.*, pp. 253-4).

Total, por medio de la estructuración dialógica es posible entregar al texto una significación más ensanchada y completa, abarcando no sólo el universo de un narrador omnisciente que relata los hechos, las emociones y los pensamientos de los personajes, sino también la esfera más íntima de los mismos personajes. La intervención de múltiples miradas sobre un mismo asunto ayuda a superar las teorías de un género textual acabado, definido, con una narración y desarrollo cronológico de la trama; más bien, se trata de retar dichos límites para construir una obra abierta que no tenga una única interpretación por parte del lector, sino plúrimas y diferentes porque, al fin y al cabo, plúrimas y diferentes son las posibilidades que el lenguaje que compone el texto tiene.

3.1. Asimetrías dialógicas

La lengua es plurivocidad y pluridiscursividad porque decide hacerse patente a través de la representación dialógica del lenguaje, y el dialogismo, tal como su acepción pone de relieve, requiere la presencia de dos o más entidades que se hagan portavoz de la fuerza de la palabra y de su musicalidad. Según el principio dialógico propuesto por Bajtín, existir significa comunicar, de ahí que toda la existencia humana dependa de los valores y de la representación del lenguaje, y no, como en principio podríase entender, de las virtudes y características del ser humano: “il significato della parola e il modo di comprendere questo significato da parte di un altro (o di altri) oltrepassano i limiti dell’organismo fisiologico considerato isolatamente (...). La terza componente della reazione verbale ha dunque un carattere sociologico” (Bajtín en Todorov, 1981: 45). El lenguaje, por tanto, crea expedientes lingüísticos que se configuran como conciencias humanas cuyo rasgo fundamental ya no reside en su fisiología ni fisonomía porque, al parecer, la existencia humana sólo puede brindarse por medio de la voz del otro, del pensamiento que el otro tiene para conmigo y de su definición de mi ‘ser’. Antes de profundizar dichas afirmaciones, es necesario dar un paso atrás y volver a establecer un poco de orden y claridad en nuestro estudio de las novelas de Cabrera Infante, Sánchez y Cárdenas.

Desde el principio de este trabajo de investigación se ha puesto de relieve la importancia de la componente oral, musical y lingüística de las obras; ahora bien, todos los protagonistas ya no se configuran según la acepción común y aceptada del término⁴¹, sino como entidades dialógicas –voces- que para formarse se sirven de la mirada y de la palabra del otro porque, de por sí solas, son incompletas, no pueden existir ni morir⁴². El hombre, en cuanto conciencia verbal, se encuentra en un lugar indefinido y suspendido, en el límite entre el ‘ser’ y el ‘no ser’, por lo que su vivencia necesita de la enunciación ajena para seguir existiendo. Total, la comunicación verbal representa la base de todo tipo de interacción social por medio de la cual las palabras dan luz a sus potencialidades creadoras y a una asimetría novelística que se basa sobre el dialogismo y la comunicación, a fin de crear una ilusión de totalidad⁴³.

Dialogar, por ende, permite la construcción del ser como entidad social y perteneciente a una colectividad y multitud; desde luego, el ‘otro’ a través de sus enunciaciones y perspectivas nos completa, porque alumbra las partes de nuestra conciencia que todavía no hemos descubierto o que, por ceguera, hasta ahora no hemos querido ver. El ‘otro’ representa nuestra parte asimétrica –y no complementaria, ya que en cuanto entidades meramente lingüísticas nunca podríamos completarnos ni perfeccionarnos, porque estamos siempre pendientes de lo que vendrá, de los cambios que la deambulación expresiva aportará-, pone en tela de juicio la idea unitaria del yo (Fusillo, 1998). Para citar nuevamente a Bajtín, el ‘otro’ desempeña un papel *transgrediente* para con nosotros, es decir al mirarnos y pronunciarlos desde el exterior afirma parte de nuestra existencia, nos da nuevos elementos para vernos bajo una luz distinta. La acción que su mirada reproduce es la de una descomposición de nuestra entidad, de una fragmentación de nuestro yo en el tiempo y en el espacio, como si al mirarnos

⁴¹ Es decir como el personaje principal de la obra: “del griego *protagonistés*, la palabra es el resultado de la unión de *protos*, que significa primero, y de *agonistés*, que significa actor. Así el protagonista es ‘el primero en la acción’, el que más actúa: es el personaje principal del relato. Spang distingue a los personajes principales de los secundarios por el número de informaciones que recibimos de ellos, la frecuencia de sus apariciones en escena y la cantidad de interacciones que mantienen con el resto de los personajes. Como guía de la acción principal, el protagonista suele trabajar alrededor de sí el resto de las acciones, en contraste con la función cooperativa de los secundarios. Es el ejecutor de la acción en el sentido funcional y la dota de sentido por ‘participación’ activa en ella, no necesariamente por ‘cualificación’ de la acción emprendida en la ficción (Gutiérrez Delgado, 2012: 45-46)”.

⁴² La muerte de los enunciados se ensimisma con la muerte de los protagonistas, al ser no más que voces que nacen y fallecen en el momento mismo en el que se pronuncian. El protagonista, por tanto, habla por medio de la fuerza que la palabra misma le confiere, desvaneciéndose en cuanto acabe su enunciación.

⁴³ La idea de totalidad es sólo una ilusión dada por las características del libro, donde parece que la historia se concluya al finalizarse el libro. Sin embargo, ya se ha enfatizado en el apartado sobre el rizoma que la conclusión de las tuercas lingüísticas nunca llega a cumplirse, porque la índole innata del lenguaje es desviar, es dejarse llevar por la melodía y el ritmo hacia nuevos horizontes aún no descubiertos.

en un espejo⁴⁴ quebrantado sus añicos reflejaran imágenes multiplicadas de nuestro rostro; por eso el concepto dialógico resulta fundamental al analizar las novelas sobre la oralidad escrita. Al referirse a la estructura social y jerárquica de *Tres Tristes Tigres*, Josefina Ludmer anticipa algo fundamental que representará uno entre los pilares portantes del análisis de las tres obras:

la escisión en el campo del lenguaje y la instauración de un sistema de narradores que establecen con su objeto una relación inversa, dual y complementaria y tienden a reconstruir-reproducir la imagen total (cinematográfica: en el cine se percibe a la vez todos los grafismos y fonetismos, musicales y verbales) se liga con la escala jerárquica de copias, traslaciones y reproducciones. La lógica de lo imaginario dual invade todo el texto, incluyendo lo que la ficción postula como “realidad” original. (1979: 501-503)

La tendencia a recrear la totalidad, por tanto, tiene mucho que ver con el intercambio de opiniones, miradas, voluntades, chistes etc. que acompañan las obras. El dialogismo resulta fundamental no tanto en la construcción de una imagen total, sino más bien, y como ya argumentado, en la ilusión de completamiento, un completamiento que se presenta como el resultado de múltiples desviaciones, tensiones y traslaciones. Las copias y las reproducciones mencionadas por Ludmer ponen de relieve la naturaleza plúrima e inacabada del texto, porque a cada copia no le corresponde una reproducción fiel y total del objeto, sino uno entre miles de puntos de vista sobre éste. Por lo que cada entidad y cada conciencia lingüística necesitan su contraparte transgrediente para manifestarse, deben insertarse en un contexto colectivo que las ayude a sacar a la luz nuevas significaciones, a enfatizar su índole dialógica y social.

Tres Tristes Tigres y *La Guaracha* son muestras evidentes de esta nueva arquitectura dialógica y narrativa; las voces del texto van poco a poco creándose gracias a la mirada ajena,

⁴⁴ Al respecto, Fusillo en *L'altro e lo stesso* (1998) hace referencia al espejo como la parte asimétrica de la realidad, como inestabilidad de lo real y de sus lógicas: “L’idea dello specchio in Plauto è associata a una percezione frammentata del proprio corpo: un’associazione che richiama la psicanalisi di Jacques Lacan, secondo cui nella fase dello specchio il bambino costruisce un’unificazione immaginaria del proprio corpo e una padronanza motoria grazie all’identificazione con la figura a lui simile; il fantasma adulto del “corpo frammentato”, che sembra trasparire dai versi plautini, deriverebbe quindi da questa fase infantile. Lo specchio è sempre percepito come un doppio asimmetrico della realtà: un riflesso che in qualche modo la deforma”. (Fusillo, 1998: 63-163). El ‘doppio asimmetrico’, por ende, ha de entenderse como dualidad, no duplicación o doble de la realidad. El emblema de esta asimetría dual es el espejo, que adquiere mucha importancia también en la obra de Cabrera Infante, quien le dedica a este paradigma un apartado completo, *La casa de los espejos*.

a la enunciación transgrediente que los personajes cumplen con su parte asimétrica. Si no fuera por ellos, nos enfrentaríamos a unas obras monológicas, llanas y unitarias cuyo objetivo principal sería aplastar la plurivocidad y la heterogeneidad social y desarrollar una trama cronológica y estructuralmente lineal, sin dobles sentidos o desviaciones que traten de buscar las fuerzas innatas del lenguaje. En *TTT* las asimetrías lingüísticas se dan por cierto a nivel de las principales voces narrantes, es decir de los Tigres: Eribó, Cué, Silvestre, Códac y Bustrófedon, aunque éste último más que ser nombrado para existir, es nombrado para no dejar de existir en las memorias de los tigres. Bustrófedon es la encarnación del lenguaje oral, de un lenguaje que no puede ser puesto por escrito, sino ser atrapado al vuelo o grabado; Bustrófedon es paradigma de la oralidad y los tigres, Cué y Silvestre, no pueden hacer otra cosa que recordarlo a lo largo su fuga por La Habana, en su duelo lingüístico donde tratan de preservar su existencia a través de los juegos lingüísticos que él haría con cada palabra:

¿Estará nuestro Bustrófeon, el Nostrófedon en el éter cómico? En la parte seria de la hipótesis, en el espectro (buena palabra) en el espectro grave veo los restos gaseosos de Julio César Cué buscando la nariz invisible de Ella, de Cleopatraysha, a Platón, espíritu esencial, presenciando otro simposio, no de sombras sino de burbujas socráticas (...) (*TTT*, p. 531)

Sin embargo, el ser, en cuanto tal, nunca podrá alcanzar la totalidad, la inmortalidad, ni lingüística ni existencial porque, de por sí, está relacionado y pendiente de lo que lo rodea, de sus relaciones sociales, del tiempo, del espacio, tal como enfatiza Silvestre en una de las frases, según mi opinión, más significativas con respecto al tema de la totalidad y de la existencia. Es precisamente a partir de esta aserción que analizaré los rasgos dialógicos y la composición asimétrica de conciencias lingüísticas dentro de la obra de Cabrera Infante:

(...) estaba recorriendo la palabra kilómetro y pensé que su intención era pareja a mi pretensión de recordarlo todo o a la tentación de Códac deseando que todas las mujeres tuvieran una sola vagina (aunque él no dijera exactamente vagina) o de Eribó erigiéndose en el sonido que camina o el difunto Bustrófedon que quiso ser el lenguaje. Éramos totalitarios: queríamos la sabiduría total, la felicidad, ser inmortales al unir el fin con el principio. Pero Cué se equivocaba (todos nos equivocamos, todos menos, quizás Bustrófedon que ahora podría ser inmortal) (*TTT*, p. 498).

La pretensión de los personajes de alcanzar una totalidad, por ende, se ve desvanecida pero a la vez realizada en la palabra del otro; es decir, nadie puede concebirse como ser total y

acabado si no se ajusta a la mirada del otro para con él. Es más: dicha mirada resulta ser asimétrica, lo completa desde otra perspectiva, a partir de los rasgos que le faltan y que son necesarios para lograr la completitud. A continuación, trataré de explicar mejor dicha afirmación, tomando como ejemplo la asimetría entre Eribó-Cuba Venegas, Códac-La Estrella-Cuba Venegas y Cuba Venegas-La Estrella.

En *Seseribó*, aparece por segunda vez⁴⁵ Cuba Venegas, cuyo descubrimiento lo hace Eribó en el apartado dedicado al mito de Sikán y Ekué y de los tambores abakuás. La aparición de Cuba en este capítulo narrado por Eribó es de importancia fundamental, puesto que Cuba se presenta como una cantante, pero más que por su voz atrae por su belleza física y por su aspecto exterior, por lo que necesita el ritmo y la música para existir, ambos representados por Eribó, quien se identifica con la ritmicidad y la melodía cubana. Además, la relación entre Cuba y la música se hace patente también en los capítulos dedicados al icono musical por excelencia, La Estrella quien, tal como pone de relieve el nombre, es encarnación de la música misma, y no le hace falta ningún instrumento cuando canta o se exhibe, porque la música le sale desde adentro, desde sus entrañas, cuando ella canta la música se compone:

Ahora viene la música. Y sin música, quiero decir sin orquesta, sin acompañante, comenzó a cantar una canción desconocida, nueva, que salía de su pecho, de sus dos enormes tetas, de su barriga de barril, de aquel cuerpo monstruoso, y apenas me dejó acordarme del cuento de la ballena que cantó en la ópera, porque ponía algo más que el falso, azucarado, sentimental, fingido sentimiento en la canción, nada de bobería amelcochada, del sentimiento comercialmente fabricado de feeling, sino verdadero sentimiento y su voz salía suave, pastosa, líquida, con aceite ahora, una voz coloidal que fluía de todo su cuerpo como el plasma de su voz y de pronto me estremecí (*TTT*, p. 212).

De la descripción y del descubrimiento de La Estrella se encarga el fotógrafo Códac, quien no puede hacer otra cosa que fijar la imagen de la cantante en el tiempo porque, al contrario de Cuba que no necesita descripciones físicas porque es toda apariencia y nada música, La Estrella existe por su voz y requiere que alguien la immortalice en el tiempo, como podría hacerlo una fotografía. Es muy interesante la relación que se establece entre Cuba y La Estrella: la primera es una belleza comercial que canta canciones sin sentimientos y que más que atraer por su voz atrae por su cuerpo, tal como pone de relieve Códac, porque “es mucho mejor ver a Cuba que oírla y es mejor porque quien la ve la ama, pero quien la oye y la

⁴⁵ El nombre de Cuba ya aparece en la sección *Los Debutantes*, en una carta de Delia Doce a su amiga Estelvina en la que se presenta por primera vez a Gloria Pérez, *alias* Cuba Venegas.

escucha y la conoce ya no puede amarla nunca” (*TTT*, p. 453), mientras que la segunda tiene una voz de sirena, no necesita que la inventen, porque se concibe ella sola por medio de su voz. De hecho las dos cantantes mantienen en el texto una relación asimétrica y complementaria, porque la una es especular a la otra, es decir la imagen de Cuba completa la voz inimitable de La Estrella y viceversa, aunque las dos cantantes nunca interactúan porque, según Códac, “una cantante que habla sin música jamás le habla a otra que su canto es todo música o más música que canto (...)” (*TTT*, p. 449). Muchos críticos han interpretado la relación entre Cuba y La Estrella bajo una luz social: Cuba Venegas representaría la imagen que los extranjeros, como Mr. and Mrs. Campbell, tienen de la isla, una imagen del trópico estereotipada, de puras bellezas naturales y de diversiones para los turistas, una Cuba que oculta su verdadera voz, como se percibe en las descripciones de los dos turistas estadounidenses: “Mrs. Campbell venía hablando detrás de mí todo el santo tiempo y todo le parecía encantador: la encantadora pequeña ciudad, la encantadora bahía, la encantadora avenida frente al muelle encantador” (*TTT*, p. 335), como podría ser la encantadora imagen de Cuba Venegas. Sin embargo, las palabras de Códac ponen de relieve que la imagen de Cuba Venegas no corresponde a lo que realmente encierra su imagen ‘encantadora’, porque la voz verdadera de Cuba, representada por La Estrella, esconde algo más, un sentimiento intrínseco y melancólico que sólo quienes lo viven y lo escuchan pueden entenderlo.

La asimetría dialógica a nivel de los personajes de *TTT* aparece también en la relación entre Cué y Silvestre, actor y escritor respectivamente, cuyo lenguaje a veces se confunde en sus ademanes y se intercambia, poniendo aún más de relieve cómo ambos desempeñan el papel de elemento transgrediente para con el otro, como enfatizan las palabras de Silvestre: “viajar con Cué es hablar, pensar, asociar como Cué” (*TTT*, p. 470). La pasión de Silvestre, de hecho, siempre ha sido el cine y no a caso se ha casado con una actriz, Laura; sus relatos siempre están llenos de citas cinematográficas que se han retomado y la mayoría de las veces parodiado, de alusiones a cineastas y actores del cine (Gary Cooper, Katy Jurado, Abbot y Costello...); del mismo modo, Cué se porta como un actor pero cuyas palabras están contaminadas por versos literarios de los mayores autores no sólo cubanos, sino también mundiales (Piñera, Apollinaire, Miguel de Cervantes, Guillén...), y el mismo Silvestre reconoce su afición por la escritura, hasta que un día le pregunta:

- ¿Por qué tú no escribes? –le pregunté de pronto.
- ¿Por qué no te preguntas mejor por qué no traduzco?

- No. Creo que podrías escribir. Si quisieras.
- Yo también lo pensé en un tiempo –dijo y se calló. (TTT, p. 491)

La especularidad se nota también a nivel de las narraciones porque, como ya enfatizado anteriormente, sus relatos se entretajan, es decir se repiten y se vuelven a contar según puntos de vista distintos: *La Casa de los Espejos* y *Bachata* son muestras de esta especularidad, sus narradores, Cué y Silvestre respectivamente “representan dos funciones en el interior del lenguaje: son el escritor (lenguaje como imagen visual: grafismo hecho literatura) y el actor (lenguaje como imagen auditiva e imagen visual no verbal: radio y televisión). Inversos y complementarios se reflejan mutuamente” (Ludmer, 1976: 496).

Asimismo, en *La Guaracha* asistimos a una asimetría narrativa, ya a partir de la relación entre el narrador y los personajes de la obra. El narrador, como ya mencionado más arriba, es omnisciente, por tanto habla de la obra y de sus personajes como si ya los conociera; sin embargo, además de omnisciente interviene activamente en la obra para estimular por un lado la participación activa del lector, quien al ofrecer una mirada más hacia los personaje los define y caracteriza, mientras que por el otro, establece una interacción activa con los personajes, quienes a veces replican a sus comentarios –“La Madre se enjabonó la otra pierna, la gilette condenaba la pelusa artificial y exoneraba de toda culpa a los tocones: El viejo se encampana cuando me sabotea las piernas barbudas” (*La Guaracha*, p. 144)-, y contaminan la narración de éste con sus palabras y expresiones: “EL SENADOR VICENTE REINOSA –Vicente es decente y su hacer es eficiente” (p. 126), “A mí todo me las menea. Y, en seguida, arquea los hombros, tuerce la boca, avienta la nariz, apaga los ojos: clisés seriados del gentuzo a mí me importa todo un mojón de puta: padrenuestro suyo. No la miren ahora que ahora mira (p. 115)”.

Donde más se manifiesta una asimetría dialógica es en las figuras de La Madre y Graciela Alcántara; ambas representan dos caras de la misma moneda, encarnan la especularidad de la que ya habla Josefina Ludmer en su artículo sobre *Tres Tristes Tigres*. Además de ser personajes asimétricos, La Madre y Graciela tienen rasgos en común: ambas son madres, de El Nene y Benny respectivamente, ambas comparten una relación con Vicente/El viejo, Graciela en cuanto su mujer y La Madre/China Hereje como su amante. La asimetría que se entabla entre las dos mujeres nace a partir del ritmo de la guaracha que, como ya subrayado, inunda la obra con su compás y define el lenguaje de cada personaje; la guaracha, de hecho, puede implicar tanto movimiento como estaticidad, según se la mire,

porque su baile es capaz de atraer y revelar, como de repudiar y esconder. Es precisamente a partir de estas afirmaciones y al apego que los personajes tienen a la guaracha que se configura su manera de hablar y, por ende, existir.

La Madre tiene una doble cara: es La Madre de El Nene y La China Hereje, amante de El Viejo/Senador Vicente Reinoso. Ella misma construye su entera existencia alrededor de la guaracha, y hasta quiere convertirse en una nueva Iris Chacón, famosa vedette puertorriqueña; al querer ser Iris Chacón, La Madre está totalmente pendiente del son de la guaracha, lo que se ve en sus ademanes, en su lenguaje abierto, prolífero, vulgar, en la relación que entabla con El Viejo, o sea en su vida en general, una vida que ella misma quiere transformar en un espectáculo orquestado por el ritmo y la musicalidad guaracheros:

LA MADRE QUERÍA cantar a lo Iris Chacón tonaditas de caramelo y chocolate. La Madre quería bailar a lo Iris Chacón, y asentar fama continental de nalgatorio anárquico. La Madre quería SER Iris Chacón y desmelenarse públicamente como una tigresa sinfebrejada destas que los locutores llaman temperamentales: bizcas por el mirar penetrante, ofrecido y nunca dado el escote precipitado, la boca en un abrir medio (p. 143).

Su lenguaje desagarrado, impropio y lascivo necesita la intervención de Doña Chon, quien trata de pararla en su desborde lingüístico que casi siempre tiene matices eróticos, carnales, de doble sentido.

Ese día Iris Chacón tendrá que contratar un convoy de guardias de seguridad o apalabrar seis judokas porque ese día se la comen cruda –dijo la Madre. Cruda –repitió La Madre y estalló la palabra como un triquitraque. Doña Chon juramentó, el signo de la cruz viajó a la sien, el ombligo, el hombro derecho, el hombro izquierdo: El Padre Celestial tiene que estar hasta las teleras de tanta indecencia (p. 195).

La Madre/China Hereje, por tanto, ensimisma el elemento transgresor para con Graciela Alcántara, mujer del Senador Vicente y madre de Benny. Graciela representa la típica mujer burguesa, de buenas maneras, escandalizada por el baile erótico y sensual de la guaracha y por todo lo que hace referencia a la esfera sexual. Está totalmente atraída por la moda, las revistas y novelas de amor (*Vanidades, Love Story, Íntima...*), y no quiere saber nada de lo que pasa en el mundo, porque todas las barbaridades la angustian. Ella quiere vivir sin dolor, sin miseria, sin tristeza, porque no nació para eso. Diversamente de La Madre, a Graciela se la compara a la Virgen María, “CIELA MÍA, YA sé que sí lo eres, Ciela en cielo

por siempre transformada, merecedora de preñez por espíritu santo o silfo generoso (...). Ciela mía; viva sólo para el Dios Te Salve María y Madre (...) (p. 187)”, a la castidad, aunque se sabe que está secretamente atraída por el ritmo de la guaracha. Raras veces habla, el único que tiene acceso a sus pensamientos y recuerdos es su sicólogo, el doctor Severo Severino, que conoce la angustia y el trauma que Graciela sufrió la primera noche de bodas cuando su esposo se desnudó ante ella: “recuerdo punzante de la gritería que armó cuando el esposo se desnudó y ella vio en la oscuridad el brillo de una malvada faca churrasquería que salía del lugar innombrado” (p. 188).

Por lo visto, podríamos afirmar que Graciela y La Madre son muestras de la arquitectura y asimetría dialógica de las que hasta ahora se ha argumentado. La una ‘rellena’ la otra, al ensimismar la parte que le falta: La Madre representa el movimiento y el lenguaje, Graciela la estaticidad y el silencio púdico. Hay más: esta especularidad podría enlazarse con los hijos de las dos mujeres, el Nene y Benny. El Nene, hijo de La Madre, se representa como un animal, afectado por un mutismo genético total, dejado a su triste destino en el parque para que pueda aprovechar el baño de sol:

EL NUBARRÓN DE moscas, euménides zumbonas que improvisaban un halo furioso sobre la gran cabeza. La Madre y Doña Chon miraron la cara babosa y el baberío y la dormidera boba con lagartijo muerto en la mano: El Nene mordía la cabeza del lagartijo hasta que el rabo descansaba la guardia, el mismo rabo que trampado en la garganta convidiaba al vómito. (p. 148)

El Nene parece representar la contraparte de La Madre, no habla, se porta como un animal, se le trata como un discapacitado, los demás niños le toman el pelo y lo dejan de lado. Es curiosa esta analogía entre La Madre y El Nene, verborrea y mutismo, y Graciela y Benny, mutismo y verborrea. De hecho, Benny, el hijo de Graciela y Vicente, se caracteriza por una proliferación lingüística que el mismo Rafael Sánchez describe “la generación del o sea”:

O SEA QUE me quiero dar el tremendo arrebató de ser el primer tinéger del país que quema la gasolina en un Ferrari. O sea que un ferrari es un aeronave bien fabu que, que, que, yo sé lo que quiero decir pero no sé como empatarlo, que, que, que. O sea que es un genuino descubrimiento el que descubro de que el Ferrari es de Italia, en Italia vive el Papa y el Papa vive en el Vaticano y el Vaticano tiene inmunidad diplomática (p. 161).

Lo que más cabe destacar es que, tal como La Madre y Graciela se complementan, lo mismo acontece con sus hijos, El Nene y Benny, quien, al final, resulta aplastar a El Nene con su Ferrari. En resumidas cuentas, la dualidad a nivel del diálogo y de los personajes en *La Guaracha del Macho Camacho* se da tanto entre La Madre y Graciela, como entre El Nene y Benny, pero también entre las dos mujeres y sus respectivos hijos: La Madre y El Nene (lenguaje/mutismo); Graciela y Benny (silencio/verborrea y tartamudeo).

En resumidas cuentas, la vida por su naturaleza es dialógica y exhorta la participación activa de todos sus protagonistas en la creación de múltiples visiones y versiones del mundo; en este mecanismo, las desviaciones realizadas por el lenguaje, los diálogos incesantes y regeneradores, la verborrea lingüística de las conciencias y la presencia de elementos transgredientes desarrollan una idea de plurivocidad y heterovocidad donde lo que más adquiere importancia son las voces y sus relaciones recíprocas.

Io prendo coscienza di me e divento me stesso solo svelandomi per l'altro, attraverso l'altro e mediante l'altro. I più importanti atti che costituiscono l'autocoscienza sono determinati dal rapporto con l'altra coscienza (col *tu*). Il distacco, la disunione, il rinchiuersi in se stessi come causa principale della perdita di sé. Non quello che avviene all'interno, ma quello che avviene al *confine* della propria e dell'altrui coscienza, sulla *soglia*. E tutto ciò che è interiore non è autosufficiente, è rivolto in fuori, dialogizzato, ogni esperienza interiore viene a trovarsi sul confine, si incontra con le altre e in questo incontro pieno di tensione sta tutta la sua sostanza. (Bajtín, 2000: 324)

Al emplear la metáfora de un sistema circular espiralizado, podríamos afirmar que en el umbral donde las conciencias se ubican a la espera de ser nombradas para existir se abandona una concepción lineal del mundo y de la totalidad, a fin de adoptar una imagen circular, que, sin embargo, nunca vuelve a juntarse con su principio, porque la forma espiralizada tiene poros que permiten la entrada y la contaminación del nuevo material con el material ya existente en el sistema, facilitando su progresión. De ahí que la novela adquiriera la forma de una obra abierta dispuesta a dialogar y recrearse incesantemente cada vez que se encuentre y entre en contacto con elementos transgredientes que vuelven a leerla y escribirla.

El concepto dialógico propuesto por Bajtín pone las bases para la representación de un universo caracterizado por la colectividad y, consecuentemente, por la presencia de múltiples voces que se solapan y que, al sobreponerse, crean una melodía de fondo, como si se tratara

de una banda sonora de una película: los discursos de los protagonistas crean el ruido esencial que Barthes define *susurro*, es decir un conjunto de voces y conciencias que cohabitan en un mismo espacio y que se dejan oír sin prevalecer la una sobre la otra. El susurro cose una textura de voces guiadas por el contrapunteo rítmico y musical del texto, un tejido abierto y poroso apto a la creación de lo que Barthes denomina la utopía del sentido: “il brusio della lingua forma una utopia, quella della musica del senso” (1988: 80), porque el sentido que la música compone es nomás una utopía, una ilusión temporánea moldeada por la fuerza que el ritmo le otorga a las palabras. Y el dialogismo contribuye aún más a enfatizar esa fuerza enriquecedora, porque al ‘logorrear’ incesantemente sobre un mismo objeto sienta las bases para un virtuosismo lingüístico que se identifica con la esencialidad sonora del texto, con el *susurro* del lenguaje. La idea de susurro, por cierto, remite a una acción delicada, vacía de despotismo lingüístico y de prevaricación de una voz sobre las otras, porque se deja llevar por la música que, a sabiendas, nunca suele caer en la trampa de la repetición monótona y monológica de un discurso, y siempre va más allá de la superficie y de lo descontado. Las voces surgidas de las palabras participan colectivamente en la composición de una melodía lingüística multidireccional y polisémica, cuya finalidad principal es exhalar la esencia del lenguaje y crear un “senso che fa intendere un’assenza di senso, oppure quel non-senso che fa ben tendere in lontananza un senso ormai liberato da tutte le aggressioni *del [énfasis mía] segno*” (Barthes 1988:81).

El texto, por tanto, es explotado por el lenguaje y transformado en un espacio apto para acoger todo tipo de ‘lenguaje pasajero’ que, después de dejar su seña, se mueve hacia otros horizontes siguiendo direcciones desconocidas y transformando el mismo texto en un repertorio polisémico y multidireccional.

Il romanzo è un fenomeno pluristilistico, pluridiscorsivo, plurivoco. Il discorso dell’autore, i discorsi dei narratori, i generi letterari intercalati, i discorsi dei protagonisti non sono che le principali unità compositive mediante le quali la pluridiscorsività è introdotta nel romanzo; ognuna di esse ammette una molteplicità di voci sociali e una varietà di legami e correlazioni (Bajtín, 1997: 69-71).

3.2. Multitud y *chiacchiera*

La novela es multitud: se compone por un conjunto de elementos que la hacen vibrar y existir, que le brindan vitalidad y polisemia. Voces, géneros y estilos que, en un diálogo incesante, traman el tejido narrativo, contribuyen al desarrollo textual y hacen patente los mecanismos más remotos que guían este proceso de creación novelística: las voces son instrumentos que en un juego de intercambio de posiciones (ninguna prevalece sobre las otras), de intervenciones y de sistematización subjetiva de la realidad componen la esfera colectiva y dialógica del texto. Otra vez hay que enfatizar la preponderancia musical: la música caracteriza lo social, moldea la expresión y se servirá de las voces de los personajes para dar paso a su misma voz; el producto músico-textual, en resumidas cuentas, es un conjunto de voces individuales que dialogan entre sí produciendo nuevas variantes y significaciones: el resultado de esta interacción crea nuevas expectativas sobre la realidad, abre la puerta a nuevas experiencias marcadas tanto por la ir-reproducibilidad como por la colectividad. Tal como pone de relieve Efraín Barrada al referirse a *La Guaracha*, el texto es “un ‘collage’, no realista, de trozos de distintas formas de hablar puertorriqueñas. La obra presenta un muestrario casi completo de nuestras formas de expresión, desde el seudocasticismo al lenguaje popular, al tartamudeo anímico de la juventud de clase media” (1981: 120), por lo que cada voz adquiere, en la multitud de voces narrativas, su propia individualidad, sus propios rasgos inconfundibles. Lo mismo pasa con los tigres: Códac representa el lenguaje fotográfico, Eribó el musical, Cué el cinematográfico y teatral y Silvestre el literario.

A partir de estas afirmaciones es necesario considerar desde otra perspectiva el discurso sobre la colectividad y la multitud; en este apartado ha quedado bien clara la importancia que la esfera social tiene en los distintos niveles que componen las novelas: musical, lingüístico, textual, discursivo y protagónico. La colectividad, por tanto, es algo que no se crea, sino que existe de antemano –tal como la música- antes de la composición de cualquier texto, de ahí que haya que volver a leerla bajo una nueva luz. Lo social no se compone, como podríase percibir, por individuos singulares que reunidos en un mismo contexto espacio-temporal componen la multitud; hay que alejarse de esta visión centrípeta que ha considerado la plurivocidad, la heterogeneidad y la colectividad como el resultado de la suma de distintas singularidades, es decir una imagen de lo individual que desemboca en la multitud.

¿Qué pasaría, en cambio, si consideráramos la colectividad como algo pre-individual, algo que permite entrever y llegar a una definición de singularidad? Como argumenta Paolo Virno en *Grammatica della moltitudine*, “la singularità mette radici nel suo opposto, proviene da ciò che gli sta agli antipodi” (2002: 48), lo que significaría que yo me defino en cuanto individuo sólo dentro de un contexto colectivo, porque es precisamente la mirada de la colectividad que me hace individuo. En otras palabras, lo individual ya no determina la multitud, sino se deja determinar por ésta: ya no estamos frente a múltiples ‘yo’ que vierten hacia la multitud (uno→múltiples), sino a una multitud que da fuerza a lo individual para emerger (múltiples→yo). Por ejemplo, el capítulo *Debutantes* en *Tres Tristes Tigres* empieza con un nosotros -“Lo que no le **dijimos** nunca a nadie fue que **nosotras** también hacíamos cositas debajo del camión”- que poco a poco irá convirtiéndose en yo -“Yo no tenía ni pena ni cosa parecida, pero no decía nada si no venía a contarlo conmigo Aurelita (...)” (*TTT*, p. 159). Después de todo, lo que más cabe destacar al leer la verborrea lingüística que compone las novelas bajo análisis es precisamente el efecto masivo de voces y el diálogo incesante y proliferante que confieren virtuosismo a las obras. El concepto de multitud cambia por completo la idea estándar de ‘personaje’ de la novela, porque dentro de la proliferación lingüística no emerge la voz de un sólo protagonista que toma las riendas del discurso narrativo, sino que varios actuantes contribuyen a la progresión de la historia; más bien, cada personaje adquiere una voz dentro de la colectividad, por lo que su existencia depende totalmente de la multitud de la que nace y emerge. En otras palabras, se ha afirmado más de una vez que la idea de colectividad no es sucesiva a la de singularidad, de ahí que los personajes se engendren a partir de la masa de voces que pueblan las novelas; desde luego, el primer intento de los autores es rendir homenaje a la colectividad, a las voces de los del pueblo, una colectividad que es fautora del flujo polirrítmico y de la ritmicidad hasta ahora argumentadas, porque su verborrea incesante brinda el compás a las obras, sus hablas tan distintas les confieren aquel matiz musical que las convierten en novelas para ser escuchadas, más que leídas.

En el contexto de la multitud, de hecho, se quiere ante todo poner de relieve la indefinición del ruido de la colectividad, de la acción de la multitud en su creación del lenguaje: no se le brinda importancia a ninguna voz, porque las voces son engendradas por ese conjunto colectivo y social que poco a poco las define y les da una ilusión momentánea de existencia, para luego volver a disolverlas en la masa de vociferación inicial. Esta acción

llevada a cabo por la multitud nos remite a las sinfonías cumplidas por la música: como en una orquesta sinfónica, todos los instrumentos (en este caso todas las voces) crean juntos la melodía de la pieza musical (el texto), para luego diferenciarse y adquirir su individualismo⁴⁶, y finalmente volver a mezclarse con los demás instrumentos al terminar su aparición como solista. Este mecanismo refleja también la voluntad del lenguaje de no dejar el monopolio de sus actos en mano de un único personaje, sino de manifestarse por medio de distintas voces para llegar a conocerse y descubrirse bajo luces diferentes y, tal vez, divergentes. En suma, la singularidad no ha de entenderse como punto de partida, sino de llegada; del mismo modo, la multitud no debe concebirse como una síntesis, sino como el medio para la diferenciación y el individualismo de las múltiples voces que la componen.

Per la moltitudine, il collettivo non è centripeto, fusivo. Non è il luogo in cui si forma la “volontà generale” e si prefigura l’unità statale. Poiché l’esperienza collettiva della moltitudine non ottunde, ma radicalizza il processo di individuazione, è escluso per principio che da tale esperienza si possa estrapolare un tratto omogeneo. Il collettivo della moltitudine, in quanto individuazione ulteriore o di secondo grado, fonda la possibilità di una democrazia non rappresentativa. (Virno, 2001: 51)

El lenguaje, por tanto, tiene calidad de virtuoso y a través de su virtuosismo hace patente sus voluntades y escoge la mejor manera para manifestarse. Sin embargo, habría que profundizar aún más el discurso sobre el virtuosismo lingüístico; ante todo, ¿a qué remite el término virtuosismo? ¿Cómo podría aplicarse este concepto al ámbito lingüístico? Según una primera definición de la *Real Academia Española*, el virtuosismo es “el dominio de la técnica de un arte propio del virtuoso”, es decir aquel artista “que domina de modo extraordinario la técnica de su instrumento” (www.rae.es). El lenguaje, por ende, no tiene que ser estudiado exclusivamente bajo su vertiente lingüística: el lenguaje es un artista⁴⁷ y en cuanto tal usa la palabra para intensificar su habilidad de autonomía con respecto al contexto en el que nace porque, tal como enfatiza Virno, “il linguaggio umano ha compimento in se stesso, non produce un ‘oggetto’ indipendente dalla stessa esecuzione enunciativa”. Todo lo que el lenguaje crea nace y se concluye en el mismo lenguaje, porque él mismo se divierte a moldear voces, discursos y objetos que de por sí solos no podrían existir, porque son encarnación de

⁴⁶ Véase apartado sobre la música, sobre todo la parte dedicada a la presentación de los personajes.

