



# UNIVERSITAT DE BARCELONA

## El “archipiélago” que se repite: la repetición creadora en *Tres tristes tigres* de G. Cabrera Infante y *La guaracha del Macho Camacho* de L.R. Sánchez

Rossella Liuzzo

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

UNIVERSITAT DE BARCELONA  
FACULTAD DE FILOLOGÍA  
DEPARTAMENTO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y  
COMUNICACIÓN

**El “archipiélago” que se repite:  
la repetición creadora en *Tres tristes tigres* de G. Cabrera  
Infante y *La guaracha del Macho Camacho* de L.R. Sánchez  
Rossella Liuzzo**

**TESIS DOCTORAL**

**DIRECTOR:  
Dr. Bernat Castany Prado**

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y  
CULTURALES - LÍNEA DE INVESTIGACIÓN TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD EN LA  
LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA  
2019**

A Giovanni e Rosanna. A Giammarco e Vittoria  
A Bernat e Anita  
A Souadou, Maria e Monica, Sabina, Miguel Ángel, Pippo,  
Santo, Riccardo, Suzanne, Marisa, Daniela, Maria Luisa,  
Emanuela, María Pía, Mariolina, Alberto, Manuel, Michele  
C.  
*Ciascuno, ciascuna, sa perché.*

In memoria di Anna Rita,  
*andata via troppo presto*

## RESUMEN

La investigación que se propone aspira a demostrar la pertinencia de la categoría de la repetición en el abordaje crítico de las novelas *Tres tristes tigres* (1967) del cubano Guillermo Cabrera Infante y *La guaracha del Macho Camacho* (1976) del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez. La hipótesis de trabajo que se formula está orientada a demostrar que la repetición, en su acepción contemporánea de repetición diferenciadora y descentrada, constituye un mecanismo estructurador que sobredetermina los distintos niveles del mensaje literario. Utilizada, sobre todo, como herramienta hermenéutica, a través del estudio de las varias formas de repetición se intenta arrojar luz sobre la sistemática y corrosiva deconstrucción de las identidades simbólicas llevada a cabo por la estética contemporánea, a través del juego entre mismidad y alteridad. Con base en lo expuesto, un ulterior objetivo del trabajo consiste en emprender un acercamiento a la narrativa caribeña desde horizontes conceptuales que no son estrictamente literarios, para seguir, en cambio, algunos de los planteamientos de la filosofía contemporánea.

La investigación se articula en tres bloques: en el primer capítulo se perfila conceptual e históricamente la idea de repetición que vertebra y sustenta la investigación. Sin pretensión alguna de exhaustividad, pero ahondando lo suficiente en el *corpus* filosófico elegido, en este espacio se proporcionan los paradigmas conceptuales de referencia necesarios para acotar esta intuición filosófica tan primordial y, a la vez, abarcadora de un vastísimo espectro de significaciones subyacentes.

El segundo capítulo aborda la repetición en *Tres tristes tigres* (1967) a partir de los dos principios fundamentales que según Calabrese (1997) rigen la repetición neobarroca: la *variación organizada* y el *dialogismo intertextual*. Por lo que se refiere al primero ellos, se analiza la doble modalidad que adquiere el juego de oscilaciones entre lo que se repite y lo que difiere: la *variación de un idéntico* y la *identidad de varios diversos*. En relación con el segundo principio, en cambio, se exploran aquellas configuraciones discursivas en las que el engranaje reiterativo subsume ciertas operaciones intertextuales a través de las cuales se injertan y transforman una serie de hipotextos, cuyas huellas siguen leyéndose en filigrana. El objetivo principal es demostrar que el orden de una obra caótica como *TTT*, lejos de ser un *a priori*, constituye un *fieri*, en el que el “sentido” es constantemente “producido en” y “desplazado por” la repetición.

En el tercer capítulo se explora el valor de la repetición en *La guaracha del Macho Camacho*, siguiendo un recorrido hermenéutico que se despliega por tres distintas vertientes interpretativas. En primer lugar se aborda el estudio de la repetición a nivel lingüístico en tanto rasgo idiosincrásico del invasivo discurso radiofónico típico de las sociedades de masas. En segundo lugar se aborda la repetición como mecanismo fundamental de lo *kitsch* o «ideologema de la copia»: así entendida, la repetición es la estrategia a través de la cual las instancias sociales diseñan una nueva arena de negociación, quedando excluidas de cualquier tratamiento documental. En fin, se explora la relación entre el imaginario generado y transmitido por los medios masivos y el mecanismo que J. Butler define como «iteración performativa identitaria», en tanto repetición de gestos performativos –o *performances*– que, actuados y estilizados en el espacio exterior del cuerpo, estructuran y moldean la identidad.

## The repeating "archipiélago":

The creative repetition in *Tres tristes tigres* by G. Cabrera Infante and *La guaracha del Macho Camacho* by L.R. Sanchez

### ABSTRACT

The following research aims to demonstrate the relevance of the category of repetition in the critical approach of the novels *Tres tristes tigres* (1967) by Cuban Guillermo Cabrera Infante and *La guaracha del Macho Camacho* (1976) by Puerto Rican Luis Rafael Sánchez. The working hypothesis that is formulated aims to demonstrate that repetition, in its contemporary meaning of differentiating and decentralizing repetition, acts as a structuring mechanism that overdetermines the different levels of the literary message. Through the study of the various forms of repetition, used primarily as a hermeneutic tool, an attempt will be made to shed light on the systematic and corrosive deconstruction of symbolic identities, carried out by contemporary aesthetics through the game between sameness and alterity. Based on the above, a further objective of the work is to undertake an approach to the Caribbean narrative from conceptual horizons that are not strictly literary but taken instead from contemporary philosophy.

The research is divided into three blocks: the first chapter presents an account of the conceptual and historical significance of the idea of repetition that structures and sustains the research. Without claiming to be exhaustive, but delving deeply into the chosen philosophical *corpus*, this space provides the conceptual paradigms of reference necessary to trace the boundaries of the proposed philosophical intuition, which is, in fact, both primordial and, at the same time, encompassing a vast spectrum of underlying meanings.

The second chapter deals with the repetition in *Tres tristes tigres* (1967) based on two fundamental principles of neo-baroque repetition: *organized variation* and *intertextual dialogism*. With regard to the first one, the double modality acquired by the game of oscillations between what is repeated and what differs is analyzed: the variation of an identical one and the identity of several different ones. Whereas, in conjunction with the second principle, attention is paid to those discursive configurations in which the reiterative gear subsumes certain intertextual operations through which a series of hypotexts are grafted and transformed, but whose footprints continue to be read in filigree. The main objective is to demonstrate that the order of a

chaotic work like *TTT*, far from being an *a priori*, constitutes a *fieri*, in which the "sense" is constantly "produced in" and "displaced by" repetition.

In the third chapter, the value of repetition is investigated in *La guaracha del Macho Camacho*, following a hermeneutic detour that unfolds through three different interpretive paths. In the first place, the study of repetition at the linguistic level, being repetition a characteristic of the invasive radiophonic speech, typical of mass societies. Secondly, repetition is explored as a fundamental mechanism of *kitsch* or «ideologema de la copia»: thus understood, it designs a new arena for negotiation of social instances that, in *La Guaracha*, are excluded from any documentary treatment. Finally, we explore the relationship between the imaginary generated and transmitted by the mass media and the mechanism that J. Butler defines «performative identity iteration»: a repetition of performative gestures -or performances- that, repeated and stylized in the body, structure and shape the identity.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. O DEL COMENZAR REPITIENDO .....	1
METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO .....	11

### CAPÍTULO I

<b>REPETITA IUVA</b> <b>NT: UN ELOGIO DE LA REPETICIÓN</b> .....	15
1. UN CONCEPTO PARADÓJICO .....	17
2. UN BREVE RECUENTO .....	21
2.1 Del lado de allá: la repetición de lo mismo .....	21
2.2 Del lado de acá: el eterno retorno de la diferencia .....	37
3. EL ARCHIPIÉLAGO QUE SE REPITE. LA REPETICIÓN EN EL CARIBE NEOBARROCO .....	61

### CAPÍTULO II

<b>UN CAOS EXCÉNTRICO. LA REPETICIÓN COMO IDIOLECTO ESTÉTICO EN</b> <b>TRES TRISTES TIGRES DE GUILLERMO CABRERA INFANTE</b> .....	69
1. CECI N'EST PAS UN ROMAN .....	71
1.1 «El caos caotiza» .....	71
1.2 De las “Trescientas páginas en blanco” al texto .....	78
1.3 Del texto al libro .....	81
1.4 Entre Escila y Caribdis .....	95
1.5 Algunas lecturas del caos .....	102
2. UN CAOS QUE SE REPITE .....	109
2.1 Un caos excéntrico .....	109
2.2 Formas y ritmos de la repetición en <i>TTT</i> : 2.3 la variación organizada .....	112
2.3.1 <i>Variación de un idéntico</i> .....	113
2.3.2 <i>Identidad de varios diversos</i> .....	124
3. EL DESFILE DE LOS SIMULACROS .....	145
3.1 Formas y ritmos de la repetición en <i>TTT</i> : 3.2 el dialogismo intertextual .....	145
3.3 Parodio no porodio: drama en cuatro actos y una <i>fuga</i> .....	155
3.4 Tres tristes traductores .....	178
3.5 «¡Miel, este es el trópico!» .....	179

### CAPÍTULO III

<b>«ADVERTENCIA: SE REPITE INDEFINIDAMENTE»: MORFOLOGÍAS DE LA REPETICIÓN EN LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO DE LUIS RAFAEL SÁNCHEZ</b> .....	187
---	-----

1. QUEHACERES LITERARIOS EN LA «COLONIA SUCESIVA
--



DE DOS IMPERIOS»: <i>LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO</i> , PARÁBOLA DE LA PUERTORRIQUEÑIDAD .....	189
1.1 La «loca de la casa» .....	189
1.2 <i>La Guaracha del macho Camacho</i> .....	193
1.3 Armando el puzzle .....	199
1.4 El locutor y “el narraturgo” .....	209
2. <i>INTERMEZZO: EL ESTADO DE LA CUESTIÓN</i> .....	219
3. «EL RITMO QUE EL MACHO CAMACHO HA PUESTO, IMPUESTO, TRASPUESTO Y POSPUESTO»: RECOVECOS DEL BARROCO CARIBEÑO .....	225
3.1 Otra paradoja de la repetición. O “de la cantidad” .....	225
3.2 La sedición de los simulacros .....	233
3.3 De la “inefabilidad” de lo único a la “afabilidad” de lo repetido: ecos <i>kitsch</i> de la repetición .....	240
4. IDENTIDAD Y REPETICIÓN PERFORMATIVA .....	247
4.1 Identidad y repetición performativa .....	247
4.2 La repetición del imaginario colonial .....	249
4.3 Repetición performativa y repertorio simulacral massmediático .....	252
4.4 De cómo SER Iris Chacón .....	255
<b>CONCLUSIONES. O DEL CONCLUIR POR EL COMIENZO</b> .....	261
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	267

## INTRODUCCIÓN. O DEL COMENZAR REPITIENDO

---

*[...] es posible empezar a hablar con cualquier palabra. Hemos siempre ya empezado, y hemos siempre ya hablado. Este «siempre ya» es el sentido de cualquier comienzo que sólo es vuelta a comenzar*

Maurice Blanchot

*Beginning and beginning-again are historical  
whereas origins are divine*

Edward Said

Toda introducción, es sabido, vive en la paradoja: aparece “antes”, pero se escribe “después”; avanza discursivamente hacia un final, pero se redacta desde ese mismo final ya conquistado; forma parte del texto, pero se instala en el “afuera” de sus márgenes.

Toda introducción, es sabido, no es sino repetición. Y si este postulado es cierto para cualquier proferimiento –encastrados, como estamos, en un flujo discursivo que nos precede infinitamente, nunca hablamos, sino que volvemos a hablar; nunca comenzamos, sino que volvemos a comenzar–, lo es doblemente para una introducción. Es decir, para este espacio liminar que programáticamente “repite” el texto venidero para constituirse en tanto *a priori* de su lectura.

Evidentemente, lo que viste de naturalidad este fingimiento es el contrato, tácito pero vinculante, entre quien escribe y quien lee, instancias, ambas, destinadas a repetir un texto cuya insuficiencia, cuya irremediable incompletud, es denunciada precisamente por la presencia de este suplemento<sup>1</sup>.

Así las cosas, comencemos, pues, a repetir.

1. La frecuencia y la variedad de formas con las que aparece la categoría de la repetición en un significativo número de obras narrativas de la (post)modernidad

---

<sup>1</sup> Debo a B. Moroncini la noción de prefacio como «suplemento» (1984:332).

hispanoamericana nos lleva a hipotetizar que esta es asumida, con mayor o menor grado de conciencia, como eje estructurador de dichos textos.

La investigación aspira a demostrar la pertinencia de esta categoría, tan permanente y proteica a la vez, en el abordaje crítico de las dos novelas elegidas como *corpus* de análisis, a saber *Tres tristes tigres* (1967) del cubano Guillermo Cabrera Infante y *La guaracha del Macho Camacho* (1976) del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez. La elección, siempre ingrata e imparcial por la ineludible subjetividad que cada proceso de inclusión–exclusión conlleva, encuentra su justificación en cierta homogeneidad geográfica y cronológica, y en su adscripción, por tanto, a un mismo acervo cultural. Las dos obras pertenecen al área caribeña y su publicación tiene lugar en un arco temporal bastante limitado, es decir en la década que va de mediados de los años sesenta a mediados de los setenta. Los textos presentan, además, rasgos constitutivos similares: indiferentes a la linealidad y a la causalidad propias de la novela tradicional, en ellos el tejido narrativo se dinamita profundamente, estallando en una nube de fragmentos. Desorden secuencial, movilidad enunciativa, discontinuidad anecdótica, aleatoriedad en la disposición de los capítulos, juegos tipográficos y semánticos, son solo algunos de los mecanismos constructivos comunes que someten a dura prueba el sistema de presuposiciones del receptor para llevar a cabo una lectura coherente de estas obras y poder comprender lo que ocurre en el universo ficcional.

La hipótesis de trabajo que se formula está orientada a demostrar que la repetición, en su acepción contemporánea de repetición diferenciadora y descentrante (Deleuze 2002, Derrida 1997; Klossowski 2004; Butler 2011), constituye un mecanismo estructurador que sobredetermina los distintos niveles del mensaje literario. Nuestro objetivo específico, por tanto, es tratar de detectar y analizar las estrategias gracias a las cuales las innumerables repeticiones, en sus diferentes realizaciones estilísticas, temáticas y estructurales, desempeñan una clara función isotópica, aglutinando la magmática materia narrada y, a la vez, vertiendo la interpretación por una deriva de líneas de fuga que escamotea toda atribución de un sentido totalizador.

Cabe señalar que, en el ámbito de esta investigación, nos proponemos utilizar la repetición ante todo como herramienta hermenéutica, evitando su reducción a la aséptica catalogación de las varias concreciones elocutivas. Si bien es cierto que los engranajes iterativos actúan sobre todo en el nivel textual más epifenoménico, es decir

en las formulaciones lingüísticas y en la estructura de las narraciones, pensamos que la repetición ha de considerarse primeramente como criterio hermenéutico: un mecanismo que permite arrojar luz sobre la sistemática y corrosiva deconstrucción de las identidades simbólicas llevada a cabo por la estética contemporánea, a través del juego entre mismidad y alteridad. Con base en lo expuesto, un ulterior objetivo del trabajo que a continuación se propone, es emprender un acercamiento a la narrativa caribeña desde horizontes conceptuales que no son estrictamente literarios, para seguir, en cambio, algunos de los planteamientos de la filosofía contemporánea.

Ahora bien, puesto que una noción tan declinable y proteica como la de repetición difícilmente puede quedar circunscrita en una definición monolítica y manejable para todos los usos, el primer capítulo de la tesis estará destinado a perfilar conceptual e históricamente la idea de repetición que sustenta la investigación. Sin pretensión alguna de exhaustividad, pero ahondando lo suficiente en el *corpus* filosófico elegido, se intentará proporcionar las coordenadas fundamentales para acotar esta intuición filosófica tan primordial y, a la vez, abarcadora de un vastísimo espectro de significaciones subyacentes. Se pasará en reseña su variada morfología y semántica: desde la antiquísima doctrina del eterno retorno, pasando por la tradición platónica con sus generalidades y principios universales dialécticamente encarnados en los dualismos ser/no ser, sujeto/objeto, original/copia, hasta la exploración de las posturas más contemporáneas del pensamiento occidental, en las que la repetición se vislumbra, ante todo, como mecanismo desfundamentador de la metafísica de la presencia.

La primera parte del capítulo sondeará la idea de la *repetición de lo mismo* en tanto iteración, en el tiempo, de una configuración idéntica. Además de constituir el eje estructural de la ontología arcaica, con su “repiteinte” sintaxis de mitos cosmogónicos y ritos arquetipizantes (Eliade 1949), la repetición, así entendida, es el factor sustancial en la aprehensión de la permanencia de la *φύσις*, al ser el principio conformador subyacente al multifacético despliegue de su devenir. A partir de las especulaciones presocráticas, se intenta dar cuenta de la inmensa variedad y profusión de los fenómenos, buscando en la repetición cíclica una ley o *ἀρχή* que supone siempre una repetición de lo idéntico, cuyo marco de referencia es la ontología platónica de lo Mismo y de lo Otro (Guest 1990: 2233).

La indagación se desplazará después al papel que desempeña la repetición en la búsqueda de una estructura epistemológica y cognoscitiva que domestique y reduzca la multiplicidad del mundo: de la reminiscencia o anámnesis platónica, a la epagogé

aristotélica, a la inducción científica, el saber universal se construye a partir de la repetición de una misma idea, de un mismo principio o de un mismo carácter, en los elementos que conforman la devenida variedad del mundo. De esta forma, el desarrollo del pensamiento filosófico –de Platón a Hegel– confirma la idea de que el método primero de toda especulación no reside en la institución inicial de lo nuevo, sino la repetición de un arquetipo o modelo fundacional. Se argumentará que el rasgo común a todas estas repeticiones es que se instalan “al final” del acontecer; vienen siempre “después”, en el tiempo y en el espacio; repiten mirando “hacia atrás”. Bien cuando el acto gnoseológico se realiza a través del movimiento retrógrado de la reminiscencia (Platón); bien cuando el pensamiento retrocede en busca de un *eîdos* o principio que fundamente la generalidad de las leyes universales (Aristóteles y Galileo); bien cuando se somete el devenir de la realidad y de la Historia a la dialéctica, proceso que, en última instancia, no deja de ser un *a priori* formal y puramente ideal (Hegel).

Tras este *excursus*, el resto del primer capítulo abordará el estudio de la repetición en tanto *retorno de la diferencia*, ahondando en las reflexiones de un modesto pero muy significativo número de filósofos: Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Benjamin, Derrida y Deleuze. Aun siendo una pregunta permanente en la historia de la filosofía, bien como ley de la naturaleza con sus ciclos e iteraciones, bien como ley de la memoria y del conocimiento, se verá que es solo a partir de la conceptualización de Kierkegaard cuando la repetición se convierte en el pivote de todo quehacer filosófico o, dicho de otra forma, en «la categoría fundamental de la filosofía del porvenir» (Deleuze 2002: 30). Con el danés, la repetición abandona su *vis* estrictamente iterativa y pasa a ser instauradora y creadora de sentido, adquiriendo un valor existencial. En *La repetición* (1843), Kierkegaard afirma que la reminiscencia y la repetición constituyen un «mismo movimiento» (2009: 27), pero con direcciones opuestas. Ambas, intentan plasmar y dar sentido a lo real, solo que la primera se mueve retrospectivamente, alejándose de lo devenida y proteiforme del mundo para alcanzar la idealidad de lo inmutable y eterno; la segunda avanza, mediante saltos o *ekstasis*, prospectivamente, intentando injertar lo ideal en lo real, lo eterno en el tiempo humano, a fin de moldear la existencia individual. La repetición, por tanto, recuerda su objeto “hacia adelante”.

Conscientes de la dificultad que la operación entraña, se intentará, asimismo, dar cuenta de la idea de repetición subyacente a la controvertida “doctrina” del Eterno

Retorno de Nietzsche, la cual será analizada, si bien parcialmente y con medios declaradamente insuficientes, a la luz de sus aporías, algunas reductibles, otras insalvables. Entre ellas la de subvertir el nihilismo y transformar el “retorno” en esa potencia afirmativa que ve cada ente como *necesario* y *eterno*. A la luz de las interpretaciones más contemporáneas de la llamada *Nietzsche-renaissance* (Klossowski 2004; Deleuze 1962, Blanchot 2008) la repetición será, por tanto, afirmación de la necesidad imperiosa e impersonal del «ser».

Pasando a los pensadores de la repetición del siglo XX, nos detendremos con especial interés en Benjamin. Si bien el proceder de sus reflexiones mantiene una andadura fragmentaria y dispersa, el filósofo alemán individúa dos principios «metafísicos» de la repetición, a saber, «el círculo» y «el dos». El primero, relacionado con la estructura del mito antiguo, sigue perpetrándose en el mundo contemporáneo encarnado en el capitalismo moderno, un culto «*sans [t]rêve et sans merci*» (Benjamin 1921: 101). El segundo, ahondando sus raíces en la mística judía, conforma la textura lingüística de la realidad. Destaca, en tanto principio gnoseológico constitutivo, el movimiento repetitivo de la traducción, la cual, desplazándose constantemente entre lo expresado y lo inexpressado, lo expresable y lo inexpressable, es capaz de volver a lo “ya sido”, a lo “ya dicho”, para “decirlo” en tanto *novum*.

En fin, serán Derrida y Deleuze quienes se encargarán de demostrar, en su vasta campaña antimetafísica, que en la “verdadera” repetición, la «afirmativa», «dinámica» y «singular» (Deleuze 2002: 54), no hay retorno de lo idéntico ni afianzamiento de la mismidad, sino constante inscripción de la diferencia –o *difaerencia*, como se verá– en el corazón mismo de la identidad. Esta concepción ha de entenderse como parte de la crítica general al pensamiento fonologocéntrico y metafísico en su asunción de que la identidad es siempre una, estable, completa e intemporal (Pagano 2001: 338). El corolario de este postulado es que todo lo que se repite no es sino una copia sucedánea, derivativa, ilegítima de un “original” auténtico y único. Al avalar la “mismidad”, la repetición “clásica” implica también una jerarquía de valor que otorga la primacía al “original” con respecto a lo que lo repite. Estos pensadores, siguiendo derroteros muy diferentes, se plantean el problema del estatuto “no originario” del origen, entendiendo por origen una identidad monolítica, apriorísticamente dada y presente a sí misma (el “yo” cartesiano, por ejemplo). Según Derrida, no es posible atribuir el carácter de “pureza” a ese origen, dado que su misma estructura constitutiva deriva del ineludible consorcio con la alteridad, con lo que difiere de sí. Ahora bien, en este cuadro

conceptual, la repetición desempeña un papel fundamental, puesto que es el mecanismo que, difiriendo y diferenciando el sí de sí, permite la constitución del origen en tanto diferencia; un origen que pierde definitivamente su *ἀρχή*, deveniendo irreductiblemente anárquico.

En fin, la tercera sección de este capítulo inicial trasladará la repetición a las latitudes caribeñas, reconociéndola como elemento estructural e idiosincrásico del discurso colonial y perfilándola dentro de los rasgos morfológicos propios de la estética neobarroca. Si bien las prácticas ecoicas han actuado como patrón privilegiado para la producción cultural desde la instauración de la colonia, se verá cómo, en el discurso postcolonial, la repetición irá adquiriendo operatividad epistemológica (Severo Sarduy 1968; Benítez Rojo 1998) gracias a su capacidad de corroer desde el interior cualquier discurso normativo y apodíctico.

Ahora bien, si, como apuntábamos en el exordio, el espacio pragmático y estatuido de la introducción perfila un marco de comprensibilidad para texto el que introduce, no es infrecuente que, evocando el fantasma del acto de lectura, la introducción prevenga o anticipe posibles reacciones. Desde la consciencia de lo que falta y el temor de lo que sobra, avanzamos ya nuestras primeras justificaciones. Ninguna reflexión sobre la repetición puede decirse completa sin las aportaciones de S. Freud y de J. Lacan, ausentes en estas páginas. Su exclusión se debe a razones de economía textual ya que el paradigma psicoanalítico será escasamente operativo en el análisis de las obras. Por otra parte, de muchos otros pensadores igualmente ausentes en este capítulo inicial –Adorno, Klossowski, Jankélévitch, Maffesóli, Foucault, Blanchot, Bourdieu, Butler–, se dará cuenta brevemente en el abordaje analítico de las obras, en los capítulos siguientes. En fin, es verosímil que, en un trabajo que versa sobre la literatura hispanoamericana, este inventario inicial resulte demasiado farragoso además de excesivamente dilatorio. Ante la imposibilidad de sugerir, como lo hiciera Cortázar, que se prescindiera «sin remordimientos» de la lectura de la sección, o, con el desenfado de Cabrera Infante, que se quemaran vivas las páginas sobrantes, confiamos en la *sympatheia* y en la paciencia de quien nos lee, seguros de que reconocerá en la prolongada frecuentación de esos textos filosóficos y de sus autores, el sedimento medular de la investigación.

2. El segundo capítulo del trabajo abordará el estudio de la repetición en *Tres tristes tigres* (1967, *TTT* en adelante), quizá la obra más conocida del escritor cubano

Guillermo Cabrera Infante. Como labor preliminar al análisis, se efectuará el anclaje de la obra en las coordenadas culturales e ideológicas que presiden su gestación y nacimiento. Por su –como se demostrará, tan solo aparente– conformación caótica, y por ser precisamente el caos uno de los temas recurrentes de la novela, el capítulo se abrirá con una sucinta reflexión sobre la percepción de la urdimbre caótica de lo real y su representación en las artes, en la controvertida década de los sesenta en la que se gesta *TTT*. Se intentará vislumbrar las oscilaciones semánticas que caracterizan la disyuntiva caos-cosmos en ese específico intersticio histórico que, por su estatuto liminal, conserva intactas e irresueltas las tensiones entre las narrativas maestras de la modernidad y la tendencia a la disolución en el *pensiero debole*.

Seguidamente se sondeará la estructura externa de la obra a partir del controvertido espacio peritextual, para analizar el periplo de fragmentos que, yuxtapuestos, conforman su complejo entramado. Tras el minucioso desmontaje del paratexto y del texto –asentado que dicha distinción sea posible en *TTT*–, se propondrán algunas lecturas que la crítica ha efectuado con el objetivo de perfilar ciertos principios de ordenación y ciertas líneas estructurales subyacentes al aparente caos de la materia narrada. Tras explorar la operatividad de las interpretaciones que subsumen una ordenación jerárquica a partir de centros estables y que, por consiguiente, entienden la repetición en tanto dispositivo formal y estilístico, se intentará verificar la viabilidad de una hipótesis hermenéutica alternativa. Se tomará, como paradigma conceptual de referencia, la definición de Deleuze de «estructura» en tanto campo constituido por la recurrencia/repetición de series divergentes de elementos cuya determinación no está dada de antemano, sino que se va construyendo en el entramado de relaciones diferenciales que los términos mantienen (Deleuze 2000). Lo que nos interesa demostrar, ante todo, es que el orden y, por ende, el “sentido” de una obra caótica como *TTT* no deriva exclusivamente de un “tema proposicional” antepuesto –e impuesto– a la repetición; de una identidad preconstituida que, una vez dada, se repite en varias formas. Creemos, antes bien, que hay en *TTT* un “acaecer” o un *fieri* del “sentido” que es constantemente “producido en” y “desplazado por” la repetición. El sentido de la obra no es una “presencia” que hay que desenterrar de las entrañas de ese extravagante sedimento discursivo, sino una virtualidad que no cesa –y no termina– de actualizarse, precisamente gracias al movimiento iterativo de las series.



En las secciones siguientes se dará cuenta, si bien de manera asintótica y parcial, de algunas de las series recursivas que, a nuestro modo de ver, conforman la estructura abierta y descentrada de la obra, para demostrar que la constante repetición de temas, situaciones, personajes, voces y estilemas desempeña una función isotópica cuya finalidad última reside en otorgar coherencia al conjunto. Desde el punto de vista metodológico, debemos subrayar que para la individuación de las series y el análisis de su recursividad, los postulados deleuzianos se conjugarán con un esquema operativo muy concreto, extrapolado de las reflexiones de Omar Calabrese (1999) acerca de la repetición en la estética neobarroca. Tras haber explorado las ventajas y los ineludibles límites que dicha hibridación de métodos conlleva, se pasará al estudio de algunos engranajes de repetición en *Tres tristes tigres*. Perfilados los dos principios fundamentales de la repetición neobarroca –la *variación organizada* y el *dialogismo intertextual*–, el resto del capítulo intentará dar cuenta del funcionamiento del primero de ellos y de la doble modalidad que adquiere el juego de oscilaciones entre lo que se repite y lo que difiere: la *variación de un idéntico* y la *identidad de varios diversos*.

Por último, en la tercera sección del capítulo se explorarán aquellas configuraciones discursivas en las que el engranaje reiterativo subsume ciertas operaciones intertextuales a través de las cuales se injertan y transforman una serie de hipotextos, cuyas huellas siguen leyéndose en filigrana. Obedeciendo al principio del *dialogismo intertextual*, las citas, las alusiones y las parodias proliferan en todos los espacios del texto como una suerte de excrecencia generativa difícil de controlar y de clasificar. De las innumerables configuraciones intertextuales que la naturaleza monstruosamente omnívora de *Tres tristes tigres* presenta, exploraremos –si bien muy brevemente y tan solo para dar cuenta del funcionamiento del mecanismo– una de las más idiosincrásicas del universo cabreriano, vale decir, la que se establece entre la novela y el cine.

Se explorarán, en fin, aquellos dispositivos aun más complejos como la parodia y la parodia de la traducción, en los cuales el mecanismo de repetición es sometido a una deformación hipertrófica, sustentada por el rasgo morfológico del *exceso*. Las secciones «La Muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después –o antes–» y «Los Visitantes» serán objeto de un análisis más detallado, puesto que, en estos especímenes textuales, la repetición con diferencia se desplegará a través de unos poderosos simulacros textuales que, con su poder demoníaco y corrosivo, conseguirán obliterar cualquier vestigio de fundamento originario.

3. En el tercer capítulo se afrontará el estudio de la repetición en la novela *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Santos, publicada en el año 1976. Como operación previa se procederá a encuadrar la figura y la producción literaria de nuestro autor en el ámbito de la narrativa isleña de las décadas de 1970 y 1980, momento emblemático en el que las instancias de reflexión social llevaron a la intelectualidad puertorriqueña a redefinir su lugar frente a ciertos problemas históricos, como el discurso del poder y la enajenación del incipiente proletariado urbano, y, a la vez, a producir nuevas y más fieles figuraciones de los sujetos emergentes en ese intersticio histórico. Las obras de este interludio se caracterizan por romper con el ideario estético y político consolidado, desmantelando y criticando el proyecto realista englobado en las formas narrativas del *boom* de la década anterior, en particular, las del realismo maravilloso. Se distinguen también por el tratamiento irónico del tema de la identidad cultural, tradicionalmente construido en el campo de intersección entre las dos únicas culturas posibles: la culta erudita de herencia colonial y la popular de base folklórica. Esta estructura dicotómica se problematiza con la introducción de los subproductos de la cultura de masas y sus valores de consumo, con un repertorio tan amplio que incluye la música popular, las novelas radiales, el folletín, el eslogan publicitario. Con sorprendente eclecticismo las producciones artísticas cultas engloban las retóricas *kitsch* y las expresiones mercantiles de la sociedad de masas y, en ellas, los grupos subalternos o marginados del país son exhibidos, en su gran mayoría, como consumidores enajenados y sumisos a los cuales esos productos “espurios” ofrecen maneras de “ser” y de comportarse, a la vez que proporcionan satisfacción psíquica y emocional.

Una vez delineado el controvertido *humus* cultural que alimenta la gestación de *La guaracha...* y establecidos los paradigmas conceptuales de referencia, se emprenderá la lectura, indubitablemente parcial, de la obra en cuestión. Ante todo se intentará esclarecer el rol de la instancia narrativa que, en un complejo juego polifónico, se difracta entre dos narradores (un “narraturgo” y un *disc-jockey*) y el multiperspectivismo de los personajes. Es esta una construcción que apunta, desde el exordio de la obra, a la estética neobarroca de la dificultad y el artificio. Asimismo, se procederá a armar la desordenada y aleatoria materia narrada en un orden secuencial, a fin de desentrañar las relaciones entre los fragmentos de vida de los personajes de la novela. Los instantes en los que estos se encuentran inmovilizados tienen como

trasfondo la ciudad de San Juan, y, como omnipresente banda sonora, la guaracha “La vida es una cosa fenomenal”, interpretada por el Macho Camacho y transmitida por las emisoras radiofónicas de todo el país. Con su engañosa pero consoladora filosofía de vida, “La vida es una cosa fenomenal / lo mismo pal de lante que pal de atrás”, la guaracha constituirá el emblema de la enajenación de una sociedad hedonista y consumidora.

Tras esta labor preliminar se pasará finalmente a delinear la presencia y el valor de la repetición en la novela estudiada, en un recorrido hermenéutico que se desplegará por tres distintas vertientes interpretativas. En primer lugar se abordará el estudio de la repetición a nivel lingüístico, puesto que de las dos obras que conforman el *corpus* de la presente tesis, *La Guaracha del Macho Camacho* es la que exhibe el uso más hiperbólico y redundante de la reiteración. Anáforas, aliteraciones, asonancias, onomatopeyas, rimas y cualquier otra figura retórica que implique la iteración de elementos a nivel fónico, rítmico, léxico o sintáctico, encontrará cabida en el neobarroquismo de este texto desenfrenado y excesivo. Se intentará demostrar que la excrecencia verbal, sobre todo en la cadena paradigmática, de hecho paraliza el flujo sintagmático de la narración, generando un discurso que genera circonvoluciones alrededor de un centro vacío. Este movimiento ficticio de la lengua es el medio a través del cual Sánchez reproduce la parálisis de una ciudad que, aunque fenomenológicamente aparezca convulsionada por las sonoridades de la guaracha, en realidad permanece estancada en el “tapón”, es decir en un embotellamiento que representa, en última instancia, el inmovilismo estructural del Puerto Rico de los setenta. La segunda razón que fundamenta la verborrea reiterativa del texto es la *vis* paródica –entendida como apropiación en clave irónica de discursos ajenos– con la que el autor intenta reproducir el idiosincrásico e invasivo discurso radiofónico típico de las sociedades de masas. De este conservará intacta la redundancia, los clisés y la hipertrofiada adjetivación, capaz de seducir y enajenar a toda una parte de la sociedad.

El segundo ámbito de investigación atañe a la repetición como mecanismo fundamental de lo *kitsch* en tanto «ideologema de la copia» (Schwarz 1987; Santos 2004). En la novela se retrata muy acertadamente el proceso de imitación, por parte los grupos desprestigiados o “desclasados”, de los códigos de comportamiento de las élites, así como la reinterpretación y asimilación del imaginario transmitido por los medios de comunicación masivos, un proceso que se consolida, en última instancia, en el consumo desenfrenado y acrítico de productos industrializados portadores de un

*status symbol*. “Legalizando la cursilería” (Sánchez 1988: 5), Sánchez transforma el imaginario *kitsch* transmitido por los medios en una nueva retórica en la que se inscriben las contradicciones sociales. La repetición, así entendida, diseña una nueva arena de negociación de las instancias sociales que, en *La guaracha*, quedan excluidas de cualquier tratamiento documental.

Concluye el capítulo un acercamiento al problema de la repetición desde una perspectiva hasta aquí no tratada. Si la repetición como recurso compositivo primario en la prosa de Luis Rafael Sánchez ha recibido cierta atención por parte de la crítica, la aportación original de este trabajo al estudio de *La guaracha...* se desplegará en un campo de indagación que aún permanece bastante inexplorado, a saber, el de la relación entre el imaginario generado y transmitido por los medios masivos y el mecanismo que J. Butler (1988; 2011) define como «iteración performativa identitaria», en tanto repetición de gestos performativos —o *performances*— que, reiterados y estilizados en el espacio exterior del cuerpo, estructuran y moldean la identidad. Si bien las reflexiones de Butler atañen a una nueva conceptualización del rasgo identitario “género”, creemos que sus teorías poseen un alcance mucho más amplio, puesto que, al constituir el género la condición esencial de inteligibilidad de las “personas”, la deconstrucción de dicha categoría subsume un replanteamiento mismo del concepto de “identidad personal”. Asentada esta premisa, el resto del capítulo sondeará dos formas de repetición performativa: por un lado se revisará la introyección y la repetición de los insoslayables modelos coloniales, con su taxonomía de identidades históricamente sedimentadas; por el otro, se revisarán los protocolos de conducta estimulados por el disruptivo repertorio “simulacral” de los medios de comunicación de masas.

## **METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO**

Como se ha podido apreciar, la compleja y proteiforme naturaleza de la categoría que se pretende analizar justifica, —cuando no exige—, el uso de metodologías múltiples y complementarias.

En general y como hemos visto, las reflexiones se vertebrarán alrededor de un postulado teórico principal, a saber el de *repetición con diferencia*. Utilizaremos esta categoría, por tanto, en la acepción que, a partir de los planteamientos nietzscheanos, la tradición filosófica contemporánea y específicamente Gilles Deleuze le han

otorgado. En este sentido, referencias ineludibles a lo largo de la argumentación serán las monografías *Diferencia y repetición* (1968) y *Lógica del sentido* (1969). De la primera se aprovecharán las reflexiones que apuntan al desmantelamiento de la inveterada tradición metafísica “representativa”, con su implícita sumisión a la “presencia” en tanto primacía de un original fundacional que ha de ser “re-presentado” mediante copias sucedáneas. Igualmente valiosas serán las sugerencias de *Lógica del sentido*: en primer lugar nos servirá para arrojar luz sobre el funcionamiento de la paradoja como engranaje de destrucción del “sentido común” en tanto sentido único e instrumento de asignación de identidades fijas; por otra parte, el texto deleuziano ofrecerá un valioso anclaje para la teoría del *simulacro*, concepto que manejaremos ampliamente durante el análisis de las obras al hablar del estatuto identitario de los personajes. Sumamente útiles serán los ensayos incluidos en apéndice «Platón y el simulacro» y «Klossowski o los cuerpolenguajes», en los que se demuestra que el simulacro, en tanto copia paródica y demoníaca, vehicula una fuerza disruptiva con respecto a las estrategias que sostienen la identidad. Simulando ser la copia de un original intangible, el simulacro subvierte y desgasta dicha relación de poder, rasgando la superficie ilusoria de la semejanza y, con ella, las leyes que plantean al original como idéntico a sí mismo.

Igualmente significativas serán las aportaciones teóricas que perfilan la repetición como elemento idiosincrásico local. En tanto productos del retículo antropológico y sociocultural de la región caribeña, comprobaremos que las obras no se sustraen a las lógicas expuestas por A. Benítez Rojo en *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna* (1998), configurándose como artefactos semióticos inestable y sincréticos, que se repiten a sí mismos en una sucesión de movimientos contrapuntísticos. La espectacularidad, las circonvoluciones y el lenguaje hipertrofiado y proliferante tanto de *Tres tristes tigres* como de *La guaracha del Macho camacho* serán leídos asimismo como especímenes de la estética neobarroca (Sarduy 1968).

No dejarán de utilizarse, asimismo, otras herramientas teóricas igualmente funcionales para el desarrollo del trabajo, pero diferenciadas en relación con cada obra analizada.

Por lo que respecta a *Tres tristes tigres*, además de las obras de Deleuze ya mencionadas, se hará referencia al ensayo *A quoi reconnaît-on le structuralisme?*

(1972) que manejamos en una edición italiana y del que extrapolamos la noción de *estructura* en tanto mecanismo serial o “multi-serial”. Debemos precisar que el texto de Deleuze se inserta, junto a *Diferencia y repetición* (1968), *Lógica del sentido* (1969) y *Lo frío y lo cruel* (1971), en la primera etapa de su producción especulativa. Son estas las obras en las que el francés manifiesta, si bien con ciertas distancias, su interés por el estructuralismo y por la funcionalidad de algunos de sus conceptos y proceduras. La noción de *serie* que constituye nuestro paradigma interpretativo de *TTT*, por tanto, se manejará a la luz de un estructuralismo “blando”, lo cual justifica, creemos, su hibridación con otros modelos interpretativos. En particular, se intentará dar operatividad práctica a los postulados deleuzianos, conjugándolos con los dos principios de organización que conforman la estética de la repetición neobarroca según Omar Calabrese (1999): la *variación organizada* y el *dialogismo intertextual*. Los dos principios nos servirán como herramienta funcional a la individuación de un conjunto limitado de series, entre las múltiples posibles en un texto tan extraordinariamente rico como *TTT*. Una vez individuadas las series y examinado su funcionamiento según los criterios de Calabrese, la dialéctica entre lo que se repite y lo que difiere será reconducida a un marco conceptual más amplio, en el que volverán a manejarse, bien las categorías deleuzianas, bien otras aportaciones que el pensamiento filosófico moderno nos ha proporcionado (Benjamin, Derrida).

Por otra parte, en *La guaracha del macho Camacho*, la dinámica de la repetición se leerá dentro del complejo espacio semiótico constituido por las producciones materiales y simbólicas de las sociedades de consumo. En ellas, la difusión capilar de los medios de comunicación masivos actúa como instrumento de reproducción y difusión, tanto de bienes, como de imágenes, modelos de conducta y patrones identitarios. Entendida como «ideologema de la copia», la repetición muestra aquí un lado *kitsch*, para cuyo estudio resultan indispensables las referencias a las obras de Eco (1997) y Calinescu (1987), así como la lectura del exhaustivo estudio de Lidia Santos *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina* (2004).

Al ofrecer los medios un repertorio de identidades míticas y “preconfeccionadas” que los personajes de la novela no tienen más que repetir en el espacio estilizado del cuerpo, creemos que *La guaracha del Macho Camacho* proporciona claros ejemplos de lo que J. Butler define en términos de «identidad performativa». Para indagar en este controvertido aspecto referencia obligada, además de *El género en disputa* (1990),

será el ensayo *Performative acts and gender constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1988).

En fin, destaca, entre las otras herramientas teóricas utilizadas, el ensayo de M. Maffesóli, *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas* (2001), que brindará un novedoso abordaje interpretativo en lo que atañe a la relación entre repetición y tiempo en *La guaracha*.... El postulado del sociólogo francés acerca del regreso de la postmodernidad a una concepción del tiempo cíclico y repetitivo y, por consiguiente, “inmóvil”, ofrecerá una valiosa clave hermenéutica para desentrañar el sentido de la estructura narrativo-temporal de la novela.

## **CAPÍTULO I**

### ***REPETITA IUVAUNT:* UN ELOGIO DE LA REPETICIÓN**





## 1. LA REPETICIÓN: UN CONCEPTO PARADÓJICO

---

*Einmal ist Keinmal*

*(Lo que ocurre una vez es como si no ocurriera nunca)*

Poverbio alemán

1. ¿Qué es una repetición? ¿repetir es volver a hacer, decir, experimentar o bien hacer que suceda algo de nuevo?, ¿y bajo qué condiciones? Intentar responder a estas preguntas supone encarar, ante todo, ciertas aporías que el mismo concepto de repetición entraña, obligándonos a afirmar, de entrada, que se trata de una categoría sumamente compleja, cuando no abiertamente paradójica<sup>2</sup>.

Ya tan solo a nivel de conocimiento empírico, simplemente mirando los acontecimientos y los procesos del mundo circundante, tendríamos buenas razones para sostener que todo se repite y, al mismo tiempo, que nada acaece dos veces. Es posible afirmar, por ejemplo, que la puesta del sol de hoy no se repetirá nunca más, aunque la tierra girase *ad infinitum* alrededor de su eje y el sol brillase eternamente. Sin embargo, para designar y definir el acontecimiento que estamos observando aquí y ahora, es necesario hacer referencia a algo “repetible”, al concepto de “puesta del sol”. Es imposible distinguir en el mundo un acontecimiento concreto y comunicar discursivamente su conocimiento sin hacer referencia a ciertas categorías generales: para distinguir la puesta del sol de hoy de la de ayer, es decir, para remarcar su diferencia y por consiguiente su *irrepetibilidad*, es necesario calificarlas como dos ocurrencias —o una *repetición*— de un mismo estado de cosas abstractas. Un acontecimiento, por consiguiente, puede ser comprendido solo en el momento en que es repetido: solo la repetición permite su inteligibilidad y, en cierta medida, su misma existencia. Así las cosas, la primera paradoja de la repetición, por tanto, es que *todo se*

---

<sup>2</sup> Debo la sugerencia de este proceder “por paradojas” al valioso ensayo de S. Rimmon-Kenan, «The paradoxical status of repetition», *Poetics Today*, Vol. 1, No. 4, 1980, pp. 151-159. Allende el método, sin embargo, muy distintos son los objetivos que nos proponemos, puesto que las reflexiones de Rimmon-Kenan se circunscriben a dos específicas tipologías de textos narrativos, a saber la prosa de ficción y el discurso sobre el inconsciente, mientras que las páginas siguientes aspiran a introducir de forma general y a la vez abiertamente aporética el concepto de repetición, clave alrededor del cual se vertebrará la presente investigación.

*repite y nada se repite*. Ya a nivel lingüístico, la presencia del prefijo *re-*, al indicar una segunda vez, entraña una dislocación temporal, un cambio de sujeto, un nuevo contexto, en fin, una serie de “variables” que se presentan indisolublemente vinculadas a lo “constante” que se repite: no hay repetición sin diferencias y no podríamos captar las diferencias fuera de la repetición.

2. La posibilidad de una repetición “pura” es vedada por la misma sustancia del tiempo, vale decir por su irreversibilidad ontológica. Como afirma V. Jankélévitch en un ensayo de 1974 titulado *L’Irreversible et la nostalgie*, la irreversibilidad es la imposibilidad por parte de los seres humanos de efectuar en el tiempo ese movimiento de ida y vuelta que es factible, en cambio, en el espacio. Ahora bien, a causa de dicha irreversibilidad, cada evento, aunque lo percibamos como la repetición de otro, es ineludiblemente semelfactivo y «primerúltimo»<sup>3</sup>, es decir “nuevo” con respecto al pasado que repite, e “irrepetible” –por lo menos en términos de repetición idéntica– en el futuro.

El postulado de la irreversibilidad y de la linealidad del tiempo instaura asimismo un orden de genealogías y sucesiones según el cual, de un original primigenio y modélico, derivan las posteriores repeticiones. Ahora bien, si, por un lado, es cierto que toda primera vez se ofrece como “origen” de la repetibilidad, también es cierto que esa primera vez se sustrae irremediamente a la posibilidad de ser repetida en *tanto idéntica a sí misma*: como afirma Moroncini, «mai più una prima volta sarà di nuovo prima» (1984: 400). Es la repetición de lo segundo lo que constituye la “identidad” de la primera en tanto “primera”; sin embargo y paradójicamente, esta misma repetición se encargará también de despojar a todo lo primero de la identidad consigo mismo en tanto “primero”. Esta borradura del origen – o el «retraso originario» de cualquier primera vez– es, según Derrida, el efecto de la *différance*, entendida conjuntamente como “diferencia” y “diferimiento”, operada por la repetición:

Si no hubiera una *différance desde el origen* «desde la primera vez», la primera vez no sería la «primera vez», pues no estaría seguida por una «segunda vez»; y si la «primera vez» fuese la «única vez», no sería el origen de nada en absoluto. De una manera algo dialéctica, pero en absoluto abusiva, hay que decir que el primero no es el primero si luego no hay un segundo. En consecuencia, el

---

<sup>3</sup> V. Jankélévitch (1974), *L’Irreversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, p. 46, en el original «chaque fois est à la fois première et dernière, et pour cette raison nous la disons *primultime*».

segundo no es solamente lo que viene *después* del primero, como un rezagado, sino lo que permite al primero ser el primero. Así, el primero nunca llega a ser el primero solamente con sus fuerzas, por sus propios medios; hace falta que el segundo lo ayude con toda la fuerza de su retraso. El primero es el primero gracias al segundo. La «segunda vez» tiene una especie de prioridad con respecto a la «primera vez»: está presente como la primera vez como condición previa de la prioridad de la primera vez». (Descombes 1988: 190–191)

De las consideraciones de Jankélévitch y Derrida, se desprende, por tanto, la segunda paradoja de la repetición, vale decir que *toda repetición es una primera vez y que la primera vez es ya una repetición*.

3. Según Deleuze, “las segundas veces” se distinguen en *copias–íconos*, o «pretendientes bien fundados», puesto que están contruidos sobre la semejanza; y en *simulacros–fantasmas*, es decir «falsos pretendientes, contruidos sobre una disimilitud» (2005: 298). Mientras que la copia, poseedora en segundo término de la Idea avala la primacía del modelo, el simulacro, al ser una imagen contruida sobre una diferencia, corroe y desfundamenta la misma idea de “original”. En palabras de Deleuze:

El simulacro no es copia degradada; oculta una potencia positiva que niega *el original, la copia, el modelo y la reproducción*. De las dos series divergentes, al menos, interiorizadas en el simulacro, ninguna puede ser asignada como original, ninguna como copia. (2002a: 305)

El resultado de este desfile de simulacros es que ya no hay jerarquía posible: se anula la subalternidad de lo segundo con respecto a lo primero, puesto que se ha obliterado la existencia misma de lo “primero” y de lo “segundo”. La aniquilación del orden jerárquico y axiológico entre supuestos originales y copias/simulacros, induce, por otra parte, a una reconsideración de la relación entre repetición y tiempo. En su intento por demostrar que la repetición es «la voce del contemporaneo», el filósofo Bruno Moroncini (1995) sostiene que la repetición no comparte rasgo alguno con el saber histórico, huye de la búsqueda de filiaciones y se desinteresa por las génesis. En todo caso, afirma el italiano, produce «*degli universali singolari, dei tempi–ora, delle pure differenze temporali*» (1995: 155). Moroncini llega a estas conclusiones a partir de las *Tesis de filosofía de la Historia* de W. Benjamin, y, en particular, de la noción de *Jetztzeit* o “tiempo–ahora”. En la tesis XIV, el filósofo alemán declara que «La Revolución francesa se entendió a sí misma como una Roma *que retorna*» (Benjamin 2010b: 68, el subrayado es mío), vale decir que solo percibiéndose como “repetición”

de la Roma republicana, los revolucionarios franceses tuvieron conciencia de su ser revolucionarios en la contemporaneidad.

Sabido es que el objetivo de Benjamin es la destrucción del *continuum* de la historia en tanto temporalidad vacía, homogénea y erigida por la historiografía burguesa. A este montaje historicista Benjamin opone el *Jetztzeit*, es decir una temporalidad atravesada por relaciones “actualizadoras” entre ciertos momentos del pasado y el presente (2010b: 70-71). Ahora bien, volviendo a la tesis benjaminiana, según el sentido común, podríamos afirmar que existe un evento 1, situado cronológicamente en un tiempo anterior (la Roma republicana) que funge de paradigma y modelo para el posterior evento 2 (la Revolución de 1789). Sin embargo, el sentido de la tesis del alemán es totalmente opuesto: es el evento 2 que, actuando *après-coup*, permite la emergencia del evento 1 en tanto instancia a repetir, con lo cual, el evento 1 viene *después* del evento 2, o, en palabras de Moroncini: «l’evento 2 inventa letteralmente l’evento 1» (1995: 155). Antes de la Revolución francesa la Roma republicana era el objeto de un saber histórico; es el evento 2, la Revolución francesa, la que la instauro y la resemantiza en tanto tiempo–ahora<sup>4</sup>. Su “presencia”, diría Derrida, se muestra solo como efecto de la repetición (Moati 2009: 53). El *Jetztzeit* se fundamenta, por tanto, en una nueva forma de repetición o “citabilidad” del pasado que, lejos de ser una mera “cita” de la tradición, se convierte en “citación” –o llamamiento al presente–, y, de ahí, en “in–citación” a la acción futura a fin de operar su redención.

De estas breves consideraciones surge, en fin, la tercera y última –de momento– paradoja de la repetición, a saber, que esta *se realiza necesariamente en el tiempo, pero destruye la idea de tiempo*.

---

<sup>4</sup> Recordaremos que el mismo juego paradójico sustenta la narración «Kafka y sus precursores» (1951) de J. L. Borges. Apoyándose en la autoridad de Eliot y con la consabida predilección por la paradoja, en la breve narración Borges subvierte la relación convencional entre un escritor y la tradición que lo precede y en la cual se inscribe: es la escritura “posterior” la que produce semejanzas, la que establece constelaciones, la que literalmente “inventa” a sus precursores. (Borges 1974: 710-712)

## 2. UN BREVE RECUENTO

---

*Au commencement, la répétition.  
Au commencement, la re-présentation.*  
Jacques Derrida

*En el comienzo, el signo*  
Vincent Descombes

Conscientes de que las dispersas consideraciones hasta aquí propuestas se ofrecen más como sugerencias que como una ordenada aproximación analítica, estimamos oportuno perfilar, en lo que sigue, un sucinto recuento histórico de la noción filosófica de repetición, a fin de operar ciertos deslindes en su evolución diacrónica. Se distinguirán dos grandes bloques, separados –no menos convencionalmente de como el descubrimiento de América separa la Edad Media de la Modernidad–, por la aparición, en 1843, del texto kierkegaardiano titulado *La Repetición (Gjentagelsen)*.

### 2.1 DEL LADO DE ALLÁ: LA REPETICIÓN DE LO MISMO

*Quid est quod fuit? Ipsum quod futurum est  
Quid est quod factum est? Ipsum quod faciendum est  
Nihil sub sole novum  
Eclesiastés 1: 9-10*

*En la naturaleza nada nuevo sucede bajo el sol*  
Georg Wilhelm Friedrich Hegel

1. Es incontrovertible que, para el pensamiento occidental, la repetición es una de las intuiciones filosóficas primarias. En las configuraciones sociales premodernas, la repetición contribuyó de manera sustancial y significativa a la regulación del comportamiento humano, tal como demuestra el conocido ensayo *Le Mythe de l'éternel retour* (1949) de Mircea Eliade. El antropólogo y filósofo rumano subraya que la repetición fundamenta toda la ontología del hombre arcaico, para quien el símbolo, el mito y el rito, constituyen una verdadera metafísica, en tanto complejo sistema de explicación última de las cosas. Contemplando lo sagrado y lo profano como dos

modalidades existenciales propias de los seres humanos, el rumano afirma que los perfiles de las instituciones y las normas que reglamentan la conducta social de las comunidades arcaicas se consideran subsecuentes a un acto de instauración primigenio y perdido, el cual, por tanto, ha de ser revivido a través del discurso mítico y de una articulada sintaxis de ritos:

[...] El hombre arcaico no conoce ningún acto que no haya sido planteado y vivido anteriormente por otro, *otro que no era un hombre*. Lo que él hace, *ya se hizo*. Su vida es la repetición ininterrumpida de gestos inaugurados por otros. Esa repetición consciente de gestos paradigmáticos remite a una ontología original. [...] El gesto no obtiene sentido, realidad, sino en la medida en que renueva una acción primordial. (Eliade 1989: 15)

El evento sagrado originario deviene así modelo y arquetipo fundacional y los rituales son, a la vez, recuerdo y repetición de ese acontecimiento acaecido *in illo tempore*, cuya finalidad es revertir el tiempo profano y sucesivo en un tiempo sagrado y transhistórico. La “metafísica” del hombre arcaico se alimenta de una concepción del tiempo de clara impronta naturalista, basada en la alternancia regular de las estaciones, en el retorno cíclico de las constelaciones visibles en el cielo y hasta en el ritmo biológico de los cuerpos. Esta concepción, elaborada por seres refractarios a la idea de un devenir histórico irreversible, es la que fundamenta las teorías del “Gran Tiempo”, vale decir de los ciclos cósmicos en los que el tiempo se destruye y regenera periódicamente y *ad infinitum*.