⁴⁷ Nunca ha de olvidarse que el lenguaje se genera de un arte por excelencia: la música.

un virtuosismo lingüístico cuya finalidad no es comunicar, sino extremar sus infinitas potencialidades. Por eso cada voz se disuelve tan pronto como el lenguaje decida encarnarse en otras voces. El lenguaje virtuoso y proliferante es requisito imprescindible para que la relación dialógica se cumpla: el yo ejecuta su performance para con el otro y la presencia ajena es necesaria para que esta performance adquiera significación. El otro, con su mirada y escucha transgrediente da vida al cumplimiento del yo y a todas sus acciones:

Consideriamo con attenzione ciò che contraddistingue l'attività dei virtuosi, cioè degli artisti esecutori. In primo luogo, la loro è un'attività che trova il proprio compimento (ovvero il proprio fine) in se stessa, senza oggettivarsi in un'opera durevole, senza depositarsi in un "prodotto finito", ossia in un oggetto che sopravviva all'esecuzione. In secondo luogo, è un'attività che esige la presenza altrui, che esiste solo al cospetto di un pubblico. (Virno, 2001: 28)

El juego virtuoso realizado por el lenguaje lo hemos profundizado en el apartado sobre el rizoma, en el que se ha enfatizado su capacidad de desatarse de su índole denotativa para con las cosas, de engendrar nuevas significaciones y experimentar nuevos discursos gracias a su calidad libertina. Ahora bien, su virtuosismo y su deambulación resultan fundamentales en la construcción de otro paradigma que está a la base de las novelas, es decir la idea de *chiacchiera* o verborrea lingüística:

La chiacchiera incrina il paradigma referenzialista. La crisi di questo paradigma sta all'origine del *mass media*. Una volta emancipati dall'onere di corrispondere punto per punto al mondo non linguistico, gli enunciati possono moltiplicarsi indefinitamente, generandosi l'uno dall'altro. La chiacchiera è infondata. Questa infondatezza spiega il carattere labile, e talvolta vacuo, dell'interazione quotidiana. Tuttavia, la medesima infondatezza autorizza in ogni momento l'invenzione e la sperimentazione di nuovi discorsi. La comunicazione, anziché rispecchiare e trasmettere ciò che è, produce essa stessa stati di cose, esperienze inedite, nuovi fatti. Sono tentato di dire che la chiacchiera somiglia a un rumore di fondo: insignificante di per sé (a differenza di rumori legati a fenomeni particolari, per esempio una moto in corsa o un trapano), offre però il canovaccio da cui trarre varianti significative, modulazioni inconsuete, articolazioni imprevedute. (Virno, 2001: 62)

La chiacchiera es el resultado de la colectividad y del virtuosismo lingüístico, representa el vociferar incesante de todos los elementos que la multitud define; no tiene sentido estable, porque su naturaleza es la de desvanecer rápidamente para dejar la posibilidad a otros significados de emerger. Virno la considera “insignificante di per sé”, al no concebir bien su procedencia, pero al mismo tiempo expediente para la realización de nuevos motivos. Al respecto, estoy parcialmente de acuerdo con lo argumentado por el filósofo, porque creo que todo lo que sale de la *chiacchiera* tiene una significación, aunque temporánea e irreproducible. La *chiacchiera* es la seña que el lenguaje deja, es el resultado de su transgresión, y todo lo que emana y transmite tiene sentido en aquel contexto y momento: nunca es insignificante, sino que se vuelve asinificante cuando el lenguaje realiza sus desviaciones y decide poner su atención hacia otras perspectivas a fin de alumbrar nuevas realidades.

La chiacchiera, en algunos de sus aspectos, se asociaría también con el choteo, o sea esa proliferación de sentidos que nacen a partir de un tema y que se desarrollan por la actitud de no tomar nada en serio y tirar todo al relajo, como evidencia Mañach en su *Indagación del choteo*. Es más, podríamos afirmar que el choteo nace desde la *chiacchiera*, de la voluntad de tergiversar sobre algún argumento, de encontrarle todas las explicaciones posibles y ocultadas. Esta actitud bien se ve en los diálogos entre Cué y Silvestre, en su voluntad de portarse como Bustrófedon y buscar los sentidos más recónditos del lenguaje, asociando al azar y mezclando palabras, literaturas, películas en su discurso, haciendo por tanto de los asuntos, textos, citas y lenguas mundiales algo estrictamente individual.

-Piensa también en el aspecto espiritual. Soy Paganini ahora, el del violín mágico, el que tiene la pasta, pastora divina, plata grisbí (...)

- ¿No tienes convicciones? –me dice, en broma-. ¿No hay nada sagrado para ti? Have you no honor?

“The best lack all conviction”, le dije citando y no me dejó siquiera decir “While the worst are full of passionate intensity”, porque me corrigió:

-The *Beast* lacks all conviction while the words are full of passive insanity. ¿A ti te gusta The Second Coming?

-Sí- le dije creyendo que hablaba de Yeats-

-Prefiero la tercera.

-¿La tercera qué?

-La tercera venida. The Third Coming.

Salió corriendo, metafóricamente, hacia la máquina. En mi pueblo, cuando niño, decían a momentos como éstos, desbocados, Se soltó la metáfora. ¿Retórica de las naciones? (p. 543).

En esta conversación entre Cué y Silvestre, cuyo juego ‘desbocado’ entre palabras y asociaciones fónicas alude a la esfera sexual, se da lo que Virno define *chiacchiera*, una desviación sobre temas, asuntos, literatura y palabras que rinden homenaje tanto al virtuosismo lingüístico como musical. Y es precisamente gracias a estas desviaciones que el lenguaje hace que la *chiacchiera* se engrandezca, disminuya y vuelva a engrandecerse, cumpliendo con las expectativas del lenguaje de dejar boquiabierto a quienquiera trate de entenderlo y encontrar una explicación lógica a su quehacer. La única lógica que se podría seguir es considerar el texto como el fruto de múltiples acciones de desviación, transgresión, dialogismo y proliferación en un espacio colectivo orquestado por el ritmo y la música. El lenguaje que leemos en las novelas, que tratamos de desnudar para descubrir sus significaciones más íntimas, no es otra cosa que el resultado de una acción incesante y fluyente de todos estos elementos, que pretende extirpar todo tipo de control lingüístico y evidenciar las infinitas posibilidades y potencialidades que el lenguaje encierra.

CAPÍTULO III

El arte de la traducción: intertextualidad, reescrituras y parodias

1. El arte de traducir

Muchas veces se ha oído hablar de traducción como arte y del traductor como traidor⁴⁸, dos conceptos que, por más distintos que se perciban, no pueden prescindir el uno del otro, porque si la traducción es una obra artística, automáticamente su creador, el traductor, es un artista traidor. Al aproximarnos al entreverado mundo de la “traduttologia”⁴⁹ (Buffoni, 2009), haría falta aclarar lo que se entiende por arte y producto artístico, para luego acercarnos a una nueva concepción e idea de traducción que rinda homenaje a la creación, a la improvisación y a los golpes de escena, es decir una traducción que más que considerarse como subproducto es una obra literaria a todos los efectos.

En el primer capítulo se ha mencionado cómo la literatura crea su propio lenguaje apoyándose y simulando la realidad primaria en un juego de ilusiones y mimetismos que eleva el texto literario a otra esfera, a otro sistema, confiriéndole el estatus de “sistema di simulazione secondario” (Lotman, 1976); al colocarse dentro de otro sistema, la obra literaria adquiere múltiples significaciones porque por un lado emula la realidad primaria, al engendrarse de ésta, y por el otro se abre hacia nuevas interpretaciones y nuevos espacios, dado que el lenguaje literario no sólo perturba el mundo real, sino que se deja perturbar por lecturas que otros artistas llevan a cabo sobre él. En este sentido, el arte ha de considerarse como uno de los principales medios de comunicación, porque vehícula una cantidad infinita de formas, expresiones, estilos literarios, ritmos, tiempos y espacios, al ser mediadora entre una realidad ‘primaria’ y otro mundo –el artístico- hecho por ideologías, expectativas,

⁴⁸ La traición de los traductores se hace patente en *Tres Tistes Tigres* en un diálogo entre Cué y Silvestre, quienes argumentan acerca de un error cometido por Lino Novás Calvo en su traducción de *El Viejo y El Mar* de Hemingway: “¿traductor, otro traidor? (...) Hay por lo menos tres errores graves ya en la primera página. Me dio lástima seguir buscándolos. No me gustan las decepciones. Por curiosidad miré la última página. Allí llega a convertir los leones africanos del recuerdo de Santiago, ¡en ‘leones marinos!’” (p. 525-527)

⁴⁹ Con el término “traduttologia”, Franco Buffoni hace referencia a la traducción como una ciencia que puede ser estudiada, teorizada y comparada, sin categorizarla como texto de calidad inferior con respecto al producto de partida. Como se explicará más adelante, se tratará de sobrepasar todo tipo de teoría que haga distinciones entre texto original y texto traducido.

creencias e ilusiones. Precisamente por este motivo, el texto artístico es el medio de comunicación más eficaz, porque no se limita a representar los hechos tal y como se ven y viven, sino también como se perciben y desearían que se desarrollaran. Pensemos en este diálogo entre Cué y Silvestre durante una noche en un café de La Habana:

Se acercó en ondas alcohólicas hacia mí y me dijo muy bajito en el oído:

-Me voy al Sierra.

-Es muy temprano para la noche y muy tarde para la madrugada. No va a estar abierto.

-A la Sierra, no al Sierra.

-¿A Nicanor del Campo ahora?

-No, coño, me voy al monte. Me alzo. Me hago guerrillero (*Tres Tristes Tigres*, p. 533)

Según el contexto en el que se desarrolla la conversación, Silvestre parece entender que Cué quiere ir a otro local de La Habana, mientras que Cué hace referencia a la Sierra, pero no entendida como espacio, sino como circunstancia: quiere hacerse guerrillero. Si Silvestre y el lector se hubieran detenido en el primer sentido recibido, no se habrían percatado de las reales intenciones de Cué, de ahí que la realidad representada y asumida desde un primer momento no sea la que realmente parece ser o quiere comunicarse. En esta transmisión de una realidad a otra, la figura del receptor asume igual importancia de la del remitente, ya que el acceso al mundo del arte necesita que plúrimas interpretaciones y plúrimos sistemas de simulación de la realidad se intersequen entre ellos. La figura del receptor, por cierto, representa el paradigma de la artisticidad porque, como pone de manifiesto Lotman, la índole del texto artístico es ser auténtico y abierto al mismo tiempo, es decir apto para ampliar su contenido gracias a la experiencia y al nivel de conciencia y conocimiento del destinatario, quien construye a su vez otro modelo de visión de la realidad designada, creando de tal manera múltiples estructuras compartidas del mundo.

Chi riceve costruisce un modello. Qui possono sorgere sistemi che organizzaranno gli elementi casuali del testo dando ad essi una significanza. Cosí nel passaggio da chi trasmette a chi riceve, la quantità di elementi strutturali significanti può cambiare. Dall'idea che la realtà è ciò che è dato da una visione quotidiana, semplice, ne deriva un'altra: la realtà è il reciproco intersecarsi di diversi punti di vista, che permette di uscire dai confini limitati di ciascuno di essi. Portatore di significato risulta non uno strato stilistico, ma

l'intersecazione di molti stili in contrasto (punti di vista), che dà un certo significato oggettivo (sovrastilistico) (Lotman, 1990).

La realidad, por tanto, en este juego de relaciones e intersecciones es nada más que el contacto entre distintos puntos de vista y sistemas que, al no sobreponerse ni ocultarse, crean un polisistema hecho no sólo por un abanico de interpretaciones, sino también por “accostamenti semantici, analogie, contrapposizioni e opposizioni che non coincidono con la rete semantica della lingua naturale, ma *entrano [énfasis mía]* in conflitto e lotta con essa” (Lotman 1972: 227-228). En resumidas cuentas, en lo que Lotman llama “trascodificazione esterna plurima”, lo que se da es la creación de una estructura polisistémica cuya base está caracterizada por el acercamiento de sistemas autónomos que, al interactuar entre ellos, crean analogías y contraposiciones que enriquecen el entramado textual, moldeando una obra de arte polifacética y poliestructural cuya capacidad reside, como en el caso del rizoma, en acrecentar cada vez que se hallen nuevas transcodificaciones.

La decisión de apoyarnos en las teorías del texto artístico para introducir el mundo de la *traduttologia* se debe al hecho de que la traducción ha de entenderse como obra de arte en *strictu sensu*, lejos de todos los universales que sólo la consideran como un producto meramente instrumental, es decir reproducción o transferencia de un contenido original a una lengua y cultura extranjera, sin tener en cuenta variables como ideologías, espacios, tiempos y, sobre todo, receptores. Hay por tanto que acercarse a la traducción desde otra óptica, empezar a entenderla más que resultado de una acción, como un proceso activo y plasmante que permite la comunicación entre distintas culturas, ideologías y lenguas. Como ya vimos en las tuercas lingüísticas de la escritura, en las desviaciones rizomáticas y en la nueva interpretación de la oralidad escrita, lo que se cumple también en el mundo de la traducción es una acción de descentramiento y recentramiento, porque el traductor “decontestualizza in modo radicale. Le differenze strutturali fra la lingua, anche fra due lingue che hanno significative affinità (...), richiedono che il traduttore in vari modi smonti, riorganizzi e alla fine ridisponga la catena dei significanti che costituiscono il testo fonte” (Venuti, 2009: 34). Por eso se suele atribuir al traductor el adjetivo de traidor, porque se pretende que el traductor trabaje mecánicamente sólo sobre el idioma, sin tener en cuenta factores muchos más importantes como los códigos y el intertexto de recepción. De esto ya iremos ocupándonos más adelante, al hablar de interpretación, intertextualidad y reescrituras, aspectos de fundamental importancia en el análisis de las obras.

Para aclarar un poco más la relación intrínseca entre texto, traductor y receptor, tal como la difícil labor del traductor de ‘seccionar’ los textos para luego darles una nueva alma según el tiempo y el espacio en los que se colocan, propondría el análisis de la sección “Los Visitantes” en *Tres Tristes Tigres*, en la que la miríada de puntos de vistas abunda para desembocar finalmente en el borrador oficial del traductor. En este apartado de la novela, asistimos a una anécdota contada por Mr. Campbell sobre el robo de un bastón que compró durante su viaje en la “exótica” Habana, de su sucesiva recuperación y de la extraña sensación que percibió en la habitación del hotel cuando se dio cuenta de que “había *otro* bastón” (*TTT*, p. 343). La peculiaridad del cuento reside en el hecho de que a la historia del Señor Campbell siguen los reparos de Mrs. Campbell, quien se anima a volver a relatar el cuento bajo una luz totalmente distinta y añadiendo explicaciones, adjetivizaciones y correcciones que cambian por completo el entramado textual inicial.

Estuvimos bebiendo durante una hora o cosa así y pagamos y salimos. A las dos cuabras recordé que había dejado el bastón olvidado en el café y regresé (...) Mi asombro, pues, fue extraordinario y grato cuando al doblar una calle estrecha hacia un stand de taxis iba un viejo con mi bastón. De cerca, vi que no era un viejo, sino un hombre de edad indefinible, visiblemente un idiota mongólico. Pronto tuvimos una pequeña turba local a nuestro alrededor y me sentí nervioso, pues no quería ser víctima de ninguna lynching mob, ya que yo parecía un extranjero que abusaba de un nativo indefenso. La gente, sin embargo, se portó bien, dadas las circunstancias. Mrs. Campbell les explicó mejor lo que pudo y hasta hubo uno que hablaba inglés, un inglés bien primitivo, que se ofreció de mediador (...) (*TTT*, pp. 340-341).

El bastón no lo “encontró” en la calle, caminando junto a un hombre como un personaje-cosa de Gogol, sino en el mismo café. Estábamos sentados (el café estaba lleno) y al levantarse Mr. Campbell, echó mano a un bastón que había en la mesa de al lado, oscuro, nudoso: igual que el suyo. Salíamos cuando oímos que alguien corría detrás de nosotros y comenzaba a hacer ruidos: era el dueño del bastón, sólo que entonces no sabíamos que era su verdadero dueño (...). Es verdad que se organizó una pequeña muchedumbre (sobre todo por parroquianos del café) y que hubo discusiones. No hubo jamás melodrama. Ni lynching mob (...) (*TTT*, pp. 345-346).

Esta primera muestra traductiva a partir de los cuentos de Mr. y Mrs. Campbell pone de relieve cómo la acción de la traducción mina todo tipo de tentativa de univocidad por medio de la repetición de un misma historia según posiciones diferentes. Para Mr. Campbell, el bastón lo reencontró por azar al doblar una calle, según su esposa fue el propietario del

bastón que Mr. Campbell tomó en el café que corrió detrás de él para reclamarlo. En este juego especular de dos distintas versiones no se consigue entender bien quién esté relatando la verdad (si de verdad puede hablarse), ni quién sea el real propietario o ladrón del bastón. La magia de la traducción, por ende, reside precisamente en este juego de mutuos intercambios entre los textos, en la repetición irrefrenable de contenidos que los lleva a multiplicarse al infinito.

Lo que además hay que destacar en el apartado “Los Visitantes” no es sólo la capacidad de la traducción de intercambiarse (de lugar, tiempo, y perspectiva) y volverse a repetir, sino también la visibilidad insólita de la figura del traductor. De hecho, a los relatos de Mr. Campbell y los reparos de Mrs. Campbell sigue la versión intermedia del traductor que, sin embargo, no aparece como definitiva, sino más bien como un borrador en el que se hacen patentes las tachaduras⁵⁰ y las correcciones de quien traduce (traducción que, en los capítulos a seguir, se descubrirá pertenecer a Rine Leal). Si, tal como pone de relieve Venuti, la traducción hace concreta una interpretación (2010), lo traducido por el traductor de los textos de los señores Campbell no es nada más que una nueva versión de los acontecimientos ya contados, retomados para ser relatados una y otra vez, y para enfatizar aún más que contar y traducir no son actos de por sí separados, sino versiones distintas de un mismo suceso. No a caso, la traducción de Rine aparece mucho más larga y con amplios detalles dejados de lado por los Campbell, con notas a pie de página⁵¹ para explicar las palabras de etimología diferente del español, y con alusiones culturales a distintas obras pertenecientes a la literatura mundial, tal como la *Divina Comedia* de Dante u *Othello* de Shakespeare. En lo específico, en el texto de Mr. Campbell, al chofer de taxi se le hace referencia con su verdadero nombre Raymond Algo (¿alusión a Queneau?), en los reparos de Mrs. Campbell parece llamarse Ramón García, mientras que en el borrador del traductor se le pinta como “este Virgilio del Infierno de la noche” (*TTT*, p. 352), aludiendo, diversamente de lo que se podría pensar desde

⁵⁰ Las tachaduras ocurren para borrar palabrotas, errores de escritura y de formato textual más que nada.

⁵¹ Con las notas a pie de página se pretende aclarar al lector la etimología de algunas palabras de procedencia otra del español, como *souvenirs* “regalos. En francés en el original [‘cadeaus’, francés incorrecto, cadeaux]” (*TTT*, p. 355), o la traducción del inglés al español de términos como *Black and White*, blanco y negro –aunque a las expresiones inglesas empleadas originariamente por los Campbell, como *lynching mob*, se les ha atribuido un correspondiente español, “rabia linchadora”. Dichas notas, además, proporcionan también explicaciones sobre referentes literarios que podrían resultar ocultos al destinatario del texto, como “y más tarde pero no mucho más tarde, cuando todos los huéspedes han arribado y todo el mundo está acomodado, ellos apagan la luz (...)”, que según el traductor representa un “juego de palabras shakespericano, de *Othello*, acto IV, escena última” (*TTT*, p. 353).

un principio, no a la obra maestra de Dante, sino más bien al Virgilio dantesco dentro de la obra del escritor francés Louis-Ferdinand Céline.

La repetición extremada de acontecimientos, analizada en la sección dedicada al matrimonio de los Campbell, se debe también a las exigencias de volver a crear dentro del texto una musicalidad que no se exhibe exclusivamente por el ritmo incesante de las palabras y de sus tuercas rizomáticas –como ya vimos en el capítulo anterior- sino también que se da a nivel de los contenidos, donde un tema inicial, la historia del bastón, abre camino a sus variantes sucesivas. El acto de repetir socava dentro del lenguaje unos espacios fértiles para la creación lingüística, puesto que en el corazón de la repetición no se encuentra exclusivamente el sentido del texto, sino también la lengua con sus infinitas potencialidades de generar nuevas historias. En otras palabras, la traducción y la repetición son conceptos inseparables y representan el fulcro de cualquier obra artística, puesto que, como pone de relieve Foucault en su ponencia *Language et Littérature*⁵² (1964), el

fenomeno della ripetizione è sicuramente una proprietà costitutiva del linguaggio, che però non resta neutra o inerte rispetto all'atto di scrittura. Scrivere non è aggirare la ripetizione necessaria del linguaggio; scrivere, in senso letterario, è mettere la ripetizione nel cuore stesso dell'opera; e forse bisognerebbe dire che la letteratura occidentale – perché non conosco le altre e non so cosa se ne possa dire – è necessariamente cominciata al fianco di Omero, che ha utilizzato una sorprendente struttura di ripetizione nell'Odissea (2013: 53).

A partir de las palabras de Foucault, habría que acercarse al mundo de la traducción con otro espíritu crítico, pensando que el acto de traducir no se da exclusivamente a nivel del contenido, como podría creerse desde un principio, sino que permite también la elaboración del lenguaje, su viabilidad y renovación, porque sólo a través de la repetición pueden multiplicarse los mundos y dar vida a nuevos contenidos e historias que, de otra manera, quedarían escondidos bajo la unidireccionalidad del texto de partida.

⁵² Conferencia en la Universidad San Louis en Bruselas; en *Materiali foucaultiani*, n. 3, 2013, pp. 27-68, trad. Iacomini Miriam.

2. Diálogo intertextual: mundos en contacto

Ahora bien, habría que hacer hincapié en el papel de la traducción como nueva obra de arte nacida de una realidad primaria y transformada en un nuevo género textual; como ya mencionado, la realidad a partir de la cual se desarrolla la traducción no ha de considerarse ni única ni original, puesto que intervienen distintas causales ajenas que confutan su primacía; aún más, es precisamente gracias a las acciones que se realizan sobre el texto primario –o de partida- que el mismo puede volver a existir, fortalecerse.

L'essenza di un testo sta nella 'spartizione', nel 'potere collegiale' delle sue apparizioni, del suo essere accesso. Le sue riscritture, traduzioni, parodie, sono l'accedere, il ripresentarsi fenomenico, nello spazio e nel tempo, l'unico nel quale peraltro quell'essere può esistere. L'insieme co-stituisce il testo e lo risignifica continuamente, proprio perché ogni nuovo accesso è parte della circolazione, della collegialità e del suo quindi essere-con. (Nasi, 2010: 38).

En lo explicado por Nasi, la traducción reanima el texto de partida al añadirles nuevos elementos que vuelven a con-stituirlo. El prefijo 'con' representa el emblema del análisis no sólo del mundo traductológico, sino también de la labor poética de Cabrera Infante, Sánchez y Cárdenas; la multitud de voces, jerarquías vocales y lenguajes aquí se reproduce por medio de la ensambladura de distintas interpretaciones y lecturas de un texto de partida que hace de trampolín hacia nuevas creaciones textuales. En otras palabras, el texto traducido no representa una obra orgánica y lineal, sino que se constituye por una porosidad que se abre hacia otros *limes*⁵³ o confines literarios, otras maneras de entender y hacer literatura, por lo que no se limita a trasladar términos y conceptos de un idioma a otro, sino que interactúa y se plasma hacia otras formas literarias que contribuyen a su fortalecimiento. La apertura corresponde a la teoría de "trascodificazione esterna plurima" propuesta por Lotman, ya que no se limita a acoger las informaciones y transplantarlas en el sistema de llegada, sino que aprovecha la interacción con los emblemas culturales del sistema otro para dar lugar a nuevas interpretaciones, miradas, transcodificaciones que más que generar una copia del texto

⁵³ Al respecto, en su ensayo sobre las reescrituras, *Riscritture* (2015), Fantappiè hace referencia a los confines de las reescrituras con el término latín *limes* para indicar una línea entre dos espacios, ambos poblados por distintas formas de literatura. "La riscrittura si dimostra essere il *limes* –il confine abitato- di altre forme di letteratura, e in questo senso dunque non le esaurisce (è il loro confine, quindi è *meno* di esse: è 'solo' lo spazio liminare) eppure le ricomprende (è il loro confine, quindi è *più* di esse: le circonda, ed è dove esse non arrivano)." (Fantappiè, 2015: 155)

traducido crean una nueva obra de literatura. De ahí surja la pregunta si se podría seguir hablando de traducción dentro de un contexto donde se descompagina todo el sistema de partida y sólo se pueden percibir ecos de éste en las nuevas creaciones literarias.

Para contestar a la pregunta haría falta tomar en cuenta el concepto de *Weltliteratur* o cartografía mundial de la literatura propuesto por Goethe⁵⁴, según el cual el adjetivo mundial no implica una homologación u homogeneidad del mundo, sino más bien una tensión perseverante entre lo local y lo universal (*glocal*, de global y local), entre las experiencias individuales y un conjunto de miradas cruzadas (Fusillo, 2015: 15). Dicha idea de literatura prevé una interacción sistemática no sólo entre las distintas obras literarias existentes, sino también entre los distintos autores, quienes dan lugar a una red de comunicación y circulación textual que no concibe los clásicos como monumentos inmóviles e inalcanzables, sino en constante relación entre ellos. La *Weltliteratur*, leída a la luz de la traducción, no puede prescindir de tres actores fundamentales: los escritores, los traductores, y el público receptor; el intercambio entre los tres sujetos, de hecho, desencaja todas las teorías acerca de la traducción como simple transposición del contenido de un idioma a otro, para abrirse en cambio hacia una idea de nueva creación literaria gracias a la dinamicidad y al diálogo entre las distintas culturas y literaturas que, al relacionarse, rozarse y compararse, activan un proceso de importación y exportación de elementos ajenos que eliminan cualquier tipo de aplastamiento –sea lingüístico, cultural o textual- y dan lugar a obras de arte auténticas que se atraen, rechazan, parodian y re-designan. El diálogo incesante entre obras y autores Julia Kristeva lo define “intertextualidad”, donde el prefijo *inter-* no hace otra cosa que subrayar el intercambio constante entre unos textos que, al entrar en contacto entre sí, dan vida a nuevas obras, a nuevas interpretaciones de lo ya escrito y leído, contribuyendo de tal manera a engrandecer el polisistema dentro del cual se han asentado. La intertextualidad, tal como la concibe Kristeva, es un mosaico de citas, transformaciones, inglobaciones de textos que lleva a la multiplicación de éstos, a su desdoblamiento y re-colocación en otro nivel del sistema, cambiando por ende su significación cada vez se dé vida a nuevas transcodificaciones. “Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation

⁵⁴ “Spingo volentieri lo sguardo verso le nazioni straniere e consiglio a tutti di fare altrettanto. Le letterature nazionali non significano più molto, si avvicina l’epoca di una letteratura universale e ognuno deve portare il suo contributo affinché questa epoca arrivi al più presto” (J. P. Eckermann, 1957: 368). En la conversación que Goethe tuvo con Eckermann en el año 1827 empieza a surgir una idea transnacional de la literatura, es decir la voluntad por parte de las demás culturas de entrar en contacto entre ellas y de establecer un diálogo inter-literario que llevará a entender de otra forma y a evaluar el papel de la traducción.

d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double" (Kristeva, 1969: 85).

Este diálogo incesante entre los textos se hace patente dentro de las obras bajo análisis; en lo específico, tanto Cabrera Infante como Cárdenas y Sánchez se apropian de citas ajenas para brindar a sus novelas un carácter polifacético que desafía al lector a encontrar a lo largo de su proceso de lectura cuántas más referencias intertextuales posibles. Rita de Maesneer en *Ocho veces Luis Rafael Sánchez* (2008) habla de "citas citables", haciendo referencias a todo tipo de apropiación literaria por parte del autor de *La Guaracha del Macho Camacho*; en lo específico, de Maeseneer pone de relieve cómo citas procedentes de autores, cineastas, cantautores, políticos etc. caben dentro del texto transformándose en algo innato al texto y perdiendo su estado de cita literaria. Dicho de otra manera, si las citas no aparecen destacadas por marcadores como comillas o notas a pie de página no pueden considerarse como cuerpos ajenos que el autor quiere insertar dentro del texto para que el lector los identifique, sino más bien como apropiación literaria que puede activar en el lector resonancias, pero también distancia. La paradoja de las citas empleadas por los tres autores reside exactamente en este vaivén entre lo conocido y lo desconocido que desestabiliza al receptor desde un principio, por leer algo que le suena dentro de la mente, pero que le anima también a seguir el flujo del texto y a percibir las citas como palabras no adoptadas, sino pertenecientes al entramado textual de las novelas. Las citas, por tanto, asumen el estatuto de "citas citables" por perder la autoridad previa dentro del nuevo sistema literario y transformarse en algo nuevo, que atañe las nuevas historias contadas.

La Guaracha del Macho Camacho, empieza con un tapón que tiene lugar cada miércoles a las cinco de la tarde, "A LAS CINCO de la tarde, a las cinco en punto de la tarde y son las cinco en todos los relojes (...)", una hora y una fecha que suelen reiterarse a lo largo de toda la novela; dicha hora no cautivaría tanto la atención del lector si no fuese por el final de la obra, cuando Benny, el hijo del Senador Vicente, atropella y mata a las cinco de la tarde con su Ferrari al Nene, hijo de La Madre. Dicho desenlace dramático llama mucho la atención por hacer ecos a la obra de Lorca *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía*⁵⁵, muerto de gangrena por una cornada de un toro en la plaza de Manzanares en 1934. De ahí la referencia escondida de Sánchez a la obra de Lorca, una referencia que se apropia del contenido y del

⁵⁵ "A las cinco de la tarde. Eran las cinco en punto de la tarde. Un niño trajo la blanca sábana a las cinco de la tarde (...)" (Lorca, 1935).

estilo de la elegía del poeta español para documentar la muerte del Nene a mano de Benny; en esta muerte, por tanto, el Nene representa a Sánchez Mejía aplastado por la ira del toro-Ferrari. Además de recurrir a citas procedentes del mundo literario, lo que más cabe destacar en la obra de Sánchez es también el uso de eslóganes publicitarios, como HOLA, HOLA, PEPSICOLA, para hacer referencia a la oficina del sicólogo de Graciela y, de manera más oculta, a la influencia de la cultura norteamericana en Puerto Rico⁵⁶, o de alusiones a películas como *Belle de Jour* de Buñuel, para referirse al doble papel desempeñado por La Madre/China Hereje, es decir, el de madre y prostituta –tal como la protagonista del filme, Séverine, una mujer casada que se prostituía de día:

A MÍ NO me resulta que se amañe a venir tarde. A venir cuando le sale de donde le sale. A pasarse por donde no le da el sol el arreglo que arreglamos: contratada para vísperas de noche y sesiones crepusculares, *Belle de Jour* insular (*La Guaracha*, p. 107).

Citas apropiadas que se convierten también en los ademanes y actitudes de Graciela, quien se recuerda de su boda

pálida como la niña de Guatemala, pálida como la amada inmóvil, bellamente quieta ante la turbulencia de las aclamaciones y los bravos y la inusitada admiración de los monaguillos, unos prospectos sensacionales de hijos de puta que trastocaron la lección y en vez de decir amén decían amor, amor (*La Guaracha*, p. 139),

o sea, actitudes llenas de expedientes literarios, donde *La niña de Guatemala de Martí* (1891), el libro de poemas de Amado Nervo, *La Amada Inmóvil* (1912), y el último verso de la novela *La Misa de amor* (1968) de Ramón Menéndez Pidal se convierten en el retrato literario de Doña Graciela; recursos intertextuales que se hacen corpus textual en *La Guaracha del Macho Camacho*, resonando en obras precedentes, pero adquiriendo nuevos sentidos y autoridad dentro de la novela de Sánchez.

⁵⁶ A menudo Sánchez recurre a términos anglosajones dentro de su novela que, como se verá más adelante, tienen la finalidad de subrayar la dependencia e influencia de Estados Unidos dentro de la cultura puertorriqueña. En este caso específico, tanto hola hola, como pepsicola representan dos maneras de colonización anglosajona del español: “efectivamente, contestar el teléfono con ‘Hola, hola’ es una típica interferencia sajona junto a ‘Hello’, ‘Aló’, y demás variantes. La pepsicola es [énfasis mío] heraldo y síntesis de toda la cultura norteamericana” (Martínez López, 1985: 112).

El caso de *Periférica Blvd.* resulta un poco más distinto a lo de *Tres Tristes Tigres* y *La Guaracha del Macho Camacho*. Ante todo, las citas suelen aparecer a nivel de los epígrafes que introducen cada capítulo, seguidas por la mención del nombre de su autor, por lo que se pueden considerar citas a todos los efectos, al ser acompañadas por indicadores y la referencia de su procedencia. Por tanto, al comienzo de cada apartado unas frases sacadas de canciones, novelas, obras de teatro tanto bolivianas como mundiales (se cita también a Shakespeare, al Evangelio, a Blake etc.) introducen el contenido de las páginas a seguir; además de estas citas, lo que cabe enfatizar es que las apropiaciones de palabras ajenas dentro del texto suelen aparecer en forma de canciones, más bien, Cárdenas se limita a citar textos de canciones, a menudo distorsionándolos, para subrayar la índole musical de su obra. Nunca hay que olvidarse que cada personaje desempeña el papel de músico en la orquesta barroca presentada al principio de la novela; de ahí que el padre de Marta sólo se comunique por medio de refranes de tango como “Volvereeeer con la frénete marachita, las nieves del tiénepo palatearon tu sieeeen...” para hacer referencia a su hija Marta que ha vuelto, o de boleros como la canción *Corazón de Acero* de la cantante mexicana Sonia López, utilizada siempre por el Hombre que Supo Amar (así se hace llamar el padre de Marta) para avisar al teniente Villalobos que tiene “el pechio como piédera...que no le entran ni puñialeeeees”, cuando el mismo teniente trata de pegarle para sacar informaciones acerca de dónde ha ido El Maik con su pandilla. Todos los refranes de las canciones son citas que pierden autoridad al encajarlas dentro del entramado textual, puesto que adquieren nuevos sentidos alejándose de sus raíces originarias e insertándose dentro de un nuevo contexto. En resumidas cuentas, *Volver* de Gardel sólo suena como eco en la mente del lector, dado que su significado inicial y sus destinatarios ya no tienen razón de ser en el nuevo contexto novelístico, porque han sido desarraigados para ser reutilizados en otro tiempo, espacio e historia. Ahora *Volver* y *Corazón de Acero* pertenecen a la trama de *Periférica Blvd.* y sólo pueden ser leídos a la luz de los acontecimientos que se desarrollan dentro de los espacios de la novela.

Total, toda literatura que esté sometida a un proceso de escritura, re-lectura y/o traducción se desarrolla dentro del polisistema, cuya estructura, caracterizada por distintos niveles conectados entre sí, le permitirá aumentar su capacidad entrópica, al elevar el texto perteneciente a un sistema primario a otro nivel, cebando de esta manera un mecanismo de reajuste a la nueva estructura que despojará el texto inicial de sus connotaciones para finalmente darles otras interpretaciones. En su explicación sobre la intertextualidad, Kristeva

afirma que habría que dejar de hablar de intersubjetividad y empezar a entender el mosaico de citas bajo una óptica intertextual; aunque comparta por completo la idea de intertextualidad, tampoco dejaría de lado la de intersubjetividad. Por lo visto, en la idea de *Weltliteratur* se han designado a tres autores principales: el escritor, el traductor y el lector; a este trío, según la teoría sobre la intertextualidad, se tendría que añadir también el texto, que desempeña un papel activo y no de objeto moldeable y susceptible de cualquier tipo de manipulaciones ajenas. A la hora de aplicar todas estas teorías al ámbito de la traductología, habría que pensar tanto en el diálogo intertextual entre los textos como en la interpretación intersubjetiva que autor, traductor y lector⁵⁷ les dan a la hora de escribirlos, traducirlos y leerlos. En resumidas cuentas, al mosaico de citas se le añade un mosaico de subjetividades que, al aportar visiones distintas sobre un mismo texto, dan lugar a nuevas versiones literarias.

Le traduzioni (soprattutto se opera di artisti) possono arricchire a loro volta l'originale, e in ogni caso gli danno vitalità, lo ibridano, lo rendono plurale, aperto, dinamico, sottoponendolo a una metamorfosi continua: la stessa che si produce attraverso le diverse letture di pubblici diversi, o anche di una stessa persona in fasi diverse della propria vita. Insomma non sono mai prodotti secondari, ma opere autonome e nello stesso tempo parti della vita di un testo nel tempo (Fusillo, 2015: 21).

Todas las teorías hasta ahora mencionadas remiten a las ideas sobre la polifonía y la asimetría dialógica entre los personajes de las novelas. De hecho, contar con más traducciones de un mismo acontecimiento, hecho, o historia pone de manifiesto cómo exista un diálogo incesante entre los textos, los puntos de vista y los pensamientos entre quien está contando, leyendo y escribiendo. La triangulación entre autor, traductor y lector se hace patente en la tentativa de Rine de convertir en texto los cuentos de los Campbell; desde luego, la sección “Los Visitantes” es la que más pone de manifiesto cómo la teoría sobre la reversibilidad y correspondencia entre traducción y texto original quedan confutadas por las distintas versiones

⁵⁷ Esta triangulación, como pone de relieve Nasi, remite a la idea del tercer hombre de Platón: “Se l’idea di uomo è essa stessa un uomo, anzi, si potrebbe dire che è l’uomo per eccellenza, come possiamo stabilire che i singoli uomini che incontriamo nel mondo sono copie di quell’Uomo ideale? Evidentemente l’Uomo ideale e gli uomini concreti dovranno avere un elemento in comune. Questo elemento in comune sarà un terzo uomo, che garantisce, in un certo senso, che l’uomo ideale e gli uomini sensibili siano uomini, partecipino cioè della stessa idea. Si tratterà poi di dimostrare che anche questo terzo uomo partecipa dell’idea di uomo. Si avrà quindi un terzo uomo e così via. Se si trasferisce questo ragionamento al rapporto fra il testo fonte e le sue traduzioni si può vedere come, ragionando in questi termini, si rimanga ingabbiati in uno sterile tentativo di riduzione del testo a un’essenza ideale, a una mera questione di ‘senso’” (Nasi, 2010: 60).

de un mismo acontecimiento que los turistas americanos y el traductor brindan. Se podría afirmar que en la tentativa de recrear una polifonía textual que vuelva a hacer sonar las voces de La Habana, San Juan, y La Paz, los tres autores quieren eliminar todas las hipótesis de univocidad pero también de veracidad, dado que no pueden existir textos exclusivos y unívocos si los sujetos que componen, escriben y leen perciben el mundo desde perspectivas diferentes. En la novela de Sánchez inclusive la tesis sobre la reproducción fiel del mundo es puesta en tela de juicio; pensemos por un momento en los distintos cuentos de La Madre/China Hereje, de Vicente/El Viejo y de Benny sobre el atasco en San Juan: para La China Hereje las imágenes que el atasco le recuerdan son la guagua, la muchedumbre, la guaracha, el calor ahogante y la imposibilidad de ver el programa de Iris Chacón:

como yo soy la que tengo que traparme en guagua que no es él. Como yo soy la que me tengo que aguantarme el chino que me dan en la guagua que no es él. Como yo soy la que me tengo que llegarme a mi casa a las tantas que no es él. Y dos veces van que por llegarme a mi casa a las tantas me he perdido el show de Iris Chacón en la televisión (*La Guaracha*, p. 109),

mientras que para el Viejo el atasco es sinónimo de retraso a la cita con La China Hereje – “Dice: llegaré tarde. Llegaré tarde: redice” (p. 119)- y para Benny la imposibilidad de hacer marchar el motor de su Ferrari –“TUBERÍA ROTA, SEMÁFORO ROTO, semáforo intermitente, vigilante electrónico, velocidad comprobada por sistema Vascar, cuesta, termina, carretera dividida, reduzca la velocidad, zona escolar, resbala mojado, curva, lomo, detour, hombres trabajando (...)” (p. 161).