Además de estar presente en las grandes civilizaciones de la antigüedad y en un sinnúmero de pueblos ágrafos, en el ámbito de la filosofía occidental la concepción del ciclo cósmico aparece en las especulaciones de los presocráticos (cfr. Eggers Lan 1981): en la doctrina de la metempsicosis órfico-pitagórica; en el *ápeiron* infinito y «desprovisto de vejez» de Anaximandro del que se desprenden, por diferenciación de los contrarios, todas las cosas y al que todas ellas volverán; en la sempiterna respiración cósmica de Anaxímenes; en la perpetua dialéctica entre los principios de *philía* y *neikos* de Empédocles; o en la *apokatástasis* heraclítea, que, desde la cosmogonía hasta la *ekpýrosis* o conflagración, reestablece el mundo en su posición originaria:

Este mundo, el mismo para todos, ninguno de los dioses ni de los hombres lo ha hecho, sino que existió siempre, existe y existirá en tanto fuego siemprevivo, encendiéndose con medida y con medida apagándose. (Heráclito, 741. 22 B 30, en Eggers Lan 1981: 384)

Además de hilvanar el pensamiento de los presocráticos, la concepción de un solo y único mundo que se repite de forma idéntica en distintos ciclos cósmicos se encuentra también en la posterior filosofía helenístico-romana. Según la doctrina ortodoxa del estoicismo, por ejemplo, el cosmos es un Todo unitario e íntimamente racional, gobernado en cada una de sus partes por la energía universal del *Lógos*. Esto lleva a una visión determinista que, excluyendo el azar, propugna que lo que existe, existe por necesidad. Retomando la antigua concepción heraclíteica de la *apokatástasis*, para los estoicos el cosmos sigue un ciclo vital, el «Gran Año», que tiene tanto su origen como su fin en la conflagración cósmica. Y puesto que en el fuego primordial insisten todas las razones y todas las causas de los entes que fueron, son y serán, cada mundo que renace será igualmente racional y, por consiguiente, no podrá sino repetir los precedentes y a la vez ser repetido por los futuros. La más conocida –y radical– versión del ciclo cósmico es la que nos proporciona Nemesio en su *De natura hominis liber* (400 ca.):

Cuando, en su movimiento, los astros hayan vuelto al mismo signo y a la latitud y longitud en las que se encontraban al principio, habrá, en el curso de los tiempos, una conflagración y una destrucción total; se volverá otra vez al principio y al mismo orden cósmico, y de nuevo desplazándose los astros de la misma forma, cada acontecimiento ocurrido en el precedente ciclo volverá a repetirse indiscerniblemente. Habrá un nuevo Sócrates y un nuevo Platón, cada hombre con los mismos amigos y ciudadanos. Padeecerán las mismas cosas, se encontrarán a las mismas personas y emprenderán las mismas cosas, y toda ciudad, pueblo y campo se reconstituirá del mismo modo. Y esta reconstitución no se producirá una sola vez, sino muchas, y todas las cosas se restaurarán eternamente. (cit. en Abbagnano 1971: 128-129, la traducción es mía)

Como apunta Eliade, en el ámbito de la especulación griega, el mito del eterno retorno adquiere el sentido de una «suprema tentativa de “estatización” del devenir, de anulación de la reversibilidad del tiempo» (1989: 115), puesto que la vuelta eterna a una misma configuración inicial domestica la variedad y la multiplicidad del cosmos y reduce el devenir a mera apariencia. La repetición es, por tanto, el dispositivo que permite sanar la aparente inconciabilidad entre lo uno y lo múltiple; lo que asegura la permanencia del ser en el devenir; lo que reconcilia a Parménides con Heráclito.

2. La repetición está, asimismo, en la base del dualismo ontológico platónico, en tanto que las cosas del mundo sensible y las Ideas resultan vinculadas por medio de un entramado de relaciones que contemplan, además de la *μέθεξις* o participación, y de la



*παρουσία* o presencia, la *μίμησις* o imitación, reproducción o representación. El universo sensible se configura en el pensamiento platónico como copia fiel –o mimesis icástica–, realizada por el demiurgo, de las Ideas eternas que fungen de paradigma a imitar o “repetir”. Cabe recordar que Platón sometió la primera configuración de su teoría (*Menón*, *Crátilo*, *Fedón* y *Republica*) a una reelaboración posterior, a fin de explicar cómo, de la Unidad que caracteriza la Idea, se desprenden los varios “grados de ser” y la multiplicidad del mundo sensible. Si, por una parte, la Idea de Lo Mismo, constitutiva del Ser, subsume todos los rasgos de mismidad o identidad, su simple negación no resultaba suficiente para explicar la diferencia propia de las cosas del mundo sensible: de ahí la necesidad de la existencia de una idea de la diferencia, una idea trascendente que Platón denomina Lo Otro de la que las cosas participan al igual que de la idea de Lo Mismo. Cada idea, por consiguiente, participa de la identidad (consigo misma) y de la no-identidad o diferencia (con todo lo que no es). En el *Parménides*, en el *Teeteto*, en el *Sofista* y, sobre todo, en las *Doctrinas no escritas*, desarrollando la relación entre los principios de mismidad y alteridad, Platón consigue superar la disyuntiva eleática entre ser y no-ser:

[...] debemos poner a prueba el argumento del padre Parménides y obligar a lo que no es, a que sea en cierto modo, y, recíprocamente, a lo que es, a que de cierto modo no sea. (*Sofista*, 241d, *Diálogos V*: 401)

[...] nosotros demostramos no sólo que existe lo que no es, sino que pusimos en evidencia la existencia de la forma que corresponde al no-ser. Una vez demostrada la existencia de la naturaleza de lo diferente, así como su repartición a lo largo de todas las cosas que existen -las unas en relación a las otras-, nos atrevemos a decir que cada parte suya que está opuesta a lo que es, es realmente, ella misma, lo que no es. (*Sofista*, 258d, *Diálogos V*: 455)

A a lo largo de los siglos –prácticamente hasta llegar a Kant–, la tríada platónica constituida por EL SER, LO MISMO y LO OTRO constituirá el insoslayable marco de referencia de cualquier esfuerzo especulativo. La búsqueda de una estructura gobernadora de la sistematicidad ontológica ha visto en la repetición de lo Mismo el fundamento de la Identidad –en tanto permanencia del ser– y, consecuentemente, la garantía del orden del mundo: de la naturaleza a las ciencias, del lenguaje a la ley.

Debemos recordar, además, que la repetición desempeña un papel fundamental en la teoría gnoseológica platónica, fuertemente vinculada con la armazón conceptual ontológico-metafísica y centrada en la noción de *ἀνάμνησις* o reminiscencia. Partiendo del postulado de que todo conocimiento consiste en un proceso analéptico de

rememoración o “reanudación” que el alma inmortal cumple, Platón considera que el método primero de toda especulación no reside en la institución inicial de lo nuevo, sino en la repetición de la Idea fundacional:

[...] el buscar y el aprender no son otra cosa, en suma, que una reminiscencia (*Menón*, 81d, *Diálogos II*: 302)

Conviene que, en efecto, el hombre se dé cuenta de lo que le dicen las ideas, yendo de muchas sensaciones a aquello que se concentra en el pensamiento. Esto es, por cierto, la reminiscencia de lo que vio, en otro tiempo, nuestra alma. (*Fedro*, 249 b-c, *Diálogos III*: 352)

El conocimiento, en tanto anámnesis, descansa en la re-cognición de un original/originario asentado en una narración y en un tiempo míticos. De esta forma, el mito establece una fundación y, con ella, una jerarquización que de la unidad desciende hasta lo múltiple y sensorial. Conocer/recordar es, fundamentalmente, realizar un dialéctica inversa o ascendente, procediendo desde la multiplicidad de las sensaciones hasta la unidad de la Idea que el alma conoce previamente, precisamente en virtud la creencia mítica de su preexistencia<sup>5</sup>.

La prueba “empírica” de la teoría de la reminiscencia se materializa en el conocidísimo experimento mayéutico mediante el cual Sócrates hace que el esclavo de Menón demuestre cierto problema geométrico relacionado con el teorema de Pitágoras: puesto que en su “existencia actual” nadie se lo ha enseñado, dicho conocimiento no puede sino ser “pre-existente”. Influidor por las doctrinas órfico-pitagóricas, Platón encuentra la justificación última de su complejo sistema

---

<sup>5</sup> En su imagen más canónica, la filosofía griega se presenta como una inexorable y triunfalística marcha del *mythos* al *logos*, de un estadio prelógico a una fase cumplidamente racional del pensamiento. El punto crucial de dicha transición estaría constituido por el abandono de las narraciones “explicativas” de hechos naturales y vicisitudes humanas llevadas a cabo con un lenguaje simbólico e irracional (cfr. Dodds 1999), en favor de una actitud teórica que intenta reconstruir etiologías totalmente mundanas. Esta nueva modalidad cognoscitiva en tanto razonamiento acerca de la *alētheia*, es posible precisamente en virtud de ese *logos* descubierto y teorizado en la Grecia clásica y canonizado de forma adamantina en el *Organon* aristotélico. Sin embargo, cabe recordar que para los griegos la visión “mítica” y la “científica” no estaban tan separadas como las concebimos en la modernidad. Hay siempre una parcela de la experiencia humana que permanece en la “excepcionalidad” y resulta irreductible al *logos* en tanto razonamiento discursivo. Ahora bien, Platón recurre a ese saber mítico, en cuyo trasfondo se entremezclan religiosidad tradicional, visiones iniciáticas, adivinación a través del sueño, éxtasis pánico, pero, a la vez que lo perpetua, lo transforma, poniéndolo al servicio de la verdad filosófica. Platón es consciente de que los *logoi* no pueden alcanzar ese punto ciego en el que se instala la intuición y lo inefable, sin embargo, confía en el poder alusivo que la palabra posee, en esa capacidad de apuntar a algo que la trasciende y que en ella no puede revelarse de forma cristalina sino anagógicamente (Cfr. Coniglione 2017: 30-39).

epistemológico en el postulado mítico de la pre-existencia del alma<sup>6</sup>; justificación última, pero no suficiente, si se considera el viraje teórico que iba trasladando la filosofía del discurso irracional del *mythos* al discurso racional del *logos*. Bien entendidas, de hecho, las preguntas que Sócrates dirige al esclavo de Menón – preguntas más retóricas que problemáticas– no conducen a lo que comúnmente entendemos por “recuerdo” sino a la ejecución de ciertas operaciones cognitivas como relacionar, comparar, inferir, deducir; en otras palabras a activar un razonamiento dialéctico basado en el *logos* en tanto *razón discursiva*. Cabe recordar, brevemente, que el conocimiento para Platón es articulación de una verdad, la *alētheia*, la cual permanece perimetrada e inscripta dentro de un *discurso* que es a la vez *aparato proposicional* y *medium de discusión* o negociación intersubjetiva<sup>7</sup>.

De hecho, según Emilio Lledó, la clave interpretativa del citado pasaje del *Menón* se encuentra en esa pregunta previa que encabeza y posibilita el diálogo: «¿Es griego y habla griego?» (*Menón* 82b, *Diálogos II*: 33, la cursiva es mía). Como explica Lledó, lo que realmente se “rememora”, es decir se repite y se actualiza en el proceso cognoscitivo, es el lenguaje, este sí, dominio pre-existente al habla del hombre y acervo de todos los saberes accesibles:

Es el lenguaje la gran masa epistemológica que manipula el esclavo. En ella están todas las significaciones que Sócrates le hace describir. Es en el lenguaje donde se ha preexistido, en el lenguaje que habla ahora a través del interlocutor socrático. Conocer es haber conocido. Hablar es haber ido dejando reposar toda la preexistente sabiduría de la palabra, haberse ido enriqueciendo con la única puerta consciente que nos ha dejado abierta el pasado y, de pronto, *utilizar de nuevo* ese legado para sintetizar, en un «acto de habla», la preexistencia que hace posible, y la existencia que realiza. (Lledó 1984: 77, el subrayado es mío)

Al ser un proceso que se activa tras el estímulo de una interrogación, bien sea interna que externa, la acción de recordar/conocer no puede prescindir del lenguaje, el otro gran señorío de la repetición que aflora, aquí, subrepticamente; ese lenguaje que, para el filósofo, ha de entenderse como irrenunciable integración epistemológica a la

---

<sup>6</sup> G. Reale sostiene que Platón presenta su concepción de la anámnesis mediante un discurso circular: a partir de la creencia en la inmortalidad del alma, por vía mítica se *deduce* la reminiscencia; por medio de una constatación empírica (el experimento con el esclavo en el que se muestra concretamente la existencia de la reminiscencia) se *infiere* la inmortalidad o preexistencia del alma. Lo que era, en un principio, presupuesto mítico, con función de fundamento, como dice G. Reale, se transforma en conclusión mediante una adecuada experiencia: «[...] quella che era conclusione diventa interpretazione speculativa di un dato di fatto sperimentato e accertato, mentre quello che prima era presupposto mitologico avente funzione di fondamento diventa invece conclusione» (Reale 1988: 189).

<sup>7</sup> Sostiene E. Lledó que el diálogo es la manifestación de «un espacio mental en el que concurría el lenguaje, de la misma manera que en el espacio de la Polis concurría la vida» (1981: 13).

teoría del conocimiento. Como nos recuerda Gadamer en *Verdad y método* (1960) citando el conocido pasaje del *Teeteto*, Platón vincula el pensamiento a la forma misma en la que el pensamiento se manifiesta, vale decir un diálogo o conversación que el alma sostiene consigo misma:

TEET. - ¿A qué llamas tú pensar?

SÓC. - Al discurso que el alma tiene consigo misma sobre las cosas que somete a consideración. (*Teeteto* 189e, *Diálogos V*: 272)

Reflexionar es, por tanto, proceder mediante una serie de preguntas y respuestas silenciosas:

EXTR. - El razonamiento y el discurso son, sin duda, la misma cosa, pero ¿no le hemos puesto a uno de ellos, que consiste en un diálogo interior y silencioso del alma consigo misma, el nombre de razonamiento? (*Sofista* 263e, *Diálogos V*: 471)

Al poseer una configuración estructuralmente dialógica, el pensamiento resulta inseparable del lenguaje. Y, aunque fuera cierto, como sostienen algunos, que la *vόησις* –el último segmento de la línea que representa icónicamente la hermenéutica platónica– consiste en un “conocimiento no proposicional”, directo, prelingüístico e intuitivo, también sería cierto que este conocimiento resultaría incomunicable por encontrarse en el terreno de lo metafísico y ser propio del alma desencarnada. Al contrario, la condición de seres encarnados vincula a los hombres al *logos*, en tanto horizonte intrascendible, a la vez originario y último.

Y es precisamente el *logos* el lugar privilegiado de la repetición, la cual se manifiesta, en el sistema platónico, en su doble vertiente: por un lado la virtuosa y legítima de la *mneme*; por el otro, la viciosa y perjudicial de la *hypomnesis*. La primera es la repetición de una memoria «viva» que, en la anámnesis y a través de la dialéctica, “repite” la presencia del *eídos*. Una repetición que, como afirma Derrida en *La farmacia de Platón* (1968) revela la verdad del *ontós on*, es decir, «lo que puede ser imitado, reproducido, repetido en su identidad» (1997: 167). En la otra vertiente, en cambio, se sitúa la repetición demoníaca o «venenosa» del suplemento, de la escritura en tanto *hypomnesis*, en la que lo que se repite es «el repetidor, el imitador, el significante, el representante, eventualmente en ausencia de *la cosa misma* que parecen reeditar, y sin la animación psíquica o mnésica, sin la tensión viva de la dialéctica» (Derrida 1997: 167).

3. Desde Platón en adelante, es posible afirmar que el patrón de lo repetible cimienta el pensamiento metafísico occidental. Y, si para el discípulo de Sócrates, como hemos visto, el origen-fundamento de lo que ha de repetirse perpetuamente se encuentra en la trascendencia de la *idea*, para Aristóteles la verdad primera repetible reside en la inmanencia de la *forma*, es decir en esa configuración ontológica que reaparece infinitamente para “informar” o plasmar la materia.

Sabido es que para el Estagirita el objetivo último de toda especulación filosófica estriba en conocer «lo que *es*, en tanto que *algo que es*» (*tò ón hêi ón*) (*Metafísica*, IV, 1003a, 21-22). Pero, para que el conocimiento sea “científico”, –verdadero, riguroso y fundamentado–, es necesario conocer la *esencia* de cada ente, es decir aquello por lo que cada cosa es lo que es en sí (*tò tí ên êinai*). Dicho conocimiento, afirma Aristóteles ya en el incipit de la *Metafísica*, consiste en la búsqueda de las *causas y principios* y, en lo que atañe específicamente al plano teológico, en la indagación sobre las *causas y principios primeros*. En otras palabras, si conocer algo científicamente es conocer sus causas, la teología (*epistéme theologiké*) se ocupará de las causas primeras, mientras que la física se preocupará por indagar las de los seres naturales.

Cabe recordar brevemente que la ontología aristotélica está estructurada en un *continuum* en el que la *ousía* o sustancia, en tanto determinación prioritaria del ser, se extiende desde la “materia pura” desprovista de forma –y, por ello mismo, consistente en una “pura potencia”– hasta llegar a la “forma pura” desprovista de materia –es decir, “acto puro” o sustancia suprasensible–. Entre estos dos extremos, imperceptibles de por sí, se encuentran todos los entes perceptibles y devenientes cuya sustancia es *synolon* de materia y forma, y cuyo destino es la transformación continua de potencia a acto.

Ahora bien, si el conocimiento científico es conocimiento por causas, resulta evidente que de las cuatro causas aristotélicas –eficiente, final, material y formal– la única causalidad científicamente válida, tanto en el plano teológico-metafísico como en el físico-natural, es la formal, ya que la *forma* o el *eîdos* es ese principio intrínseco, esa *esencia* que hace que cada cosa sea lo que es, y aquello por lo que conocemos verdaderamente *qué es* cada cosa. Como argumenta Calvo Martínez, el *eîdos* es propuesto por Aristóteles en una doble vertiente: en su aspecto exterior o lógico, es lo que de la cosa «se muestra al entendimiento y que éste comprende, articula y enuncia en una *definición*»; en su aspecto interior, o «desde dentro», es «*la actividad o*

*actividades que ejecuta una cosa de suyo y a través de las cuales se realiza en su ser»* (1994: 28).

Tanto de la *ousía primera*, como de las entidades y seres físicos, conocer es, por tanto, conocer el *eídos*. De hecho, trazando las coordenadas de un preciso plano epistemológico, Aristóteles afirma que «no hay ciencia de lo que es accidentalmente» (*Metafísica*, VI, 1026a, 32) entendiendo por “accidente” aquello que no acaece «*de la misma manera y por necesidad*»:

[...] entre las cosas que son las hay *que se comportan siempre de la misma manera y por necesidad* —no la que se llama así en el sentido de «violencia», sino la que denominamos tal porque «no es posible que sea de otro modo» —, y otras no son por necesidad ni siempre, sino la mayoría de las veces, este es el principio y esta es la causa de que exista el accidente: en efecto, lo que no es ni siempre ni la mayoría de las veces, eso decimos que es accidente. (*Metafísica*, VI, 1026b, 27-33, el énfasis es mío)

De la cita se desprende que, mientras que lo contingente, lo particular, lo “irrepetible” recae en el ámbito de la experiencia y, por ello mismo, queda excluido del horizonte de la ciencia, la verdadera *epistéme* es siempre ciencia de lo universal, de lo inmutable que reaparece y se renueva en cada uno de los entes; en otras palabras la *epistéme* es ciencia de lo repetible.

¿Es posible afirmar que la repetición se encuentra en la base de toda la ontología aristotélica? Si se excluye la onto-teología, sí. Asentado que Dios es el principio del movimiento del mundo y la causa final de su devenir, Aristóteles subraya que, en tanto acto puro, su “actividad” debe necesariamente carecer de movimiento<sup>8</sup>. La “actividad” del Primer Motor Inmóvil, por tanto, no puede sino consistir en el pensamiento —no de algo “fuera de sí” puesto que eso ya constituiría un movimiento— sino de sí mismo. Dios es pensamiento de pensamiento (*nóesis noeseós*):

Es, pues, obvio que piensa lo más divino y excelente, y que no cambia, pues el cambio sería a peor y constituiría ya un movimiento. [...] Por consiguiente, si es la cosa más excelsa, se piensa a sí mismo y su pensamiento es pensamiento de pensamiento. (*Metafísica*, XII, 1074b, 25-27, 33-34)

---

<sup>8</sup> Si se moviera, a la vez debería ser movido por otra cosa. Pero ¿cómo puede el Primer Motor mover permaneciendo absolutamente inmóvil? Como el objeto de amor atrae al amante, de la misma forma el Primer Motor se mueve por atracción sin moverse: «Mueve, pues, en tanto que amado, mientras que las otras cosas mueven al ser movidas» (*Metafísica*, XII, 1072b, 2-3).

Aunque algunos hayan visto en la actividad del *Primum Movens* aristotélico una suerte de duplicación/repetición generada por un pensamiento que eternamente vuelve sobre sí mismo<sup>9</sup>, seguimos a Reale cuando afirma que la inteligencia divina es *una* y *simple*: *una* porque, al no poseer materialidad, en ella pensamiento y pensado coinciden; *simple* porque no se trata de una intelección de naturaleza discursiva sino de una aprehensión global e intuitiva (Reale 2003: 108).

Ahora bien, si en la inmóvil perfección del absoluto no puede darse repetición o movimiento alguno, es legítimo afirmar, en cambio, que la repetición estructura todo lo restante, a partir de lo más cercano a la perfección divina. Nos referimos, ante todo, a las esferas celestes, caracterizadas por el movimiento circular uniforme. La fábrica aristotélica de los cielos se sustenta en un *synolon* perfecto compuesto por una materia sensible pero incorruptible, el éter, y por la forma circular, de manera que ninguna variable o contingencia –lo irrepetible– pueda interrumpir la eterna repetición del idéntico. Para el Estagirita, el movimiento circular infinitamente repetido encarna la tensión de los cuerpos celestes hacia la perfección de la forma pura constituida por las inteligencias motrices, cuya jerarquía queda coronada por Primer Motor Inmóvil. La traslación eterna y ordenada de los cielos garantiza la unidad ontológica del universo, con lo cual queda claro que desde la *Metafísica*, pasando por el tratado cosmológico *De Coelo*, hasta llegar a la *Física*, el objetivo es trazar los principios teológico-metafísicos que subyacen a la ordenación del cosmos.

Si con el Estagirita la metafísica se convierte en “ciencia primera” no es solo porque indaga las causas primeras, sino porque legitima y fundamenta la epistemología de las ciencias especialísticas de la naturaleza, en tanto búsqueda de las causas o conexiones materialmente necesarias entre los varios aspectos de la realidad. La estructura esencial del conocimiento encuentra su fundamento en la repetición, en el supuesto de que cada ontología regional existe en tanto repetición de un idéntico o universal. Como aclara en *Analíticos Segundos*, el dispositivo empírico del conocimiento –para Aristóteles no hay ideas innatas: el alma es una *tabula rasa* y todo lo que se conoce deriva de la experiencia– tiene su fundamento en una serie de actos de “repetición”. Con la percepción sensible (*aísthesis*), el alma percibe la forma

---

<sup>9</sup> Nos limitaremos a recordar brevemente que ya Plotino, influido por la *oikeiosis* estoica, divisaba en el acto permanente de autointelección una suerte de duplicación/repetición: el dios de Aristóteles es inteligible y, a la vez, se autointelige. De hecho, partiendo del postulado de que la verdad y la perfección del Uno no se pueden someter a ninguna forma de razonamiento discursivo –puesto que el Uno recae en el ámbito de lo inefable– (Charles-Saget, 1982: 100), Plotino considera el *Nous* no como *Primum* sino como segunda hipótesis (*Enéades*, V).

inmediata de un objeto, independientemente de la materia con la que se encuentre unida; dicha forma es “almacenada” en la memoria y permite que las sensaciones futuras se consideren como “repeticiones” de la primera. La repetición de los recuerdos relativos a un dato objeto constituye la experiencia (*empeiria*) y sienta las bases para que el *nous* aprehenda la causalidad “esencial” y extraiga la forma o *eidos* universal, ese «uno por encima de los muchos» que es el objeto de la *episteme*. El conocimiento se obtiene, así, por *epagoge* o lo que en términos modernos definiríamos *inducción por enumeración*, la cual consiste en la definición de un saber universal a partir de la repetición de un mismo carácter o en una serie homogénea de elementos<sup>10</sup>.

4. El paradigma científico aristotélico permaneció inviolado durante siglos. Hubo que esperar a Galileo para que el esquema conceptual que subyace a la física del pensador de Estagira fuera desmontado y reestructurado. Tras su desvinculación de las proposiciones de fe, el nuevo discurso científico vislumbra la naturaleza como un entramado objetivo y causalmente estructurado de relaciones gobernadas por leyes. Desantropomorfizada y despersonalizada (se excluye de ella cualquier atributo o cualidad humana como la bondad, la virtud, la perfección), la naturaleza es percibida como un *orden causal* y no como un conjunto de *esencias*:

Il tentar l'essenza, l'ho per impresa non meno impossibile e per fatica non men vana nelle prossime sostanze elementari che nelle remotissime e celesti: e a me pare essere egualmente ignaro della sostanza della Terra che della Luna (Galilei, *Delle macchie del sole. Terza lettera a marco Velseri* [1612], 1968: 187)

Desechando los principios y las pretensiones esencialísticas de la filosofía aristotélica, la nueva ciencia se propone en tanto saber experimental-matemático intersubjetivamente válido, basado en las «sensate esperienze» (observación de los hechos y elaboración inductiva de una ley) y en las «necessarie dimostrazioni» (deducción rigurosa a partir de una hipótesis). Y si bien sigue siendo cierto que la naturaleza posee un orden “causal”, la causalidad de Galileo es muy otra con respecto a la de Aristóteles: proscribiendo la posibilidad de conocer la “esencia” de los hechos

---

<sup>10</sup> Considerado el método privilegiado de adquisición de los conocimientos científicos, su confutación definitiva llegará en el siglo XX, de la mano de Karl Popper. Para el epistemólogo austríaco, la inducción por repetición demuestra poseer una impotencia estructural intrínseca, puesto que ningún número de cisnes blancos conseguirá jamás demostrar que *todos* los cisnes son blancos. Por otra parte, y permaneciendo en el campo semántico de los animales, la falacia de extrapolar conclusiones a partir de la observación empírica, por muchas observaciones que se cumplan, quedó magistralmente ejemplificado en la triste historia del pavo inductivista de Bertrand Russell.



(causa formal) y descartando cualquier principio teleológico (causa final), la única causa científicamente admitida es la causa eficiente, es decir el conjunto de fenómenos, cuantificables y mensurables, que, de manera constante y unívoca, producen un determinado efecto.

Sin embargo, tanto para la ciencia aristotélica como para la galileana, la repetición se mantiene como esa suerte de tejido conjuntivo que posibilita y fundamenta el conocimiento. Desde una perspectiva epistemológica, para Galileo, el conocimiento objetivo reside en la verdad de las ciencias matemáticas, cuyas proposiciones son necesarias y absolutas. Por lo tanto, a partir de la experiencia empírica, la ciencia moderna procede a la elaboración teórico-matemática de los datos con el objetivo último de formular leyes universalmente válidas. Como se puede apreciar, la repetición hilvana cada una de estas etapas metodológico-cognoscitivas: de la repetición empírica de los hechos contingentes a la reproductibilidad y repetibilidad de los resultados experimentales, hasta llegar, en fin, a la repetición/universalidad de las leyes científicas.

Incluso cuando se intentará dismantelar la inducción y el consecuente principio de causalidad, la repetición seguirá siendo un factor ineludible en la experiencia humana. Es lo que acontece con el empirismo escéptico de David Hume, para quien todos los razonamientos acerca de cuestiones de hecho (*matter of fact*) están basadas en la *creencia (belief)* de que existe una conexión *a priori* entre el hecho presente y otro anterior que se infiere de él. Sin embargo, afirma el filósofo escocés, la relación entre una causa y su supuesto efecto es del todo arbitraria y desprovista de necesidad objetiva. Como explica en su conocida *Enquiry* o, en español *Investigación sobre el conocimiento humano* (1748), la presunción de objetividad del nexo causal (de A descendiendo necesariamente que B) es el fruto de una operación ilegítima generada por el *Hábito o Costumbre*: al haber experimentado la conexión constante entre A y B, es decir la repetición regular de su contigüidad y sucesión (*hoc post hoc*), la mente adquiere la costumbre de considerar tal conexión como necesaria (*hoc propter hoc*). En palabras de Hume:

Pues siempre que la repetición de un acto u operación particular produce una propensión a renovar el mismo acto u operación, sin estar impelido por ningún razonamiento o proceso del entendimiento, decimos siempre que esta propensión es el efecto de la *Costumbre* (*Investigación*, V, I, 66)

La experiencia, dice Hume, nos ilumina solo acerca de hechos que hemos experimentado en el pasado, mientras que nada cierto nos puede decir acerca del futuro. A lo sumo nos puede llevar a esperar, verosíblemente, que de causas que nos parecen similares se desprendan efectos similares:

La experiencia es un principio que me instruye sobre diversas conjunciones de objetos en el pasado. El hábito es otro principio que me determina a esperar que suceda lo mismo en el porvenir (*Tratado I, IV, 7*)

Es importante subrayar que para Hume la expectativa con respecto a un hecho futuro no deriva de la experiencia pura o en sí, sino de la costumbre que, en tanto facultad y «guía de la vida humana» se configura como el presupuesto mismo de la experiencia:

Sin el influjo de la experiencia estaríamos en total ignorancia de toda cuestión de hecho, más allá de lo inmediatamente presente a la memoria y a los sentidos. Nunca sabríamos ajustar medios a fines o emplear nuestros poderes naturales en la producción de cualquier efecto. Se acabaría inmediatamente toda acción, así como la mayor parte de la especulación (*Investigación, V, I*)

En el pensamiento antimetafísico de Hume, la repetición de lo mismo en la experiencia cotidiana no cambia nada en las cosas (*a parte obiecti*) sino que modifica el proceder de la mente (*a parte subiecti*), la cual, acostumbrada al retorno constante de un fenómeno, supone A todas las veces que aparece B o, igualmente, anticipa B todas las veces que aparece A. En otras palabras, con Hume la repetición deja de verse como el fundamento ontológico-racional de la causalidad para transformarse en el móvil del *sentimiento* de la creencia, trasladándose a una esfera subjetiva y emotivo-irracional.

5. Para Hegel, la diferencia entre naturaleza e historia coincide perfectamente con la que entrañan sus dos movimientos intrínsecos: respectivamente la repetición y el progreso. Recordaremos que según el filósofo berlinés, la Historia es el desplegarse del Espíritu en el tiempo, mientras que la Naturaleza es el desplegarse de la Idea en el espacio. Por ello mismo, mientras que la naturaleza se limita a repetir infinitamente el mismo proceso, la historia espiritual está engarzada por una serie de cambios dirigidos por una idea racional de progreso, en los que se transparenta la acción infinita del Espíritu absoluto. Como afirma en las primeras páginas de sus *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal* (1837):

La resurrección en la naturaleza *es repetición de una y la misma cosa*; es la aburrida historia siempre sujeta al mismo ciclo. Bajo el sol no hay nada nuevo. Pero con el sol del espíritu, la cosa varía. Su curso y movimiento no es una repetición de sí mismo. El cambiante aspecto en que el espíritu se ofrece, con sus creaciones siempre distintas, es esencialmente un progreso. (2001: 73, la cursiva es mía)

La visión hegeliana del devenir histórico, por tanto, repudia la hipótesis de una repetición de lo mismo parangonable a la ciclicidad mecánica de la naturaleza, ya que la mediación, arduo trabajo del Espíritu, atrapa y transforma el pasado, impidiendo su mera reincidencia. Como apunta Regazzoni (2000: 155), la idea de progreso histórico excluye la hipótesis de que los eventos humanos constituyan un entramado parecido a la tela de Penélope, puesto que cada fragmento, cada descenso, cada sacrificio o aparente regresión no es nunca una destrucción total o una vuelta al punto cero –como en la *apokatástasis* griega–, sino el enésimo lugar de partida para que la mediación conduzca su triple movimiento.

Sin embargo, el conocidísimo íncipit de *El 18 brumario de Luis Bonaparte* de Karl Marx nos llevaría a sospechar que, en realidad, la naturaleza no es el único ámbito en el que Hegel vislumbra la posibilidad de una repetición:

Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa. (Marx 2003: 10)

Efectivamente, en el capítulo dedicado a la historia de Roma de sus *Lecciones...*, Hegel explica que, ante la amenaza de la definitiva disolución de la República, Cicerón, Bruto y Casio deciden asesinar a César, porque confiaban en que, una vez desaparecido ese individuo, la República volvería de por sí a resurgir. En realidad, prosigue Hegel, con la llegada de Augusto no solo no hubo vuelta a la compaginación republicana, sino que los romanos tuvieron que rendirse ante la evidencia de que el Estado romano únicamente podía ser conducido por un hombre solo. Es la llegada del segundo César, es decir la repetición de lo que ocurre la primera vez, lo que confirma la historia:

[...] puede decirse que un cambio político queda sancionado, en la opinión de las personas, por el mero hecho de que vuelva a producirse de nuevo. Por ejemplo. Napoleón fue derrotado dos veces, y dos veces se expulsó a los Borbones. Aquello que al principio parecía tan sólo casual y fortuito, gracias a la repetición se convierte en algo real y confirmado. (Hegel 2001: 536)

Ahora bien, en la economía de la Historia hegeliana, el individuo heroico es el que se encarga de realizar históricamente el proceso de mediación entre lo universal ideal y la realidad concreta. Sin embargo, puesto que la acción de un individuo, de por sí, no posee la capacidad de extender y actualizar el universal que encarna, será necesario el “reconocimiento” y la ratificación por parte de la colectividad. De ahí la necesidad de su repetición: el esfuerzo de un individuo por realizar un contenido universal en la realidad “se repite” en segundas veces y en otras figuras heroicas, pero con un nivel de autoconciencia que, a medida, aumenta, dado que la Historia no puede sino avanzar. Como señala Regazzoni:

La storia avanza verso la mediazione. Un progredire fondato sulle rovine, *ripetute*, dei singoli. (2000: 166, el subrayado es mío).

Evidentemente llevaba razón Marx cuando detectaba, en el seno del devenir histórico hegeliano, un movimiento repetitivo. Sin embargo, lo que nos interesa verificar es si, tras una primera vez “trágica”, la repetición en Hegel –y, en general, la repetición en “el lado de allá”– puede realmente definirse como “farsesca”.

Como apuntábamos, en la concepción hegeliana de la Historia, el individuo representa un eslabón intermedio en el proceso de mediación, cuyo sujeto es el Espíritu: en esta trama tan tupida y teleológicamente ordenada, las acciones de los seres humanos están –sin que los hombres tengan plena consciencia de ello– al servicio de una totalidad espiritual y racional. Es así que, para guiar la Historia con astucia (*List*), la Razón se sirve necesariamente de la repetición de un “prototipo heroico”, cuya heroicidad estructural, cabe señalar, coincide con la del héroe trágico. Como muy bien ejemplifica el repertorio de los tragediógrafos griegos, el héroe trágico es ese hombre que avanza “mirando hacia atrás”: su mirada está fija en una ley trascendente, o bien en un fato ineludible, o en un universal ético que lo precede y que a la vez enmarca y justifica sus acciones. No son disímiles de este individuo los retratos que Hegel nos proporciona de los sujetos históricos, quienes, según el alemán, actúan impelidos por una íntima necesidad que, más allá de ser propia y personal, es la de una Razón universal. Al desempeñar la tarea ética de intermediar y permitir el movimiento sintético del absoluto, ellos no “repiten” –en el sentido de “imitar”– acciones modélicas de otros individuos, sino que “repiten” –en el sentido de “traducir”, “interpretar”– la intención final de la Razón, que consiste, en última instancia, en la construcción de una Teodicea. Es por ello por lo que se debe afirmar

que las acciones e incluso la muerte de esos seres excepcionales, los cuales se mueven siempre urgidos por una razón superior, pertenecen indefectiblemente a la esfera de lo trágico, incluso cuando esos hechos aparecen una segunda vez y constituyen una “repetición”.

Sobra decir que no hay cabida para la farsa, en el lado de “allá” –incluyendo a Hegel y a pesar de lo que opina Marx–, es decir, no hay farsa en todas esas repeticiones que se instalan *al final* del acaecer, que “repiten” mirando retrospectivamente, que vienen siempre “después”. Bien cuando el conocimiento se realiza a través del movimiento retrógrado de la reminiscencia (Platón); bien cuando el pensamiento retrocede en busca de un *eîdos* o principio que fundamente la generalidad las leyes universales (Aristóteles y Galileo); bien cuando se intenta sujetar el devenir la realidad y de la Historia mediante un proceso dialéctico que, en última instancia, no deja de ser un *a priori* formal y puramente ideal (Hegel).

Solo con la modernidad la repetición cambiará de sitio para ubicarse, no ya al final de la historia, sino *al principio del acaecer*; en el umbral del instante que abre paso a la existencia real; en esa posición inicial absoluta donde tan solo es posible la paradoja de repetir el recuerdo del futuro. En ese punto exacto en el que se detienen los caminos, las mediaciones, las continuidades, y no queda sino proceder dando un salto abismal.

## 2.2 DEL LADO DE ACÁ: EL ETERNO RETORNO DE LA DIFERENCIA

*Pero el ángel [...] quiere la felicidad: el contraste en el que el éxtasis de lo único, de lo nuevo, de lo aún no vivido está unido al júbilo de lo que es una vez más, de lo recuperado, de lo vivido.*

Walter Benjamin, alias *Agesilauus Santander*

1. Aun siendo, como hemos visto, el objeto de una especulación antiquísima y permanente, es solo con Søren Kierkegaard que la repetición se convierte en el pivote de todo quehacer filosófico o, como sostiene Deleuze, en la categoría fundamental de la filosofía del porvenir<sup>11</sup>. Con Kierkegaard la repetición pierde definitivamente su antigua denotación de categoría lógico-ontológica para adquirir un sentido ético-religioso y convertirse en el concepto clave alrededor del cual el danés elabora su «filosofía segunda» – “segunda” con respecto a la “primera” por antonomasia, es decir la metafísica– (cfr. Llevadot 2004: 163).

Recordaremos, brevemente, que el punto de partida de las reflexiones kierkegaardianas radica en la convicción de que el sujeto de la dialéctica, al contrario de lo que afirmaba Hegel, no es el Espíritu, sino la “subjetividad existente”, en la que finitud e infinitud, ser y no ser, necesidad y contingencia se encuentran en irreductible tensión. La modernidad del pensamiento kierkegaardiano radica en ese “giro existencialista” que lo lleva a desechar toda perspectiva esencialista para pensar al individuo en tanto criatura histórica singular.

Como habíamos comprobado “en el lado de allá”, para el pensamiento filosófico occidental, conocer es conocer la esencia de las cosas, vale decir, aprehender abstracta e idealmente los aspectos constitutivos fundamentales de su ser. Sin embargo, las determinaciones del pensamiento que articulan ese conocimiento, por muy refinadas que sean, no pueden dar cuenta de la existencia fáctica del mundo real, el cual queda, así, atrapado y confinado en la jaula de la representación. El saber de la filosofía primera, apunta Kierkegaard, a lo sumo puede ser posible o hipotético, pero casi nada dice de lo real, de esos sujetos concretos que intentan comprenderse a sí mismos en tanto existentes y que advierten la contradicción de “pensar” en el problema de su

---

<sup>11</sup> Afirma el filósofo francés que «la repetición es el pensamiento del porvenir: se opone a la categoría antigua de la reminiscencia y a la categoría moderna del *habitus*» (2002: 30).

proprio existir y, a la vez, experimentar que su existencia es inderivable ese pensamiento. Como afirma en su *Postscriptum no científico y definitivo a «Migajas filosóficas»* (1846):

Pensar abstractamente la existencia *sub specie aeterni* equivale esencialmente a anularla [...] Pero dado que todo pensamiento es eterno, la dificultad queda para el sujeto existente. La existencia, al igual que el movimiento, es un tema muy complicado. Si la pienso, la anulo; por tanto, no la pienso. Parecería correcto afirmar que hay algo que no puede pensarse, a saber, la existencia. Pero aquí nuevamente aparece la dificultad de que la existencia reúne ambas cosas de esta manera: el sujeto que esta pensando, también esta existiendo. (2009: 310-11)

El camino que Kierkegaard vislumbra para salir de la aporía reside en un anclaje en la subjetividad, no como principio de conocimiento –el Yo puro o trascendental–, sino en tanto individualidad que se realiza a sí misma en la existencia. Y la realidad propia e intrínseca de cada existente es la de estar “interesado” por su existir: la existencia, afirma el danés, es un “inter-esse”, un “estar-entre” absoluto y relativo, infinito y finito, esencia y fenómeno, ideal y real.

De lo dicho se desprende que la comprensión que el individuo singular debe adquirir de su propia existencia no puede reducirse a la mera contemplación especulativa; se trata, antes bien, de una “acción” concreta, de un *operari*, del esfuerzo que cada existente debe realizar para constituir su subjetividad, para adueñarse de su interioridad, para recuperar ese reducto de realidad que, no pudiendo ser domesticado, racionalizado y esterilizado por la razón, *se halla perdido*. Ahora bien, la experiencia o movimiento existencial que permite dicha recuperación o “retoma” es precisamente la repetición –o, en danés *Gjentagelsen*–.

Además de en *Johannes Climacus o Omnibus dubitandum est* (1842), el concepto de *Gjentagelsen* es exhaustivamente tratado en *La Repetición*, texto publicado en 1843 bajo el seudónimo de Constantin Constantius y con el significativo subtítulo: «Un experimento psicológico». Ya en la primeras páginas del texto, el filósofo danés afirma que reminiscencia y repetición constituyen un «mismo movimiento» (2009: 27), pero en sentido opuesto. Ambas, en tanto tesón de conocimiento, mueven en busca de la verdad, solo que la primera se desplaza retrospectivamente, abandonando lo deveniente y multifacético de la realidad para alcanzar la idealidad de lo inmutable y eterno, mientras que la segunda se mueve prospectivamente, intentando incrustar lo ideal en lo real, lo eterno en el tiempo

humano, a fin de moldear el porvenir. La repetición, por tanto, es «un recuerdo hacia adelante».

Como aclara Llevadot (163-167) el concepto de repetición en Kierkegaard adquiere por lo menos tres sentidos. En primer lugar encontramos la *repetición estética y metafísica*, que es, *stricto sensu*, la que se cumple a través del recuerdo, entendido como recreación *a posteriori* de una realidad que ya no existe –el recuerdo sublimado de un amor o de una experiencia de vida–, o bien como sustitución/reduplicación de lo real mediante signos abstractos –la representación como categorización de la realidad–. Como demuestra empíricamente el experimento del segundo viaje a Berlín, esta repetición está destinada a abrir un intersticio de contradicción en el sujeto, el cual adquiere la angustiosa conciencia del insalvable desajuste entre las formas de articulación abstracta de la realidad, bien sea su recuerdo o la “idea” que de ella tenemos, y la realidad “verdadera”.

La segunda forma de repetición atañe a la esfera ética. Una vez comprobada la imposibilidad de repetir hacia atrás, en tanto en cuanto equivaldría a desechar la realidad de la existencia individual en favor de la idealidad, al individuo no le queda sino efectuar un salto cualitativo que lo conduzca a la elección del «sí mismo», de aquello por lo cual reiteradamente «deviene lo que deviene». El paradigma de la vida ética es el marido quien, en virtud del compromiso matrimonial, elige y adhiere con íntima convicción a un modelo existencial socialmente aceptado. Mediante la repetición ética, el individuo tiene la posibilidad de realizar concretamente “la idealidad” en su existencia a través de una consigna moral elegida libremente y repetida en el tiempo.

En fin, la tercera repetición es la que acontece cuando el sujeto toma conciencia de que la elección integral de sí mismo, es decir la vida ética que había elegido, implica el reconocimiento de su condición de ser escindido por el pecado. Sobreviene primero la angustia, es decir un sufrimiento que se origina cuando el yo descubre su propia libertad como «posibilidad», y seguidamente la desesperación o *La enfermedad mortal* (1849), la cual brota del conflicto del individuo consigo mismo y se manifiesta en dos modalidades antitéticas pero inextricablemente imbricadas: la de *no querer ser sí mismo* “desesperadamente” y la de *querer ser sí mismo* “desesperadamente”. La insanable pugna entre la conciencia de su límite material y el anélito hacia lo ilimitado es lo que caracteriza al hombre, síntesis de infinito y finito, de temporal y eterno, de libertad y necesidad. Y es exactamente en este reducto de angustia y



desesperación que, sin intermediaciones, el individuo realiza la tercera repetición, ese salto –o “ek-stasis”– hacia lo religioso en tanto lugar de su realización como Singularidad.

Veámoslo más detalladamente.

Abraham y Sara habían deseado ardientemente tener un hijo. Dios les había prometido una dinastía numerosa, sin embargo, a pesar de las muchas súplicas y de los muchos años, ese don no les fue concedido. Ya son viejos, demasiado viejos para tener un niño, cuando inesperadamente, milagrosamente, llega Isaac. Pero el Señor enseguida lo reclama, lo exige para sí. Abraham obedece. Y es ahí cuando Dios detiene la mano del anciano padre e Isaac puede “regresar” sano y salvo.

Con Moroncini (1995: 164-165) nos preguntamos: ¿por qué Kierkegaard elige precisamente este episodio como ejemplo de repetición auténtica? ¿en qué sentido hay una repetición en él? Como se apuntaba *supra*, para Kierkegaard la repetición no reside en el retorno de lo idéntico, sino en la recuperación de algo que, escapándose de la generalidad de la representación, *se halla perdido*. Ahora bien, observando la historia bíblica, no se podrá dejar de apreciar que el “primer” Isaac que aparece es el Isaac imaginado, deseado por los jóvenes Abraham y Sara. Pero este primer Isaac está perdido desde siempre, puesto que nunca llegó, ni jamás esos jóvenes padres lo tuvieron entre sus brazos, ni jugaron con él. Existe solo como ausencia, como huella de una imposibilidad. Inesperadamente, sin embargo, llega el “segundo” Isaac, el que sobreviene “después” del deseo y “más allá” de toda esperanza, el que repite, sin ser el mismo, el primer Isaac. Y cuando Dios exige su sacrificio, ¿qué le podría impedir a Abraham, el caballero de la fe, «proceder recordando» y esperar que del porvenir llegue un “tercer” Isaac? Y, de hecho, llega; arrastrando consigo una diferencia irreductible, puesto que entre “el segundo” y “el tercero”, el que Dios le devuelve, hay una eternidad de por medio. Con la repetición, lo que “había sido” vuelve al presente sustraído a la caducidad del “no ser” y se abre a una continuidad futura en la que se afirma la novedad absoluta de la existencia personal.

Kierkegaard quiere demostrar que la verdadera repetición, es decir la tarea de devenir sí mismos, no se inscribe en el camino seguro y fácil de la generalidad del concepto. Al contrario, es un movimiento espiritual que se vislumbra como una paradoja para la razón (primera repetición) y un escándalo para la moral (segunda repetición). Mientras que Agamenón, Jefe y Bruto sacrifican a sus hijos en aras de un fin ético superior y, con ello, *renuncian a sí mismos para expresar lo general*,

Abraham, en tanto «caballero de la fe» se coloca más allá de lo universal y establece una relación directa con lo absoluto, en virtud de la cual se convierte en individuo singular.

2. A partir de la brecha existencialista abierta por el filósofo danés, la repetición no puede sino leerse como corolario de la poderosa campaña antimetafísica inaugurada por Nietzsche y magistralmente llevada a cumplimiento en la contemporaneidad.

Elaborada por F. Nietzsche en 1883, por la oscuridad misma de su definición, la doctrina del Eterno Retorno ha sido objeto de variadas y a veces discrepantes interpretaciones. La teoría expone el concepto fundamental de que cada uno de los instantes que el hombre vive, cada una de las especificaciones de estos instantes, están destinados a retornar infinitamente en el instante de la presencia. Como se lee en el conocido aforismo 341 de *La gaya ciencia*:

Esta vida, tal como tú la vives y la has vivido tendrás que vivirla todavía otra vez y aun innumerables veces; y se te repetirá cada dolor, cada placer y cada pensamiento, cada suspiro y todo lo indeciblemente grande y pequeño de tu vida. Además todo se repetirá en el mismo orden y sucesión... y hasta esta araña y este claro de luna entre los árboles y lo mismo este instante y yo mismo. El eterno reloj de arena de la existencia se le dará la vuelta siempre de nuevo, y tú con él, corpúsculo de polvo (2014: 857)

Evidentemente, no se trata de una doctrina cosmológica o metafísica, de lo contrario Nietzsche estaría recayendo en uno de esos sistemas inmutables y absolutos que su filosofía había desmantelado pertinazmente y negado rotundamente. Igualmente forzada, según el filósofo italiano E. Severino (2004), es la interpretación en clave ética, una lectura que, en última instancia, apuntaría a “domesticar” la irreductible eversión de la doctrina. Pensar el Eterno Retorno en términos prescriptivos, es decir en tanto “exigencia” de vivir cada instante con tal plenitud que su repetición infinita sea deseable, apunta a una tarea “moral” del todo inconciliable con la afirmación de un una Voluntad de Poder tan radical.

Para M. Cacciari (1980) el eterno retorno representa la cumbre del pensamiento nietzscheano, en tanto nudo teórico en el que el nihilismo resuelve sus propias aporías. Tras haberse deshecho del *Deus esse* decretando su muerte y de cualquier principio presuntamente fundante, la Voluntad de Poder se despliega por la eternidad del tiempo. Sin embargo, habitar el puro devenir no implica la liberación del tiempo

sucesivo y lineal y, así, frente a la imposibilidad de modificar lo “ya sido” –el *mortum* de la *dissipatio temporis*–, la Voluntad de Poder descubre su propia impotencia. Como se lee en el capítulo «De la Redención», en la segunda parte de *Así habló Zaratustra* (1881, 1885), el pasado es la cadena «que mantiene encadenado al libertador», y el «Fue», «el relinchar de dientes y la más solitaria tribulación de la voluntad» (1997: 209), la cual cae en la aporía de desembarazarse de un *deus esse* para incurrir en otro. De hecho, el pasado presenta los mismos caracteres que se atribuyen lo divino, entre ellos la sacralidad y la intangibilidad. La Voluntad de Poder no tiene poder alguno sobre la *distensio temporis*, el Aión infinito en el cual se insertan los *chronoi* finitos de todos los entes destinados a una nauseabunda *dissipatio* –metafóricamente representada por esos seres humanos despedazados que subsisten solo como «fragmentos y miembros y espantosos azares» (1997: 209) de una unidad dramáticamente inalcanzada–.

Pues bien, el Eterno Retorno es la forma en la que la Voluntad de Poder supera el escollo aporético en el que el nihilismo encalla: volente y cradora, ella *quiere* lo que fue, transformándolo en un «Así lo quise», «[...] *quiere* el círculo eterno: las mismas cosas, la misma lógica e idéntico ilogismo del encadenamiento» (2000: 664).

Querer que el devenir de la vida sea un Eterno Retorno es la forma más radical de exclusión de cualquier visión teleológica o escatológica de la existencia, es decir, de esa direccionalidad que es el rasgo idiosincrásico de la metafísica y de la teología. Es importante recordar, sin embargo, que no se trata ni de un constructo metafórico, ni de un pensamiento “irracional” desmentido por la facticidad de los hechos. Al contrario, basándose en los avances científicos que paulatinamente iban corroyendo del dogma de la linealidad del tiempo, el filósofo alemán reiteradamente sostiene que el cosmos consiste en un conjunto determinado de fuerzas finitas que se despliegan en un tiempo infinito, con lo cual todas las combinaciones posibles de la fuerza cósmica se alcanzan un número infinito de veces<sup>12</sup>. Es evidente que el objetivo de Nietzsche no es

---

<sup>12</sup> Es una teoría propuesta en variadas obras del filósofo alemán. Entre los pasajes más significativos se encuentra el fragmento póstumo 38[12], de 1885, cuyo *incipit* es «¿Y sabéis qué es para mí el mundo?»: «Este mundo: una enormidad de fuerza, sin comienzo, sin fin: una cantidad fija, férrea de fuerza que no se hace mayor ni menor, que no se consume sino que sólo se transforma, invariablemente grande en cuanto totalidad: una economía sin gastos ni pérdidas pero, asimismo, sin crecimiento, sin entradas: rodeado de ‘nada’ como por su límite: no es algo difuso, que se desperdicie, ni que se extienda infinitamente, sino que en cuanto fuerza determinada, colocado en un espacio determinado y no en un espacio que estuviese ‘vacío’ en algún punto, antes bien, como fuerza en todas partes, como juego de fuerzas y olas de fuerza, al mismo tiempo uno y ‘muchos’, acumulándose aquí y al mismo tiempo disminuyéndose allí, un mar de fuerzas borrascosas anegándose en sí mismas, transformándose

demostrar “científicamente” la existencia del Eterno Retorno, sino demostrar que la voluntad que *quiere* el Eterno Retorno no *quiere* lo imposible.