Estos ejemplos tienen la finalidad de poner de relieve cómo la objetividad y repetitividad de un mismo hecho es imposible de llevar a cabo, porque la multitud de perspectivas y puntos de vista aminora cualquier tipo de argumentación sobre la posibilidad de una traducción exacta y reversible. La reversibilidad es un concepto muy difícil de alcanzar mientras haya plúrimas expectativas, contextos y experiencias; la traducción de la realidad, de los textos, canciones y anuncios publicitarios está sometida a un proceso de renovación constante que la deja abierta y maleable, apta a la apropiación ajena y a su reescritura. Una apropiación a la que Sánchez se refiere directamente, sacando a la luz cómo la vida contada en *La Guaracha* plagie la literatura: “tapón criminal, diríase que modelado por el cuento de Julio Cortázar La autopista del sur: ricura, ricura, la vida plagiando la literatura” (p. 119).

Intertexto e intersubjetividad, por tanto, son términos que vuelven a llamar las teorías de Bajtín sobre el dialogismo ya analizadas en el capítulo anterior. Al intercambio dialógico entre los personajes y a la necesidad de éstos de ser pronunciados e incorporados por otros – sus partes asimétricas- para poder seguir existiendo y percibiéndose, corresponde la idea de intertextualidad e intersubjetividad, o sea la capacidad de todo tipo de texto y lectura de incorporar a su alteridad, a lo que es otro, y volver a entregarle vitalidad, sentido y existencia gracias a múltiples miradas para con él. Allen, en *Intertextuality* (2000), hace referencia al diálogo entre textos con la expresión “embodiment of otherness” (2000: 45), es decir incorporación de la alteridad⁵⁸, entendiendo dicho diálogo como revolucionario, capaz de destruir lo monológico y lo estático gracias a una interacción que no puede otra cosa sino generar una pluralidad de voces y significaciones que se mudan de un territorio a otro, de un tiempo a otro, y de un contexto a otro, llevándose consigo el espectro de un texto que resuena a lo lejos pero que remite a verdades distintas.

If intertextuality stands as the ultimate term for the kind of poetic language Kristeva is attempting to describe, then we can see that from its beginning the concept of intertextuality is meant to designate a kind of language which, because of its embodiment of otherness, is against, beyond and resistant to (mono)logic. Such language is socially disruptive, revolutionary even. Intertextuality encompasses that aspect of literary and other kinds of texts which struggles against and subverts reason, the belief in unity of meaning or of the human subject, and which is therefore subversive to all ideas of the logical and the unquestionable (Allen, 2000: 45-6).

Es muy interesante la idea de incorporación de la alteridad propuesta por Allen ya que permite enfatizar una vez más las teorías sobre las desviaciones rizomáticas realizadas por el lenguaje y la idea de *chiacchiera* teorizada por Virno. De hecho, se podría comparar la intertextualidad al virtuosismo lingüístico que permite reconocer dentro de la multitud cada singularidad, puesto que el diálogo intertextual crea una nueva obra de arte que tiene como

⁵⁸ Al respecto, Guglielmini afirma que la voluntad por parte de los autores extraeuropeos postcoloniales de emplear las lenguas procedentes de occidente tienen la finalidad de “affermare da una parte la propria cultura indigena e di utilizzare dall'altra la lingua del potere in una nuova forma che realizzasse l'autonomia” (2002, 173). Esta pluralidad lingüística dentro del texto ha quebrantado la idea de una literatura unidireccional e imperialista, negando la univocidad y originalidad textual: “usando più realtà linguistiche dentro dello stesso testo l'autore postcoloniale chiede al suo stesso lettore di farsi traduttore, inserendo la traduzione nell'atto di lettura” (2002: 173).

rasgo fundamental acoger voces individuales de distintos artistas que resuenan en la pluralidad de textos que compaginan la nueva pieza literaria, y a la que se añaden las distintas interpretaciones de los receptores quienes, según su propio entorno social, ideológico y literario-nacional, percibirán como irónicas, serias o groseras. Lo interesante en las novelas bajo análisis es que son los mismos personajes del texto, portadores de alteridad, segmentación y desviaciones rizomáticas que, por medio de sus discursos, se hacen portavoces de la contaminación entre los textos dejando, en la mayoría de los casos, visibles las matrices de las alteridades incorporadas, para enfatizar de propósito la nueva apropiación.

Las citas dejadas volutariamente en inglés u otro idioma, en *Tres Tristes Tigres* como en *La Guaracha del Macho Camacho*, son un claro ejemplo de cómo la incorporación de la alteridad propuesta por Allen se ha aplicado a las dos obras. En lo específico, Cabrera Infante emplea muy a menudo la lengua inglesa para hacerse portavoz de ideologías y reflexiones sobre el sistema lingüístico, cultural y social, proporcionando al lector un texto multilingüe que requiere su participación activa como traductor. Dicha volutand seguramente nació de su condición de exilio en Londres, condición que le llevaría a practicar más la lengua inglesa que la española⁵⁹, y de su total admiración por la literatura anglosajona, en lo específico por Joyce, cuya influencia ha dejado rastros en las composiciones del autor cubano. De todas formas, lo que más parece poner de relieve el autor al dejar expresiones en idiomas distintos es su volutand de traducir un mundo hecho por distintos lenguajes; más bien se podría afirmar que lo que Cabrera Infante traduce es la lengua misma, en todas sus facetas y cromatismos, porque la lengua encierra unas significaciones que ningún tipo de contenido podría transmitir. Ahora bien, su praxis de dejar bien patente la literatura y los idiomas otros sin preocuparse por su traducción se extiende por toda la novela, aunque es en el apartado *Bachata* donde resulta aún más evidente la mezcla literaria e idiomática, donde se ponen en un mismo plano distintas tradiciones literarias y culturales como si el texto se transformara en una torre de Babel, en un espacio abierto a la coexistencia de todos los idiomas. Lo mismo pone de relieve Cué, al afirmar que en Cuba todo viene de afuera y que los pocos escritores cubanos son malos lectores de autores extranjeros.

-¿Qué sería yo entonces? ¿Un lector mediocre más? Traductor, otro traidor?

⁵⁹ Cabrera Infante siempre se describió como el único escritor en inglés que escribe en cubano y el único escritor cubano que escribe en inglés de Inglaterra (Cabrera Infante, 1998: 52).

Yo, Arsenio Cué, considero que todos los escritores cubanos, todos (...) Toda la demás gente de tu generación no son más que malos traductores de Faulkner y Hemingway y Dos Passos (...) (*TTT*, p. 525-526).

La apropiación de literaturas extranjeras por parte de los cubanos se hace patente en el poema que Cué decide dedicar a Beba Martínez titulado “Si te llamaras Babel y no Beba Martínez”, un homenaje a la literatura y cultura mundiales en el que se reúnen las mayores citas de los más renombrados autores latinos, ingleses, alemanes, franceses, italianos, rusos etc. A continuación propongo unas líneas para enfatizar la riqueza cultural que el *embodiment of the otherness* puede aportar a todo acto traductivo.

Ah, si solamente tú dijeras,/ Sin con tu boca tú dijeras/ Contraria contrariis curantur,/ Que parece tan fácil de decir a los que somo alopáticos./ Si tu dijeras, Lesbia, con tu acento,/ O fortunatos nimium, sua si bona norint, Agricola/ Como Horacio./ ¿O fue Virgilio/ Publio? (...) Si tú dijeras/ Thus conscience does make cowards of us all/ Como Sir Laurence y Sir John,/ Laurence Olivier, Gielgud et al (...)/ Si dijeras, Bebita,/ Eppur (o E pur) si muove,/ Como dijo Galileo por excusa (...)/Si pudiera decir/ Una frase más simple, sencilla/ (...) Si pudiera decirla yo contigo/ (...) Ah, si te llamaras no Beba, sino Babel Martínez! (*TTT*, pp. 571-575).

Esta oda a Beba Martínez en realidad es una oda a la Babel de textos literarios sobre los cuales el autor ha construido su trama textual; se podría asimismo afirmar que *Tres Tristes Tigres* nació con el intento de crear una traducción novelada de toda la literatura mundial, y que por tanto no sienta sus bases en la voluntad de proponer un hilo narrativo que aporta un contenido, sino más bien en la reformulación de citas, historias ya contadas, espacios y tiempos ya vividos. En otras palabras, *Tres Tristes Tigres* es una vasta traducción, cuyo traductor, sin embargo, no es un traidor, sino un fanático creador. Lo mismo pensaría Octavio Paz, al afirmar que

Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único (1990: 13).

Volviendo a la idea de incorporación de la alteridad arriba mencionada, haría falta también analizar la insistencia de Sánchez en el uso de la lengua inglesa. Digamos que su historia de relaciones políticas para con Estados Unidos y su estatus de territorio no incorporado⁶⁰ explicaría la influencia del uso del inglés por parte de sus habitantes. Hasta hay quién ha interpretado el tapón símbolo de *La Guaracha del Macho Camacho* como la dependencia de Puerto Rico del mundo estadounidense, por la insistencia de los personajes (en especial de Vicente y de Graciela) de emplear la lengua inglesa para comunicarse: “la comparación del tapón con la ‘vida made in Puerto Rico’ y esa inserción dentro del segundo término comparativo con la frase en inglés, es la clave que descifra el significado del símbolo: la situación de dependencia y servidumbre de nuestro pueblo made in Puerto Rico” (Arce de Vázquez, 2001: 584).

Sin adentrarnos demasiado en discursos políticos y capitalistas, sería fundamental analizar cómo el autor pone en boca a sus personajes el inglés para comunicarse. Desde un punto de vista lingüístico, el pasaje repentino del español al inglés toma el nombre de *code switching*, es decir la acción de mezclar “bilinguals (or multilinguals), of two or more languages in discourse, often with no change of interlocutor or topic. Such mixing may take place at any level of linguistic structure (...)” (Shana Poplach, aix1.uottawa.ca). Este cambio repentino de un idioma a otro podría considerarse tanto un rasgo típico de la contaminación lingüística entre Puerto Rico y Estados Unidos, como la voluntad de incorporar y hacer patente en el discurso de los personajes la alteridad que constituye los distintos estratos de la sociedad. Mejor dicho, el uso de la lengua inglesa no es un requisito con el que todos los personajes cumplen, sino más bien es un privilegio de una clase burguesa que está insatisfecha con todo el funcionamiento del país, a partir del mismo Senador Vicente –quien sería el primero que tendría que aportar mejoras a la ciudad de San Juan. No a caso, los únicos personajes que se prestan a un *code switching* correcto son los que poseen un determinado nivel cultural, como Vicente y Graciela, mientras que La Madre sólo se limita a utilizar palabras y expresiones que podrían clasificarse como *spanglish*⁶¹, o a emplear el inglés de

⁶⁰ Para abrir un pequeño paréntesis, según el informe del Instituto de Estadísticas de Puerto Rico, sólo en el año 2014 unas ochenta y cuatro mil personas migraron de Puerto Rico a Estados Unidos (www.estadisticas.gobierno.pr).

⁶¹ Con el término *Spanglish* se hace referencia a una mezcla entre inglés y español que se lleva a cabo en distintos niveles; el *Spanglish* consiste en: 1) the adaptation of lexical units or phrasal constituents from one language into the other on a phonological, morphological and/or morphophonological level 2) the adaptation of

forma incorrecta. Además, el lector que no esté familiarizado con algunos términos procedentes de la lengua inglesa, encontraría dificultades en entender bien a qué quieren referirse los personajes, por lo que la voluntad de Sánchez de mantener ese idioma en el texto y transformarlo en discurso de los personajes podría considerarse incorporación de una alteridad dejada voluntariamente para desestabilizar el receptor y para parodiar también la actitud de algunos puertorriqueños de percibirse más estadounidenses que de Puerto Rico, como puede verse en los ejemplos a seguir:

Graciela ojea el último *Time*: people have got to know whether or not their President is crook. Well, I'm not a crook. Graciela salta las páginas de noticias internacionales de *Time*: Allende or death in cold blood (*La Guaracha*, p. 237).

Hombre del año ha sido dos años (...) la vez segunda cuando gestó y gestionó la campaña nacional con la cuña *Yankees, this is home* encaminada a contrarrestar el efecto ingrato de la campaña, *Yankees, go home*, conducida por un grupo de antisociales de siempre (*La Guaracha*, p. 121).⁶²

A la paródica refinación inglesa de Graciela y Vicente, se opone el uso distorsionado de algunos vocablos procedentes del inglés usados por La Madre:

¿CÓMO LO TIENE? ¿Cuentero? ¿Baboso? ¿Fequero? ¿Labioso? Comeeme? Traquetea el ascensor, llavean la puerta y me pongo isi, rilás, redi para el toqueteo, el granjeo (*La Guaracha*, p. 172)

El material lingüístico hasta ahora propuesto y argumentado puede insertarse dentro del ámbito de la traducción por ser fuente de comunicación entre distintos emisferios lingüísticos y culturales y por querer poner en evidencia cómo la contaminación traductiva, lingüística y socio-cultural no se limita exclusivamente al mundo de la traducción en su acepción más conocida del término, es decir como transmisión de significados y contenidos de una lengua a otra, sino más bien que parte del mismo lenguaje, verdadero protagonista en todo tipo de acto comunicativo. La pretensión del lenguaje de dejar no traducidos algunos términos y recurrir al idioma otro para vehicular información ha de ser entendida de distinta

some lexical elements or phrasal constituents from one language into another semantically; 3) the phenomenon of code-switching or a rule governed amalgamation of the two languages at the level of syntax (Rothman y Rell, 2005: 520-521).

⁶² El lema político de la campaña de Vicente pone claramente de manifiesto cómo el Senador es aficionado de toda la cultura estadounidense. No a caso, considera como padres de la patria a Washington, Lincoln y Jefferson, y es partidario de la política expansionística de Estados Unidos, como *Yankees this is home* deja patente.

manera: como crítica a una sociedad que más que valorar sus rasgos autóctonos busca sus raíces en el extranjero (como se ha visto en el análisis de los fragmentos que se acaban de proponer de *Tres Tristes Tigres* y *La Guaracha del Macho Camacho*), pero también como utopía de conciliar en un mismo espacio cuántos más aportes ajenos⁶³ y malearlos con fines apropiadores para reconstruir una memoria colectiva de confines, que irá rellenando los espacios vacíos de la memoria.

Cárdenas inclusive en *Periférica Blvd.* deja a propósito de manifiesto términos procedentes de las lenguas indígenas aymara y quechua, pero no con fines apropiadores sino para resaltar la oralidad de las comunidades que siguen poblando Bolivia. Se podría afirmar, como ya se ha evidenciado en los capítulos anteriores, que la inserción dentro del discurso dominante en español (lengua occidental) de esos idiomas tiene una doble finalidad: por un lado sacar a la luz la actual y consistente presencia de poblaciones indígenas en Bolivia y enfatizar la mezcla cultural que todavía sigue existiendo en el país; por el otro evidenciar la discriminación que los que se perciben superiores, es decir quienes detienen el control lingüístico del español, la lengua de los colonos –como el teniente Villalobos y Oquendo– ejercen para con los así llamados ‘indios’.

Lo que haría complicada cada tentativa de traducción de la novela de Cárdenas sería por supuesto esta mezcla entre códigos idiomáticos, lenguas indígenas, español y jerga juvenil que el autor ha decidido incorporar para brindar al lector un claro ejemplo de la alteridad dentro de su país.⁶⁴ A seguir, algunos ejemplos que enfatizan esta mezcla de códigos a la que ya no se podría atribuir el término *code switching*, sino más bien alteridad lingüística o mezcla idiomática.

–¿Jah? ¿Qué? ¿Ya es de día? ¿No? Sorden, mi teniente. Va a disculpar, mi teniente, miabiá estado torrando, mi teniente. ¿Dónde vamos?, ¿clave cuatro?, ¿Zona sur? –pregunto, y automáticamente le doy arranque al volvo, y recibo, como premio a mi rapidez, un codazo en mi costillar...
–¡Pero qué haces, mula” Escuchá, te digo. –me maltrata porque de seguro no se acuerda que le estoy apretando los huevos con lo que sé, y no me ha dicho “don Severito”, hasta que lo miro asíiiii, ¿no? – Oh, mesié...pagdón...escué muá –me diche chapando sobre el puchero (...) (*Periférica Blvd.*, p. 35).

⁶³ Al respecto Barthez, al analizar las obras de Primo Levi, enfatiza cómo la inserción de una ‘Babel lingüística’ dentro de los textos tiene la finalidad de permitir una mayor posibilidad de comunicación humana: “dire quello che si può, ma anche quello che non si può; accogliere giochi di parole, combinazioni e associazioni casuali come apporti dell’inconscio; accettare la pluralità delle lingue e dei linguaggi come un arricchimento potenzialmente infinito della possibilità di spiegarsi e di capire” (2010: 58).

⁶⁴ Según el censo realizado por Cepal en el año 2005 (un año después de la publicación de la novela de Cárdenas), el porcentaje de poblaciones indígenas que poblaban Bolivia era el 66, 2% (www.cepal.org).

En este primer ejemplo se puede notar cómo el habla de Severo pertenece a la mezcla lingüística entre lenguas indígenas y español, caracterizada por términos elipsados como “sorden”, “miabiá”, “lestoy” y por regionalismos como “torrando”; en contraposición, está el lenguaje ‘supuestamente más culto’ empleado por el teniente Villalobos, quien se apela también a la lengua francesa, “mesié”, “pagdón”, “escusé muá”, para tomar el pelo a la voluntad de Severo de ser respetado y llamado “don Severito”, en vez de “waca bola”, “chapa”, “indio”, apelativos con los que el teniente se refiere habitualmente a su chofer.

Ya che, Bis, despachalo a tu hermano, o si quere, vos más hacete gamba...

Y el bis, bien broder:

-Bueno ya; tons, mosva, ¿no?

-Quija, ¿no? Pero puedo chapar algo de morfina enay adentro. Además, eso te puede hacer bien –le dice a la ñatacha, que ya no puede disimular que está bien mal, o sea con tos y parece que dolores de pecho, con los pelos pegados a la tefren, o sea con fiebre, ¿chapan? (p. 217-218)

En el discurso entre El Maik y su pandilla arriba reportado, lo que más cabe destacar es que la alteridad lingüística se manifiesta por medio de una jerga juvenil caracterizada por adaptaciones del inglés “broder”, elipsis “tons”, “enay”, voceo “querés”, “vos”, inversiones de letras “tefren”, uso impropio de consonantes “msova”. En resumidas cuentas, los ejemplos que acaban de analizarse podrían considerarse como traducciones a todos los efectos, por la voluntad del autor de traducir una realidad ‘alterada’ dentro del contexto cultural boliviano y permitir que la mezcla entre culturas, idiomas e ideologías se evidencie por medio de un lenguaje que crea y modula la realidad, que incorpora la *otherness* y que permite un diálogo intertextual no sólo entre textos, sino también entre realidades distintas y autóctonas que pueblan Bolivia, realidades que con sus aportes lingüísticos han permitido la redacción de *Periférica Blvd.* Lo mismo afirmarían Cárdenas en una de sus entrevistas, al definir su trabajo de traducción como una proposición estética:

Esa posibilidad de encerrar -quiero entrecomillar esto de encerrar- una multiplicidad de información, para luego tratar de traducirla en un texto, es un acto que, de pronto, nos define como proposición estética (*La Lagartija emplumada*, 2004).

A partir de los ejemplos se podrían delinear distintas modalidades de apropiación textual y diálogo intercultural a la hora de interpretar y escribir⁶⁵ un texto; al respecto Jakobson, en *Saggi di linguistica generale* (1966) individúa tres tipologías de interpretación de los signos lingüísticos que corresponderían a las tres clasificaciones que él mismo hace sobre la traducción y que suelen representar las tres macrocategorías traductivas a las que todas las teorías hacen referencia.

Noi distinguiamo tre modi di interpretazione di un segno linguistico, secondo che lo si traduca in altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua, o in un sistema di simboli non linguistici. Queste tre forme di traduzione debbono essere designate in maniera diversa: 1) la traduzione *endolinguistica* o riformulazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua; 2) la traduzione *interlinguistica* o traduzione propriamente detta consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua; 3) la traduzione *intersemiotica* o trasmutazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici. (Jakobson, 1966: 57).

La traducción, por tanto, no ha de relegarse exclusivamente a la función de mediadora entre un idioma y otro, sino que se manifiesta dentro de un mismo sistema lingüístico y cultural inclusive, por medio de reescrituras, parodias, paráfrasis y adaptaciones, sean cinematográficas, teatrales o, como luego se pondrá de relieve en el último capítulo al analizar el cómic de *Periférica Blvd.*, gráficas. En el análisis de algunos fragmentos de las obras llevados a cabo hasta ahora, lo que parece prevalecer es una traducción de tipo endolingüístico del oral al escrito, con la finalidad de poner de relieve una diglosía entre la 'lengua alta' y la 'lengua baja'. Tanto en *Tres Tristes Tigres*, como en *La Guaracha* y *Periférica Blvd.* se asiste a menudo a la mezcla lingüística entre términos pertenecientes a la lengua considerada 'estándar' y los que en cambio proceden de regionalismos, idiolectos, lenguas indígenas, es decir procedentes de un ámbito externo al idioma 'estándar'⁶⁶.

El ejemplo más evidente de traducción interlingüística es del traductor de los Campbell, quien pretende traducir términos extranjeros al español, como por ejemplo "lynching mob (rabia linchadora)", "Honey, this is *the* Tropic (¡Mi amor éste es *el* Trópico!)",

⁶⁵ Términos intercambiables: el traductor es a la vez escritor y artista.

⁶⁶ Véase Beba Longoria o Delia Doce en *Tres Tristes Tigres*, La China Hereje/Madre y Benny en *La Guaracha*, Severo, Juan Rosa, El Maik y su pandilla en *Periférica Blvd.*

“Let’s get a cab (cojamos un taxi)”, pero también en las distintas traducciones sobre la muerte de Trotsky contada por distintos autores cubanos, donde términos extranjeros siguen acompañados por su traducción al español: “esplendor dorado, *son age d’or*”, “*Aristocratie*, Aristocracia”, “espejismo, *mirage*”, “hora de la verdad, *minute de la verité*”, “misión, *n’oisim’a*”. *Periférica Blvd.*, en cambio, es también muestra de una traducción intersemiótica: ante todo, Cárdenas ha decidido acompañar el texto por grafiti, cómics, partituras musicales, tableros etc., elementos intersemióticos que luego se recuperarán en la creación del cómic de *Periférica Blvd.*, que se analizará en el capítulo siguiente.

En los ejemplos presentados, lo que cabe destacar es que todas las decisiones tomadas por el traductor se han dejado visibles voluntariamente, perfilando al traductor como un artista que participa activamente en la creación de su elaborado aportando modificaciones, aclaraciones, dejando de manifiesto sus acciones traductivas. El concepto de invisibilidad del traductor, basado en el uso de un lenguaje y una estructura lingüística que refleja la labor literaria del escritor de la obra primaria, ha dejado espacio a la idea de visibilidad del traductor (Venuti, 2010), o sea del estatuto poético de quien traduce, de las decisiones adoptadas, de su convencimiento de poner en vida una nueva obra homologada, domesticada (Nasi, 2010), que vierta hacia la cultura de llegada suprimiendo cualquier tipo de diferenciación y adaptando el texto según las convenciones sociales e ideológicas. En oposición a la actitud domesticada, el traductor podría adoptar también una línea etnodeviant⁶⁷ (Nasi, 2010), es decir que ponga de manifiesto la alteridad de la traducción, y que juegue con las formas extranjeras tratando de recrearlas dentro de una nueva cultura. La traducción etnodeviant realiza tentativas de transgresión para con ambos textos (el primario y el secundario), queriendo enfatizar cómo la alteridad pueda entrar en contacto con el sistema del otro arrebatándolo y moldeándolo sobre una estructura que de por sí no le pertenece; esta tipología de traducción es la que permite el diálogo entre los textos, que crea aquel eco que ayuda a lectores cultural, espacial y temporalmente lejanos a reconocer sus matrices y permitir la circulación irrefrenable de la literatura. En otras palabras, la traducción más que llevar a cabo una labor de supresión de las diferencias culturales las valora y contribuye a su convivencia a lo largo del tiempo; después de todo, todo es original y nada lo es, porque no se escribe o traduce un texto, sino una cultura, y cada cultura está caracterizada por un

⁶⁷ Lawrence Venuti habla de *foreignization* y *domestication* (2010).

dinamismo entrañable hecho de memorias, convenciones, cambios socioculturales y políticos que han favorecido su progresión.

Las componentes socioculturales que pueblan la traducción ponen en tela de juicio la idea de reversibilidad⁶⁸ de la traducción, para suportar teorías que sostienen la índole original y literaria de la traducción, es decir traducción como nuevo texto a todos los efectos. Al respecto, Ricoeur se apoya en la argumentación del tercer hombre de Platón para brindar una respuesta al dilema irresuelto de la traducción:

Il dilemma è il seguente: i due testi – quello di partenza e quello di arrivo-dovrebbero, in una buona traduzione, essere misurati da un terzo testo inesistente. Il problema è effettivamente dire la stessa cosa o pretendere di dire la stessa cosa in due modi diversi. Ma questo stesso, questo identico, non è dato da nessuna parte come terzo testo il cui statuto sarebbe quello del terzo uomo nel *Parmenide* di Platone, terzo tra l'idea di uomo e gli esemplari umani che si suppone partecipino all'idea vera e reale. Nell'assenza di questo terzo testo, in cui risiederebbe il senso stesso, l'identico semantico, non resta che il ricorso alla lettura critica di qualche specialista se non poliglotta quanto meno bilingue. Questa lettura critica equivale a una ritraduzione privata, tramite la quale il nostro lettore competente rifà per proprio conto il lavoro di traduzione, assumendo a sua volta la prova della traduzione e confrontandosi con lo stesso paradosso di un'equivalenza senza adeguazione (Ricoeur, 2008: 53).

El papel del tercer hombre, por tanto, se ve reflejado en la lectura y en la capacidad de entender el texto que el lector ofrece; sin embargo, como ya reiterado varias veces, la experiencia lectora del texto se modifica y cambia según el entorno y la ideología de quien está gozando de la obra, una “ritraduzione privata”, tal como la define Ricoeur, que pone de manifiesto la imposibilidad de encontrar un sentido equivalente y común a las palabras y a los pensamientos que el autor quiere transmitir.

⁶⁸ Es decir, la idea de que todo tipo de traducción tiene un correspondiente exacto en otra lengua. Al respecto, Nasi proporciona un ejemplo muy interesante acerca de la imposibilidad de alcanzar los mismos significados en la traducción de una lengua a otra, a partir de la frase aparentemente sencilla *John loves Lucy*: “lo stesso verbo *to love* è poi molto complesso da tradurre: *To love* in italiano può diventare legittimamente ‘amare’ o ‘voler bene’. Non è necessario spiegarne la differenza. In una traduzione, basata questa sì sul buon senso, *to love* diventerebbe ‘voler bene’ se John e Lucy fossero fratello e sorella (...). La lingua italiana permette inoltre di posizionare soggetto e complemento anche in modo anomalo rispetto all’inglese” (2010: 58).

Con estas premisas, ¿podríamos seguir hablando de infidelidad de la traducción o, más sencillamente, de reescrituras que tratan de compaginar las palabras del texto de partida a la realidad ideológica, emocional e histórico-social en la que la traducción se lleva a cabo? ¿Sería buena práctica seguir pensando en la dicotomía infidelidad/fidelidad y belleza/fealdad de la traducción? Las obras bajo análisis representan un claro ejemplo de cómo las traducciones realizadas no se preocupan por estos conceptos y brotan como si se trataran de textos primarios que sólo sacan inspiración de otros textos para dar vida a nuevas obras de arte. Al respecto, Fantappiè (2015) define este proceso con el término ‘reescritura’, o sea una “ripetizione senza replica, e di conseguenza ripetizione che necessariamente comporta variazione, persino in assenza di intenzionali modifiché del testo di partenza (...) un testo ‘secondo’ che eppure al contempo intende essere –ed è – anche ‘primo’” (2015: 139).

Reescribir, por tanto, corresponde a la nueva idea de traducción que acabamos de delinear, o sea la escritura de un nuevo texto a partir de un esbozo, de un texto ya existente que sienta las bases para la creación de una nueva obra de arte. La reescritura se inserta dentro de aquel límite difícilmente observable que separa la repetición de la re-creación, la multiplicidad de la singularidad. Distintas voces se encuentran, los personajes vuelven a aparecer en otros contextos, bajo otros nombres en distintas territorialidades y espacios; en resumidas cuentas se asiste a un proceso de “anacronismo liberato” (Fantappiè, 2015: 142), que permite adquirir elementos de un texto procedente de otros sistemas, creando en el lector la sensación de *flashbacks*, de leer y percibir algo que ya ha leído y visto, pero que no irá cumpliendo con sus expectativas por ser un texto distinto, nuevo y original. En otras palabras, pueden repetirse los contenidos, los actuantes, las palabras inclusive, pero en esta repetición no asistimos a un plagio autorial o literario, sino más bien a la escritura de una nueva literatura que se caracteriza por ser tanto múltiple como singular⁶⁹: al engendrarse del acercamiento de distintos textos literarios, la escritura literaria adquiere rasgos plúrimos, para luego desembocar en un texto único y original, cuya matriz tiene ecos lejanos pero cuya esencia resulta auténtica.

Dentro de la categoría de las reescrituras, Fantappiè introduce también las pseudo traducciones, es decir traducciones que pretenden nacer de un texto extranjero que en realidad

⁶⁹ También podría aplicarse la teoría de Virno (véase capítulo II) sobre la multiplicidad y la singularidad. En el caso de la traducción inclusive, lo que más destaca es la creación de una obra singular y original a partir de múltiples textos que, al entrelazarse, dan vida a un objeto único en su género (multitud → singularidad).

no existe, como podría clasificarse la sección en *Tres Tristes Tigres* dedicada a la “La Muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después –o antes”:

La traduzione immaginaria, o pseudo-translation, consiste nell’immaginare un testo straniero inesistente e produrne una possibile traduzione nella propria lingua. Pur creando un testo originale, dunque, l’autore applica, a vari gradi di coscienza, dei modelli di traduzione, ovvero di letteratura al secondo grado, dando luogo a una riscrittura. La creazione in potenza di un originale fittizio è per lo più finalizzata al tentativo di riempire un vuoto nella propria lingua o cultura prendendo spunto da una lingua o cultura straniera (2015: 157-8).

Reescribir un texto inexistente como hizo Bustrófedon al relatar las versiones cubanas de la muerte de Trotsky, y traducir algo que todavía no existe es por tanto una manera de volver a crear una cultura o una memoria a partir de la invención e imaginación que se desata en el diálogo incesante entre tiempos y territorialidades otras, es ese “volver a imaginar la luz de una vela cuando está apagada” o dejarse llevar por el ritmo fluido y lisonjero de una guaracha que marca la vida de todo el pueblo de San Juan, cuyo éxito ya es acertado para todos los personajes del texto, pero no todavía para los lectores, quienes aprenden las letras de la canción sólo gracias al insistente frenesí que se desarrolla dentro del texto. La invención experimental de nuevas expresiones, como se verá en los apartados sucesivos, y la pretensión de traducir algo que todavía no existe, se concretiza en la voluntad de rellenar un espacio vacío u olvidado de la memoria o, más bien, de recrear un espacio utópico, singular y desarraigado que todo tipo de institución social, política y cultural se ha empeñado en destruir. En las tres obras, de hecho, la voluntad de los autores de poner en primer plano el jaleo de fondo que caracteriza a las ciudades representadas, La Habana, San Juan y La Paz, por medio de la apropiación de palabras ajenas reescritas o inventadas, está finalizada a brindar voz a lo autóctono y a un sentido de pertenencia dentro de una sociedad que más que mirar en sus entrañas, trata de encubrir sus verdaderos valores. En este caso, la traducción y su consecuente reescritura alivian pero contemporáneamente marcan las críticas apropiándose de un texto culturalmente lejano, distorsionándolo, deshaciendo su sentido para luego brindarle nuevos valores y convertirlo en un texto que pueda reescribir una historia cultural y nacional. Tal como afirma Guglielmini “la traduzione può assumere un ruolo centrale e di spunto creativo andandosi a insinuare in quelle zone di vuoto letterario che si possono creare

nei momenti storici di svolta, in cui una letteratura alla ricerca di nuove forme di espressione si nutre degli apporti e degli esempi stranieri” (2002:165).

3. *Parodio no por odio: parodia y juegos del lenguaje*

En la clasificación llevada a cabo por Fantappié (2015), dentro del concepto de reescritura encajan tres distintos ejes –los primeros dos (texto/proceso; espacio de memoria/vacíos) ya han sido analizados en el apartado anterior:

- 1) Texto/proceso: la reescritura no abarca sólo un texto único y original, sino más bien un proceso que encubre la autorialidad de distintos autores.
- 2) Espacios de memoria/vacíos: cada tipo de reescritura trata de rellenar un vacío memorial por medio del diálogo literario entre distintas culturas y apropiándose de textos ajenos, para volver a escribir la historia nacional y cultural.
- 3) Transformación seria/satírico-paródica: la reescritura puede también desembocar en una parodia conservativa, o sea un acto paródico que más que transgredir y destruir cualquier tipo de autorialidad, trata de conciliar todo lo inconciliable, desempeñando el papel de transgresor como de autoridad.

La parodia resulta ser el recurso retórico más utilizado dentro de las obras, al permitir crear una paradójica continuidad e interrupción con el género parodiado. La fuerza de la parodia no reside, de hecho, en la imitación irónica del texto de partida, sino más bien en la capacidad de brindarle autoridad y marcar una distancia a la vez: “what is remarkable in modern parody is its range of intent- from the ironic and playful to the scornful and ridiculing. Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity” (Hutcheon, 1985: 6), lo que significa que al establecer una diferenciación respecto al contexto de partida le confiere, por un lado, un determinado nivel de autoridad –confirmando su legitimidad literaria–, por el otro, se aleja de éste por medio de una repetición incesante e irónica que lo distorsiona y lo lleva a la composición de un nuevo texto. Tal como pone de relieve Hutcheon, la parodia es una síntesis bitextual (1985), puesto que nace dentro de un contexto y con un significado determinado, para luego transformarse en una nueva entidad que hace ecos a su predecesor y que requiere la decodificación constante

del lector para la construcción de nuevos significados. Se podría afirmar que lo que más importa a la parodia es resonar en la mente de quien está leyendo o escuchando, creando un enlace intertextual basado no exclusivamente en los contenidos sino más bien en los sonidos que, como ya puesto de relieve, representan la matriz de las obras bajo análisis.

El mismo Cabrera Infante enfatiza cómo la parodia desempeña un papel fundamental dentro de su corpus literario:

Esta charla debería llamarse *Parodio no por odio*. Pero creí que si tenía un título en latín pensarían que soy un hombre culto, cuando soy un hombre oculto. Oculto detrás de mis gafas, oculto detrás de mi nombre, oculto detrás de las palabras una de esas palabras es parodia. Todos la conocemos, aunque nadie recuerda que está emparentada con paranoia –o manía persecutoria. Afortunadamente parodia queda cerca de parótido que, como las parótidas, tiene que ver con el oído y no con el odio. Parodia y paranomasia, jugar con las palabras, son vocablos vecinos. Se puede hacer parodia sin paranomasia pero muchas veces la paranomasia es parodia de una sola palabra. [...] Todos debíamos hacer parodia a sabiendas: parodiar por odiar, parodiar para no odiar. Debíamos vivir en parodia, estado de sitio incómodo para los que hablan en prosa y no lo saben. [...] la parodia como fuente de conocimiento del estilo. [...] La parodia es una forma de delirio de persecución: perseguir un modelo hasta hacerlo delirar o tocar la lira. Si piensan que me repito es porque los respeto. Es lo que consigue su sonrisa o su risa y hasta su carcajada. La parodia es además parienta pobre de la paradoja, opinión que se hace notar por su espíritu de contradicción. Es decir de dicción contraria: donde dicen sí, yo digo no. [...] Para mí, como habrán visto (y oído) no hay más que escritura y parodia. No otra cosa hace el lenguaje (el español es, por ejemplo, una parodia del latín) que procede por la creación, la repetición y la destrucción para la creación (Guillermo Cabrera Infante, “Ars Poetica” en *Le Néo-Baroque Cubain, op. cit.*, págs. 149-160).

Según la interpretación de Cabrera Infante, la parodia ha de entenderse como un estilo, literario, como un nuevo género artístico; en su concepción de parodia, el lenguaje no tendría posibilidad alguna de existir si no se destruyese su cáscara inicial, si no se repitiese hasta la exacerbación y se intensificara en sus matices más profundos. En resumidas cuentas, la parodia corresponde a aquel mecanismo, ya descrito en la traducción, que permite la coexistencia de plúrimas autoridades, temporalidades y espacialidades dentro de un contexto

totalmente nuevo, en cuanto rige la lógica de la transgresión, es decir de la desviación constante hacia los confines iniciales, para luego volcarse en un nuevo interespacio formado por palabras ya inscritas y escuchadas (y es ahí donde reside la autoridad de la parodia) que se leen, escriben y escuchan bajo una nueva luz. En este intertexto⁷⁰ mestizo, si de tal manera podría definirse, se reúnen pasado y presente y se da vida a una renovación de las normas literarias preestablecidas que desembocará finalmente en una total innovación. La transgresión de la parodia, que se manifiesta especialmente en los juegos de palabras y en la carnavalización del lenguaje de los personajes, se podría comparar a lo que Bajtín define carnaval rabelaisiano⁷¹, una nueva visión del mundo que se caracteriza por la libertad y la renovación, un juego entre el arte y la vida, un segundo universo en el que legiferan las ideas de atemporalidad, universalidad y eternidad. Tal como en la época del carnaval la vida escenifica una forma libre y totalizadora, la parodia también convierte los textos en espacios abiertos a todo tipo de manipulación que pueda permitirles revolucionar las normas y convenciones de partida y realizarse desde otras perspectivas, crear nuevas relaciones entre pasado y presente, entre culturas lejanas y opuestas inclusive.

Il carnevale (...) era il trionfo di una sorta di liberazione temporanea dalla verità dominante e dal regime esistente, l'abolizione di tutti i rapporti gerarchici, dei privilegi, delle regole e dei tabù. Era l'autentica festa del tempo, del divenire, degli avvicendamenti. (...) La seconda vita, il secondo mondo della cultura popolare si viene a determinare in certo qual modo come una parodia della vita normale, cioè della vita non carnevalesca, come un mondo alla rovescia. La parodia carnevalesca negando, al tempo stesso fa resuscitare e rinnova (Bajtín, 1995: 13-14).

Al analizar la obra de Luis Rafael Sánchez, Ángel Luis Morales (1985) detecta distintos planos en los que el autor de *La Guaracha* trabajaría para parodiar la realidad de Puerto Rico, su literatura, la influencia constante de los medios de comunicación, las canciones y el habla en general. La esquematización propuesta se aplicaría uniformemente también a las obras de Cabrera Infante y Cárdenas:

⁷⁰ Al respecto Hutcheon habla de “trans-contextuality” (1985), refiriéndose a la relación paradójica que la parodia establece entre pasado y presente, continuidad y diferencia.

⁷¹ En el carnaval rabelaisiano se hará hincapié en el capítulo siguiente, al analizar la escenificación y espectacularización novelística que los autores ponen en marcha en sus obras.

- Parodia del lenguaje publicitario radiofónico;
- Parodia del lenguaje de la crónica social;
- Parodia del lenguaje afectado de ciertas personas ‘cultas’ que quieren hablar como se escribe;
- Parodia de refranes y frases hechas;
- Parodias literarias.

La finalidad principal de la parodia es, por tanto, hacer un guiño al lector y tratar que él mismo sea capaz de inferir la significación escondida. En *La Guaracha del Macho Camacho*, de hecho, los elementos que ayudan al lector a entender la ironía que se esconde bajo la *hit* del momento y las historias de los personajes no son visibles de inmediato, sino requieren que el lector de la novela los vuelva a leer una y otra vez para darse cuenta de que hay dos niveles de lectura: uno superficial, o sea el de las risas, de los chistes, de la ironía y de la historia prohibida entre La China Hereje y el Viejo, de la castidad de Graciela y sus miedos y temores para con el otro sexo; el otro más profundo, que oculta una crítica muy fuerte para con la sociedad del capitalismo, las prohibiciones, la diferencia de estatus entre las clases sociales en el país, los abusos y tabús de la burguesía y de la clase dominante:

El segundo extremo es el de la mueca, el humor negro, la repugnancia y el repudio (social, no estético) y el de esa experiencia reflexiva que produce la lectura meditada de una ironía que se supera a sí misma como una combinatoria patética, paródica y satírica de cinismo, escepticismo, dulzura, amargura y una esperanza que pugna muy débilmente por sobrevivir (Beauchamp, 1985: 158).

La parodia de *La Guaracha* está ante todo dirigida a la condición capitalista en la que se encuentra Puerto Rico y cuyos mayores representantes, como ya analizado, son los que pertenecen a las clases dominantes, como Vicente y Graciela. La parodia se deja patente ya desde un principio, a través del estribillo reiterante de “La Guaracha del Macho Camacho”: *la vida es una cosa fenomenal, lo mismo pal de alante que pal de atrás*, un lema que pretende hacer creer a todos los ciudadanos que pertenecen al mismo rango social y que han alcanzado la igualdad de derechos entre todos, aunque esta igualdad está pronto desmentida por el verso

que sigue, *arrecuérdate que desayunas café con pan*, un desayuno muy pobre que no encaja totalmente con la idea de igualdad social enfatizada por la canción.

Además, lo que más se parodia es la pretensión y los ademanes de la clase social burguesa que pretende aparecer como casta, moralmente limpia, una máscara social que se quiebra bajo la relación prohibida entre El Viejo y La China Hereje, y bajo el lenguaje desembocado que Vicente alterna a sus eslóganes políticos, porque si es verdad que “Vicente es decente y buena gente” (p. 119), también es cierto que dentro de su vocabulario caben expresiones lascivas y obscenas como: “PUÑETA, REPUÑETA, REQUETEPUÑETA (...) el fornicio precipitado es un procedimiento aficionado por mi parte nunca recorrido” (p. 120). Hay más: Vicente, “que es buena gente” tal como él mismo aclama, está casado con Graciela, cuya fobia por el acto sexual la ha llevado al consultorio del carísimo psicólogo Severo Severino, para curarse de la conmoción sexual que tuvo la primera noche de bodas; no a caso, Graciela es la que personifica el prototipo de la mujer burguesa capitalista:

CON LAS UÑAS esmaltadas por Virginale, trampa de amor creada por la naturaleza, con frescura y pureza de bosque virgen de tonos ligeros como las nubes, Graciela Alcántara y López de Montefrío abre la cartera: un bolso encantador de cabrillita nívea comprado a crédito en Sears, delicadísimo, elegantísimo, carísimo e imprescindible para las ocasiones en las que se hace pertinente un cierto cuidado abandono (...); the very casual look: lucir como si no se luciera desde la lucidez (*La Guaracha*, p. 131)

Un cuidado estético, el de Graciela, que representa el vacío de sentimientos, ideologías y conciencia hacia lo que está aconteciendo en el mundo: se desinteresa por la guerra de Vietnam porque no puede aguantar el sufrimiento, sus periódicos favoritos son los de moda, aunque el lector la ‘observa’ hojeando con desinterés el *Time* para aparecer una mujer de cultura y activamente partícipe en la sociedad, una lectura por supuesto superficial que se limita a los titulares en inglés de los artículos, aclamando otra vez la vaciedad del mundo burgués. Una superficialidad que transmite también a su hijo Benny, quien con su Ferrari no puede recorrer la ciudad por el atasco de cada miércoles a las cinco de la tarde: estereotipo de los hijos de la generación burguesa, Benny creció sin ideales y es totalmente incapaz de expresarse sin tartamudear. La falta de ideales se hace bien clara en las actitudes de Benny y de sus amigos para con la Metafísica, chica de la que Benny está enamorado:

Le pusieron a la Metafísica, en el pozo del pecado, una barra de estrellas de las que alegran y despiden y alumbran el año viejo, barra de estrellas que convirtió la Metafísica en puta iluminadora. La Metafísica fue desoída por funcionarios desoidores: no hay caso, el caso es de cuantía menor, cuando el caso alcance el turno de consideración el efecto del atentado habrá desaparecido. Total que gajes del oficio, aunque ella juró: tarde o temprano sabrán de mí (*La Guaracha*, pp. 307-308).

De forma extremadamente parodiada por un lenguaje cargado de retórica, ironía y sarcasmo, el acontecimiento de la Metafísica confuta por completo el verso de la Guaracha que la vida es una cosa fenomenal, *lo mismo pal de alante que pal de atrás*. Tal como argumenta Buchamp:

La realidad material de la sociedad capitalista produce este basurero de la conciencia social que se expresa mediante una retórica parodiada y satirizada y una vulgata modal, metafórica y lexical a la que el autor le ha desvelado su riqueza lingüística, su modo coloquial que podría representar una afirmación del pueblo en su humanidad frente a la unidimensionalidad de la retórica con que la burguesía encubre sus intereses de clase y su humanidad degradada (Buchamp, 1985: 175).

Lo que se esconde detrás de la carnavalización del lenguaje es una fuerte crítica de la sociedad que, como afirmado en la teoría sobre la parodia de Hutcheon, se manifiesta por medio de la repetición y la distancia crítica del universo representado. En los ejemplos mencionados, la parodia trata de traducir irónicamente una sociedad capitalista criticando y satirizando las facetas del ‘buen burgués’, del consumo material y de la percepción y vivencia de la sexualidad.

Sin embargo, la parodia no se limita a una crónica social, sino que aprieta también el ámbito de los medios de comunicación, de la religión, de la literatura, de las canciones y del habla en general. El lenguaje del habla culta es el primero en ser parodiado por La Madre, cuya actitud descarada la lleva a apropiarse de términos latinos y a convertirse en una experta lingüista de gramática española:

Después de que hacemos lo que hacemos, laboris fornicatio, él se trepa en su carrazo y lo más tranquilo que se va en su carrazo: el superlativo hace referencia a un Mercedes Benz con todos los hierros y novelorías de turno, destacado el aditamento que inclina el asiento delantero hasta nivelarlo con el asiento trasero (...) (*La Guaracha*, p. 108),

donde la capacidad de La Madre de emplear términos cultos e individuar un superlativo dentro de su discurso se mimetiza con su desfachatez y su constante alusión a lo sexual; lo mismo hace el Locutor, quien se apropia de algunos refranes distorsionándolos, “No es lo mismo llamar la guaracha que verla venir” (p. 297) (No es lo mismo llamar al diablo que verlo llegar)⁷², para enfatizar la fuerza amenazadora de *La Guaracha del Macho Camacho*. Al respecto Bajtín aclara que

il linguaggio familiare di piazza è caratterizzato dall'uso assai frequente di imprecazioni, cioè di parole ed espressioni ingiuriose, a volte assai lunghe e complicate, (...) abitualmente isolate nel contesto del linguaggio e interpretate come formule fisse del tipo di proverbi. (...) Abbassando e mortificando, esse nello stesso tempo *rigenerano e rinnovano [énfasis mía]* (1995: 21).

El lenguaje blasfemo que La Madre emplea a diario, por tanto, representa la voluntad de recrear, renovar y volver a afirmar expresiones que forman parte del repertorio nacional. Lo mismo puede aplicarse también a las abundantes parodias de textos bíblicos y religiosos, que parecen estar siempre bajo una constante reformulación, como para evidenciar que lo religioso sólo puede existir como broma o chiste:

Ustedes dirán que son primos desclasados, yo les diré que en la viña de los primos también los hay desclasados (p. 219),

donde *viña de los primos* hace referencia a *la viña del Señor* de las Escrituras Sagradas.

Ella, humedecida de labios, seductora, lo detuvo con un susurro cálido que invitaba a más grajeo, contradicción de contradicciones todo es contradicción: aquí no, sweetie pie, un pavo plástico como cinturón de castidad (p. 224),

donde *contradicción de contradicciones todo es contradicción* hace ecos a *Vanidades de vanidades* y *todo Vanidad* del Eclesiastés.

Las parodias del discurso publicitario y radiofónico, en cambio, las personifica el Locutor, quien, como ya adelantado en los capítulos precedentes, no puede hacer otra cosa

⁷² No es lo mismo llamar al diablo que verlo llegar: “establece la diferencia existente entre la sola amenaza de un peligro y el hecho de encontrarse en medio de éste” (Díaz Rivera, 2004: 42)

que expresarse por medio del lenguaje característico de las emisoras radiales⁷³: “ACABAN DE EMPEZAR a oír mi acabadora Discoteca Popular, que se transmite de lunes a domingo (...)” (p. 129), “Y LA ARREBATACIÓN del momento, señoras y señores, amigas y amigos, fugada del cacumen del Macho Camacho para imponérsele a la imposición del dúo de quejosos Sandro y Raphael (...)” (p. 235).

La parodia se insinúa dentro de todas las grietas lingüísticas, literarias, mediáticas y religiosas que moldean la vida de la sociedad, para volver a traducirlas de otra forma y alejarlas de su sentido inicial brindándoles una nueva sustancia y a la vez manteniendo un enlace con su fuente primaria. Nunca hay que olvidar que la parodia es el máximo grado de traducción, porque en su acción carnalesca extrema del mundo inicial pretende que todos se rían del nuevo lenguaje y de las nuevas formas sacadas a la luz. Después de todo, *La Guaracha* no hace otra cosa que juntar frases, ya sean procedentes de la crónica social o del mundo literario, organizando el *collage* de citas dentro del nuevo marco narrativo: “la lógica de la integración conduce hasta el límite de la reasimilación de los significados. La ósmosis se produce en el nivel de la escritura: los puntos de anclaje con lo parodiado se constituyen en secuencias, como las lexías reorganizadas en estructuras más textuales y más nuevas” (Rotker, 1991: 25).

De la misma forma que *La Guaracha*, *Periférica Blvd.* por medio de la parodia pone en tela de juicio todo tipo de valor social a partir de la misma justicia y de la libertad de expresión, para luego volcarse hacia las comunidades indígenas, sus costumbres, peripecias e ideologías. Desde el principio, la parodia se hace patente: Villalobos, el detective grafitero, mata a su rival El Rey por robarle la escena y por dejarle en la sombra en el arte de los grafiti. “Llegó el lobo; cagó El Rey” (p. 14); este grafiti, que se encuentra al principio de la novela, pone exactamente de relieve el motivo de la matanza, es decir una lucha entre rivales que nunca encontrará la justicia que se merece por ser un detective el verdadero asesino. En *Periférica Blvd.* a quien más se parodia es la incapacidad y corrupción del cuerpo policial, su racismo para con las poblaciones indígenas que siguen poblando El Alto, su falta de interés por las drogas que circulan, puesto que lo que más importa es buscar al testigo del asesinato, El Maik, para que no vaya a soplar a los medios de comunicación quién ha realmente matado a El Rey. Lo más cómico de todo, es que al final del cuento, después de toda la pesquisa por los bajos fondos de La Paz y El Alto, en el recorrido por los lugares más macabros,

⁷³ De la influencia de los mass media en la novela se hablará más adelante en el capítulo IV.

malolientes y lánguidos de la capital boliviana, entre borrachos, yatiris⁷⁴, perros y drag queens, El Maik, en realidad, no sabe reconocer al asesino de El Rey:

-Y...si lo vieras...¿lo reconocerías? –insisto, y el otro, después de mirarme con sus ojos entrecerrados:

-Si lo veo...sí –me confiesa.

Medio que me quedo tieso, ¿no?, me rasco de mi cabeza pa no decir alguna humedad, y pienso, pienso y deducciono que si tanto rato ha estado con el chif, y no se le han parado los pelos lo suficiente, es que no lua reconocido, y que siempre no puede reconocer a nadies...

-Pero no le diga nada a ese teniente...(Periférica Blvd., p. 269)

Los roles del detective, delincuente, ayudante y víctima se invierten, dejando evidente todo tipo de discurso paródico sobre la justicia paceña y enfatizando las diferencias entre clases sociales y raciales inclusive. En el párrafo dedicado a la asimetría entre los personajes (capítulo II) se ha mencionado la relación de superioridad entre Villalobos y Severo, una superioridad que sólo consiste desde un punto de vista de la raza: Severo es un ‘indio’ y la clasificación que su procedencia racial le atribuye es un expediente que el detective Villalobos aprovecha para dirigirse a él con insultos racistas y tonos despreciativos como “mula”, “waka bolas”, “indio-necio” etc., poniendo de manifiesto, por tanto, la discriminación racial que sigue existiendo en América Latina. Sin detenernos en estos aspectos, ya analizados en los apartados anteriores, haría falta volcar la mirada hacia otros aspectos parodiados de la novela que vuelven a llamar la clasificación que Buchamp propuso en su análisis sobre *La Guaracha*.

Ante todo, cabe destacar la voluntad del autor de sacar a la luz un mundo caracterizado por droga, sexo y alcohol, que recuerda el título de la canción del grupo musical Andanada 7, “Sexo, droga y rock ‘n roll”, título que compagina con el de la obra de Cárdenas, *Periférica Blvd., Ópera rock-ocó*. Desde luego, parodias literarias como “Sueño de una noche de ver anos” (*Sueño de una noche de verano*, Shakespeare) para referirse al cuento de vida de Déborah, la prostituta conocida por el teniente Oquendo, o de la transcripción de algunos versos del *Manifiesto*⁷⁵ (1986) de Pedro Lemebel, “yo no pongo la otra mejilla/ pongo el culo, compañero/ y esa es mi venganza”, para introducir el capítulo dedicado a las

⁷⁴ Vidente en coca.

⁷⁵ *Manifiesto (Hablo por diferencia)* fue leído por primera vez en 1986 en un acto político de la izquierda en Santiago de Chile. La intervención de Lemebel fue la respuesta a la discriminación sexual que recibió por parte de algunos intelectuales antipinochet por ser homosexual.

Drag Queens que entretienen las noches pacañas, tienen la finalidad de llevar al lector a ese mundo distorsionado y extravagante, inusitado por la mayoría de los habitantes de La Paz. La parodia, aquí, se presenta como un conjunto de elementos profanos y sagrados, como si el destino de Charlotte Primera, Drag Queen muy renombrada, quedara en manos de un ritual religioso que toda noche hace al salir: encender una vela a la beatita Eulalia, patrona de su gremio.

¡carajo, qué error tan garrafal! Mamita, ahorcadita milagrosa, no me castigues, patronita, ha sido sin querer...”, exorcizando la omisión con ese inmediato pedido de absoluciones, intuyendo, sin embargo, que algo no estaría bien aquella noche...su noche (p. 76).

El apego a la religión, sin embargo, no perdona, puesto que la noche del travesti se convierte en una pesadilla total, debido a “los oscuros designios de la ahorcadita, semidiosa vengativa” (p. 79). Si se lee con esmero el capítulo dedicado a Charlotte Primera, se puede entender que la parodia no se limita exclusivamente al ámbito religioso, sino que se extiende también al mundo de la política. Ahora bien, Cárdenas ha explicitado más de una vez su posición política afirmando que en sus obras “hay una pretensión, no precisamente de denuncia, sino de confesión, de ideología, a momentos política y a momentos estética” y que “los partidos políticos no tienen diseños sobre política cultural, no les interesa” (*La lagartija emplumada*), tratando tal vez de explicar el uso del humor y de la parodia dentro de sus obras. En el caso de *Periférica Blvd.*, además de la constante referencia a la corrupción de las fuerzas policiales y a la discriminación racial, cabe también una fuerte crítica a la dictadura que durante años sometió a Bolivia, en lo específico al dictador Hugo Banzer Suárez⁷⁶; la parodia para con el mundo dictatorial se hace patente en la figura de Charlotte Primera, cuyo amado se llama precisamente Hugo y que su falta de presencia la noche del *show* en el local *Free Bolas* le ha amargado y destruido su posición de Reina de las Drag Queen, tal como amargó y destruyó la vida de Bolivia durante más de 10 años.

Volviendo a la parodia de textos religiosos, que parece ser un asunto muy compartido entre Cárdenas, Sánchez y Cabrera Infante, en *Periférica Blvd.* hay un capítulo entero dedicado a la parodia del discípulo Mateo, cuyo título, “La lectura de la hoja según don Mateo (AUTO DE FE)”, remite por un lado a ‘las hojas’ del libro sagrado “El Evangelio

⁷⁶ Hugo Banzer Suárez fue dictador de Bolivia durante más de 10 años, desde 1971 hasta 1978, y de 1998 hasta 2001; su ideología política era derechista (www.cidob.org).

según San Mateo”, por el otro a la hoja de coca que efectivamente el protagonista de este apartado de la novela, Don Mateo, quema para adivinar dónde El Maik y su pandilla han ido y ayudar a los dos detectives durante su investigación⁷⁷:

(...) el don Mateo como desdoblado en cuatro se sienta, mientras se nonriye y saca un tari de coca y lo estiende, se mete una hojas a la boca y arroja un manojo al aire y una lluvia así verde pareciera lanzar borbotones de humo fosforescente y asufrecente más, porque hieden como la cresta, y que miacen reaccionar un rato, solo pa verlo al chif con sus ojos girando cada uno por su lado, con su bocabierta, como sistuviera con delirium cretins, repitiendo como boludo: efectos especiales, ¿no?, y o mejor “escuchación de visiones” (*Periférica Blvd.*, p. 206).

Tres Tristes Tigres abunda en el uso de la parodia en toda la trama narrativa; para llevar a cabo un análisis más exhaustivo y que no desperdicie demasiado el uso retórico e irónico del ingenio del autor, me limitaré a analizar el apartado sobre “La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después –o antes”, que rinde homenaje a los más destacados letrados cubanos parodiando su estilo, sus obras y convirtiéndolos en autores de una traducción que en realidad no les corresponde, es decir una pseudotraducción. En este apartado, se relata el asesinato de Trotsky (20 de agosto de 1940) a mano del comunista catalán Ramón Mercader, en Coyoacán (México D. F.) por orden de Stalin. La inserción de este capítulo vendría a ser un homenaje al archivo literario cubano, puesto que reúne las reescrituras de los más destacados literatos a partir de José Martí, para luego seguir con Lezama Lima, Virgilio Piñera, Lydia Cabrera, Lino Novás, Alejo Carpentier y Nicolás Guillén. La muerte de Trotsky representa el más alto nivel de intertextualidad que se inserta en la novela, puesto que se trata de un acontecimiento que muy poco tiene que ver con la labor literaria de los autores a los que se les acopla la traducción de la trágica circunstancia, pero cuyas modalidades de escritura e interpretación de los hechos transforman un evento único y concluido en un juego de espejos y duplicidades que se acercan y distancian constantemente del original, disolviendo cualquier vínculo con su antecedente y convirtiendo lo propio en algo totalmente ajeno. El texto por tanto se transforma aquí también en un juego intertextual que pone en evidencia las infinitas capacidades del lenguaje, tal como pone de

⁷⁷ Aquí la parodia se desdloba: además de una clara referencia a las lecturas del Evangelio, hay también una crítica muy dura y fuerte a la incapacidad de investigación de la policía, quien confía en las previsiones de un adivino más que en sus potencialidades de razonamiento.

relieve Borges en *El Aleph* (1996), quien opina que “todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten” (2011: 204).

El capítulo sobre la muerte de Trotsky asume distintos pliegues, porque si por un lado podría entenderse como un guiño político que Cabrera Infante hace para con los lectores, en el que queda evidente “una zona del archivo marxista *poniéndolo [énfasis mío]* en juego de forma indirecta (espectral) en el espacio literario” (Sabau, 2015: 112), por el otro el autor manifiesta que sus voluntades son exclusivamente estéticas y no éticas: “Una de las cosas que a mí me parecen logradas en este libro es que el libro se movió hacia una zona absolutamente estética, dejó de plantearse problemas éticos de cualquier índole para plantearse sobre todo los problemas estéticos” (Cabrera Infante, 1986: 49). De hecho, lo que más cabe destacar en las reescrituras sobre la muerte de Trotsky es exactamente el intento de Cabrera Infante de imitar el estilo de los distintos escritores cubanos para poner de relieve la versatilidad de la traducción y la inexistencia de todo tipo de propiedad u originalidad literaria, parodiando títulos, versos y contenidos y consiguiendo transformarlos en otra esencia y en otra verdad histórica.

Desde luego, la parodia se presenta bajo distintas facetas: literarias, temporales y socio-culturales. Ya desde el comienzo no aparece bien clara su fuente: son parodias relatadas por Bustrófedon –y aquí se pone en tela de juicio la veracidad de los cuentos, que en realidad no pertenecen a los escritores cubanos, sino a Bustrófedon mismo– y posteriormente reproducidas por Arsenio y Códac:

La voz de Arsenio Cué en la realidad de la cinta o de la parodia grita, clarito, Mierda eso no es Guillén ni un carajo se oye la voz de Silvestre, la voz de Rine Leal, fantasmal, al fondo, y mi propia voz que se superponen, pero la voz de Bustrófedon no se oye más y eso fue todo lo que escribió Bustrófedon si a esto se le puede llamar escribir (*TTT*, p. 430).

En todas las reescrituras la parodia aparece ante todo a nivel de la lengua; todos los títulos atribuidos a los cuentos de los escritores cubanos son parodias de sus mayores novelas, poemas, obras de teatro. “Nuncupatoria de un cruzado”, por Lezama Lima, no es otra cosa que una distorsión del poema del autor barroco “Nuncupatoria de entrecruzados”, en *Dador* (1960), tal como “Tarde de los asesinos” de Piñera es eco de *La noche de los asesinos*⁷⁸ (1965), y “El indísime bebe de moskuba que lo consagra bolchevikua” es parodia de *El*

⁷⁸ Obra de teatro del dramaturgo cubano José Triana, discípulo de Piñera.

*indísime bebe la mokúba que lo consagra abakuá*⁷⁹, de Lydia Cabrera. La parodia se extiende también a los estilos de los autores, empleando por tanto un lenguaje barroquizante con “derivaciones adjetivales, términos extranjeros o frases en espiral” (Ruiz Barrionuevo, 1998: 196), mientras que en el caso de Lydia Cabrera llama mucho el ámbito de la oralidad, del ritmo y de los tambores africanos que siguen resonando dentro de la lengua cubana: un lenguaje que condensa términos semánticos y fónicos, como para evidenciar la importancia de la relación entre oralidad y escritura, que sigue siendo el punto de partida en la creación de *Tres Tristes Tigres*. “La escritura de nuevo queda en entredicho en su función comunicativa ya que incluso el canto litúrgico y el glosario final no consisten más que en un espejo de los términos de lo que puede considerarse un caligrama fonético” (Ruiz Barrionuevo, 1998: 197).

La primera reescritura de la muerte de Trotsky, la que abre camino a las demás parodias, es la del fundador de la literatura cubana, José Martí. “Los hachacitos de Rosa” se titula, una referencia muy clara a “Los zapaticos de rosa” en *La Edad de Oro* (1889), poema sentimental de Martí parodiado a partir de su título y convertido en algo que más que sentimental resulta trágico y cruel: los “zapaticos rosas”, símbolo de la amabilidad y honestidad de la niña protagonista del poema, se transforman en golpes de hacha, los “hachacitos” rosa, alusión a la sangre y a la muerte acompañada por objetos como “pujavante peloso”, “azuela magnicida”, “punza”, y comparaciones que remiten a la intención asesina como “su alma de efectivo alabardero del nuevo zar de Rusia”. Lo que más cabe destacar en el cuento atribuido a José Martí es la reproducción de su propio estilo, caracterizado por oraciones muy largas y ramificadas, mezclando frases cortas y largas (Barrionuevo, 1998: 194). La parodia, sin embargo, no se limita al título de un poema del autor cubano, sino que se apropia también del inicio del cuento “Los tres héroes”, en *La Edad de Oro* (1889), que relata la vida y las hazañas de los tres libertadores de América Latina: Bolívar, Hidalgo y San Martín, estableciendo una analogía pero también un distanciamiento entre la figura de Bolívar y la de Trotsky.

Cuentan que un viajero llegó un día a Caracas al anochecer, y sin sacudirse el polvo del camino, no preguntó donde se comía ni se dormía, sino cómo se iba a donde estaba la estatua de Bolívar. Y cuentan que el viajero, solo con los árboles altos y olorosos de la plaza, lloraba frente a la estatua, que parecía que se movía, como un padre cuando se le acerca un hijo. El viajero hizo bien, porque todos los americanos deben querer a Bolívar como a un padre. A Bolívar, y a todos los que pelearon como él por

⁷⁹ Aparecido en *Lunes de Revolución* en 1959, cuando Cabrera Infante era director de la revista.

que la América fuese del hombre americano. A todos: al héroe famoso, y al último soldado, que es un héroe desconocido. Hasta hermosos de cuerpo se vuelven los hombres que pelean por ver libre a su patria (*Los tres héroes*, José Martí).

Cuentan que el desconocido no preguntó dónde se comía o bebía, sino dónde estaba la casa amurallada y sin quitarse de arriba el polvo del camino, se dirigió a su destinación, que era el último refugio de León Hiju-de-David Bronstein: el Viejo epónimo: profeta de una religión herética: mesías y apóstol y hereje en una sola pieza. El viajero, este torcido Jacobo Mornard, llegó con sus odios magníficos hasta el destino notorio del hebreo grande, de apellido de piedra broncea, y a quién parece que ennoblecían la faz fulgores de rabino rebelde (*TTT*, p. 393).

El diálogo paródico entre los textos aquí se hace aún más fuerte, colocándose en dos distintos niveles: el literario, parodiando como ya mencionado las obras de Martí, y el histórico, poniendo en contacto dos eventos cronológica y espacialmente lejanos en un mismo marco espacio-temporal. La parodia, por lo visto, no se limita a la asunción de un estilo y contenido literario, sino se extiende inclusive a nivel temporal, desjerarquizando tanto los acontecimientos históricos como la literatura cubana que suele poner como primera figura de su archivo a José Martí, que en realidad nunca supo de la muerte de Trotsky; de hecho, al analizar el hilo temporal en el que se colocan los hechos contados, resulta que Trotsky (1879-1940) murió en un período que no coincide con la vida de José Martí (1853-1895), siendo el texto (re)escrito por Martí nada más que un anacronismo deliberado, una cita fantasmal –*scare quotes*– que aprovecha la alegoría histórica como para-texto del archivo literario cubano (Sabau, 2015: 114), disolviendo todo intento de profesar una originalidad textual, tanto histórica como literaria. El precursor de la literatura cubana, por tanto, abre el espacio traductivo reescribiendo un acontecimiento al que no pudo presenciar, enfatizando cómo la traducción no es otra cosa que una reescritura, una invención basada en el anacronismo, la imitación y la apropiación de un texto que ya no tiene derechos de propiedad o autoridad, sino que se convierte en algo totalmente ajeno. “Martí se filtra entonces como origen sobre el archivo literario, incluso en aquellos eventos que no le tocaron en vida y es, por antonomasia, el fantasma que se aparece y cuya presencia ronda indiscutiblemente por los pasillos de la literatura de Cuba” (Sabau, 2015: 115).

Sabau considera que existe una estrecha relación entre historia y literatura, interpretando las siete reescrituras de los autores cubanos como tropos literarios que ensimisman la ideología literaria, política e histórica de Cabrera Infante. En su ensayo, “El

espectro de Trotsky: política y escritura en *Tres Tristes Tigres* (2015)”, pone de relieve cómo toda la trama de la novela roza marginalmente los aspectos histórico-políticos que en los años han marcado Cuba y que la reacción de Cabrera Infante sería la que Freud llamó *disavowal*, es decir una visión descentrada de la realidad dada por la represión y la negación.

En cierto sentido, *Tres Triste Tigres* establece un vínculo de *disavowal* con su contexto histórico y lo convierte en uno de los fantasmas centrales del texto. Aquello que ronda de forma diluida por los vericuetos de la novela, no es sólo la Revolución cubana, sino también el lugar que la política ocupa dentro del espacio literario. La figura del fantasma como concepto para pensar aquello que habita de manera oblicua el texto de Cabrera Infante es algo fundamental para entender cómo el costado político y el costado lingüístico se pliegan en su escritura (Sabau, 2015: 111).

Desde luego, muchas son las circunstancias a través de las cuáles la parodia se ha adentrado para manifestar una crítica o la ideología político-social del autor. Tomemos como ejemplo el diálogo entre Cué y Silvestre en “Bachata”, en el que los dos amigos aluden a una revolución del lenguaje apropiándose de temas y autores, y atándolos al azar para crear cuánta más literatura posible de manera que la literatura combata la fijeza convirtiéndose en algo móvil y en constante evolución. En esta increíble muestra de las posibilidades combinatorias de refranes y frases hechas, lo que emerge es también una comparación entre lenguaje y revolución, dejando al descubierto un vínculo entre historia y literatura: más bien, la literatura se apropia de la historia para sus fines estéticos.

Hace falta, coño, una revolución de los refranes. El refraneo a la lanterne. Diez proverbios que conmovieran a Mao. Soldados, desde esta frase veinte siglos os contemplan. Sabidupinga de las naciones. Un fantasma recorre Europa, es el fantasma de Sastre, de Stalin. Crimen, cuántas libertades se comenten en tu nombre (*TTT*, p. 532).

El *disavowal* freudiano vuelve a vibrar en las menciones de los dictadores comunistas Stalin y Mao, acabando con un retruécano que encierra en sí mismo una idea muy fuerte y crítica del comunismo, “crimen, cuántas libertades se cometen en tu nombre”, aludiendo a los fantasmas de Stalin y Mao Tse Tung, cuyos espectros e ideologías políticas siguen circulando e influenciando a los demás países, entre los cuales Cuba. El tema de la revolución es

recurrente también en las palabras de Piñera –en la muerte de Trotsky- donde las palabras acerca de la revolución dejan patente la inconciabilidad entre el método revolucionario y la evolución de la sociedad, sobre todo enfatizando la circularidad de la historia que vuelve a repetirse⁸⁰.

Por ejemplo es cierto que la aristocracia francesa estaba en decadencia cuando la exterminaron la Revolución y Dantón, Marat y compañía. Pero poco antes tuvo lo que se llamó su esplendor dorado, *son age d'or*. (...) Pero esto no justifica jamás de la vida el quiproqué de la guillotina, porque cortarle la cabeza al prójimo no es el mejor modo de curar el mal aliento. (*TTT*, p. 398)

En la relación entre parodia, literatura y política, Sabau individúa una interconexión entre los personajes de Mercader y Trotsky y el dicho “traduttore traditore” que se suele emplear para hacer referencia a la imposibilidad de traducir exactamente al texto primario, como ya varias veces aclarado. Ahora bien, la historia se convierte en repetición paródica multiplicada por los distintos cuentos de los autores, que deconstruyen el evento histórico transformándolo en una “repetición sin salida” (Sabau, 2015: 117). El arte de la traducción y de la parodia quedan, además, representados por la figura de Mercader quien, en el texto de Virgilio Piñera, no es otra cosa que una copia de los asesinos que ya hicieron la historia y que rellenaron el mundo de violencia y lágrimas: la historia, por tanto, es circularidad y traducción, se repite constantemente tal como lo hacen los textos, es como un fantasma que reaparece.

El asesino no era, como pasa con los epígonos, un original. Él tiene sus antecedentes históricos, claro y la historia de este valle de lágrimas está llena de violencia. Por eso odio tanto a los historiadores, porque detesto con toda la fuerza de mi alma lo violento. Que parece ser la fuerza motriz de este pequeño mundo en que vivimos. Aunque hay violencia y violencia. (*TTT*, p. 397-398)

Referencias a los eventos políticos de la revolución son evidentes también en la reescritura que Bustrófedon hace del poema martiano *Los zapaticos rosas*, donde las evoluciones del lenguaje y la voluntad de parodiar el texto tienen una finalidad tanto literaria como política:

⁸⁰ La ciclicidad de la historia, con referencia sobre todo a la revolución francesa, se hace patente también en los primeros capítulos de *El Siglo de las Luces* (1962) de Alejo Carpentier. La novela habla de la utopía revolucionaria en el Caribe y quiere representar el movimiento de la historia europea, el trasplante de la revolución francesa en las Antillas y del tiempo europeo que llega a América: el tiempo de la revolución.

Bustrófueno mar te fumas
(f)arina fina y Phílar
(f)iero fallir afrenar
Suphón dillito dis phruta

Váyala fiña di Viña
Deifel Fader fidel fiasco
Falla mimú psicocastro
Alfú mar sefú más phinas
(*TTT*, p. 374),

donde el padre de Pilar se transforma en el padre de la patria, Fidel “fiasco” “psicocastro”, alusión política matizada por los juegos de asociaciones fonéticas y aliteraciones que crean palabras sin sentido, enfatizando cómo el lenguaje es “una finalidad en sí misma, como un elemento creador de mundos narrados paralelos al de la realidad y cómo la novela gusta de ambigüedad de la imprecisión, del equívoco que permite varias y distintas interpretaciones” (Morales, 1974: 418-419).

En resumidas cuentas, los fantasmas políticos y literarios que aparecen dentro la novela *Tres Tristes Tigres* y, sobre todo, en el apartado “La Muerte de Trotsky”, por medio de la parodia tienen una doble función: repetición y distanciamiento. Si por un lado los eventos se repiten (el tema de la revolución, la muerte y la violencia), por el otro se alejan gracias a estas repeticiones que permiten una mirada distanciadora para con los eventos, subrayando una circularidad pero también una originalidad, la del texto parodiado, que pone de relieve la multidimensionalidad de una realidad irreverente, carnavalesca y crítica que “permette di guardare il mondo con occhi diversi, non offuscati dal punto di vista normale, cioè delle idee, dalle sensazioni e dai giudizi comuni” (Bajtín, 1995: 47).

CAPÍTULO IV

De los mass media y mucho más: cine, teatro y novela gráfica

1. La cultura de masas

Nel momento in cui un soggetto si pone di fronte allo schermo si produce una esperienza piuttosto nuova che Cohen-Séat chiama ‘fortuitismo iniziale’. Si è davanti a una superficie bianca, e, nell’istante in cui si spegne la luce, si è tesi con tutte le nostre forze per attendere qualcosa che non si sa ancora cosa sia, e che comunque è desiderato e valorizzato dalla nostra tensione. Dal momento che si delinea l’immagine e si sviluppa il discorso, Cohen-Séat mostra che esistono varie possibilità di impegno psicologico, che vanno dal distacco critico più totale, al giudizio critico che accompagna la fruizione, all’abbandono inavvertito a una evasione irresponsabile, sino alla partecipazione, alla fascinazione o all’ipnosi vera e propria (Eco, 1964: 334).