Sin embargo, resuelta esta primera aporía del nihilismo, inmediatamente después, se vislumbra la segunda: si por un lado el eterno retorno de lo mismo destruye la linealidad del tiempo haciendo que el centro esté en todas las partes, que la oposición entre comienzo y final sea mera apariencia y que el «ya fue» siga estando presente en cada instante para ser re-*querido* y revivido por la Voluntad de Poder, por otra parte, este retorno implica también el regreso eterno de todos los enanos, los lisiados y los jorobados; de los hombres desmembrados y esparcidos «como sobre un campo de batalla y de matanza» (1997: 208); del río inmundo del derecho y del castigo —el nombre hipócrita de la venganza—. Es decir de todo aquello que el *εὐαγγέλιον* del profeta Zarathustra intentaba superar. A la angustia de un devenir infinito e irreversible en el que todo se precipita de la nada a la nada (*Deus esse*), se sustituye una nueva y más terrible angustia en la que la eterna clepsidra de la existencia zarandea al hombre, grano de polvo prisionero de la eternidad, sin posibilidad de redención.

Desde luego no puede ser este el eterno retorno del *Übermensch*. No puede tratarse de la repetición mecánica de lo mismo, la cual implicaría asimismo el retorno de la *lógica* «del pequeño hombre». Lo que en realidad se afirma es que, en la dimensión del *Übermensch* que Zarathustra anuncia, cada ente, cada combinación y cada instante del gran entramado del devenir, en la actualidad de su darse, *son eternos y necesarios*. La *necesariedad* implica el abandono de la lógica opositiva, de las determinaciones; de las valoraciones y de lo valorado; de la crítica y de la condena; del juicio y de la venganza. En virtud de la potencia afirmativa que ve cada ente como necesario y eterno, ya no habrá ni “enanos ni “jorobados”, ni “hombres del resentimiento” ni “pastores”. Como apunta Blanchot:

---

eternamente, regresando eternamente, con inmensos años de retorno, con un flujo y reflujo de sus formas, impulsándolas desde las más simples a las más variadas, de lo más quieto, rígido, frío, a lo más ardiente, indómito, auto-contradictorio, y, luego, una vez más, retornando de lo abundante a lo simple, del juego de las contradicciones al placer de la consonancia, afirmándose a sí mismo aun en esta igualdad de sus rumbos y de sus años, bendiciéndose a sí mismo como aquello que ha de regresar eternamente, como un devenir que no conoce ni saciedad, ni hastío, ni cansancio —: este mi mundo *dionisiaco* del crearse-a-sí-mismo-eternamente, del destruirse-a-sí-mismo-eternamente, este mundo-misterio de los deleites dobles, este mi más allá del bien y del mal, sin meta, a no ser que haya en la dicha del círculo una meta, sin voluntad, a no ser que un anillo tenga una buena voluntad para consigo mismo.— ¿Queréis un *nombre* para este mundo? ¿Una *solución* para todos sus enigmas? ¿Una *luz* también para vosotros, los más ocultos, los más fuertes, los más impasibles, los más de medianoche? ¡Este mundo es la voluntad de poder — y nada más! ¡Y también vosotros mismos sois esta voluntad de poder — y nada más!” (Nietzsche 2010: 831).

La transvaloración no nos da una nueva escala de los valores a partir de la negación de cualquier valor absoluto, sino que nos hace alcanzar un orden en el que *la noción de valor deja de aplicarse*. (2008: 195. El subrayado es mío)

El Eterno Retorno *querido* por el *Übermensch* es, por tanto, la dimensión de la curación y de la salud, del «sí» que acoge y redime todos y cada uno de los fragmentos del pasado; es la dimensión de quien ama y acepta esta vida deseándola como último y eterno sello. Como muchos exégetas de esta doctrina han apuntado, el eterno retorno se resuelve en la paradoja de invertir el nihilismo, en tanto en cuanto el «querer la nada» desemboca en el «querer la eternidad» y, con ella, la «necesidad» imperiosa e impersonal del «ser»:

Hasta ahora hemos creído que el nihilismo estaba ligado a la nada. Cuán ligero era: el nihilismo está ligado al ser. [...] El nihilismo dice la impotencia de la nada, el falso brillo de sus victorias, dice que, cuando pensamos la nada, aún pensamos el ser. Nada termina, todo recomienza, lo otro es siempre lo mismo. (Blanchot, *Ibidem*)

3. En el ámbito de la reiterada pregunta acerca del sentido de SER, el concepto heideggeriano de *Wiederholung* –o repetición– apunta al modo en que se constituye la temporalidad del Dasein, o su historicidad en tanto acontecer como destino. Sostiene Heidegger que «Primariamente histórico [...] es el “ser-ahí”. Secundariamente histórico, en cambio, es lo que comparece dentro del mundo» (§73, 411-412). La constitución de dicha historicidad, sin embargo, está necesariamente imbricada con la “existencia auténtica”, la cual implica ir descontando la secuencia de las posibilidades, hasta llegar a la posibilidad de lo imposible, es decir la muerte. Vivir para la muerte subsume una vida dominada por la “futuración”, por ese silencioso proyectarse hacia el desenlace final, gracias al cual, el Dasein puede asumir plenamente su condición de yecto o arrojado:

Cuando el “ser-ahí”, precursando la muerte, permite que ésta se apodere de él, se comprende libre para ella, en la peculiar *superpotencia* [*Übermacht*] de su libertad finita, para tomar sobre sí en ésta, que sólo “es” en el haber hecho la elección del caso, la *impotencia* [*Ohnmacht*] del “estado de abandonado” a sí mismo y para volverse, en esa misma libertad, clarividente para los accidentes de la situación abierta. (2001: §74, 415)

La existencia auténtica se configura, entonces, como una distensión temporal que concuerda orgánicamente las tres éxtasis del tiempo, de manera que el *presente* es asumido por el «ser-ahí», pro-yectándose hacia el *futuro* signado por la nada de la

muerte, y cargando sobre sí todo el peso del *pasado*. Solo esta temporalidad auténtica permite el acontecer de un destino, de una historicidad que nace de la repetición existencial del pasado en el instante del presente de cara a una “futuración”. Lejos de ser una mera reiteración de lo idéntico o una restauración de lo «sido», «*La repetición es la tradición explícita*», es decir, el reconocimiento y el retroceso a una posibilidad de existencia recibida por *Überlieferung* o tradición. Cuando el Dasein reitera una “posibilidad de existencia” “sida”, «elige a sus héroes», es decir que toma una resolución «precursora», desembozando como advenideras las posibilidades que fueron del pasado y liberándolas «para pugnar por seguir y ser fiel a lo reiterable» (§74, 416).

4. La idea de repetición es uno de los nudos conceptuales más explorados por el otro gran filósofo alemán de comienzos del siglo XX, contemporáneo de Heidegger. Si bien de forma fragmentaria –ningún pensador está más lejos de Benjamin de una concepción de la filosofía como sistema orgánico y exhaustivo–, en ese archipiélago que es el pensamiento benjaminiano se asiste a la reiterada emersión de la categoría de la repetición con un claro valor ontológico, gnoseológico y existencial.

Como explica M. Montanelli en un pormenorizado estudio (2017), dos son los «principios metafísicos» de la repetición para Benjamin: el «círculo» y el «dos»<sup>13</sup>. El primero corresponde al movimiento cíclico del mito que repite y regenera ininterrumpidamente el orden necesario del cosmos; el segundo se refiere al principio de duplicación infinita y espectral que, tras la caída edénica, se instala en el lenguaje, deveniendo la estructura que gobierna lo real y preside el conocimiento. Veámoslo detalladamente.

#### A. «El círculo»

El mito posee para Benjamin una potencia “cósmica”, es decir la fuerza para ordenar el caos y transformarlo en cosmos, en tanto conexión necesaria y sistemática de lo real. Al instaurar una temporalidad cíclica cuyo rasgo propio es el movimiento coercitivo y destinal, el mito impone una existencia originariamente condenada. Cabe evidenciar que el interés de Benjamin por el mito no radica en su valor antropológico o arqueológico, sino en la necesidad de demostrar que, a diferencia de lo que se podría

---

<sup>13</sup> La enunciación de dicha fórmula procede del ensayo juvenil *El significado del lenguaje en el Trauerspiel y en la tragedia*, redactado durante el verano de 1916. (Cfr. Benjamin 2007: 141-144).

pensar, su estructura sigue perpetrándose en el mundo contemporáneo. En particular, el alemán vislumbra en el capitalismo la encarnación moderna del antiguo modelo mítico regido por la ley del eterno retorno. Definido en términos de una religión sin dogmas ni teología, el capitalismo es un engranaje totalmente intramundano. Como ocurre en los ritos religiosos, los modos de producción del capitalismo maduro instauran un ciclo repetitivo que se autoalimenta; sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con las prácticas rituales, el demoníaco sistema productivo capitalista no prevé ninguna suspensión del tiempo, ninguna cesura, ningún *interregnum* destinado a regenerar el orden mítico. Es, según la conocida fórmula, la celebración de un culto «sans [t]rêve et sans merci» (Benjamin 1991: 101) que, en su furor re-productivo, produce *ad infinitum* una culpa/deuda que jamás podrá ser expiada. El filósofo no deja de subrayar la paradoja por la cual este “nuevo” eterno retorno, en el fondo, no es sino la otra cara –la cara demoníaca– de la invencible fe en el progreso y en los avances de la ciencia mecanicista que animaba a la floreciente burguesía de la época: en el dispositivo capitalista, secularización y re-mitificación del tiempo se unen en un paradójico maridaje.

La gran producción industrial, cuyos ritmos no conocen solución de continuidad, generan nuevas fantasmagorías de la repetición. Entre ellas, la cosificación del trabajo vivo con su captura dentro de las mallas de un sistema que produce y re-produce las condiciones de su propia subsunción. Benjamin cita en uno de sus *Pasajes* al propio Marx quien, lúcidamente sintetiza este proceso en los *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*:

El trabajador produce el capital, el capital lo produce a él; se produce, pues, a sí mismo y el hombre, en cuanto *trabajador* en cuanto *mercancía*, es el resultado de todo el movimiento (Segundo Manuscrito, XL).

El capital, como la religión, se convierte en «fundamento», en un sistema totalizador que transfigura modos de producción históricamente determinados en leyes eternas y “naturales” (Montanelli 2017: 113).

#### B. «El dos»

El segundo principio metafísico de la repetición benjaminiana, el «dos», ahonda sus raíces en la mística judía y, en particular, en la concepción de la textura lingüística de la realidad. Como expone en su magistral ensayo *Sobre el lenguaje en general y*

sobre el lenguaje de los hombres de 1916, para Benjamin cada ser lingüístico es expresión inmediata de un ser espiritual:

La opinión de que la esencia espiritual de una cosa consista en su lengua, tal opinión, tomada como hipótesis, es el gran abismo en el cual corre el riesgo de caer toda teoría del lenguaje, y su tarea consiste en mantenerse sobre ese abismo, justamente sobre él. (2010b: 128)

La creación del mundo por obra de Dios es, ante todo, un «movimiento lingüístico»: el lenguaje traspasa e inerva la realidad, configurándose como el flujo EN el que –y no mediante el cual– las cosas manifiestan *inmediatamente* su esencia espiritual. En la creación divina, el nombre, inmediato y puro («*unmittelbar und rein*»), permanece irreductible a la lógica de la significación basada en la disyuntiva entre significante y significado ya que en el nombre se expresa *la substantia* de la cosa, se da su comparecimiento o manifestación ontológica<sup>14</sup>. De todos los seres vivientes, solo el hombre, hecho de tierra, recibe el “don” de la lengua –el aliento de Dios– para completar, mediante la «denominación» de las cosas, el proceso de la creación divina. Pero, mientras que la relación absoluta entre *nombre* y *conocimiento* subsiste solo en Dios, por haber una coincidencia esencial entre *nombre* y *verbo*, entre esencia y creación («En Dios el nombre es creador porque es verbo, y el verbo de Dios es conocedor porque es nombre» 2010: 137), la lengua adánica, aun teniendo su garantía en Dios, es solo “denominante” y, por ello mismo, ofrece un conocimiento imperfecto:

El nombre se acerca tan poco al verbo como el conocimiento a la creación. La infinitud de toda lengua humana es siempre de orden limitado y analítico en comparación con la infinitud absoluta, ilimitada y creadora del verbo divino (2010b: 138)

En estos términos, el pecado original no consiste en una transgresión moral, sino en una culpa lingüística, ya que querer tener “conocimiento” del bien y del mal significa determinar la realidad de las cosas *mediante* dos categorías extrínsecas a su pura inmediatez expresiva. El pecado original hiende la simbólica unidad del nombre e

---

<sup>14</sup> Así lo expone en el ensayo «Sobre la lengua en general y sobre la lengua de los hombres»: «Pero el ritmo según el cual se cumple la creación de la naturaleza (según Génesis, 1) es: sea -hizo (creó)-, nombró. En actos aislados de creación (1, 3; 1, 11) aparece sólo el «sea». En este «sea» y en el «nombró» al comienzo y al fin de los actos aparece en cada ocasión la profunda y clara relación del acto de la creación con la lengua. Ello comienza con la omnipotencia creadora de la lengua, y al final la lengua se incorpora, por así decirlo, al objeto creado, lo nombra. La lengua es por lo tanto lo que crea y lo que realiza, es el verbo y el nombre». (Benjamin 2010b: 137).



inaugura el dominio de la palabra *humana*, aquella que «debe comunicar *algo* (fuera de sí misma)» 2010: 142). Se trata de una lengua “proposicional”, escindida y, por ello mismo, anfibológica. El conocimiento deja de ser “inmediato” para entregarse a la significación infinita, en la cual, mediante un proceso de abstracción, se produce una proliferación de signos destinados a permanecer exiliados del referente, de la cosa en sí. Ahora bien, la única salida a la «hiperdenominación post-edénica» y a su reiteración alienada y vacía no consiste en abandonar la repetición, sino en permanecer dentro de uno de sus movimientos, el de la traducción. Desplazándose constantemente entre lo expresado y lo inexpressado, lo expresable y lo inexpressable, la traducción se eleva, para Benjamin, a principio gnoseológico constitutivo. En tanto construcción provisional, combinación de elementos que a cada instante pueden des-componerse y re-articularse según un orden siempre nuevo, la lengua es “ex-cavada” por el proceso traductivo, ofreciendo a lo inexpressado nuevas oportunidades de manifestación. Lejos de replicar un “significado idéntico” con medios nuevos, el movimiento dialéctico de la traducción es capaz de volver a lo “ya sido”, a lo “ya dicho”, para “decirlo” en tanto *novum*. De todo ello descende, como inapelable corolario, que la praxis traductiva revela la imposibilidad de “fijar” un original, el cual nunca sale incólume, nunca resulta igual a sí mismo, tras ese proceso. Antes bien, el “original” cambia y se transforma toda vez que significados latentes que en él residen encuentran expresión a través de la repetición. La traducción es lo que confiere vida al “original” produciendo un *clinamen* que lo sustrae al mítico eterno retorno de lo mismo, para entregarlo a la vida discontinua y cambiante de la historia.

Los dos principios metafísicos de la repetición se encarnan en los dos géneros literarios indagados con mayor exhaustividad por Benjamin: la tragedia y el drama barroco. Sin embargo, mientras que la tragedia clásica se somete inapelablemente al orden del «círculo», el *Trauespiel* conjuga en sí los dos principios metafísicos, el del «círculo» y el del «dos». Como hemos visto anteriormente, la tragedia escenifica la confrontación del héroe con el orden mítico del cosmos cuyas leyes son infranqueables. El gesto titánico del héroe representa la atormentada pretensión de franquear el tiempo mítico –paralizado y paralizante– de los dioses, para abrir paso al devenir histórico del individuo. Lo realmente “trágico” de la tragedia es precisamente la imposibilidad de dicho afrancamiento y la ineluctable subsunción de esa momentánea y abortada ruptura dentro del renovado círculo de lo mismo:

En la tragedia antigua, el héroe muere porque en el tiempo consumado no hay nadie que sea capaz de vivir. El héroe muere de inmortalidad. La muerte es una inmortalidad irónica [...]; la muerte trágica está sobredeterminada, y esto es la auténtica expresión de la culpa del héroe. (Benjamin 2007: 138-139)

Insertado en el escenario de la historia post-edénica, el *Trauespiel*, en cambio, teatraliza el espectáculo del todo terrenal y ajeno a cualquier perspectiva salvífico-religiosa del hombre. Lo que genera la catástrofe no es la transgresión moral o la insubordinación contra un destino, sino la misma condición creatural del hombre. Y, cuando sobreviene, la muerte no dictamina ningún final; antes bien, es «μετάβασις de toda vida εις ἄλλο γένος» (2007: 140). Es lo que permite la repetición fantasmal de la acción: el *Trauerspiel*, prosigue Benjamin, es matemáticamente comparable «a una de las ramas de una hipérbola, cuya otra rama se encuentra en lo infinito», de modo que, en el espacio del devenir histórico, de la existencia humana trazado por el drama barroco

[...] todos actúan hasta el momento en que la muerte pone fin a la obra, para proseguir en otro mundo la repetición a mayor escala de dicha obra. Precisamente en esa *repetición* se fundamenta la ley de *Trauerspiel*. (2007: 140, el subrayado es mío)

Así, si el tiempo de la tragedia es circular y mítico, el tiempo del *Trauespiel* es espectral: es el tiempo de la duplicación, de las imágenes y de los reflejos, de la binariedad. La diferencia sustancial entre la repetición circular de la tragedia y la repetición especular del *Trauerspiel* queda reflejada estructuralmente en el número de sus actos: impar en la primera, par en el drama barroco. A la forma cerrada de la tragedia, le corresponde la forma abierta hasta el infinito del drama barroco, con la consecuente expulsión de la idea de resolución hacia un punto de fuga exterior a la acción dramática, una fuga señalada por la transformación del drama en música. En fin, si en la tragedia «la palabra y lo trágico brotan al mismo tiempo», puesto que la palabra es pura e *inmediatamente* trágica, la palabra del *Trauerspiel* se aparta del lugar de su origen para hacerse lenguaje humano e historia. A diferencia de lo que le acontece al héroe trágico, destinado a permanecer *mudo* ante la imposibilidad de franquear su destino, el personaje del drama barroco consigue que el «sentimiento puro» de lo luctuoso pase al «orden del arte» a través de la palabra, la cual deja de ser «sonido natural» (2007: 142) y se articula en tanto símbolo, juego especular entre significantes y significados.

Para concluir, el otro ámbito en el que las reflexiones de Benjamin acerca de la repetición juegan un papel central es el de la filosofía de la historia. A partir de una postura que conjuga marxismo y teología, para el alemán, la tarea del materialismo dialéctico debe ser la de «eliminar la apariencia de lo siempre-igual, o incluso de la repetición, en la historia» (2006: 475). Lo que se intenta demoler es el principio reificado de la continuidad histórica, con su pretensión de homogeneidad y objetividad. Frente a este constructo burgués, el objetivo del materialismo histórico reside en la instauración de un proceso de actualización (2006: 463), gracias a la cual, un determinado fragmento del pasado se vuelve legible, *improvisamente y solo* en una época determinada; Se trata de un conocimiento dialéctico en el que «lo que ha sido se une como un relámpago» a un «ahora históricamente determinado», volviéndose reconocible. Como subraya en la Tesis VI:

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo «como verdaderamente ha sido». Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro. Para el materialismo histórico se trata de fijar la imagen del pasado tal como ésta se presenta de improviso al sujeto (2010: 62).

Es evidente que la posibilidad de que se manifiesten combinaciones inéditas entre presente y pasado depende de la constante “re-visitación” del pasado mediante un movimiento que abandone el círculo del eterno retorno y se abra a la repetición diferencial, a la re-exposición de lo sido, al “una vez más”, a la esfera de lo posible (Montanelli 2017: 122).

5. A partir de los años Sesenta, la consciencia de la imposibilidad de encabestrar eventos y saberes bajo jeraquías epistemológicas “fuertes” (Vattimo y Rovatti 1995) condujo el pensamiento especulativo a configurar ontologías que prescindieran de las ideas de unidad y totalidad, y que contribuyeran al desmantelamiento definitivo de esa poderosa máquina conceptual conocida como “metafísica de la presencia” (Derrida) o “filosofía de la representación” (Deleuze).

Si hay un principio al que el pensamiento de Derrida se reconduce constantemente es el de la negación de la posibilidad de cualquier “pureza”: tanto de la *pura presencia de lo presente* —es decir de lo que se nos presenta como evidente, transparente, y que, expresado mediante la inmediatez fónica de la voz, posibilita que una consciencia se reconozca en tanto autoconsciencia; como de *la pura ausencia*, es decir la pureza de la alteridad radical, de la diferencia absoluta. Para el filósofo franco-

argelino, la realidad es contaminación necesaria y el nombre “inestable” que le otorga a dicha contaminación es *différance*, diferaencia<sup>15</sup>.

Afirma Derrida que el pensamiento metafísico occidental, impulsado por un insaciable *deseo de un fundamento*, se articula siguiendo una conceptualidad esencialmente binaria en la que se despliegan múltiples pares opositivos, de los cuales, el segundo término suele representar una derivación negativa, imperfecta, secundaria o impura, del primero: inteligible/sensible, espíritu/materia, ser/devenir, presente/ausente, alma/cuerpo, sujeto/objeto, verdadero/falso, activo/pasivo, hombre/mujer, interno/externo, etc., etc. La matriz de dichas conceptualizaciones, según Derrida, se asienta en la específica estructura dualística del lenguaje humano, escindido en “voz” y “escritura”. En esta estructura binaria, la *phoné* se identifica, por proximidad, con el “significado” y la escritura con el “cuerpo sensible” de dicho significado. A partir de este paradigma, la escritura fonética ha sido pensada como mero instrumento empírico, técnica al servicio de la palabra “viva”, es decir, como sistema de representación convencional, secundario y derivativo de un significado que se presupone anteriormente constituido y plenamente presente en la interioridad de una ipseidad (alma, sujeto, conciencia, etc.), la cual, a la vez, se presume “presente a sí misma” en la producción y expresión de sus significados:

sistema de lengua asociado a la escritura fonético-alfabética es aquel en el que se produjo la metafísica logocéntrica que determinó el sentido del ser como presencia (Derrida 1971: 56)

El último baluarte de dicha concepción, es la fenomenología trascendental de Husserl (cfr. Abbagnano 2003c: 824-836), para quien el acto intencional de la conciencia llega a cumplimiento cuando la verdad del fenómeno o la “cosa misma” (*Die Sache selbst*), se ofrece en su «dación directa». El «residuo fenomenológico» como dato originario que queda tras la *epokhé*, es sometido a «reducción eidética» de manera que de él se pueda extraer lo universal: según el conocido ejemplo del filósofo alemán, ante un objeto rojo, tras el ejercicio de la reducción, se da la *Wesensschau* o la “visión de la esencia”: no solamente “este rojo”, sino el “rojo como tal”, el “rojo *in specie*”. Sin embargo, el mismo Husserl reconoce que hay una diferencia sustancial

---

<sup>15</sup> Utilizaré la grafía diferaencia siguiendo el modelo de Facioni, Regazzoni y Vitale, quienes en su *Derridario: Dizionario della decostruzione* (2012) adaptaron la terminología de Derrida a la lengua italiana siguiendo su mismo método de deconstrucción lingüística, es decir procediendo por hibridación o contaminación y creando neologismos y barbarismos. Por otra parte, «plus d’une langue», «más de una lengua», es una de las definiciones que Derrida nos ofrece de la deconstrucción.

entre el “sentido” en tanto visión directa de la esencia, y el “sentido” en tanto *expresión* de la visión directa. Lo que resulta evidente es que hay siempre una situación de compromisión de la esencia intuitivamente presente con una *alteridad*, con algo que es su soporte exterior, con algo que la transporta, que es *signo* sin ser esencia: la camiseta o el papel en los que se manifiesta el “rojo” o bien las palabras «rojo», «rosso», «red» que comunican el “rojo”. Y es precisamente en este intersticio aporético en el que ahonda la relectura derridiana de Husserl.

A partir de las sugerencias del *Curso de lingüística general* de Saussure, Derrida hace suya la lección del lingüista ginebrino acerca del carácter arbitrario y diferencial del signo –aun reprochándole el anclaje al fono-logocentrismo metafísico–. Las dos caras que lo componen, significado y significante, *signans* y *signatum*, no son sino fenómenos diferenciales: ningún concepto es comprensible sino diferenciándose de la totalidad organizada de todos los significados<sup>16</sup>; ningún significante posee otro valor que no sea el de *no ser otro*. En palabras de Derrida:

Los elementos de la significación funcionan no por la fuerza compacta de núcleo, sino por la red de las oposiciones que los distinguen y los relacionan unos a otros. Ya tomemos el significado o el significante, la lengua no comporta ni ideas ni sonidos que preexistan al sistema lingüístico, sino solamente diferencias conceptuales o diferencias fónicas resultados de este sistema. (Derrida 1994: 86).

Según la fórmula del filósofo italiano C. Sini, podríamos afirmar que:

$S = \neq \infty$  [Significado = diferencias al infinito]  
 $s = \neq \infty$  [significante = diferencias al infinito] (Sini 2002)

Ahora bien, ya Saussure notaba otra cosa extraordinaria, es decir que además de diferenciarse en el plano de la horizontalidad, el significado y el significante se encuentran en una relación que los constituye como fenómenos *recíprocamente diferenciales*. Ningún *significado* propiamente dicho podría darse sin que exista previamente la articulación de un *significante* que lo delimite y especifique; y, de la misma forma, sin *significado*, todo *significante* sería tan solo un sonido formado al azar en la infinita componibilidad de los signos. Sostiene Sini (2002) que nos encontramos ante la paradoja constitutiva del lenguaje, en virtud de la cual, ante la necesidad de definir cada uno de los dos términos que lo componen, somos constantemente rebotados en el otro. Esto nos induce a pensar que esa línea horizontal

---

<sup>16</sup> Nos recuerda Carlo Sini (2002) que a esta misma conclusión ya había llegado Hegel con su silogismo disyuntivo, considerado la forma más refinada de representación de la realidad. El silogismo disyuntivo tiene la forma «A es B o C. Pero, A no es B, luego A es C» y restituye el concepto como sistemática totalidad de las diferencias internas del concepto.

que separa el *concepto* (significado) de la *imagen* (significante) en el conocido gráfico de Saussure, lejos de ser una división que instituye la pureza de dos presencias, es, antes bien, una *diferaencia*:



Todo concepto está por derecho y esencialmente inscrito en una cadena o en un sistema en el interior del cual remite al otro, a los otros conceptos, por un juego sistemático de diferencias. Un juego tal, la *diferaencia*, ya no es entonces simplemente un concepto, sino la posibilidad de la conceptualidad, del proceso y del sistema conceptuales en general. [...] Designaremos como *diferaencia* al movimiento según el cual la lengua, o todo código, todo sistema de *repeticiones* en general, se constituye «históricamente» como entramado de diferencias. (Derrida 1994: 46-47, el subrayado es mío)

La *diferaencia* impone pensar que todo lo que *es* (presente) *di-fiere* de sí para ser sí mismo y ese *diferimiento* opera en tanto *espaciamiento* –devenir-espacio del tiempo– y en tanto *temporalización* –devenir-tiempo del espacio–. Todo lo que *es* (presente) *es* en tanto en cuanto relación con lo *otro* y no *es* sino en esta relación diferencial con respecto a la alteridad. Así, mientras que la metafísica de la presencia descansa en la ilusión de un origen puro, de una autoafirmación inmediata en virtud de la cual la experiencia constitutiva de una ipseidad –el sujeto en tanto consciencia de la identidad consigo mismo en ese momento– se *re-fiere* a sí misma sin pasar por la alteridad, la *diferaencia* es el “origen” no-pleno, no-simple, el origen *di-fereente* de las diferencias.

Ahora bien, la pérdida del origen, o mejor dicho, el “no-origen originario” impone un ineludible replanteamiento de la idea de repetición. «Au commencement, la répétition», afirma Derrida deconstruyendo el conocido *incipit* del evangelio de San Juan, para indicar que es la *diferaencia*, el *retraso original*, la potencia ecoica y repitiente de la «segunda vez», lo que constituye el origen, puesto que si en el “comienzo” hubiera una identidad estable y monolítica, nada se originaría, nada saldría de ella. Esta nueva forma de entender la repetición debe pasar por el derrocamiento del último bastión de la fenomenología husserliana –y de la metafísica en general–, ese

«presente vivo» que, en tanto «principio de los principios» (Derrida 1985: 103), piensa la repetición como estructura enervadora de la idealidad y, por consiguiente, como un derivado de la presencia:

[...] la idealidad no es sino el nombre de la permanencia de lo mismo y la posibilidad de su repetición [...]. Aquélla depende por entero de la posibilidad de actos de repetición. Está constituida por ésta. Su «ser» está hecho a la medida del poder de repetición. La idealidad absoluta es el correlato de una posibilidad de repetición indefinida. Se puede decir, pues, que el ser es determinado por Husserl como idealidad, es decir, como repetición (Derrida 1985: 102)

Coincidiendo con la determinación del ser como presencia, esta repetición no es sino la reactivación del origen como había sido entendido por el platonismo. La deconstrucción derridiana invierte literalmente los términos, de modo que «se deriva la presencia-del-presente de la repetición y no a la inversa» (Derrida 1985: 101). Sugiere Descombes que el «principio del no-principio» derridiano (1988: 191), además de formularse mediante los dos conocidos enunciados «En el comienzo, la repetición» y «En el comienzo, la representación», habría podido ser expresado también mediante la frase «En el comienzo, el signo» (1988: 192). El signo y no “la cosa”, o “el ente”, o “el sustrato”. La sugerencia de Descombes, lejos de ser peregrina, se fundamenta en la tupida red de argumentos que estructuran *La voz y el fenómeno*, donde, radicalizando las posturas de Husserl, el franco-argelino afirma de manera concluyente que la consciencia, «no queriendo decir “consciencia” otra cosa que la posibilidad de la presencia a sí del presente en el presente viviente» (1985: 46), no es nunca *anterior al lenguaje*<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> En realidad, este razonamiento no era nuevo: ya en su primera obra, *Introducción a «El origen de la geometría» de Husserl* (1962), Derrida había prestado especial atención a la descripción fenomenológica de la génesis de las objetividades ideales a partir de su evidencia ante la consciencia que las produce. Según Husserl, para ser verdadera una objetividad ideal (un teorema, un concepto, una forma de conocimiento) debe ser *universalmente inteligible*, independientemente de las condiciones contingentes de su producción. Por lo tanto, su misma “constitución” depende de la posibilidad de quedar inscrita en un lenguaje. De esta premisa Derrida deduce que la imbricación entre “registro” y “transmisión”, las dos características del lenguaje, son la condición de producción de la idealidad. Es decir, no hay *primero* una labor eidética interna a la consciencia y *posteriormente* su registro y transmisión mediante un lenguaje instrumental y exterior: la idealidad se constituye ya, en la consciencia que la produce, como sedimentación y prospección, es decir como registro bajo una forma que garantice su *iterabilidad o repetición*, más allá del presente de su producción. Sin embargo, la mera posibilidad de inscripción del sentido en una lengua es insuficiente para la constitución de la idealidad: es necesario que dicha inscripción se realice en una *escritura*, puesto que esta es la única garantía de la inteligibilidad del sentido, aun en ausencia de las condiciones contingentes en las que ese sentido se ha originado (Facioni, Regazzoni y Vitale 2012: 19-21).

*Repetición y signo*, por tanto, vendrían siendo sinónimos: «[...] no hay palabra, ni en general signo, que no esté construido mediante la posibilidad de repetirse. Un signo que no se repita, que no esté dividido por la repetición ya en su “primera vez”, no es un signo», alega Derrida en *La escritura y la diferencia* (1985: 337). El signo por excelencia, el *topos* en el que el juego entre repetición y presencia se despliega más cargado de implicaciones, es para Derrida la escritura, irreductible paradigma de la diferencia. Es en la escritura donde el ser se diferencia, se aliena y se “media”; deviene *otro*, se hace presente y ausente, vivo y muerto en el mismo tiempo; se transforma en la *huella* de lo que nunca estuvo presente, en el *suplemento* de lo que nunca estuvo representado. Es importante subrayar, sin embargo, que la escritura a la que aquí Derrida se refiere no coincide con la *escritura empírica* de una lengua determinada; se trata, antes bien, de la «archi-escritura», del mecanismo que regula la constitución del *autos* y de toda la experiencia humana en tanto *texto*: «Il n'y a pas de hors texte», no hay nada fuera del texto,; no hay *bios*, sin *potencia gráfica*; sin potencia de repetición.

6. Afirma Gilles Deleuze que «Cada cosa, cada ser, debe ver su propia identidad sumida en la diferencia, ya que cada uno no es más que una diferencia entre diferencias» (2002a: 101). Sin embargo, añade el francés, la única forma de mostrar la diferencia es *difiriendo*, o “repetiendo”, puesto que la “diferencia en sí” no puede ser pensada, sino en el “acaecer del diferente”, vale decir en el movimiento de la repetición. De aquí el surgimiento de una filosofía que destrona la *Generalidad de lo Mismo* en favor de las *puras singularidades diferenciales*; y de ahí también la emergencia de un pensamiento de la multiplicidad, cuyo proceder no puede estar marcado por el rígido binarismo del método dialéctico, sino por una andadura nomádica y rizomática.

Si el punto de partida de Derrida había sido la fenomenología alemana, el *humus* que alimenta la filosofía de Deleuze es extremadamente variado y ecléctico, con una predilección por una tradición propiamente francesa –Bergson, Proust y Sartre–, así como por el pensamiento de filósofos como Duns Scoto, Spinoza, Kant y Nietzsche, cuyas obras son impredeciblemente desmanteladas y re-armadas a la luz de las afinidades y alianzas especulativas con el pensamiento del propio Deleuze.

La noción clave de la filosofía deleuziana es, indudablemente, la de *inmanencia*. Basándose en una concepción del viviente en tanto organismo que, a la



manera del dios spinoziano, es *causa sui* –conjuntamente su origen y su fin–, el inmanentismo de Deleuze arraiga en la sencilla constatación de que nada hay anterior a la vida, ni posterior a ella, cuando se la considera desde la perspectiva del viviente (Ronchi 2015: 15-19).

Y a partir de la sumersión en la inmanencia se insinúa la pregunta acerca del pensar, acerca de lo que puede ser pensado y de lo que no se deja pensar. Para Deleuze, existe una *imagen dogmática* del pensamiento, inaugurada por la metafísica platónica, en la que la ecuación *pensar = reconocer* se ha “naturalizado” a partir de la misma instancia de interrogación:

La metafísica formula la pregunta de la esencia bajo la forma: ¿Qué es lo que ... ? Quizá nos hemos habituado a considerar obvia esta pregunta; de hecho, se la debemos a Sócrates y a Platón; hay que volver a Platón para ver hasta qué punto la pregunta: «¿Qué es lo que ... ?» supone una forma particular de pensar. Platón pregunta: ¿qué es lo bello, qué es lo justo, etc.? Se preocupa en oponer a esta forma de pregunta cualquier otra forma. (Deleuze 2006: 43)

La estructuración de la pregunta subsume la conceptualización del ser como representación: responder al «qué» consiste en ordenar, clasificar y representar la realidad según determinadas categorías, construidas a partir de la continua repetición de rasgos semejantes y dispares. Todo ello se ofrece luego a la generalidad del concepto, del universal: todos los caballos que repetidamente veo se encuentran entrelazados y subsumidos, gracias al juego de la repetición y de la diferencia, bajo la forma única y normativa del concepto de “caballo”. La representación, por tanto, es una repetición de la generalidad en el orden *cualitativo de la semejanza* y en el *cuantitativo de la equivalencia*. El hecho de que esta imagen del pensamiento esté simbólicamente encarnada en la figura del esclavo –el esclavo de Menón del homónimo diálogo– resulta sorprendentemente paradigmático. Sin embargo, sostiene Deleuze en *Nietzsche y la filosofía* (1962), que en los diálogos platónicos a veces aparece «un rayo de luz», un espacio de liberación de la cautividad del pensamiento dogmático, como el caso del sofista Hippias, el cual respondía «quién» todas las veces que le preguntaban «qué»:

Pensaba que la pregunta ¿Quién?, como pregunta era la mejor, la más apta para determinar la esencia. Porque no remitía, como Sócrates creía, a ejemplos discretos, sino a la *continuidad de los objetos concretos tomados en su devenir*, al devenir-bello de todos los objetos citables o citados en ejemplos. Preguntar quién implicaba una concepción de la esencia original y todo un arte sofista que se

oponía a la dialéctica. Un arte empirista y pluralista. (Deleuze 2006: 43, el énfasis es mío)

Preguntar «quién», como hará el Dionysos de Nietzsche, significa poner en marcha un pensamiento *otro*. Significa, considerada una cosa, saber «cuáles son las fuerzas que se apoderan de ella, cuál es la voluntad que la posee», teniendo en cuenta que lo que «quiere» la voluntad es «afirmar su diferencia o negar lo que difiere» (Deleuze 2006: 44). Significa aprehender la emergencia de singularidades *irreconocibles* en tanto irreductibles al *re-conocimiento*; de singularidades desvinculadas de identidades previamente constituidas; significa, en fin, pensar la *diferencia en sí*.

Y mientras que el dogma del «qué» obliga el pensamiento a pensar la trascendencia, el «quién» irrumpe en la inmanencia, tras el encuentro contingente, a veces violento, con *algo* que se ofrece al pensamiento para ser descifrado. Es la violencia de un *signo* lo que obliga a buscar el *sentido* de lo real en tanto «multiplicidad abierta, irredenta, sin reconciliación posible en totalidad ni unidad ninguna» (Morey 2005: 14). Se trata, desde luego, de un sentido que no podrá jamás exceder el horizonte del mundo o de la experiencia. De un sentido que, coincidiendo con la esencia –«*Porque la esencia es solamente el sentido y el valor de la cosa*» (Deleuze 2006: 43, énfasis en el texto)– no es jamás un *quid*, sino una dirección. Es una unidad que, *stricto sensu*, no existe, sino que *insiste, subsiste o persiste* en las proposiciones que lo expresan. Ahora bien, la afirmatividad intrínseca que según Deleuze caracteriza lo real impone pensar que ese “no existir” o “no-ser” del sentido «no es el ser de lo negativo»; es, antes bien, «el ser de lo problemático», noción que el pensador francés designa «(no)-ser» o «¿-ser» (Deleuze 2005: 157), reformando y suspendiendo el estatuto de la negación.

Las premisas hasta aquí expuestas constituyen el sustrato conceptual a partir del cual se articula el corazón palpitante de la filosofía deleuziana, a saber, la tesis ontológica de la *univocidad del ser* –cuya primera elaboración se debe a Duns Scoto– junto a las nociones de *repetición* y *diferencia*. Ateniéndonos a la formulación que hallamos en *Diferencia y repetición* (1968):

[..] el ser, ese designado común, en tanto se expresa, se dice a su vez *en un único y mismo sentido* de todos los designantes o expresantes numéricamente distintos (2002a: 72, énfasis en el texto)

Que el ser se diga en un *único y mismo sentido* de todo lo que se dice, equivale a afirmar la *infinita igualdad* de todos los entes en el ser. Desde luego, los entes difieren cualitativamente entre sí y constituyen una variedad ilimitada y múltiple, pero todas ellas tienen en común *que todos son*. La aparente obviedad del enunciado esconde una complejidad definitoria irreductible, puesto que mediante la proposición “*que todos son*” no se expresa un concepto representativo, ni se indica un referente entendido en términos de *ousía*. Dado que, como hemos visto, lo real unívoco no posee para Deleuze un estatuto «teoremático» sino problemático, “*que todos son*” no puede ser el objeto trascendental de un saber metafísico. Como señala el filósofo italiano R. Ronchi, a lo sumo, siguiendo las sugerencias del propio Deleuze, de él podríamos decir que «(no)-es» o «¿-es» (Ronchi 2015: 16).

La proposición ontológica de Deleuze, ese solo y mismo «clamor del ser», como lo define Badiou (1997), se articula, además, en un segundo momento que especifica y aclara el primero:

Lo esencial de la univocidad no es que el Ser se diga en un único y mismo sentido, sino que se diga, en un solo y mismo sentido *de* todas sus diferencias individuantes o modalidades intrínsecas. (2002a: 72, énfasis en el texto)

Mediante la operación afirmativa de otorgar univocidad al ser, Deleuze asigna la misma dignidad ontológica a todos los *modos* del ente –o diferencias en sí-, sin jerarquizarlos a partir de la negatividad y la exclusión, y sin encabestrarlos bajo el yugo de la generalidad. Lo que pretende el filósofo es instaurar las condiciones que permitan pensar de forma no dogmática el ser a partir de la *infinita pluralidad de las diferencias*. Ahora bien, Deleuze llama *diferencia en sí* a la diferencia de lo absolutamente infinito –donde el «en sí» implica su independencia con respecto al punto de vista de un sujeto en tanto ente determinado–, y *repetición para sí* a la necesaria *actualidad* de la diferencia en sí en lo finito. La repetición, por tanto, es la «universalidad de lo singular» (Deleuze 2002: 22), un movimiento que ya no repite Lo Mismo (la “*caballidad*” del “caballo” en todos los caballos que veo, para seguir con el ejemplo anterior) sino que repite la *repetición* misma (el “*caballizarse*” del caballo, los actos a través de los cuales un caballo dado no cesa de *hacerse caballo*, se constituye como *singularidad* determinada). Pero tal vez convenga matizar con ejemplos concretos ese articulado y complejo dispositivo conceptual que es la repetición deleuziana.

Es posible afirmar que para Deleuze –como lo había sido para Nietzsche–, la repetición es una «práctica de la repetición amorosa», (Ronchi 2015: 50), una variación ilimitada, como la de los amantes que “repiten” –o elevan «a la enésima potencia» (Deleuze 2005: 22)– la singularidad de un encuentro; una singularidad que, como hemos visto, no se configura como un *origen* o como una *presencia* que es repetida secundariamente, sino como un “exceso” desprovisto de centro. En el caso de los amantes, esa “ausencia originaria” es fácil de comprobar empíricamente: es suficiente que ellos cesen de “repetir” el amor, para verificar que lo que les queda en las manos no es “la cosa en sí” sino el vacío de una ausencia.

Hay, para Deleuze, dos repeticiones: la “mala” o “ingenua” que se encuentra inscrita en la *generalidad del concepto* –y que hemos visto desplegarse “en el lado de allá” –; y la “buena”, la que se injerta en la variación y tiene por fundamento la *singularidad de la idea*, entendiendo por Idea la *actualidad* de un proceso real. La diferencia entre ellas muy bien podría ejemplificarse mediante la práctica religiosa: por un lado, estaría el cristianismo formal de quien mediante el gesto reiterado de ir a misa o comulgar confirma un *saber conceptual* –“soy un buen cristiano” –; por el otro, está el cristianismo de quien, en la repetición de cada eucaristía, encuentra la singularidad absoluta del cuerpo y de la sangre de Cristo. Como explica Ronchi (2015: 51), en el primer caso tenemos un concepto, una singularidad (P), y “fuera” de ella, en el espacio y en el tiempo, una serie de repeticiones –cada una de ellas con cierta diferencia de grado– que se disponen extensivamente en una línea horizontal infinita:

P  
 $P^1 P^2 P^3 P^n$

La serie resulta compuesta por elementos que repiten el mismo concepto, si bien con ciertas diferencias y, por ello mismo, son semejantes. Ahora bien, puesto que se encuentran fuera del concepto, son extrínsecas a él, las diferencias  $P^1$ ,  $P^2$ ,  $P^3$ ,  $P^n$  repiten la mismidad de P como imitaciones pálidas, ontológicamente deficientes con respecto al modelo trascendente. Cuando la experiencia queda fuera del concepto se instaura lo que comúnmente definimos *representación* y que, como hemos visto *supra*, consiste en una repetición de la generalidad en el orden *cualitativo de la semejanza* y en el *cuantitativo de la equivalencia*.

En el segundo caso, el del cristiano auténtico o del verdadero enamorado, la diferencia se hace intrínseca, *inmanente* a la Idea, a la actualidad de un evento, de un proceso real: en la repetición el cristiano *se hace* cristiano, en la repetición los amantes

*actúan* el amor que *los hace* amantes. Afirmar que la diferencia es *interna* a la idea, aun siendo externa al concepto, significa entender la repetición en su sentido vertical e intensivo:

P<sup>1</sup>

P<sup>2</sup>

P<sup>3</sup>

P<sup>n</sup>

donde P<sup>1</sup> P<sup>2</sup> P<sup>3</sup> P<sup>n</sup> no son réplicas de un P trascendente y originario, sino diferencias sin concepto (Deleuze 2005: 53), o dicho de otra forma, los *actos* mediante los cuales P *se constituye* como singularidad: «esta fe», «este amor», «esta vida». A propósito de este último sintagma, es interesante remarcar que, en su último escrito, el artículo *La inmanencia: una vida...* (1995), Deleuze deja entender que la repetición, en tanto proceso de actualización de las virtualidades contenidas en una vida, no es otra cosa sino *una vida que vive*. Es lo que nos hace singularidades antes que individuos: porque lo propio de lo individual es la soledad de lo numérico, la unidad del cálculo; mientras que lo propio de una singularidad es ser un incalculable.

La conclusión de este recorrido, en el que hemos transitado –si bien de manera discontinua y forzosamente parcial– por los espacios y los tiempos de la repetición, por “el lado de allá” y por “el lado de acá” de su conceptualización, no puede sino consignarse a la memorable página de Deleuze en la que la dos caras de la repetición quedan magistralmente retratadas:

En todo caso, más que lo repetido y el repetidor, el objeto y el sujeto, debemos distinguir dos formas de repetición [...]. La primera repetición es repetición de lo Mismo, que se explica por la identidad del concepto o de la representación; la segunda es la que comprende la diferencia, y se comprende a sí misma en la alteridad de la Idea. Una es negativa, por defecto del concepto; la otra, afirmativa, por exceso de la Idea. Una es hipotética; la otra, categórica. Una es estática; la otra, dinámica. Una es repetición en el efecto; la otra, en la causa. Una, en extensión; la otra es intensiva. Una, ordinaria; la otra, notable y singular. Una es horizontal; la otra, vertical. Una está desarrollada, explicada; la otra está envuelta y debe ser interpretada. Una es revolucionaria; la otra, evolutiva. Una es de igualdad, de conmensurabilidad, de simetría; la otra se funda sobre lo desigual, lo inconmensurable o lo disimétrico. Una es material; la otra, espiritual, aun en la naturaleza y en la tierra. Una es inanimada, la otra posee el secreto de nuestras muertes y de nuestras vidas, de nuestros encadenamientos y de nuestras liberaciones, de lo demoníaco y de lo divino. Una es una repetición «desnuda», la otra es repetición «vestida», que se forma a sí misma vistiéndose, enmascarándose, disfrazándose. Una es de exactitud, la otra tiene como criterio la autenticidad. (2002a: 53-54)

### 3. UN ARCHIPIÉLAGO QUE SE REPITE. LA REPETICIÓN EN EL CARIBE NEOBARROCO

---

*Una vez repetida, la misma línea no es ya exactamente la misma, ni el bucle tiene ya exactamente el mismo centro*

Jacques Derrida

*El huracán no ruge en pentámetros*  
Kamau Brathwaite

Más que un mar, más que una cuenca, el Caribe es un inextricable laberinto de signos y de superposiciones discursivas que ha suscitado el interés y la fascinación de muchos: de la mirada foránea, interesada en su territorialización y por ello mismo en busca de la disyunción de esa alianza entre realidad y mito que el Caribe parece encarnar; de la mirada interna, en pos de la intrínseca diferencia que connota este espacio geográfico y cultural tan fragmentado, inestable, híbrido, plurilingüe, y, sobre todo, contradictoriamente saturado de signos.

Entre las lecturas más sugerentes que del Caribe se han propuesto, cabe señalar el ensayo *La isla que se repite* (1998), de Antonio Benítez Rojo, subtulado *El Caribe y la perspectiva posmoderna*. En la obra, el escritor y crítico cubano utiliza la Teoría del Caos como herramienta epistemológica para la comprensión del complejo entramado de relaciones que conforman el retículo antropológico y sociocultural de la región, abordándolo a partir de una perspectiva no lineal<sup>18</sup>.

El Caribe, arguye Benítez Rojo, es un *meta-archipiélago* (v) sin centro ni fronteras. Es el lugar de la pluralidad, de la copresencia y de la hibridación; un intersticio en el que la transparencia epistemológica de las aproximaciones científicas –el pensamiento racional y dialéctico europeo– coexiste, en estado de diferencia, con las cosmogonías premodernas africanas, con los bestiarios mitológicos indígenas, con farmacopeas olvidadas e incluso con los vaticinadores posos de café (xxxiii). Su rasgo

---

<sup>18</sup> En la «Nota aclaratoria», Benítez Rojo expone su postura epistemológica, aclarando que «la perspectiva de Caos ofrece grandes ventajas; su manera de mirar hacia la turbulencia y el ruido en busca de dinámicas repetitivas provee modelos que permiten apreciar que la fuga *ad infinitum* de significantes no es totalmente desordenada ni tampoco absolutamente impredecible, sino que responde al influjo de grandes sistemas» (311).

definitorio es un “supersincretismo” que dista mucho de ser síntesis y que se configura, antes bien, como «*interplay*» (xxvii) o juego diferencial entre todos los dispares elementos mencionados. Al ser un sistema caótico, el Caribe «mira hacia todo lo que *se repite*, reproduce, crece, decae, despliega, fluye, gira, vibra, bulle» (xxxiii, el subrayado es mío); es un engranaje semiótico que se repite a sí mismo en una sucesión de movimientos y de ritmos descentrados, según una polirritmia ancestral que es negra, mestiza, mulata, y que no deja espacio a las rígidas articulaciones binarias de los ritmos blancos –los 4/4, 2/2, 6/8, a saber, los ritmos de la marcha o, metonímicamente, los de la conquista y la territorialización–.

Bajo el aparente desorden de este sistema tan complejo y turbulento, subyacen, por tanto, regularidades que se repiten sistemáticamente. Un caos organizado alrededor de recurrencias y reiteraciones:

[...] dentro de la fluidez sociocultural que presenta el archipiélago Caribe, dentro de su turbulencia historiográfica y su ruido etnológico y lingüístico, dentro de su generalizada inestabilidad de vértigo y huracán, pueden percibirse los contornos de una isla que se “repite” a sí misma [...]. He destacado la palabra “repite” porque deseo darle el sentido un tanto paradójico con que suele aparecer en el discurso de Caos, donde toda repetición es una práctica que entraña una diferencia. (Benítez Rojo 1998: iv)

Como condensación inestable de lo diverso, el discurso del Caribe se presenta, por ende, como un vaivén de turbulencias y remolinos que enmarañan y confunden los hilos argumentales de las distintas narraciones: el discurso de la Historia se entrelaza con el del Mito, así como el discurso del poder se entreteje con el de la resistencia. Ineludible producto de esta inestabilidad, la obra de arte caribeña consiste en un artefacto sincrético que, lejos de ser una pacífica síntesis, se presenta como un significativo hecho de diferencias, como un *caos* donde la repetición desenvuelve un discurso contrapuntístico que «visto a la caribeña parecería una rumba y visto a la europea el flujo perpetuo de una fuga del Barroco» (xxx).

Ahora bien, esta última consideración de Benítez Rojo acerca de la forma contrapuntística o “barroca” de los productos culturales caribeños, nos impone ampliar nuestro espectro de reflexiones. Es incontrovertible que la repetición se vislumbra como uno de los factores sustanciales a la hora de abordar la morfología de las letras caribeñas actuales, sin embargo, es igualmente cierto que estas deben su carácter reiterativo y rizomático a un haz de intrincadas y no siempre distinguibles coyunturas.

En primer lugar, cabe subrayar que la región comparte con el resto del subcontinente americano el mismo pasado de subalternidad colonial y, por consiguiente, la misma prolongada tradición cultural “repitiendo” y “ecoica”. Desde su instauración, el complejo entramado de prácticas antropológicas, sociales y culturales de la Colonia se configuró como un dispositivo altamente mimético, en el que, a través de la reiteración de una lengua “otra”, se fue introyectando cierto sistema de representación del mundo y, con él, las configuraciones de poder forjadas por el imaginario europeo. Si por una parte y como afirma H. Bhabha (2002), el discurso colonial está construido sobre la fijeza y el estereotipo, la praxis imitativa –o *mimicry*– del colonizado, lejos de configurar una repetición pasiva de la mismidad, se fue urdiendo como repetición desfondadora, es decir como conjunto de “estrategias de resistencia”, actuadas con mayor o menor grado de consciencia. En este sentido, adquieren un papel fundamental todos esos “cruces inesperados” que se verifican en el proceso de reproducción de la autoridad colonial; los desplazamientos, las distorsiones, las resemantizaciones y las re-inscripciones que, corroyendo la supremacía del modelo, favorecieron la emergencia de subjetividades inéditas y de nuevas dinámicas de negociación (Bhabha 2002: 111–121).

La peculiar conjugación americana y caribeña de los mecanismos que Bhabha vislumbra en las colonias inglesas, queda magistralmente expuesta en las cinco conferencias que José Lezama Lima pronuncia en el año 1957 y que luego serían publicadas en el volumen titulado *La expresión americana*. En estos ensayos Lezama Lima contrapone a la idea del Barroco europeo como “arte de la Contrarreforma” –según a la conocida fórmula de W. Weisbach (1942)–, el Barroco americano como “arte de la contraconquista” (Lezama Lima 1993: 95). El nuevo sintagma apunta a la rebelión implícita que subyace a la apropiación de la estética del colonizador por parte del colonizado, dando a las formas artísticas un estatus que las hace vehículo para manifestaciones ideológicas contrapuestas.

No es baladí subrayar que, por una parte, fue el propio aparato conceptual barroco el que intrínsecamente facilitó el ejercicio de la subversión en tierras ultramarinas, donde se rentabilizó muy proficuamente esa tendencia a la inestabilidad, al artificio, a la teatralización, a la parodia y al descentramiento que el Barroco europeo había puesto a punto a fin de dilatar la fractura que el monolítico racionalismo de la primerísima modernidad estaba experimentando. Por otra parte, no se debe olvidar una postura de suma relevancia a la hora de desembrollar los hilos que



conforman esa urdimbre llamada “barroquismo” americano. En una conferencia realizada en Caracas en 1975, y luego publicada con el título «Lo barroco y lo real maravilloso», Alejo Carpentier no solo establece un vínculo intrínseco entre lo barroco y la ontología americana<sup>19</sup>, sino que afirma que el barroquismo tiene que verse, de acuerdo con Eugeni D’Ors (1935), como una constante humana, una categoría del espíritu –y, por tanto, intemporal–, que se repite cíclicamente en los más variados tiempos y espacios<sup>20</sup>. Tanto si se lo considera en términos de legado histórico europeo, como si se interpreta a la luz del concepto de «categoría del espíritu», lo cierto es que el “barroquismo” se configura como la constante formal y estructural de los productos culturales americanos.

Ahora bien, si, por un lado, las prácticas de “repetición con diferencia”, se vinieron ensayando con alterna fortuna a lo largo de la historia de las letras occidentales –repárese, por ejemplo, en el antiquísimo uso de la parodia–, y actuaron como patrones en los procesos de apropiación/producción cultural en las colonias caribeñas, es solo a partir de la contemporaneidad cuando adquieren operatividad epistemológica: en parte como corolario del resurgimiento, tras siglos de generalizado desprecio, de una nueva sensibilidad barroca; en parte, y como se ha podido apreciar, como herramienta operativa en la campaña antimetafísica y de dismantelamiento de la representación, llevada a cabo por el pensamiento filosófico más reciente<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> El Barroco americano, por tanto, no debería su existencia sólo a Europa, sino también, a otros factores como la existencia del arte precolombino, la naturaleza exuberante americana el mestizaje racial, cultural y lingüístico de dos mundos, y, por último, el sentimiento de descentramiento (Carpentier, 1981).

<sup>20</sup> Nos encontramos frente a esa dicotomía relativa al Barroco que estuvo vigente durante mucho tiempo: por un lado, los historiadores que se negaban a ver el Barroco fuera de su tiempo, o, mejor dicho, de su siglo, para poner de relieve sus vinculaciones históricas con la monarquía absoluta, la aristocracia, la Iglesia católica y la Inquisición; por el otro, se alineaban los esteticistas/formalistas, que veían el Barroco como un «eón» atemporal, una forma que transmigra, renace u ocurre en muchas épocas y latitudes, sin vínculos sociológicos o ataduras a los hechos históricos. En esta diatriba, la postura dorsiana enraíza con los estudios de Wölfflin (1988, 1915), que intentan explicar las transformaciones que sufre el arte barroco en contraposición con el renacentista. Wölfflin establece cinco grandes líneas de cambio: 1. de lo lineal a lo pictórico, 2. de lo superficial a la profundidad, 3. de la forma cerrada a la forma abierta, 4. de la multiplicidad a la unidad, 5. de la claridad a la relativa oscuridad.

<sup>21</sup> En realidad, aunque se trata de un fenómeno cultural circunscrito a las últimas décadas del siglo XX, resulta sumamente significativo que, ya a partir de los comienzos de ese mismo siglo, W. Benjamin intuyera que el Barroco histórico podía ofrecer una clave de lectura de la sensibilidad de la época y, contextualmente, un contra-paradigma con respecto a la «jaula de hierro» de la racionalidad moderna: una modernidad que, como apunta Buci-Glucksmann, consigue al fin reconocerse en el rostro saturnino de su historia, hecha de duelo y de melancolía (1994: 68). En *El origen del Trauerspiel alemán* (1925), reflexionando sobre las relaciones entre Barroco y Expresionismo, Benjamin cita una vaticinadora declaración de Víctor Mannheimer (1904): «Me ... parece como si desde hace doscientos años la sensibilidad artística de ningún período estuviera en el fondo tan emparentada con la sensibilidad artística de nuestros días como la literatura barroca del siglo XVII cuando estaba en busca de su estilo. Interiormente vacíos o convulsionados en lo más profundo, exteriormente absorbidos por problemas

En relación con el primer punto, debemos recordar que el renovado interés, en la postrimerías del siglo XX, por el gusto y las formas barrocas, ofreció una nueva perspectiva de indagación sobre lo que se ha llamado «el fin de la Modernidad». Con inusitada intensidad y herramientas hermenéuticas muy variadas, a partir de los años setenta empezaron a proliferar los estudios críticos sobre las formas barrocas, llevados a cabo desde muy variadas parcelas del saber. Ensayos como *El barroco y el neobarroco* (1972) de Severo Sarduy, *L'idea del barocco* (1984) de Luciano Anceschi, *La raison baroque* (1984), y *La folie de voir* (1986) de Christine Buci-Glucksmann, *L'età neobarocca* (1987) de Omar Calabrese, *Le pli* (1988) de Gilles Deleuze, *L'esprit baroque* (1994) de Anne Laure Angoulvent, entre muchos otros, confirman el interés por reevaluar el potencial productivo de dicha categoría para la conformación de una episteme contemporánea.

Y mientras que en Europa recién se iba inaugurando el debate, en las latitudes hispanoamericanas y caribeñas ya se venían llevando a cabo las osadas experimentaciones formales y los audaces ejercicios verbales de poetas y novelistas neobarrocos, incluso a partir de mucho antes de los sesenta<sup>22</sup>. De hecho, cuando Sarduy emprende su labor de conceptualización de la categoría, dispone ya de las producciones de Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Salvador Elizondo, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, entre otros. Sirviéndose de las herramientas del postestructuralismo, Sarduy consigue indagar el fenómeno con rigor epistemológico, desarrollando «un esquema operatorio preciso», capaz de circunscribir el «desenfado terminológico» con el que se usaba la categoría. Como expone en el conocido ensayo *El barroco y el neobarroco* (1972):

---

técnicamente formales que en principio parecían tener poco que ver con las cuestiones existenciales de la época, así fueron la mayoría de los escritores barrocos, y, hasta donde alcanza nuestra vista, semejantes a ellos son al menos los escritores de nuestro tiempo cuya producción dejará huella» (Benjamin 2010: 254). Evidentemente, más que a una continuidad en el tiempo, el filósofo alemán está aquí apuntando a un específico *Jetztzeit*, a esa ruptura paradójica de la temporalidad en la que una parcela de pasado se actualiza por su repetición en el presente.

<sup>22</sup> Recordemos brevemente que los escritos juveniles de J.L. Borges se fraguó siguiendo el modelo literario del barroco español, con claras referencias a Góngora, Saavedra Fajardo, Espinel, Quevedo y Torres Villarroel. Como apunta J Alazraki: «Todos o casi todos los rasgos distintivos de la prosa manierista aparecen en la prosa del primer Borges. Los excesos y alardes manieristas [...] reaparecen en el Borges de *Inquisiciones* [1925]: metáforas contorsionadas, neologismos mostrencos, regusto por el latinismo, paralelismo en la sintaxis, goce jacarista por el vocablo popular y de germanía» (1999: 25/07). Cabe asimismo recordar el rechazo, en sus años de madurez, de esa producción temprana, calificada como conjunto de «pecados literarios». Borges no solo prohibió su reedición y la excluyó de sus obras completas, sino que «si el precio no era muy alto, compraba ejemplares y los quemaba» (cit. en Alazraki, 1999: 25/07).

más que ampliar [...] el concepto de barroco, nos interesaría, al contrario, restringirlo, reducirlo a un esquema operatorio preciso, que no dejara intersticio, que no permitiera el abuso o desenfado terminológico de que esta noción ha sufrido recientemente [...] sino que codificara, en la medida de lo posible, la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano actual (Sarduy 2011: 7)

El rasgo constitutivo del Barroco, según Sarduy, sería, ante todo, la «artificialización», noción que se opone al concepto dorsiano del barroco como “celebración de la naturaleza”, y que se concreta mediante tres mecanismos: la *sustitución* (9-11) de un significante por otro totalmente alejado semánticamente (metáfora); la *proliferación* (11-15) o progresión de una cadena de significantes alrededor de un centro elidido (metonimia); la *condensación* (15-18) o fusión de dos términos de una cadena significativa para producir un tercero que los engloba en un constructo híbrido (palabras valija). Además de ello, señala la importancia de la *parodia*, la *carnavalización* y la *intertextualidad* (18-32) como dispositivos neobarrocos de apropiación y deformación de textos o de formas discursivas preexistentes o, dicho de otra forma, como mecanismos de repetición con diferencia. En fin, en el último apartado del citado ensayo, Sarduy menciona tres aspectos más como constitutivos del régimen estético neobarroco: el *erotismo* o *desperdicio*, el *espejo* y la *revolución* (32-36). Erótico y superabundante es, ante todo, el lenguaje, que en antítesis con la lengua «económica» de las transacciones comunicativas, «se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto» (32). Este juego hedonista al “derroche”, caracterizado por la excrecencia hipertrófica de los significantes, prevé entre sus “reglas” una serie sorprendente de procedimientos de reproducción y multiplicación, como la anamorfosis, la simulación, o el *trompe-l’oeil* (7-36).

De lo expuesto hasta aquí se infiere que el carácter proliferante e indisciplinado de los signos –bien como concreción de ese *interplay* caótico que bulle en la cuenca del Caribe (Benítez Rojo); bien como estrategia de resistencia y agenciamiento frente a la dominación colonial (Bhabha); bien como rasgo preeminente de la cosmovisión y de la estética neobarroca (Sarduy)–, se perfila como una de las marcas idiosincrásicas de los artefactos semióticos caribeños. En ellos, corroyendo los códigos estatuidos, la insubordinación de los significantes apunta a la redefinición, siempre provisional, siempre incompleta, de los significados.

Todo lo expuesto no puede sino refractarse en las producciones discursivas literarias. Los textos caribeños resultan «fugitivos por naturaleza» (Benítez Rojo: xxxiii), espacios donde el discurso se pulveriza debido a la constante intromisión de formas, recursivas, fractalizadas, barrocas. En particular, la predilección por todos esos engranajes de significación en los que resuena el eco de un doble, la presencia de un «otro», corrobora el axioma según el cual la repetición se perfila como una de las marcas idiosincrásicas de las expresiones culturales caribeñas.



## **CAPÍTULO II**

**UN CAOS EXCÉNTRICO:  
LA REPETICIÓN EN  
*TRES TRISTES TIGRES*  
DE GUILLERMO CABRERA INFANTE**



## 1. CECI N'EST PAS UN ROMAN

---

### 1.1 «EL CAOS CAOTIZA»

*Pero el arte, la ciencia, la filosofía exigen algo más: trazan planos en el caos. Estas tres disciplinas no son como las religiones que invocan dinastías de dioses, o la epifanía de un único dios para pintar sobre el paraguas un firmamento, como las figuras de una Urdoxa, de la que derivarían nuestras opiniones. La filosofía, la ciencia y el arte quieren que desarremos el firmamento y que nos sumerjamos en el caos. Sólo a este precio le venceremos*

Gilles Deleuze

Hay quienes ven la vida lógica y ordenada, otros la sabemos absurda y confusa. *El arte (como la religión o como la ciencia o la filosofía) es otro intento de imponer la luz del orden en las tinieblas del caos.* Feliz tú, Silvestre, que puedes o crees que puedes hacerlo por el verbo<sup>23</sup>.

Esta afirmación, diseminada entre las piruetas lingüísticas, el desorden narrativo y los espejismos textuales que saturan *Tres tristes tigres*, constituye el punto de origen de nuestra reflexión. A la luz del postulado planteado por Arsenio Cué (personaje que profiere la mencionada cita), mediante el cual se otorga al arte la misión de introducir un principio ordenador en el caos circundante, no podemos dejar de preguntarnos cuál es el orden que subyace a un artefacto artístico que se autocomplace en exhibirse caótico, si es que efectivamente lo hay. Es incontrovertible que la dialéctica entre caos y orden ocupa un lugar central en *TTT*, pero igualmente axiomática resulta la abdicación de las prácticas discursivas “tradicionales” para desempeñar cierta función ordenadora en la desconcertante anarquía textual –reverberación, esta última, de una equivalente anarquía ontológica–. El verbo, como principio creador cargado de sus reminiscencias bíblicas, se revela una consolatoria ilusión, y el mundo *intra* y *extramoenia*, es decir textual y fáctico, parece estar inexorablemente sometido a la

---

<sup>23</sup> Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, Barcelona: Seix Barral, 2001, p. 367, el subrayado es mío. Todas las citas proceden de esta edición y, de ahora en adelante, irán entre paréntesis indicando el número de la página tras la abreviación *TTT*.



aleatoriedad y a la entropía. La cita de apertura conduce asimismo a reflexionar sobre la insuficiencia de todos los sistemas del pensamiento humano –filosofía, religión, ciencias– en lo que a la ordenación de la experiencia atañe<sup>24</sup>.

La de Cabrera Infante, desde luego, no es una intuición ni original ni aislada, puesto que el abrumador sentido de la fragmentación y del cambio caótico, con el consiguiente vértigo epistemológico, es percibido por escritores pertenecientes a diferentes épocas y latitudes: de Goethe a Baudelaire, de Dostoievski a W. B. Yeats. Sin embargo, lo que inmediatamente sorprende cuando se lee *TTT* es la actitud más eufórica que disfórica; más nostálgica que desesperada. Hay una suerte de “placer del caos” o, siguiendo a Deleuze (1993: 46), se podría afirmar que «el caos caotiza» impunemente cada resquicio de *TTT*, sin que nada ni nadie se lo impida. Ante la constatación de la urdimbre eminentemente entrópica de la realidad, se percibe, clara, la sensación de que han desaparecido tanto la acuciante necesidad como la granítica voluntad de reducir y circunscribir el azar dentro de narraciones totalizadoras<sup>25</sup> y

---

<sup>24</sup> Cómo no pensar en la conocida máxima borgeana según la cual la teología y la metafísica «son dos ramas de la literatura fantástica». El postulado según el cual la verdad última de las cosas permanece incognoscible y cualquier intento de ordenación de la realidad solo genera «ficciones», atraviesa, como un *fil rouge*, toda la producción del argentino, condensándose en la mencionada paradoja. Su génesis ha sido reconstruida por el escritor E. Sábato: «El círculo de Viena sostuvo que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Y este aforismo enfureció a los filósofos se convirtió en el programa literario de Borges». Lejos de concordar con el positivismo lógico, Borges se sirvió de la maliciosa sentencia para dar forma literaria a la «tragedia epistemológica» del hombre, incapaz de penetrar el mundo que lo rodea mediante constructos especulativos. Ya en el '36, en *Los traductores de las mil y una noches*, incluido en la colección *Historia de la eternidad*, declaraba que «ya en el terreno filosófico, ya en el de las novelas, Alemania posee una literatura fantástica –mejor dicho sólo posee una literatura fantástica» (1974: 412). Sin embargo, su declaración más conocida aparece en el relato del '41 *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, en el que afirma que “Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica” (1974: 436); asimismo, en *Magias parciales del Quijote*, perteneciente a la colección *Otras inquisiciones* del '51, dirá que «Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte» (1974: 669). Esta convicción, que se extiende hasta abarcar la teología, la historia y, escépticamente, cualquier afirmación que el ser humano se aventure a proferir más o menos apodóticamente, lo acompañará hasta sus últimas producciones. Entre ellas, la nota al poema *Las dos catedrales* contenida en *La cifra* de 1981, donde afirma que “la filosofía y la teología son, lo sospecho, dos especies de la literatura fantástica. Dos especies espléndidas” (1989: 340). Sin embargo, el hecho de que esas “catedrales” metafísicas o teológicas estén desprovistas de basamentos gnoseológicos no les impide adquirir valor en el plano puramente estético, como declara Borges en el conocido «Epilogo» a *Otras inquisiciones*, donde afirma su propensión «a estimar las ideas filosóficas y religiosas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y maravilloso» (1974: 775). Lector precipuamente hedonista, no sorprende, como sostiene Castany «que Borges valore estéticamente las doctrinas filosóficas, anteponiendo siempre la belleza, la curiosidad o la brillantez de una idea a su improbable verdad» (2012: 119).

<sup>25</sup> Es suficiente recordar cómo las formas artísticas han representado históricamente lo caótico. Recordaremos, ante todo, que frente a la consoladora y apaciguadora misión del realismo y del naturalismo decimonónicos de ser un retrato fiel de la realidad a fin de “restituirla” aún más inteligible, el arte del incipiente siglo XX experimentó sistemas divergentes de representación. El estallido y la devastadora experiencia de la I Guerra Mundial, acentuando la percepción de un mundo anárquico e ingobernable, impulsaron la búsqueda de un “mito de lo moderno” que se demostrara capaz de compensar y contrarrestar el desvanecimiento de las certezas racionales acerca de la comprensión del

mediante estructuras de pensamiento racionales. Recordaremos que tales narraciones – el discurso, o “saber” foucaultiano– son las que, a lo largo de toda la modernidad, se habían encargado de codificar técnicas y prácticas finalizadas a la vigilancia, al disciplinamiento y a la dominación. En otras palabras, a la “domesticación” del azar. El principio aplica también al arte: en lo más hondo de la consciencia de cualquier artista “moderno”, incluso el más atraído o aterrado por lo caótico, late la intuición de un “orden secreto” de las cosas.

Evidentemente, sin dejar de ser la pasión por el caos un rasgo propio de nuestro autor, algo debe de haber cambiado cuando Cabrera Infante escribe su obra, en esos años sesenta que se traslucen como un palimpsesto sumamente articulado de experiencias dispares, las cuales, imbricándose y superponiéndose, no dejan de generar irreductibles cortocircuitos semánticos.

Es indudable que una nueva sensibilidad, una nueva forma de percibir y habitar el mundo, se va abriendo camino en esa década palingenésica<sup>26</sup>; una sensibilidad que manifiesta su disconformidad con los paquidermos institucionalizados y hegemónicos que regían la política, la academia, la sociedad civil. Contextualmente, en el ámbito científico, el paradigma determinista experimenta una crisis profunda<sup>27</sup>, y, mientras las

---

mundo, el progreso moral y material y la justicia social. La época de entreguerras se define por un modernismo de tipo «heroico» (Harvey 1998: 47), caracterizado por la acuciante necesidad de estructurar mitologías fuertes y “ordenadoras”, que ayudaran a reconstruir y compactar el tejido social, moral y económico de las comunidades devastadas por la guerra. En un clima de anarquía, desorden y desaliento, la búsqueda de nuevos mitos podía y debía proveer el impulso necesario para un nuevo proyecto humano. El arte de entreguerras, generalmente rubricado como “de vanguardias”, acentúa el relativismo y el multiperspectivismo, pero se configura siempre como una epistemología que aspira a conocer y revelar «aquello que aún se consideraba como la verdadera naturaleza de una realidad esencial» (Harvey 1998: 46), una realidad que, por muy caótica y compleja que se manifestara, seguía manteniendo cierta unidad subyacente. Lo que se cuestiona es la representación clásica como vía gnoseológica, no el acceso al conocimiento en sí. De ahí que muchos de los Manifiestos tuviesen cierto aliento metafísico e incluso teológico. Las formas de representación de las vanguardias, tanto en las letras como en las artes plásticas y figurativas, aun dislocadas y desarticuladas, permanecen tenazmente vinculadas a proyectos de crítica, de denuncia, de emancipación, de cambio, de instauración de regímenes, de realización de aspiraciones sociales, de construcción de utopías, incluso las más distópicas. La misma voluntad férrea de imponer “el orden” sobre “el caos” alienta las formas de representación después de la II Guerra Mundial, cuando se tuvo que sacar cuentas con la destrucción, el dolor y el caos dominantes. Fortísimo fue el impulso hacia la afasia, condensado en la conocida declaración de Adorno acerca de la imposibilidad de hacer poesía después de Auschwitz, pero quienes tomaron la palabra siguieron derroteros dispares, a veces incluso contradictorios. Así, entre los años cuarenta y cincuenta, se abre paso la tendencia objetivadora y pseudo naturalista del neorrealismo italiano y de la novela social española, volcadas hacia la primacía del contenido y embebidas de tensión moral.

<sup>26</sup> Debemos recordar, además, en la década de 1960, en abierto antagonismo con el carácter opresivo del poder corporativo y oficial y contra el saber institucionalizado, surgieron, esparcidos por todas las latitudes, los movimientos contra-culturales y/o revolucionarios.

<sup>27</sup> Es precisamente en este intersticio histórico cuando el caos –o tal vez sería más correcto escribir ahora el Caos– adquiere su estatuto de legitimidad científica, gracias a los estudios pioneros de

ciencias cuestionan la validez epistemológica del modelo positivista, el pensamiento filosófico, por su parte, enjuicia la fiabilidad de todo conocimiento dado por adquirido, puesto que cualquier modelo “ordenador” de la realidad no puede ser sino circunstancial y subjetivo: la construcción discursiva de un sujeto histórico y, por ello mismo, ineludiblemente condicionada tanto por los límites de esa historicidad como por los del lenguaje<sup>28</sup>. Desprovista de toda credibilidad, la visión finalista del devenir, entronizada por el pensamiento cientifista moderno, se desintegra dejando detrás de sí, como en nuevo *big bang*, o un nuevo caos primordial, los vestigios de su existencia: una multitud de fragmentos en los que la conciencia se refracta, un periplo de experiencias individuales incapaces de encarnar valores universalmente aceptables. Es evidente que el pensamiento jerárquico de la lumínica temporada moderna deja el paso a un proceder nómada y rizomático; las formas cerradas se quebrantan exhibiendo sus insalvables grietas y fisuras: lejos de ser una cualidad extrínseca de las cosas o un estado que puede –y *debe*– modificarse, el caos es percibido ahora como la esencia intrínseca de lo real.

Ahora bien, este nuevo modo de pensar, de pensarse y de habitar el mundo, convencionalmente designado como «Fin de la modernidad», ¿debe considerarse como una ruptura radical con el proyecto de la modernidad racionalista a la luz del desmantelamiento de la metafísica y de sus metarrelatos (Lyotard, Vattimo, Jameson)? ¿o debe más bien entenderse como el necesario replanteamiento, en el seno de la

---

Prigogine, Mandelbrot y Lorenz. El caos empieza a abrir las primeras brechas en el monolítico y sacralizado edificio del saber cuando este último revela su incapacidad de dar cuenta de los sistemas físicos complejos o no lineales. El descubrimiento de la irreversibilidad y de la no linealidad de la serie temporal, condensada en el postulado de que no existe un tiempo único y universal para todos los eventos físicos, sentencia la definitiva fractura con la temporalidad clásica, concebida según los criterios de homogeneidad y reproducibilidad y, por eso mismo, empeñada en descubrir las leyes eternas que gobiernan el universo. El colapso definitivo de la ciencia positivista y del orden sistémico euclideo se consume bajo la insignia del descubrimiento del comportamiento errático de los sistemas físicos complejos que se tornan altamente inestables -o caóticos- debido al creciente grado de desorden o entropía interna.

<sup>28</sup> En este clima de desmantelamiento de todas las certezas, nuevas inquietudes llevan a reflexionar sobre la naturaleza y la fiabilidad de la materia que vertebra y configura todo proceso especulativo: el lenguaje. Ya a partir de los comienzos del siglo XX, en su *Tractatus logico-philosophicus*, Wittgenstein apuntaba que el mundo fenoménico no es una *realidad en sí*, sino la configuración o *imagen* que resulta de las posibilidades expresivas de un específico lenguaje descriptivo, de ahí que afirmara: «los límites de *mi* lenguaje son los límites de *mi* mundo» (*Tractatus* 5.6) De la misma forma para Heidegger el *Dasein* o “ser ahí”, arrojado en el mundo, es tiempo y lenguaje y en virtud de ello, su representación de la realidad está condicionada de antemano al existir insoslayablemente una precomprensión determinada por las estructuras que configuran el lenguaje. Por otra parte, desde posiciones hermenéuticas y neopragmatistas, la filosofía analítica es objeto de un desmantelamiento pertinaz. Como afirma Rorty: «la epistemología avanza partiendo de la suposición de que todas las aportaciones a un discurso determinado son conmensurables. La hermenéutica es en gran parte una lucha contra esta suposición» Rorty (1983).

modernidad misma, de su estatuto de legitimidad y de sus condiciones de existencia (Habermas, Beck, Giddens, Toulmin)? El tema, sumamente complejo y hartamente debatido, requeriría un trabajo aparte, puesto que las incontables aproximaciones teóricas han generado una extraordinaria difracción de la categoría: *Postmodernidad* (Lyotard), *Segunda modernidad*, *Modernidad del riesgo* (Beck), *Modernidad reflexiva*, *Modernidad radicalizada* o *Modernidad tardía* (Giddens), *Sobremodernidad* (Augé), *Modernidad líquida* (Bauman), *Modernidad desbordada* o *pulverizada* (Appadurai), *Ipermodernidad* (Codeluppi). Para los fines que nos proponemos en este contexto, es decir, entender cuál es el caldo de cultivo de ese caos que «caotiza» *TTT*, sustrayéndonos a la peligrosa tentación de efectuar categorizaciones taxonómicas<sup>29</sup>, nos conformaremos con señalar que la obra se alimenta, no ya de una racionalidad fuerte de matriz iluminista, sino de la que podríamos definir como una modernidad “otra”, saturnina y contraparamétrica<sup>30</sup>, cuyo origen Benjamin detecta precisamente en el Barroco (2010a). Se trata de una modernidad que no se entrega a la razón cartesiana, sino que se descansa en la *métis* (Buci-Glucksmann 2013); que no designa

---

<sup>29</sup> Me refiero a la *vexata quaestio* de si la gran novela cabreriana es “moderna”, “posmoderna”, “neobarroca”, “del lenguaje”, del “Boom” o del “Postboom”. Para tener una somera idea del abigarramiento taxonómico, es suficientemente ver la contraportada de la edición de Cátedra de 2010, al cuidado de Nivia Montenegro y Enrico Mario Santi, donde se afirma: «Tres tristes tigres es la novela más audaz del llamado *boom* hispanoamericano de los años sesenta, un hito esencial en la narrativa hispánica y una de sus mayores muestras en la tradición *moderna* y *posmoderna*» (*TTT* 2010, 15, subrayado mío). Revisando, someramente, las propuestas de la crítica, encontraremos un abanico de posturas no menos contradictorias. Según Donald Shaw, por ejemplo, *TTT* pertenece al Boom «propriadamente dicho» (99) y puesto que para Shaw el Boom es, en esencia, un producto de la modernidad, la novela quedaría encajada en lo que en ámbito europeo y anglosajón corresponde al *Modernism*. En la misma dirección interpretativa se mueve Raymond Leslie Williams, según el cual, Cabrera Infante «participated in the creation of a new, *modernist*, novel in Latin America» (2003: 125). Luego están los críticos que, por la nueva sensibilidad hacia el lenguaje y la inclusión de las retóricas de los medios masivos, incluyen la obra en el «Post-boom», entre ellos Rodríguez Monegal (1973:107). Por otra parte, Matei Calinescu incluye a Cabrera Infante en el *corpus* internacional de escritura postmodernista (2003: 292): Asimismo, para McHale, *TTT* exhibe esa específica transmutación de la duda epistemológica modernista en la preocupación posmoderna por la ontología del texto (2004: 183). Además, McHale sostiene que la presencia de la *Alice* lewisscarrolliana «might almost be considered a marker of literary postmodernism» (2015: 53). También se la suele incluir dentro de la llamada «Novela del lenguaje», una conjugación específica de la «Nueva Novela» (Fuentes 1969; Becerra 1996). Y, sobre todo, tenemos los cuantiosos estudios que la encuadran dentro del Neobarroco (entre los muchos Malcuzyński, 1992; Bustillo 1996, Chiampi 2000). Tal vez llevara razón Caín cuando pedía: «Include me out!» (1999: 979). Lejos de ser una falacia de la crítica, la indeterminación a la hora de incluir la novela dentro de catalogaciones más o menos fijas es reveladora de un doble orden de factores: por un lado, y como hemos venido explicando, de la borrosidad de las fronteras entre movimientos culturales y tendencias estéticas en la conflictiva década de los 60; por el otro, de la intrínseca inaprensibilidad de una obra como *TTT*.

<sup>30</sup> La tesis de una modernidad “doble”, una de corte humanista y de raigambre escéptica (Erasmus y Montaigne) y, la otra, destinada a triunfar sobre la primera, de tipo racionalista y dogmática y cuyo epítome es Descartes, constituye la tesis de los trabajos de S. Toulmin *Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad* (1990) y *Regreso a la razón* (2001). Para una detallada reflexión sobre el tema cfr. Castany Prado 2018.

a través del *logos dialektikós*, sino que alude mediante una excrecencia de signos; que no busca el dominio del mundo a través de la sujeción a leyes universales, sino que contempla la proliferación de las singularidades<sup>31</sup>.

Tales instancias, como hemos visto, se infiltran en los productos artísticos, bien como elemento de reflexión, bien como técnica compositiva. En particular, el aspecto caótico de la realidad es transpuesto, en el plano estilístico y estructural, a través de la desintegración de la organización lógica del discurso en favor de la simultaneidad y del fragmento, o bien de la recursividad y de la fractalización. Lenguaje y composición se convierten, cada vez más notablemente, en el objeto mismo de la representación, generando, como las dos manos de Escher, una irresoluble paradoja: la palabra narrativa –o bien la imagen pictórica– no es solo texto, sino metatexto; y no solo metatexto, sino reflexión sobre el metatexto, en un complejo juego de espejos donde la semejanza se vuelve autorreferencial hasta el punto de no poder reenviar a ningún modelo original. Un juego que muy bien expresa la pintura de Magritte cuando –junto con la posterior filosofía de Foucault (1981)– afirma: *Ceci n’et pas une pipe*. Igualmente significativo es el renovado interés por la lengua, que deja de ser concebida en tanto conjunto convencional de significantes ordenados a fin de transponer una realidad extralingüística, para volverse juego aleatorio de combinaciones, refracción arbitraria y subjetiva de signos dispares, acontecer de un espectáculo del todo autorreferencial.

\*\*\*

Es este el *humus* que propicia la enrevesada gestación de *TTT*, una obra en la que, con tan solo una mirada a la planicie textual, se pueden apreciar todos y cada uno de los postulados que conforman la estética tardomoderna: caoticidad, fragmentarismo, estructuras recursivas, intertextualidad, metadiscursividad, conmixción de códigos, aleatoriedad en la combinación de los signos lingüísticos. Y cuando de la planicie se descende al entramado, se reconocerá asimismo el *esprit du temps* en la eclosión de las directrices fuertes; en el extravío de un *pensiero debole* o saturnino, que ya no aspira a revelar epifanías ni verdades últimas; en el deseo de transitar por la tradición

---

<sup>31</sup> Aclaremos aquí que, de ahora en adelante y en el ámbito de esta investigación, se utilizará el adjetivo “tardomoderno” como categoría omnicomprensiva, mediante la cual se indicará el intersticio histórico-cultural en el que aparece *TTT*. La elección, del todo arbitraria y personal, apunta a señalar la consciencia de las diatribas epistemológicas que animan el debate Modernidad/Postmodernidad, sin entrar en ellas para asumir posiciones.

histórica y literaria con actitud irónica, descarada, paródica, jocosa, irreverente, apropiacionista. En fin, en el regocijo del caos como textura de la realidad.

Afirma Cabrera Infante:

Siempre he pensado que la historia es un caos concéntrico. [...] Unas de las pocas ideas nietzscheanas que me atraen es la del eterno retorno, ahora puesta al día por la ciencia, por la astronomía. Hipotéticamente, cuando el universo termine su expansión actual comprobada, se contraerá hasta su núcleo primordial –para volver a estallar en constelaciones y galaxias expandiéndose–. (Pereda 1979: 122–123).

Ahora bien, si en la cita anterior Cabrera Infante define la historia como un «caos concéntrico», nuestra aproximación a *TTT* se hará postulando que la obra constituye un “caos excéntrico”, es decir, un sistema aparentemente desordenado, en el que la magmática materia narrada está sustentada por las *repeticiones* de una multiplicidad de elementos que se organizan en series divergentes y descentradas. Como observa Deleuze:

[...] la obra de arte moderna desarrolla sus series permutantes y sus estructuras circulares [...] El conjunto de círculos y de las series es, pues, *un caos informal, desfundamentado, que no tiene otra ley que su propia repetición, su reproducción en el desarrollo de lo que diverge y descentra*. (Deleuze 2002: 118, el énfasis es mío).

Tomando como punto de partida la hipótesis de Deleuze, lo que nos interesa demostrar es que el orden y, por ende, “sentido” de una obra caótica como *TTT* no deriva de un “tema proposicional” antepuesto –e impuesto– a la repetición; de una identidad preconstituida que, una vez dada, se repite en varias formas. De ser así, la repetición sería un mero expediente estilístico y las presentes páginas no aportarían ninguna novedad. Creemos, antes bien, que hay en *TTT* un “acaecer” o un *fieri* del “sentido” que es constantemente “producido en” y “desplazado por” la repetición. El sentido de la obra no es una “presencia” que hay que desenterrar de las entrañas de ese extravagante sedimento discursivo, sino una virtualidad que no cesa –y no termina– de actualizarse, precisamente gracias al movimiento repetitivo de sus componentes.

Sobra decir, antes de pasar al análisis, que intentar ofrecer una imagen coherente y exhaustiva de *TTT* se nos antoja empresa destinada al fracaso de antemano. Y es que la naturaleza movediza y proteica de la materia, aun conservando intacta la sonrisa enigmática y desafiante de *La Gioconda*, –la bigotuda de Duchamp, obviamente–, se niega a posar con docilidad ante la mirada crítica. Con estas limitaciones, no es baladí

precisar que, por muchas lecturas que se hayan realizado de esta obra, ninguna será conclusiva o concluyente, y siempre quedará alguna grieta de incompreensión, algún intersticio irreductible a las consabidas categorías interpretativas, alguna imagen borrosa y desenfocada. Se trata, a fin de cuentas, de experimentar en el seno mismo de la actividad crítica ese desajuste entre la complejidad de la obra de arte y la aproximación de la praxis hermenéutica, entre lo proteiforme de la materia y la inadecuación de la palabra. Una de las múltiples e insoslayables conjugaciones de este *esprit du temps* tardomoderno.

## 1.2 DE LAS TRESCIENTAS PÁGINAS EN BLANCO AL TEXTO

*Un romanzo è una macchina per generare interpretazioni*  
Umberto Eco

En una conocida entrevista, a la pregunta: “¿Qué es la novela?”, Guillermo Cabrera Infante<sup>32</sup> responde:

Solamente puedo responder con la definición de un anónimo escritor cubano: “te dan trescientas páginas en blanco y tú tienes que llenarlas. Nada puede ser más difícil. Ninguna de las definiciones clásicas (“Un espejo que se pasea a lo largo de

---

<sup>32</sup> Los avatares biográficos de Guillermo Cabrera Infante, autor ya consagrado por la tradición, son harto conocidos. Nos limitaremos aquí a ofrecer una sucinta nota. Nacido en 1923 en Gibara, en la provincia de Oriente, en 1941 el joven Guillermo se traslada con sus padres a La Habana. Empieza su quehacer literario con la publicación de su primer relato, en 1947 y, tres años más tarde, empieza sus estudios en la Escuela de Periodismo. En 1951 funda la Cinemateca de Cuba junto a Néstor Almendros y Tomás Gutiérrez Alea. Como crítico cinematográfico colaboró con la famosa revista *Carteles* con contribuciones que tuvieron un clamoroso éxito. En 1952 fue detenido y encarcelado a causa de la publicación de un cuento en la revista *Bohemia*. A partir de ese momento, firmará con el pseudónimo *G. Caín*, formado de la unión de las dos primeras sílabas de sus apellidos. Fundó y dirigió a revista *Lunes de revolución* (1959-61) y en 1962 es agregado cultural en Bélgica. En 1965, un año después de que le otorgaran el Premio Biblioteca Breve, tomó distancias del régimen castrista y, tras una breve estancia en Madrid, se instaló en Londres, ciudad en la que residió hasta su muerte en 2005. Por lo que respecta a su producción literaria, *Así en la paz como en la guerra* (1960) fue su primer volumen de cuentos, ambientados en los días de la dictadura de Batista, pero su consagración internacional llegó con *Tres tristes tigres* (1967). Entre sus obras sucesivas se encuentran la novela *Vista del amanecer en el trópico* (1974), la miscelánea *O* (1975), los oulipianos *Exorcismos de esti(l)lo* (1976), la novela *La Habana para un Infante difunto* (1979), en gran parte autobiográfica, y *Holy Smoke* (1985), escrita en inglés. En 1996 publica *Ella cantaba boleros*, englobando en una narración unitaria los fragmentos de *TTT*; siguen *Mea Cuba* (1992), *Mi música extremada* (1996), *Vidas para leerlas* (1998). Apasionado de cine, fue también guionista de películas y al séptimo arte dedicó varios de sus escritos, como *Arcadia todas las noches* (1978), *Un oficio del sigloXX* (1993) y *Cine o sardina* (1997).

un camino”, “Una obra en prosa de tamaño determinado”, etc.) es mejor. (Pereda 1979: 123–124)

Una suerte de *horror vacui*, al mismo tiempo fascinación y desaliento: esta es la sensación que muchos escritores confiesan experimentar ante la hoja en blanco, el lugar por antonomasia de la ambivalencia y de la contradicción. Si, por un lado, es una suerte de un universo aristotélico en el que coexisten, en potencia, todos los significados posibles, por otro es también la manifestación empírica de la inefabilidad, puesto que, al estar “vacío” o desprovisto de praxis signíca convencional, los significados de los que podría ser portador no son socialmente compartibles. Es como si así, en blanco, la hoja estuviera a la vez demasiado llena y demasiado vacía. De ahí la urgencia demiúrgica del signo.

Trataremos, en este apartado, de descubrir con qué instrumentos Cabrera Infante lleva a cabo esta labor, es decir de qué manera el escritor cubano consigue “llenar” las más de trescientas páginas de *Tres tristes tigres*. Incluso las que deja en blanco.

Una somera mirada nos induciría a pensar que el texto surge por mera y llana acumulación, por aglomeración mecánica y hasta coaccionada de una congerie de materiales heteróclitos e inconexos. Asalta al lector la sospecha de que el ritual de la creación se ha celebrado bajo la insignia de la ligereza y del juego, y sin desdeñar la antigua –y siempre útil– práctica del reciclaje de materiales preexistentes. En fin, el triunfo de la entropía sobre la teleología.

Es axiomático, sin embargo, que por muy caótica y extemporánea que pueda parecer, bajo toda elaboración artística subyace un acto de mediación consciente. La creación de una obra de arte por lo general está regida por dos fuerzas que, a la vez, la orientan y la condicionan. En primera instancia, hay una fuerza que podríamos definir “pulsional” o de proyección de la materia –experiencias, fantasías, pulsiones, recuerdos, sueños, saberes–, la cual, de manera más o menos magmática, emerge a la superficie de la consciencia. Posteriormente, interviene una fuerza organizadora y proyectiva que, según una específica teleología –estética, ideológica, simbólica, lúdica– selecciona y organiza la materia bruta. El artefacto artístico, en tanto simulacro, es por tanto el resultado de una des-composición y de una re-composición, acciones que R. Barthes define en términos de “recorte” y “ensamblaje”:

Recortar el primer objeto, el que se da a la actividad de simulacro, equivale a encontrar en él fragmentos móviles, cuya situación diferencial engendra un



determinado sentido; el fragmento en sí carece de sentido, pero es tal que la menor variación aportada a su configuración produce un cambio del conjunto [...] las unidades de la estructura en modo alguno son anárquicas: antes de ser distribuidas y encerradas en la continuidad de la composición, cada una forma, con su propia reserva virtual un organismo inteligente, sometido a un principio motor soberano, el de la menor diferencia. [...]. La sintaxis de las artes y de los discursos es extremadamente variada pero lo que encontramos en toda obra de proyecto estructural es la sumisión a obligaciones regulares [...] es una especie de combate contra el azar. (Barthes 2003: 297).

Así las cosas, la *facies* caótica de un artefacto artístico no es nunca la consecuencia de operaciones aleatorias y fortuitas, sino el resultado de una ordenación consciente por parte del autor. Además, si por un lado el texto vehicula en sí las posibilidades de su abordaje hermenéutico, igualmente significativa resulta la activación del lector, llamado a explicitar lo implícito y, mediante una constante retrogradación del acto de lectura, a re-significar la materia narrada. Por tanto, aun asumiendo que el texto se configure como un conjunto caótico, sostiene Urrutia que:

[...] el individuo procede a una sistemática destrucción del desorden. A una creación de orden destinada a convertirse, de nuevo en caos para un lector que repetirá (con sentido de eterno retorno de lo distinto) la función ordenadora. El caos convertido en sugerencia para que un lector lo explore y lo ordene de nuevo. (Urrutia 1997: 58)

En el intento de vislumbrar la “estructura subyacente” de *TTT* y posibilitar su comprensión, el primer obstáculo que la crítica ha afrontado ha sido el de la adscripción de la obra a una determinada tipología discursiva y, consecuentemente, de su inclusión en uno de los modelos textuales interiorizados e institucionalizados que determinan el horizonte de expectativas del lector<sup>33</sup>. Operación sobremanera compleja si se toma en cuenta que, por el fuerte impulso subversivo e iconoclasta que la caracteriza, la obra ha conseguido atravesar impunemente los espacios delimitados por el sistema canónico de géneros, para colocarse fuera de ellos. *TTT* rehúye con obstinación cualquier forma de restricción y clasificación taxonómicas: no es, *stricto*

---

<sup>33</sup> En lo que atañe a la adscripción de *TTT* a un determinado género textual: I. Álvarez Borland (1982), siguiendo la definición y la terminología de Ingram, considera la obra como un “ciclo de relatos”; E. Rodríguez Monegal (1981: 265-271) sostiene que la obra de Cabrera Infante, en el conjunto, debe considerarse autobiográfica. Buena parte de la crítica ha colocado *TTT* en la tradición de la sátira menipea y carnavalesca. Entre ellos destaca Ardis L. Nelson, con dos importantes contribuciones (1980 y 1983).

*sensu*, una novela; tampoco una antología de relatos; no corresponde a ninguna forma que el canon haya rubricado. Es, como el mismo autor lo define, un «libro libre»<sup>34</sup>:

Sé lo que *TTT* no es. No es una novela, no es una colección de cuentos, no es un libro–poema como *Paradiso*, por ejemplo. Es tal vez un libro de fragmentos en busca de la unidad, como los eslabones quieren –y tienen que– componerse en cadena para ser algo más que un grupo de eslabones. ¡Eureka! Ya lo tengo: *TTT* es un libro libre: El genio fuera de la botella. (Álvarez–Borland 1982: 81).

A partir de esta logradísima definición, buena parte de la crítica ha movido sus pasos hacia la exégesis de la obra, considerándola, fundamentalmente, una *opera aperta*, en la acepción de U. Eco (Gregorich 1974). Sobre su “libertad” –temática, compositiva, lingüística– muchas páginas se han escrito, proporcionándonos iluminantes contribuciones. Sin embargo, podría revelarse interesante subvertir el esquema tradicional de lectura del sintagma y dirigir la atención más hacia el sustantivo *libro* que hacia el adjetivo *libre*. Aun conscientes de que la elección léxica puede haberse realizado en vistas de un efecto eufónico, es decir para dar cuerpo a la lograda paronomasia isofónica entre los lemas *libro* y *libre*, no es superfluo señalar que el término *libro* arrastra consigo un contexto semántico claramente connotado y para nada irrelevante. El “libro”, como bien de consumo, encarna la serialización, la reproducción del objeto único “texto”. Como producto editorial, está vinculado a la materialidad de su fabricación y a una serie de convenciones tipográficas, editoriales, translaticias, etc., además de remitir a un contexto pragmático de uso/consumo. Es por ello por lo que convendría explorar dicha transformación.

### 1.3 DEL TEXTO AL LIBRO

*Tutto è relativo tranne il caos*  
Luigi Pirandello

La transformación de un texto en libro se produce, como apunta Genette (1989: 4), a través de la mediación del aparato paratextual –título, subtítulo, advertencias, prefacios, notas, ilustraciones, etc.–, espacios en los que más claramente se despliega la dimensión pragmática de la obra. En lo que sigue, se abordará al análisis de las

---

<sup>34</sup> Repárese que ya desde el espacio liminar de la «Advertencia», Cabrera Infante designa la obra utilizando este mismo lexema, afirmando que «*El libro está en cubano*». Evidentemente entre las muchas cosas de las que “advierde” la «Advertencia», es que el horizonte de expectativas de un lector de “novelas” tradicionales quedará totalmente frustrado.

relaciones que *TTT* establece con su paratexto –asentado que dicho deslinde sea admisible para una obra tan reacia a la categorización–, para poner de manifiesto el alto grado de funcionalidad entre estos dos espacios textuales.

## TÍTULO

La titulación de libro está vinculada a los vaivenes editoriales que llevaron, tras una larga gestación, a la publicación de la obra en 1967. El mismo Cabrera Infante declara que originariamente el texto que hoy conocemos como *TTT* llevaba el título *La noche es un hueco sin bordes*, y que, por parecerle demasiado pretencioso, fue posteriormente desechado en favor del título actual, literariamente menos connotado<sup>35</sup>.

En su entrevista con Rita Guibert, a la pregunta sobre el significado del título, responde Cabrera Infante: «ése no es el título, ése es el nombre del libro»<sup>36</sup> (Guibert 1971: 541). Sobre la importancia de los nombres propios en *TTT* y el juego que con

---

<sup>35</sup> En realidad, la primera versión de la obra que hoy conocemos como *Tres tristes tigres* fue la novela *Vista del amanecer en el trópico*, que obtuvo el premio Joan Petit - Biblioteca Breve en 1964. Estructuralmente, esta primera versión de la novela estaba formada por la alternancia de dos series narrativas: la que contaba la hedonista vida nocturna habanera y la serie de viñetas en las que se narraban escenas de lucha castrista contra la dictadura de Batista. Recordemos que este molde narrativo contrapuntístico, aprendido de Hemingway, ya había sido ensayado en *Así en la paz como en la guerra* (1960). Sometida a la censura a fin de ser publicada, *Vista del amanecer en el trópico* sufrió notables cambios, muchos de ellos derivados del distanciamiento de Cabrera Infante con respecto al pensamiento político expresado en la obra: «Esa novela que ganó el premio era esa suerte de libro que tiene unas pretensiones, si tú quieres, materialista-históricas, de presentar *toda* la realidad. No solamente hacer las preguntas sino también dar las respuestas. [...] me di cuenta que no era el libro que yo quería publicar, que traicionaba mi intención primera cuando comencé a escribirlo como *La noche es un hueco sin borde*. Regresé al primitivo esquema del libro aprovechando que la censura española había prohibido el primer intento de publicar *Vista del amanecer en el trópico*, y reconstruí el libro con todos los fragmentos que conservaba del libro anterior» en Emir Rodríguez Monegal, 1968: 61. Efectivamente, el título definitivo de la obra deriva de uno de esos “materiales preexistentes”, específicamente, de un documento redactado entre mediados y fines de 1962 y hoy conservado en la Biblioteca de Princeton entre los papeles de Cabrera Infante. El documento no es otra cosa sino un listado de 60 brevísimos textos, reunidos bajo el epígrafe «Las confesiones de agosto (un libro de cuentos escritos en la primera persona del singular)». Se trata de los “posibles” apartados que conformarían ese libro de cuentos en el que el cubano se proponía ensayar «todas las formas de la confesión». Ahora bien, en la entrada número 58 del mencionado listado se lee: «Tres tristes tigres: tres «tumbadores» cubanos que recorren los cabarets enamorando mujeres... inútilmente» (Cfr. Montenegro y Santí 2010: 23-25).

<sup>36</sup> La respuesta del cubano es un deliberado guiño intertextual mediante el cual, citando el conocido pasaje de *Al otro lado del espejo* de Lewis Carroll, Cabrera Infante se apropia de la paradoja lewiscarrolliana sobre la proliferación de los significantes, más tarde conocida como “Paradoja de Frege”: toda vez que se intenta explicar el “significado” de un “significante” –«¿qué significa el título?» pregunta Rita Guibert–, lo que hacemos es acudir a otro significante más, es decir a otra proposición lingüística hecha de nombres y palabras. Por tanto, todo nombre que designe un objeto es susceptible de convertirse en el objeto de otro nombre, y así *ad infinitum*. Evidentemente Cabrera Infante está apuntando a esa hipertrofia del significante que se configura como el eje central de *TTT*. De hecho, el aludido diálogo entre Alicia y el Caballero tendrá un hilarante desarrollo intradieético en la sección «Bachata»: tras la pregunta de Arsenio Cué dirigida a Magalena y a Beba: «¿quieren que les cante una canción?» con la complicidad de Silvestre, los dos “tigres” pondrán en marcha una larga y divertida parodia del episodio inventado por el «reverendo insensato» (*TTT* 426-428).

ellos se realizará, reflexionaremos en otro apartado; de momento podemos adelantar que la relación entre el título y el texto es, indudablemente, una de las más controvertidas, puesto que, si por una parte perfila una alusión/referencia de naturaleza temática, de modo que los tigres en cuestión aludirían a los personajes masculinos principales de la obra (Cué, Silvestre, Códac, Eribó y Bustrófedon), por otra resulta evidente el nexo de contigüidad –una anticipación– respecto a las subversivas opciones lingüísticas con las que Cabrera Infante construirá toda la obra. Desde el exordio, la elección del trabalenguas está orientada a reivindicar la preeminencia del significante con respecto al significado, emblemáticamente condensada en una construcción lingüística desprovista de todo valor semántico y en la cual la combinación de los elementos constituyentes obedece exclusivamente a reglas de composición fonética. Igualmente incontrovertible resulta la supremacía de la oralidad sobre la escritura, puesto que la función de un trabalenguas se cumple exclusivamente en el momento de la elocución o producción del habla, mientras que no produce efecto alguno en el plano visual de la lectura.

Si, como apuntábamos, el título proporciona subrepticamente claves de interpretación del texto, habremos de leer la repetición paradigmática de grupos consonánticos fonológicamente idénticos como un pronóstico, en tanto se anuncia como punto de origen del ritmo y de las variaciones. De hecho, el grupo fonemático /tr/ se repetirá *ad infinitum* en el espacio textual: aparecerá en los nombres de muchos de los personajes de las historias narradas –Silvestre, Bustrófedon, Estrella, Trotsky, Castro–; en la onomástica del cabaret en el que se inaugura el espectáculo/narración, el *Tropicana*, e incluso en los sustantivos que a nivel conceptual encarnan los núcleos semánticos principales del discurso narrativo: *traducción*, *traición*, *contradictorios* (cfr. Aguilar, 1993: 63).

En fin, es posible afirmar que el título posee un estatuto axiológico, en tanto se hace metonímicamente portador de un valor fundamental en todo el sistema cabreriano, vale decir, el estatuto lúdico de la literatura. En concreto, los “juegos” que el título le propone al lector son dos: el primero, de entrada y casi como un rito iniciático, es el de conseguir pronunciar el tarbalenguas precisamente sin que se le trabe la lengua; el segundo juego consiste en descubrir, durante la lectura, quiénes son los «tres» tigres aludidos. Lo que no sabe el desprevenido lector es que tardará un buen rato en darse cuenta de que, como los tres mosqueteros de Dumas en realidad son cuatro, los tres tigres de Cabrera Infante en realidad son cinco.

## ÍNDICE

Sobra recordar que es un mecanismo que convencionalmente desempeña la función de señalización, indicando al lector en qué lugar/número de página se encuentra cada parte del libro. La exploración del «Índice» de *TTT* resulta interesante puesto que, en el momento mismo en que secciona y clasifica la caótica materia narrada, introduce, subrepticamente, un sistema hermenéutico en el interior de la obra. Al efectuar sus recortes, de hecho, el índice configura algunas unidades de significado más o menos coherentes –capítulos, apartes, párrafos–, unas *Gestalten* que no solo son “indicadas” al lector en su colocación física en un número concreto de página, sino que actúan de guía para la correcta aprehensión y descodificación del mensaje literario. Ahora bien, puesto que la subversión a menudo parece ser la única *ratio* que subtiende la labor de Cabrera Infante, el índice de *TTT* no puede no demostrarse igualmente subversivo.

Recordemos brevemente que en otra publicación del escritor cubano el índice había sido objeto de ciertas manipulaciones con fines humorísticos, si bien no por parte del propio Cabrera Infante. En la edición para Seix Barral de *Un oficio del siglo XX* aparece el extravagante «Índice Gelardino» en el que «se indica todo, pero con los números de páginas equivocados» (Pereda 1989: 105). El episodio es relatado por Antoni Munné en su Prólogo a la edición de las *Obras completas* de Cabrera Infante:

Encargó a su amigo Jaime Soriano (Jaime Soriano Gelardino) que redactara un índice onomástico, que no llegó a tiempo para su publicación, pero que una vez realizado era tan y tan disparatado (voces que no existían, paginación que no correspondía...), que a Guillermo le gustó y decidió incluirlo más tarde en la edición de Seix Barral: es el famoso «Índice Gelardino», algo así como una invitación al absurdo. (Munné 2013: 35)

Por lo que atañe a *TTT*, las partes que componen la obra están indexadas como sigue<sup>37</sup>:

### AVISO DEL AUTOR

---

<sup>37</sup> Debemos precisar que la colocación del índice difiere en las varias ediciones de la obra. En la edición de Cátedra de 2010, el índice de *TTT* no pertenece al paratexto de la novela, sino que conforma una sección del índice general, colocado al comienzo del libro e indizando toda la edición crítica. En las ediciones publicadas por Seix Barral (1967 y 2001) y por Biblioteca Ayacucho (1990) el índice se encuentra al final de la obra. En fin, de estas últimas ediciones, la de 1990 y la de 2001 incluyen la entrada, «Orígenes», sección añadida por voluntad del mismo autor y que lleva, respectivamente, los subtítulos: «Cronología a la manera de Lawrence Sterne» (1990: 351) y «Una cronología llamada: UN AUTOR SE PRESENTA» (2001: 495). Se trata de dos versiones ampliadas del conocido texto aparecido en *O* en 1975.

PRÓLOGO  
LOS DEBUTANTES  
SESERIBO  
LAS CASAS DE LOS ESPEJOS  
LOS VISITANTES  
ROMPECABEZA  
LA MUERTE DE TROSTSKY REFERIDA POR VARIOS ESCRITORES CUBANOS, AÑOS  
DESPUÉS – O ANTES  
ALGUNAS REVELACIONES  
BACHATA  
EPÍLOGO  
ORÍGENES

Si se efectúa una lectura inicial del índice, previa a la lectura del texto de la novela, este no produciría ninguna sospecha; sin embargo, es indiscutible que, *a posteriori*, el lector descubre que se han hecho omisiones significativas, puesto que no están indizadas las once sesiones de psicoanálisis de una mujer no muy claramente identificable, a las que se les da como título una serie progresiva de ordinales – «Primera», «Segunda», «Tercera», etc.–, y no se rubrican las ocho partes que conforman la narración «Ella cantaba boleros». Es verosímil que dichos segmentos no aparezcan en el índice para suscitar, con su inesperada y aleatoria intercalación en la diégesis, un efecto desestabilizador en el lector, obligado a mantenerse alerta y a activar una continua red de inferencias y presuposiciones. Desde luego, el corrosivo ataque a lo compacto de la *fabula*, ínsito en la diseminación de las sesiones psicoanalíticas y de las vicisitudes de Estrella, es parcialmente neutralizado por el mismo Cabrera Infante gracias a dos simples escamoteos: el primero, como apuntábamos, consiste en anteponer a cada fragmento que conforma las sesiones el mismo epígrafe, invitando al lector a efectuar una lectura “unitaria” de los episodios y a considerarlos repeticiones o variaciones de una misma historia; el otro expediente, utilizado en «Ella cantaba boleros», consiste en preservar la secuenciación temporal de los fragmentos, aunque aparezcan desmembrados y esparcidos a lo largo de la narración.