La cultura de los medios de comunicación de masas permea las novelas de nuestros autores; ya se ha enfatizado cómo el ritmo lascivo de *La Guaracha del Macho Camacho* transmitido por la radio marca toda la vida de la población de San Juan, introduciéndose en sus hogares, definiendo su manera de vivir, despertando nuevas sensibilidades y creencias. Desde luego, el estribillo de la canción quiere generar una contrainformación, es decir hacer creer que la vida de todos los puertorriqueños es fenomenal, “lo mismo pal de adelante que pal de atrás”. Mucho se ha argumentado acerca de la cultura de masas, en especial su finalidad de homologar el pensamiento del público, su manera de infiltrarse en la vida de las personas y decidir un único modelo de arte por seguir que cumpla con las exigencias del mercado y que esté sometido a la ley de la demanda y de la oferta. La guaracha, desde luego, es muestra de una música “gastronomica”, es decir “è un prodotto industriale che non persegue alcuna intenzione d’arte, bensì il soddisfacimento delle richieste del mercato” (Eco, 1964: 278); sin embargo, es precisamente a partir de la industrialización musical de Puerto Rico que Luis

Rafael Sánchez abre una brecha acerca del consumismo y la sociedad: la parálisis de San Juan se deja ritmar por el latido de una canción consumista que encubre las reales pecas sociales y la desigualdad entre los ciudadanos, una canción que, al ser repetida y escuchada hasta la exasperación desmantela poco a poco la fuerza de la propaganda política que su mismo texto encierra. “A través de las tautologías se mimetiza la debilidad de la propaganda política (...). Los más pobres utilizan la música masiva como una táctica para presionar los hábitos de los más ‘ricos’. La cultura de masas, incitando al consumo indiscriminado, transforma esos dos grupos –*pobres y ricos [énfasis mío]* en lo mismo” (Santos, 2001: 133-135). De ahí que se pueda afirmar que la cultura de masas insita en las novelas latinoamericanas genera una contratendencia, es decir desempeña la función de crítica y denuncia hacia la falsa información que los medios de comunicación de masas transmiten a nivel nacional⁸¹. Lo mismo parece afirmar Juan José Saer en su ensayo *La literatura y los nuevos lenguajes*⁸², donde pone en tela de juicio las prácticas comunicativas de los mass media, argumentando cómo “los media en Latinoamérica (...) no cumplen funciones de expresión o de comunicación, es decir funciones enriquecedoras, sino más bien se limitan a devolver, como en un espejo, la imagen de las clases medias debidamente retocada” (2000: 302). Desde luego, fulcro de las novelas de los años sesenta y setenta es la ciudad y la marginalidad masiva que la constituye; la atención se desplaza hacia el kitsch y el camp, dos corrientes artísticas que adoptan como canon el mundo de la marginalidad ciudadana, de la deconstrucción de los personajes, de la condición desagradada de los pobres. “Las novelas parecen organizarse como espectáculos característicos de la cultura de masas, donde se exaspera la condición seductora de los medios masivos a la vez que se los transforma y ‘traiciona’” (Amar Sánchez, 2000: 37). El camp y el kitsch se vuelven exponentes principales de una cultura de masas que lleva los márgenes al centro de la escena, convirtiendo lo degradado, lo pobre y lo lascivo en canon estético; los medios de comunicación, por ende, asumen como modelo un ambiente cosmopolita –la ciudad– caracterizado y marcado por una

⁸¹ Al respecto, Santos en *Kitsch Tropical: los medios en la literatura y el arte en América Latina* (2001) analiza y compara la relación entre política y cultura de masas, poniendo de manifiesto cómo en Brasil, durante los años sesenta y setenta, la dictadura llevaba a cabo su campaña política por medio de la televisión, manipulando de este modo al espectador/ciudadano: “las teorías de la manipulación y de la robotización del espectador por la comunicación de masas, contenidas en la tesis de la sociedad del espectáculo, se ajustan a la realidad brasileña de esa época. La confusión entre la información y lo novelesco (...) en la cultura de masas describía de un modo bastante concreto la interpenetración entre la ficción con que se construían las telenovelas y la manera novelesca en que era presentado el noticiero en la programación televisiva brasileña durante los años de la dictadura militar” (Santos, 2001: 116).

⁸² En *América Latina y su literatura*, por César Fernández Moreno, Siglo XXI eds., México D.F., 2000.

mezcla constante entre “lo alto y lo bajo” (Amar Sánchez, 2000: 89), por la proliferación constante de distintas hablas y por la estructura ver/oír.

La radio, el cine, el teatro y el cómic se convierten en modelos de la nueva literatura latinoamericana: su manera de narrar los hechos y de presentarlos gráfica y visualmente al lector subrayan una total influencia de los medios de masas en la forma de escribir de los autores de esos años. El lector se transforma en un espectador/oyente que se deja manipular por la fuerza performativa e invasiva de la comunicación de masas, cuya función principal es la de marcar el tono y el ritmo de la narración, además de recrear una idea de conformidad y de co-participación⁸³ entre el público. Sin embargo, los mass media sólo brindan la ilusión de participación, condominio y conformidad, puesto que el espectador u oyente no participa activamente en el sistema de interacción: “la radio y la televisión no constituyen en sus mensajes una auténtica comunicación, sino un dictum y a la misma vez un traditum colocando una posición pasiva al receptor” (Beauchamp, 1985: 166).

Volviendo a la cita de Umberto Eco que ha abierto este capítulo, podríamos definir los *mass media* como expedientes que generan la ilusión de participación en lo observado y escuchado, mientras que en realidad el lector/espectador se queda atrapado en una *iconosfera* (Eco, 1964: 348), es decir en las imágenes representadas por la pantalla del cine o de la televisión, del escenario del teatro, de las viñetas del cómic y los anuncios de la radio. Los mass media crean un círculo vicioso que engloba a su audiencia permitiéndole espejarse en una meta-realidad ya establecida de antemano y a la que sólo puede reflejarse pasivamente, dejándose llevar por las situaciones contadas y enseñadas, por un contexto único pero globalizado en el que se ven ensimismados todos los receptores que fruyen del producto mediático en el tiempo y espacio de la representación: “el receptor recibe una realidad en la que las decisiones ya han sido tomadas. La identidad del público es alteridad (...) se reconoce a sí misma en una imagen que le ha sido suministrada por otros” (Saer, 2000: 302).

La importancia de los medios de comunicación dentro de las novelas de Cabrera Infante, Cárdenas y Sánchez refleja en parte las características que hasta ahora se han perfilado al hablar de cultura de masas. Ante todo, hay que aclarar que en el caso de *Tres Tristes Tigres* y *La Guaracha del Macho Camacho*, la presencia de mass media cuales el cine

⁸³ Si pensamos en el bolero o la guaracha, el lector/espectador tiende a identificarse con el ritmo y el compás de estos dos géneros aunque no pertenezcan a su repertorio musical o desconozcan totalmente su música. Los medios de masas desempeñan el papel de industria cultural, transformando el mundo narrado en un espectáculo y brindando al lector la ilusión de participar activamente en lo contado y observado.

y el teatro se entretaje con el arte de la escritura, es decir las técnicas teatrales y cinematográficas resultan explotadas por una escritura que quiere brindar al texto una doble dimensión tanto performativa como literaria; como luego se aducirá, cine y teatro desempeñan en las novelas el papel de un nuevo medio artístico apto a promocionar la formación de un lenguaje autónomo que abre nuevas posibilidades estéticas (Eco, 1964: 311). Desde luego, las obras de Sánchez y Cárdenas no son adaptaciones cinematográficas o teatrales de las que el espectador puede gozar en un lugar público y compartir con otra audiencia como si se encontrase en el cine o en el teatro; sin embargo, las técnicas utilizadas por los dos autores y sacadas del género de los medios de comunicación confieren a las obras una índole performativa e iconográfica que lleva al lector a ponerse en los zapatos de un espectador y gozar de las historias narradas como si las estuviera observando y oyendo. En otras palabras, los mass media aquí tratan de establecer con el lector/espectador una relación, un pacto de lectura donde los lectores se percibirán involucrados por los discursos de los personajes, les parecerá estar gozando del texto como si se encontraran delante de una pantalla o de un escenario, participarán dentro de la obra y cambiarán su punto de vista según se desarrollen las historias y los pensamientos de los personajes. Las técnicas cinematográficas y teatrales aplicadas al texto conllevan todo lo hasta ahora argumentado acerca de los medios de comunicación, es decir crean un sentido ilusorio de participación, de inmediatez, de dramaticidad; el lector, tal como la audiencia de una película o de una representación teatral, cree tener el poder de vivir la escena contada precisamente gracias a los expedientes empleados por los narradores y transplantados en sus novelas. Ya se ha mencionado la afición de Cabrera Infante y de Luis Rafael Sánchez por el cine, el teatro y la radio⁸⁴, y podríase afirmarse que dicho interés les ha ayudado a realizar un nuevo lenguaje artístico híbrido, donde los rasgos de la literatura se funden con los de los medios de comunicación de masas, creando nuevos productos estéticos que requieren la construcción de un mundo no sólo hecho por una escritura que deja espacio a la imaginación, sino también por una fuerza performativa del lenguaje y unos expedientes cinematográficos y teatrales que

⁸⁴ La radio también constituye un medio de comunicación que une las tres obras: tanto en *Tres Tristes Tigres*, como en *La Guaracha del Macho Camacho* y *Periférica Blvd.*, la radio desempeña una función muy importante en el desarrollo de la trama, puesto que funge de aglutinador entre lo que acontece en las vidas privadas de los personajes y el mundo exterior. En *La Guaracha*, por cierto, el Locutor con el ritmo guarachero marca la inmovilidad de la tarde de un miércoles cualquiera marcado por el atasco ciudadano; en *Periférica Blvd.*, en cambio, el dj Álex por medio de su programa radiofónico ayuda paródica e indirectamente a los detectives a buscar al fugitivo-testigo de asesinato de El Rey; finalmente, en *Tres Tristes Tigres* es un medio que desata un sinnúmero de recuerdos y que desencadena juegos verbales entre los personajes a lo largo de su recorrido por El Malecón de La Habana.

permiten visualizar y escuchar lo leído, brindando al lector tanto la posibilidad de imaginar el mundo contado como la ilusión de estar participando en éste.

“L’immagine (...) concreta e non generale come il termine linguistico, mi comunica tutto il complesso di emozioni e significati ad essa connessi, mi obbliga a cogliere istantaneamente un tutto indiviso di significati e di sentimenti” (Eco, 1964: 335). La imagen está a la base de la adaptación de la obra de Cárdenas, *Periférica Blvd.*; la novela gráfica inclusive puede formar parte del gran abanico de los medios de comunicación de masas, puesto que igual al cine y al teatro tiene la finalidad de entretener a su público y de compaginar sus exigencias. Sin embargo, el cómic basado en la novela de Cárdenas satisface no sólo el interés de su audiencia, sino también la voluntad del arte latinoamericano de representar dentro de sus obras la marginalidad y el desahucio de la sociedad, es decir poner de relieve en las viñetas la componente kitsch y camp que caracteriza la cultura de masas de América Latina. La adaptación de la novela a cómic se presta mucho a la inclusión de elementos kitsch, puesto que toda la trama se desarrolla alrededor de un asesinato que tuvo lugar en los bajos fondos de La Paz, El Alto, es decir en la periferia de la capital paceña; aquí los diseñadores del cómic han conseguido realizar a todos los efectos el estado de putrefacción y marginalización tan buscado por el arte camp y kitsch, poniendo de manifiesto la aportación de modelos extranjeros inclusive, como la música rock, y tratando irónicamente las distintas identidades culturales y subalternas que se encuentran en el territorio boliviano. En este caso, la fuerza de las imágenes, las caricaturas de los personajes y su manera de portarse y hablar mucho dejan entrever la vida de la ciudad, la marginalidad que la caracteriza, la discriminación que todavía es patente por parte de ‘los de arriba’, es decir del poder policial que trata de ensuciar las pruebas de un asesinato que ha tenido lugar por motivos fútiles e insulsos, como la rivalidad entre grafiteros. Las imágenes de la novela gráfica, como se explicará más adelante, encierran una crítica política y de denuncia social – de la que, sin embargo, no nos ocuparemos porque excede de nuestras finalidades investigativas– pero también tratan de evidenciar la violencia, la discriminación racial, el contrabando de drogas y la pobreza de un país que tiene que enfrentarse a la marginalidad masificada de las grandes ciudades.

La novela gráfica cabe dentro del ámbito de los medios de comunicación puesto que sus imágenes emulan el contenido y atrapan la atención de un lector que se ve ensimismado en las acciones de los personajes, participando en el desarrollo de la historia y visualizando

sus pensamientos y emociones; por cierto, el cómic es un medio híbrido con respecto al cine y el teatro, ya que compagina las técnicas teatrales y cinematográficas con las literarias: las viñetas se componen según los montajes del cine, las caricaturas se basan en las máscaras y en los disfraces del teatro, la narración adopta las características de un monólogo teatral, los diálogos se apoderan del lenguaje de los personajes de la novela.

Finalmente, los mass media aportan a las obras un contenido performativo, ideológico, social y comunicativo, brindándoles distintas oportunidades de lectura y convirtiéndolas en nuevas posibilidades estéticas caracterizadas por un nuevo lenguaje y una nueva manera de narrar.

2. Novelas teatralizadas y cinematográficas

La palabra suena dentro del texto y resonando activa un virtuosismo lingüístico que facilita al lector oír las voces, imaginar a los personajes y a los lugares de los cuentos, recrear, al seguir el hilo del mismo acento o de la misma forma de hablar, una continuidad textual interrumpida por una discontinuidad que voluntariamente quiebra el flujo de las historias para convertirlas en rompecabezas, añicos de un cristal que han de recomponerse. *Tres Tristes Tigres*, *La Guaracha* y *Periférica Blvd.* son obras de arte a todos los efectos, sus actantes son las voces inescindibles de los personajes, voces que resuenan dentro de un espacio que puede concebirse como cinematográfico o teatral: lo que más luce, desde luego, es la fuerza performativa de una palabra capaz de reconstruir en la página escrita lo visual, lo escénico, la imagen de la vida que prolifera en La Habana, San Juan y La Paz. Lo teatral y lo cinematográfico, en resumidas cuentas, han de entenderse como clave esencial de lectura del texto. En los capítulos anteriores ya se ha mencionado la importancia de la música dentro de las novelas; ahora bien, esta música forma parte de un mecanismo mucho más amplio que permite a las obras encajar dentro del concepto que muchos estudiosos han definido “teatralidad”, es decir la recreación simbólica de la realidad usando

elementos combinados en que caben formas visuales, recursos de sonido, disposiciones y movimientos corporales, voces, tonos, palabras y relatos. (...) la teatralidad subraya su cualidad social, en tanto portadora de formas de modelización discursiva con las que una determinada comunidad es capaz de

expresarse y recrear su propia memoria (...) (Vargas Salgado: 2013: 303-324).

La interpretación de escenificación como algo social resulta muy interesante, si se considera que hasta ahora hemos basado toda nuestra argumentación en conceptos tales como colectividad, multitud y complementaridad tanto textual como representativa. La espectacularización del texto, por tanto, reside en este mecanismo que permite a distintos sectores de la sociedad autorrepresentarse por medio de su lenguaje y codificar su propia imagen social a través de las palabras y los distintos acentos que los pormenorizan y les dan vida propia. Las voces acusmáticas (Maggitti: 2007) se apoderan del espacio textual y lo reorganizan convirtiéndolo en un espacio de representación.

Pensemos por un momento en la novela de Cárdenas, cuyo rasgo fundamental es el diálogo y la contaminación lingüística de las distintas voces que componen el texto. *Periférica Blvd.* tiene todas las características para ser catalogada como novela teatralizada o cinematográfica, puesto que basa todo el desarrollo de la trama en el habla, en el intercambio de turnos de palabras, en la participación de distintos actuantes que se apoderan del relato de la historia y que la proporcionan desde distintas angulaciones, como si se tratara de actos teatrales o más bien de tomas cinematográficas. No a caso, a cada capítulo⁸⁵ se le brinda un título⁸⁶ distinto por ser contado por diferentes voces, marcando de nuevo la necesidad de poner de relieve la importancia de la colectividad vocal en el desenlace de la historia: la novela se convierte en un espacio performativo donde cada personaje desempeña el papel de actor y contribuye con sus ademanes, razonamientos, peleas, subterfugios y flashback a salir del espacio de la escritura y del libro para adquirir una nueva dimensión, la del arte del espectáculo.

A ciencia cierta, la carnavalización del lenguaje se apodera de los textos y los transforma en escenificaciones de la vida de Cuba, Puerto Rico y Bolivia, en archirrepresentaciones de la realidad, de la literatura, de la cinematografía y del teatro. El mundo se desdobra en distintos niveles donde la memoria, la nostalgia y la voluntad de

⁸⁵ El término capítulo ha de entenderse bajo distintas acepciones: por un lado, se hace referencia a los distintos apartados que constituyen la novela, por el otro, remite a los ‘capítulos’ o episodios de las series televisivas, poniendo de relieve la conexión entre literatura y medios de comunicación (televisión, cine y teatro).

⁸⁶ *Un chojcho con audio de rock pesado, Persecutiva en coautoría con María, La hermandad de la clefa, La masacre del Día de San Blando, Drag Queen, Sueño con serpientes, Sueño de una noche de ver anos, Sueño de reyes, El morado 2° de Artillería, Urban Safari, La policía también llora, Lectura de la hoja según Don Mateo, Tropical Heat, Stepenwolf, Stepenwolf II, Gothicus.*

volver a vivir y escuchar las voces y la música de estos lugares crean una imagen escénica, tal vez demasiado caricaturizada, que quiere seguir persistiendo lejos de cada idea de espacialidad y temporalidad. Todo esto se conecta con la idea de no crear novelas con una trama bien definida y lineal⁸⁷, sino de proporcionar algunos aspectos de La Habana, de San Juan y de La Paz que caracterizan a sus habitantes y a las ciudades, poniéndolos en escena y volviéndolos a vivificar para mantener encendido el recuerdo y la voluntad de recrear. El mundo representado, por tanto, no es otra cosa que una puesta en escena, es decir una reinención y una alucinación, basada en el recuerdo, de lo que un tiempo fue, de lo que es, y de lo que será⁸⁸ el universo novelado.

La nostalgia de La Habana, la voluntad de volver a recrearla, de hacer latir nuevamente su corazón se hace patente en el esfuerzo de Cabrera Infante por pormenorizar la ciudad y su vida nocturna, devolviéndole una índole tridimensional. La Habana, de hecho, no sólo puede ser observada, sino también ser oída y olida, porque sus voces y sus olores bullecan en las páginas del texto y llegan hasta los sentidos del lector. El mundo habanero es el motivo por el que la obra nace, y escribir sobre él quiere decir volver a ponerlo en escena, vitalizarlo y vivificarlo. La narración, por tanto, se convierte en un “sistema de códigos en el cual se privilegia la percepción y concepción visual del mundo, en el que los signos enfatizan la comunicación por medio de imágenes” (Vargas-Salgado, 2013: 307).

Viajar con Cué es hablar, pensar, asociar como Cué y ahora que él está callado aprovecho para mirar y viendo el mar, mirando cómo el ferry de Miami avanza hacia el canal de la bahía navegando por el filo del muro, equivocando de mar, saliendo de entre nubes horizontales formando una natural nube atómica, un hongo potable que se tragará la salada, sedienta corriente del Golfo, viendo cómo el sol de la tarde descubre pepitas en cada una de las ventanas de los treinta pisos del Focsa y al convertir en El Dorado a esa mole obscena no hace más que poner empastes de oro en la enorme muela habitada, mirando con ese placer único que produce acercarse a una velocidad uniforme y constante a un punto

⁸⁷ Por lo visto, lo que más caracteriza *Tres Tristes Tigres* y *La Guaracha del Macho Camacho* es la fragmentación y el desorden narrativo de la trama que despista al lector a través de sus saltos, rompecabezas, interrupciones y discontinuidad de la narración.

⁸⁸ Lo que más cabe destacar de esta literatura ‘cinematográfica’ y ‘teatral’ es su capacidad de abarcar distintas temporalidades y espacialidades gracias a la explotación de técnicas mediáticas procedentes del cine, de la radio y del teatro; tal como argumenta Cué a lo largo de su recorrido por La Habana –“me gusta acordarme de las cosas más que vivirlas o vivir las cosas sabiendo que nunca se pierden porque puedo evocarlas debe haber tiempo. Ésta es la cosa que es en el presente lo más perturbador es la cosa que hace el presente lo más perturbador puedo vivirlas de nuevo al recordarlas (...)” (*TTT*, p. 474)– distintos niveles temporales pueden encajar dentro de un mismo espacio y viceversa, brindando al lector/espectador la ilusión de estar viviendo y observando tiempos y acciones solapadas.

dato, que es el secreto del cine, oyendo ahora una melodía que puede ser el acompañamiento musical, música de fondo y la voz de actor de Cué completa la ilusión al tiempo que la hace trizas. (*TTT* p. 470)

En esta descripción pormenorizada del paisaje habanero, Cabrera Infante ‘pinta’ de manera cinematográfica todo detalle de la capital cubana, lo inmortaliza como si el objetivo de una videocámara lo estuviese grabando, empezando a brindar una imagen general de la ciudad desde lo lejos – el ferry, el mar, la corriente del Golfo– y acercándose poco a poco hasta planear sobre los barrios, los techos de las habitaciones y las ventanas, de tal manera permitiendo al lector ver y reconstruir, en su mente, una imagen de La Habana espectacularizada y cinematografiada. Si a esto el autor le añade también la música de fondo que ‘permea’ sus calles y que resuena en las voces de los personajes, podríase considerar y definir la novela como una obra cinematográfica que convierte en película lo que sigue viviendo en la memoria del autor.

Las novelas, por tanto, son verdaderas obras de arte que tratan de poner en escena unas realidades que han cambiado y que quieren recordarse nostálgicamente como eran, como en el caso de *Tres Tristes Trigres*, o que quedan escondidas debajo de los reflectores sociales, ideológicos y en boga del momento, como varias veces mencionamos en el caso de *La Guaracha del Macho Camacho* y de *Periférica Blvd.* Sin duda alguna, las novelas comparten el concepto de ‘puesta en escena’ y carnavalización del mundo representado, manifestando tanto la voluntad de poner de relieve una parte de la sociedad que por motivos políticos, sociales o ideológicos ha sido marginalizada y olvidada, como de enfatizar los defectos, las irregularidades y los malfuncionamientos de un país caricaturizando a todos los sectores de la sociedad. La obra de Bajtín, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), representa un buen punto de partida para entender bien a qué nos referimos con las expresiones ‘puesta en escena’ y ‘carnavalización’ de la realidad. El carnaval, según Bajtín, ha de entenderse como la mejor forma de preservación de rituales, costumbres, tradiciones y tiempos:

il carnevale rivela l’elemento più antico della festa popolare e, senza alcun dubbio, possiamo considerarlo come il frammento che si è conservato meglio di questo mondo così immenso e ricco. L’associazione, sotto la parola carnevale, di fenomeni locali eterogenei e il fatto che fossero riuniti tutti sotto un unico termine, corrispondeva a un processo reale, che avveniva nella vita stessa: infatti le diverse forme della festa popolare, scomparendo e

degenerandosi, lasciavano al carnevale alcuni loro elementi: rituali, attributi, immagini, maschere. Così il carnevale è diventato in effetti il depositario di tutte quelle forme della festa popolare che non avevano più un'esistenza propria. Il denominatore comune di tutti i tratti carnevaleschi delle varie feste è il loro rapporto essenziale col tempo giocoso. Là dove l'aspetto libero, popolare e pubblico della festa si è mantenuto, è pur rimasto questo rapporto con il tempo e, di conseguenza, anche gli elementi del carattere carnevalesco sono riusciti a sopravvivere (1995: 238-140).

El carnaval, por tanto, representa la segunda vida de un pueblo que quiere al mismo tiempo preservar sus hábitos y costumbres y poner en escena de forma irónica un mundo cambiante que se ha modificado por el flujo del tiempo, los eventos políticos⁸⁹ y el avance de la sociedad. Durante el carnaval asistimos a una escenificación de la vida misma, “un'altra forma libera piena di realizzazione, la propria rinascita e il proprio rinnovamento (...) Qui la forma reale della vita appare nello stesso tempo come la sua forma ideale resuscitata” (Bajtín, 1995: 10); en otras palabras, el carnaval es un confín entre el arte y la vida, una manera de percibir el mundo desde distintos puntos de observación, una segunda oportunidad de existencia para el pueblo.

UNA ESPECTACULARIDAD, MUCHA palabreja es ésa, superadora del más difícil todavía que aparece en los carteles de los circos cada nueva temporada: rumores que compiten en desproporción y ganas de joder la paciencia: una espectacularidad: volteando los aires que soplan a las cinco de la tarde con la espectacularidad de los Flying Sáucer del Ringling Brothers Circus: que no es que la luz esté dañada ni cosa por el estilo ni que la crisis energética ni con que se come eso. Que es que un camión transportador de petróleo se tiró, se fue, se cayó, se viró contra un Volvo nuevecito manejado por una mujer en estado interesante: el feto se le anudó en la boca. Que es que una guagua escolar estropeó unos huelguistas. Que es unos huelguistas estropearon una guagua escolar. Que es que un asaltante asaltó a un pagador: rumores catalíticos de unas impacencias que tienen su centro de operación en el estómago: las cinco de la tarde de miércoles, miércoles hoy. (*La Guaracha*, pp: 178-179).

Esta deslumbrante y ‘espectacular’ descripción del tapón de San Juan rinde homenaje a la idea bajtiniana de carnaval, pero al contempo critica, de forma caricaturizada, algunos

⁸⁹ Nunca hay que olvidarse de las críticas celadas que se esconden detrás de las tres novelas, críticas al gobierno, a los ideales sociales y a la situación de marginalidad de algunos sectores de la sociedad. Lo que más cabe destacar, tal como pone de relieve Bajtín, es que por medio del carnaval el pueblo se libera de su agonía y desesperación caricaturizando a su misma vida, extremando sus aspectos y tal vez riéndose de ellos mismos.

aspectos que no funcionan en la ciudad, como las huelgas constantes que tienen lugar en las metrópolis para lamentar las vicisitudes e incumplimientos del gobierno, la prepotencia y voracidad de ‘los de adelante’ para con ‘los de atrás’ –un asaltante asaltó a un pagador- y la violencia como medio para placar las insatisfacciones y para resolver problemas –una guagua escolar estropeó unos huelguistas, los huelguistas estropearon una guagua escolar. El tapón convierte a la ciudad de San Juan en un circo donde ‘accidentes espectaculares’ tratan de motivar la avería del país: el accidente de tráfico causado por un camión, la guagua escolar, los huelguistas no son otra cosa que los resultados de una política y una sociedad que no funciona, y la voluntad de Sánchez de escenificar dichos fallos por medio de la carnavalización de todos estos acontecimientos cela una crítica muy profunda, la de un país que quiere aparentar lo que en realidad no es, y pide a los lectores que se rían de la desgracia y miseria a las que están sometidos los puertorriqueños, pero a la vez que miren con compasión y desaprobación su situación social tragicómica.

Por lo visto, la carnavalización llevada a cabo por los tres autores no se limita a la dramaticidad y la complejidad del mundo en el que viven, sino también se extiende a otros campos, como el de las citas literarias, teatrales y cinematográficas. Hemos argumentado en el capítulo anterior la importancia que la traducción desempeña en las tres obras y de la apropiación que Cabrera Infante, Cárdenas y Sánchez llevan a cabo para con algunas obras maestras de la literatura mundial. Ahora bien, al hablar de carnaval, cine y teatralidad, hace falta poner de relieve cómo esta apropiación se realiza también a nivel cinematográfico y teatral; en lo específico, los escritores convierten sus obras en escenificaciones porque las construyen sobre citas de películas, comedias y dramas, transformándolas en verdaderos montajes teatrales y cinematográficos: “lo cinematográfico constituye la mediación privilegiada entre los personajes y la realidad. El cine representa una versión de la realidad – aunque bidimensional- más cercana a la experiencia” (De Los Ríos, 2004, www.ucm.es). Los mismos personajes se mueven como si estuvieran actuando: Cué, actúa constantemente como si estuviese siguiendo un guion cinematográfico –“Hizo una pausa para beber y secarse con el pañuelo gotas de sudor y cerveza que tenía sobre el labio. Pareció un gesto estudiado” (*TTT*, p. 483); La Madre quiere cada vez más parecerse a una estrella del cine mexicano, Iris Chacón, frunciendo los labios “en forma de corazoncito, voce de diva sin cultivo, voce de María Félix en *El peñón de las ánimas*, manoseo de los muslos” (*La Guaracha*, p. 196); igualmente, el padre de Marta en *Periférica Blvd.* se ensimisma en Carlos Gardel y sólo se

comunica por medio de sus canciones u otras piezas de tango. La transformación de personajes a actores/actuales tiene por un lado la finalidad de convertir las obras en metanovelas que se rehacen al mundo del espectáculo, adoptando las técnicas más aprovechadas dentro del cine y del teatro; por el otro, quiere dar vida a una archirrepresentación⁹⁰ de lo que es el mundo del arte, sus citas, sus actores, su parodia y reescritura. Tal como pone en evidencia Ricardo Piglia en *El último lector* (2005), “un actor es alguien que ha leído y dice luego los textos de otro como si fueran propios. En la escena, la relación entre lectura y teatro se ha borrado y es invisible, pero si reconstruimos el modo en que la lectura pone en juego la representación hay que decir que los actores son lectores que actúan lo leído” (2005: 161). Por lo tanto, escribir, leer y actuar son tres etapas fundamentales en todo proceso de creación artística y puesta en escena: se escribe un guion, se lee y luego se ensaya para otorgarle una índole tridimensional, que salga de las páginas chatas del texto, que pueda oírse, verse y gozar en toda su representación⁹¹. De ahí que caiga cualquier tipo de barrera entre literatura, cine y teatro, como pone de relieve Piglia, porque la literatura es la acción antecedente a la escenificación, y sin la escenificación que los lectores realizan al recrear en su mente las historias de las novelas, todo tipo de obra literaria se quedaría incumplida y destinada a morir al acabarse su lectura. El secreto de la lectura de estos textos, por tanto, no es entender su trama y tratar de brindar una explicación a los hechos contados, sino entusiasmar al lector/espectador y hacer que cada mirada y cada lectura transforme las novelas en obras versátiles, susceptibles de múltiples interpretaciones y re-lecturas.

En resumidas cuentas, la voluntad de volver a representar espacios, voces y temporalidades por medio de citas procedentes de la literatura, del cine y del teatro, contribuye aún más a convertir las historias de las novelas en obras de arte, en archirrepresentaciones de una realidad que ya de por sí ha sido extremada y revolucionada, al nacer precisamente del mundo del espectáculo y de las artes. Con el término puesta en escena, por tanto, hacemos referencia a la espectacularización de una realidad creada sobre lo

⁹⁰ En su ensayo *El cine, el gramófono y la máquina de escribir: Tres Tristes Tigres, novela mediática latinoamericana* (2004) Valeria de los Ríos hace hincapié en el hecho de que la novedad de la novela de Cabrera Infante reside en una forma de estructura que “se revela como un medio que reproduce de manera simbólica a otros medios, específicamente el cine, el gramófono y la máquina de escribir” (www.ucm.es). Como ya evidenciado, la obra del escritor cubano, tal como la de Sánchez, se basan en una archiperturbación de la realidad: al considerar la literatura, el cine y el teatro como pilares fundamentales de su arte narrativo, recrean una realidad que ya de por sí ha sido perturbada por la invención literaria, cinematográfica y teatral en la que se basan para la realización de sus novelas. Total, la representación adquiere múltiples niveles y puede finalmente considerarse archirrepresentación de un mundo que ya ha sido inventado y creado.

⁹¹ No a caso, Cabrera Infante en *Un Oficio del Siglo Veinte* afirmaría cómo “William Shakespeare fue guionista de cine” (1994: 20), para enfatizar la estrecha relación entre literatura y artes escénicas.

que se considera, en palabras de Lotman, un ‘sistema de simulación secundario’. Las voces, las historias narradas, las músicas bailadas y cantadas, los espacios y los tiempos vividos no han de concebirse como simulacros de un mundo que ya no existe y que se ha vanificado con el paso del tiempo, sino recreaciones, *performances*, teatralizaciones de un mundo que sigue existiendo y viviendo gracias al poder de la palabra y de las artes performativas.

A ciencia cierta, la pasión por el teatro y el cine de Sánchez, Cárdenas y Cabrera Infante representa un buen punto de partida para poder considerar y catalogar sus novelas dentro del concepto de teatro o cine novelado, es decir como meta-novelas que, más que ser destinadas a una lectura silenciosa e individual, requieren al lector una intervención constante para reunir todos los pedazos del texto y darle una índole escenográfica, y para reconstruir la ilusión dada por las palabras en su imaginación. En otras palabras, el lector/espectador participa en la recreación del montaje cinematográfico del texto, haciendo hipótesis y volviéndolas a confirmar, y brinda a la discontinuidad textual una continuidad gracias a este trabajo de encaje entre imágenes y voces, multiperspectivas y narraciones eteroclíticas, tiempos de la narración y temporalidades pasadas, presentes y futuras. Podríase afirmar que el lector desempeña tanto el papel de *voyeur*, al observar y conocer todas las historias de los personajes y las verdades o mentiras de cada uno de ellos, como de guionista, porque en su trabajo de reconstrucción de la trama crea su propia ilusión de la historia, la entiende según su punto de vista, trata de reformularla según sus conocimientos, expectativas y creencias. El espacio de la novela, por tanto, se transforma en un espacio diegético caracterizado tanto por una ilusión espacial como temporal y narrativa.

El uso de técnicas cinematográficas y teatrales se hace patente desde distintas perspectivas; por un lado, la voluntad de brindar al texto una dimensión tridimensional a través de la proliferación lingüística, la ritmicidad y la música; por el otro, presentando al lector un texto discontinuo caracterizado por flashback, cambios de perspectivas, narraciones diegéticas y extradiegéticas, juegos de planos e indicaciones del guion⁹². El arte de novelar se convierte en una *cinematic narration*, donde “the principle of narration is responsible for the

⁹² En *Tres Tristes Tigres* es frecuente la explicitación de indicaciones del guion cinematográfico, como para resaltar que el texto leído no es nada más que una representación audiovisual apta para ser mirada y escuchada: “(Se oyen en off voces de Preparan Apunten ¡Fuego! Y una descarga). Oye, si estuviera enamorado de veras intentarías, te matarías tratando nada más que recordar Su voz (...) o verías acercarse aquella boca y sentirías el beso (continúa)” (*TTT*, p. 485). Lo mismo se hace patente también en *La Guaracha del Macho Camacho*, “Cámara al rostro del macharrán mayor (...). Corte. Secuencia del macharrán mayor en escalada everéstica de la autora del cerebro. Corte. Tomas intermitentes del humor llamado sudor brotando a chorros por los poros de la pareja. Corte.” (p. 220).

connections between the events shown on the screen. Narration (...) can guarantee the continuity of meaning construction in the viewer's mind and, at the same time, the emotional organisation of processes of experience" (Wuss, 2009: 4). La narración dentro de la novela, por tanto, desempeña el papel de interconexión entre la palabra y la imagen que esta suscita, tal como en el mundo cinematográfico funge de aglutinador entre la imagen proyectada en la pantalla y la historia contada, creando en ambos casos una continuidad entre las distintas piezas del montaje. Las palabras adquieren una fuerza visualizadora que convierte las novelas en cuentos audiovisuales; si pensamos por ejemplo en los personajes de las obras, en ninguna parte de los textos encontramos su descripción física o caracterial⁹³, sino que por medio de sus voces el lector trata de perfilar e imaginar sus rasgos físicos y a la vez brinda sentido a sus discursos, los convierte en realidad, volviéndose tanto espectador como productor. En resumidas cuentas, la narración se apoya en distintos canales (visual, auditivo, musical) que al combinarse entre ellos dan vida a una novela cinematográfica y/o teatral, poniendo en escena un mundo percibido como escenario y caracterizado tanto por signos lingüísticos, visuales y gestuales.

Para adentrarnos aún más en las técnicas escenográficas empleadas por los autores, me apoyaré en el análisis del enlace entre cine y narrativa llevado a cabo por Keith Coen en su libro *Cinema e narrativa, le dinamiche di uno scambio* (1982), en el que se pone de relieve el connubio entre recursos cinematográficos y literarios que dan lugar a nuevas narraciones performativas y puestas en escena. Al respecto, Coen individúa algunos aspectos pertenecientes al ámbito del cine que pueden encontrarse también en las técnicas narrativas empleadas por Cabrera Infante, Sánchez y Cárdenas y que convierten a las novelas en verdaderas obras escenográficas.

Narración anacrónica: la cuestión relativa a distintas temporalidades que se superponen vuelve a aparecer también en el arte de la cinematografía. Los tiempos de la narración y del cine son polimorfos, atañen a distintos niveles que no necesariamente siguen el hilo cronológico de los eventos; lo que prevalece, por ende, es la discontinuidad de la narración, donde pasado, presente y futuro se superponen, quebrando la trama narrativa e impidiendo al lector seguir la historia según la sucesión lineal de los eventos; el mismo

⁹³ Menos que en el caso de la Estrella, cuyas comparaciones a la ballena blanca Moby Dick permiten al lector vislumbrar en su mente la imagen de la cantante. Al respecto, cabe poner de relieve que La Estrella nunca habla, sino que sólo se limita a cantar.

lector, por ende, se verá obligado a recomponer constantemente los distintos añicos temporales de la trama para devolverle una continuidad en términos de tiempo a los sucesos. En los capítulos anteriores ya se ha enfatizado la importancia de las esferas temporales y espaciales y la voluntad de los autores de solapar distintas temporalidades por medio de flashback, cuentos de infancia, previsiones futuras etc. Dicha técnica, que disimula el montaje cinematográfico, se hace patente ya en la división y subdivisión textual de la primera sección de *Tres Tristes Tigres*⁹⁴ “Los Debutantes”, compuesta por doce subsecciones entre las cuales caben también las consultas de Laura con su psiquiatra y la secuencia dedicada a La Estrella en “Ella cantaba boleros”. Para brindar una idea del tiempo anacrónico de la obra, realizado gracias a la técnica de montaje cinematográfico, sería fundamental ofrecer un análisis más detallado sobre esta primera sección y sus subsecciones. La primera ‘viñeta’ cuenta la historia de la infancia de dos niñas que observaban a escondidas la relación erótica y amorosa de dos novios del pueblo; la segunda subsección contiene la carta que Delia Doce escribe a la madre de Gloria Pérez, alias “Cuba Venegas”; en la tercera subsección asistimos al monólogo fonético de Magalena Cruz, mientras que en la cuarta Silvestre recuerda una anécdota acerca del cine que vivió con su hermano durante su infancia; la quinta subsección contiene el monólogo telefónico entre Beba Longoria y su amiga Livia; la sexta y la séptima presentan respectivamente a Eribó y a Cué, mientras que las últimas cuatro se dedican al personaje de La Estrella y a las sesiones de psiquiatría de Laura. Dicha división resulta fundamental tanto para entender la discontinuidad temporal, puesto que los tiempos de las narraciones son distintos y rebotan las historias de una temporalidad a otra, como para enfatizar la técnica narrativa del montaje cinematográfico sobre la que está basada toda la novela *Tres Tristes Tigres*: todas las secciones contienen el historial de los personajes del texto y se presentan como escenas de una película que irán recomponiéndose a medida que la trama de la novela se desarrolle, para finalmente ‘desembocar’ en el último montaje, “Bachata”, en el que vuelven a aparecer y/o mencionarse todos los personajes con sus historias, evoluciones y cambios. “Bachata” constituye un escolio, una coda o un comentario al resto de la obra. Silvestre, narrador y autor ficticio, alude brevemente a pasajes que desea

⁹⁴ Dicha técnica de montaje cinematográfico y de narración acrónica aparece a lo largo de toda la obra de Cabrera Infante y en *La Guaracha del Macho Camacho* inclusive; sin embargo, para brindar un ejemplo más detallado y sin repeticiones, analizaré exclusivamente la primera sección de *Tres Tristes Tigres*, “Los Debutantes”, puesto que las demás secciones se basan en la misma técnica narrativa.

escribir pero que para entonces ya hemos leído –“en un *después* convertido en un *antes* textual– desarrollados al principio de la obra” (Montenegro y Santí, 2010: 70).