Tampoco se particularizan en el índice los primeros siete segmentos narrativos de la obra –tres “viñetas” y cuatro cuentos– incluidos en la omnicomprendiva sección titulada «Los debutantes». La referencia semántica del mencionado título confiere a las siete narraciones, sumamente disímiles en cuanto a estilo y longitud, cierta unidad temático-estructural, a la vez que induce al lector a efectuar una lectura orgánica de

ellas. Por último, un índice completo o expandido –en cursiva y sangrada se señala la titulación no original y aquí añadida para facilitar la exposición–, podría configurarse como sigue:

AVISO DEL AUTOR

PRÓLOGO

LOS DEBUTANTES:

*Cuento de las Niñas mironas*  
*Carta de Delia Doce*  
*Monólogo de Magalena Crús*  
*Cuento de Silvestre*  
*Llamada telefónica de Beba*  
*Cuento de Eribó*  
*Cuento de Cué*  
*Ella Cantaba Boleros I*  
*Primera Sesión*  
*Ella Cantaba Boleros II*  
*Segunda Sesión*  
*Ella Cantaba Boleros III*

SESERIBO

*Ella Cantaba Boleros IV*  
*Tercera Sesión*  
*Ella Cantaba Boleros V*  
*Cuarta Sesión*

LAS CASAS DE LOS ESPEJOS

*Quinta Sesión*  
*Ella Cantaba Boleros VI*  
*Sexta Sesión*

LOS VISITANTES

*Historia de un Bastón y algunos reparos de Mrs. Campbell*  
*Cuento de un bastón seguido de vaya que correcciones de la señora Cambell*  
*Séptima Sesión*

ROMPECABEZA

LA MUERTE DE TROTSKY REFERIDA POR VARIOS ESCRITORES CUBANOS, AÑOS DESPUÉS – O ANTES

*Los hachacitos de rosa*  
*Nuncupatoria de un cruzado*  
*Tarde de los asesinos*  
*El indisime bebe la moskuba que lo consagra bolchevikua*  
*¡Trínquenme ahí a Mornard!*  
*El ocaso*  
*Elegía por Jacques Mornard*

ALGUNAS REVELACIONES

*Octava Sesión*  
*Ella cantaba boleros VII*  
*Novena Sesión*  
*Ella cantaba boleros VIII*  
*Décima Sesión*

BACHATA

*Oncena Sesión*

EPÍLOGO

ORÍGENES

## **PREFACIO**

Sumamente significativa es la página prefacial que en *TTT* se desdobra en una «Noticia» y una «Advertencia». En tanto espacio autoral por excelencia, en el prefacio se realiza una suerte de acuerdo pragmático entre autor y lector, quienes tácitamente estipulan un contrato de “correcta” lectura del texto venidero. A pesar de la ingenuidad metodológica del planteamiento<sup>38</sup>, la legitimidad de dicha transacción se fundamenta en el postulado de la *auctoritas* y por ende de la mayor pertinencia del punto de vista de la instancia autoral. Sin embargo, es legítimo preguntarse: ¿con quién estipula el lector lo que Genette llama “contrato de ficción? (2001: 168) ¿quién firma la «Noticia»? y ¿cuáles son las cláusulas que dicho contrato contiene? A la primera pregunta habremos de contestar que desde luego no con Guillermo Cabrera Infante sino, como revela la firma, con «GCI», es decir con la proyección ficcionalizada del autor, la misma entelequia que en el espacio intradiegético aparece varias veces como signatario de otras notas<sup>39</sup>.

Dice la «Noticia» que

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. (página sin numerar)

---

<sup>38</sup>Basándose en la pretensión de autoridad, validez y veracidad del mensaje autoral, la ideología del paratexto implícitamente exige la suspensión de la actividad hermenéutica por parte del lector. Sin embargo, como explica Genette, la dificultad en aceptar ingenuamente este axioma reside en la ambigüedad que caracteriza ciertos paratextos ficcionalizados que desenmascaran la ficción inaugurándola (efecto-Jupien). (Cederna, 1989: 402).

<sup>39</sup> Al final de la sección «Bachata», es decir casi al final de la obra, nos enteramos de que «GCI» le ha enviado una nota a Silvestre pidiéndole que vuelva a traducir el cuento de Mr. Campbell, dado que la traducción realizada por Rine Leal era pésima.



Claramente nos encontramos frente a una parodia de los avisos con los que los autores naturalistas solían presentar sus novelas, narraciones en las que el ingenuo lector hubiera podido llegar a confundir realidad y ficción<sup>40</sup>. En este caso, la fuerza ilocutiva irónica se desprende del hecho de que Cabrera Infante contraviene deliberadamente al uso de los elementos que pudieran conferir verosimilitud a la narración: se nos antoja paradójica, entre otras cosas, la referencia a la pseudonimia, puesto que es bastante improbable que un lector medio –y menos el lector implícito con el nivel de competencia exigido por *TTT*– pueda llegar a pensar que *Códac* o *Bustrófedon*, por ejemplo, son nombres propios. Lo que se sugiere aquí es que toda pretensión de la literatura de reflejar “fielmente” la realidad es empresa fallida de antemano.

\*\*\*

En la «Advertencia» se hace explícita la referencia a uno de los principios cardinales que fundan y sostienen la estructura de la novela y que en el título operaba implícitamente, a saber, la (supuesta) preeminencia de la oralidad sobre la escritura. Afirma la “instancia prefacial” que «el libro está en cubano. Es decir, 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 corolario de lo anterior, se sugiere al lector que realice una lectura en voz alta, puesto que «algunas páginas se deben oír mejor que se leen».

Ahora bien, si el título sugería la vocalización del trabalenguas lúdica y subrepticamente, aquí la invitación a usar la voz, la *phoné*, es explícita. Mientras que aquel no pasaba de ser un juego, la sugerencia que la Advertencia nos proporciona parece tener muy otras implicaciones. Como sugiere Dunia Gras, la idea de leer en voz alta la página escrita

le viene sugerida, en parte, por su reciente práctica de guionista cinematográfico, de la que aprende la importancia de la página leída, *viva*, como intuyera ya sabiamente el maestro Dickens con sus lecturas públicas (2008: 33, el subrayado es nuestro)

Efectivamente y como nos recuerda Derrida, según Aristóteles, los sonidos emitidos por la voz (*ta en tē phōnē*) son símbolos de los estados del alma (*pathēmata*

---

<sup>40</sup> Aguilar relaciona el «Aviso» con ciertas prácticas de la narrativa de Hemingway (M. Aguilar, 1993: 60). Señalamos, además, que la tupida red de relaciones intertextuales entre *TTT* y la obra de Hemingway ha sido ampliamente explorada por la crítica. Véase al respecto la monografía de C. Lange, 2008.

*en tē phōnē*): entre las dos instancias hay una «proximidad esencial» que hace que lo proferido sea manifestación inmediata, viva, de la *psykē*. (Derrida 1986: 17). El *gramma* o escritura, en cambio, no sería sino un derivado convencional y supletorio que, alejándose de la presencia en el presente del alma, pone en escena la temporalidad de la muerte o «el devenir-ausente del sujeto». Sin embargo, como queda demostrado en la noción de *diferaencia*, para Derrida es precisamente la relación del sujeto con su devenir-ausente, con lo otro-de-sí, con la muerte, lo que posibilita la constitución de la subjetividad misma. Es la *diferaencia* la condición irreductible de la vida del viviente: una «vida» que no se opone metafísicamente a la «muerte», sino que, como sostiene el franco-argelino, es «sobrevida» o «sobrevivencia» (*survie, survivance*, Facioni et alii, 2012: 174) a la muerte, ya que esta última está inscrita en la vida desde su origen. Ahora bien, así las cosas, la excepcionalidad de la página escrita/pronunciada reside en su manifestarse en tanto *sobrevida o sobrevivencia*. La confluencia simultánea de *phoné* y *gramma* dibuja un complejo juego de desplazamientos, espaciamientos y *diferaencias*, que oblitera la disyuntiva «o – o» (o la vida o la muerte), así como la conjunción «y –y», (la vida y la muerte como totalidades metafísicas), para instaurar la *sobrevida* del «como-la-vida-la-muerte». Y puesto que dicho proferimiento se realiza en el espacio autorial del prefacio, la *sobrevivencia* puesta en juego es la del mismo *auctor*, que, como en las Sagradas Escrituras, necesita el lugar desplazado del *gramma* para instituirse, pero, gracias a la lectura en voz alta, encarnada en un cuerpo, se hace presencia viva.

Evidentemente, más allá de las declaraciones programáticas que intentan elevar la oralidad a eje vertebrador de *TTT*, la misma «Advertencia» subrepticamente nos insinúa que es en el plano de la escritura donde se juega la posibilidad misma de la institución de una obra como tal, de un autor como tal. Es por ello por lo que los intentos de la «Advertencia» no siempre se podrán cumplir en el posterior desarrollo de la narración: si por un lado es cierto que Cabrera Infante intentará escribir una novela de oído, conjurando la totalidad de los acentos cubanos y textualizándolos en verdaderas rapsodias polifónicas, es igualmente incontrovertible que algunas de esas páginas se revelarán opacas e intransitivas a la voz: ¿cómo se lee en voz alta una página negra?

## EPÍGRAFE

La frase elegida como exergo, «Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada», es la primera de las cuantiosas citas y alusiones a los textos de Lewis Carroll que, con mayor o menor grado de explicitud, se encontrarán a lo largo de *TTT*. Desde los márgenes de la novela empieza a tejerse una tupida y compleja red intertextual con el mundo de Alicia: el mismo gusto por la paradoja, la idéntica lucha contra la insuficiencia del lenguaje y, de alguna forma, el mismo tratamiento irreverente y jocoso de cierta ansia metafísica<sup>41</sup>.

Entendemos que imaginar la luz de una vela cuando está apagada no es sino intentar encender de nuevo esa misma luz mediante una operación de la memoria; repetirla en el recuerdo; revivificarla por la nostalgia. De hecho, es precisamente la nostalgia y la consecuente «operación ecológica» —en tanto recuperación de una “fauna” y de un mundo destinado a desaparecer— lo que impulsa a Cabrera Infante, desde la distancia, a componer la obra. En una conocida entrevista, lo explica así:

La literatura está hecha de nostalgia, lo sabemos, pero si al principio a mí me atacó una suerte de manía ecológica, de preservar la fauna nocturna que tan bien había retratado *P.M.* y que el juicio de la Biblioteca Nacional demostró que estaba condenada a desaparecer, en Bruselas hubo un ataque nostálgico por el hábitat de esa fauna. (1999: 1088)

No me perjudica la lejanía de Cuba sino que me beneficia: allí nunca hubiera podido escribir *TTT*, ni siquiera en La Habana relativamente libre de 1959. Me hacía falta no solo la lejanía, sino *la convicción de que esa luz de la vela estaba apagada*, que solamente por la literatura podría recobrar ese pasado. (1999: 1095, el subrayado es mío).

Cabe evidenciar que parte de la crítica se ha decantado por otra posible explicación del epígrafe en cuestión. Según C. Lange (2008: 68-70), siguiendo una hipótesis de W. Siemens (1979), la recuperación a la que la frase alude atañe a esa oralidad impalpable y evanescente que, estructuralmente, está destinada a desaparecer tras su misma producción. Ver/imaginar la luz, después de que se ha apagado, es

---

<sup>41</sup> Cabe subrayar que, en los textos sobre *Alice*, la referencia a la vela que se apaga aparece dos veces. La primera en el capítulo I de *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* (1865) y la segunda en el capítulo IV de *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (1871). El epígrafe de Cabrera Infante está extrapolado de la primera parte y se refiere al temor de Alicia de seguir disminuyendo de tamaño hasta desaparecer del todo, como una vela que se va consumiendo hasta apagarse. La misma angustia existencial caracteriza la segunda aparición de la metáfora: cuando ve al Rey Rojo dormido y roncando en el bosque, Tweedledum le dice a Alicia que el Rey la está soñando, y puesto ella no es «mas que un algo con lo que está soñando!», si el Rey se despertara, ella se apagaría «¡zas! ¡Como una vela!». Se entiende por qué en una conocida entrevista Cabrera Infante declarara que la frase que eligió como epígrafe es una de las «más felices de la literatura inglesa, un compendio de la necesidad metafísica del hombre y de esa nostalgia cristalizada que es uno de los nombres de la poesía» (Declaración de G.C.I. citada por Ortega 1991: 98).

utilizar los medios de la escritura para devolver a la vida la etérea y volátil palabra proferida. Al preguntamos qué es lo que fundamenta esta segunda hipótesis interpretativa y qué implicaciones trae consigo, no podemos pasar por alto una consideración de Genette. En su conocido estudio del aparato paratextual, Genette sostiene que el lugar habitual del epígrafe es después de la dedicatoria, pero siempre antes del prefacio, y que su función más directa es comentar, esclarecer y justificar, no el texto sino el título de la obra (2001: 127, 133). Obviamente son admisibles emplazamientos distintos, pero ellos conllevan implicaciones muy específicas. En el caso de *TTT*, por ejemplo, el epígrafe está colocado después de la «Noticia» y de la «Advertencia», secciones que, como hemos dicho, funcionan como prefacio. En virtud de este desplazamiento, cuando el lector llega a leer la citada frase de Lewis Carroll, ha debido atravesar ya el espacio prefacial. Es evidente que la contigüidad entre prefacio y epígrafe hace que el significado del primero se extienda, metonímicamente, al segundo: así, la «voz humana» que la escritura debe atrapar «al vuelo», con todo el arsenal de sus semas —«fugacidad», «transitoriedad», «precariedad»—, queda asociada a la luz de la vela apagada.

## PRÓLOGO

Adelantamos ya que, en *TTT*, tanto el Prólogo como el Epílogo son espacios falsamente liminares. Colocados por convención en los umbrales del texto, en la obra que nos ocupa las dos secciones han de considerarse temática y estructuralmente pertenecientes a la narración.

El Prólogo consiste en el discurso de apertura de un espectáculo nocturno en el más famoso *cabaret* de La Habana, el *Tropicana*:

*Showtime!* Señoras y señores. *Ladies and gentlemen*. Muy buenas noches, damas y caballeros, tengan todos ustedes. *Good-evening, ladies&gentlemen*. *Tropicana*, el cabaret MÁS famoso del mundo... «*Tropicana*», *the most fabulous night-club in the WORLD*... presenta... *presents*... su nuevo espectáculo... *its new show*... en el que artistas de fama continental... *where performers of continental fame*... se encargarán de transportarlos a ustedes al mundo maravilloso... *They will take you all to the wonderful world*... y extraordinario... *of supernatural beauty*... y hermoso... *of the Tropics*... El Trópico para *ustedes* queridos compatriotas... ¡El Trópico en *Tropicana*! (*TTT*, 19)

Proferido por el maestro de ceremonias con una delirante y acrobática técnica de *code-switching*, el cuadro o *sketch*, se revelará fundamental en la economía general de

la obra en tanto generador de sentido en cada uno de los niveles que estratifican el discurso. Por lo que atañe al ámbito temático, *Showtime!* traza una suerte de plano cartesiano cuyos ejes espacio-temporales actuarán como referencia para las muchas historias que desde este punto se originan. Mediante a la alocución a un «Estimado, muy estimable, estimadísimo público» (20) intradieгético a quien el Maestro de Ceremonias (MC en adelante) presenta parte de la «selecta concurrencia» (20) de esa noche, se entera el lector de la existencia de algunos personajes, cuyas trayectorias se desarrollarán, casi siempre de manera desarticulada e inacabada, en el entramado narrativo. Entre los extranjeros aparece Mr. Campbell, presentado como el heredero de la homónima opulenta industria norteamericana de sopas enlatadas y cuya verdadera identidad se revelará solo después de haber pasado por un complicado juego de espejos:

*Mr. Campbell the notorious soup-fortune heir and World champion of indoor golf and indoor tennis (and other not so mentionable indoor sports-Jojojojó) [...] (AmableypacientepúblicocubanoesMr.Campbellelfamosomillonarioherederodeunafortuna ensopas) (TTT, 21)*

Asimismo, las luces de los reflectores enfocan a los integrantes de la familia de la alta burguesía Smith Corona Álvarez del Real, allí reunida para la celebración de las «anheladas, doradas quince primaveras» (TTT, 22) de la hija Vivian. Con la misma ironía se presentan, halagan y aplauden todos los exponentes de los estratos más significativos de la sociedad habanera de finales de los cincuenta: altos funcionarios del ejército, influyentes hombres de negocios y, obviamente, los representantes más “distinguidos” del mundo de la cultura, como la «bella, elegante y culta poetisa Minerva Eros» (TTT, 22). En el «Prólogo», por tanto, sube al escenario de la ficción esa multitud calidoscópica de personajes cuyas historias –o retazos de historias– el lector tendrá que perseguir y recomponer.

En otro nivel de significación es posible rastrear los aspectos inherentes a lo que se podría definir como el *ethos* de TTT. Colocando deliberadamente el íncipit de la narración en el espacio eufórico del *Tropicana* y entregándolo a la falaz voz de un presentador de *cabaret*, Cabrera Infante reivindica el estatuto lúdico y hedonístico de la literatura, reiteradamente propuesta como *play*: a la vez espectáculo y juego.

Ahora bien, es precisamente ese principio de “espectáculo y juego” el fundamento de los mecanismos de textualización llevados a cabo en el nivel lingüístico, los cuales apuntan a obtener el efecto plástico típico de un *sketch*.

Toscamente polígloto, el tejido lingüístico del «Prólogo» muestra una urdimbre fonológica y semántica discontinua, cuyos hilos se ven precariamente entrelazados por el fallido intento de *code-switching*<sup>42</sup> del presentador. Los supuestos propósitos para los que el locutor adopta esta técnica comunicativa, dirigida a reforzar la cohesión interna entre hablantes bilingües, resultan neutralizados por sus cuantiosas infidelidades: de la imitación de las marcas fonológicas del inglés utilizando los medios del castellano: «*gay senyoridaes and brave caballeros...*» (TTT, 20), a los vistosos desaciertos translaticios: «público que sabe lo que es bueno... *Discriminatory public*» (TTT, 23). Cabe señalar, además, la dificultad de transponer mediante la escritura las características propias de la materia fónica, como las modulaciones prosódicas, las diferentes acentuaciones e inflexiones, la velocidad de elocución y su intensidad o énfasis. Sin duda alguna, las convenciones ortográficas que subyacen al proceso de textualización resultan excesivamente monolíticas para dar cuenta de esos matices. Se imponen, por consiguiente, la arbitraria manipulación del sistema ortográfico y el trucaje nada inocente de las convenciones tipográficas. Así, por ejemplo, las variaciones de intensidad se transponen a través de la alternancia entre mayúsculas y minúsculas, bien en los sintagmas o bien en el interior de un mismo lexema: «[...] a nuestra ENorme concurrencia americana: [...] WelCOME to Cuba! All of you... be WELLcome!» (TTT, 20). La anotación de las inflexiones se realiza, en cambio, mediante la alternancia entre letras redondas –utilizadas para el castellano– y cursivas –usadas para indicar la inflexión de cualquier lengua extranjera–. En fin, la velocidad de la ejecución lingüística se detecta en la *scriptio continua*, es decir en la supresión de la segmentación de la cadena hablada: «*As they say in your language, Mercsi bocú!* (Comoustedesvieronamableconcurrenciaeslavisitadela granestrelladelapantallalabellahe rmosa *Martin Carol!*)» (TTT, 21).

## EPÍLOGO

La socialización, el juego, la integración, el plurilingüismo y la hilaridad del «Prólogo» encuentran su contrapartida en la soledad, la locura, la marginación, el soliloquio y la tristeza del «Epílogo». Euforia y disforia se contrabalancean, asentando ambas su común origen en un discurso delirante.

---

<sup>42</sup> En realidad, en el discurso del presentador se pueden rastrear tanto el *code switching*, como el *code mixing* y el *borrowing*. Cfr. J. M. Lipski, 2005.

El «Epílogo» no es sino un breve monólogo, totalmente desprovisto de sentido, proferido por un personaje femenino de difícil identificación. Como se verá más detalladamente en el apartado que sigue, todas las secuencias de la obra tienen la misma tipología de instancia narrativa, es decir un “yo” que toma prepotentemente la palabra y reina soberano en el espacio discursivo, sin explicitación alguna de su identidad. La pesquisa en pos del hablante será un proceso de naturaleza inferencial que el lector podrá cumplir solo inquiriendo las marcas propias del idiolecto de cada personaje y uniendo, como en un *puzzle*, las pistas anecdóticas diseminadas por el texto.

De todos los fragmentos de *TTT*, el «Epílogo» es indudablemente el más críptico e inquietante:

aire puro me gusta el aire puro por eso estoy aquí a mí me gusta el perfume que se habrá figurao me hace mueca mueca mueca y mueca me vuelvo loca de tanta mueca me gusta el perfume concentrado qué se habrá figurao que voy a oler su culo apestoso qué mejor que el aire puro [...] ya no puedo más registra y registra y registra que viene el mono con un cuchillo y me registra me saca las tripas el mondongo para ver qué color tiene ya no se puede más. (*TTT*, 493)

Colocado en el espacio terminal de la obra y caracterizado por una perturbadora indeterminación anecdótica, el epílogo es uno de los retazos textuales de más arduo desciframiento, pues carece de cualquier anclaje que permita su interpretación. Sobrecoge al lector la misma sensación vagamente amenazadora que produce la esquirla de un espejo roto. Para sortearla habrá de recordar una confesión de Silvestre en la sección titulada «Bachata», donde el escritor refiere a Cué haber escuchado y transcrito el inextinguible monólogo de una loca que, sentada en el banco de un parque, repite «como un rollo de pianola sinfín» (330) el mismo interminable discurso<sup>43</sup>.

Convencionalmente, la función del epílogo –como anexo añadido al cuerpo principal de la novela– (Kunz 1997: 19) radica en proporcionar informaciones ulteriores que posibiliten una lectura retrospectiva del texto. En una obra forjada según el canon del fragmentarismo, para la cual es imposible hablar de *fabula* orgánica, nos parece evidente que el «Epílogo» frustre la expectativa con respecto a la función otorgada. De hecho y como señala Kunz, el «Epílogo» de *TTT* «no resume ni medita

---

<sup>43</sup> El segmento es uno de los que conforman el *ur-TTT*, y es el texto n. 34 del documento «Las confesiones de agosto (un libro de cuentos escritos en la primera persona del singular)». Esta es la breve nota de Cabrera Infante: «Una loca en el parque de los Enamorados: una loca resopla y sopla y balbucea y babea un discurso insano una mañana en un parque». (Montenegro y Santí 2010: 25).

sobre nada, sino que agota casi literalmente el flujo textual: “ya no se puede más”, rezan las últimas palabras de la novela» (1997: 81).

Ahora bien, el que *TTT* sea una *opera aperta*, no implica en absoluto que carezca de clausura, entendida como aquella categoría psicológica en virtud de la cual la obra es percibida como *Gestalt*. Significa simplemente que dicha función no se cumple en las formas y lugares tradicionalmente establecidos para ello. En *TTT*, de hecho, el desenlace, o final de la historia narrada, se encuentra en «Bachata», mientras que el «Epílogo» es el portavoz de una instancia metadiscursiva: propugna el principio de circularidad y repetibilidad infinita del texto.

En conclusión, como muy bien apunta Matas:

Prólogo y epílogo aparecen en *TTT* [...] como dos miembros que se corresponden, dos emblemas grotescos de la misma enajenación, Escila y Caribdis de esta odisea nocturna (Matas 1974: 89).

#### 1.4 ENTRE ESCILA Y CARIBDIS

El nudo problemático en la exégesis de *TTT* es, indudablemente, el de su entramado. Se trata de establecer cómo esas partes heterogéneas constituyen un conjunto cohesionado, a pesar de la parcelación del texto.

Si, como de hecho ocurre, el fuerte impulso centrífugo de las secciones no niega al lector la posibilidad de percibir la intrínseca completud de la obra es porque cada uno de los segmentos remite a un orden, a un movimiento, que los *con-tiene* –en el sentido etimológico de “tener juntos”–, y los sobredetermina. Una estructura que, al actualizarlos, posibilita su (re)significación.

El sentido de la obra, por tanto, es el resultado de la manifestación de ciertas unidades textuales y, sobre todo, de las asociaciones o relaciones que entre ellas se instauran. Esto implica que la capacidad que tiene un texto, nuestro texto en concreto, de “significar”, subsiste aun cuando las relaciones entre sus partes se nos antojen inexistentes, caóticas o muestren cierta laxitud. Toda comprensión, por ende, quedará supeditada a la individuación de dicho principio organizador. Queda asignada al lector la tarea de explicitar lo que en *TTT* está presente como virtualidad, de actualizar lo que yace en potencia. Su trabajo consiste en reconstruir el entramado soterráneo de esas



relaciones operando una suerte de lectura “bustrofédica” que, avanzando y retrocediendo en el texto, consienta la “re-organización” del tiempo de la narración, de la continuidad de los avatares de los personajes y de los espacios por donde estos se mueven.

Como se señalaba al explorar el «Índice», entre «Prólogo» y «Epílogo», en un vaivén de olas, aparecen ocho segmentos narrativos de extensión variable y dos series no indizadas. Si el objetivo de la presente investigación es el de vislumbrar un posible principio ordenador subyacente al caos de la materia narrada, estimamos funcional a dicha labor de ordenación la presentación de una somera reseña de las partes que conforman *TTT*. Servirá este sucinto repaso para dar cuenta de la aparente desconexión entre los varios segmentos que caprichosamente se yuxtaponen y, seguidamente, para revisar las interpretaciones que la crítica ha proporcionado en el intento de vislumbrar un principio ordenador.

1. La primera sección del libro, titulada «Los Debutantes» comprende un grupo de siete narraciones sumamente variadas en cuanto a tipología discursiva y técnicas de construcción. En ellas se cuenta el “debut” en la escena textual, de los personajes principales de la obra. Todas las historias aquí narradas carecen de título y se sitúan en un tiempo anterior al que se considera el eje temporal “presente” de la narración que, como se verá, es el tiempo de «Bachata».

Forman parte de la sección tres viñetas: la carta de Delia Doce, el monólogo de Magalena Crús y la conversación telefónica de Beba Longoria, y cuatro cuentos: la historia de las dos “niñas mironas” que los jueves por la tarde, en vez de ir al cine, se dedican a espiar las primeras experiencias sexuales de una pareja de jóvenes novios; el relato de un episodio de la infancia del escritor Silvestre Isla y de su afición por el cine; el relato del gráfico publicitario Silvio Sergio Ribot, posteriormente llamado Eribó, quien deja su trabajo para ser bongosero; y la narración del aspirante a actor Arsenio Cué mientras se encuentra en la casa de un influyente hombre de negocios – llamado “Pipo” por su joven amante Magalena– a quien Cué acude para que lo ayude triunfar en el mundo del espectáculo. El epílogo del episodio –y del capítulo– es del todo inesperado, puesto que Pipo termina disparándole a Arsenio Cué y la sección se cierra con una página negra. Solo posteriormente descubrirá el lector que el disparo no era más que una pésima broma y la muerte de Cué solo una metáfora, dado que a partir de ese momento “renacerá” a una nueva vida como actor.

2. La segunda sección de la obra, «Seseribó», consta de siete subcapítulos en el primero de los cuales se narra el rito mágico de Sikán y Ekué, procedente del sincretismo religioso afrocubano. En las seis secciones siguientes se cuentan las vicisitudes y el triángulo amoroso entre Eribó, Cué y Vivian Smith Corona –personaje que figuraba entre la “distinguida concurrencia” del cabaret Tropicana– y, sobre todo, se hace hincapié en los problemas del bongosero mulato a raíz de las diferencias sociales y raciales entre él y Vivian.

3. El tercer núcleo narrativo, «La casa de los espejos», es un segmento de breve extensión compuesto por dos párrafos numerados. Empieza con una de las muchas conversaciones peripatéticas entre Arsenio Cué y Silvestre, intempestivamente interrumpida por el encuentro con las *vedettes* Livia Doce y Mirtila. Buena parte del segmento lo abarca la narración analéptica del recuerdo de Cué del momento en el que, precisamente gracias a Livia, conoce a Laura Díaz, personaje fundamental para el desarrollo de la reducida pero detectable trama de la novela. Laura Díaz, objeto de la contienda entre los dos personajes masculinos mencionados, al casarse con Silvestre, terminará separando los destinos de los dos “tigres”.

4. Bajo el epígrafe «Los Visitantes» se abre la cuarta sección de *TTT*, que contiene cuatro relatos englobados en dos subcapítulos: *Historia de un bastón y algunos reparos de Mrs. Campbell* y *El cuento de un bastón seguido de vaya qué correcciones de la Sra. Campbell*. La anécdota, aparentemente relatada por una pareja de turistas estadounidenses, es tan trivial –el robo del bastón que Mr. Campbell había comprado como *souvenir*– que la atención del lector es desviada de inmediato hacia la modalidad en la que se relata. Puesto que la historia se presenta mediante una serie de traducciones de un inexistente texto original, es el proceso de traducción mismo que se convierte en el foco de interés, aspecto que será objeto de un tratamiento detallado más adelante.

5. La quinta sección, junto a las dos partes que siguen, es la que mayormente ha suscitado el interés de la crítica que, como se verá, coincide en considerarlas el eje estructural de la obra. En «Rompecabeza», este es el título del segmento, la voz narradora de Códac dibuja el perfil del personaje más emblemático y controvertido de

*TTT*: Floren Cassalis, alias Bustrófedon. Su figura se construye *in absentia*, puesto que el presente de la diégesis es posterior a su muerte<sup>44</sup>. Atendiendo a la economía general de la obra, este capítulo constituye una suerte de punto de inflexión o viraje, determinado por la deliberada anulación de la función narrativa en favor del mero juego verbal. Asumiendo su incapacidad de retratar o traducir la realidad, a partir de este momento la palabra se liberará de las ataduras convencionalmente impuestas por la significación y se hará autorreflexiva. El resultado será la creación, en esta sección, de un lenguaje sucedáneo o “anti-lenguaje” (Merrim 1985: 133–152), basado en las propiedades físicas del signo, en su dimensión plástica y fonológica. La principal objeción que se mueve contra “la saturación” que el juego verbal produce, es la de interrumpir el flujo metonímico del relato. Si por un lado es cierto que la sección parece “no contar nada”, por otra parte, cabe subrayar que el constante balbuceo narrativo muy bien refleja la patología que conduce Bustrófedon, el personaje central de «Rompecabeza», a la muerte: un tumor cerebral que afecta la contigüidad e impide la organización metonímica del discurso.

6. «La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después – o antes» es una antología de siete textos compuestos por Bustrófedon *à la manière de* siete célebres –e intocables– escritores cubanos. En todos ellos se relata la misma anécdota, el asesinato del revolucionario ruso León Trotsky por orden de Stalin y por mano de Ramón Mercader. Las parodias que componen el capítulo y los respectivos autores parodiados son las siguientes: «Los hachacitos de rosa» (José Martí), «Nuncupatoria de un cruzado» (Lezama Lima), «Tarde de los asesinos» (Virgilio Piñera), «El indisime bebe la moskuba bolchevikua» (Lydia Cabrera), «¡Trínquenme ahí a Mornard» (Lino Novás Calvo), «El ocaso» (Alejo Carpentier) y «Elegía por Jacques Mornard (En el cielo de Lecumberri)» (Nicolás Guillén). Dada la importancia que esta constelación de textos asume en la economía de la obra y al ser uno de los espacios textuales en los que la repetición despliega todo su potencial

---

<sup>44</sup> A pesar de las frecuentes incursiones en el pasado de los personajes y de los saltos analépticos que muchas veces la narración cumple, Cabrera Infante en ningún momento nos muestra a Bustrófedon vivo. Es el único personaje que no “debuta” y no actúa. Tan solo “habla” y lo hace a través de la rememoración de los otros tigres. Considérese, además, la otra peculiaridad de este excéntrico personaje, a saber, la de no fijar por medio de la escritura sus ingeniosos juegos de malabarismo lingüístico, sino de grabarlos con un magnetofón. Así, la reiterada ausencia de materialidad confiere al personaje su especialísimo, postmoderno carácter de “huella” o “casilla vacía”. Como la crítica ha señalado, Bustrófedon es el “gran ausente” de la obra.

desfundamentador, se dedicará un apartado del siguiente capítulo al análisis detallado de la sección.

7. «Algunas revelaciones» concluye la tríada de las secciones dedicadas a Bustrófedon. Es indudable que la explicitud del título aspira a suscitar la curiosidad del lector y, a la vez, a alimentar sus expectativas de descubrir, finalmente, alguna información que ejerza de anclaje interpretativo para las dos incomprensibles secciones anteriores. Coherentemente con el espíritu de perversión que caracteriza *TTT*, toda legítima y previsible expectativa quedará frustrada puesto que, tras volver la página, encontrará el lector cuatro páginas en blanco e, inmediatamente después, una página que se refleja especularmente en la siguiente. Lo que sigue será un progresivo e ineludible camino hacia el apocalipsis final. A medida que el breve capítulo avanza el signo se va haciendo más opaco y enigmático y el juego de los sinsentidos se exagera hasta causar la descomposición del significado. El paso siguiente en este viaje al *Inferno* verbal está marcado por la desarticulación de la estructura sintáctica del discurso y de ahí se avanza inexorablemente a la desintegración tipográfica de la página: un final apocalíptico coincidente con la muerte y la autopsia de Bustrófedon.

8. «Bachata», la sección más extensa de *TTT*, remite desde su exordio al arte de la fuga de Bach (Matas 1974: 92), una composición polifónica construida sobre varios temas armonizados por la ley del contrapunto. La polifonía, por tanto, informa tanto la estructura de «Bachata» como la textura de su lengua, en la cual el dialogismo y el juego verbal se hacen aún más osados y decididos, sobrepasando por cantidad los de las secciones precedentes –incluso “Rompecabeza”–. Desplazándose por las vías de La Habana, Cué y Silvestre se abandonan a peregrinas reflexiones sobre el arte, la física y la metafísica –intentan, por ejemplo, experimentar la cuarta dimensión einsteiniana convirtiendo el tiempo en espacio a través de la velocidad–. En el subapartado «Confesiones de un comedor de gofio cubano» convergen una serie de *puzzles*, de proyectos para la formación una literatura aleatoria y de juegos tipográficos. Temáticamente la sección se caracteriza por la desesperada tentativa de evadir la amenazadora realidad a través del juego desacralizador. Cué y Silvestre hablan y hablan hasta el paroxismo, enajenándose a través de una lengua que, al disolverse progresivamente hacia la ininteligibilidad, impide cualquier conato de comunicación auténtica. De la incontenible logorrea dos confesiones afloran para cerrar el capítulo –

y la novela—: Silvestre revela su inminente boda con Laura Díaz y Arsenio Cué su determinación de unirse a los revolucionarios de Fidel en la Sierra.

\*\*\*

Además de las ocho secciones reseñadas, como se adelantaba, conforman el complejo espacio textual de *TTT* dos series narrativas cuyos episodios aparecen aleatoriamente intercalados entre los capítulos.

A. El ciclo de ocho narraciones tituladas «Ella cantaba boleros»<sup>45</sup> que, gracias a su superficie narrativa fluida, ininterrumpida por diálogos, interpolaciones o juegos tipográficos, se configura como el único espacio textual en el que Cabrera Infante renuncia al exhibicionismo lingüístico para dejar paso a *fabula*; el único resquicio en el que la forma renuncia a ser el contenido privilegiado de la narración para capitular ante el dato referencial: la historia de la cantante cubana Estrella Rodríguez<sup>46</sup>. Mujer de monstruosas proporciones físicas y al mismo tiempo de voz extraordinaria, Estrella canta con tanta pasión y sensualidad que su voz se materializa en una sustancia totalizadora que ocupa todos los espacios audibles y excluye cualquier otro dispositivo sonoro, incluso el acompañamiento instrumental. El ciclo de narraciones relata el fallido proyecto de Códac de transformar a Estrella en una “estrella” del bolero y concluye con la muerte de la cantante en México. Como se verá, esta sección tendrá varias reencarnaciones en obras posteriores: el relato breve «Meta-final», publicado en 1970 y la novela *Ella cantaba boleros* de 1996.

B. Las once sesiones psicoanalíticas de una mujer cuya identidad nunca se revela explícitamente. A través de las crípticas viñetas nos enteramos de que es viuda y ha contraído un nuevo matrimonio con un escritor. El fragmentado cuadro de su vida se

---

<sup>45</sup> Sabido es que este es el núcleo narrativo primario de *TTT*, surgido con el propósito de recrear mediante la literatura, el concurrido mundo nocturno habanero, con sus bailes y su música popular, retratado en el documental *PM (Pasado Meridiano)*. El breve filme, de unos 25 minutos de duración y realizado como ejercicio de *free-cinema*, fue rodado por Alberto «Sabá» Cabrera (hermano de Guillermo) y Orlando Jiménez a finales de 1960 y censurado por la “Comisión de Estudio y Clasificación de Películas” en mayo de 1961. Aun no teniendo connotación política alguna, el recién inaugurado gobierno castrista lo censuró por considerarlo nocivo para los intereses del pueblo cubano y su Revolución.

<sup>46</sup> Personaje literario basado en la cantante Fredesvinda García, conocida con el nombre de Freddy, a quién Cabrera Infante conoció personalmente.

compone solo al final del libro –la oncenava viñeta está colocada entre «Bachata» y el «Epílogo»– cuando la narración de un sueño arroja luz sobre su infancia desdichada, marcada por la violencia sexual, el prejuicio y la ignorancia pueblerina<sup>47</sup>. Las lecturas interpretativas que la crítica ha proporcionado –encabezadas por la de Juan Goytisolo (1976: 1–18)– concuerdan en identificar a la narradora con Laura Díaz, la mujer con quien Silvestre piensa casarse en «Bachata».

La caótica transposición temporal de los hechos narrados in *TTT* no excluye una cronología implícita en la diégesis. A tal respecto, la crítica concuerda en la delineación de tres planos temporales (Álvarez–Borland 1982: 87–88) que marcan el desarrollo cronológico de los eventos:

- El presente en el que se ubican los sucesos principales de la narración, (las aventuras de Silvestre y Cué en «Bachata», la historia de Vivian y Eribó, las peripecias de Códac y Estrella en «Ella cantaba Boleros»), correspondiente al verano de 1958.
- El futuro de las sesiones psicoanalíticas que ocurren posteriormente al matrimonio de Laura y Silvestre y cuya inminencia se menciona en «Bachata».
- El pasado, que se configura como un tiempo dilatado y desdibujado, del que emergen, mediante diversos expedientes –una carta, una conversación telefónica, un sueño– las vicisitudes que trazan la implícita parábola evolutiva de los personajes.

Estos, en *TTT*, existen a través de la palabra proferida. Rasgo homólogo en todas las secuencias textuales es la presencia de la narración homodiegética, gracias a la cual, las enunciaciones se entretajan en un complejo juego polifónico. El uso extensivo de la primera persona narrativa, obstaculizando la individuación inmediata y certera de la voz a la que es delegada la enunciación, alimenta la sensación de ambigüedad e incertidumbre que invade toda la obra. La errática transposición de los acontecimientos genera igualmente una suerte de juego teatral en virtud del cual los personajes se presentan ante el lector–espectador en una vortiginosa sucesión de

---

<sup>47</sup> La sección forma parte de los veintidós textos “terminados” de los sesenta que componen «Las confesiones de agosto...». En las notas de Cabrera Infante, lleva el n. 51 y la siguiente descripción: «Vivir eternamente en una caja de dulces: una mujer cuenta al psiquiatra su vida y sus sueños y sus fracasos». Como subrayan Montenegro y Santí, en *Vista del amanecer en el trópico* (1964) las sesiones son relatadas ininterrumpidamente, conformando una sección única. Es verosímil que su aleatoria dislocación en *TTT* haya servido para reemplazar las censuradas viñetas políticas de *Vista...*, las cuales aparecían intercaladas en la diégesis. (Montenegro y Santí 2010: 25 y 29).

entradas y salidas: debutan y desaparecen, para reaparecer luego en lugares y tiempos distintos y con otros trajes de escena: los mismos, pero “otros”. En *TTT*, todo fluye pero todo vuelve; es una suerte de flujo heraclíteo donde no hay identidades fijas.

## 1.5 ALGUNAS LECTURAS DEL CAOS

Si, como se ha venido afirmando, toda obra de arte entraña una estructura intrínseca dada por un sistema de relaciones entre sus partes, no es difícil comprender por qué la crítica se ha afanado por dilucidar cuál es la armazón de este conglomerado caótico que parece ser *TTT*. La individuación de la estructura portante de la obra constituye indudablemente el mayor desafío hermenéutico para todo el que se aproxime a ella.

Ahora bien, antes de examinar las contribuciones hermenéuticas al respecto, es imperativo hacer una aclaración metodológica previa. El hecho de que el pensamiento humano tienda a utilizar la metáfora como instrumento cognitivo privilegiado para la categorización de los conceptos —específicamente mediante la aplicación de las categorías propias de la experiencia sensible, como el espacio, el movimiento, la luz, a nociones puramente abstractas como el tiempo (Lakoff y Johnson 2004: 49–50)—, explica por qué a la noción de *estructura* y a la distribución de sus partes se asocia normalmente una metáfora topológica: de hecho, tendemos a pensar la estructura como un “espacio” que posee una forma o geometría y, por consiguiente, las descripciones de su funcionamiento subsumen —y explotan— dicha relación metafórica.

En general, tendemos a imaginar el sistema estructura como un espacio circunscrito por un borde que lo *de-limita* y a la vez define las relaciones entre interior y exterior, entre apertura y cierre. Además, el hecho mismo de que exista un perímetro implica también la noción de centro que, como señala Calabrese, puede ser tan solo un “centro organizador” y no debe forzosamente coincidir con el “medio” (Calabrese 1999: 65). Se perfila, así, una distinción entre sistemas centrados, en los que el centro corresponde al medio, y sistemas descentrados<sup>48</sup>, en los que existe una pluralidad de centros o bien el centro está colocado en una posición próxima al borde. En fin, observa Calabrese que:

---

<sup>48</sup> En lugar del término “acentrado” utilizado por Calabrese hemos preferido el vocablo “descentrado” ya que, en la acepción común, tal como indica la partícula privativa a-, “acentrado” remite a un sistema desprovisto de centro.

En el caso de los sistemas centrados, exactamente como en geometría, se produce una organización interna ordenada por simetrías; en el caso de los sistemas acentrados, la organización es disimétrica y esto conlleva la generación de fuerzas expansivas. (Calabrese 1999: 65)

Con estas premisas podemos sin duda afirmar que las lecturas que la crítica ha proporcionado de la estructura de *TTT* se bifurcan por dos senderos: por una parte se perfilan las que consideran la obra un sistema centrado y por otra las que la consideran un sistema descentrado o policéntrico.

Entre las primeras, destaca el estudio de Josefina Ludmer que evidencia la estructuración perfectamente simétrica de *TTT*, cuyo centro vendría a ser la sección «Los Visitantes». Según Ludmer este centro espacial divide los relatos que se refieren a funciones sonoras y auditivas –«Seseribó» narrada por el bongosero Eribó y «La casa de los espejos» narrada por el actor Arsenio Cué– de los relatos que representan funciones visuales o gráficas –las tres secciones sobre Bustrófedon narradas por el fotógrafo Códac y «Bachata» narrada por el escritor Silvestre Isla–. En cada una de las partes se establecen, a su vez, varias jerarquías de narradores. Opina Ludmer, por tanto, que:

La novela resulta absolutamente simétrica: los narradores de la primera parte representan el sonido, los de la segunda el grafismo; cada uno toma como objeto de su relato a su inverso (su «otro»). (1979: 499)

En la misma línea de investigación, Siemens registra la disposición simétrica de dos partes antitéticas que conformarían *TTT*, cuyo centro, por tanto, sería el par de páginas especulares de la sección «Algunas revelaciones». Apunta el crítico que la segunda mitad de la obra configura una suerte de mundo al revés, puesto que en ella «there are several reversals of situations introduced in the first» (1979: 302).

Por otra parte, para Emil Volek, espejo y centro de la obra no son solo las dos páginas mencionadas sino el conjunto de las tres narraciones dedicadas a Bustrófedon. En la estructura de la obra, por tanto, se distinguen tres suprasegmentos de los cuales

El “espejo” central no solo corta por la mitad o desdobra una serie de relatos, sino que vierte sobre ellos una nueva luz, tanto retroactiva como progresiva. (1982: 178)

Julio Matas, por su parte, tras lamentar la escasa atención que la crítica ha dedicado a la exploración de la estructura de la obra en favor de un decidido interés por los aspectos lingüísticos, sostiene que *TTT* posee una disposición u organización



«ejecutada de acuerdo con un riguroso plan» (1974: 157–186). Postulando que *TTT* no es sino la reproducción gráfica de una específica operación de la memoria que trata de reconstruir el perfil de La Habana prerrevolucionaria y que los principales narradores en realidad son avatares de la conciencia y de la memoria del autor, Matas sostiene que los pasajes dedicados a Bustrófedon colocados en la mitad del libro

Pueden tomarse como entremés (descanso o divertimento), pero también forman un centro en sentido más profundo que el de su posición en la obra. Bustrófedon es la oculta divinidad que los demás veneran, o de la cual son otros tantos reflejos. (1974: 102)

Igualmente interesantes son los estudios que detectan una pluralidad de centros en la estructura de *TTT*. Entre ellos, destaca por su importancia la lectura de Emir Rodríguez Monegal, para quien *TTT* es un «collage» de piezas de las cuales dos, a saber «Rompecabeza» y «Bachata», sirven de escolio crítico. La individuación de estos dos centros hermenéuticos está respaldada por una entrevista con el propio autor, en la que Cabrera Infante declara que «el libro es a la vez obra y escollo» (1968: 52).

Muy singular resulta la lectura cabalística propuesta por Rosa María Pereda, para quien *TTT* se puede leer como si fuera un juego matemático o un crucigrama «de estructuras cruzadas». El juego de Pereda consiste en superponer los capítulos de *TTT* según su orden de aparición al cuadrado mágico de Arsenio Cué –mágico porque como quiera que se sume resultará en número 15–:

4	9	2
3	5	7
8	1	6

(*TTT*, 362)

4 <i>La casa de los espejos</i>	9 <i>Bachata</i>	2 <i>Los debutantes</i>
3 <i>Seseribó</i>	5 <i>Los visitantes</i>	7 <i>La muerte de Trotski</i>
8 <i>Algunas revelaciones</i>	1 <i>Prólogo</i>	6 <i>Rompecabeza</i>

A partir de esta disposición de los núcleos narrativos, Pereda avanza una propuesta de lectura que consiste en “sumar” los capítulos vertical, horizontal y diagonalmente (1978: 57–66).

Para Yolanda Izquierdo, la estructura de *TTT* es policéntrica, al igual que la de la ciudad de La Habana: al espejo, «centro semánticamente vacío», y constituido por la sección «Los Visitantes», Izquierdo añade dos centros más, que resultan ser, sin embargo, «semánticamente ausentes». Se trata de los dos mitos de la novela, Bustrófedon, central tanto por su ubicación en la novela, como por constituir una clave fundamental de lectura, y La Estrella, considerada el «fenómeno cósmico central» de *TTT* (2002: 187–188). Sin negar el policentrismo de la estructura, Izquierdo registra, además, la presencia un pasaje que funciona como «centro visceral» puesto que constituye una suerte de nudo por donde pasan y se cruzan todos los motivos fundamentales de la obra, a saber, La Habana nocturna, con sus clubes y chowcitos:

¿La vida es un caos concéntrico? No sé, yo solamente sé que mi vida era un caos nocturno con un solo centro que era Las Vegas y en el centro del centro un vaso con ron y agua o ron y hielo y soda [...] (*TTT*, 300)

\*\*\*

Como se ha podido apreciar a lo largo de esta breve reseña, la necesidad de desentrañar el sentido y el orden implícitos de ese amasijo de fragmentos que conforman *TTT* ha sido el mayor desafío para la crítica. Evidentemente, la búsqueda de una ordenación de la materia que sustraiga la obra al caos y legitime una lectura homogénea no es labor fácil ni siempre exitosa<sup>49</sup>. Como hemos visto, el rasgo común a todas las contribuciones reseñadas, es la tendencia a aislar uno o varios centros

---

<sup>49</sup> Aunque solo parcialmente, esto podría explicar por qué muchas de las contribuciones se han volcado hacia la exégesis de los aspectos lingüísticos, obliterando cualquier discusión sobre su estructura formal o, a lo sumo, dando fe de lo caótico de su conformación. En uno de los primeros y más acreditados estudios la obra, E. Rodríguez Monegal habla de una «estructura lingüístico-narrativa, indicando que, además de ser el instrumento primario para la creación, en *TTT* el lenguaje es objeto de reflexión y de experimentación: «Toda la novela tiene sentido si se la examina como estructura lingüístico-narrativa [...] *Tres tristes tigres* está contada por sus personajes mismos, o tal vez habría que decir por sus hablantes, ya que se trata de un *collage* de voces. Discípulo evidente de Joyce, Cabrera Infante no lo es menos de Lewis Carroll, otro gran manipulador del lenguaje, y de Mark Twain que descubrió (antes que tantos) un tono de voz hablado para el diálogo de sus personajes. La estructura lingüística de *Tres tristes tigres* está hecha, desde el título, de todos los significados posibles de una palabra, y a veces de un fonema, de los ritmos de la frase, de los retruécanos verbales más inauditos. Discípulo de aquellos maestros, pero sobre todo de su propio oído.» (1972: 162).

ordenadores, a partir de los cuales se van trazando jerarquías y simetrías. No pasará desapercibido que dicha operación subsume un muy específico proceso de generación del “sentido”, el cual, originándose en los núcleos semánticamente connotados, se va paulatinamente hipostasiando hasta “iluminar” las periferías del texto. Se trata, en suma, de una hermeneusis que obedece a un dispositivo de pensamiento jerárquico, basado en la conceptualización de una generalidad (el origen, la idea, el tema) que se reverbera, por semejanza y analogía, en lo particular (lo derivado, lo secundario, lo anecdótico).

Ahora bien, asentada la caoticidad de *TTT*, la hipótesis interpretativa que a continuación propondremos se vertebrará alrededor de un paradigma conceptual muy distinto. Siguiendo a Deleuze (1973), creemos que la obra es una estructura, en tanto en cuanto sistema de *relaciones diferenciales* y múltiples entre un conjunto de elementos que, de entrada, no poseen una designación extrínseca, ni un significado intrínseco (en Fabbri Marrone 2000: 94); El “sentido” de la obra, por tanto, lejos de derivar de la ejecución de un tema fundacional preconstituido, será el resultado o “el efecto” del proceso de determinación recíproca de los varios elementos que conforman la estructura (97), los cuales, al combinarse, se organizan necesariamente en series (101). Como apuntábamos *supra*, el sentido de *TTT* no preexiste sino que “acaece”, puesto que es constantemente “producido en” y “desplazado por” la repetición de las series. Desde esta perspectiva, el “espacio” de la estructura no puede estar circunscrito ni perimetrado de antemano: será el sistema de relaciones diferenciales, es decir, la recíproca especificación de los elementos que se combinan, el que generará un sistema de “singularidades” –personajes, anécdotas, motivos–, y estos, a la vez, irán trazando el espacio, siempre virtual, siempre potencial y siempre provisional, de la estructura.

Contrariamente a las estructuras que se definen por la individuación de centros –entendidos como puntos o posiciones estables– y por las relaciones binarias entre estos centros, nuestra hipótesis interpretativa, por tanto, mueve sus pasos a partir del postulado de la no existencia de centros ordenadores fijos, puesto que el juego de las repeticiones desplaza constantemente cualquier centro<sup>50</sup>. Como nos recuerda M. Foucault en su *Theatrum Philosophicum* (1970):

---

<sup>50</sup> Debemos señalar que en su *Tres tristes tigres o la artificiosidad del lenguaje*, publicado en 2017, Alejandro Martínez Obregón usa este mismo paradigma conceptual como herramienta interpretativa de *TTT*. Asentado que la presente tesis ya había sido emprendida para esa fecha de publicación y que el pensamiento de Deleuze en los últimos años ha sido un campo muy fértil de extracción de hipótesis de lectura para las obras literarias, -véase, por ejemplo, el conjunto de trabajos recogidos en *Deleuze and*

[...] Deleuze me dice: no hay corazón, no hay corazón, sino un problema, es decir, una distribución de puntos relevantes; ningún centro, pero siempre descentramientos, series con, de una a otra, la claudicación de una presencia y una ausencia —de un exceso y un defecto. (Foucault 1995: 7)

Es necesario subrayar, en fin, que la lectura hermenéutica que a continuación expondremos, combinará los postulados deleuzianos con otras aportaciones teóricas, las cuales, creemos, lejos de desvirtuar el entramado conceptual al que nos venimos refiriendo, facilitará su aplicación práctica al texto literario. Nos referimos, específicamente, a las categorías morfológicas que, según Omar Calabrese, caracterizan la era neobarroca, entre las cuales prima la repetición.

\*\*\*

Antes de pasar a ello, sin embargo, más como sugerencia nomádica que como justificación conceptualmente articulada, conviene subrayar la convergencia de ensayos como *Le pli* (1988) de Gilles Deleuze y *L'età neobarocca* (1987) de Omar Calabrese alrededor de una categoría tan polimorfa y plurívoca como es el Barroco, cuya resurgencia, tras siglos de generalizado desprecio, favoreció la aparición de una nueva perspectiva de indagación sobre la contemporaneidad. Según Deleuze «el Barroco no remite a una esencia sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues» (1989: 11). Y, si bien el texto del filósofo versa sobre Leibniz y los pliegues de la mónada, es decir del alma o sujeto como punto metafísico (36), también es cierto que de sus reflexiones se desprenden ciertas asociaciones, tal vez peregrinas, pero muy sugestivas.

Visto con detenimiento, *TTT* se nos presenta como un dispositivo plenamente (neo)barroco en tanto generador continuo de pliegues. En castellano, como del resto en francés o en italiano, el sustantivo «pliegue» deriva del verbo latino *plicare* (doblar), cuyo sema se encuentra en un patrimonio léxico bastante amplio. Empezando precisamente por lo que se vislumbra imposible hacer con el texto de *TTT*, vale decir *explicarlo* o extenderlo como una sábana para eliminar el pliegue en el que se anida cierta irreductible oscuridad. La construcción del texto, basada en la hipertrofia y la

---

*literature*, al cuidado de Ian Buchanan y John Marks (2000)- señalaremos que tanto los objetivos como los procedimientos de análisis utilizados en esta tesis y en la monografía de Martínez Obregón, son sumamente diferentes.

excrecencia de los significantes, parece obedecer al principio sarduyano del artificio, que no es más sino una *com-plicación* o un pliegue que se ha doblado *cum* o junto a muchos otros. La caoticidad de la que venimos discutiendo señala que, en *TTT*, absolutamente nada es *sim-ple*, puesto que nada tiene un solo pliegue (la raíz indoeuropea *sim-/sem-/seim-* expresa la idea de “unidad”); antes bien, todo se *duplica*, se *tri-plica*, se *multi-plica*; y de todos los juegos con y del pliegue, uno será estructural: el que hace que el pliegue vuelva sobre sí mismo, *re-plicándose*, repitiéndose.