Simultaneidad: además de discontinuo, el tiempo puede también ser caracterizado por una simultaneidad de los eventos, es decir por una contigüidad de hechos que se desarrollan en un mismo nivel temporal; a la simultaneidad temporal suele seguir una discontinuidad espacial, es decir el desarrollo yuxtapuesto de distintas acciones en distintos espacios. En *La Guaracha del Macho Camacho*, se asiste a una simultaneidad de los planos temporales que se desarrollan a partir de un mismo acontecimiento: el tapón de las cinco de la tarde en San Juan, considerado como el torbellino que desenfrena alrededor de sí mismo todas las acciones. De ahí que asistamos a distintas viñetas acerca de la vida de La Madre/La China Hereje, El Senador Reinoso/El Viejo, Benny y Doña Graciela Alcántara Mejía que tienen lugar en distintas espacialidades pero en el mismo lapso de tiempo, permitiendo al lector/observador leer y ver la vida de cada personaje simultáneamente, es decir en un mismo plano temporal aunque en distintas secuencias narrativas. Lo mismo se reproduce en *Periférica Blvd.*, donde toda la historia contada se lleva a cabo alrededor del asesinato de El Rey y de las investigaciones del cuerpo de policía; en este mismo caso, las temporalidades se desdoblán en simultáneas, cronológicas y anacrónicas: la simultaneidad se da gracias a las intervenciones del Dj Álex, quien sigue en directo las acciones de los testigos de El Rey y de la pesquisa policial:

Bueno Maik, esperando tu parte a la punto nueve, me despido por el momento para atender esta llamada (...)

- ¿Has escuchado, don Severo? Parece que el drogo de la radio tampoco sabe exactamente dónde está el crápula ese... le ha perdido la pista al ñato y obviamente nos ha dejado en tinieblas; ¿o tienes alguna idea de la canaleta en la que pueda estar metido con ese otro delincuente? (*Periférica Blvd.* p. 59),

poniendo de manifiesto la importancia de los mass media, en este caso la radio, en el desenlace de la trama. A dicha simultaneidad de acontecimientos, se añade también un anacronismo temporal, dado sobre todo por los flashback de Villalobos acerca de su infancia, rompiendo de manera inesperada la cronología de los hechos narrados:

puedo entenderme quién soy qué soy qué hago cómo vivo etcétera y para comenzar a responderme adecuada y ordenadamente tendría que decir que no soy lo que hubiera querido y eso no es novedad (...) no todos se quivocan de medio a medio como yo en este caso condicionado por un entorno familiar

al que para pobre le faltó poco invirtiendo en mí como si lo hicieran con un terreno barato (...) él va a ser nuestro sostén por eso hijo tienes que estudiar y no pasar el tiempo haciendo dibujitos en la última hoja de tu cuaderno (...) (*Periférica Blvd.*, p. 225)

Los recuerdos de Villalobos podrían calificarse de alguna manera como las secciones de introspección que tanto Laura y Graciela llevan a cabo en la consulta de su psicólogo, interrumpiendo de manera inesperada el hilo narrativo de los acontecimientos narrados.

Discontinuidad: tanto la discontinuidad como la simultaneidad espacial y temporal son técnicas que representan los principales mecanismos cinematográficos dentro de las novelas. Como ya argumentado, los eventos, al no seguir un hilo temporal ni espacial ni lineal, se presentan en forma de montaje, en escenas aisladas que requieren la intervención del lector para ser recompuestas y adquirir un sentido completo; la técnica del montaje es un recurso típico de la cinematografía, donde la totalidad de una escena nunca se presenta totalmente en su conjunto. La discontinuidad narrativa se da también por medio de fragmentaciones adictivas, es decir por la inserción de fragmentos que se interponen al desarrollo lineal del cuento: la voz del Locutor en *La Guaracha del Macho Camacho*, la del Dj Álex en *Periférica Blvd.*, las cartas de Delia Doce en *Tres Tristes Tigres*, las secciones de Laura con su terapeuta etc. pueden considerarse fragmentos narrativos que intervienen en la narración para desdibujar cualquier efecto de linealidad, y realizar la idea de fondo de montaje cinematográfico o teatral.

Paralipsis: la omisión y supresión de informaciones pertinentes que serán deducidas por el espectador de la película es otra técnica empleada sobre todo por Cabrera Infante y Sánchez, quienes evitan la sintaxis tradicional de la frase por medio de elipsis verbales o nominales, imágenes desconectadas y períodos constantemente interrumpidos por la intervención de otras voces narrantes. Muchas veces, la paralipsis se convierte en un expediente para generar humor y parodia, al desdramatizar situaciones serias en las que los personajes se adentran a través de sus discursos. Pensemos por un momento en los personajes de El Viejo/El Senador y La China Hereje/La Madre en *La Guaracha del Macho Camacho*; desde un principio parece haber cuatro distintos personajes que cuentan su historia de vida: La China Hereje a la espera de El Viejo que se está retrasando; La Madre que quiere volverse en la Iris Chacón puertorriqueña; El Senador que está atrapado en el tráfico de San Juan y que está imprecando por llegar tarde a su cita. Poco a poco, con el desenlace de la narración, el lector se da cuenta de que algunos rasgos de las historias de dichos personajes se

entretejen, aunque nunca las relaciones entre los cuatro se hace explícita o patente. En resumidas cuentas, es juntando todas las piezas de la narración que el lector entiende que La Madre/La China Hereje y Vicente/El Viejo son los mismos personajes, deduciendo dichas informaciones a partir de algunos elementos del texto que se les atribuyen.

Multiperspectiva: las historias contadas se desplazan de un punto de vista a otro, la figura de una única voz narrante desaparece por completo para dejar espacio a narraciones eteroclíticas que echan raíces en múltiples espacios y temporalidades. La idea de fragmentación textual hasta ahora argumentada se apoya en la teoría sobre la complementariedad textual vocálica propuesta por Ludmer, que permite crear una imagen total a partir de esta misma fragmentación: lo auditivo, gráfico, lingüístico y visual se complementan, es decir permiten observar un mismo evento desde múltiples puntos de observación y perspectivas, recreando finalmente una totalidad. El cine en el texto

se debe a una doble organización: sucesión de las partes y constitución de la sociedad del texto (orden y jerarquía), y a uno de los núcleos de *Tres Tristes Tigres* observado por todos los críticos: la reproducción, la repetición y la copia, la relación entre un acontecimiento original y su transcripción en otro registro. El cine es el modelo dominante hacia el cual se orienta el texto porque su proceso de producción es un proceso de reproducción (...). La escisión en el campo de lenguaje y la instauración de un sistema de narradores que establecen con su objeto una relación inversa, dual y complementaria y tienden a reconstruir-reproducir la imagen total (cinematográfica: en el cine se perciben a la vez todos los grafismos y fonetismos musicales y verbales) se liga directamente con la escala jerárquica de copias, traslaciones, y reproducciones (que otra vez se orientan hacia el proceso de un filme en la medida que borran todo rastro 'original') (Ludmer, 1979: 500-503).

La reproducción de “la imagen total” argumentada por Ludmer se basa no sólo en un sistema de reproducción del original, sino también en algunas técnicas cinematográficas y teatrales, donde la cámara permite en tiempos muy rápidos un cambio del punto de vista desplazándose veloz y repentinamente hacia cada dirección. Al respecto, Stefano Calabrese en su libro sobre la comunicación narrativa, *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità* (2010), hace hincapié en las distintas visuales y en los tipos de perspectivas que las *cinematic narrations* ofrecen tanto al lector como al espectador: la visual objetiva,

subjetiva y semi-subjetiva (Calabrese, 2010: 101)⁹⁵. Gracias a la visual objetiva podemos acceder a la imagen directa y objetivamente, es decir sin que haya mediación por parte de un personaje de la historia; esta tipología de visual correspondería a la teoría sobre el voyeurismo, es decir la observación de los eventos desde una posición exterior, sin dejarse influenciar por las palabras de los personajes y por sus ademanes; en cambio, en la narración subjetiva el espectador se identifica por completo con el punto de vista de un personaje; un ejemplo de esta última tipología de narración lo tenemos en los cuentos de Códac sobre La Estrella quien, al brindar todo detalle posible acerca de sus ademanes y corporeidad, lleva al lector a configurarse La Estrella según la visual tragicómica y pormenorizada de Códac:

Se rió con su risa que parecía capaz de sacar el sueño de las pesadillas o de la muerte o de lo que fuese a todo el vecindario (...). Se bajó del carro, mejor dicho inició la operación de salir del carro y media hora más tarde, saliendo yo de un pestañazo, oí que me dijo, ya en la acera, poniendo el otro pie en la acera (al agacharse amenazadoramente sobre el carrito a recoger su paquete con zapatos, se le cayó uno de los zapatos y no eran zapatos de mujer, sino unos zapatos viejos de muchacho al recogerlos de nuevo) (...) (*TTT*, p. 216).

Finalmente, la visual semi-subjetiva se da cuando se observa a los personajes no por medio de sus ojos, sino quedándose muy cerca de ellos, viviendo y percibiendo la escena como si estuviéramos compartiendo su mismo tiempo y espacio.

Desde luego, las novelas encajan dentro de las tres ideas de visual hasta ahora propuestas. Pensemos por un momento en la figura del Narrador en *La Guaracha del Macho Camacho*; éste desempeña tanto el papel de narrador objetivo, al describir todas las acciones de los personajes sin dejarse influenciar por sus discursos y maneras de percibir la realidad circunstante, como de facilitador de una visual semi-subjetiva: es capaz de entrar con su mirada dentro de la vida de los personajes, pormenorizar sus ademanes, acercarse a su cuerpo y adentrarse en sus habitaciones como haría la cámara cinematográfica.

⁹⁵ Al respecto, Laura Mulvey en su ensayo *Placer visual y cine narrativo* sostiene que existen tres distintas formas de mirar asociadas al cine: “la de la cámara cuando graba los acontecimientos, la del público cuando contempla el producto acabado y la de los personajes que se miran unos a otros dentro de la ficción de la pantalla” (Mulvey, 1975: 377). Las convenciones cinematográficas niegan por completo las primeras dos miradas, dejando espacio a la última, para que los espectadores no se den cuenta del distanciamiento que existe entre la cámara y ellos mismos.

Y, enseguida, arquea los hombros, tuerce la boca, avienta la nariz, apaga los ojos: clisés seriados del gentuzo a mí me importa todo un mojón de puta: padrenuestro suyo. No la miren que ahora mira (*La Guaracha*, p. 115)

Podríase por tanto afirmar que las voces narrantes de los personajes en *Tres Tristes Tigres*, las voces-instrumentos de *Periférica Blvd.* y el Narrador de *La Guaracha* proporcionan la idea de técnicas del espectáculo, al encarnarse con la cámara y al desempeñar entre todos el papel de directores de las obras; directores a todos los efectos que hasta se dirigen al público anunciado un descanso entre una escena teatral y otra:

DESCANSEN, PERMITIDO EL cigarrillo, el aliento a tutti frutti que comercia el chiclet Adams permitido, una cervecita, un cafetito, el cansado estire las piernas, el remolón marque la página y siga leyendo otro día y el que quiera más novedad véala y escuchéla ahora (*La Guaracha*, p. 165)

En resumidas cuentas, todo tipo de técnica de narración empleada en las tres novelas disimula el mundo de las artes y del espectáculo, engaña al lector haciéndole creer que está participando en una performance teatral o cinematográfica; el poder de las palabras, las técnicas ilusorias adoptadas, las miriadas de puntos de vista, el solapamiento de las voces, la discontinuidad narrativa y yuxtaposición temporal transforman las novelas en un “fingimiento”, en una simulación escénica que brinda a las historias narradas una índole tridimensional. Tal como afirma Ezio Raimondi en *El Museo del Discreto*,

La experiencia estética del teatro y *del cine* [énfasis mío] se cumple solamente cuando interviene la conciencia de su “fingimiento”, que puede ser aplazada, manipulada por las reglas del juego (...). En palabras de Ortega y Gasset de *Idea del Teatro*, que ha escrito páginas muy hermosas sobre el encuentro entre el público y el actor, sobre el fenómeno bifocal de ver y ser visto, la “metáfora visible” que es el escenario produce un mundo imaginario, una irrealidad, una fantasmagoría, no por anular la relación con lo real, sino porque saca a luz el sentido de lo irreal, la percepción de lo posible en el espacio doble que une y separa a personajes y espectadores. Es el juego como uno de la ilusión (...), como retorno a la euforia de una imaginación comunicativa, y aunque precaria, armónicamente coordinada con la esfera de la totalidad (2002: 47).

La ilusión del arte reside exactamente en la capacidad de imaginación y reconstrucción de una realidad que sólo deja sus huellas en el recuerdo de quienes siguen viviéndola, que trata de sacar a la luz todas sus facetas y de desenmascarar mentiras e ideologías que desde hace tiempo se han construido y concebido como únicas verdades; el poder de la puesta en escena, del carnaval y del espectáculo es transformar la realidad en una ilusión, en un juego que permita a los lectores/espectadores ver también, aunque de manera ficcional, el otro lado de las cosas, imaginar una “irrealidad” que ponga en tela de juicio lo ya conocido, contado y vivido. Es la carnavalización del mundo, “la seconda vita del popolo (...) la sua vita di festa” (Bajtín, 1995: 11).

3. *Periférica Blvd.*: novela gráfica

En este apartado sobre los mass media y la espectacularización, hace falta concentrar nuestra atención en otro medio de comunicación de masas: la novela gráfica o *comic book*. Hasta ahora hemos analizado el papel que el cine y el teatro desempeñan dentro de las obras de Cabrera Infante, Sánchez y Cárdenas, subrayando cómo sus novelas se apoderan de técnicas escenográficas para devolver al lector la idea de estar presenciando a un espectáculo y de participar activamente en el mismo, gracias a múltiples expedientes que estos dos medios de comunicación ofrecen.

Paralelamente, *Periférica Blvd.* merece ser incluida dentro de otro contexto de representación escénica, gracias a su adaptación a novela gráfica que se realizó en el año 2013, y que ilustra gráficamente el mundo paceño que Cárdenas trató de representar por medio de la recreación del habla de sus habitantes. Sería muy interesante, y fundamental a fines de nuestra investigación, analizar debidamente los rasgos de esta creación que no ‘se exilia’ del contexto de las artes escénicas, sino más bien adopta, cómo luego se argumentará, los mismos rasgos y técnicas empleadas tanto en el mundo del cine como del teatro, llegando a formar parte del grande universo de los medios de masas. En este párrafo, por tanto, se llevará a cabo un análisis comparado de la novela de Cárdenas, *Periférica Blvd.*, con la representación gráfica que lleva el mismo título, publicada nueve años después del estreno del libro⁹⁶. Más detalladamente, lo que se quiere subrayar y analizar es la adaptación de la

⁹⁶ La novela gráfica de *Periférica Blvd.* fue presentada por primera vez en la Feria del Libro de La Paz en el año 2013, exactamente nueve años después de la publicación de la obra de Cárdenas. La iniciativa de la adaptación a

novela a cómic, las diferencias y semejanzas entre los dos géneros, la capacidad de representación gráfica de la historia y su manera de estereotipar a los personajes, de reproducir su habla y el bullicio que caracterizan los bajos fondos de La Paz, además de mantener el ritmo de la historia y sus líneas críticas tanto sociales como ideológicas.

Ante todo, haría falta definir en qué consiste una adaptación; la adaptación, sin lugar a dudas, ha de incluirse dentro del ámbito de la traducción, puesto que consiste en una transposición de una obra a otra o más obras, o de un medio a otro, como en el caso de la novela gráfica de *Periférica Blvd.*; de ahí que, tal como en la ciencia de la traductología, las adaptaciones sean unas formas de intertextualidad. La relación entre el texto fuente y su adaptación se basa, en resumidas cuentas, en las ‘leyes’ y ‘compromisos’ que se han puesto de manifiesto en el capítulo anterior, es decir la creación de una nueva obra de arte a partir del acto de reescritura, el guiño que se le ofrece al lector al intercalar dentro de un texto elementos, personajes, situaciones procedentes de otro texto y que ya conoce, la fuerza transformadora de la parodia. Sin embargo, mientras que las teorías acerca de la traducción que hasta ahora hemos analizado se basan más que nada en desenmascarar las “citas citables” (De Maeseneer, 2008) y las reescrituras insitas dentro de las obras de Cabrera Infante, Sánchez y Cárdenas, la adaptación de la novela a cómic no parte de la voluntad de apostar sobre los conocimientos literarios del lector o su capacidad de reconocer la índole intertextual de las novelas, sino más bien de ofrecer al lector la posibilidad de gozar gráfica y visualmente de una historia cuyo matiz principal es la oralidad. Desde luego,

mostrare una storia non è la stessa cosa che raccontarla e tanto meno che parteciparvi e interagire con essa attivamente, avendone cioè un’esperienza diretta che preveda la partecipazione cinetica del fruitore. Raccontare una storia (...) vuol dire descrivere, spiegare, sintetizzare, espandere. Mostrare una storia, invece (...) implica l’esperienza diretta, il tempo reale, di una

cómic de la novela fue a mano de Cárdenas, quien había preparado una versión gráfica del primer cuento que abre su libro, “Chojcho con audio de rock p’esado”. Susana Villega y Álvaro Ruilova se encargaron de adaptar *Periférica Blvd.* a *graphic novel*, dejando de manifiesto cómo la versión adaptada se queda bastante fiel a la novela, puesto que la misma obra de Cárdenas tiene la capacidad de evocar imágenes y de tener un atractivo visual que no pertenece a todas las obras escritas. Susana Villegas es dibujante paceña; en los años 2000 y 2001 fue responsable del suplemento *Bang!* del matutino *Presencia*; colaboró con la revista *Crash!!* (2002-2006) y dibujó el cómic de la película *American Visa* (2005), además de formar parte en la edición *La Fiesta Pagana* (2008). Álvaro Ruilova es pintor e historietista boliviano; comenzó trabajando en el suplemento *Bang!* junto con Susana Villegas, para luego seguir como ilustrador de periódicos y libros. Fue autor de novelas gráficas como *Los Cuento de Cuculis* (2011) y *Primaria Furiosa* (2012).

performance fruibile a livello uditivo o, più spesso audiovisivo (Hutcheon, 2011: 35).

Lo que más cabe destacar en una novela gráfica es por cierto la prevaricación de las imágenes sobre el texto; tal como pone de relieve Daniele Barbieri en su análisis sobre las historietas, *I linguaggi del fumetto* (1991), “la vignetta ha una funzione direttamente narrativa; anche in assenza di dialoghi o di didascalie, la vignetta racconta un momento dell’azione che costituisce parte integrante della storia, e non la si può togliere senza pregiudicare in qualche misura la comprensione” (1991: 13). La viñeta, por tanto, desempeña el papel de narración dentro de la novela gráfica y su función es la de contar, por medio de imágenes, el desenlace de la trama, presentando de manera rápida y seguida unas secuencias gráficas narrativas a veces enriquecidas por diálogos y didascalias que, sin embargo, resultan ser colaterales y de apoyo a lo narrado y descrito por las imágenes del texto. De ahí que haya que delinear ante todo una diferencia muy importante entre las imágenes de las historietas y las imágenes –ilustraciones– que encontramos de acompañamiento a las novelas, porque la viñeta cuenta mientras que la ilustración explica. Esto resulta fundamental a la hora de establecer la primera disonancia entre la novela de Cárdenas y su representación gráfica; ya desde la primera página de la obra aparecen ilustraciones de acompañamiento al texto que leídas a solas no comunicarían ningún mensaje preciso, pero que acompañadas al marco narrativo ayudan a explicar la historia. Después de todo, “l’immagine del fumetto racconta, l’immagine dell’illustrazione commenta” (Barbieri, 1991: 13). Puesto que los principales objetivos de las novelas gráficas son comunicarse por medio de imágenes, mucho esmero será invertido en realizar imágenes que no sólo cuentan, sino que transmiten distintos puntos de vista, cambios de perspectiva, sentimientos, emociones, ironía y críticas sociales e intelectuales. Lo gráfico es el aspecto que más hay que cuidar para que el mensaje pase y no haya ningún vacío de información.

Si pensamos por un momento en todo lo argumentado hasta ahora sobre la obra de Cárdenas, lo que más resaltaría a los ojos sería la forma de representar al chofer de patrulla Severo y su relación con el teniente Villalobos, es decir una relación turbulenta y tal vez cómica, donde lo que prevalece es la discriminación que el teniente cumple para con Severo, apodándolo constantemente con nombres despectivos (wacabolas, indio), pero también la complementariedad que existe entre los dos personajes, donde Severo representa la mente y Villalobos el poder. En la novela dichos rasgos relacionales entre los dos policías, y el

comportamiento racista que el teniente adopta no sólo para con Severo sino para con todos los personajes que no considera a su mismo nivel o racialmente inferiores, se manifiesta por medio de un habla violento y racista; en cambio, el paradigma de las poblaciones indígenas se connota por medio de discursos permeados de palabras quechuas y aymaras, y transcritos fonéticamente -¡Con cuántas blablando...ando...ndo..!; Disa modos maneras es comuempuzado con el trsporte pesado, y también aguantarlo a la pesado de la tiyo (...)- para subrayar a través de los acentos las distintas procedencias sociales y raciales. Ahora bien, en la novela gráfica dichos rasgos relativos al habla y a comportamientos estereotipados se dan por medio de caricaturas, al ser la caricatura un modo gráfico de representar personajes y objetos poniendo de relieve, de forma irónica y tal vez grotesca, algunas características que les pertenecen, de manera que aparezca más evidente y estereotipado algún rasgo relativo al personaje. Se podría afirmar que la caricatura desempeña el mismo papel llevado a cabo por la oralidad escrita: mientras en la novela es el habla que subraya y ensimisma los rasgos de cada personaje, encajándolo dentro de un contexto social y racial, en la novela gráfica es precisamente la caricatura que se ocupa de evidenciar dichas características.

Con pochi tratti è possibile rendere riconoscibili delle personalità per riconoscere le quali un disegno più realistico renderebbe necessarie lunghe narrazioni. La caricatura rende più facile il riconoscimento delle situazioni perché mette in evidenza proprio quello che in quel tipo di situazione *siamo abituati a vedere* o ci aspettiamo di vedere. Ed eventualmente esagera, provocando effetto comico (Barbieri, 1991: 71-75).

La figura 1.1 nos enseña cómo la caricatura acompaña escenas marginalmente irónicas, violentas y exasperadas. La acción se lleva a cabo en un un local de El Alto, Villa Fátima, que suele ser frecuentado por las comunidades negras que viven en Bolivia, los así llamados Yungas⁹⁷; en la escena, Villalobos y Severo necesitan encontrar al Tío Tom, el barman del local, para que les dé indicaciones sobre dónde ha ido El Maik. Mientras que en la novela la escena representada está cargada de ironía gracias a la habilidad del escritor de recrear por medio de la escritura el acento africano (zí, patrón, ¿qué le zivo?), en la novela gráfica dichos rasgos se representan a través de las caricaturas de cada personaje. En la

⁹⁷ Los Yungas son poblaciones que habitan en los Yungas bolivianos, es decir una región de Bolivia ubicada en la cordillera nor-oriental y caracterizada por bosques húmedos. Más en general, los Yungas no ocupan sólo el territorio boliviano, sino que se extienden a lo largo de toda la Cordillera de los Andes.

primera viñeta se nota enseguida la relación complementaria entre Severo y Villalobos: la cara deformada de Villalobos, la saliva que le sale de las comisuras de los labios, los ojos abiertos y la mirada alucinada muestran cómo el teniente se deja atrapar por la *show girl* que está entreteniendo al público, olvidándose por completo la finalidad de su misión, es decir buscar a El Maik. En esta viñeta, la cara de Villalobos se caricaturiza tanto hasta parecerse a la de un animal en calor; no a caso, el globo que acompaña toda la acción -¡Mamita! ¡Patrona de mi nación! ¡Mirá que hembroón!- hace referencia no tanto al mundo de los humanos, sino más bien de los animales, refiriéndose a la *show girl* con el término ‘hembra’. De repente su cara cambia por completo y enseña todo su desprecio hacia Severo cuando el chofer le despierta de su embobamiento para avisarle de que acaba de encontrar a El Maik. En la cuarta viñeta, por tanto, se asiste de forma irónica a la actitud violenta de Villalobos por medio de otra caricatura, que siempre lo representa como un animal: su cara regaña como la de un perro, los dientes cerrados, la nariz respingona y los ojos empuqueñecidos demuestran todo su desprecio, odio y violencia; la actitud animalesca de Villalobos en esta escena no está acompañada por diálogo alguno, puesto que su caricatura habla por él. Es muy interesante también la manera en la que se ha representado al Tío Tom, el camarero del local, ya que remite a lo analizado por Barbieri, es decir que la caricatura pone de manifiesto lo que estamos acostumbrados a ver o que esperamos ver; de ahí que no haya mejor manera de dibujar a un Yunga con trencitas, la boca carnosa y la nariz ancha y chata, es decir la imagen estereotipada que a todos nos viene a la mente cuando pensamos en comunidades de origen africano; en este caso también, la imagen habla en lugar de las palabras, puesto que tan sólo con esta representación recreamos a través de nuestra imaginación lectora su manera de hablar y portarse.



Figura 1.1

La caricatura corresponde a lo que Bajtín analizó y argumentó sobre el carnaval, es decir una segunda vida del pueblo, una manera distinta de vivir dónde todos llevan un antifaz representando lo extraterrenal, evadiendo de la realidad y recreando una ‘archi-realidad’. Siguiendo lo teorizado por Bajtín, también la caricatura adquiere rasgos carnalescos, representando de manera veraz, aunque extremizada, un modo de observar y considerar el mundo que nos rodea. La figura 1.2, relativa al apartado de la novela *La hermandad de la clefa*, remite a los lienzos sobre el Evangelio en los que Jesucristo siempre aparece crucificado con una corona de espinas y la aureola detrás de la cabeza; la caricatura del Rin Tin Thinner, concebido por sus acólitos como una divinidad, enseña al narcotraficante en la misma posición crucificada de Jesucristo, la luz sobre su cabeza y la gente a su alrededor desesperada y triste: otra vez la fuerza performativa de las palabras deja espacio a la de la grafía y de las artes del dibujo, que consiguen por medio de imágenes representar y criticar, irónicamente, algunos aspectos e ideologías de la sociedad. Las imágenes hablan por sí solas y las caricaturas desempeñan un papel fundamental en el desarrollo de escenas humorísticas,

exasperadas, violentas, y dramáticas porque se substituyen a lo que hasta ahora hemos analizado con esmero dentro de las novelas, es decir el poder performativo del habla.



Figura 1.2

3. 1 Diálogos y didascalias

La fuerza performativa de la novela es el cuento, el habla que se le atribuye a los personajes, la capacidad narrativa del autor que lleva al lector hacia un mundo imaginario gobernado por un lado por las palabras y por el otro liberado de todos los límites impuestos por una percepción audiovisual (Hutcheon, 2011: 45). Las representaciones gráficas, el cine y el teatro, en cambio, no piden al espectador una facultad imaginativa, dado que hay una fruición directa de la historia contada y la componente verbal que la constituye deja espacio a las imágenes, a la música, a la componente audiovisual.

Passando dalla narrazione alla mostrazione, un adattamento in modalità rappresentativa deve necessariamente operare una drammatizzazione: le descrizioni, i racconti, i pensieri devono essere transcodificati in discorsi, azioni, suoni, immagini. I contrasti e le opposizioni ideologiche tra i personaggi devono essere rese visibili e udibili (Hutcheon, 2011: 69).

¿En qué medida, por tanto, en los cómic los elementos visuales compaginan con el lenguaje verbal para devolver a la obra una fuerza aún más performativa? ¿Cuál es la relación y el equilibrio que se va creando entre lenguaje y grafía? ¿Cómo pueden reproducirse aquellos juegos de palabras cuyo objetivo consiste exactamente en resonar fonéticamente en la mente del lector o parodiar todo lo parodiable?

La novela gráfica se caracteriza por un lenguaje verboicónico, donde las imágenes desempeñan un papel fundamental en el desarrollo de la acción, describen acontecimientos, estados de ánimo, recuerdos, cuentan lo que está aconteciendo sin necesidad alguna de ser acompañadas por palabras o discursos explicativos. A las imágenes que representan los principales elementos del cómic, se añade también la presencia de los diálogos, transformando la novela gráfica en un medio de carácter verboicónico, cuya principal característica es la de contar una historia por medio del uso de elementos icónicos (dibujos) y verbales (palabras). “Estos dibujos no están meramente yuxtapuestos, como podrían aparecer en aleluyas, carteles de ciego o cuentos ilustrados, sino que dentro del espacio de la viñeta se produce una síntesis entre ellos, que se rige por unas reglas perfectamente codificadas” (Fernández Paz, 2003: 74). Ahora bien, Paz habla de síntesis entre las imágenes y las palabras; sin embargo, considerando las teorías acerca de la polifonía que están a la base de *Periférica Blvd.*, más que síntesis hablaría de contrapunteo entre los dibujos de las viñetas y los diálogos que los acompañan. No a caso, los tebeos ensimisman la historia, hablan por ella, y los diálogos han sólo de considerarse elementos colaterales al texto, cuya ausencia o presencia no perjudicaría de ninguna manera la comprensión del cuento por parte del lector: “i fumetti sono un *linguaggio*, non un genere, sono un *ambiente* dove si producono discorsi, e non sono un *certo tipo* di discorsi” (Barbieri, 1991: 208). Se podría afirmar, por tanto, que los diálogos dentro del texto acompañan la acción para reforzarla, ejerciendo de “cassa di risonanza di tutto quello che succede” (Barbieri, 1991: 224), poniendo de manifiesto pensamientos, recuerdos, reflexiones para que el lector no sólo los observe, sino los lea también. La palabra y la imagen, por ende, dan vida a una polifonía vocal entre lo

representado gráficamente por el texto y lo descrito por los discursos; dicha polifonía crea una armonía textual entre lo observado por el lector –la imagen- y lo leído –el diálogo- tratando de reforzar por medio de las palabras las acciones de las imágenes. Barbieri en su análisis sobre las novelas gráficas argumenta que dicha voluntad de acompañar las imágenes con diálogos nace del cine y del teatro; en lo específico, considera que es precisamente el teatro que ha divulgado el uso de caricaturas, de monólogos interiores y el connubio entre palabra y acción, a fin de comunicar lo que la imagen a solas no puede expresar.

La parentela con la caricatura non è casuale: le maschere teatrali sono esempi antichi di caricature. Il teatro condivide con il fumetto un'esigenza di concisione e di chiarezza su alcuni elementi fondamentali: emozioni e situazioni devono essere velocemente comprensibili da parte del pubblico, in modo particolare se il registro è comico. Tutto deve scorrere; se qualcosa ristagna, se qualcosa rimane non chiaro, il motore perde colpi, l'attenzione dello spettatore ne risente. Nel caso del monologo la radice è il monologo teatrale in cui il personaggio esprime ad alta voce y propri pensieri perché quello è il solo modo di comunicarli al pubblico. (Barbieri, 1991: 221-222)

La palabra de la novela gráfica, por tanto, expresa lo más hondo y profundo de lo que la imagen deja oculto; la polifonía se da a nivel de la relación entre representación gráfica y diálogos y puede, como evidenciado en las novelas hasta ahora analizadas, crear armonía o contrapunteos. La armonía se crea cuando el diálogo corresponde a lo representado por la imagen, es decir cuando las palabras juegan el rol de acompañamiento textual; sin embargo, dicha armonía puede verse contaminada por un contrapunteo entre imagen y texto cuando las imágenes cuentan una historia y las palabras otras: al observar y al leer seguimos ambas historias, pero el efecto que sale es lo de un contrapunteo de voces, la gráfica y la dialogada. La imagen 2.1 representa una polifonía a tres voces: por un lado Tamar, la hija del Hombre que Supo Amar, encuentra a su padre, por lo que la escena representa el encuentro entre padre e hija (primera voz); Tamar entabla una conversación con su padre (segunda voz), quien le contesta cantando versos de tango (tercera voz), destruyendo completamente la armonía entre imágenes y palabras. Este contrapunteo se lleva a cabo a tres niveles, puesto que la gráfica de por sí no corresponde exactamente a lo que está aconteciendo (relación imagen/texto), sino se desarrolla a un estadio superior donde la conversación entre padre e hija diverge de la imagen representada.

La imagen 2.2, en cambio, representa otra manera de polifonía, esta vez dada por el monólogo interior del chofer Severo. Ya se ha enfatizado cómo la técnica del monólogo remite al ámbito teatral, para enfatizar y expresar verbalmente lo que la escena y las gestas de los personajes no consiguen transmitir al espectador; ahora bien, la imagen gráfica (2.2) del cómic *Periférica Blvd.* ensimisma el monólogo teatral creando una polifonía entre los hechos representados gráficamente, las palabras de Villalobos y el pensamiento de Severo. Diversamente de la imagen 2.1, los hechos aquí representados y las palabras de los dos personajes no presentan mucha discrepancia: las caras de los dos hombres, su expresión y sus palabras parecen desde un principio referirse a los diálogos que acompañan la viñeta; sin embargo, si no fuera por el monólogo interior de Severo, no entenderíamos el porqué de su mirada ni de las acusaciones que Villalobos le atribuye. La polifonía aquí se lleva a cabo entre el diálogo y los pensamientos que suportan la imagen; si las palabras no hubiesen acompañado los hechos contados por la escena gráfica, el lector habría entendido sólo parte de la viñeta, ya que las expresiones de enfado de Severo siempre ocurren cuando el teniente se dirige a él maltratándolo o discriminándolo, mientras que en el caso analizado, gracias al monólogo el lector puede percatarse de que el chofer está enojado por ser culpado asesino del Hombre que Supo Amar.



Figura 2.1



Figura 2.2

Además de los diálogos contenidos en los bocadillos, o *balloon*, el cómic se apoya también en otro expediente lingüístico: la didascalía. La función de la didascalía no se aleja mucho de la de los diálogos, siempre sirve de explicación de la imagen o ralentador de la lectura. Sin embargo, la didascalía en *Periférica Blvd.* desempeña también el papel de voz narrante principal, poniendo de relieve quién está contando la historia, diversamente de la novela. De hecho, al analizar los distintos narradores de la obra nos dimos cuenta de que resultaba bastante complicado entender quién estaba relatando cada apartado de la novela, puesto que la única manera para individuar a su narrador era la de conjeturar su acento, su pronunciación, su modo de hablar en general, para luego dejarnos al final de todo el cuento con una cuestión pendiente: el epitafio al final de la novela dedicado a Villalobos, de hecho, parecía haber destruido cualquier certidumbre acerca de todas las distintas voces narrantes, indicando al chofer Severo como el único narrador de la obra.

Ahora bien, la presencia de las didascalías en la novela gráfica es muy importante para poder individuar las distintas voces narrantes, porque son narraciones omniscientes a lo contado; al fin y al cabo, “la didascalía è letteraria” (Barbieri, 1991: 256) y se complementa con el contexto gráfico para relatar sobre la historia y no en la historia, tal como hacen los diálogos.

Questo è un fatto che non si può trascurare, che mette in luce una differenza funzionale notevole tra didascalie e dialoghi, per ciò che riguarda la costruzione del ritmo di una storia. Quando troviamo dei dialoghi, l'allungarsi del tempo di lettura corrisponde infatti a un allungarsi del tempo che viene raccontato: il personaggio raffigurato sta pronunciando le parole che noi leggiamo, e questo richiede del tempo da parte sua. Ma quando incontriamo delle didascalie, queste sono del tutto esterne ai fatti raccontati, e allungano il tempo di lettura senza allungare in alcun modo il tempo dell'azione raccontata. Si tratta di parole sulla storia, che riguardano la storia, e non di parole nella storia, come sono invece i dialoghi. (Barbieri, 1991: 254-255)

En resumidas cuentas, la didascalía es la voz narrante omnisciente, como se nota en la figura 1.1, donde Severo toma las riendas de la narración, relatando sobre la escena y no en la escena, y poniendo de relieve cómo su papel de narrador omnisciente ayuda al lector a entender mejor lo que está ocurriendo en las viñetas, dejando de manifiesto no sólo su

pensamiento –“pero sólo yo veo que nos ‘stamos quedando sin sospechoso...’-, sino también explicando algunos comportamientos de Villalobos –“y me maltrata como siempre”. Al realizar la función de narraciones omniscientes, en la novela gráfica de *Periférica Blvd.* las didascalias nos ayudan también a desentrañar todas las voces narrantes que en la novela aparecen superpuestas, poniendo de manifiesto quién ocupa el lugar de la narración en cada capítulo, sin pedir al lector el esfuerzo de deducirlo y descifrarlo a través de las distintas maneras de relatar. Aquí también, la finalidad del cómic es diferente a la de la novela: la apuesta ya no reside en oír las voces y tratar de deducir quién está hablando, sino más bien en recrear tridimensionalmente en nuestra mente los sucesos que se están llevando a cabo, a veces ensimismándose con algunos de los personajes representados, tal como acontece en el cine. No a caso, en palabras de Julio Cortázar, la historieta “es como un cine inmóvil, un relato en el que participan la imagen y la escritura, el guion con todo su contenido intelectual y los personajes representados por una pluma capaz de darles vida y conectarlos con la sensibilidad del lector espectador” (en Fernández Paz, 2003: 72).

3. 2 Tiempo y diálogo

La función de los diálogos, sin embargo, no se limita a la de acompañamiento o auxilio de la imagen. Ya se ha comentado que el diálogo es parte integrante de la novela gráfica, en la medida en que cuenta lo que la viñeta por sí sola no podría expresar, por lo que su función ha de ser entendida sólo si relacionada a la imagen que acompaña porque, de otra manera, no tendría fuerza performativa alguna. Otra función que ha de atribuírsele es la de marcar el tiempo de la acción, tal como acontece en el cine; no a caso el cine ha inspirado mucho la realización de la novela gráfica en términos de temporalidades, montaje, secuencias y narraciones visuales. Hay, por ende, una relación intrínseca entre diálogos y temporalidades, ya que el tiempo de la imagen depende tanto de lo que la misma representa como de lo que cuenta y de las relaciones que entreteje con las imágenes que forman parte del montaje gráfico.

Si tratta della differenza tra (...) *tempo o durata rappresentato* da un'immagine e *tempo (o durata) raccontato* da un'immagine. La distinzione è importante. Normalmente un'immagine immobile *rappresenta* un istante solo, anche quando *racconta* una lunga durata. Tipica è l'immagine in

movimento, come quella del cinema, d'animazione o no, che rappresenta anche –oltre a raccontare– una durata. La vignetta smette, con il fumetto, di essere la rappresentazione di un istante e diventa quella di una durata: esattamente come nel cinema (Barbieri, 1991: 229-231).

Los diálogos contenidos en el montaje de las viñetas desempeñan un papel rítmico fundamental en el desarrollo del tiempo y de la acción, brindan a las imágenes duraciones temporales y definen los tiempos de lectura de cada viñeta. Desde luego, la longitud de cada diálogo obliga al lector a quedarse durante un tiempo determinado en la acción representada por la imagen, estableciendo su duración y ritmo, y deteniendo la lectura inclusive; por otro lado, las viñetas sin diálogos brindan un efecto mucho más rápido de las acciones, porque al concentrar todas las imágenes confieren a la secuencia una idea de movimiento y de velocidad típica del cine. En resumidas cuentas, gracias al diálogo la acción se para, y al pararse no sólo representa, sino que cuenta también el transcurso de los acontecimientos; en cambio, las viñetas sin diálogos representan el movimiento y la rapidez insita en el cine de acción, donde el movimiento se da gracias a la sucesión ininterrumpida de las imágenes y a su brevedad de lectura.

El montaje de secuencias de la figura 3.1 es representación de las temporalidades y del movimiento hasta ahora agurmentados; las primeras tres viñetas, dialogadas, obligan al lector a quedarse más tiempo en la lectura de las imágenes, que frenan el transcurso del tiempo y resultan más explicativas que representativas. En estos casos el diálogo ayuda a contar, porque la viñeta de por sí sola desempeñaría exclusivamente un papel representativo; el dj Álex, conviene un pacto con el teniente Villalobos y Severo, en el que hace la vista gorda sobre el asesinato de El Rey y desconoce a El Maik, dejándole en las manos del cuerpo policial. De repente, siguen otras tres viñetas sin diálogo, en las que se encuadra a El Maik, a Villalobos y Severo y a la mirada desesperada del chico; estas tres imágenes no necesitan explicación alguna, hablan por sí solas realizando tanto el rol de representación como de cuento, y se suceden a una velocidad muy rápida gracias a la ausencia de diálogos que pararían el tiempo de lectura. La necesidad de brindar movimiento a la acción se debe ante todo al contexto, igualmente comprensible sin palabras, y es precisamente la ausencia de palabras que concentra la acción, confiriéndole un ritmo y un tiempo más concitado y sostenido, típico de los cuentos de acción.



Figura 3. 1

Asimismo, la velocidad de la acción representada por la novela gráfica no se limita a la ausencia de diálogos, sino incluye expedientes técnicos que brindan la idea de movimiento y rapidez. Como en el cine la velocidad se realiza a través de cambios repentinos del encuadre de distintos planos (acción, lugar, objetos, personas) y de un movimiento repentino de la cámara inclusive, que deja la imagen por un momento desenfocada⁹⁸, en el *cómic book* el movimiento se reproduce gracias a técnicas gráficas (tremor de las líneas, movimiento continuo y repetido de las imágenes), los así llamados ‘signos de movimiento’.

La chiave sta, è evidente, proprio nei *segni di movimento*, quelle linee che esprimono lo spostamento delle figure (...). Quelle linee non rappresentano infatti nessun oggetto, ma proprio il movimento, e quindi la durata; sono il

⁹⁸ A dicha técnica se la denomina “por barrido”, y consiste en una “rápida panorámica que borra la nitidez de una imagen y da paso al plano siguiente” (Velduque Ballarín, *Historia del Cine II: lenguaje fílmico. Articulación del lenguaje cinematográfico. La estructura narrativa de un film. Formas de articulación entre planos*, www.clasehistoria.com).

connettivo temporale che tiene assieme una serie di figure immobili, colte ciascuna nel proprio momento cruciale. Grazie a quelle linee l'immagine nel suo complesso non solo *racconta*, ma anche *rappresenta* una durata, nonostante ciascuna delle figure che vi compaiono sia raffigurata da un istante solo. (Barbieri, 1991: 232)

La imagen 3.2 es la más significativa de toda la novela gráfica, gracias a su capacidad de incluir en una sólo viñeta a todos los personajes de la historia: Villalobos, Severo, el Maik, el dj Álex, Charlie Saavedra, el Hombre que Supo Amar, Tamar, El Rey, el Rin Tin Thinner, y todo el cuerpo policial. Se podría afirmar que la viñeta se sustituye al elenco de los actores que Adolfo Cárdenas introdujo al comienzo de su novela, indicando por cada uno el papel desempeñado dentro de su ópera Rock-ocó. Además de ser representativa por presentar a todos los personajes en una única viñeta, esta imagen es símbolo de todas las teorías hasta ahora analizadas que convierten la novela gráfica en una verdadera acción en movimiento. Al analizar con esmero la viñeta, se podrían individuar distintas técnicas que confieren movimiento a las imágenes y, por ende, más velocidad de las acciones; ante todo, en el primer plano está la cara deformada del teniente Villalobos: la deformación confiere a la imagen un movimiento drástico y caricaturesco en el que el teniente, embobado por los efectos especiales de las hojas de coca del Don Mateo, se encuentra en el medio de una acción en la que él mismo, sin embargo, no está participando. Aquí la parálisis de Villalobos permite a las demás imágenes adquirir una fuerza rítmica y performativa: la contraposición entre parálisis y movimiento es un expediente para acelerar aún más la velocidad de la imagen observada; la estaticidad, de hecho, crea con las acciones en movimiento que la rodean un contrapunteo que nos da la idea de dinamicidad y rapidez. A la dicotomía parálisis/dinamicidad se añaden también otros rasgos empleados por los tebeos, es decir técnicas gráficas que brindan la ilusión de velocidad: la nube de polvo generada por el spray de El Rey, la repetición en perspectiva de la figura del conejo, las deformaciones de los cuerpos y caras de Severo y de Don Mateo, la representación de los personajes que parecen saltar, cantar, disparar, luchar, las manos del teniente que tratan de agarrar a Tamar y a El Maik sin conseguirlo, y de las hojas de coca que parecen volar en el aire alucinatorio de toda la escena. El tiempo y el movimiento dentro del cómic no son nada más que una ilusión producida por las técnicas gráficas empleadas; mientras que en la novela se hace hincapié en la ilusión de la oralidad, tratando de recrear por medio de la palabra escrita los acentos y los

rasgos típicos del habla, en la novela gráfica el objetivo parece cambiar totalmente: más que la lengua oral, que aparece reducida a unos cuantos diálogos, lo que se quiere poner de relieve es la capacidad del arte gráfico de generar un sentido de derroche, violencia, jaleo, mezcla y corrupción que caracteriza los espacios de la marginalidad paceños. La ilusión, por ende, tiene una finalidad distinta: recrear de forma a veces cómica y drámatica un mundo a través de las imágenes, cuyo poder performativo en la novela gráfica supera lo de las palabras escritas y orales, elementos imprescindibles dentro de la novela.

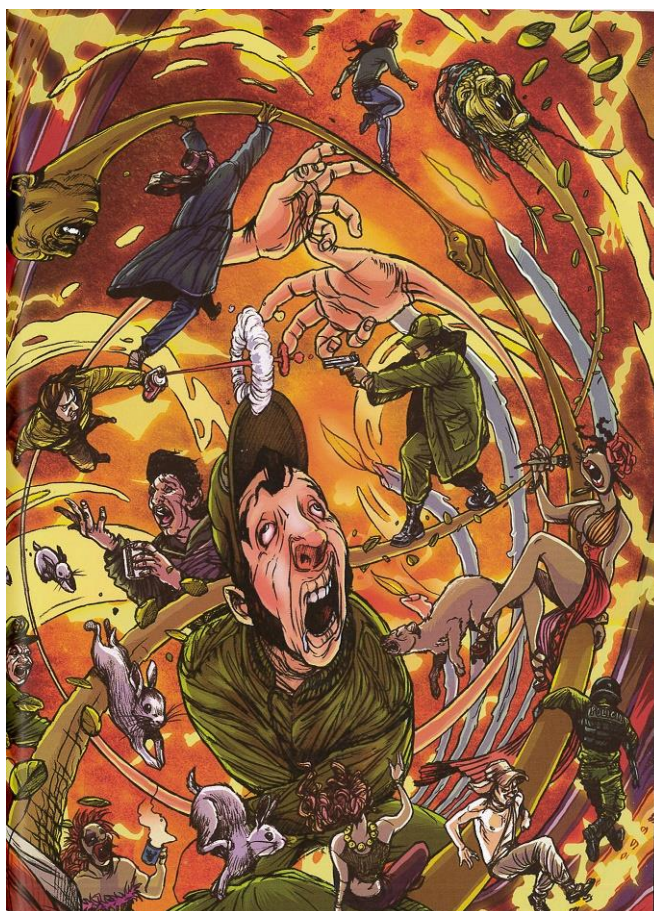


Figura 3.2

Como ya mencionado, el arte del cómic mucho se ha basado en las técnicas del teatro (monólogos interiores, máscaras, caricaturas) y del cine (montaje, secuencias, temporalidades, espacialidades); otros efectos procedentes del cine y que tienen que ver con la esfera del tiempo son el *rallenty* y el *flash-back*: el *rallenty* es “una lunga sequenza di parole, in cui vengono inquadrati particolari che in una sequenza cinematografica a velocità normale sarebbe impossibile notare” (Barbieri, 1991: 261); en la figura 3.3., la preparación

de la reina drag Charlie Zaavedra tiene un efecto rallenty: el enfoque del cuadro en el ojo, la boca, la cara y luego el cuerpo de Charlie anticipa el drama de las acciones a seguir y se contrapone por completo a la velocidad de las viñetas siguientes que encuadran su mirada, una mirada aterrorizada por lo que le va a acontecer por no haber encendido la velita a la Beatita Eulalia. El rallenty de las primeras escenas anticipa, por tanto, la dramaticidad de los paneles siguientes, dada en cambio por la rapidez de las imágenes; en ambos casos, el tiempo de lectura es muy importante: el rallenty obliga al lector a ralentizar su tiempo de lectura con respecto a la rapidez de las imágenes representadas y, por ende, pone de manifiesto tanto la importancia de que algo imprevisto acontecerá como la temporalidad subjetiva del personaje que recuerda (Barbieri, 1991: 265); la velocidad de las imágenes siguientes tienen, en cambio, la finalidad de confirmar las suposiciones de que algo repentino ocurriría, es decir la maldición de la virgen a la patrona.



Figura 3.3

El efecto flash-back es otra técnica cinematográfica adoptada por el cómic; dicha técnica se caracteriza por una alternancia de imágenes entre pasado y presente, y por el monólogo interior de los personajes que recuerdan eventos pasados. “Oltre che dal testo delle didascalie (in cui sono riportati i pensieri del personaggio), l’avvento del flash-back è annunciato anche dall’avvicinarsi dell’inquadratura al primissimo piano, quasi al dettaglio, dall’improvvisa alternanza di questo con una scena diversa (...)”. El flash-back es un recurso

fomentado por algún objeto, persona, acontecimiento dentro de la historia que lleva el personaje en cuestión a recordar eventos relativos a su pasado. En la figura 3.4, el teniente vuelve a pensar en su juventud y en su amor Lena a partir del espectáculo de la show girl que vio en el local *Sombras nada más*, y dicha relación se pone de manifiesto gracias al monólogo interior del teniente, que deja patente su estado de ánimo y empieza a recordar. Las técnicas aquí empleada coinciden con lo teorizado por Barbieri, es decir la imagen enmarca el primer plano de la cara del teniente sentado en la barra con su jarra de cerveza; de repente la viñeta se desplaza a otra escena, que representa al teniente en la misma posición, esta vez sentado a una mesa de dibujo, hay un primer plano de un graffiti⁹⁹ que remite al hilo conductor de toda la novela gráfica, y la presencia de otra persona, su madre. El recuerdo se distingue del presente también a través del uso de las técnicas de los colores: el presente aparece más nítido y los colores que prevalecen son más fuertes y vivos, mientras que el pasado se matiza de colores fríos y muertos, como el gris, el negro y el marrón.

En resumidas cuentas, el tiempo y la velocidad constituyen rasgos fundamentales para poder brindar a la novela gráfica un efecto ‘en movimiento’; gracias a estos expedientes el lector del cómic no sólo puede ver la historia, sino también observar todas las acciones que se suceden adquirir un tamaño tridimensional, recreado y escandido por la ritmicidad que las técnicas gráficas confieren al montaje.

⁹⁹ Este detalle en el cine no podría notarse por la velocidad de las acciones de la cámara.



Figura 3.4

3. 3 Cuestión de perspectivas

Por lo visto, las técnicas utilizadas en el cine y el teatro han influenciado desde siempre el arte del cómic, no sólo desde el punto de vista de las temporalidades o estilizaciones de los personajes, sino también del montaje, del encuadre, de la secuencialidad que adquieren las viñetas e, igualmente importante, de la perspectiva. En el párrafo acerca del cine y el teatro, se ha argumentado cómo las novelas de Cabrera Infante y Sánchez se consideran cinematográfica y teatralizada por entretejer respectivamente una relación muy estrecha con los expedientes empleados en el cine y el teatro. Dicha relación, como ya se ha mencionado, abarca muchos aspectos, entre los cuales la temática de la perspectiva: la polifonía creada por el conjunto de voces que participan en el desarrollo del relato da lugar a un multiperspectivismo que cambia por completo la visión unilateral de la novela, convirtiéndola en una obra en la que la mirada del lector se desplaza según la de los distintos narradores y se insinúa también en los espacios más reconditos de la narración hasta actuar de voyeur, como en el caso del narrador de *La Guaracha del Macho Camacho*. Ahora bien, dichas técnicas de encuadre cinematográfico y teatral se encuentran también dentro de la novela gráfica, donde “l’inquadratura (...) trasforma un frammento di realtà in un pezzo di discorso. Inquadrare significa isolare sottolineando; significa mettere al centro

dell'attenzione, facendo diventare sfondo o ambiente tutto il resto” (Barbieri, 1991: 130). Gracias al encuadre podemos darnos cuenta hacia dónde se dirige la mirada del lector y de qué tipo de mirada se trata: subjetiva, semi-subjetiva u objetiva¹⁰⁰. Lo que ayuda un encuadre a direccionar la mirada y el punto de vista del lector es precisamente la angulación: dependiendo de la inclinación de la imagen y de su tipología de plano¹⁰¹ se puede tener la ilusión de participar activamente en la acción que se está llevando a cabo, de seguir los acontecimientos a través de la mirada de algunos personajes o, en cambio, de estar observando lo que está pasando dentro de la escena desde un punto de vista distanciado, es decir no totalmente implicado en los acontecimientos.

El punto de vista desde el que se observa la acción se enfoca por medio de distintos ángulos de visión (Prado Aragonés, 1995: 78):

- ángulo normal o medio, es decir a la altura de los ojos;
- ángulo picado, de arriba hacia abajo;
- ángulo contrapicado, de abajo hacia arriba.

A partir de la distinción brindada por Prado Aragonés, es posible agrupar los distintos encuadres en objetivos, subjetivos y semi-subjetivos. En la figura 4.1. la angulación contrapicada, de abajo hacia arriba, crea la ilusión de estar observando y participando en una mirada que, en realidad, no pertenece a nadie: el pie y la goma del coche en primer plano, la mirada de los ‘camellos’ hacia una figura no completamente desvelada, nadie parece devolver la mirada a la angulación desde la que el lector observa la escena. La ilusión del lector de estar compartiendo una mirada con algún personaje dentro de la obra se debe a que el punto de vista con el que se ensimisma está dentro de la escena aunque no implicado en la escena misma; en otras palabras, el ojo del lector funciona como el de un voyeur, al participar y observar activamente lo que está pasando, pero a la vez no dejándose ver por los personajes de la viñeta. A esta tipología de encuadre, por tanto, se le suele llamar ‘objetiva irreal’, por el hecho de que la mirada del lector no se distancia de lo observado, sino que se lleva a cabo dentro del plano general, generando la ilusión de estar implicado activamente en

¹⁰⁰ Por lo visto, las perspectivas de la novela gráfica siguen el modelo del multiperspectivismo cinematográfico, donde las miradas se catalogan como subjetivas, semi-subjetivas y objetivas (Calabrese, 2010).

¹⁰¹ Al respecto, Prado Aragonés en su ensayo *Aprender a narrar con el cómic* (1995) explica las distintas tipologías de planos y de ángulos de visión. Los planos pueden dividirse en: gran plano general (se brinda una panorámica general del lugar en el que se desarrolla la acción); plano general (incluye la figura completa del personaje y parte del contexto); plano americano (se encuadra la figura hasta las rodillas); plano medio (se encuadra la figura hasta la cintura); primer plano (la figura desde la cabeza hasta los hombros); plano detalle (parte de la figura o de un objeto que se quiera resaltar) (1995: 78).

lo que está aconteciendo delante de sus ojos: “l’illusione di partecipazione si ottiene anche se quello sguardo non appartiene a nessuno. È sufficiente che si abbia l’impressione che qualcuno ci sia. Nel cinema, inquadrature che provocano effetti di questo genere, quando non rappresentano davvero lo sguardo di qualcuno, si chiamano ‘oggettive irreali’” (Barbieri, 1991: 136).



Figura 4. 1

En la figura 1.2 asistimos en cambio a una perspectiva subjetiva; en este caso, la angulación picada en la que se presenta al Rin Tin Thinner obliga al lector a identificarse con su mirada y a observar todo lo que está a su alrededor desde su misma posición; desde luego, los acólitos que se agarran a su cuerpo nos parecen de un tamaño inferior con respecto a la figura del Rin Tin Thinner, subrayando la dirección del alto hacia abajo de la mirada del narrador, la misma que sigue el lector. La perspectiva subjetiva, además de poner de manifiesto quién es el personaje de la acción, en nuestro caso el Rin Tin Thinner, nos permite también observar su manera de ver a los demás personajes, ‘los de abajo’: “in maniera tra loro diversa, vengono così sottolineate contemporaneamente una figura di momentaneo ‘narratore’ e una figura di protagonista” (Barbieri, 1991).

Finalmente, la viñeta 4.2. representa una perspectiva semi-subjetiva: las cabezas del teniente Villalobos y de Severo y la escena que se abre delante de sus ojos permite al lector de la novela gráfica identificarse con las miradas de los dos policías aunque estas miradas no se ven directamente; en otras palabras, el lector tiene la ilusión de estar observando exactamente el espectáculo al que están presenciando Villalobos y Severo, aunque lo único que ve es su cabeza y todo lo que se desarrolla delante de sus ojos: no hay posibilidad de observar su mirada, ni de averiguar las sensaciones de los dos protagonista, sino identificarse sólo parcialmente con su punto de vista. El ángulo de visión en este caso es mediano, pues se desarrolla a la altura de los ojos.



Figura 4.2

Gracias a los expedientes cinematográficos y teatrales hasta ahora analizados, la novela gráfica de *Periférica Blvd.* le brinda a la obra de Cárdenas un matiz tridimensional que incluye activamente al lector en el relato de los acontecimientos; el efecto multiperspectivo en el libro se da a través de la división en capítulos de los hechos narrados, puesto que cada capítulo en principio representaría una voz narrante, por lo que el lector puede ensimismarse según la mirada de quien está contando. Sin embargo, en el cómic la posibilidad de indentificarse y participar en la historia resulta mucho más elevada gracias a los encuadres que vuelven a tomar la manera de presentar las escenas en el cine; el encuadre permite al lector asumir distintos puntos de vista que pueden ser subjetivos, pero también

objetivos y semi-subjetivos, permitiéndole observar las escenas desde distintas angulaciones y brindar su propio punto de vista.

En definitiva, cine, teatro y cómic entretienen una relación muy estrecha, poniendo en evidencia técnicas que consiguen transformar las novelas en obras polifacéticas, en ilusiones de tridimensionalidad, atemporalidad, discontinuidad/simultaneidad y multiperspectivismo. Lo que más cabe destacar es que en este juego de técnicas no sólo los personajes, tiempos y lugares de las historias se hacen visibles y audibles por el lector/espectador, sino que crean un entorno tanto literario como escenográfico que le llevan a ensimismarse con los hechos contados y a participar activamente en el desarrollo de la trama, compartiendo puntos de vista, emociones, ideologías y riéndose de las situaciones tragicómicas a las que están sometidos los personajes, tal como tomando partido de las parodias y críticas ínsitas en las novelas. Cine, teatro, cómic, finalmente, han de considerarse como nuevos géneros intermediáticos, capaces de transformar la literatura en una metaliteratura abierta a los medios de comunicación de masas y, por ende, destinada a convertir lo local en universal: *Tres Tristes Tigres*, *La Guaracha del Macho Camacho* y *Periférica Blvd.* no son solo obras que pertenecen a Cuba, Puerto Rico y Bolivia, sino que se hacen cosmopolitas, porque vividas, escuchadas y miradas por un público que comparte las mismas aflicciones y preocupaciones de sus personajes, como los mismos sentimientos de nostalgia o insatisfacciones acerca del mundo en el que vivimos.

CONCLUSIONES

El análisis llevado a cabo en el presente trabajo permite atisbar la importancia que la oralidad, más bien la ilusión de la oralidad, asume en la creación de una escritura que trata de recrearla, para poder devolver al lector/oyente la sensación de estar escuchando la polifonía que las voces de las obras realizan al solaparse, contestarse, hablar entre sí. En *Il negro del 'Narciso'* (1987), Conrad afirmó que “il compito che mi spetta e cerco di assolvere è di riuscire, col potere della parola scritta, a farvi udire, a farvi sentire, di riuscire, soprattutto, a farvi vedere”. Lo mismo tratan de alcanzar Cabrera Infante, Sánchez y Cárdenas, al reproducir en sus obras el susurro del lenguaje, la música de fondo que los habitantes de La Habana, San Juan y La Paz crean a través de sus cuentos, historias de vida, monólogos, diálogos y discursos, para dar la ilusión de estar presenciando y participando activamente en la construcción del tejido narrativo, realizando hipótesis, ensimismándose con los distintos puntos de vista de los personajes, tratando de descrifrar a los distintos narradores de los cuentos, y siguiendo con esmero las tuercas rizomáticas que el lenguaje realiza para brindar al texto una índole imperecedera y sujeta a constantes inflexiones, creaciones y apropiaciones.

A partir del análisis llevado a cabo, se ha llegado a la definición de un nuevo concepto de oralidad escrita que se aleja de todo tipo de teoría dicotómica que considera oralidad y escritura entidades contrapuestas. En contraste con lo afirmado por Ong y Goody, quienes aseveran la imposibilidad de la escritura de recrear el lenguaje oral, poniendo de manifiesto cómo

la scrittura crea ciò che è stato definito un linguaggio “decontestualizzato” o una forma di comunicazione verbale “autonoma”, vale a dire un tipo di discorso che, a differenza di quello orale, non può essere immediatamente discusso con il suo autore, poiché ha perso contatto con esso. Al contrario del linguaggio naturale, orale, la scrittura è del tutto artificiale: non c'è modo di scrivere naturalmente. Il discorso parlato è invece sentito come naturale dagli uomini nel senso che, in ogni cultura, chiunque non abbia danni fisici o psichici impara a parlare. Il parlare permette la vita cosciente, ma sale alla coscienza da profondità inconscie, seppure con la cooperazione della società (Ong, 1986: 119-123),

entre oralidad y escritura existe una relación intrínseca y complementaria. En otras palabras, al adoptar los recursos de la lengua oral, la escritura consigue apropiarse de la oralidad, recreándola en un juego de ilusiones. Nos hemos alejado, por ende, del concepto de reproducción o transcripción del habla, para asumir la idea de que pueda existir una ‘oralidad escrita’ que no nace de la vertiente oral, sino de la escritura misma. Al respecto, Marccone argumenta en *La oralidad escrita* que

la “oralidad” en el texto escrito no son “marcas” o “huellas” de la oralidad en la escritura sino creación de ésta última a partir del discurso de lo oral o una manera de percibir, entender y hablar del discurso oral. En esa misma medida, entonces, la ilusión de oralidad o mimesis del discurso oral supone y es ella misma una inscripción del discurso oral, en tanto “lectura” del discurso oral aunque no inscriba ningún discurso oral en particular (1997: 111).

Tres Tristes Tigres, La Guaracha del Macho Camacho y Periférica Blvd. no son otra cosa que textos ilusorios, es decir escritos a partir de la idea de oralidad y no de la oralidad misma; la escritura tiene una fuerza performativa cuya finalidad es hacer oír a los lectores los múltiples discursos y las miríadas de voces que se superponen dentro del texto, tratando de proponerlas a través de sus rasgos fonéticos inclusive, para aumentar aún más el poder ilusorio de una escritura que inventa el habla, y no de un habla que se deja plagiar por la escritura. Lo mismo afirmaría Cabrera Infante en el epílogo de su obra, al retomar la cita de Lewis Carroll “y trató de imaginar como se vería la luz de una vela cuando está apagada”; esta frase encierra todas las teorías formuladas acerca de la relación entre oralidad y escritura, es decir de una palabra ‘inscrita’¹⁰² que quiere recrear, y no reproducir, un habla que de por sí ya ha desvanecido, pero que sigue existiendo en la mente de su escritor. Las tres novelas, en resumidas cuentas, son nada más que ilusiones que las distintas técnicas escriturales otorgan al lector, llevándole a creer que lo que está leyendo en realidad lo está escuchando y observando. No a caso, tanto *Tres Tristes Tigres* como *La Guaracha del Macho Camacho y Periférica Blvd.* ya desde su comienzo crean un entorno escénico, caracterizado por un *talk show*, una transmisión radiofónica y una orquesta sinfónica; desde

¹⁰² El adjetivo inscrito tiene una doble acepción: por un lado hace referencia a la acción de escribir, por el otro a la de grabar la ilusión de la oralidad a través de la escritura.

luego, no hay nada más ficticio e ilusorio que estar participando en una función teatral o musical, ya que ambas representan una puesta en escena de la realidad que nos rodea, llevándonos a ensimismarnos con el presentador, el locutor o el director. En resumidas cuentas, las obras tienen la finalidad de crear una ilusión a la que el lector se asoma como un lector/espectador que se deja involucrar por los eventos contados como si estuviera participando activamente en la trama narrativa, personificándose con la vida de los personajes y experimentando personalmente la espectacularidad de las historias contadas.

Se ha puesto de manifiesto cómo la idea de espectacularidad se lleva a cabo en distintos ámbitos que no sólo conciernen la esfera de la lengua oral, sino también los juegos fonéticos y lingüísticos que el texto consigue realizar gracias a su capacidad de abrirse hacia nuevos horizontes y de crear, por medio de su índole rizomática, válvulas de escape que dan vida a nuevos lenguajes que ponen de manifiesto el poder recreativo¹⁰³ de la lengua. Una lengua que no se limita a una función de comunicación y de transmisión de contenidos, sino que juega consigo misma hasta extremar sus significados y su forma exterior: la lengua se deja moldear para dar vida a nuevas significaciones y descubrir los potenciales recónditos del lenguaje de ensancharse hacia nuevos territorios y adquirir nuevas formas y posibilidades. El mismo título *Tres Tristes Tigres* alude a las capacidades ‘metamórficas’ del lenguaje, es decir de transformarse y aludir a otros emisferios que sobrepasan el significado primario que la lengua transmitiría:

¿Qué hay en un nombre? Se trata de las primeras tres palabras de un trabalenguas que creí cubano y que aparentemente pertenece al folklore hispanoamericano. Lo utilicé porque quería que el libro tuviera desde la cubierta las menos connotaciones literarias –que son siempre las más *extra* literarias- posibles, que sugiriera prácticamente nada acerca de su contenido y este fue el título más próximo a un título abstracto puesto que el número tres, el adjetivo triste y el nombre común tigre se reúnen nada más que en función de dificultar la pronunciación (...). Me gustaba además la justicia sin duda poética del didactismo un día metódico del trabalenguas que terminó en puro juego sin sentido (...). Además de que toda mi vida me ha perturbado la

¹⁰³ Con la expresión “recreativo” se hace referencia no sólo a la capacidad del lenguaje de recrearse y volver a generarse, sino también al término “recreo”, cuya acepción hace hincapié en la índole jocosa y dinámica del lenguaje.

terrible asimetría del tres que brilla oscuramente en el bosque de la mente.
(Cabrera Infante, 1971: 541-542)¹⁰⁴

A partir de las palabras de Cabrera Infante, y según las teorías sobre el rizoma de Deleuze y Guattari, se ha afirmado que el viaje realizado por el lenguaje tiene más que nada la voluntad de eviscerar el lenguaje de sus connotaciones meramente significativas para poner de manifiesto sus capacidades de transformarse y adquirir nuevas dimensiones y, de ahí, nuevas significaciones. El lenguaje de las novelas se ha definido rizomático y poroso, por doblarse sobre sí mismo, expandirse y retraerse; es un lenguaje que crea escapatorias por medio de las cuales se ata a otros significantes a fin de recrearse y generarse constantemente. En otras palabras, *Tres Tristes Tigres* y *La Guaracha del Macho Camacho* pueden considerarse como textos caracterizados por un metalenguaje, es decir por una lengua que se introspecciona y habla sobre sí misma para analizarse, ‘ejecutarse’ y enseñar sus infinitas posibilidades. Una lengua que no nace para ser leída y entendida, sino para ser escuchada en todas sus variantes, apreciada gracias a su capacidad de despojarse de sus connotaciones y dejarse llevar por el ritmo y el sonido que la guían a lo largo de sus tentativas de alcanzar lo absoluto y lo infinito. La lengua es dinámica, porque dinámico es el mundo donde nace y hacia donde se expande, un mundo marcado por el ritmo, tal como las obras ponen de relieve, por el “brusio della lingua” que la musicalidad crea porque, diversamente de lo que se ha creído hasta ahora, no es el lenguaje con su índole rizomática que genera música, sino la música que lo genera. La música está por doquier, no sólo en el bolero, en la guaracha y en el rock, se encuentra en los pensamientos de los personajes manipulándolos, moldea sus voces y hace que éstas se junten, solapen y desunan según el ritmo y el latido que lo musical les confiere. “Al poner en variación continua todas las componentes, la música deviene un sistema sobrelíneal, un rizoma en lugar de un árbol, y pasa al servicio de un *continuum* cósmico virtual, del que hasta los agujeros, los silencios y las rupturas, los cortes forman parte” (Deleuze y Guattari, 2004: 99). Total, *Tres Tristes Tigres*, *La Guaracha del Macho Camacho* y *Periférica Blvd.* no han de considerarse como textos de ruptura por presentar de manera discontinua y anacrónica los eventos contados, sino como textos musicales donde la misma música y su ritmo, que engendra y se apodera de las palabras, aglutinan las distintas piezas que componen las obras, a fin de crear aquel “continuum cósmico virtual”

¹⁰⁴ Cabrera Infante: diálogo sobre *Tres Tristes Tigres*, una entrevista de Rita Guibert; en Revista Iberoamericana, n. 76-77, pp. 537-554.

caracterizado por repeticiones, solapamientos, discontinuidades y simultaneidades, atemporalidades y multiespacialidades.

Barthes concibe la polifonía textual como un susurro del lenguaje apto a alargarse y a dar vida a un tejido sonoro que prescinde del significado para devolver la atención a la forma, es decir al aspecto que la cáscara exterior de las palabras puede asumir al desdoblarse y tratar de alcanzar sus límites. La idea de susurro del lenguaje, como argumentado a lo largo de todo este proyecto de investigación, se realiza concretamente en la acuñación de nuevos lexemas que de por sí no parecen tener significado alguno, si leídos con los ojos críticos de un lector que busca una trama lineal del texto y un significado unidireccional (del escritor a su público); sin embargo, si entendidos según las teorías del rizoma y de la musicalidad, se observaría con esmero cómo las tentativas y las creaciones lingüísticas realizadas por los autores representan la voluntad de brindar al lenguaje unas potencialidades no sólo comunicativas o gramaticales, sino más bien creativas y manipulativas. De ahí la necesidad de Bustrófedon de sacar constantemente de toda palabra nuevas acepciones y formas para convertirlas en una proliferación lingüística que se despliega tanto a nivel de la escritura como de las voces de los personajes; no a caso, se ha enfatizado cómo los tigres Cué y Silvestre, en su recorrido por el Malecón, al recordar al amigo fallecido se enfrentan en unos juegos del lenguaje donde lo que más importa es engendrar nuevas palabras para seguir manteniendo viva la lengua, encarnada en la figura de Bustrófedon; del mismo modo, el narrador de *La Guaracha del Macho Camacho* se deja influir por el latido de la música que está dilagando en la vida de los habitantes de San Juan acuñando términos ‘guaracheros’, para subrayar la fuerza rítmica y performativa que guía la *verborrea* de todos los personajes.

La proliferación lingüística, en resumidas cuentas, es lo que más caracteriza las novelas; es el fulcro a partir del cual se han podido analizar otros aspectos fundamentales e innovativos, como la idea de multitud y *chiacchiera*, y las nuevas teorías acerca de la traducción. Al considerar la música como guionista de las obras, se ha afirmado que la idea de polifonía y multitud asume una connotación centrípeta más que centrífuga: de manera diferente de lo hasta ahora concebido no son las distintas voces que, al dialogar entre sí, brindan la idea de polifonía, porque el movimiento que la música cumple no es centrífugo, es decir no funde las voces para crear una ilusión de multitud y contrapunteo lingüístico. Hay que pensar en la polifonía y en la multitud desde otra vertiente, como una fuerza centrípeta que no une, sino que separa; si la música crea un universo cósmico significa que todavía hay

que identificar cuáles son las piezas que lo crean; en otras palabras, la multitud no representa el resultado, sino el punto de partida para poder descifrar las distintas singularidades que nacen de ella (multitud→singularidad). Desde un principio, las novelas aparecen como masas polifónicas en las que resulta problemático descifrar las distintas voces narrantes, porque todas pertenecen a la multitud narrativa; no a caso, las tres obras se abren en entornos escenográficos dónde aparecen masificados todos los personajes: el *talk show* Tropicana, el Locutor de radio y la orquesta sinfónica; poco a poco la masificación de los personajes se desenreda y deja espacio a las distintas singularidades que se generan de ésta. A través de esta nueva interpretación de multitud ha sido posible entender la idea de polifonía desde otra perspectiva: la del conjunto y de la oralidad, ya que la idea de multitud está atada a la nueva relación entre oralidad y escritura, al brindar al lector la ilusión de estar escuchando los textos más que leerlos.

Moltitudine significa: la pluralità –letteralmente: l’esser-multi- come duratura forma di esistenza sociale e politica, contrapposta all’unità coesa del popolo. Ebbene, la moltitudine consiste in una rete di individui; i molti sono singolarità. Il punto decisivo è considerare queste singolarità come un punto di arrivo, non come un dato da cui partire; come l’esito ultimo di un processo di individuazione, non come atomi solipsistici. Proprio perché sono il risultato complesso di una progressiva differenziazione, i ‘molti’ non postulano una sintesi ulteriore. L’individuo della moltitudine è il termine finale di un processo dopo il quale non c’è altro (...) (Virno, 2001: 48).

El concepto de multitud, de un ‘nosotros’, genera singularidades que juntándose e interactuando entre ellas dan vida a relaciones asimétricas y jerárquicas; la polifonía de voces inicial poco a poco se quebranta para dejar espacio a voces individuales que compiten para emerger y dejarse oír. Son las singularidades que nacen del ‘nosotros’: voces asimétricas que se complementan para devolver al ‘nosotros’ la idea de multitud inicial. La asimetría vocal realizada por los distintos ‘yo’ que dialogan entre sí persigue la finalidad de recrear la imagen de totalidad y polifonía que ha marcado y caracterizado el comienzo de las obras, para luego quebrantarse en añicos que las distintas voces tratan de recomponer. De ahí que los personajes estén en constante busca de la interacción con su otro asimétrico, para alcanzar una totalidad temporáneamente desvanecida en el acto de resaltar y dar voz a las singularidades; cada acto de hablar pone de relieve la voluntad de juntar los añicos de una

multitud inicial que voluntariamente se ha dilatado hasta romperse para permitir a los distintos 'yo' emerger e interactuar entre ellos. La asimetría vocal está pendiente de la voluntad de complementariedad y unión que el lenguaje mismo trata, aunque con dificultades, de lograr: Silvestre y Cué, Códac, La Estrella y Cuba Venegas, La Madre y Graciela, Benny y El Hijo, Villalobos y Severo son personificación de la idea de asimetría vocal, de la deconstrucción y reconstrucción de un nosotros que luce para alcanzar la ilusión de un habla caracterizada por el encuentro de distintas voces que juegan entre sí en un espacio donde el ritmo y la música lo controlan todo. La multitud, por ende, juega con sus singularidades para experimentar todas las combinaciones vocálicas y lingüísticas posibles y enfatizar una vez más la idea de totalidad y performance de un lenguaje rizomático y abierto a infinitas posibilidades.

La operación estructural básica de *Tres Tristes Tigres*, *La Guaracha del Macho Camacho* y *Periférica Blvd.* [énfasis mío] es una gran escisión en el campo del lenguaje que instaura dos series heterogéneas: por un lado el lenguaje como música, ritmo, canto (fonetismo, sonido), y por otro, el lenguaje como letra, juego gráfico, espacial, visual. El método de la división, que se resuelve en oposición inversa y complementaria (...) traza una de las formas fundamentales en *Tres Tristes Tigres*, *La Guaracha* y *Periférica Blvd.* [énfasis mío], cuyo procedimiento doble –escindir y correlacionar- se reitera en todos los niveles del texto (Ludmer, 1976: 493-494).