En fin, si el lector consigue sentir la tensión de ese collage de voces donde oralidad y escritura, nostalgia y humor, entretejen un discurso a la vez desenfadado y trágico -y todo ello a pesar de la resistencia de lo que queda irremediabilmente entre pliegues o *im-plícito-*, es porque se ha doblado hacia el texto junto a su autor, haciéndose su *cóm-plice*.

## 2. UN CAOS QUE SE REPITE

---

### 2.1 UN CAOS EXCÉNTRICO

Como adelantábamos en el capítulo anterior, en un ensayo de 1988, el semiólogo italiano Omar Calabrese utiliza el término *neobarocco* en una doble acepción: como adjetivo, para definir una «era», es decir «este tiempo tan aparentemente confuso, fragmentado e indescifrable» (1999: 12); como sustantivo, para indicar un principio morfológico común, un haz de constantes que informa manifestaciones dispares, procedentes de distintos ámbitos del saber y de la experiencia: de la literatura a las ciencias, del cine a la comunicación de masas. En tanto atributo del “gusto” contemporáneo, lo neobarroco configura una red de relaciones que atraviesa, indistintamente, el espacio semiótico y se connota por la predilección por todas esas formas que hayan perdido la integridad, la globalidad, la sistematización ordenada, en favor de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mutabilidad. Postulando que el rasgo morfológico dominante que legitima analogías y asociaciones entre los varios ámbitos del espacio semiótico es el *exceso* o la perversión de todo sistema estable, Calabrese deslinda los rasgos formales de lo Nerobarroco a través de una serie de binomios conceptuales de wölffliniana memoria: 1. Ritmo y repetición; 2. Límite y exceso; 3. Detalle y fragmento; 4. Inestabilidad y metamorfosis; 5. Desorden y caos; 6. Nudo y laberinto; 7 Complejidad y disipación; 8 Más-o-menos y No-sé-qué; 9 Distorsión y perversión.

Cabe subrayar que, de todas las categorías propuestas, la que se erige como rasgo morfológico dominante en todos los ámbitos del saber es el *exceso*, en tanto perversión de todo sistema estable. Dicha desestabilización se verifica cuando el centro –o los centros de un sistema– tiende a desplazarse del *medio*, haciendo que una serie de fuerzas expansivas presione sobre la frontera del sistema mismo y genere un desequilibrio entre el interior y el exterior. Ahora bien, en este juego de fuerzas vectoriales el *perímetro* deja de ser un mero borde y adquiere el estatuto de *límite* –a la vez *limen*, (umbral), y *limes* (frontera)–, puesto que el sistema se demuestra pertinazmente inclinado a su superación. Una forma es *excéntrica*, por tanto, cuando tiende al *límite*; es *excesiva* cuando dicho límite es franqueado y superado. En palabras de Calabrese:

El límite es la tarea de llevar a sus extremas consecuencias la elasticidad del contorno sin destruirlo. El exceso es la salida desde el contorno después de haberlo quebrado. Atravesado: superado a través de un paso, una brecha (1999: 66)

Según la perspectiva neobarroca, la *forma excedente* se infiltra en todos los ámbitos culturales, tanto en el contenido como en la forma-estructura de sus saberes, discursos y productos. En el primer caso, el resultado es la aparición de ciertos contenidos que involucran categorías de valor (“tímicas”, estéticas, éticas) cuyo núcleo *excesivo* apunta a pervertir el sistema de valores dominantes. Violencia, horror y sexualidad, serían los principales exponentes, pero cabe subrayar también la presencia masiva de lo monstruoso o teragónico en buena parte de la cultura contemporánea. Por lo que atañe a la estructura, en cambio, la forma excedente de los productos neobarrocos es detectable en la ruptura de sus límites: la *fragmentación*, sobradamente señalada como dominante neobarroca, es la más vistosa consecuencia de esta tendencia al exceso que, violando la integridad del “todo”, se resuelve en una serie de estrategias agregativas o de acumulación. El resultado es, como en los sistemas caóticos, un saber/discurso desprovisto de centro, basado en la metamorfosis y en la dispersión; un saber donde la acumulación tiene más valor que la definición exhaustiva; donde la totalidad dejará paso a las dos unidades resultantes de dicha parcelación: el *fragmento* y el *detalle*<sup>51</sup>. Y si el primero tenderá a mantener su autonomía con respecto al todo, el segundo tenderá a subrayar el borde que lo desgaja de la integridad; ambos, sin embargo, producirán textualidades elusivas de cualquier ordenación lógica.

Es en este marco conceptual que se encuadra la *estética de la repetición neobarroca*, la cual, así como la fórmula Calabrese, radica fundamentalmente en dos principios:

- I. *La variación organizada* que, a la par de la fuga barroca, consiste en la ejecución de ejercicios de estilo y variaciones a partir un núcleo que “se percibe” como

---

<sup>51</sup> Para Calabrese los términos «detalle» y «fragmento» remiten a la dialéctica entre la parte el todo y representan dos distintas conjugaciones de la polaridad «parte». El término «detalle» procede del francés «détail» es decir *de-tailler* o cortar en pedazos, que para Calabrese presupone la acción de un sujeto que corta y segmenta una parte de una unidad global a la que el detalle siempre remite. Así, en el discurso por detalles, la parte y el todo están siempre copresentes. Muy otra es la etimología de «fragmento» que deriva del latín «frangere» o romper, acción con la que mantiene una relación de posterioridad temporal: el fragmento es sucesivo a una ruptura que no es percibida como fruto de la acción de un sujeto. A diferencia del detalle, el fragmento no contempla la presencia del todo para ser definido, antes bien el todo está *in absentia*. (Calabrese: 84-90).

centro y que, sin embargo, no ocupará nunca un lugar central al estar constantemente desplazado y metamorfoseado por la repetición. Como defiende Calabrese, todo ejercicio de repetición neobarroco exhibe una característica primordial: «[...] la fuga total de una centralidad organizadora, para dirigirse hacia la gran combinación policéntrica y hacia el sistema de sus mutaciones» (57).

- II. *El dialogismo intertextual*, que, aun remitiendo a la antiquísima práctica de la intertextualidad literaria, en la estética neobarroca se transforma en un proceso de “entrecuillación”<sup>52</sup> burlesca, irónica, satírica, a veces *kitsch*, de textos ajenos. Muy a menudo se perfila como una actividad parasitaria, en tanto en cuanto las obras del pasado configuran un abrumador espicilegio del que extraer materiales que serán reutilizados de forma irreverente y desacralizadora.

Estos dos principios, con sus respectivos engranajes, nos servirán para “recortar”, dentro de la magmática materia textual, un conjunto limitado de series de elementos que se repiten, entre las muchas posibles. La operatividad del modelo, que, como sabemos, es de impronta semiológica, reside en su insistencia en el dato “formal”, es decir, en su capacidad de proporcionar ciertos “patrones” que hacen posible reconocer claramente unas *Gestalten* dentro de la obra: un idéntico (un personaje, un tema, una estado de cosas, una relación, etc. ect.) que se repite (*variación de un idéntico*) o es repetido (*la identidad de varios diversos*), siguiendo ciertos *ritmos* y obedeciendo al principio (neo)barroco de la *variatio*. Ahora bien, una vez perfiladas estas unidades morfológicas, las herramientas del pensamiento filosófico ayudarán a desentrañar las implicaciones ontológicas y existenciales de la repetición. En primera instancia, la imposibilidad misma de que un «idéntico» (La Estrella, Troksty, como cualquier otro recorte de la realidad de *TTT*) sea o permanezca “idéntico” a sí mismo. En segunda instancia, la aporía que deriva de, por un lado, no poder salir incólume de –o no “desgastarse” con– la repetición, y, por el otro, no poder existir como singularidad fuera de ella. Ahora bien, puesto que son elementos móviles de un sistema abierto, las series pueden ser atravesadas por otras, y, a cada intersección, los elementos que las componen se abren a nuevas y divergentes líneas de fuga; se ofrecen a nuevas posibilidades de ensamblaje. Es exactamente allí, en el

---

<sup>52</sup> “Virgolettatura” en italiano. Es la tesis de R. Barilli referida por Umberto Eco en su ensayo “Il testo, il piacere, el consumo” en *Sugli specchi ed altri saggi* (2004: 113-114).



cruce, en la resonancia, en la repetición descentrada, que acaece el darse de cada cosa como *singularidad* determinada, y del evento como nueva *haecceidad*.

## 2.2 FORMAS Y RITMOS DE LA REPETICIÓN EN *TTT*: LA VARIACIÓN ORGANIZADA

El primer parámetro a través del cual se abordarán los fenómenos reiterativos en *TTT* apunta a arrojar luz sobre la relación que se establece entre las partes textuales que se repiten y, en dicha repetición, entre lo que se percibe como “idéntico” y lo que se percibe como “diferente”. Siguiendo a Calabrese<sup>53</sup> podemos distinguir dos fórmulas repetitivas, a saber, *la variación de un idéntico* y *la identidad de varios diversos*, que, juntas, constituyen los fundamentos del *principio de variación organizada*. En el primer caso se trata de episodios o narraciones que se construyen alrededor de una invariante o prototipo, bien sea un personaje, un tema o un acontecimiento. En el segundo caso, los fragmentos que se repiten nacen originariamente como unidades sueltas e independientes, pero, al ser sometidas a un obsesivo mecanismo de acumulación, ponen al descubierto rasgos por los que resultan “idénticos”. En el primer caso la repetición de lo idéntico arrastra consigo la diferencia, en el segundo caso, la repetición de la diferencia hace aflorar la mismidad. A partir de estos postulados, hemos seccionado en *TTT* las siguientes series recursivas que, a continuación, se verán en detalle:

<b>Principios de la repetición posmoderna</b> <b>La variación organizada</b>	
<b>Variación de un idéntico</b>	<b>Identidad de varios diversos</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Ella cantaba boleros» - «Meta-final»</li> <li>• “Once sesiones psicoanalíticas”</li> <li>• «La muerte de Trotsky»</li> <li>• «Los Visitantes»</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tres <i>sketches</i> orales de «Los Debutantes»</li> <li>• Serie: “Niñas mironas”, «Seseribó», Sesiones psicoanalíticas</li> <li>• Serie: páginas–broma</li> </ul>

<sup>53</sup> Es oportuno precisar que las categorías interpretativas que tomamos libremente de Calabrese en el ensayo del semiólogo italiano son utilizadas básicamente para el análisis de productos seriales televisivos.

### 2.2.1 VARIACIÓN DE UN IDÉNTICO

Hemos incluido en esta rúbrica cuatro series narrativas, sin embargo, un distingo se impone de inmediato: mientras que las dos primeras series «Ella cantaba boleros» y las once sesiones psicoanalíticas obedecen únicamente al principio de *variación organizada*, puesto que se configuran como multiplicaciones de una misma invariante/personaje –Estrella y Laura, respectivamente–, en las series «La muerte de Trotsky» y «Los Visitantes» la repetición dibuja una arquitectura mucho más compleja: por un lado los episodios se articulan como *variación de un idéntico* temático-anecdótico –el asesinato de Trotsky y el supuesto robo de un bastón–, sin embargo, al tratarse específicamente de parodias y traducciones, la repetición se ve sometida a un vortiginoso proceso de hipertrofia: los fragmentos no solo se repiten a sí mismos, sino que arrastran la repetición de cuantiosos hipotextos. Estas dos series, al remitir primeramente al principio de *dialogismo intertextual*, serán objeto de análisis en el capítulo siguiente.

Según se ha venido exponiendo, la estructura narrativa tanto de «Ella cantaba boleros» como de las once sesiones psicoanalíticas, resulta interrumpida y entrecortada. Las secuencias que componen los relatos están diseminadas en zonas espaciales y temporales discontinuas con respecto a las secciones limítrofes y todas ellas están relacionadas entre sí por asociación, subsumiendo una operación de “montaje” de tipo cinematográfico. Un segundo parámetro de análisis, por tanto, deberá dar cuenta de las fórmulas y del ritmo que la repetición adopta, es decir de cómo se vincula la discontinuidad del tiempo de la narración con la continuidad del tiempo narrado. Calabrese nos ayuda indicando dos posibles modalidades: la *prosecución* y la *acumulación* (48). Se habla de prosecución cuando la serie posee una historicidad interna y los fragmentos que la componen, independientemente del orden de la repetición, impulsan la historia hacia un final o desenlace. En la acumulación, en cambio, los fragmentos se suceden sin implicar una temporalidad de la serie: al presentarse como fragmentos metahistóricos, con su acumulación, la serie podría extenderse *ad infinitum*. Veámoslo detalladamente en las series.

- **Primera serie: «Ella cantaba boleros» - «Meta-final»**

Es el fotógrafo Códac el narrador de las secuencias que componen la sección «Ella cantaba boleros», secuencias que la instancia autorial se ha encargado de

diseminar en ocho episodios intercalados aleatoriamente en la diégesis. En esta sección la repetición actúa por *prosecución*, puesto que la serie posee una historicidad interna que se concreta en una trama prototípica de esquema tripartito: planteamiento – nudo – desenlace, a saber, el descubrimiento de Códac de la voz fenomenal de la cantante mulata Estrella Rodríguez, su fallido proyecto de transformarla en una estrella del bolero y la muerte de la mujer en México. La serie, por tanto, subsume una temporalidad teleológica que mueve hacia un –inalcanzado– objetivo final.

Sin embargo, si bien es cierto que los episodios en los que la fábula se segmenta “prosiguen” el mismo hilo narrativo-argumental, el artificio de desplazar los episodios en espacios textuales distantes eliminando la contigüidad metonímica impone una matización de lo que normalmente entendemos por “*prosecución*”. Se trata, según nos parece, de un tipo de repetición/*prosecución iterativa*, comparable a la que cumplen ciertas funciones matemáticas en las que el resultado de un cálculo sirve como entrada para el siguiente. Dicho de otra forma, se podría afirmar que el ritmo de la repetición es aquí iterativo en el sentido de que es asimilable a la ejecución de una serie de piruetas por parte de una bailarina: tras terminar la primera, habrá siempre un “vacío”, un espaciamento en virtud del cual cada repetición empezará siempre desde una nueva ubicación y estará cargada con un surplus de sentido. De la misma forma, el relato de Códac “prosigue” la narración cronológica de las vicisitudes de Estrella, pero cada *prosecución* parte de un espacio textual “desplazado” y al que el lector llega tras haber atravesado otras parcelas de texto, y, por ende, con una competencia epistémica nueva.

Por lo que atañe al estilo de las narraciones, detrás de la aparente homogeneidad estilística se transparenta un complejo entramado de materiales heterogéneos. Como subraya Merrim (1980: 103), la técnica narrativa usada por Códac para relatar la historia de Estrella remite a las experimentaciones de la *Beat Generation* y específicamente a la textualidad de Jack Kerouac, con su predilección por las oraciones largas, tan extensas que llegan a abarcar un párrafo completo y en las cuales confluye, abigarrado, un haz de voces, pensamientos y puntos de vista. Se recurre al uso reiterado del discurso indirecto libre, en virtud del cual, bajo la falsa apariencia de monólogo, en realidad los relatos de Códac crean un tejido polifónico de voces alternas. Si en estos especímenes textuales la distorsión léxica es mínima, sobre todo si se coteja con los cuantiosos metaplasmos “extrañantes” de las secciones dedicadas a Bustrófedon, es interesante, en cambio, la estructuración sintáctica, en particular cuando las proposiciones son articuladas y concatenadas de una forma que permite su

casi ilimitada extensión. Para lograr este objetivo se acude preferentemente a la repetición paroxística de construcciones paratácticas, sobre todo mediante la yuxtaposición de breves segmentos enunciativos unidos por el conector “y”:

[...] y se cogieron las manos y se besaron y se pusieron a conversar muy bajito allí en la entrada, debajo del letrero que se apagaba y se encendía y yo las veía, y no las veía y las veía y no las veía y las veía y cogí y me bajé y crucé la calle y fui adonde estaban ellas y le dije, Manolito y ella no me dejó terminar porque me dijo, y cogí y me bajé y crucé la calle y fui adonde estaban ellas y le dije, Manolito y ella no me dejó terminar porque me dijo, Y este que tú ves aquí es Pepe. (*TTT*, 86)

Indudablemente esta forma de narrar es un reflejo especular de la forma de percibir la realidad –incluso la que se intenta rescatar del pasado– la cual, para el narrador, parece estar sumergida en un flujo temporal constituido por una serie de presentes sucesivos, vortiginosos e infinitos. Estamos frente a la poética del detalle, cuya reiteración patológica escamotea toda posibilidad de percibir la realidad como una totalidad estable. Cuando la percepción del tiempo parece distorsionarse, el narrador acude a nuevas personales configuraciones sintácticas, como la que Lipski define en términos de *paradigmatic overlapping* (1976: 33–45). Se trata de una estrategia mediante la cual a un mismo paradigma se añade una serie sintagmática de calificadores, obteniendo así un efecto de dilatación temporal:

[...] como la música se iba cada vez que se apagaba la vitrola, la rumbera se quedaba en el aire, y daba unos pasillos raros, largos, con su cuerpo tremendo y *alargaba una pierna sepia, tierra ahora, chocolate ahora, tabaco ahora, azúcar, prieta ahora, canela ahora, café ahora, café con leche ahora, miel ahora* (*TTT*, 76, el subrayado es mío)

La repetición del adverbio «ahora» que funciona como base paradigmática, paraliza la acción, fijándola en el presente dilatado de la mirada de Cué, mientras que la sucesión de calificadores en posición antepuesta introduce variaciones de matices que desplazan imperceptiblemente el cuadro, casi como si se reprodujera un movimiento de cámara lenta. Los elementos quedan clavados en un tiempo sin bordes, procrastinando continuamente el final. La excrecencia de detalles ocupa a ultranza el tiempo y el espacio, configurando la morfología preeminente del neobarroco: el exceso. En este caso exceso de *presencia*.

Evidentemente la de Estrella es una presencia tan excesiva que consigue rebasar cualquier forma de límite. Este «idéntico» que se repite, de hecho, seguirá repitiéndose

en espacios ulteriores, más allá de las fronteras del texto, más allá de las fronteras de la muerte, más allá de cualquier frontera geográfica.

Como es sabido, en 1970, aparece, en la revista *Alacrán Azul*, el breve relato «Meta-Final» de Guillermo Cabrera Infante, un texto en el que el autor propone una nueva (sub)versión del epílogo de la historia de Estrella Rodríguez. Como apunta González Echevarría (1985: 139), se trata de una conversación de matriz cervantina (y aquí residiría uno de los varios sentidos del prefijo “meta”) en la que los personajes de *TTT* comentan y corrigen el relato de la muerte de la cantante tal y como Códac lo había contado en la última sección de «Ella cantaba boleros». La otra versión de los hechos es narrada por un tal Walter Socarrás, personaje que, aun no apareciendo en *TTT*, es presentado como el marido de Cuba Venegas y que, como sostiene Claudia Hammerschmidt (2015), no es sino el enésimo (W)alter ego de Cabrera Infante. Según esta segunda versión, tras la muerte de Estrella en México, y, al no poder el cuerpo ser embalsamado debido a sus proporciones descomunales, el féretro de la cantante es enviado por barco a Cuba para recibir sepultura en su tierra natal. Sin embargo, debido a una “equisbocación” –no la cubren con «hieloseco», sino con «hielo a secas»–, su cuerpo se va descomponiendo durante la travesía, hasta que el hedor mortal obliga a la tripulación a lanzar al mar esa «isla de acero macabro que tenía dentro la perla negra barrueca»<sup>54</sup>. A causa de los gases que habían terminado por sellar la madera del ataúd, como si de un barco se tratara, el cuerpo de Estrella emprende su errabunda navegación por el Caribe.

Ahora bien, individuada, con Calabrese, esta serie compuesta por un elemento homogéneo –o «idéntico»– que se repite, intentaremos ver cómo, a la luz de los postulados deleuzianos, el sentido total de la narración no deriva de la simple suma de las unidades que la componen, ya que la serie misma está constituida tanto por lo que en ella aparece como por lo que falta. Intentaremos demostrar cómo, además de estar fragmentada y diseminada la narración en el espacio textual, también el *continuum* del significante (la historia de Estrella) se ve atravesado e interrumpido por ciertas fisuras, las cuales, abriendo puntos de fuga, generan discontinuidades muy significativas.

Recordaremos que ya desde el comienzo de la sección, la descripción de Estrella Rodríguez insiste en dos características muy específicas: por un lado las descomunales

---

<sup>54</sup> El cuento está disponible en la versión de la revista *Alacrán Azul*. Todas las citas proceden de este enlace: <http://alacranazul.org/AA%20No.%201/META-final.htm>

proporciones físicas de la mujer; por el otro su voz extraordinaria, un instrumento que la cantante destina al servicio exclusivo del bolero. Ejecutando las composiciones taxativamente *a cappella*, Estrella no admite ninguna forma de acompañamiento musical y se niega a interpretar canciones de cualquier otro género. Gorda, fea, analfabeta, mentirosa, caprichosa y, sobre todo, negra –«Es negra, negra negra, totalmente negra, y empezamos a hablar y pensé qué país más aburrido sería éste si no hubiese existido el padre Las Casas» (TTT, 74)– Estrella encarna una *summa virtutum* al revés. No cabe duda alguna de que en la caracterización del personaje se transparenta a claras luces el gusto neobarroco por las figuras excéntricas, excesivas y monstruosas, una tendencia remarcada ulteriormente por la animalización a la que es sometida la mujer al ser reiteradamente calificada con el epíteto de «Ballena negra». Dadas estas premisas, la mera presencia física de este personaje en la escena –de la narración y del espectáculo– deviene una práctica política. Emblema de la exclusión y de la subalternidad en el consorcio civil, en la escena, aunque sea marginal, del chowcito, Estrella encuentra un espacio de visibilidad y de reconocimiento en virtud de su voz extraordinaria y de la autenticidad del sentimiento con el que interpreta sus boleros. La música popular, desde siempre arena de negociación de instancias identitarias, ofrece a la cantante un margen de empoderamiento y de autonomía en el que la excentricidad de su cuerpo, sin ser “normalizada”, consigue sustraerse a las lógicas del binarismo blanco/negro, bello/feo:

Pués allá en el centro del chowcito estaba ahora la gorda vestida con un vestido barato, de una tela carmelita cobarde que se confundía con el chocolate de su piel chocolate y unas sandalias viejas, malucas, y un vaso en la mano, 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 ahora y el efecto total era de una *belleza tan distinta, tan horrible, tan nueva*, que lamenté no haber llevado la cámara para haber retratado aquel elefante que bailaba ballet, aquel hipopótamo en punta, aquel edificio movido por la música (TTT, 73)

Lamentablemente, sin embargo, las lógicas que rigen en este espacio de subjetivación y de reconocimiento no son reproducibles fuera de las lábiles fronteras marcadas por la ejecución un bolero. Y ello se comprueba de inmediato, cuando, en el desarrollo de la diégesis, un empresario norteamericano descubre a la cantante y decide lanzarla al mundo del *show-business*, pero a condición de que sus *performances*

estén acompañadas por una orquesta. Estrella se enterará de este detalle solo después de haber firmado el contrato, acto que realiza trazando «una equis gigante» (*TTT*, 311), porque, obviamente, no sabe ni leer ni escribir. A esta altura, la mujer tendrá que someterse a las lógicas hegemónicas y mercantiles, así como a los dictámenes de un gusto “consumidor” tanto de música como de imágenes, perdiendo, como es fácil intuir, toda la naturalidad de su fuerza interpretativa. Su cuerpo, por tanto, se verá sometido a una serie de transformaciones finalizadas a hacerlo “encajar” dentro del paradigma de belleza tropical-hollywodiense encarnado por Cuba Venegas<sup>55</sup>:

[...] salió entera por fin: cantando *Noche de Ronda* y mientras avanzaba se veía una mesita redonda y negra y chiquita con una sillita al lado y La Estrella caminaba hacia aquella sugerencia de café cantante dando traspies *en un vestido largo y plateado y traía su pelo de negra convertido en un peinado que la Pompadour encontraría excesivo* y llegó y se sentó y por poco silla y mesa y La Estrella van a dar todos al suelo, pero siguió cantando como si nada, ahogando la orquesta, recuperando a veces sus sonidos de antes y llenando con su voz increíble todo aquel gran salón y por un momento me olvidé de *su maquillaje extraño, de su cara que se veía ya no fea sino grotesca allá arriba: morada, con los grandes labios pintados de rojo escarlata y las mismas cejas depiladas y pintadas rectas y finas* [...] y me quedé hasta que terminó, por solidaridad y curiosidad y pena. Por supuesto no gustó (*TTT*, 314-315, el subrayado es nuestro)

El fracaso al que Códac alude es el resultado del engranaje perverso mediante el cual la “industria cultural” y las lógicas del mercado tienden a desvirtuar las prácticas subalternas, vaciándolas de su intrínseca valencia política, a la vez que los foucaultianos discursos de poder, normativos y heterónomos, tienden a reducir cualquier conato de desviación del imperante sujeto *oeconomicus*. Se trata de un proceso de territorialización que se realiza, ante todo, en la superficie de un cuerpo excedente que, una vez fuera del chowcito, ha de ser disciplinado: el resultado final, como hemos visto, ya no es lo teragónico, sino lo *grotesco*.

---

<sup>55</sup> Es el nombre artístico de Gloria Pérez, cuyo pasado es relatado en la carta de Delia Doce. La joven es descrita como una mulata alta, de piel más bien blanca y de cuerpo sensual, de manera que viene a encarnar las fantasías sexuales del imaginario masculino cubano –elemento que es aludido en el nuevo apellido–. Como cantante, en cambio, es bastante mediocre, pero, tras una calculada operación de marketing y gracias a esa «tremenda figura en la escena» (*TTT*, 102), consigue convertirse en la imagen de Cuba: «ella saluda elegante y bella y toda de azul celeste de arriba abajo y vuelve a saludar y muestra los grandes medios senos redondos que son como las tapas de unas ollas maravillosas que cocinan el único alimento que hace a los hombres dioses, la ambrosía del sexo, y me alegro que esté saludando, sonriendo, moviendo su cuerpo increíble y echando atrás su hermosa cabeza y que no esté cantando porque es mejor, mucho mejor ver a Cuba que oírla y es mejor porque quien la ve la ama, pero quien la oye y la escucha y la conoce ya no puede amarla nunca» (*TTT*, 306-397).

Por otra parte y como se adelantaba, en el relato Meta-final (1970) se narra la aventura (e)scatológica del féretro de Estrella. La ulterior transformación que su cuerpo sufre, tras el error de no haber puesto «hieloseco» para conservarlo, consiste, fundamentalmente, en una hiperbolización del ya grotesco mecanismo de deformación:

Dos horas mar afuera el hedor se sentía en todo el barco cubriendo todas las zonas de la rosa de los vientos fétidos y supieron que el barco era el centro universal de la peste. En sus entrañas encontraron la caja chorreando agua pútrida, soltando vapor hediondo, chirriando mefítica. [...] dentro de la caja no había un ciudadano cubano ni una mujer sino una increíble masa de carroña al vapor<sup>56</sup>

Ahora bien, sí, como apuntábamos *supra*, la unidad de ese «uno» que se repite es tan solo aparente, puesto que insalvables fisuras lo atraviesan, desplazan y dieraencian, el sentido último de la historia de Estrella emerge de un preciso movimiento de repetición que se va instaurando a largo de dos series “internas”: una serie significativa, constituida por el signo *cuerpo*; y otra serie significada que se define en dualidad relativa con el cuerpo, y que individuamos en la *subjetivación* de Estrella. Ahora bien, el *continuum* del significativo es interrumpido por la inserción de un elemento paradójico, específicamente el *error*, el cual hace que las dos series converjan en una suerte de punto crítico, determinando, por un lado la forma cada vez más *errátil* del significativo *cuerpo*, y por el otro, la *errancia* del significado *sujeto*. En otras palabras, todas la veces que aparece el error, el *cuerpo* adquiere una nueva forma y esta, a la vez, determina una nueva configuración de la *subjetividad*. Este movimiento se repetirá dos veces y, cada vez, con implicaciones más complejas.

Tras producirse el primer error –la firma del contrato–, el cuerpo ya marcadamente excedente de Estrella se transforma en cuerpo «extraño», puesto que, como señala Kayser, lo grotesco es «the alienated world» (1981; 137), un mundo en el que todo lo que es conocido y familiar tiende a transformarse en “otredad”. Dicha transformación reverberará, asimismo, en el plano de la serie significada (*subjetividad*), donde la no correspondencia con respecto a un orden estatuido, apuntará a la disolución –o errancia– de la identidad del sujeto en un contexto donde todo reconocimiento está supeditado a la adecuación a la norma. Si se compara la

---

<sup>56</sup> <http://alacranazul.org/AA%20No.%201/META-final.htm>



belleza plástica y normativa de Cuba Venegas con la deformación esperpéntica y enajenadora de Estrella, el mecanismo resulta aún más evidente.

El segundo error o «equisbocación» conduce a la hiperbolización del estatuto ya teragónico del cuerpo de Estrella, cuyas rocambolescas peripecias parecen apuntar a ese rasgo específico que según Bajtín (1990) caracteriza todo cuerpo grotesco:

*es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo; además, este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por éste* (285 énfasis en el texto)

Nada mejor que este «movimiento» podría describir el cuerpo de la fallecida cantante, el cual, flotando a sus anchas en el mar, no solo subsume plenamente el rasgo que desde siempre le fue propio, vale decir el de «Ballena negra», sino que, bajo la mirada del capitán «Acá» emprende una serie de impensadas y errátiles “metamorfosis”:

fascinado la miró primero a ojo limpio de lobo de mar, después con ojos de marino, después con ojos sucios de llanto, después con su catalejo, después con su catarata y vio como la Nao se hacía Nada: primero fue ballena de madera y grasa, luego pez fúnebre, después cresta de ola negra, luego mosca de los ojos hasta que se la tragó la distancia y se perdió en el mar.

Ahora bien, si la serie significante *cuerpo* puede someterse a transformaciones aún después de la muerte, ¿es posible seguir hablando de una *errancia* de la *subjetividad*, en la serie significada? Con las debidas reservas, sí: obviamente ya no nos referimos los procesos de subjetivación del «sujeto» Estrella, quien ha fallecido; creemos, sin embargo, que las transformaciones a las que Cabrera Infante la somete, incluso después de su muerte, apuntan a esa forma de subjetivación que Deleuze define «devenir-otro» o «devenir-animal» y que el filósofo ejemplifica, precisamente a través de la obra de Melville, *Moby Dick*. Sobra decir que «devenir-animal» no significa ni imitar un animal, ni, mucho menos, que un ser humano se transforme en él; significa, como se elucida en *Mil mesetas*, percibir la existencia como una inmanencia en la que ya no se dan «individuos», sino «singularidades», entendiendo por singularidad un punto de transformación *en el devenir*, en el que la forma se abre a lo indefinido, a lo potencial, a lo indecible en el plano de las determinaciones, en fin, a la libertad (Deleuze y Guattari 2006: 355-357). La lucha por una subjetividad moderna, apunta Deleuze, debe ser capaz de superar dos formas de sujeción: la primera consiste en asignar a cada individuo a una identidad conocida, determinada e

inmutable (Estrella como ser marginal, antes del primer error); la segunda es la que individua a los sujetos en relación con las estructuras de poder (Estrella producto del mercado y de la “industria cultural”, primera repetición). La lucha por la subjetividad se manifiesta, entonces, como derecho a la diferencia, a la otredad, a la opacidad, a la variación, a la metamorfosis. Es evidente que la última forma de *subjetivación* de Estrella (segunda repetición), con su devenir loco («ballena de madera y grasa», «pez fúnebre», «cresta de ola negra», «mosca», a lo que habría que añadir «perla negra barrueca»), aun siendo meramente literaria, alude a la necesidad de todo individuo de preservar la posibilidad de su metamorfosis, de su devenir-otro, en última instancia, de su propia libertad.

- **Segunda serie: Once sesiones psicoanalíticas**

En esta serie lo “idéntico” que se repite en realidad engloba un complejo haz de invariantes: ante todo el personaje narrador, una mujer cuyo nombre no se revela en ningún momento pero que el lector fácilmente identifica como Laura Díaz; el segundo elemento fijo es el espacio físico y relacional en el que se inscribe la “acción” es decir el *setting* psicoanalítico donde se realizan las sesiones; la tercera invariante es la modalidad narrativa adoptada que se resuelve en unidades monológicas en las que la voz del interlocutor intradieгético, es decir del doctor, no se escucha nunca; en fin, la última invariante es la tipología textual: piezas por lo general muy breves e inmediatas que, en cuanto a adscripción genérica, hacen que la serie se asocie más a un conjunto de *sketches* o viñetas que a un relato propiamente dicho. Considérese, por ejemplo, la sesión sexta, emblemática por su brevedad, puesto que consta de una sola proposición: «Doctor: ¿usted escribe psiquiatra con p o sin p? (*TTT*, 187)»

Las variables independientes, por otra parte, se refieren a la materia narrada por Laura Díaz, un abanico muy dispar de elementos que comprende tanto el aparentemente insignificante chiste–broma que hemos citado, como los sueños más crípticos y los recuerdos más dolorosos.

El carácter elíptico de cada fragmento, reforzado por los amplios intersticios que entre ellos se dejan, dificulta considerablemente la reconstrucción de la unidad y del tiempo de la serie. Mientras que en «Ella cantaba boleros», como hemos visto, la presencia de episodios más extensos y a la vez más concentrados en el espacio textual contribuye a la percepción inmediata de la cohesión de la serie, la laxitud de las

viñetas exige una labor inferencial mucho más articulada, no solo por lo elíptico de las piezas, sino por hallarse diseminadas en un espacio textual mucho más amplio: la sesión oncenava, por ejemplo, está colocada al final del libro, justo antes del «Epílogo». Al presentarse como puntas de icebergs entre las cuales no hay aparente secuencialidad ni vínculo de causalidad, esbozar el perfil de un tiempo interno de la serie se nos antoja labor de reconstrucción soterrada, o más bien, submarina, siguiendo la metáfora del iceberg. Precizando que no se cuestiona aquí el tiempo de los hechos narrados por el personaje sino la ordenación temporal de las sesiones, la dificultad reside en la conmixión de viñetas “históricas” y de viñetas “meta-históricas”: las primeras proporcionan un anclaje temporal —«El viernes le dije una mentira, doctor» (225, sesión séptima) —, mientras que las segundas presentan un tiempo gnómico, desvinculado de toda secuencialidad, como ocurre, por ejemplo, en la citada sesión sexta. Esto nos induciría, de entrada, a hipotetizar que existe una doble fórmula de repetición: por prosecución en las viñetas históricas y por acumulación en las meta-históricas. En realidad, dos pistas, una externa y otra interna, nos ayudan a dirimir la controversia en favor de la prosecución. La externa atañe a la serie progresiva de números ordinales con los que la instancia autoral titula las viñetas y, a la vez, induce al lector a cumplir una lectura secuencial de las piezas. Si bien es cierto, como se pudo comprobar al analizar la «Advertencia» o como ocurre en la sección «Algunas revelaciones», que Cabrera Infante tiende a establecer con su lector un pacto de complicidad irónica, induciéndolo constantemente a una lectura “subversiva” de la obra, también es cierto que estratégicamente le va proporcionando ciertas claves hermenéuticas “serias” y, en este caso, los numerales podrían muy bien desempeñar dicha función. Avala esta hipótesis la constatación de que, en el general clima de “choteo” y buen humor que permea *Tres tristes tigres*, las sesiones de Laura son, en cambio, el punto de mayor dramatismo y dolor.

La pista interna a la que hacíamos mención sigue los derroteros de lo anecdótico. Sabido es de sobra que una sesión de psicoanálisis difícilmente se presenta como elemento aislado y autárquico, antes bien constituye un eslabón intermedio hacia una meta final: la curación del paciente mediante la elaboración del trauma que produjo el malestar o la neurosis. El eje central del psicoanálisis freudiano es la asociación libre, una técnica terapéutica basada en la narración espontánea de pensamientos, emociones, imágenes, sueños, tal como afloran del inconsciente del sujeto, sin selección previa ni censuras, aun cuando lo narrado parezca incoherente, impúdico o

irrelevante. Desde esta perspectiva, se podría afirmar que la ordenación de la secuencia textual de las viñetas obedece a una ordenación temporal más intrínseca que extrínseca, marcada por un *crescendo* que culminará en el afloramiento del trauma vivido por Laura: la violación por su padrastro siendo aún niña. Así, mientras la primera viñeta parece no salir de lo trivial del chiste, a medida que las sesiones avanzan, Laura plantea sus insatisfacciones presentes: «Doctor usted cree que yo debo volver al teatro?» (*TTT*, 140, sesión tercera), sus fobias «Doctor, de nuevo no puedo comer carne» (*TTT*, 319, sesión décima), los recuerdos dolorosos de su primer matrimonio, hasta alcanzar, en la oncenava sesión, un esbozo de epifanía con la narración del recuerdo de la violación.

Es interesante notar que, más allá del plano estructural, donde, como hemos demostrado, la variación del idéntico se realiza por prosecución, la repetición aparece también en el ámbito lingüístico y en el temático y, en fin, en un plano que sobredetermina todos los demás por su complejidad y trascendencia: la repetición como vía privilegiada del inconsciente, aspecto del se dará cuenta detallada más adelante.

Por lo que respecta el ámbito lingüístico, son necesarias algunas reflexiones. Asentado que Laura Díaz es la única narradora de las que aparecen en *TTT* que se expresa correctamente y demuestra un dominio formal del castellano estándar, a veces el lector tiene la sensación, cuando ella habla, de encontrarse ante una lengua que se tambalea, que avanza y retrocede por autocorrecciones, que se parece más a un borrador que a una versión en limpio. Esto obedece a un doble orden de motivaciones: por un lado, es rasgo propio de la oralidad, dimensión a la que las condiciones de enunciación remiten, por otro es un mecanismo que tiene una estrecha vinculación con la específica tipología de transacción comunicativa realizada: la comunicación terapéutica. En particular, el discurso de Laura se caracteriza por dejar ver las etapas de su confección; en este sentido la repetición se realiza sobre todo mediante la acumulación de elementos paradigmáticos:

Solamente sé que había una caja de lata, *naranja o roja o dorada, de chocolates, de bizcochos, de dulce*, que tenía un paisaje arriba, en la tapa, [...] y en el lago *unos barcos, unas lanchas, unos veleros* (*TTT*, 147)

Como se puede observar, el flujo sintagmático de la narración se ve constantemente interrumpido por el apilamiento de elementos que pertenecen a un

mismo paradigma, como si la hablante conservara todos los ensayos léxicos antes de elegir uno. La misma incertidumbre permea las idas y vueltas sobre el eje de los sintagmas cuando la hablante se autocorriga o autocensura:

Fue algo que me pasó la primera vez que se me ocurrió ir al psiquiatra. ¿Fue la primera o fue la segunda vez? No, fue la primera. Sí, fue la primera. (*TTT*, 82)

Tales vacilaciones, por una parte, tienen el efecto de dilatar el flujo de la narración, sin por ello, avanzar. La presencia de esos grumos paradigmáticos, parecen marcar la resistencia del sujeto a la afloración del trauma que, en fin de cuentas, es el punto hacia el que se dirige la comunicación terapéutica. Hablar “sin decir” es la estrategia que Laura ha venido ensayando desde la niñez, de ahí que la acumulación de significantes se manifieste como epifenómeno de ese impulso irrefrenable que llega incluso a tematizarse, en el sentido de que es uno de los síntomas neuróticos que la mujer refiere a su terapeuta: «[...] y cuento y cuento y cuento. Lo cuento todo. Hasta lo que no sé lo cuento» (*TTT*, 83).

Y de verdad cuenta. En la primera sesión, un excelente ejemplo de fractalización textual, la mujer: 1. cuenta que su marido dice que ella no para de contar; 2. cuenta el cuento de su marido sobre los psiquiatras; 3. cuenta su propio cuento/recuerdo chistoso de la primera experiencia de psicoterapia. En Laura la repetición es compulsiva, un mecanismo patológico a través del cual el pasado reprimido expresa su efectividad psíquica y manifiesta la urgencia de acceder de algún modo a la consciencia. De la mujer es posible afirmar lo que sostiene Deleuze con respecto a las relaciones entre la repetición y el inconsciente, «Toda cura es un viaje al fondo de la repetición» (47).

### **2.2.2 IDENTIDAD DE VARIOS DIVERSOS**

La otra declinación del principio de *variación organizada* es la identidad de varios diversos. Si, en los casos anteriores, teníamos a un “uno” que, repitiéndose, se iba diferenciando, iba siendo «otro» con respecto a sí mismo, en las series que siguen tendremos a “varios” que, acumulándose, se irán asemejando.

- **Primera serie: Carta de Delia Doce, Monólogo de Magalena Crú» y Conversación telefónica de Beba Longoria**

Estas tres secciones nacen como viñetas sueltas e independientes. Cada una de ellas tiene una narradora diferente, una superficie anecdótica propia e incluso una tipología textual específica. Sin embargo, la acumulación de los episodios y la contigüidad espacial hace que se desprenda un reducto de semejanza en la diversidad. La identidad que estos varios diferentes expresan, consiste en el hecho de que terminan por abordar el mismo nudo problemático: la relación conflictiva entre oralidad y escritura, cuya centralidad en *TTT* se proclamaba desde las zonas liminares del texto.

El primero de estos cuadros maneja una tipología discursiva históricamente institucionalizada por el canon occidental: el género epistolar. El texto, de hecho, consiste en una carta que Delia Doce escribe a su comadre Estelvina Garcés, para informarle de las vicisitudes de su hija, Gloria Pérez, desde su llegada a La Habana. Se narra la metamorfosis de la chica que, con su nuevo nombre artístico, Cuba Venegas, ha empezado a hacer carrera en el mundo del espectáculo, hasta convertirse en «bedete o algo paresido» (*TTT*, 37).

Además de introducir en la escena narrativa a Cuba Venegas, la sensual cantante de boleros que encarna la perfecta antítesis de Estrella Rodríguez, el segmento cumple una importante función en el plano estructural: parodiando la tradición epistolar, la carta es el medio a través del cual Cabrera Infante sondea los límites de un sistema cultural que delega su transmisión, y por consiguiente su misma supervivencia, a la escritura. De la lectura se desprende que Delia Doce no respeta siquiera las más elementales reglas morfosintácticas o de ortografía, en tanto en cuanto le son desconocidas. Su narración se configura, entonces, como una especie de ejecución de oído:

No se si allá endonde ustedes viben ahora que es donde se perdió el chaleco como dise Gilberto yegará la rebista Bohemia, si no llega cuando Basilio valla al pueblo que te consiga un número y ya tu sabrá enseguida en lo que anda esa hija tuya. [...] esa hija tulla que no parece hija tulla engaña a Maríasantísima. [...] Otra vez bino con un traje presioso de zatén o algo así y me dijo que le estaban asiendo un reportaje gráfico [...] Verdá es que se unta mucha pintura y mucho polbo y mucho crellón de labio pero estaba rialmente bonita (*TTT*, 35–38)

Como se puede apreciar en este breve fragmento que indudablemente suscita la hilaridad del lector, la cantidad y tipologías de desviaciones de la norma reconducen a

un ámbito diastrático concreto: la población semianalfabeta de las zonas rurales. La vacilación a la hora de escribir se debe a que el sistema de referencia no es el *corpus* normativo que la tradición culta ha fijado, sino el patrimonio oral forjado por el uso. Las principales desviaciones, consecuencia de las incursiones de la oralidad en la escritura, son el seseo (*dise, presioso*); la sustitución de las palatales /ll/ y /y/ (*yegará, tulla, crellón*); la elisión de la /-d-/ intervocálica o final (*verdá*); el betacismo (*bino, polbo*); la sinalefa o contracción (*Maríasantísima*).

Con su ínfima competencia lingüística y cultural, Delia Doce introduce subrepticamente el caos en el interior del sistema lingüístico ortodoxo para provocar su desacralización y su destronamiento.

\*\*\*

El segundo elemento de la serie, por su brevedad e inmediatez, puede considerarse un boceto o *sketch*. Es un retazo del monólogo exterior de Magalena Crús (Magdalena Cruz), mulata de ínfima extracción social. La chica refiere la discusión y la ruptura definitiva con un personaje femenino cuya identidad no se define. Considerada la naturaleza errática de los personajes, Magalena Crús es uno de los que más veces reaparece, en momentos distintos de la narración y en contextos y roles muy variados. El lector la reencontrará, algunas páginas más adelante, como amante del adinerado Pipo; en las secciones «Ella cantaba boleros» aparece como *habituée* de los locales nocturnos más concurridos de La Habana; en «Bachata», en fin, será –junto a Beba– el blanco de los intrépidos juegos lingüísticos de Cué y Silvestre, ante los cuales, a pesar de su supuesto “refinamiento”, la joven mulata no podrá sino proferir: «[...] cuánta etrañesa. Te juro muchacho que no entendí ni papa» (*TTT*, 415). En el monólogo inaugural, a diferencia de la carta de Delia Doce, es la instancia autoral la que transcribe el discurso oral de la mulata, arrojando luz sobre las dificultades y, sobre todo, la arbitrariedad de los procesos de registración y transcripción del habla. Se problematiza y cuestiona la objetiva limitación del sistema escritural para dar cuenta de las múltiples facetas de la oralidad:

La dejé hablal así na ma que pa dale coldel y cuando se cansó de metel su descalga yo le dije no que va vieja, tu etás muy equivocada de la vida (así mimo), pero muy equivocada: yo rialmente lo que quiero e divestime y dígole no me voy a pasal la vida como una momia aquí metía en una tumba désas en que cerraban lo farfallone y esa gente, que por fin e que yo no soy una antigua, y por mi madre santa te lo juro que no me queo vestía y sin bailal, qué va: primero vilgen y entonse ella que me dise, tú, me dise así, moviendo su manito parriba y pabajo, de lo más picúa ella, díseme, tú te puededil–aonde–te–de–la–gana (*TTT*, 40)

El efecto decididamente “extrañante” que produce el texto es el resultado de un conjunto de procedimientos de transcripción seleccionados a fin de siluetear tanto las características propias del español de Cuba en su variedad diatópica, así como las realizaciones de una concreta variedad diastrática. El repertorio de aleatoriedades transcriptoras es muy parecido al que señalábamos en la carta de Delia Doce: el seseo (*entonse*), la sustitución de las líquidas /r/ e /l/ (*hablal* ; *coldel*); la supresión o aspiración de la /-s/ (*mimo – etas*); la elisión de las consonantes intervocálicas: (*vestía*); el apócope de la sílaba final (*na – ma* ); las sinalefas (*désas*). Sin embargo, el monólogo se enriquece de ulteriores matices en cuanto pretende reflejar los rasgos suprasegmentales de la cadena hablada.

\*\*\*

En fin, la tercera pieza de la serie es un fragmento de una conversación telefónica en la que solo se registra la voz de una de las interlocutoras, Beba Logoria, mientras informa de la admisión de su marido, el coronel Cipriano Dámera, como socio de uno de los más prestigiosos clubes de La Habana:

¿Livia? Beba, Beba Longoria. La misma. ¿Cómo andas miamiga? Me alegro verdá. Yo, en el duro. No, que vá miamiga, sanita comuna mansanita. [...] ¿Yo? La misma la misma sempre. ¿Y por quiba a cambiar? Oye, Livia, parate un minutico miamiga, no vaya colgar... ¿Qué te hablaba? No que dejé destapao un pomo de Chanel y tenía miedo que se me vaporara ¿Qué testaba disiendo? (*TTT*, 50)

Las características del cubano oral permanecen, sin embargo, se detecta un marcado viraje hacia un tono más sofisticado y cierta afectación que, en el imaginario colectivo popular, connotaría el habla de las clases más adineradas. La acentuación enfática de ciertos sintagmas, indicada mediante el uso tipográfico de la letra cursiva (bueno, *menos*, *en eso*, *creo*) o la subdivisión de las sílabas (*ma-ra-bi-llo-sa*); la creación de neologismos altisonantes (*visconversa*); el uso de términos extranjeros transcritos con desviación en la pronunciación (*senkiu*), son los rasgos dominantes de este ejercicio de ecolalia.

\*\*\*

Ahora bien, la distorsión de la *facies* ortográfica de la palabra es un mecanismo del que Cabrera Infante se sirve en muchísimas páginas de *TTT* y que obedece, fundamentalmente, a la necesidad de imponer una redefinición de las relaciones



existentes entre significante y significado. Pero más allá –o más acá– de ello, ¿qué instancia están repitiendo estos tres diversos? Se podría afirmar que nos encontramos ante la “nostalgia metafísica” de la pureza. Como hemos visto en la «Advertencia», la supuesta primacía de la oralidad, reiterada hasta la saciedad en todos los espacios del texto, enmascara la nostalgia de una presencia presente a sí misma que, desde la consciencia de la escritura, Guillermo Cabrera Infante sabe falaz. Y es precisamente a partir de esa comprensión de la textura eminentemente *gráfica* de la literatura que, con cautela, avanzamos la propuesta de leer estas repeticiones como *ejercicios/exorcismos de estilo* de una *literatura cuasi-menor*<sup>57</sup>. El concepto de literatura menor, no remite a un canon minoritario o marginal, sino, antes bien, a la creación de un contra-canon en el interior del canon mismo. Como sostiene Proust, citado por Deleuze, «las obras maestras están escritas en una especie de lengua extranjera» (Deleuze y Guattari 2006: 161). De ello descende que el *estilo* de un escritor otra cosa no es sino la capacidad que este tiene de crear una lengua «otra» dentro de la propia lengua; un código «menor», dentro del sistema de expresión mayoritario. Significa someter a la lengua a contorsionismos, a un tratamiento deformante, para descubrir nuevas potencialidades gramaticales o sintácticas; significa sacarla de sus estribos, en fin, hacerla delirar y tartamudear (Deleuze y Guattari 2006: 160). Formalmente, estos rasgos de *estilo*, muy bien aplican a los textos de esta serie, en los cuales, la transcripción aleatoria de las características de la oralidad perfila una manera de “extrañar/extranjerizar” el código dominante, al ser utilizado por las locutoras balbuceantes –o menores–. A esto hay que añadir que hacer “tartamudear” el lenguaje significa poner en variación todos los elementos lingüísticos, e *incluso los no lingüísticos*; es decir llevar la lengua a un devenir musical en el que se incluyan las sonoridades y las intensidades propias de la oralidad.

---

<sup>57</sup> Utilizamos el término *cuasi-menor*, para indicar explícitamente que la literatura de Cabrera Infante no comparte los rasgos de lo que Deleuze llama «literatura menor», al referirse, sobre todo, a la escritura de Kafka, Beckett, Gherasim Luca, Carmelo Bene. Dicha literatura se basa en la desterritorialización de la lengua, en la disolución de lo individual en lo político y en la enunciación colectiva. Además, en virtud de su vocabulario desecado, el escritor de una lengua «menor» debe hacer vibrar la palabra en intensidad, prefiriendo el uso puramente intensivo de la lengua con respecto a cualquier uso simbólico o significativo. Es evidente que la escritura de Cabrera Infante, basada en la exhuberancia del signo y en su uso extensivo, mueve en muy otra dirección. Sin embargo, no nos parece desechable la hipótesis de leer parte de sus experimentos en tanto creación de una lengua «otra» dentro del cauce de la lengua mayoritaria.

- **Segunda serie: Cuento de las “niñas mironas”, Sesiones psicoanalíticas y «Seseribó»**

En realidad, se trata de una “superserie” en tanto que, además del cuento de las niñas y «Seseribó», incluye toda la serie de las sesiones de psicoanálisis de Laura Díaz –como si de un solo componente se tratara– e, *in absentia*, otro texto del propio Cabrera Infante que, por lo idiosincrásico de ciertos rasgos narrativos y temáticos, ayuda a arrojar luz sobre la dialéctica entre la semejanza y la diversidad de los fragmentos aquí englobados.

Una vez abierto el telón del *Tropicana*, la primera voz que debuta en el escenario de *TTT* es la de una niña que nos cuenta, en nombre propio y en el de su inseparable compañera de aventuras Aurelita, lo que acontece cada jueves entre Petra y su novio.

La ejecución de la narración desde una perspectiva infantil es una operación que Cabrera Infante ya había experimentado: en la logradísima viñeta *Un rato de tenmeallá* del volumen *Así en la paz como en la guerra* (1960), la narración de la involuntaria pero ineluctable prostitución de «mariantonieta», es delegada a la hermanita de apenas seis años. El cotejo de los textos, sin embargo, revela significativas diferencias entre las dos narraciones, tanto en el plano de la comunicación literaria, como en lo que atañe a las competencias de las narradoras. En la viñeta, la niña en ningún momento llega a la clara comprensión de los hechos expuestos y cuenta, con absoluta ingenuidad, que la hermana se dirige todos los días a “limpiar” el cuarto de «moisés». Se pone en marcha, de esta forma, un dispositivo comunicativo mediante el cual el lector recibe un flujo de información mayor que el que posee la narradora misma y, actuadas las presuposiciones e inferencias requeridas, debe prestar su complicidad para gestionar la modalidad irónica implicada en la narración. A esto se debe añadir que la actividad narrativa para la pequeña de *Un rato de tenmeallá*, es un ejercicio lúdico y al mismo tiempo gnoseológico, pero siempre privado: ella, de hecho, en un soliloquio se cuenta a sí misma lo que ha pasado, en voz alta y mientras prepara sus tortitas de barro, a fin de introyectar el mundo circundante otorgándole algún significado, aunque sea del todo provisional.

Muy otra es la narración y, sobre todo, la narradora de *TTT*. Aun siendo una niña como la anterior, a diferencia de ella, no cuenta para ordenar o comprender las experiencias, o por un impulso de fabulación propio de la infancia, sino para manipular. Sorprendida mientras junto a la inseparable amiga Aurelita observa de

escondidas los juegos eróticos de la hija de Ciana y de su novio, la niña intuye que la mejor defensa es el ataque:

[...] nos dijo que se lo iba a decir a mi madre y la la madre de Aurelita también, y fue entonces cuando nosotras decidimos que si ella, Ciana Cabrera, lo contaba todo, también nosotras lo íbamos a contar todo. Como ella lo contó, nosotras lo contamos. (*TTT*, 31)

En este fragmento inaugural de *TTT* también se produce una asimetría epistémica, puesto que desde el comienzo el lector se entera de algo que los destinatarios intradiagéticos de la actividad fabuladora de la niña no sabrán nunca, en tanto que ha sido deliberadamente omitido:

Lo que no le dijimos *nunca* a nadie fue que nosotras también hacíamos cositas debajo del camión. Pero todo lo demás lo contamos y toda la gente del pueblo lo supo enseguida y venían a preguntarnos y todo. Mami estaba de lo más orgullosa y cada vez que llegaba alguien de visita a casa lo mandaba pasar y hacía café [...] Nosotras sabíamos que éramos la atracción del barrio, de todo el pueblo (*TTT*, 27)

Como se puede observar, el texto dibuja el perfil de una narradora volitiva y plenamente consciente del poder que le confiere la semiosis, asentado que contar es la acción que funda y legitima la realidad. Al final de cuentas, el mundo es una instancia narrativa en donde existe solo lo que se ha transformado en signo y, en virtud de ello, puede repetirse. Al contrario, lo que se calla, lo no dicho, termina *aparentemente*, por no existir. Es evidente que las diferencias entre las dos pequeñas narradoras son muchas y sustanciales: la niña de *Un rato de tenmeallá* cuenta para saber; la de *TTT* cuenta para que no se sepa. La primera narra para entender, la otra para deformar y mistificar. Aquella para aprehender el mundo, esta para manipularlo.