Escindir y correlación, por lo visto, constituyen dos acciones fundamentales en las tres novelas que no se realizan exclusivamente a nivel del lenguaje, sino más bien de las artes literarias y escénicas en general. Cabrera Infante, Sánchez y Cárdenas dan vida a obras que podrían catalogarse como totales por incluir la literatura nacional y mundial en la construcción del tejido narrativo. La gran literatura, la que pertenece a Dante, Shakespeare, Borges y García Márquez de mundial se convierte en local, al adentrarse en los bajos fondos de La Paz y constituir el telón de fondo de la infancia de la joven prostituta Déborah; recorre el Malecón habanero y se transforma en palabras, ideas y teorías formuladas por los tigres; se afina a los programas radiofónicos que acompañan el tráfico de San Juan cada miércoles a las cinco de la tarde. El mundo de las artes, tanto literarias como escénicas, se desplaza de un texto a otro, de un lugar a otro para reescribirse en un nuevo territorio y adquirir nuevas significaciones según el contexto espacial y temporal en el que se ubica; las reescrituras dan

vida a nuevas obras de arte que podrían apodarse, según las teorías de Lotman, sistemas de “simulazione secondaria” (1990), es decir una creación que nace de una obra primaria y que, como tal, “è sempre un modello, per questo essa ricrea l’immagine della realtà. Di conseguenza, al di fuori della struttura, l’idea artistica è incomprensibile” (Lotman, 1990:18). De ahí que a lo largo de la investigación se haya decidido atribuir a la traducción una nueva connotación: más que cita literaria, la traducción desempeña el papel de reescritura de un texto que al ser leído crea volutariamente ecos en la mente del lector, pero que dentro del nuevo contexto genera un nuevo significado, una nueva historia. La traducción ha de entenderse como una ilusión, una simulación de lo que ya hemos escuchado y leído, de una obra que nos parecía proceder de Europa, pero que en realidad solo cabe dentro del mundo habanero, paceño o puertorriqueño; la magia de la reescritura consiste exactamente en hacer ‘sonar’ dentro del texto obras conocidas, en permitir al lector descubrirlas, entrañarlas y volver a entenderlas según las nuevas acepciones que se les confieren. Traducción como incorporación de la alteridad, manipulación, reinterpretación: el diálogo intertextual lleva a la creación de un polisistema que descentra y recentra las obras, amplía los puntos de vista y las connotaciones iniciales de los textos. La materia literaria se enriquece porque en sus desplazamientos adquiere nuevas potencialidades, nuevas significaciones e interpretaciones:

leggiamo la riscrittura come un testo doppio, o addirittura multiplo. Leggere una riscrittura non significa solo leggere un testo ma anche rileggerne un altro o degli altri, quello/i riscritto/i. La riscrittura presuppone la ricezione e interpretazione di un testo da parte dell’autore, e implica la ricezione e interpretazione di più testi da parte del lettore. La riscrittura è ripetizione senza replica, e di conseguenza ripetizione che necessariamente comporta variazione, persino in assenza di intenzionali modifiche del testo di partenza (Fantappiè, 2015: 138-143).

De ahí que la voluntad de Cabrera Infante, Sánchez y Cárdenas sea convertir el mundo de La Habana, San Juan y La Paz en un espacio gravitacional que atrae no sólo las obras de la literatura mundial, sino también del cine y del teatro. El entramado narrativo se constituye sobre citas, parodias, memorias, en un límite *–limes–* abierto a acoger todo lo que viene de afuera y a transformarlo, según la dinamicidad del tiempo y el espacio, en ilusiones y simulaciones artísticas. La idea de traducción, por tanto, tiene que alejarse del mero acto de reproducción y transposición de un contenido de una lengua a otra; es mirarse en el espejo y

ver una imagen distinta de la que estamos acostumbrados a observar, porque la reproducción fiel de por sí no existe. Lo que en las novelas quiere ponerse de relieve es de nuevo la fuerza imparable de un lenguaje que no sólo extrema a sí mismo, sino también a los textos que compone, textos que no conocen límites espaciales ni temporales y cuya capacidad de adaptación al nuevo entorno les permite generarse constantemente y convertirse en nuevas obras de arte. Desde luego, el afán de Silvestre y Cué por emplear el lenguaje de los personajes de las tragedias de Shakespeare, del padre de La Tamar por comunicarse exclusivamente a través de canciones de tango, de Graciela por construir su pensamiento a partir de titulares de periódicos y revistas, y de Vicente por presentarse con eslóganes de propagandas políticas enfatiza cómo el mundo de la traductología inunda las novelas y constituye uno entre los pilares fundamentales del texto.

Mucha atención se ha dedicado a la sección en *Tres Tristes Tigres* sobre “La muerte de Trostsky referida por varios escritores cubanos, años después –o antes” en la que el arte de traducir se ha convertido en una pseudo-traducción, es decir traducciones imaginarias que “si muovono sul confine tra reale e fittizio” (Fantappié, 2015: 157). La *pseudo-translation* “consiste nell’immaginare un testo straniero inesistente e produrne una possibile traduzione nella propria lingua” (Fantappié, 2015: 157); las reescrituras acerca de la muerte de Trostky caben dentro del concepto de pseudo-traducción y abren las puertas a la idea de parodia inclusive. Por cierto, la voluntad de Cabrera Infante en este apartado es manipular y parodiar los distintos estilos narrativos de los mayores exponentes de la literatura cubana, de poner de relieve sus rasgos y crear nuevas obras literarias a partir de su principal labor literaria. Parodiar es recrear, reescribir y reinventar: la parodia es traducción, porque juega con las distintas piezas del texto y de su lenguaje para devolverle un nuevo significado. “Parody is (...) repetition with critical distances” (Hutcheon, 1985: 6), es establecer un contacto con la obra primaria para luego alejarse de ésta y dar vida a una nueva legitimidad literaria, la del nuevo texto. Parodiar es distorsionar la realidad, llevarla al extremo para ofrecer al lector la posibilidad de observar el mundo desde otra perspectiva; la parodia es símbolo del carnaval, es decir una liberación temporánea de la realidad, una segunda vida del pueblo (Bajtín, 1995), dar otro significado al mundo en el que vivimos, reírse de él y entenderlo de otra forma. La parodia en las obras se extiende tanto a nivel literario como cinematográfico, teatral y radiofónico, y permite desenmascarar algunos falsos mitos que se esconden detrás de la fuerza ‘taladradora’ de los medios de comunicación, que tratan de aplastar la sociedad y

ocultar la discriminación y las injusticias sociales y políticas, tal como pone de manifiesto la *hit* puertorriqueña *La Guaracha del Macho Camacho*: “la vida es una cosa fenomenal, lo mismo pal de adelante que pal de atrás”.

Por lo visto, los medios de comunicación desempeñan un papel fundamental en la construcción narrativa e ideológica de las historias contadas; *Tres Tristes Tigres*, *La Guaracha del Macho Camacho* y *Periférica Blvd.* rinden homenaje a la fuerza persuasiva y performativa de los mass media, adoptando técnicas y expedientes procedentes del mundo del cine, del teatro, de la radio y del cómic. Mucho se ha argumentado acerca de la estructura fragmentada y discontinua de *Tres Tristes Tigres* y *La Guaracha del Macho Camacho*, una estructura que se caracteriza por elipsis, temporalidades ampliadas y recortadas, secuencias narrativas interrumpidas y solapadas, simultaneidades espaciales, multiperspectivas; las técnicas cinematográficas y teatrales han influido de manera muy evidente en el esqueleto narrativo de las obras que, aunque desde un principio podrían parecer caóticas y tergiversadoras, son resultados de la voluntad de llevar cine y teatro dentro del texto, para brindar a las voces y a los ademanes de los personajes un poder performativo que la sola oralidad escrita no podría conferir. De ahí que las interrupciones y distintas secuencias narrativas hayan sido entendidas como montajes cinematográficos o partes de un espectáculo teatral: la influencia de dichos medios de comunicación devuelve al texto una índole tridimensional que lo transforma no sólo en un texto audible y leíble, sino también visible. La performatividad que los mass media otorgan a las obras ha cambiado también el rol del lector, quien ya no ha de considerarse exclusivamente como ‘fruidor’ del texto y voyeur de las vidas privadas de los personajes, sino como productor: cine y teatro deben “reintegrar al espectador en su función de productor: productor de sentido y de un discurso y productor de un retorno a la realidad” (Bettetini, 1975: 91).

Los medios de comunicación de masas han permitido aportar también a las novelas elementos procedentes de la cultura kitsch y camp; en América Latina, especialmente, se ha creado un contradiscurso que retoma el tropicalismo, concepto estigmatizador de la población latinoamericana, como lema para arrear cualquier intento de cosmopolitismo o invasión ideológica de ‘los de arriba’, es decir de Estados Unidos. Pensemos por un momento en la descripción que la Señora y el Señor Campbell hacen del trópico cubano, y en la figura del Macho Camacho, hombre que aparenta todas las dotes de un macho latinoamericano pero cuya virilidad está marcada por los sentimientos y el hambre, como ponen de relieve las

palabras del Locutor¹⁰⁵. La imagen tropical que los textos brindan por medio de los mass media se da a través de la música, del bolero, de la guaracha, del tango, pero también de sus personajes y de los recuerdos que les ayudan a sobrevivir a una realidad cada vez más cosmopolita y marcada por el consumo cultural masivo; se quiere buscar en un mundo cada vez más ‘apocalíptico e integrado’ (Eco, 1964) algún rasgo o raíz que pertenezca al mundo latinoamericano, como la marginalidad de las comunidades indígenas que viven en El Alto, o la situación de putrefacción de algunos rincones de las ciudades marcados por el narcotráfico, el racismo y el chantaje policial; la seducción de la voz de una cantante que no sabe expresarse sino por medio de la música, una cantante que puede ser oída pero no mirada, al ser la imagen ‘negra’ de la ballena blanca Moby Dick; la escalofriante situación de un niño embobado dejado en condiciones salvajes por una madre cuyo sueño es ser vedette y actriz. Todo lo grotesco, marginal, escalofriante y pobre de la sociedad latinoamericana se convierte en un núcleo de consumo que quiere abrir una brecha dentro del arte y de la cultura globalizada; el arte camp y kitsch latinoamericano se transforman en elementos portantes de una literatura mediática que quiere oponerse a las condiciones sociales, ideológicas y políticas que se les han impuesto representando un mundo, el trópico, que se aleja por completo de las imágenes estereotipadas que hasta ahora le han sido atribuidas. Y los medios de comunicación han de concebirse como un medio artístico que “promuove la formazione di un linguaggio autonomo e apre nuove possibilità estetiche” (Eco, 1964: 312).

Dentro del abanico de los medios de comunicación se ha incluido también la novela gráfica. Se ha argumentado cómo el poder performativo que el cómic aporta se desarrolla en distintos niveles gracias al uso de expedientes procedentes del mundo del cine y del teatro, como secuencias y montajes, flashback y rallenty, multiperspectivismo, discontinuidad y simultaneidad. En cuanto mass media el cómic permite al lector leer, ver y oír —estamos siempre hablando de ilusión de la oralidad— los discursos de los personajes, sus pensamientos y monólogos interiores, convirtiendo al fruidor en narrador omnisciente de la historia.

En resumidas cuentas, se ha puesto de manifiesto cómo los mass media se mueven hacia dos direcciones contrapuestas: por lado la voluntad de devolver al lector un mundo tridimensional del que pueda gozar visual e imaginariamente, gracias a la ilusión de estar

¹⁰⁵ Y SEÑORAS Y señores, amigas y amigos, el inmedible popularísimo es el Macho Camacho en persona, el que tiene la fiebre de estar encima, el que pone a mirar la vida desde cerca y desde lejos y la vida mirada desde cerca y mirada desde lejos es, es, es cómo decirlo de manera que diga diciendo lo que la vida es. Bueno, señoras y señores, amigas y amigos, yo no soy un Macho Camacho que es un filósofo de los sentimientos que se sienten. Pero tengo el feeling de la vida apretada, de la vida del come cable (*La Guaracha*, p. 215).

escuchando la oralidad y participando activamente en el desarrollo de las tramas por medio de conjeturas y especulaciones; por el otro, de brindar una idea innovadora de globalización y cosmopolitismo que no precisamente se impone a la sociedad latinoamericana, sino que nace de lo local y nacional, es decir a partir de la nueva imagen con la que América Latina se presenta a sus lectores. La oralidad, la performatividad, la música, la traducción y las artes escénicas son los expedientes a través de los cuales el mundo latinoamericano quiere preservar su memoria y proponer su propio mundo a una audiencia tanto autóctona como internacional. El Caribe y Bolivia suenan por su música y sus voces, y por el intento de Cabrera Infante, Cárdenas y Sánchez de convertir a sus países en el ombligo del mundo, para poder ser imaginados, escuchados y vividos por doquier y seguir existiendo más allá de cada frontera temporal, espacial y mnemónica.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS ANALIZADAS

Cabrera Infante, G., *Tres Tristes Tigres*, Montenegro N. Y Santí E.M. (eds), Madrid: Cátedra, 2010.

Cárdenas, A. F., *Periférica Blvd. Ópera Rock-ocó*, La Paz: Editorial 3600, 2013.

Sánchez, L.R., *La Guaracha del Macho Camacho*, Díaz Quiñones A. (ed), Madrid: Cátedra, 2013.

Cárdenas, A., *Periférica Blvd. (novela gráfica)*, Villega S., Ruilova A (diseñadores), Editorial 3600, La Paz, 2013.

OBRAS CITADAS

Abignete, E., “La letteratura e le altre arti”, en *Letterature Comparete*, Roma: Carocci, 2015, pp. 167-194.

Acerce de Vázquez, M. *Escritores Puertorriqueños, 1938-1983, Obras completas*, vol. III, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 2001.

Alcántara Mejía, J. R., “Entre la palabra y la escritura: una poética teatral de la oralidad”, en *Palabras al aire: discursos sobre la oralidad*, México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2013, pp. 143-156.

Allen, G., *Intertextuality*, London: Routledge, 2000.

Altmann, M., “*Tres Tristes Tigres*: caja de resonancia de la polifonía habanera”, en *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias y lingüísticas*, Madrid: Verbum, 2001, pp. 211-228.

Amar Sánchez, A. M., *Juegos de seducción y traición: literatura y cultura de masas*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

Bachtin, M., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino: Einaudi, 2000.

Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino: Einaudi, 1995.

- Barbieri, D., *I linguaggi del fumetto*, Milano: Bompiani, 1991.
- Barradas, E., *Para leer en puertorriqueño: acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1981.
- Bartezzaghi, S., *Scrittori giocatori*, Torino: Einaudi, 2010.
- Barthes, *La grana della voce: interviste 1962-1968*, Torino: Einaudi, 1988.
- Barthes, R. *Il brusio della lingua*, Torino: Einaudi, 1988.
- Barthes, R. *Il piacere del testo*, Torino: Einaudi, 1999.
- Beauchamp, J. J., “La Guaracha del Macho Camacho: Lectura política y visión de mundo”, en *Luis Rafael Sánchez: crítica y bibliografía*, cit., pp. 155-205.
- Benítez Rojo, A., *La isla que se repite : el Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover: Del Norte, 1989.
- Ben-Ur, L. E., “Hacia la novela del Caribe: Guillermo Cabrera Infante y Luis Rafael Sánchez”, en *Luis Rafael Sánchez: crítica y bibliografía*, cit., pp. 209-221
- Bettetini, G. *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona: G. Gili, 1977.
- Borges, J. L. *El Aleph*, Barcelona: Contemporánea, 2011.
- Brumme, J., *La oralidad fingida. Descripción y traducción: teatro, cómic y medios audiovisuales*, Frankfurt am Main: Vervuert, 2008.
- Buffoni, F., “Da traduttologia a ritmologia. Per Emilio Mattioli”, *Per una fenomenologia del tradurre*, Nasi F. y Silver M. (comps), Roma: Officina Edizioni, 2009, pp. 13-30.
- Cabrera Infante G., *Exorcismos de Esti(l)o*, Barcelona: Seix Barral, 1976.
- Cabrera Infante, G. “Ars poetica”, en *Le Néo-Baroque Cubain*, Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1998.
- Cabrera Infante, G. *Mi música extremada*, Madrid: Espasa-Calpe, 1996.
- Cabrera Infante, G., *Infantería*, Santí y Montenegro (comps), México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Cabrera Infante, G., *Un oficio del siglo XX*, Madrid: El país/Aguilar, 1994.
- Calabrese, O. *Il neobarocco: forma e dinamiche della cultura contemporanea*, Lucca: VoLo, 2012..
- Calabrese, S. *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Milano: Mondadori, 2010.

- Carpentier, A., *El siglo de las luces*, Madrid: Akal, 2008.
- Carpentier, A., *La música en Cuba*, La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- Castellanos, J., Castellanos, I. (eds), *Cultura Afrocubana (la religión y las lenguas)*, III, Miami: Universal, 1992.
- Ceserani, R. *Raccontare il postmoderno*, Torino: Bollati Boringhieri, 1997.
- Chomsky, N., *Cartesian Linguistics: a Chapter in the History of Rationalist Thought*, Cambridge: Cambridge University, 2009.
- Cohen, K., *Cinema e narrativa, le dinamiche di uno scambio*, Torino: ERI, 1982.
- Conrad, J., *Il negro del 'Narciso'*, Milano: Fabbri, 1985.
- Cortázar, J., “La autopista del sur”, en *Cuentos completos*, I, Madrid: Alfaguara, 1998.
- Cortázar, J., *Rayuela*, Madrid: Cátedra, 1994.
- Daroqui, M., *(Dis)locaciones: narrativas híbridas del Caribe hispano*, Valencia: Universitat de Valencia, 1998.
- De Cristoforo, F. (comp.), *Letterature comparate*, cit., 2015.
- De Maeseneer, “Cinco reflexiones sobre el bolero aun por melodiarse”, en *Reescrituras*, Amsterdam: Rodopi, 2004, pp. 57-70.
- De Maeseneer, R., *El artista caribeño como guerrero de lo imaginario*, Frankfurt am Main: Vervuert, 2004.
- De Maeseneer, R., *Convergencias e interferencias: escribir desde los borde(r)s*, Caracas: eXcultura, 2001.
- De Maeseneer, R., *Ocho veces Luis Rafael Sánchez*, Madrid: Verbum, 2008.
- Deleuze, G., Guattari, F., *Kafka. Por una literatura menor*, México D.F.: Era, 1978.
- Deleuze, G., Guattari, F., *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos, 2004.
- Derrida, J. *Dissemination*, London: Athlone, 1981.
- Díaz Rivera, M. E. *Refranes usados en Puerto Rico*, San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2004.
- Eberenz, R. (ed), *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias y lingüísticas*, Madrid: Verbum, 2001.

- Eckermann, J. P., *Colloqui con il Goethe*, Torino: UTET, 1957.
- Eco, U., *Apocalittici e Integrati*, Milano: Bompiani, 1964.
- Fantappiè, I. “Riscritture”, en *Letterature comparate*, cit., pp. 135-166.
- Fernández Moreno, C. (comp), *América Latina en su literatura*, México D.F.: Siglo XXI, 2000.
- Fusillo, M., “Passato presente futuro”, en *Letterature comparate*, cit., pp. 13-31.
- Fusillo, M., *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*, Scandicci (FI): La Nuova Italia, 1998.
- Galán Valencia, N., *Cuba y sus sonos*, Valencia: Pre-Textos, 1997.
- García Márquez, G., *Cien años de soledad*, J. (ed.), Madrid: Cátedra, 2001.
- Glissant, E., *El discurso antillano*, Caracas: Monte Ávila, 1997.
- Gnisci, A. (comp.), *Letteratura comparata*, Milano: Mondadori, 2001.
- Goody, J. *Il suono e i segni. L'interfaccia tra cultura e oralità*, Milano: Il Saggiatore, 1989.
- Goytisolo, J., *Contracorrientes*, Barcelona: Montesinos, 1985.
- Guglielmi, M. “La traduzione letteraria”, en *Letteratura comparata*, cit., pp. 155-184.
- Guillén, C., *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona: Tusquets, 1998
- Hernández Vargas, E., Caballo Abreu, D. (comps), en *Luis Rafael Sánchez: crítica y bibliografía*, cit., 1985.
- Hofstadter, D. R., *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante: una fuga metaforica su menti e macchine nello spirito di Lewis Carroll*, Milano: Adelphi, 1990.
- Hutcheon, L. *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma: Armando, 2011.
- Hutcheon, L. *The Politics of Postmodernism*, London and New York: Routledge, 1989.
- Hutcheon, L., *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, London: Methuen, 1985.
- Iacoli, G., “La dimensione culturale dei testi”, en *Letterature comparate*, cit., pp. 257-288.
- Jakobson, R., “Aspetti linguistici della traduzione”, en *Saggi di linguistica generale*, Milano: Feltrinelli, 1966.

- Julio, O., *Reapropiaciones. Cultura y Nueva Escritura en Puerto Rico*, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Kristeva, J., *Sèmiôtikè: recherches pour une sémanlyse*, Paris: Seuil, 1969.
- Lange, C., *Modos de parodia : Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Jorge Ibarguengoitia y José Agustín*, New York: Peter Lang, 2008.
- Lombardi, C., “Il dialogo intertestuale”, en *Letterature comparate*, cit., pp. 81-107
- López Cruz, H. (comp), *Guillermo Cabrera Infante. El subterfugio de la palabra*, Madrid: Hispano Cubana, 2009.
- Lotman, J. *La struttura del testo poetico*, Milano: Mursia, 1990.
- Lotman, J., *Tipologia della cultura*, Milano: Bompiani, 2001.
- Ludmer, M., *Las culturas de fin de siglo en América Latina : coloquio en Yale, 8 y 9 de abril de 1994*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1994.
- Mañach, J. *Indagación del Choteo*, La Habana: Libro cubano, 1955.
- Marcone, J., *La oralidad escrita: sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*, Lima, Perú : Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica, 1997.
- Martínez López, B., “El ojo del huracán de nuestra realidad isleña: *La Guaracha del Macho Camacho*”, Hernández Vargas, E., Caballo Abréu, D. (comps), en *Luis Rafael Sánchez: crítica y bibliografía*, cit., pp. 93-100.
- Mattalia, S., *Tupi or not Tupi: ensayos sobre la narrativa de vanguardias en América Latina*, Mérida: El Otro, El Mismo, 2004.
- Miglio, C., “Letteratura mondo. Oriente/Occidente”, en *Letterature Comparate*, cit., 2015, pp. 195-226
- Millay, A. N. *Voices from the fuente viva : the effect of orality in twentieth-century Spanish American narrative*. Lewisburg : Bucknell University, 2005.
- Morales, L. A., “Consideraciones sobre *La Guaracha del Macho Camacho*”, en *Luis Rafael Sánchez: crítica y bibliografía*, cit., 65-89
- Morales, L.A., *Introducción a la literatura hispanoamericana*, Río Piedras: Edil, 1974
- Moraña, M., *La escritura del límite*, Frankfurt am Main: Vervuert, 2010.
- Nasi, F. “Specchi deformanti: riflessioni sul tradurre”, en *Per una fenomenologia del tradurre*, cit., pp. 45-72.
- Nasi, F., Silver, M. (comps), *Per una fenomenologia del tradurre*, cit.

- Olivieri, M. U., “Le teorie e i metodi”, en *Letterature Comparete*, cit., pp. 289-306.
- Ong W., *Oralità e scrittura, le tecnologie della parola*, Bologna: Il Mulino, 1986.
- Ortiz, F., *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Oviedo, M. J. *Historia de la literatura hispanoamericana. De Borges al presente*, Madrid: Alianza, 2001.
- Oviedo, M. J. *Historia de la literatura hispanoamericana. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Madrid: Alianza, 2001.
- Paz, O. *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona, 1990.
- Pérez Firmat, G., *Life on the hyphen: the Cuban-American way*, Austin: University of Texas, 1994.
- Quintero Herencia, J. C., *La máquina de la salsa: tránsitos del sabor*, San Juan: Vértigo, 2005.
- Quintero Rivera, A. G., *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, México D.F.: Siglo XXI, 1998.
- Raimondi, E., *El museo del discreto. Ensayos sobre la curiosidad y la experiencia en la literatura*. Garrido Palazón M., Soria Olmedo, S. (eds), Madrid: Akal, 2002.
- Randel, D. (ed), *Diccionario Harvard de música*, Madrid: Alianza, 1997.
- Reboul, O., *Introduzione alla retorica*, Bologna: Il Mulino, 1996.
- Ricoeur, P., *Tradurre l'intraducibile*, Roma: Urbiniana University Press, 2008.
- Rodríguez-Carranza, L., Nagle, M. (comps), *Reescrituras*, cit.
- Román, I. *La invención en la escritura experimental: del barroco a la literatura contemporánea*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1993.
- Romero, D., *Parece que fue ayer. Crónica de un happening bolerístico*, Caracas: Planeta venezolana, 1991.
- Sáenz, F., *Cuba en la lejanía, la vivencia oblicua : el neobarroco en tres escritores cubanos: Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas*, Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2009.
- Saer, J. J., “La literatura y los nuevos lenguajes”, en *América Latina en su literatura*, cit., pp. 301-316.
- Samonà et al., *La letteratura spagnola dei secoli d'oro*, Firenze: Sansoni, 1973.

- Sánchez, L. R., *Las guagua aérea*, Río Piedras: Cultural, 1994.
- Sánchez, L. R., *No llores por nosotros*, Puerto Rico, Hanover: Del Norte, 1997.
- Santos, L., *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte de América Latina*, Madrid: Iberoamericana, 2001.
- Sarduy, S., *El Barroco y el Neobarroco*, Buenos Aires: El Cuenco de plata, 2011.
- Sontag, S., *Against interpretation and other essays*, London: Pinguin, 2009.
- Sutton, H., Contrera Islas, I. (comps.), *Palabras al aire: discursos sobre la oralidad*, cit.
- Todorov, T., *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Torino: Einaudi, 1981.
- Vaquero de Ramírez, M., “Interpretación de un código lingüístico: *La Guaracha del Macho Camacho*”, en *Luis Rafael Sánchez: crítica y bibliografía*, cit., pp. 103-154.
- Vázquez Arce, C. *Por la vereda tropical : notas sobre la cuentística de Luis Rafael Sánchez*, Buenos Aires : Ediciones de la Flor, 1994.
- Venuti, L., “Traduzione tra l’universale e il locale”, *Per una fenomenologia del tradurre*, cit., pp. 31-44.
- Virno, P., *Grammatica della moltitudine: per un’analisi delle forme di vita contemporanee*, Soveria Manelli: Rubbettino, 2001.
- Volek, E., *Cuatro claves para la modernidad : análisis semiótico de textos hispánicos: Aleixandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante*, Madrid: Gredos, 1984.
- Volek, E., *Latin America writes back : postmodernity in the periphery : (an interdisciplinary perspective)*, New York-London: Routledge, 2002.
- Westphal, B., *Geocritica: reale finzione spazio*, Roma: Armando, 2009.
- Wuss, P., *Cinematic Narration and its Psychological Impact: Functions of Cognition, Emotion and Play*, Newcastle: Cambridge Scholars, 2009.

REVISTAS

- Abadie, N., “Las formas artísticas de la palabra bivocal”, *Dialogía*, n. 7, 2013, pp. 89-104.
- Alvarez-Borland, I., “Identidad cíclica de *Tres Tristes Tigres*”, en *Revista Iberoamericana*, n. 57, 1991, pp. 215-233.

- Aparicio, F. R., “Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña”, en *Revista Iberoamericana*, n. 59, 1993, pp. 73-89.
- Barradas, E. “Janqueando con el o sea: Luis Rafael Sánchez y el español puertorriqueño”, en *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, n. 6.22, 1992, pp. 185-197.
- Bastidas Zambrano, C., “Parodia y género policial en la trilogía negra de Juan Carlos Martini”, en *Lingüística y Literatura*, n. 62, 2012, pp. 273-289.
- Berreneche, G., I. “Viewing History through Exile: Music and Nostalgia in Cabrera Infante’s *The Lost City*”, en *Mester*, n. 36, 2007, pp. 1-18.
- Calaf de Agüera, H., “La guaracha del Macho Camacho: intertextualidad y ruptura”, en *Caribe*, n. 2, 1977, pp. 6-16.
- Castro, M. I. “La narrativa de Luis Rafael Sánchez. Modelos de estrategias de cohesión textual”, en *Confluencia: revista hispánica de cultura y literatura*, n. 23.2, 2008, pp. 20-83.
- Cerna Bazán, J. “Narrador y Discursividad Social en *La guaracha del Macho Camacho*”, en *Thesaurus*, n. 3, 1996, pp. 517-541.
- Chouciño Fernández, A., “Las guarachas de ‘El guayabero’: crónica poética de la Cuba contemporánea”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 77, 2013, pp. 347-366.
- Cruz, A., “Repetition and language of the mass media in Luis Rafael Sánchez’s *La Guaracha del Macho Camacho*”, en *Latin American Literary Review*, n. 26, 1985, pp. 35-38.
- De los Ríos, V., “La narrativa sonora de Luis Rafael Sánchez”, en *Atenea*, n. 503, 2011, pp. 83-91.
- De Maeseneer, R. “Esas citas citables en La Guaracha del Macho Camacho de Luis Rafael Sánchez”, en *Caribe: revista de cultura y literatura* n. 9.2, 2006-2007, pp. 87-110.
- De Maeseneer, R., Pont, C. A., “José Rosa y *La Guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez: texto, iconotexto y palimpsesto”, en *Iberoamericana*, n. 18, 2005, pp. 41-62.
- Enjundo, E. “Traducción y Traición en *TTT*: recreación de la no-novela de Guillermo Cabrera Infante”, en *Cuadernos Americanos*, n. 14.4 (82), 2000, pp. 89-104.
- Fernández Paz, A., “¿Es un libro? ¿Es una película? ¿Es un cómic!”, en *Educación e historieta*, n. 132, 2003, pp. 72-77.
- Figueroa Sánchez, C.R., “De los resurgimientos del barroco a las fijaciones del neobarroco literario hispanoamericano. Cartografías narrativas de la segunda mitad del siglo XX”, en *Poligramas*, n. 25, 2006, pp. 135-157.
- Foucault, M., “Language et littérature. Conférence a l’Université Saint-Louis”, Iacomini, M. (trad.), en *Materiali Foucaultiani*, n. 3, 2013, pp. 27-68.

- García Ramos, A., “Cabrera Infante y James Joyce. Leopold Bloom y Stephen Dedalus en la vela de Bustrófedon”, en *Revista Cálamo FASPE*, n. 60, 2012, pp. 82-90.
- Gozo, M. Teresa, “Algunos aspectos de la carnavalización en la Guaracha”, en *Revista Chilena de literatura* n. 26, 1985, pp. 121-129.
- Guerrero, G., “Barrocos, neobarrocos y neobarrosos: extremosidad y extremo occidente”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 76, 2012, pp.19-32.
- Guibert, R. “Cabrera Infante: diálogo sobre *Tres Tristes Tigres*”; en *Revista Iberoamericana*, n. 76-77, pp. 537-554.
- Gustavo. G. “Barrocos, Neobarrocos y Neobarrosos: extremosidad y extremo occidente”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 76, 2012, pp. 19-32.
- Hammerschmidt, C. “La escritura como marca y máscara del significado ausente: Leonardo Padura y la visible ausencia de GCI”, en *Hispanic Review*, n. 82, 2014, pp. 359-376.
- Hammerschmidt, C., “Indagaciones acerca de un Mito: conversación con Guillermo Cabrera Infante”, en *Revista Iberoamericana*, n. 15, 2004, pp. 157-168.
- Hutcheon, L., “La política de la parodia postmoderna”, en *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín, 1993, pp. 187-203.
- Iwasaki, F. “Verbi gracia, Guillermo Cabrera Infante”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n. 37, 2008, pp. 79-82.
- Koiela-Kwasniewska, M., “Al jugar con las palabras se multiplican los mundos: análisis de los juegos literarios y de lenguaje en *Tres Tristes Tigres* de Guillermo Cabrera Infante”, en *Romanica Silesiana*, n. 4, 2009, pp. 198-212.
- La Lagartija Emplumada*, “Entrevista a Adolfo Cárdenas”, n. 1, 2007, La Paz: Gente Común, 13-18.
- Ludmer, J. “*Tres Tristes Tigres*: órdenes literarios y jerarquías sociales”, en *Revista Iberoamericana*, n. 108-109, 1979, pp. 493-512.
- Manzoni, C., “Leer, escribir, reescribir. Fragmentos y totalidad en *Vista del amanecer en el trópico* de Cabrera Infante”, en *Cuadernos del Hipogrifo*, n. 4, 2015, pp. 218-235.
- Ostria González, M. “Literatura Oral, oralidad ficticia”, en *Estudios filológicos*, n. 36, 2001, pp. 71-80.
- Paladini, L., “Mito, tragedia griega y transculturación cubana: *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera”, en *Annali Ca' Foscari*, n. 48, 2009, pp. 247-260
- Prado Aragonés, J., “Aprender a narrar con el cómic”, en *Comunicar*, n. 5, 1995, pp. 73-79.

- Riefköhl Román, A.R., “*La guaracha del Macho Camacho*: Texto de Ruptura”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, n. 10, 1981, pp. 242-262.
- Rodríguez Martín, C., “A través del espejo: doble y alteridad en Borges”, en *Anuario de Estudios Americanos*, n. 1, 2008, pp. 277-291.
- Rodríguez Medina, M.J., “When words collide: el inglés y el humor en *Tres Tristes Tigres*”, en *Epos*, n. 19, 2003, pp. 219-228.
- Rothman, J., Rell, A. B., “A linguistic analysis of Spanglish: relating language to identity”, en *Linguistics and Human Sciences*, Equinox Publishing, n. 3, 2005, pp. 515-536.
- Rotker, S., “Claves paródicas de una literatura nacional: *La Guaracha del Macho Camacho*”, en *Hispanamérica*, n. 60, 1991, pp. 23-31.
- Ruiz Barrionuevo, C. “Parodia y espejeo de la escritura en *Tres Tristes Tigres*: ‘la muerte de Trotsky referida por varios autores cubanos años después –o antes’”, en *América: Cahier du CRICCAL*, n. 20, 1998, pp. 191-198.
- Sabau, A., “El Espectro de Trotsky: política y escritura en *Tres Tristes Tigres* de Guillermo Cabrera Infante”, en *Revista Iberoamericana*, n. 250, 2015, pp. 109-123.
- Siemens, L. “Rayas Extravagantes: *Tres Tristes Tigres* y el neobarroco cubano”, en *Revista Iberoamericana*, n. 154, 1991, pp. 235-243.
- Tineo, G., “Comunidad de experiencia y música popular en *La Guaracha del Macho Camacho*, de Luis Rafael Sánchez”, en *Revista Iberoamericana*, n. 8, 2002, pp. 43-56.
- Trelles Paz, D., “Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005)”, en *Aisthesis*, n. 40, 2006, pp. 79-91.
- Valdés García, F., “El Caribe: integración, identidad y choteo”, en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, n. 27, 2004, pp. 49-60.
- Vargas-Salgado, C., “José María Arguedas: memoria y teatralidad en los Andes”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n. 77, 2013, pp. 303-324.
- Vásquez, C., “Bachata y la música en *Tres Tristes Tigres*”, en *América: Cahier du CRICCAL*, n. 20, pp. 239-248.
- Vélez, D., “Bakhtin and Puerto Rican Narrative: heteroglossia in Luis Rafael Sánchez’s *La importancia de llamarse Daniel Santos*”, en *Dispositio*, n. 41, 1991, pp. 133-144.
- Volek, E. “Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy: los tigres y los cantantes bailando en chachachá entre la modernidad y la posmodernidad”, en *Torre de Papel*, n. 8.2, 1998.

Volek, E. “*Tres Tristes Tigres* en la jaula verbal: las antinomias dialécticas y la tentativa de lo absoluto en la novela de Guillermo Cabrera Infante”, en *Revista Iberoamericana*, 1981, pp. 116-117

PÁGINAS WEB

Castro Buendía G., “Formas musicales anteriores al género flamenco”, *Sinfonía Virtual, Revista de Música y Reflexión musical*, n. 27, 2014, www.sinfoniavirtual.com [fecha de consulta 20/09/2015].

Chiampi, I., *Barroco y modernidad*, www.fondodeculturaeconomica.com [fecha de consulta 28/4/2014].

De los Ríos, V. *El Cine, el gramófono y la máquina de escribir: Tres Tristes Tigres, novela mediática latinoamericana*, www.pendientedemigracion.ucm.es [fecha de consulta 15/3/2014].

De Maeseneer, R., *Luis Rafael Sánchez y Alejo Carpentier: percursionista y violinista en un fenomenal concierto barroco*, www.lehman.cuny.edu [fecha de consulta 23/02/2015].

Del Popolo, F., Ávila, M. (cur.), *Pueblos indígenas y afrodescendiente de América Latina y el Caribe: relevancia y pertinencia de la información sociodemográfica para políticas y programas*, seminario realizado en Santiago de Chile, del 27 al 29 de abril de 2005, www.cepal.or [fecha de consulta 2/9/2016].

Moyano, M., “*Tres Tristes Tigres: la fiesta del lenguaje*”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, n. 28, 2005, www.ucm.es [fecha de consulta 16/2/2015].

Poplach, S., *Code-switching (linguistic)*, www.aixl.uottawa.ca [fecha de consulta 5/09/2016].

Prada, A. R., *La ópera Rock-ocó de Adolfo Cárdenas*, www.ecdotica.com [fecha de consulta 11/07/2014].

Ramos Ortega, B., “Literatura y cine: la cultura popular en Manuel Puig”, en *Oceánide*, no. 2, 2010, www.oceanide.net [fecha de consulta 17/3/2014].

Renjel Encinas, D., “*Periférica Blvd. o una (neo)barroca pesquisa en La Paz*”, *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 9, 2013, 143-161, www.452f.com [fecha de consulta 16/6/2014].

Riefköhl, R. A., *La Guaracha del Macho Camacho, Texto de Ruptura*, revistas.ucm.es [fecha de consulta 17/4/2014].

Sini, S., “Soglie e confini nel pensiero di Michail Bachtin”, *Between*, n. 1, 2011, www.between-journal.it [fecha de consulta 18/02/2015].