Ahora bien, no deja de pasar inadvertido el carácter “suelto” o desligado del episodio de las “niñas mironas” con respecto al complejo de las historias de *TTT*, puesto que en ningún momento de la diégesis se hace referencia explícita al episodio<sup>58</sup>. Tras una atenta lectura, Stephanie Merrim (1980: 101) ha avanzado una hipótesis interpretativa posteriormente defendida por toda la crítica, a saber, que la protagonista del episodio infantil es Laura Díaz. Efectivamente, sustentan la tesis las referencias a

---

<sup>58</sup> Claramente existe cierta contigüidad temática entre el primer episodio y las restantes partes de la obra, dado que al relato de las “niñas mironas” le es otorgada la tarea de introducir en el espacio ficcional un paradigma fundamental alrededor del cual se vertebrarán las restantes narraciones, a saber, que toda forma de testimonio/textualización de la experiencia y de la realidad no puede sino ser engañoso y falaz. De ello se desprende, como natural corolario, el gesto de profunda desconfianza en la palabra y en las realizaciones discursivas que, en tanto traducen realidad en signos, la traicionan.

la infancia pueblerina de la psicoanalizada, así como, en la sesión quinta, la narración del encuentro, en casa de la adinerada familia de su novio, de una chica que había sido compañera suya en la escuela del pueblo y que ahora estaba trabajando en esa casa como cocinera:

[...] y había jugado cuando niñas y éramos muy amigas y las dos estábamos enamoradas de Jorge Negrete y de Gregory Peck y nos sentábamos por la noche en la acera de mi casa y hacíamos planes para cuando fuéramos mayor. (TTT, 174)

El dato más significativo, sin embargo, nos lo proporciona la sesión oncenena, durante la cual Laura finalmente cuenta el episodio de la violación infantil, pero a través de una de las máscaras con las que el inconsciente viste lo reprimido que retorna, es decir el desplazamiento:

¿Usted no se acuerda de la muchacha cocinera que vi en la casa de Ricardo? Yo no recuerdo bien si era ella o su hermana o era una que se parecía mucho a ella. [...] pues esta muchachita trabajaba en la panadería y dormía en la tienda por las noches y el panadero que la había recogido y su mujer dormían en uno de los cuartos de la casa [...] la mujer se despertó porque oyó un ruido y fue a la tienda de la panadería y encontró que el panadero estaba subido en el catre en el que dormía mi amiguita y la tenía a ella con el refajo con que dormía subido y trataba de violarla o la había violado (TTT, 488)

Laura relata el episodio de su propia la violación desplazándolo a una “zona” contigua y por ello menos dolorosa: su amiguita. Atisbos de conciencia, sin embargo, afloran al final, cuando la psicoanalizada introduce ambiguamente la duda acerca de la identidad de la víctima de la violación y con ello admite, en última instancia, su incapacidad de recomponer la personalidad escindida:

Se lo he contado a mi marido. Se lo he contado muchas veces, pero él me pelea, porque dice que parece que todo eso me pasó a mí y no a la amiga mía. Lo cierto, es, doctor, que yo no sé si me pasó a mí o si le pasó a mi amiguita o si lo inventé yo misma. Aunque estoy segura que no lo inventé. Sin embargo, hay veces que pienso que yo soy en realidad mi amiguita. (TTT, 489)

Evidentemente, lo que une estos episodios diversos, es un tipo muy especial de repetición, es ese mecanismo intrapsíquico que Freud define como *pulsión de repetición* y que está vinculado a la represión de un hecho traumático. Cuando falta la conciencia del evento que ha causado el trauma o la elaboración de su recuerdo, el saber, apunta Deleuze, «no es más que la repetición de su objeto: es *jugado*, es decir repetido, puesto en acto, en lugar de ser conocido». Rasgo genético interno de esta repetición es el de constituirse disfrazándose. Así la repetición material, bruta y

desnuda, como repetición de lo Mismo es perturbada y recubierta por «todo tipo de disfraces, mil enmascaramientos o desplazamientos» (Deleuze 2002: 40) como ocurre, por ejemplo, en los sueños.

En el cuento inaugural la niña reprime lo “indecible” es decir los juegos homosexuales con su amiguita debajo del camión, sustituyéndolo por otras narraciones. El mismo proceso se repite cuando reprime y censura el doloroso episodio de su violación. Así, el mecanismo de contar compulsivamente para no “revelar” se cristaliza y “estereotipa”, convirtiéndose en la neurosis de la Laura adulta. Cabe subrayar, al respecto, la operación de multiplicación vertiginosa del mecanismo de repetición, puesto que se lleva a cabo tanto en el plano de la compulsión psíquica como en el contenido de dichas acciones compulsivas: Laura repite el hecho de repetir/contar.

Si bien el cuento y el conjunto de las once sesiones psicoanalíticas perfilan un tipo de vinculación muy estrecha, en tanto en cuanto plantean un nexo de causalidad entre sí, también es cierto que otros episodios de la obra, a nuestra manera de entender, podrían integrar esta serie de “varios” que se repiten. Es difícil no percibir rasgos homólogos, por ejemplo, en el mito de Sikán y Ekué que inaugura la sección «Seseribó»:

Sikán oyó y oyó –y luego contó. Lo dijo todo a su padre, quien no la creyó, porque Sikán contaba cuentos. Sikán volvió al río y oyó y ahora vio. Vio a Ekué y oyó a Ekué y contó a Ekué. (*TTT*, 99)

El mito, perteneciente al *corpus* de leyendas afrocubanas, narra que un día la princesa Sikán estando en las orillas del río Oldan para coger agua, encontró al pez sagrado Tanze –en *TTT* Ekué–, encarnación de la divinidad, y cometió el pecado de revelar este descubrimiento<sup>59</sup>. A raíz de ello, los miembros de la tribu decidieron que la chica debía ser sacrificada y con su piel se fabricó el parche del *ekué*, el tambor sagrado que reproduce el bramido del pez o voz de la divinidad.

Como se indicaba en el primer capítulo, el mito introduce, por contigüidad temática, la historia del bongosero Sergio Ribot, llamado Seseribó, sin embargo, la naturaleza móvil y relacional de la estructura de *TTT* no excluye su posible inclusión

---

<sup>59</sup> Como todos los mitos registrados y transmitidos por la tradición oral, la historia de Sikán ha llegado en varias versiones. En una de ellas la culpa deriva de haber revelado el secreto a los hombres de una tribu rival; en otras versiones la chica captura involuntariamente al pez, pero, por ser una mujer no puede poseer este secreto destinado solo a los hombres selectos y por ello debe ser sacrificada (Oré Belsurrazi . Cabrera Infante funde las versiones (Cfr. Oré Belsurrazi 2014, pp. 516-526).

entre los elementos recursivos de esta serie. El núcleo conceptual del cuento es un mito fundacional –el de la sociedad secreta de los Abakuá– y, en este mito es también una mujer –Sikán, hermana de Pandora y de Eva– quien comete el pecado original que debe ser expiado. Ya no se trata de abrir cajas o de comer frutos, sino de contar, de revelar, de “repetir”.

En esta serie de dispares, lo idéntico, la compulsión fabuladora, parece irse desplazando en el tiempo y a través de diferentes espacios: del presente anecdótico de Laura al pasado de su niñez, del pasado reprimido a ciertos mecanismos intrapsíquicos y, por último, al espacio meta-histórico del mito. En una línea que procede del cuento de las “niñas mironas”, pasando por Laura hasta llegar a Sikán, la cadena de significados que se atribuyen a la acción de contar va adquiriendo connotaciones semánticas cada vez más disfóricas: para la niña es manipulación y represión, para Laura enfermedad y neurosis y, en fin, para Sikán pecado y muerte.

- **Tercera serie: las “páginas broma”**

Entre las series que conforman la identidad de varios diversos cobra especial interés la presencia de un conjunto de siete páginas anómalas que llamaremos “páginas broma” por su preeminente aspecto lúdico y enigmático: una página totalmente en negro (*TTT*, 69), tres páginas en blanco (*TTT*, 289–291), una página espejo (*TTT*, 293) y una página “partitura” (*TTT*, 365). Se trata de composiciones basadas principalmente en el efecto visual, en las que la desarticulación del esqueleto de la página tradicional apunta a la exaltación de la textura, de la plasticidad, y de la espectacularidad del signo.

Sabido es de sobra que todo acto de lectura se basa, convencionalmente, en el desciframiento de signos impresos. El soporte sobre el que se inscribe y materializa el signo suele ser, desde esta perspectiva, totalmente “insignificante”. En el conjunto de “páginas broma”, la ausencia de trazo escritural invierte la relación de significación y la superficie plana de la hoja deja de ser el pasivo soporte que acoge las convenciones tipográficas de la escritura para adquirir protagonismo. La página se transforma, así, en un campo dinámico en el cual el uso expresivo de todo el repertorio que la tipografía ofrece confiere a la significación el beneficio de extraterritorialidad. Las inscripciones que estas páginas “diversas” presentan confluyen en la voluntad de exclusión de cualquier forma de designación basada en el lenguaje verbal y en su

sintaxis secuencial. Son inscripciones que interrogan al lector acerca de su sentido y, mientras este encuentra la respuesta, aquellas se enorgullecen en exhibir su condición de trazo y su urdimbre gráfica. Como sostiene Becerra, en estos casos

[...] el relato consagra su acontecer al simple objetivo de perfilar su espacio. El texto deviene textura y no historia, importa su corporeidad y se cuestiona su plano referencial; brilla o se opaca en su calidad significativa y se muestra irreductible a ser fijado en la transmisión de un sentido (1996: 134–135)

La presencia en *TTT* de las páginas en blanco y de la página en negro establece un juego intertextual que debe interpretarse como declarado homenaje al escritor inglés Laurence Sterne<sup>60</sup> y, en particular, a la obra que se suele considerar como el prototipo de la novela moderna: *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, publicada entre 1759 y 1767. Como apunta Ong, Sterne manipula el espacio tipográfico con «calculada extravagancia» (1986: 182), bien para señalar al lector su renuencia a tratar ciertos temas (deja en blanco los capítulos 18 y 19 del libro IX), bien para que este lo llene como mejor le plazca (en el capítulo 38 del libro VI, en lugar de la descripción verbal del aspecto físico de la viuda Wadman, el lector encuentra la invitación a pedir pluma y tinta para dibujar a la mujer –según su propio ideal de belleza– en la página siguiente, dejada deliberadamente vacía para tal propósito). Con el mismo espíritu irreverente, en el capítulo 37 del libro VII, Sterne reserva otra porción de página en blanco para que el lector pueda soltar allí cualquier juramento al que esté acostumbrado<sup>61</sup>. En ambos casos, tanto cuando renuncia a hablar como cuando cede la palabra, el espacio vacío equivale al silencio. Igualmente sorprendentes son las dos páginas en negro que aparecen al final del capítulo 12 del primer libro para señalar el luto tras la muerte del párroco Yoric y delatar, a la vez, la inadecuación de las palabras cuando son llamadas a expresar la complejidad de ciertos sentimientos humanos como la melancolía y el dolor.

En el plano diegético, la función que las tres páginas en blanco (*TTT*, 289-291) y la página en negro (*TTT*, 69) desempeñan en *TTT* calca casi perfectamente la intención

---

<sup>60</sup> Como señala E. Rodríguez Monegal, la influencia del reverendo Sterne en la obra de Cabrera Infante es obvia «y no sólo en los juegos tipográficos, sino (principalmente) en esa totalizadora suspensión del desenlace que una lectura más profunda de *Tres tristes tigres* habrá de revelar». (Rodríguez Monegal 1974: 88). Las alusiones intertextuales al *Tristram Shandy* son muchas: además del juego con el aparato tipográfico, resuena como un eco de sterniana memoria la inquietante presencia del bastón del Sr. Campbell, que recuerda precisamente el bastón de Trim, cuyo garabato dibujado en el aire es reproducido en la novela.

<sup>61</sup> «I leave this void space that the reader may swear into it any oath that he is most accustomed to». (Sterne:1997: 438).

del modelo sterniano: los albísimos espacios que siguen al incongruente título «Algunas revelaciones» señalan el silencio que nace de la abdicación de la palabra, mientras que la página oscura, colocada tras el disparo que Arsenio Cué recibe de Pipo, indica la aparente muerte del aspirante actor. Téngase en cuenta, sin embargo, que, allende este aspecto anecdótico, el desmantelamiento de la arquitectura de la página se perfila como una batalla más en la extensa cruzada que *TTT* emprende contra la dictadura impuesta por las convenciones del canon literario, con lo cual, estos inusuales espacios adquieren ulteriores y más complejos matices de significación. La configuración de su sentido no puede prescindir de una lectura holística que incluya, conjuntamente, las otras dos páginas anómalas de la obra. La primera de ellas, la página especular, encarna la síntesis del gran proyecto de literatura soñado por Bustrófedon, a saber, una literatura en la que los libros estuvieran escritos al revés, donde «la última palabra fuera la primera y a la inversa» (*TTT*, 292). En la segunda, la página “partitura”, se transcribe la letra de una famosa guaracha de Chano Pozo. En realidad, la página se presenta al lector como un espacio invadido por la repetición ordenada de la sola onomatopeya “blen”, exigiendo así su colaboración en la atribución de los aspectos sonoros y suprasegmentales como el ritmo y la entonación (*TTT*, 365).

En relación con el efecto “desfamiliarizador” que la página especular suscita, algunas reflexiones planteadas por Umberto Eco en su sugerente ensayo «Sugli specchi», nos pueden proporcionar un valioso anclaje interpretativo. Al hablar de la fenomenología del espejo, Eco advierte que se trata de un fenómeno umbral que marca los límites entre lo imaginario y lo simbólico, y lo define en términos de «designador rígido» (Eco 2003: 19): un espejo dice siempre la verdad, no permite artificios, no traduce, no interpreta los objetos. Tampoco “invierte” la realidad como comúnmente se cree, puesto que refleja la derecha exactamente donde está la derecha, y la izquierda donde está la izquierda del sujeto observador. La confusión acerca de su supuesta propiedad de presentar el mundo “al revés” deriva de una incorrecta interpretación de nuestro cerebro que, en el plano perceptivo-motor entiende correctamente las imágenes que el espejo reenvía –todos conocemos la “pragmática del espejo”, es decir sabemos comportarnos (maquillarnos o afeitarnos) frente a él–, pero en el plano de la reflexión conceptual no consigue separar el fenómeno físico de la ilusión óptica, generando una suerte de cortocircuito entre percepción y juicio (2004: 13). Esto significa que, si bien es cierto que el espejo plasma en su superficie la imagen fiel y objetiva del mundo, la



percepción de esta imagen ha de pasar siempre e ineludiblemente por el filtro de la “interpretación” del sujeto, un tamiz que desvirtúa cualquier pretensión de objetividad.

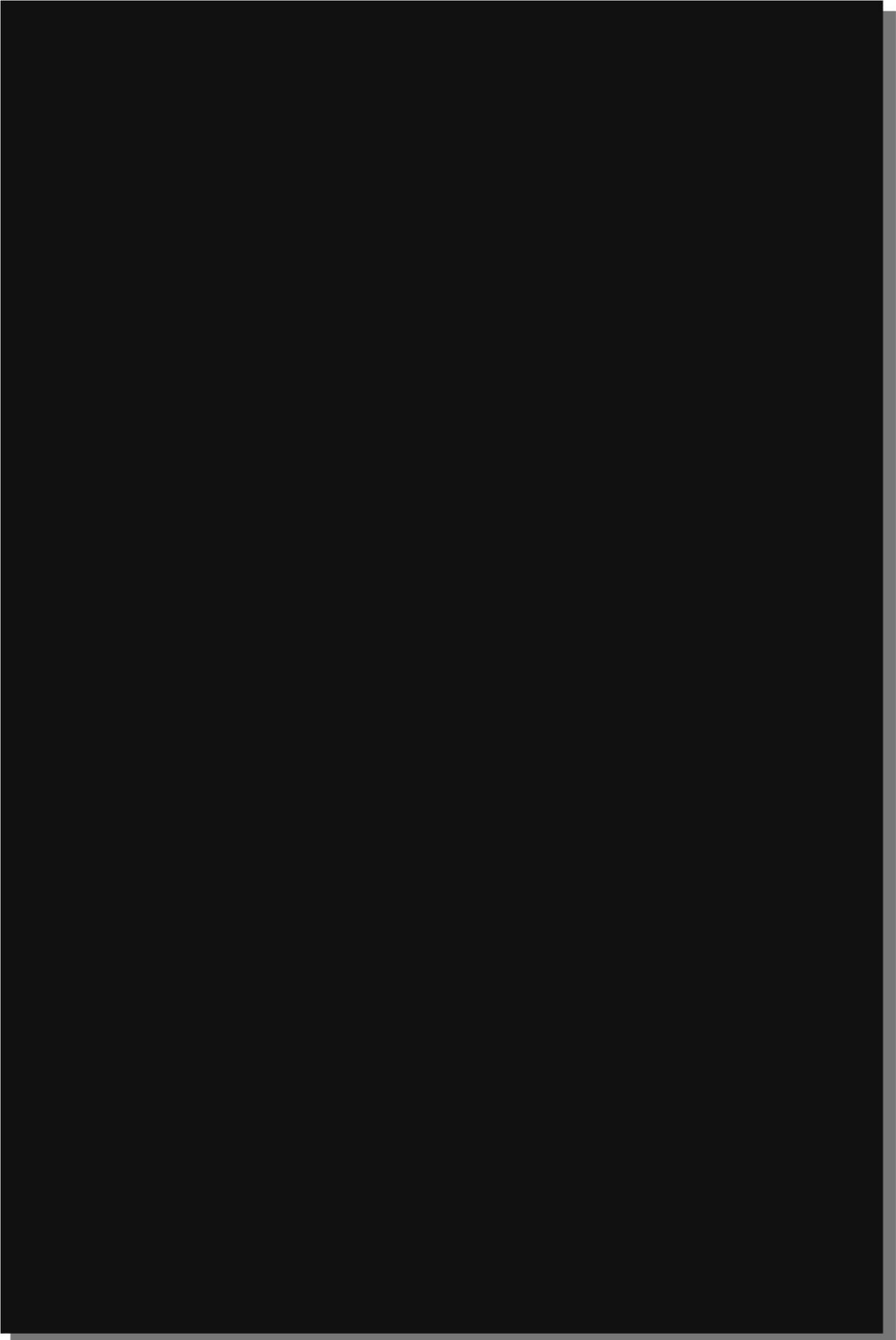
Ahora bien, la página especular de *TTT* delata magistralmente esta curiosa paradoja. La imagen de la realidad que nos proporciona un espejo, por antonomasia la más fiel y objetiva posible, termina siendo la más ilegible, y por ende, la más extraña e incomprensible. Una forma oblicua, pero sumamente eficaz para denunciar la falacia de todo lenguaje que se profese transparente y de toda literatura que se autoproclame mimética. Abandonada la veleidad de reflejar el mundo en el “espejo” de las palabras que conforman el lenguaje y reflejándose en una superficie especular, el signo se vuelve “especulación” o búsqueda de sentido de la infinitud de imágenes que es posible convocar.

A diferencia de las anteriores, la página «blen blen» (*TTT*, 365) es la única que contiene rastros de lenguaje verbal, pero no por ello se demuestra más explícita que las demás. Antes bien, se trata de un texto polisémico y abierto que involucra al lector en su mismo proceso de fabricación, exigiéndole su contribución para compensar las carencias que el soporte material –la hoja impresa– impone. Coadyuvado por la preeminencia de sus aspectos icónicos –la distribución ordenada de la palabra “blen” en la página contribuye a vehicular la noción de ritmo– el mensaje se muestra en su corporeidad y plasticidad, adquiriendo una dimensión gestual y sonora que lo induce a traspasar las fronteras que separan la escritura de otras formas expresivas como la pintura, la música o, por su espectacularidad, el teatro. La fruición se convierte, así, en “acontecimiento” y “experiencia”.

A la luz de lo expuesto, es posible afirmar que los experimentos tipográficos de las “páginas broma”, más allá de su valor anecdótico–referencial, convergen en un idéntico tratamiento lúdico del signo, finalizado a replantear las reglas de la significación tradicional. En este proceso, un papel fundamental es otorgado al “lector/espectador/cantante” sorprendido –durante la ya difícil operación lectora de la obra– por un universo de vacíos, negruras e imágenes enigmáticas frente a las cuales se ve forzado a obrar inferencias y conjeturas para reconstruir las informaciones elididas e intuir los significados celados. Como afirma Becerra:

Significar no es en esta novela asignar a un vocablo o a un episodio un sentido abstracto exiliado del espacio del libro. Significar conlleva dejarse conducir entre el desorden y el azar de la escritura, de un lenguaje que se dinamita a sí mismo en cada signo (138)

En esta serie, cada página repite la misma “broma”, es decir la de transgredir las reglas de la significación; la *diferencia*, en cambio, estriba en la naturaleza del “juego” al que el signo es sometido: su total ausencia en la página en blanco; su perversión en la página especular; su excrecencia en la página partitura y, en fin, su saturación en la página en negro. Si la ausencia remite al silencio –pero también a la apertura potencial a todos los significados posibles y a todas las formas actuables de significación–, la perversión “extrañante” de la imagen especular obliga a reflexionar sobre la artificialidad de la mimesis pura. Por otra parte, la acumulación hipertrófica del signo en la página «blen, blen» pone en marcha un mecanismo de proliferación que lo obliga a traspasar los márgenes de la página y las fronteras de las artes, invadiendo otros ámbitos de significación. En fin, en este extravagante juego, la oscuridad de la página negra se configura como un precipitado de signos en el que se materializa todo el peso y la densidad del trazo; si la página en blanco es la apertura potencial a todos los significados posibles, la página en negro es la ejecución material de todos los significantes posibles; una página que, como un agujero negro, no es ausencia sino concentración de materia, aglutinación de trazos que al superponerse, dan como resultado este espejo de tinta. Aun siendo sus colores opuestos, ambas, sin embargo, coinciden en señalar ese reducto de incomunicabilidad que atraviesa cualquier intento de significación, incluida la literatura.



*TTT(69)*

---

**ALGUNAS REVELACIONES**



Una promesa; Y due otra cosa fue si no la vida de B?  
 Una promesa; Una promesa dentro de una promesa; Einton-  
 ces, capalleros, la cosa es seria. Y los problemas due po-  
 nis a silvestre para su desespero (el de silvestre due le de-  
 cia, Eres el Capablancas de la escritura invisible; Por due?  
 preguntaba Bustro. El no se conformaba con las de casi-  
 llas del tablero; Quería de? decia riendo Bustro: No, res-  
 pondia serio silvestre due no admite promesas cuando el  
 habla en serio o al revés, Quería añadir dificultad al jue-  
 go-ciencia, due le parecia ya demasiado juego y poca  
 ciencia o viceversa: y Bustro due decia, sólo due yo soy un  
 Capablancas due mira como juegan solos los (cary) chess-  
 men: escrito con tinta simpática) y el regocijo entonces  
 del Bust due parecia el jinete de una carrera de steeple-  
 chase (palabras due enturrian a este Eddy Arcaio del  
 diccionario, como lo hacian las frases el desierto de Saha-  
 ra y el monte Mont-Blanc o la ciudad de Lemington, due  
 lo enturrian siempre due alguien las decia, excepto cuan-  
 do las decia el, due parecia adivinarlo) o mejor: el mismo  
 el maestro diseñador de los obstáculos literarios y propo-  
 nis entonces una literatura en due las palabras significa-  
 ran lo due le diera la gana al autor, due no tenia más due  
 declarar al principio en un prólogo due siempre due es-  
 cribiera noche se leyerá día o cuando pusiera negro se  
 creyera rojo o azul o sin color o blanco y si afirmaba due  
 un personaje era mujer debía suponer el lector due era  
 hombre y después due el libro estuviera escrito, suprimie-  
 ra el prólogo (para silvestre saltaba: jump) antes de pu-  
 blicarlo o empaquetar las teclas de la máquina de escribir  
 al azar (esta frase le gustaria al B. si la leyera, estoy segu-  
 ro) y mecanografiar entonces. wbdx gtdw n r hisyosos!  
 r'ayin dtrf\tp? O fueren un libro escrito todo al revés,  
 donde la última palabra fuera la primera y a la inversa, y  
 ahora due se due Bus visió al otro mundo, a su viceversa,  
 al negativo, a la sombra, del otro lado del espejo, pienso  
 que lea esta página como él siempre quiso: así:



## INSTRUCCIONES

1. Aplique un fósforo o cerilla/o a este extremo del papel.
2. Cerciórese de que el fósforo o cerilla/o esté encendido.
3. Mire fijamente a la llama consumir la página viva.
4. Haga ojos sordos a los ayes de la letra impresa.
5. Su imaginación le permitirá ver, mientras las verticales romanas arden, las más sugestivas o curiosas figuras: sombras chinescas, nubes-en-forma-de-camello (o camellos-en-forma-de-nube) y quizás arpas o liras.

(Si no logra ver ninguna de estas cosas o símiles, es que su imaginación bloqueada por las llamas no le permite ver absolutamente nada. En caso de que no pueda controlar el fuego y el libro arda como una pavesa o novela de Pavese, verá usted entonces lo que el Sultán Saladino, ese ladino, debió ver al arder la biblioteca de Alejandría, en 33 a.C. O, más modernamente, lo que los nazis y chinos vieron o ven al contemplar piras de libros. Una svelta svástica vendrá muy bien sobre el hombro en este caso. En el otro caso, las sombras pueden hacerse efectivamente chinescas. Si el papel quemado le hace daño a la garganta y detesta el filtro o padece fotofobia o pirosis, imagine la página envuelta en un fuego fatuo. Esta presciencia fatua no impedirá que un día el papel impreso arda impresionante o que el libro todo sea condenado a la hoguera.)

NOTA: En caso de no quedar satisfecho, se garantiza la devolución del importe total de la página.





### 3. EL DESFILE DE LOS SIMULACROS

---

#### 3.1 EL DIALOGISMO INTERTEXTUAL

*Pues hay una gran diferencia entre destruir para conservar, y perpetuar el orden establecido de la representación, de los modelos y de las copias, y destruir los modelos y las copias para instaurar el caos que crea, poner en marcha los simulacros y levantar un fantasma: la más inocente de todas las destrucciones, la del platonismo.*

Gilles Deleuze

#### I

Como adelantábamos en el capítulo anterior, el segundo de los principios cardinales que vertebran la estética de la repetición postmoderna, según Calabrese, es el *dialogismo intertextual*, relacionado con la poética del fragmento y del exceso.

Connota la estética contemporánea la percepción demistificadora y descentralizadora de la obra literaria en tanto “texto original”, en favor de una difusa operación de reciclaje. Gracias a esta reutilización, un texto puede someterse a una serie casi ilimitada de lecturas, traducciones, citas, adaptaciones, reescrituras y reenviar –mediante estos mismos procedimientos transtextuales– de manera abierta y permanente a otros espacios de significación. Se trata de un fenómeno que, aun pudiéndose adscribir a una tradición antiquísima, adquiere su estatuto de legitimidad teórica a partir de los años sesenta con la noción de intertextualidad y se propone como una de las respuestas plausibles, tanto en el plano epistemológico como en el estético, al fracaso de la representación.

Recordaremos brevemente que la primera sistematización teórica del concepto de intertextualidad se debe a Mijail Bajtin, quien, en una indagación en torno al problema de los géneros discursivos, acuña el término “reacentuación”<sup>62</sup> para indicar la tendencia de las prácticas artísticas a incorporar formas discursivas propias del pasado tras haberlas reactualizado o resemantizado. Muy lejos de obedecer a una

---

<sup>62</sup> Señala el crítico ruso que «el proceso de reacentuación tiene una importancia muy grande en la historia de la literatura. Cada época reacentúa a su manera las obras del pasado reciente. La vida histórica de las obras clásicas es, en esencia un proceso continuo de reacentuaciones socio ideológicas» (1989: 235).

vocación mimética, este uso “reacentuado” de la tradición literaria y artística posibilita, en cambio, su constante revisión crítica (1989). Las sucesivas reflexiones de Bajtin en torno a la polifonía y al dialogismo (2005) estimularon los estudios de Julia Kristeva sobre las relaciones dinámicas que los textos establecen entre sí, planteando el postulado de que todo texto «poético» remite ineludiblemente a otros ámbitos discursivos, de manera que en cada enunciado es posible leer una multiplicidad de discursos ajenos perfiladores de un espacio intersubjetivo. Después de una serie de sucesivos reajustes, Kristeva concluye que:

Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble (Kristeva 173: 190)

Tras estos primeros y fundacionales pasos, muchas clasificaciones y taxonomías han sido avanzadas en el intento de ordenar la compleja fenomenología de las relaciones entre textos. Cabe señalar, al respecto, el estudio de G. Genette *Palimpsestos* (1962), en el que el narratólogo francés introduce la noción de *transtextualidad* o trascendencia textual, como categoría que sobredetermina las relaciones –más o menos conscientes– entre dos o más textos. Genette distingue, en particular, cinco tipologías de relaciones transtextuales: la *intertextualidad*, la *architextualidad*, el *paratexto*, la *metatextualidad*, y la *hipertextualidad*.

Ahora bien, dando por sentado que en *TTT* la transtextualidad constituye la forma de *repetición* más frecuente e idiosincrásica, también es cierto que para los fines que nos proponemos, más que un rastreo minucioso de los especímenes textuales, nos interesa demostrar en qué consiste y cómo actúa el engranaje de la *repetición con diferencia* cuando se repiten voces ajenas. Para ello, elegiremos dos ámbitos muy circunscritos: las relaciones *intertextuales* entre *TTT* y el cine y, en el apartado que sigue, las relaciones *hipertextuales* de naturaleza paródica y traductora.

## II

La primera de las categorías transtextuales señaladas por Genette es la *intertextualidad*, que, en línea con la definición de Kristeva, indica una relación de presencia simultánea o “copresencia” entre dos o más textos, realizada en forma de *cita*, *alusión* o *plagio* (1989: 10). Indudablemente, en el caso de *TTT* se trata de una

transcendencia textual sumamente frecuente, dado que la narración está constelada por una miríada de referencias a producciones discursivas –culturales y comerciales– de muy variado género. Al hilo de nuestro planteamiento inicial, ante todo intentaremos indagar en qué sentido la *cita* y la *alusión* son formas de *repetición de la diferencia*.

Empecemos remarcando lo obvio, es decir que la cita es un mecanismo textual que implica siempre una operación doble: la extracción de cierto material de un determinado acervo textual, y el subsiguiente injerto de dicho material en el cuerpo de otro texto. Dando esto por sentado, podemos proseguir especificando que es posible injertar los elementos tal como se extraen:  $x=x$ , o bien tras una voluntaria metamorfosis o alteración en su forma:  $x=X$ . En el primer caso, si el acto de inserción resulta visible por la presencia de signos discriminantes (comillas, cursiva, blanco tipográfico), se trata de la *cita* propiamente dicha; cuando, en cambio, las marcas de dicha inserción permanecen ocultas, se trata de *plagio*. En el caso de fragmentos textuales manipulados:  $x=X$ , las transformaciones suelen responder a muy específicas finalidades a la vez que perfilan actitudes de muy variada tipología: irónica, caricaturesca, respetuosa, elogiosa, nostálgica, etc... En este caso, si el acto de inserción es explícito se habla de *referencia*, mientras que si la inserción es implícita o velada se habla de *alusión*. Ejemplificando lo dicho mediante el esquema propuesto por Bouillaguet (1989: 80) se obtendrá la siguiente configuración:

	<i>Explícito</i>	<i>No explícito</i>
<i>Literal (x=x)</i>	<b>Cita</b>	<b>Plagio</b>
<i>No literal (x=X)</i>	<b>Referencia</b>	<b>Alusión</b>

Sobra decir que en ambas formas de injerto se produce una repetición, «la répétition du déjà dit», en palabras de Compagnon (1975: 11). Ahora bien, los injertos del primer tipo plantean dos posibilidades:

1. Actuar como mera repetición de un idéntico  $x=x$ . En este caso su uso es mimético y su función perpetuar las formas citadas; es por ello por lo que tienden a fomentar los procesos de cristalización y “estereotipización” de los modelos o paradigmas de referencia.

2. Dar lugar a una integración creativa  $x=x(q)$ . Se verifica cuando, aun permaneciendo idénticas a sí mismas, las citas son capaces de resemantizarse y resemantizar el entorno, a partir de las relaciones que instauran con el nuevo contexto que las hospeda. En estos casos la cita tiene un uso constructivo o dinámico puesto que tiende a transformar y a impulsar el desarrollo de los modelos textuales. Hay que subrayar, sin embargo, que para que ello se realice, la cita debe ser “híbrida”, exhibir las más disparatadas procedencias, en el tiempo y en el espacio; debe ser “adulta”, es decir libre de comillas o marcas de acompañamiento; y, sobre todo, debe entrañar una *diferencia*, capaz de desmitificar la canonicidad de los textos citados o repetidos, mediante su tratamiento lúdico, irónico, paródico o de burla satírica.

Los injertos del segundo tipo ( $x=X$ ), por otra parte, tienen siempre una función transformadora, pero es evidente que para que el mecanismo intertextual funcione, es imprescindible que el receptor reconozca el texto aludido. Por ello, una vez insertada en el nuevo contexto, la alusión debe poner en “juego” –en el sentido más íntimo que entraña el verbo “aludir”: *ad ludere*, jugar implicando a alguien– la competencia interpretativa del receptor según su enciclopedia<sup>63</sup> personal.

### III

De los injertos presentes en *TTT*, las referencias y las alusiones literarias constituyen el subconjunto más amplio y heterogéneo. El lector las encuentra en casi todas sus páginas, aunque la concentración resulta más significativa en las secciones «La casa de los espejos» y «Bachata», puesto que son los espacios privilegiados para las largas disquisiciones entre los personajes masculinos –los únicos letrados– de *TTT*. Estos “capítulos” consisten, fundamentalmente, en cervantinas conversaciones en las que los dos interlocutores de turno expresan libremente sus consideraciones acerca de muy variados asuntos relacionados con la cultura, la filosofía, el cine, la música y, obviamente, sus dos temas predilectos: la literatura y la lengua. La extensión y el objeto de las referencias intertextuales literarias son sumamente variados: a veces se circunscriben tan solo al nombre de un escritor o de una obra, o bien contemplan

---

<sup>63</sup> Utilizamos el término en la acepción que nos proporciona Umberto Eco La enciclopedia es un postulado semiótico; es el conjunto registrado de todas las interpretaciones, concebible objetivamente como la biblioteca de las bibliotecas; la actividad textual transforma con el tiempo la enciclopedia misma y además la enciclopedia, como sistema objetivo de sus interpretaciones, es poseída de diferentes maneras por sus distintos usuarios (Eco, 1997: 133).

fragmentos textuales de longitud variable, pero casi siempre y en ambos casos, para ser trastocados con fines paródicos. Este último aspecto dificulta notablemente el deslinde entre cita y parodia, puesto que sus fronteras frecuentemente son borrosas<sup>64</sup>.

Cabe subrayar, en fin, que el irreverente eclecticismo bajo cuyo epígrafe Cabrera Infante hilvana su obra hace que –con actitud irónica e iconoclasta– *TTT* englobe tanto las retóricas cultas, como las que proceden de las subculturas y de las expresiones mercantiles de la sociedad de masas, anulando así cualquier jerarquía o discurso de poder. De hecho, la imposibilidad de atrapar la naturaleza multiforme y caótica de la realidad a través de las prácticas artísticas tradicionales se traduce, en *TTT*, en una radical transmutación de modelos, en virtud de la cual, el paradigma literario fuerte se mezcla –a la vez que se enriquece– con realizaciones artísticas y artefactos semióticos dispares, como el cine o los cómics. Esta experimentación con la hibridación de códigos conduce a la creación de un espacio marcadamente centrífugo y, sobre todo, constituye el *humus* que alimenta la gestación de un nuevo, personal y autorreferencial canon estético.

De todos los ámbitos extraliterarios, el más fértil de los campos de extracción de materiales para el reciclaje es, indudablemente, el cine<sup>65</sup>, cuya importancia se señala explícitamente desde uno de los espacios liminales de la obra. Recordaremos que, en el «Aviso del autor» que aparece en el paratexto de la edición de 2001 de Seix-Barral, a propósito de la novela, Guillermo Cabrera Infante afirmaba que:

Sus héroes (o mejor heroínas) son la nostalgia, que llamó la puta del recuerdo, la ciudad, la música y la noche y, a veces, esa forma actual del arte que parece reunir las, para el autor, en una sola representación: el cine. (*TTT*, 7–8)

A partir de sus comienzos como crítico cinematográfico de la revista *Carteles*, en La Habana de los años cincuenta, Cabrera Infante mantuvo siempre una relación intensísima con el séptimo arte, de la que dan muestra no solo los libros *Un oficio del siglo XX* (1963), *Arcadia todas las noches* (1978) y *Cine o sardina* (1997), sino

---

<sup>64</sup> Es necesario precisar que este es uno de los problemas principales que entraña la aplicación del modelo de Genette al estudio de *TTT*, puesto que no hay reducto textual que no esté tocado por la parodia. Genette distingue la *intertextualidad*, como relación de copresencia entre dos o más textos, de la *hipertextualidad*, como relación de derivación o transformación de un hipertexto B a partir de un hipotexto (1989: 14). La parodia, claramente, pertenece a esta segunda tipología.

<sup>65</sup> Las relaciones entre *TTT* y el cine han sido objeto de estudio en excelentes artículos y monografías, entre las destacan la de A. Nelson, “*Tres Tristes Tigres* y el cine”, *Kentucky Romance Quarterly*, XXIX, 4, 1982, págs. 391-404 y la de K. E. Hall, *Guillermo Cabrera Infante and the cinema*, Delaware, Juan de la Cuesta, 1989.

también las innumerables e inagotables referencias que encontramos en todas sus obras. No hay página cabreriana en la que no resuene el eco de una película, la postura de un actor o el recuerdo de las luces de una pantalla. Asentado que las relaciones intertextuales entre la escritura de Cabrera Infante y el mundo del cine no dejan de abrir interesantes espacios de indagación, en la economía del presente trabajo, nos limitaremos a comentar algunos ejemplos puntuales para dar cuenta de cómo la repetición de un hipotexto cinematográfico se hace reveladora de una diferencia.

Desde una perspectiva temático-sociológica es posible constatar la incursión de la estética cinematográfica en la vida cotidiana de los personajes, a los que el lector sorprende siempre haciendo alguna referencia a un actor o a cierta película y sobre todo, repitiendo esos modelos de conducta. Por otra parte desde una perspectiva estructural es posible rastrear cierta coincidencia en el uso que literatura y cine hacen de las técnicas narrativas basadas en el montaje.

Con respecto al primer ámbito señalado, una premisa se impone. En el retrato de La Habana pre-revolucionaria que *TTT* ofrece, se puede apreciar cómo, en el trasfondo de las historias narradas, se dejan leer también acontecimientos de notable trascendencia histórico-social. Aunque nunca lo haga de forma explícita, *TTT* capta con gran nitidez el cambio que la articulación del tejido social cubano venía experimentando a partir de los cuarenta, cuando el perfil precipuamente agrario es suplantado por la nueva configuración socio-económica del modelo capitalista multinacional. En este contexto, los medios de comunicación de masas, esenciales para incrementar y mantener activo el consumo, se difunden intensivamente. Crece el mercado cinematográfico y radiofónico, instalándose en el imaginario de un creciente estrato de la población. En *TTT* los productos de la industria cultural aparecen mencionados constantemente y con ellos la corrupción *kitsch* del gusto, asociada a la cultura de masas que, como afirma Eco «è portata a vendere effetti già condizionati, a prescrivere col prodotto le condizioni d'uso, col messaggio le reazioni che esso deve provocare»<sup>66</sup> (1973: 72).

La novela retrata muy acertadamente y con gran ironía la imitación, por parte de las clases emergentes, de los códigos de comportamiento de las élites, un proceso que

---

<sup>66</sup> «[...] a vender *efectos preconfeccionados*, a prescribir, con el producto, las condiciones de su uso, con el mensaje las reacciones que debe provocar». Sobre la intrínseca estructura “repite” de lo *Kitsch* en tanto «ideologema de la copia» (Santos 2001) y sobre la tendencia por parte de las producciones artísticas cultas a reutilizar las retóricas mercantiles de los subproductos culturales de la sociedad de masas (radionovela, folletín, publicidad) se insistirá con mayor profundidad en el capítulo siguiente.

se traduce, en última instancia, en el consumo desaforado e irreflexivo de los productos industrializados portadores de un símbolo de estatus.

Uno de los ejemplos más significativos, precisamente porque deja traslucir la esencia del *kitsch* como «estética del engaño y del autoengaño» (Calinescu, 2003: 226), nos parece el monólogo de Magalena Crús que, con poco más de quince años, equipara su emancipación familiar y social a la imitación y reinterpretación del imaginario transmitido por el cine norteamericano. Así, aun permaneciendo inalterada su ínfima competencia lingüística y cultural, Magalena se viste, se mueve y, sobre todo se percibe, como Bette Davis:

[...] coje así y no dise ma nada nada nada pero nada y me da lepalda y yo cojo así [...] miestola y mi carterita y doy un paso, e, y otro paso, e, y otro paso, ey, y ya estoy en la puerta y cojo y me viro, así, rápida como Betedavi y le digo, dígole, óyeme bien lo que te voy adesil (*TTT*, 41)

Aquí se aprecia claramente la *vis* irónica con que se cotejan modelos e imitaciones, para señalar su ineluctable inadecuación –la grieta de la diferencia en la repetición– y los efectos a veces esperpénticos que se obtienen. De la misma manera, de Irenita se dice que es

una rubita chiquitica, preciosa, que se parecía a Marilyn Monroe si a Marilyn Monroe la hubieran cogido los indios jíbaros y hubieran perdido su tiempo poniéndole chiquita no la cabeza, sino el cuerpo y todo lo demás. (*TTT*, 71),

mientras que la cantante Cuba Venegas lleva «un peinado un poco así a lo Veronica Lake mulata», lo cual autoriza la fácil ironía del bongosero Ribot, al llamarla «Verónica Charquito» (*TTT*, 115).

*TTT* teje una inextricable red de citas y referencias a películas y a actores concretos, principalmente del ámbito hollywoodiense, sin embargo, no pocas veces se asume como referente un género cinematográfico –casi siempre con fines paródicos–, con todo su repertorio de temas y estilemas y, sobre todo, con su peculiar idiolecto. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el siguiente fragmento, en el que Silvestre y Arsenio Cué se transforman en *cow-boys* metropolitanos, en el lejano oeste del Malecón de La Habana:

–Silver Starr.  
Su voz era también prometedor, pero con una duda o una pregunta como acento.  
–Yeah?  
Sheriff Silver Starr, We're running outa gas.



Afectaba un acento tejano. Ahora era una marshal del oeste. O cheriff adjoint.  
–Gas? You mean no gasoline?  
–Horses all right. Trouble in July. I mean the silver, Starr (...)» (*TTT*, 409)

Aquí, la repetición de estilemas extraídos del repertorio fílmico de esa epopeya moderna que fue la Conquista del Oeste, desempeña una doble función. Por un lado, es repetición lúdica y ejercicio de camaradería masculina (antes de la era de los videojuegos ¿qué niño no fue en su infancia el valeroso sheriff de un polvoriento pueblo en la frontera apache?). Por otra parte, en cambio, el breve episodio entraña un aspecto más complejo, puesto que la repetición encubre una ausencia, o, derridianamente, una borradura. Lo que repite esta repetición es lo que falta: un devenir desprovisto de ordenación teleológica, la posibilidad de conquistar cualquier “Oeste”, más allá de la frontera que el juego traza. Falta la confianza para poder creer en un proyecto totalizador. Queda, obviamente, el juego irónico del hombre tardomoderno. Muy poco importa que pocas páginas más adelante Cué comunique a Silvestre su determinación de unirse a los revolucionarios de Fidel en la Sierra. El fracaso de ciertos ideales se lee entre líneas y de antemano.

Otro ámbito de indagación es el que explora las manipulaciones de las configuraciones narrativas cuando se ven sometidas a la influencia del cine. Si bien la fragmentación del hilo narrativo y la ruptura de la continuidad temática son los axiomas que fundamentan la estética del escritor cubano, parece lícito preguntarse si en ello existe una deuda con la estética cinematográfica. Como muy bien se ha demostrado (Peña Ardid 1999), la dialéctica de las influencias que filogenéticamente, por decirlo así, se han venido perfilando entre literatura y cine es un mecanismo de idas y vueltas: si en los albores del séptimo arte, directores como Griffith y Eisenstein toman prestados muchos de los procedimientos afabulatorios y de las estrategias discursivas de la ficción novelesca, más tarde, ese mismo patrimonio, le será devuelto a la literatura con creces.

Es incontrovertible que este mismo viaje de ida y vuelta, pero considerando como punto de partida el cine, está en la base de la narratividad cabreriana. Sumergido en el flujo de experiencias perceptivas de tipo analógico desde muy niño<sup>67</sup>, nuestro autor absorbe inconscientemente las estructuras de la narratividad a partir de los

---

<sup>67</sup> De la precocidad con la que se acerca al cine y la importancia que este tiene en su vida da fe el anexo a *TTT* «Orígenes, Una cronología llamada un autor se presenta», en el que el primer dato biográfico que aparece, después del que refiere su nacimiento es el siguiente: «Va al cine por primera vez con su madre, a ver *Los cuatro jinetes del apocalipsis*. Edad: 29 días» (*TTT*, 497).

discursos fílmicos, y solo posteriormente las va reconociendo en obras literarias. Es sumamente importante subrayar que Cabrera Infante escribe a partir de esa experiencia estético-receptiva.

Como se ha venido afirmando, en la novela, la estructura caótica y temporalmente aleatoria de los hechos narrados pone constantemente a prueba el sistema de presuposiciones del receptor quien se ve obligado a un continuo proceso de inferencias y reconstrucción de los sucesos. Ahora bien, esta organización narrativa ha sido relacionada por Hall (1989: 137), con la de *Citizen Kane* (1941), conocidísima película de Orson Welles en la que la historia del ciudadano Kane es reconstruida retrospectivamente a través de la serie de *flash-backs* subjetivos de los testigos interrogados acerca de su muerte. Además de la involucración del espectador/lector en el acto de recomposición y actualización de los sucesos relatados, el punto de convergencia más interesante entre *Ciudadano Kane* y la sintaxis de las secuencias de *TTT*, atañe al tratamiento del tiempo. Consideremos, por un momento las reflexiones de Deleuze acerca de la película de Welles. Afirma el filósofo que:

Aquí el tiempo perdía los estribos, invertía su relación de dependencia con el movimiento, la temporalidad se mostraba por sí misma y por primera vez, pero en forma de *una coexistencia de grandes regiones a explorar*. (Deleuze 1986: 144, el subrayado es mío)

En la película, el esfuerzo de evocación de los sucesos pasados, esta suerte de conjuro de fantasmas en busca de la resolución del enigma llamado «Rosebud», es producido a partir de un presente actual, el de la muerte de Kane. La perturbación del curso cronológico del pasado, constituido por la sucesión de «los antiguos presentes», continúa Deleuze, es posible porque, en relación con el presente actual, todas las capas del pasado son «coexistentes y cada una contiene toda la vida de Kane en tal o cual aspecto» (Deleuze 1986: 144). En *TTT*, parece existir la misma estructura de reconstrucción retrospectiva de un cuadro que en el presente “actual” se configura como enigmático. Este presente actual, en el plano diegético, está anclado al episodio narrado en la sección «Bachata» en la que Arsenio Cué confiesa a Silvestre su determinación de unirse a los revolucionarios de Fidel en la Sierra. Con respecto a este centro deíctico –el enigma de la muerte, no de Kane, sino de Caín y de Cuba –, se efectúan las incursiones hacia las varias capas del pasado de los protagonistas y, por contigüidad, al pasado de la misma isla; capas que, como en la película de Welles, son

“coexistentes” con respecto a la caótica situación política y social del momento. Y si cada uno de los interrogados equivale a un “corte” de la vida de Kane o a una capa de pasado virtual, cada narración analéptica constituirá en *TTT* una singularidad, un punto brillante alrededor del cual la situación de Cuba se recoge «como una nebulosidad vaga» (Deleuze 1986: 145).

Como último punto de reflexión, nos parece interesante subrayar la vinculación entre el uso de estas técnicas y la tendencia de la novela a la metaficción, a la exhibición descarada y narcisista de su propio estatuto de artefacto. De hecho, en *TTT*, los personajes no solo narran, sino que tienen la conciencia plena de su acto de narrar. Abdicando de cualquier forma de representación mimético-naturalista de los hechos que cuentan, y optando deliberadamente por la adopción de nuevas estrategias narrativas, entre ellas las “cinematográficas”, los personajes hacen de sus técnicas el objeto de una reflexión autoconsciente, especialmente en lo relativo a su fundamentación epistemológica y a sus posibilidades de aprehender y traducir la magmática y proteica realidad que los rodea.

El siguiente fragmento, si bien un poco largo, es paradigmático de lo que se viene exponiendo. En el segmento sexto de «Ella cantaba boleros» Códac transcribe el relato de una de las aventuras erótico-amorosas de Silvestre, personaje que, como se sabe, encarna el *alter ego* de Cabrera Infante:

dentro del cuarto ya fue una lucha de villano de Stroheim con heroína de Griffith para que se sentara [...] y voy y me quito el saco y se levanta como un rayo y va a abrir la puerta para irse y yo que veo en big-close-up su mano el el pestillo, me pongo el saco de nuevo y la tranquilizo [...] y yo muy hombre de mundo, muy a lo Cary Grant la convengo de que no se inquiete [...] y yo me la tiro encima, no del todo muy de escena romántica [...] y comienzo a trabajarla en los planos medios o plano americano [...] y le pido, comienzo muy bajo, casi en off a decirle, a rogarle que se quite lo que le queda [...] y de un solo gesto se suelta los props [...] y toda la atmósfera pasa del suspenso a la euforia como de la mano de Hitchcock. Total, para no cansarte, que con igual técnica y el mismo argumento consigo que se quite los pantaloncitos, pero, pero, momento en el que el viejo Hitch cortaría para insertar intercut de fuegos artificiales, te soy franco, te digo que no pasé de ahí. (*TTT*, 182–184)

Ahora bien, toda la escena de seducción es narrada mediante una serie de referencias a películas y a técnicas cinematográficas utilizadas aquí, no solo metafóricamente, sino de manera autorreflexiva para delatar la inadecuación de los lenguajes formales a la hora de captar los matices de la experiencia. Es fundamental subrayar la implícita competencia cinematográfica que el narrador atribuye al receptor

—en este caso una instancia doble que comprende tanto al receptor intradieгético, en el caso específico Códac, como, metonímicamente, al lector implícito—, que debe poseer un bagaje de conocimientos específicos y suficientes para poder descodificar e interpretar las muchas referencias técnicas presentadas. K. Hall, vincula esta tendencia metafictiva con el cine de Godard (1998: 129) en el que el espectador es llevado constantemente a tomar conciencia de su condición de fruidor de una ficción, muchas veces y como en *TTT*, asistiendo a las conversaciones entre los actores acerca de los aspectos técnicos relativos a la película que están viendo.

Según hemos apreciado, todos los patrones de injerto de materiales procedentes del acervo cinematográfico en el cuerpo de *TTT* se convierten en un renovado instrumento de significación y, a la vez, en un mecanismo de transformación de las formas, máxime cuando la estética fílmica se integra con la poética del autor. En las manos de Cabrera Infante, las citas intertextuales no son monolíticas piedras preciosas engastadas en una nueva montura, sino una materia magmática, que transmigrando de su contexto de significación primario a otro, de la pantalla a las páginas de *TTT*, sufre cambios y transformaciones, al ser estéticamente manipulada, subjetivamente resemantizada, teleológicamente ordenada y pragmáticamente refuncionalizada

### 3.2 PARODIO NO PORODIO<sup>68</sup>: DRAMA EN CUATRO ACTOS Y UNA FUGA

#### I

En el capítulo anterior, analizábamos el comportamiento de esas formas seriales que obedecen al principio de *variación organizada* y que, siguiendo a Calabrese eran la *repetición de un idéntico* y la *identidad de varios diversos*, mientras que en el apartado anterior se valoraban algunas formas de repetición reconducibles al principio del *dialogismo intertextual*.

---

<sup>68</sup> «Esta charla debía llamarse "Parodio no por odio". Pero creí que si tenía un título en latín ustedes 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.» Así empieza una de las más citadas conferencias de Guillermo Cabrera Infante sobre su poética narrativa. La excepcionalidad del documento reside en el hecho de proveer una suerte de manifiesto programático sobre su quehacer literario basado, fundamentalmente, en el recurso de la parodia. Afirma Cabrera Infante que la escritura entraña, ineluctablemente, la repetición, puesto que el escritor es un «loro literario», obligado a repetir la voz del amo de ocasión. «Para evitar parecer ser siempre idiota o loro está el oro de la parodia», <http://www.lettraslibres.com/revista/convivio/ars-poetica-o-el-oro-de-la-parodia>.

Tratamiento aparte exigen las dos series tituladas «La muerte de Trotsky» y «Los Visitantes», puesto que en ellas estos dos principios convergen y se sustentan recíprocamente para generar un complejo juego de espejos y de espejismos. Por un lado, de hecho, los episodios se estructuran como variaciones de un mismo tema –el asesinato del revolucionario ruso León Trotsky– y de una misma anécdota: –la pérdida y el posterior hallazgo de un bastón por parte de una pareja de turistas estadounidenses–. En cuanto al modo de la repetición, sin embargo, un deslinde se impone: si para «La muerte de Trotsky» se habla de *acumulación* pura, puesto que los ejercicios de estilo que conforman la sección se superponen en un mismo eje paradigmático que excluye cualquier secuenciación sintagmática temporal, en la sección «Los Visitantes», confluyen tanto la *acumulación*, como la *prosecución*. Esto ocurre porque en realidad la unidad que se repite está formada por dos piezas causal y temporalmente relacionadas: la historia/cuento de Mr. Campbell y las correcciones/reparos de su mujer. Por tanto, el relato de Mrs. Campbell *prosigue* el de su marido, mientras que la unidad global conformada por las dos versiones de los cónyuges norteamericanos se repite por *acumulación*.

También es cierto, sin embargo, –y por ello mismo están incluidos en este capítulo– que los episodios obedecen al principio de repetición llamado *dialogismo intertextual*. Al tratarse de parodias y traducciones, los episodios implican, ineludiblemente, una relación de derivación de otros textos, cuyas voces, a pesar de las transformaciones efectuadas, siguen resonando en el texto que los fagocita. De lo expuesto se desprende que las dos series por analizar comparten ciertos rasgos de excepcionalidad en el complejo de las historias de *TTT*, no solo por poner en marcha mecanismos iterativos hipertróficos, sino también por ser excelentes ejemplos del principio neobarroco del exceso, conjugado, en estos casos, como exceso de significantes para un mismo –o casi– significado.

## II

Tal como se ha venido haciendo para todas las categorías estéticas que, a pesar de su profunda radicación en el canon occidental han experimentado metamorfosis y cambios en la deriva contemporánea, estimamos conveniente perfilar, aunque sea brevemente, un retrato de la parodia como mecanismo postmoderno de *repetición con diferencia*.

Asentado que el término remite a una tradición compositiva antiquísima y que, a lo largo de la historia ha ido adquiriendo una gran diversidad de definiciones y matizaciones, en general, podemos definir la parodia como la imitación burlesca de un texto, de un conjunto de textos o de formas discursivas preexistentes, destinada a ser reconocida como tal. Los estudios que se han realizado sobre este complejo fenómeno configuran un panorama extremadamente articulado y constelado por cuantiosas contribuciones bibliográficas<sup>69</sup>; en lo que sigue, pasaremos revista muy sucintamente a las principales líneas de indagación, para plantear, por fin, una aproximación que se ajuste a los objetivos del presente trabajo.

Los primeros estudios sobre la naturaleza y la función de la parodia moderna se deben a los formalistas rusos, especialmente a V. Šklovskij (1967) y J. Tynianov (1968), quienes reconocen que este procedimiento es el recurso para la inversión de ciertas normas estéticas dominantes y la sustitución de aquellos elementos formales que se han automatizado. La parodia, por tanto, contribuye a la renovación del canon literario, destronando formas institucionalizadas y canonizando formas marginales.

En el ámbito del estructuralismo, Genette designa con el término *hipertextualidad* las relaciones de derivación de cualquier texto (hipertexto), mediante procedimientos de transformación o de imitación de un texto anterior (hipotexto), e incluye entre las primeras la *parodia* y el *travestimento*, y entre las segundas el *pastiche* y la *caricatura* (1989: 19). La parodia, añade Genette, designa la deformación lúdica o la transposición burlesca de un texto o bien la imitación satírica de un estilo, con efectos cómicos. Postura similar es la de Claude Bouché, para quien la parodia es un mecanismo a través del cual un texto remite, por medio de ciertos procedimientos, de forma caricaturesca (burlesca, irónica o enfática), bien a un texto, bien a un conjunto de textos, o, en fin, a ciertos caracteres y procedimientos de un género, de una corriente o de una escuela (1974: 39).

Tampoco faltan los estudios de los aspectos lingüísticos y pragmáticos de la parodia. Yoshihico Ikegami, por ejemplo, sostiene que se trata de un acto lingüístico con intencionalidad humorística que se produce a partir de la incongruencia semántica entre la expresión lingüística y el contexto. Además, al estructurarse mediante procesos imitativos que estilizan los rasgos idiosincrásicos y predominantes de un

---

<sup>69</sup> Además de los estudios que se mencionan en la sucinta reseña, por lo que se refiere a la parodia en la literatura hispanoamericana, véanse E. Sklodowska (1991); R. Ferro (1993); C. Lange (2008).

texto, en cierta medida la parodia desarrolla cierta función hermenéutica y constituye, por consiguiente, una suerte de traducción (1969: 13-31). Algo más articulada es la posición de Golopentia–Eretescu, para quien cada texto, tanto el parodiante como parodiado, implica la polaridad autor/lector y especifica que solo cuando el lector del texto parodiante coincide con el lector del texto parodiado se podrá verificar una lectura completa del parodiante, operación que, a la vez, activará un proceso de relectura del texto parodiado. Es por ello por lo que, según el crítico rumano, al implicar una “relectura competente”, la parodia es también una forma de crítica literaria (1969: 167-181).

Al abordar el estudio de la parodia desde una perspectiva postmoderna, señalamos la postura de Umberto Eco, para quien las parodias literarias no son solamente un *divertimento* intelectual, sino un ejercicio de indagación y una forma de conocimiento. Parodiar, según el semiólogo italiano, es «un modo per pulire le candele e il carburatore della macchina culturale»<sup>70</sup>. En este mismo ámbito, destacan los estudios de Margaret Rose y de Linda Hutcheon, quienes coinciden en considerar la parodia como género literario y no como simple recurso estilístico. Para Rose, la parodia es, fundamentalmente, una práctica metaliteraria, vinculada con la tendencia autorreflexiva del arte postmoderno y, por ello, signo distintivo de la episteme contemporánea. En palabras de Rose, la parodia es «una cita crítica del lenguaje literario preformado cuyo efecto es cómico y que, en su forma general, es un “espejo” metaficcional con respecto al proceso de composición y recepción de textos literarios» (1979: 59).

Por último, cabe señalar el exhaustivo y pormenorizado estudio de Linda Hutcheon, en el que se defiende que la parodia es la constante del arte contemporáneo y una de las principales estrategias para la construcción formal y temática de los textos, cuya función hermenéutica entraña implicaciones tanto culturales como ideológicas (1985: 2) En fin, y esto es lo que más nos interesa, Hutcheon define la parodia como «*a repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity*» (6) es decir una forma de *repetición* en la que la *diferencia* se instaure a través del distanciamiento crítico entre los textos, una suerte de fisura que pone al

---

<sup>70</sup> «Una manera para limpiar las bugías y el carburador del coche/máquina cultural». De la solapa de la primera edición de *Diario mínimo*, 1963.

descubierto la ilegitimidad de toda pretensión de igualdad por parte del texto parodiante.

### III

«La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después – o antes», es uno de los núcleos centrales de *TTT*, estratégicamente colocado en la mitad del libro, entre las secciones «Rompecabeza» y «Algunas revelaciones», q las cuales, además de delimitar el capítulo en el espacio textual, proporcionan su correcta clave de interpretación. Se trata de siete versiones diferentes del mismo acontecimiento histórico, compuestas *à la manière de* siete célebres escritores cubanos.

El contenido referencial común a todas las parodias es el asesinato del político y revolucionario ucraniano Lev Davidovitch Bronstein, conocido como León Trotsky, por orden de Stalin y por mano de los comunistas españoles Caridad y Ramón Mercader (madre e hijo). Con el alias de Jacques Mornard, Mercader había logrado infiltrarse en su círculo de amistades y acceder libremente a su casa de Coyoacán, en México, donde el político se encontraba exiliado. El asesinato fue brutal: Mercader se acercó por detrás a Trotsky mientras estaba leyendo, y le clavó salvajemente un pico en la cabeza destrozándole el cráneo. A partir de este suceso histórico Guillermo Cabrera Infante construye las siete parodias que conforman la sección. Para dar cuenta del funcionamiento del engranaje paródico como mecanismo de repetición y diferencia, analizaremos brevemente los textos, para luego extraer nuestras valoraciones.

#### 1. LOS HACHACITOS DE ROSA – *José Martí*

Encabeza la reseña de los autores parodiados el narrador y poeta José Martí (1853–1895), emblema de la literatura y del nacionalismo cubano.

El primer elemento macroscópico que, precisamente por su magnitud, no puede pasar inadvertido, es el anacronismo histórico: fallecido en 1895, Martí no hubiera podido relatar el asesinato de Trotsky, acaecido en 1940; naturalmente esto explica la apostilla *–o antes–*, en el título de la sección.

Es cierto que el anacronismo es, *per se*, una estrategia paródica, sin embargo, puesto que ninguna elección es casual en Cabrera Infante, es verosímil que la colocación inicial de este texto –el único anacrónico– apunte, no tanto a crear una



incongruencia, y por tanto la ironía, sino a declarar, abiertamente y desde el exordio, el estatuto lúdico y absolutamente ficticio de los textos propuestos<sup>71</sup>.

El título de la parodia «Los hachacitos de Rosa» juega magistralmente con la oscilación entre similitud y diferencia que fundamenta todo proceso paródico. Reenvía, de hecho, a un hipotexto fácilmente identificable, la composición *Los zapaticos de rosa* publicada en 1889 en el tercer número de la revista *La Edad de Oro*. El efecto irónico se obtiene de entrada mediante la conservación de la sufijación diminutiva de *zapaticos*, y la “diferencia” que genera su aplicación al sustantivo *hachazo*. Este término es ya un compuesto derivacional con sufijación en *-azo*, el cual sirve para formar palabras que indican el efecto de un golpe violento actuado por el objeto indicado en la base léxica nominal: *hacha – hachazo*. La incongruencia se baraja en dos distintos niveles: ante todo en el plano semántico –resulta difícil imaginar un crimen a “golpecitos de hacha”–; en segundo lugar, en un plano que se podría definir ideológico. El uso de la sufijación diminutiva puede considerarse, de hecho, un auténtico idiotismo en las obras destinadas a un público infantil y obedece a la exigencia de crear un mundo íntimo, connotado afectivamente pero también éticamente. Recordemos que los textos publicados en la revista *La Edad de Oro*, editada por el mismo Martí, se proponían educar a los niños en los valores de libertad, igualdad, generosidad, lealtad y las elecciones léxicas debían responder a este específico propósito. Por tanto, si la incongruencia semántica suscita, a lo sumo, un efecto de hilaridad, más amarga resulta la parodia al subrayar Cabrera Infante la incongruencia entre los valores éticos que connotan los textos de Martí, “padre de la Patria”, y la vileza y la brutalidad del crimen cometido, en tanto metáfora de la contienda política y, más en general, de la vida política cubana.

Como subraya Ruiz Barrionuevo (1998, 2001) el *incipit* de la narración remite a un conocido texto martiano, *Tres Héroes*, en el que se relatan las vidas de los tres grandes libertadores de América: Simón Bolívar, José de San Martín y Miguel Hidalgo. Cotejando los dos fragmentos –el original de Martí y la parodia de *TTT*– se podrá apreciar la habilidad imitativa de Cabrera Infante:

---

<sup>71</sup> Carmen Ruiz Barrionuevo ve en el orden de las parodias un criterio. Hay una intencionalidad en el orden de enumeración, que coincide con las valoraciones realizadas por los personajes de la novela y por el propio Cabrera Infante. Se trata de un orden descendente respecto a la importancia que a estos autores se les adjudica dentro del panorama literario del momento (2001: 555-563).

Cuentan que un viajero llegó un día a Caracas al anochecer, y sin sacudirse el polvo del camino, no preguntó dónde se comía ni se dormía, sino cómo se iba adonde estaba la estatua de Bolívar. (1975: 304)

Cuentan que el desconocido no preguntó dónde se comía o se bebía, sino dónde estaba la casa amurallada y sin quitarse de arriba el polvo del camino, se dirigió a su destinación (*TTT*, 249)

En este pasaje el engranaje paródico se pone en marcha mediante el desplazamiento y la inversión: al personaje del hipotexto, Simón Bolívar, se superpone el traidor y asesino Mornard, generando la incongruencia de un relato que describe el repugnante delito de Trotsky con el mismo estilo enfático con que se describen las hazañas de los héroes americanos. Como apunta Ruiz Barrionuevo, la parodia «evidencia lo desajustado de esa literatura que usa los mismos procedimientos retóricos para cualquier argumento, uniformidad en la que es justo reconocer que cayó Martí» (Ruiz Barrionuevo 2001: 557).

## 2. NUNCUPATORIA DE UN CRUZADO – *José Lezama Lima*

El segundo texto reproduce el estilo gongorino de José Lezama Lima (1910–1976). Aquí los efectos paródicos se construyen mediante el mecanismo de condensación, es decir a través de la concentración, en un espacio textual reducido, de un conjunto de elementos que en el hipotexto parodiado se encuentran normalmente diseminados. En muy pocas líneas –de hecho, es la parodia más breve– concurre una aglutinación tan hiperbólica de figuras retóricas, citas clásicas y retorcimientos sintácticos que la caricaturización del texto compromete a veces su inteligibilidad.

Pasando someramente revista, a título de ejemplo, a los artificios de la retórica clásica utilizados para parodiar el estilo de Lezama Lima, encontramos, entre otros, el paralelismo (*antañonamente auroral y hogaño vespertina*), el hipérbaton (*en su plomada de gravitación de los riesgos de la aventura anti-Staliniana que emprendiera*), la anadiplosis/amplificación (*mortal pica o punzón judaico o picazo desventurado*), la antítesis (*padre ortodoxo y herético*) y la hipálage (*chaleco pretendidamente discipulario pero en realidad alevoso y traidor*). Innumerables, además, las metáforas (*en agonía wagneriana, arcediano onomáforo*) y los símiles (*como de Iago secular; como otro Juan de Panonia*). Cabe añadir a los elementos que parodian el estilo lezamiano, la transcripción inexacta de algunos nombres (Trotzky,

Merceder, Valpurgis Nach, Strung–und–Dran), a los que Cabrera Infante pospone un expresivo *sic*, entre paréntesis.

Aunque el título remita específicamente al poema «Nuncupatoria de entrecruzados» del libro *Dador* (1960), esta pieza no se construye mediante la manipulación un específico hipotexto, sino más bien a través de la imitación grotesca y deformante del estilo de Lezama Lima. En realidad, un hipotexto, aunque no muy claramente detectable, sí lo hay, y es la oración conclusiva pronunciada por Trotsky a punto de morir «Me siento como un poseso penetrado por un hacha suave» (*TTT*, 252), cargada de dobles sentidos y de alusiones a la homosexualidad del escritor parodiado. El propio Cabrera infante nos revela la procedencia de la mencionada frase, al mismo tiempo que confiesa que de ella se originó toda la serie de parodias sobre el asesinato de Trotsky:

La idea de esta parodia macabra surgió de la irrealidad de la prosa de Lezama, quien al celebrar al compositor Julián Orbón por un premio sinfónico lo asaltó tal éxtasis que escribió: “Me siento como el poseso penetrado por un hacha suave” [...] Volví a leer la línea lezamesca: “Me siento como el poseso penetrado por un hacha suave” y en seguida me asaltó la asociación asesina. Aquella declaración era lo que Lezama habría escrito como frase final dicha por Trotsky después de hendirle su asesino un punzón de acero en el cráneo. Todavía más, la frase era en sí misma pura parodia y puesta en otro contexto resultaba hilarante<sup>72</sup>.

### 3. TARDE DE LOS ASESINOS – *Virgilio Piñera*

En la tercera parodia Cabrera Infante elige como blanco el estilo del narrador y dramaturgo Virgilio Piñera (1912–1979) de quien se caricaturizan, con efectos realmente hilarantes, la fuerte tendencia a lo irracional y la predilección por la poética del absurdo. La parodia se desarrolla aquí siguiendo los mecanismos de la extensión (exageración de algunos elementos) y del desdoblamiento (reiteración mecánica de una misma fórmula). Se extiende, por ejemplo, hasta sobrepasar los límites de lo verosímil la tendencia de Piñera a la divagación, lo cual deja rienda suelta a Cabrera Infante para introducir las más caprichosas y peregrinas disquisiciones. Así, mientras cuenta el asesinato de Trostki, el narrador parodiado se va perdiendo detrás de la halitosis de Luis XIV o de la *ictiosarcomaquia*, es decir el antagonismo *carne–asada–pescado–al–horno*. Es interesante observar, además, cómo con un hábil manejo de la ironía Cabrera Infante pone al descubierto algunos de los aspectos más risibles de la

---

<sup>72</sup> <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/ars-poetica-o-el-oro-de-la-parodia>.

personalidad del autor parodiado. En una de sus interminables e irracionales divagaciones, lo vemos explayándose en una disquisición sobre los procesos de *mitificación–mixtificación–mitimixtificación–mixtimitificación*, cuya absurdidad es remarcada y enfatizada mediante el expediente técnico de la repetición paroxística. Ahora bien, con un hábil juego de inversiones, Cabrera Infante le proporciona al ficticio Piñera una cucharada de su propia medicina, haciendo que sea él quien “*mitimixtifique–mixtimitifique*” la realidad histórica y política: según su personal versión de los hechos, Trotsky no es ni un político ni un revolucionario, sino un escritor; Mornard es su discípulo y el móvil del crimen, desde luego, la envidia del discípulo hacia el maestro. Gracias a este cambio de perspectiva, Cabrera Infante introduce subrepticamente una veladísima crítica, cuyo objetivo es perfilar la controvertida tesitura en la que obraron los intelectuales cubanos en los años posteriores a la Revolución y, entre ellos, el escritor parodiado. La referencia a la envidia arroja luz sobre la compleja personalidad de Piñera, burlado por su arrogancia y por las continuas disputas con otros escritores a causa de rivalidades literarias. El desplazamiento y la consiguiente asociación entre literatura y crimen, entraña una visión amarga de las relaciones entre quehacer literario y contienda política. El ficticio Piñera cierra el texto sugiriendo a Mornard encarcelado su personal vía para la redención, es decir la escritura, y alegando que el mejor sedante en su vida había sido hacer literatura, «*y en mi caso, gran literatura. V.P.*» (TTT, 258).

#### 4. EL INDISIME BEBE LA MOSKUBA QUE LO CONSAGRA

BOLCHEVIKUA – *Lydia Cabrera*

Es esta una de las parodias más hilarantes y a la vez menos corrosiva, puesto que en ella se transparenta toda la admiración y simpatía hacia la reconocida estudiosa de la cultura afrocubana Lydia Cabrera (1899-1991). En cuanto a elaboración, es la parodia más “técnica” puesto que se realiza a partir de un hipotexto completo y fácilmente identificable que, a pesar de las manipulaciones hipertextuales, sigue leyéndose claramente en filigrana. Se trata de la introducción a su libro más conocido, *El Monte*. La parodia se lleva a cabo con un rigor casi científico, en cuanto involucra todos los planos de significación: el temático, el lingüístico y el ideológico. En lo anecdótico, recordamos que en la citada introducción Lydia Cabrera cuenta los

obstáculos que tuvo que vencer para que el viejo Baró se dejara fotografiar, puesto que temía que su retrato llegara a manos de otro brujo y este le hiciera algún hechizo:

Me había negado este favor, no por desconfiar de mis buenas intenciones, sino por miedo a que su imagen fuese acaso a parar a manos de otro brujo, quien, dueño del retrato, podría hechizarlo y acabar con él fácilmente a punta de alfileres o en «lukambo finda ntoto» –en una tumba–. En cuanto a su nganga, profanación aparte, se la hubiesen amarrado y debilitado. (1968: 12)

El episodio es parodiado mediante su reducción a una tipología discursiva específica, al subgénero humorístico que conocemos como chiste y cuyo funcionamiento se basa en la imprevista disyunción o ruptura de las isotopías que generan ciertas expectativas comunicativas en los receptores. Para explicar la «rotunda negativa» de Baró, Cabrera Infante va instilando, a través de un mecanismo de acumulación exasperante, una serie de hipótesis interpretativas en el lector:

Le había negado este favor no por desconfianza de sus buenas intenciones ni por miedo a que su imagen acaso fuese a parar a manos de otro brujo, quien dueño de su retrato podría hechizarlo (*bilongo*) o acabar con él fácilmente a punta de alfileres (*puya-puya*) ni porque la *nganga*, profanación aparte, se la hubiera amarrado o debilitado. Tampoco porque tuviera miedo del «mensu» inquietante de una cámara. Tampoco porque desconfiara del blanco. Tampoco... «¿Entonces por qué» –preguntó el blanco. (*TTT*, 260)

Atizada la curiosidad del lector, Cabrera Infante deja vía libre a su vocación humorística aportando una respuesta que, por su efecto sorpresa y por su incongruencia, quebranta toda plausible expectativa:

–Aparato mágico qu’atrapa image po’medio d’impresió e’ reflejo luminoso n’papel sensibilisao ej’ una Asahi Pentax Spotmatic, con fotómetro CdS. Abertura f: 2.8. Viejo y noble Baró quedal siempre mu’mal n’esa fotoj! (*TTT*, 260–261)

Igualmente divertidas son las transformaciones paródicas concernientes al nivel lingüístico. En el título de la sección, por ejemplo, mediante un interesante procedimiento de condensación, se entremezclan tres distintos ámbitos culturales y lingüísticos, el hispano-cubano, el afro-cubano y el ruso; así “Moskuba” vendría siendo la concreción de Moscú y Cuba, mientras que en “bolchevikua” se suman los componentes bolchevique y Kúa, donde, además funcionar en el plano semántico, las referencias paródicas actúan en el plano fonético, puesto que la terminación –úa connota al lucumí o lengua yoruba. Toda la pieza está plagada de vocablos que –con o

sin fundamento– remiten a las lenguas afrocubanas. Así, mientras que algunos términos se transcriben con precisión casi filológica: *Indisime* (neófito), *bilongo* (maleficio), *nganga* (prenda y caldero sagrado), «moana mundele» (mujer blanca), otros –la mayoría– son objeto de un divertido engranaje de pseudo–traducción humorística, basado en el juego entre homófonos interlingüísticos: petición (*o f'aboru*), bien (*tshévere*), fotografía (*fotu–fotu fan*), alfileres (*puya–puya*), No (*nananina*). Obviamente el efecto paródico se desprende del desajuste entre el nivel fonético, en el que Cabrera Infante imita los sonidos y la prosodia de las lenguas afrocubanas, y el nivel semántico, en tanto en cuanto el contenido referencial queda humorísticamente circunscrito al castellano, con sus coloquialismos y convencionales juegos onomatopéyicos.

En fin, la breve pieza nos ofrece también la parodia de una específica tipología textual, es decir de los estudios descriptivos de etnólogos y antropólogos cuyos textos se ven incrustados por la acumulación de términos culturales que, al ser intraducibles por no tener equivalentes léxicos en las otras lenguas, exigen la adjunción de un glosario explicativo o de un aparato de notas. Como fácilmente se puede predecir, el trastocamiento paródico de este apéndice apunta a la inversión y a la deformación humorística de la función que inicialmente le es otorgada a todo glosario; así, como ocurre con el «vocabulario» de Bustrófedon, en vez de explicar, este glosario confunde, en vez de aclarar, mente:

*Asahi Pentax Spotmatic*: Nipón–Inglés comercial, cámara fotográfica.

*Babalao*: *babalsha* en lucumí.

*Baró*: nombre propio. Apellido.

*Guámpara*: *wampara*, swahili. Del árabe *Wamp'r*. Aprox., Aplenstock.

*Mensu*: opuesto de *nganga*. Más o menos, mal de ojo.

*Moana mundele*: mujer blanca. Según Pierre Berger, «lengua que camina pálida» (*TTT*, 261)

##### 5. TRÍNQUENME AHÍ A ESE HOMBRE – *Lino Novás Calvo*

El título de la parodia dedicada a Lino Novás Calvo (1903-1983) marca muy explícitamente su procedencia: el relato «Trínquenme ahí a ese hombre» de la colección *Cayo Canas: cuentos cubanos* (1946). Igualmente transparentes son las referencias a otros hipotextos del autor: los cuentos «La noche de Ramón Yendía», «La visión de Tamaría», «Un hombre malo», «La luna nona» y «"Alemanes" y "aliados"». Este último relato, en particular, a pesar de lo que el título pudiera sugerir,

no tiene como trasfondo la Segunda Guerra Mundial, sino la miserrima contienda entre chóferes habaneros en la Cuba machadista: “aliados” son los cocheros, y “alemanes” los chóferes o “fotingeros”, es decir los taxistas. La omnipresente referencia a este dato autobiográfico –Novás Calvo había ejercido, durante años, ese oficio– traspasa cómicamente a la parodia de Cabrera Infante, en la cual el propio Trotsky declara haber sido fotingero en su juventud. El dato más interesante de la parodia, sin embargo, es la mezcla entre la reproducción del habla popular, plagada de coloquialismos, y la imitación del estilo y de las técnicas narrativas de Faulker, autor traducido y admirado por Novás Calvo. De reminiscencia faulkneriana, por ejemplo, es la narración en primera persona, llevada a cabo mediante el uso del monólogo dialogante (Ruiz Barrionuevo 1998: 197): exacerbando la vocación testimonial del escritor estadounidense, Cabrera Infante hace que sea el propio Trotsky, agonizante, el narrador de los sucesos.

Ya desde el párrafo de apertura, se reconocen esos dos elementos a los que nos referíamos, por un lado, la exageración de los rasgos de la prosa de Faulker/Novás Calvo –el uso reiterado de los paréntesis, las digresiones en itálicas, la acumulación léxica, los párrafos larguísimos–, por el otro, la bonaria burla del estilo marcadamente plebeyista:

¡Trínquenme ahí a ese hombre! Amárrenlo bien. No lo dejen ir. ¡Trínquenlo ahí! Que no se vaya. Miren lo que me hizo. Esta cosa (*porque ahí está clavada todavía, la cosa (ésa), de hierro, no madera ni piedra, sino hierro, acero templado como quien dice, hincado, hundido en el hueso, entre el frontal y el parietal, más bien hacia el occipital, no bien precisado ni calculado con frialdad pero hábilmente clavado y afinado y fincado* [...]) que tengo sobre la cabeza no es una peineta sevillana. No señor. ¡Trínquenlo! Que no se vaya. Que no se vaya a escapar. No es un adorno. Ni un yarmulke de fantasía. ¡Trínquenlo ahí! [...] Yastá. (TTT 263)

## 6. EL OCASO – *Alejo Carpentier*

Es la parodia más larga y quizá más virulenta de la sección, realizada a través de la deformación del “estilo carpenteriano”, y, en menor medida, mediante la alusión a textos puntuales. Uno de esos pocos hipotextos es la novela breve *El acoso* (1946), cuyo título, anagramado, se utiliza como título de la parodia. Este, además, aparece acompañado por un exponente que remite a una nota a pie de página en la que el ficticio Carpentier se dirige a su traductor francés: «Avis au traducteur: Monsieur, Vous pouvez traduire le titre —«Chasse au Vieil Homme». S.V.P. — *L’Auteur*.» (TTT

266). Es evidente que uno de los blancos a los que Cabrera Infante apunta con reiterada insistencia es el uso –o abuso– de los injertos textuales en lenguas extranjeras. *El acoso*, por ejemplo, se inaugura con la reproducción del texto italiano con el cual apareció la edición de 1806 de la *Sinfonía* n. 3 de Beethoven, también llamada *Heroica*:

*Sinfonia Eroica composta per festeggiare il souvvenire di un grand'uomo, e dedicata a Sua Alteza Serenissima il Principe di Lobkowitz, da Luigi van Beethoven, op. 53, N. III delle Sinfonie...*

A lo cual Cabrera Infante responde, en su parodia, con el siguiente íncipit en italiano: «*L'importanza del mio compito non mi impede di fare molti sbagli*» (TTT 266). Traduciendo el breve pasaje al español, obtendríamos, aproximadamente, lo siguiente: “La importancia de mi tarea no me *impiede* (sic) cometer errores”; es decir un texto en italiano que referencialmente habla de errores mientras que performativamente los comete. Creemos que con una sutil operación de *mise en abîme*, Cabrera Infante apunta a desenmascarar los tres errores presentes en la cita carpenteriana –\**souvvenire* y \**Alteza* en lugar de los términos correctos *sovvenire* y *Altezza*, y la asignación del número \*53 al *opus*, en lugar del correcto 55–, y, a la vez, a corroer el aura y desmitificar la *auctoritas* que Carpentier había adquirido tras la Revolución, en virtud de su labor prometeica («*L'importanza del mio compito*»). Más allá de si los errores de Carpentier son “cervantinos” o menos<sup>73</sup>, Cabrera Infante irá aumentando la dosis de ironía y de burla a lo largo de la trabajadísima parodia. Dividida en 5 partes, respectivamente «I», «II», «III», «IV» y «V-LV», en ella: befará la pasión de Carpentier por la cita hiperculta, incorporando versos de Dante, igualmente deformados: «*Noi siam venutti al loco ov'io t'ho detto*». Llevará al paroxismo su ya hiperbólica tendencia a la enumeración:

---

<sup>73</sup> Francamente es sorprendente que Carpentier acumule tantos errores en tan poco espacio y, sobre todo, en el *íncipit* de la narración. *El acoso*, de hecho, comienza con la inscripción italiana que el taquillero lee de la traducción al español del libro de Romain Rolland *Beethoven: les grandes époques créatrices* (1928). De ser errores “voluntarios”, habría que entender si Carpentier está apuntando a imprecisiones en el original, a equivocaciones en la traducción al español, o a la lectura errónea del taquillero. Lo cierto es que Cabrera Infante nunca ocultó su desconfianza hacia la competencia musical de Carpentier: en un artículo aparecido en la revista mejicana *Vuelta* (1983: 41) declara que «Carpentier no era músico ni musicólogo en verdad», mientras que en *Vidas para leerlas* afirma que el compositor Natalio Galán le había asegurado «que Carpentier leía música con dificultad»



[...] dábanle bienvenidas no solamente mano y hombre, sino: muñeca, eminencia hipotenaria, palma, meñique, anular, medio, índice, pulgar y eminencia ternaria, sin hablar de tarso, metatarso y dedos, huesos diversos (¡mierda!), tendones, músculos y dermis protectora (*TTT* 267);

a la vez que se burlará con picardía de su pasión por el léxico de la arquitectura: «de pronto la *façade* se enfermó de columnas de todo orden: jónicas, corintias, dóricas, doricojónicas, salomónicas, tebanas» (*TTT* 270). Se referirá a su hiperdescriptivismo balzaciano en términos de *Syndrome d'Honoré* (*TTT* 278), como si de una verdadera patología se tratara, una “fobia” que se transparenta en el reiterado intercalar de una misma, obsesiva frase: «Tengo un santo horror a los diálogos» (*TTT* 266, 267, 268).

Cabe subrayar, en fin, que Cabrera Infante clausurará la parodia volviendo a efectuar una operación de extrañamiento y puesta en abismo. Tras las prolijas descripciones de las primeras cuatro secciones, bajo el epígrafe «V-LV», inesperadamente encontramos un brevísimo texto, cuya andadura enunciativa, léxica y sintáctica cambia por completo:

(Después de pasar revista y subsiguiente inventario a la habitación y todos sus enseres y pertenencias, Jacques Mornard muestra a Lev Davidovich Trotsky las «octavillas discipularias», como dice Alejo Carpentier, y con el Maestro entretenido en la lectura, logra extraer la azuela asesina -no sin antes enumerar cada una de las individualidades anatómicas, sartoriales, idiosincráticas, personales y políticas del muerto grande, porque el magnicida (o el autor) padece lo que se conoce en preceptiva francesa como *Syndrome d'Honoré*). (*TTT* 277-278, el subrayado es mío)

Evidentemente, Carpentier ya no es el sujeto de la enunciación, sino que constituye el “enunciado” de otro enunciador. Adelantando un punto que desarrollaremos más adelante, sabemos que, en el plano diegético, la parodias no son sino los enunciados de un enunciador ausente, vale decir de Bustrófedon. El breve texto final, en tanto resumen lapidario de las elididas cincuenta secciones, devuelve protagonismo a la voz parodiante, la cual, mediante un acto de autodesignación, expresa abiertamente un juicio de valor sobre el autor parodiado. Esta última sección, por tanto, *stricto sensu* no es una parodia, sino un comentario crítico con una fuerte *vis* satírica.

## 7. ELEGÍA POR JACQUES MORNARD (EN EL CIELO DE LECUMBERRI)

– Nicolás Guillén

Siguiendo la hipótesis de Ruiz Barrionuevo, nos encontramos ante el autor al que Cabrera Infante reservaría menor estimación dentro del consagrado panteón de los vates cubanos. Efectivamente, atendiendo al plano estructural, así como al contenido, la composición de esta parodia parece moverse hacia la desfiguración grotesca y la caricatura chabacana. Los hipotextos aludidos son fácilmente reconocibles: la *Elegía por Jacques Roumain bajo el cielo de Haití* (1948), así como algunos versos de *Sóngoro cosongo. Poemas mulatos* (1931).

Esta parodia, sin embargo tiene un papel estructural clave porque se configura como un espacio de transición caracterizado por las inversiones y los cruces, además de estar atravesado por abigarradas voces y géneros. En primer lugar, hay que destacar que, mientras que las seis parodias anteriores mantienen intactos los roles actanciales históricos, en la parodia de Guillén estos son invertidos: el héroe es Jacques Mornard, encarcelado en Lecumberri –no podía ser menos para un intelectual gramscianamente *organico* al poder– al que se le aparece el fantasma del difunto Trotsky. En segundo lugar, destacaremos que, a diferencia de las parodias anteriores, esta no tiene la forma de una narración –por lo menos en su primera parte–, sino de un drama en el que las *dramatis personae* van incluyendo, además de Mornard y Trotsky, a una Voz, a un Coro y a Hamlet que, en realidad es «Stalin con peluca rubia, calzas, jubón» (*TTT* 282). En fin, tras este exordio dramático, los textos que normalmente funcionan como acotaciones escénicas, empiezan a ampliarse y a distorsionarse, hasta que dejan entrever quién ha conducido los hilos de la textualización hasta ese momento:

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 y se oye la voz de Silvestre, la voz de Rine Leal, fantasmal, al fondo, y mi propia voz que se superponen (*TTT* 284)

#### IV

Dos reflexiones surgen de la lectura de los fragmentos analizados.

La primera consideración atañe a lo que se ha definido como el *ethos* de la parodia<sup>74</sup>, es decir la específica fuerza ilocutiva que dicho acto de habla despliega.

---

<sup>74</sup> El término, utilizado por Hutcheon, apunta a «the ruling *intended response* achieved by a literary text. The *intention* is inferred by the decoder from the text itself». El subrayado es mío. De la cita se desprende que el *ethos* implica tanto la reacción subjetiva o estado afectivo que el emisor del mensaje paródico ambiciona a suscitar en el receptor/descodificador, como la intención misma del texto

Sabido es que la palabra griega *παρώδια*, contiene por un lado el prefijo *παρα*, que puede indicar tanto “en contra de” o “al lado de”, y la base léxica *ὠδή*, “oda”, “canto”. A partir de esta doble posibilidad de interpretación del prefijo, Hutcheon diferencia el *ethos* marcado de la sátira –en este caso la lectura del prefijo *para* como “en contra de” supone una acentuada carga de irrisión y demolición–, del *ethos* no marcado de la parodia, donde el prefijo *para* implica la noción de “junto a”. Desde esta perspectiva, la parodia adquiere variadas posibilidades de marcas que van de la ironía más juguetona, a la actitud respetuosa y reverenciadora.

Al perfilar el *ethos* que la parodia despliega en *TTT*, la crítica concuerda en identificar ciertas intenciones que se balancean entre la irreverencia y el juego burlón, pero que no llegan casi nunca a incluir matices satíricos demoledores ni agresivos<sup>75</sup>: parafraseando el título de este aparte, es posible afirmar que Cabrera Infante “parodia no por odio”. Los textos de Bustrófedon, al imitar y transformar de manera muy variada los hipotextos subtendidos –de la imitación estilística rayana en el *pastiche* en la parodia de Piñera, a la reescritura total en la parodia de Lydia Cabrera–, perfilan un juego desmitificador e iconoclasta con la tradición literaria cubana, y más aún con el concepto de canonicidad e intangibilidad de esos autores, pero no alcanzan nunca –quizás la única excepción sea la parodia de Carpentier– la violencia de la sátira demoledora. Esto implica que, si por un lado es cierto que las parodias aluden a la compleja tesitura en la que obraron los escritores después de la Revolución y critican la retórica henchida con la que se efectuaba la canonización politizada del *corpus* cultural<sup>76</sup>, también es cierto que este ataque se lleva a cabo con cierta ironía juguetona o, como defiende E. Sklodowska (1991: 70-77), con un *ethos ludens*, vinculado a ese rasgo tan idiosincrásico de la psicología cubana que es el *choteo*<sup>77</sup>.

---

paródico. Este abordaje, de naturaleza pragmática, subsume la consideración de la parodia como acto de habla, en cuya realización el *ethos* correspondería tanto a la fuerza ilocutiva como a los efectos perlocutivos (Cfr. J. Austin 2005).

<sup>75</sup> Arguye Matas que «la broma [...] no supone siempre desprecio; en algunos casos implica admiración». Para el crítico la *diferencia* que estas parodias entrañan reside en la «desproporción entre lo que algunos llaman (o llamamos) “literatura cubana” y la vieja, original y prestigiosa literatura europea» (Matas 1974: 102).

<sup>76</sup> Esta nos parece la clave de lectura más apropiada de la parodia de Martí, en la que no se critica el valor literario del escritor y poeta, sino más bien el fetiche en el que la retórica del poder lo había convertido. Algunas páginas más adelante, dirá Silvestre: «En un tiempo admiré mucho a Martí, pero luego hubo tanta bobería y tal afán de hacerlo un santo y cada cabrón convirtiéndolo en su estandarte, que me disgustaba el mero sonido de la palabra martiano. Era preferible el de marciano». (*TTT*, 442)

<sup>77</sup> Cfr. J. Mañach, *La crisis de la alta cultura en Cuba. Indagation del choteo*, Miami, Ediciones Universal, 1991. Mañach define el choteo como esa tendencia indeclinable del espíritu cubano a

Al plantear la necesidad de someter a nueva revisión crítica el entramado cultural de la isla, Cabrera Infante se sirve de esta antología de parodias que, en su complejo engranaje de repetición, lejos de avalar la *auctoritas* de los consabidos escritores, consigue su destronamiento. Un gesto liberatorio ínsito en la tendencia a la carnavalesización y a la risa como práctica social típicamente caribeña: «¿Te ríes? Es el signo de Cuba. Aquí siempre tiene uno que dar a las verdades un aire de boutade para que sean aceptadas» (*TTT*, 375).

El segundo ámbito de reflexión se despliega intramuros, es decir en la dinámica de la comunicación intratextual. Como apuntaba Golopentia–Eretescu, para que la parodia pueda ser eficazmente descodificada y consiga actuar su específica fuerza ilocutiva (lúdica, satírica, laudatoria, metaliteraria) es necesario que se verifiquen ciertas condiciones contextuales de recepción y que el receptor posea un adecuado bagaje de conocimientos que le permita efectuar las necesarias presuposiciones.

Teniendo en cuenta las consideraciones anteriores, convenimos en afirmar que la parodia es una transacción comunicativa compleja en la que se entrecruzan dos mensajes –el del hipotexto y el del hipertexto–, producidos por una doble fuente de emisión, –el emisor del texto parodiado y el emisor del texto parodiante– uno de los cuales, el emisor del texto parodiante, actúa como una suerte de Jano bifronte, puesto que es también receptor/lector primario del hipotexto subyacente. A partir de estos sucintos datos, es posible delinear un breve análisis pragmático que dé cuenta de la monstruosa refracción de las instancias comunicativas en «La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después – o antes».

Como se adelantaba, la mencionada sección está colocada, en un espacio textual delimitado por los segmentos «Rompecabeza» y «Algunas revelaciones». En el primero de estos dos capítulos, la voz narradora designada, en concreto Códac, relata las vicisitudes del fallecido amigo Bustrófedon y, recordando algunas de sus ingeniosas acrobacias lingüísticas, atribuye tan extraordinaria capacidad para la creación de palíndromos, anagramas, caligramas y trabalenguas, a la distrofia cerebral que, en última instancia, terminaría por causar su muerte. Al final de la sección, Códac rememora aquella tarde en casa de Cué en la que, estando aún Bustrófedon vivo, el inseparable grupo decide grabar las parodias en una cinta. Se intuye, por tanto, que la

---

resolver los problemas, tanto personales como sociales, mediante el ingenio, el humor, y la burla desenfadada. Es ejercicio de liberación y desobediencia.

antología de textos que componen «La muerte de Trostsky», en realidad, no es otra cosa sino el enunciado de una enunciación intradiegética, de la cual, mediante un procedimiento de *débrayage*, se encuentra aislado y proyectado en el espacio textual o “capítulo” contiguo. Descubrimos, entonces, que las parodias son el concreto acto de habla de un personaje, Bustrófedon, y que, tras su grabación, son transcriptas por otro personaje, Códac, que se transforma, de hecho, en el segundo enunciador intradiegético del mismo enunciado. Se perfila, por tanto, un sistema comunicativo articulado en el que se multiplican las instancias enunciativas (autor del texto parodiado, autor del texto parodiante, primer enunciador intradiegético, segundo enunciador intradiegético) a la vez que se dilatan los espacios comunicativos (extradiegéticos, intradiegéticos y metadiegéticos). Así, mientras que la repetición hipertrófica de las parodias sobre la muerte de Trotsky entraña una *diferencia crítica* que tiende a corroer el canon literario, la refracción de las instancias enunciativas, con su cadena de discursos reiterados, termina por demoler el concepto mismo de autoría. En un juego cervantino de interlocuciones ambiguas y con una vuelta de tuerca autoparódica, al lector le queda la sensación de que en *TTT* todo sujeto se disuelve en un vaivén de ecos.

#### Y UNA CODA

La sección «La muerte de Trotsky...» es indudablemente una de las más recordadas y apreciadas por los lectores de *TTT* y quizá la que goza de un consenso crítico casi ecuménico, al ser uno de los ejemplos más logrados de *pastiche* literario en lengua castellana. Sin embargo, creemos que el abrumador y hasta hipnótico engranaje paródico, deteniendo la atención sobre el ejercicio estilístico, ha actuado en menoscabo del dato puramente referencial. Si, por un lado es cierto que el objetivo de Cabrera Infante es la bonaria corrosión de la *actoritas* literaria, también es cierto que para realizar dicha tarea, el escritor cubano no elige un episodio neutral, intrascendente o meramente anecdótico como ocurre en los *Exercices* de Queneau, sino un episodio histórico sumamente relevante dentro de los avatares del comunismo soviético, además de significativo por las muchas reverberaciones en su propia historia personal. Aunque el autor haya insistido reiteradamente en la dimensión apolítica de *TTT*, no pueden pasar desapercibidas las implicaciones que entraña el gesto de repetir, casi

obsesivamente, la infausta historia del asesinato de quien más lúcidamente había señalado la amenaza de la deriva autoritaria del comunismo.

En general, sabemos que la sección se ha interpretado como la enésima conjugación de ese gran tema que atraviesa la obra y que es anunciado desde los umbrales del texto: en el «Aviso del autor» que precede la edición de 2001 de Seix-Barral, declara Cabrera Infante que «El único villano es la traición. Pero no el delito humano, comprendido y perdonado, sino el crimen de lesa literatura que es la traducción» (*TTT*, 8). Englobada la relación Trotsky-Mercader –así como la de Cabrera Infante con el santoral literario cubano– dentro del vasto espectro de la «traición», muy poco se ha dicho del peculiar tratamiento literario que la sección reserva al tema histórico. En relación con este último asunto, creemos que cabría reflexionar sobre –por lo menos– dos aspectos.

En primer lugar, no es baladí subrayar que la *vis* paródica de la sección no se circunscribe solo a los estilos literarios y a las idiosincrasias de los escritores cubanos citados, sino que se extiende a la presunta transparencia epistemológica propia del discurso histórico. Diluida y dispersada en un sinfín de (sub)versiones, la “Verdad” histórica –supuestamente única y objetiva– queda restituida como una narración más en la enmarañada fábrica discursiva que, al fin y al cabo, es la historiografía. En tanto «saber» foucaultianamente entendido, el discurso historiográfico está atravesado y regido por fuerzas de poder y por códigos retóricos, cuyo objetivo es la fabricación de narraciones oficiales. Un mecanismo que Cabrera Infante conoce perfectamente al haber sido, durante su largo exilio, objeto de extensas e infatigables campañas de descrédito por parte de la oficialidad castrista, tanto que llegará a afirmar que su «biografía ha sido escrita, de una manera o de otra, por Fidel Castro y sus escribanos de dentro y fuera de la isla» (2015: XXVI-XXVII).

En segundo lugar, el eterno retorno de la “misma” funesta historia, del mismo aciago destino –en este caso el de Trotsky–, apunta a la deconstrucción de la visión teleológica del devenir histórico, de esas «magnifiche sorti e progressive» como diría Leopardi que caracterizan la andadura hegeliana de la Historia. En la economía de *TTT*, la delirante repetición del asesinato del revolucionario ruso se presenta, por ende, como una explicitación icónica del postulado según el cual «la historia es un caos concéntrico» (*TTT*, 300), principio reiterado con una significativa variante paronomástica: «Todo es historia. Histeria. La histeria es un caos concéntrico. La

historia, perdón» (*TTT*, 400). Es evidente que Cabrera Infante percibe este alienante movimiento de involución y retorno precisamente en la trayectoria histórico-social del proyecto revolucionario cubano:

Mi madre acababa de morir de una enfermedad de la que nadie moría, otitis crónica, que se convirtió en una infección mal atendida –me dijo–, y cuando recorrí La Habana después de los funerales me di cuenta de que nada estaba en su lugar. Cuba ya no era Cuba. Era otra cosa, una mutación, un trueque de cromosomas. En una increíble cabriola hegeliana, mi país había dado un gran salto adelante, pero había caído atrás (2015: XXIII)

Ahondando ulteriormente en las implicaciones histórico-políticas de la sección, hay un aspecto que, aunque parezca pregrino, merece ser explorado, y es que en «La muerte de Trotsky...» el tratamiento literario del dato histórico no descansa exclusivamente en el artificio retórico-estilístico de la parodia, sino que se presta a una significativa transmutación de cauces genéricos, puesto que, si en las primeras versiones el episodio es narrado, en la última es literalmente puesto en escena o teatralizado. En lo que sigue, se intentará reflexionar sobre los posibles sentidos de la repetición en el capítulo que venimos analizando, acudiendo al pensamiento de Benjamin (2007 y 2010a) y a la luz de una forma dramática en la que la representación del dato histórico es consustancial a su misma estructuración morfo-semántica: el drama histórico barroco o *Trauerspiel*. El objetivo último, más allá de las extravagantes asociaciones que se puedan establecer, es constatar cómo en Cabrera Infante sigue latiendo una (neo)barroca y melancólica consciencia del desorden del mundo y de la irreductible opacidad de la historia.

Como aclaración metodológica, señalaremos que la confrontación entre dos géneros tan lejanos en el tiempo y aparentemente tan disímiles como son las parodias de Cabrera Infante y el drama barroco, encuentra su justificación última en las hipótesis que Benjamin avanza en el «Prólogo epistemocrítico» a su *El origen del Trauerspiel alemán* (1925). En concreto, el filósofo alemán identifica «ciertas llamativas analogías» (2010a: 254) entre el Barroco y el Expresionismo alemán del siglo XX, puntualizando que «sobre todo en lo lingüístico es donde salta a la vista la analogía entre los esfuerzos de entonces con los del pasado más reciente, e incluso con los actuales. Peculiar de unos y otros es, sin duda, la exageración» (2010a: 255). Ambas son épocas epigonales, de decadencia creativa, épocas en las que una inflexible voluntad de arte prevalece sobre la práctica artística propiamente dicha y precisamente

«en esa misma voluntad es donde se fundamenta la actualidad del Barroco» (2010a: 255). A ello cabe añadir que la indagación en torno del *Trauerspiel*, más que en la especificidad del género literario, ahonda en un aspecto concreto de la filosofía de la historia, vale decir, la modalidad “moderna” en la que se articula la experiencia histórica. Es solo a partir de la noción de *constelación* (2010a: 230), en tanto dimensión en la que lo real se da en la multiplicidad de sus fragmentos, que un acontecimiento histórico puede ser entendido. La *constelación*, insistiendo en el desmoronamiento tanto de la realidad como del tiempo, es el tejido conjuntivo, el campo de tensiones que ilumina los momentos de la realidad histórica y los hace dialogar sin por ello subsumirlos en una dimensión hegelianamente unitaria de totalidad. Si para Hegel hay una correspondencia exacta entre el pensamiento y la realidad en tanto existencia históricamente determinada, tanto que «lo racional es real y lo real es racional», para Benjamin la realidad posee una excedencia que desafía y acorrala el pensamiento. La realidad histórica, por tanto, solo puede ser entendida a partir de la dimensión del luto y de la melancolía (2010a: 329-330), de esa desolación por lo intempestivo, lo fallido, lo irracional, lo opaco, que, obligando a permanecer en la inmanencia, descarta toda interpretación trascendente de la historia. Es este, creemos, el sustrato común entre el *Trauerspiel* y «La muerte de Trotsky...» en lo que a la precepción de la tesis histórica respecta. Pero veámoslo más detalladamente.

Empezaremos recordando brevemente la afirmación de Karl Marx en el *incipit* de *El 18 brumario de Luis Bonaparte* según la cual:

Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa. (Marx 2003: 10)

Así las cosas, la “tragedia” de Trotsky encontraría sus repeticiones farsescas en las siete reinterpretaciones del episodio que las parodias proporcionan. Sin embargo, sostiene Benjamin (2010a: 323-325), que no es la tragedia el lugar de la historia, sino el drama. La tragedia, de hecho, arraiga en el tiempo metahistórico del mito: en ella se representa el sacrificio de un héroe que resuelve el conflicto con el *fatum* ofreciéndose como víctima expiatoria de su *hybris*, para reestablecer, en fin, el orden cósmico. El drama barroco, en cambio, el de Calderón y Shakespeare, es totalmente inmanente y secularizado: teatraliza un conflicto radicado en la historia, en un tiempo desprovisto de *eschaton*, percibido, fundamentalmente, como Rueda de la Fortuna. Esa misma rueda que Cabrera Infante llama de la «in-fortuna» y que, tomando la forma de un





vertebra el drama barroco. En primer lugar, se configura como repetición fantasmal de lo que no tiene fin: en un tiempo desprovisto de solución escatológica, ningún acabamiento, ningún desenlace es posible, ni siquiera el que proporciona la muerte. Es por ello por lo que en el *Trauerspiel* los muertos se convierten en fantasmas, surgiendo de los pliegues que crean las superposiciones de las temporalidades históricas de la *constelación*: de un pasado que no termina de pasar y que reverbera en el instante del presente. Junto a la presencia de otros tantos otros dobles y reflejos, los fantasmas vuelven para desquiciar la idea misma de repetición (2007: 140). No sorprende, entonces, que, tras haber experimentado una serie de transmutaciones y metamorfosis, –«León Hijo-de-David Bronstein», profeta de una religión herética en Martí (*TTT*, 249), «escritor ruso» para Piñera (*TTT*, 253), «fotinguero» para Novás Calvo (*TTT*, 264)– la última aparición de Trotsky se realice como fantasma inconsciente de su propia muerte. La temporalidad histórica, por tanto, se vuelve un conjuro de presencias «En menos tiempo de lo que toma pronunciar Stajanoviskii rabótimu polítiskaya los pasillos del Kremlin se pueblan con decenas, miles, millones (unos cien) de fantasmas políticos» (*TTT*, 284) para remarcar la imposibilidad de un éxodo hacia totalidades metafísicas: bien encarnadas en una concepción de la historia racional y dialécticamente concluida, bien en proyectos utópico-revolucionarios. Con el espectro de Trotsky –y el de Bustrófedon– Cabrera Infante nos conduce a vagar, no sin cierta nostalgia, por la caducidad de lo real en tanto *constelación* irredimiblemente atomizada.

En fin, la última manifestación de la repetición fantasmal del *Trauerspiel* es la que fractura el lenguaje: frente a la palabra «pura» de la tragedia, la que brota al unísono con el sentimiento trágico (2007: 142), surge la palabra errática del *Trauerspiel*. Una palabra que vira del lugar de origen para transformarse en «principio lingüístico» que traiciona la naturaleza para representar «un mundo nuevo, el mundo del significado, del tiempo histórico ya sin sentimiento». Es el lenguaje del sujeto de la modernidad, para quien las cosas son accesibles solo a partir del signo dia-bólico o separador. En el transfondo fragmentado de la totalidad, la unidad sinólica de mundo y lenguaje, de significante y significado se desintegra, los conceptos ya no expresan dialécticamente la realidad, sino la dimensión discontinua de la *constelación*, fragmentos alienados cuya clave de re-composición está perdida desde y para siempre. La perfecta unidad entre *res* y *verba*, entre particular y universal del símbolo deja el

paso a la alegoría como ejercicio de lo posible, como modalidad expresiva en la que la significación está atravesada por una inestabilidad constante:

Así, en el campo de la intuición alegórica la imagen es fragmento, runa. [...] La falsa apariencia de la totalidad se extingue. Pues el *eidos* se apaga, el símil se disuelve y el cosmos ahí contenido se deseca (2010a: 395)

Y, si, frente al fracaso, el héroe de la tragedia se sumerge en el silencio, el *Trauerspiel*, poblado de dobles, imágenes y fantasmas, se entrega a la prolijidad torrencial del verbo. No otra cosa ocurre en «La muerte de Trotsky...», donde el cuerpo sobrecargado del lenguaje, repitiéndose y estallando en alegoría, nombra las cosas (la muerte de Trotsky, el fracaso del proyecto utópico-comunista), la ausencia de las cosas (el fantasma, la nostalgia, el destierro) y la palabra que nombra las cosas (todo intento de representación como línea de fuga).

### 3.3 TRES TRISTES TRADUCTORES

*El original es infiel a la traducción*  
Jorge Luis Borges

Como se ha venido demostrando, la obsolescencia de la praxis mimética ha determinado la subversión en la atribución de valor entre original y copia, es decir la negación de la primacía del modelo sobre la imagen, para reivindicar, en última instancia, la plena legitimidad de los simulacros y de los reflejos. Tal como ocurre en la sección «La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después – o antes», abandonadas las veleidades iconoclastas de las vanguardias de los comienzos del siglo XX, las producciones artísticas llevan a cabo una manipulación irónica y paródica de los modelos que la tradición ha cristalizado. El tono marcadamente humorístico con el que se cumplen las incursiones contra la mitología del pasado literario se plantea como objetivo la subversión de los automatismos que limitan la libertad del escritor y la liberación de la represiva dictadura del canon.

En este nuevo escenario estético, parodia y traducción se desvinculan, si bien parcialmente, de las connotaciones que la tradición literaria les había conferido para refuncionalizarse y legitimarse como categorías posmodernas.

Ambas, como prácticas intertextuales, generan textos parasitarios que se forman y se alimentan de configuraciones discursivas preexistentes. Ambas comparten la noción de “alteridad” y “doble” y, en virtud de ello, exhiben la misma deliberada actitud corrosiva hacia los dogmas aparentemente intangibles de “unicidad” y “originalidad”. Ambas, en fin, participan de la misma dimensión hermenéutica, que se explica en la medida en que, a partir de la comprensión e interpretación dinámica del hipotexto, los dos procedimientos transtextuales proporcionan su interpretación crítico-conocitiva de los discursos subyacentes, colaborando, en última instancia, a vehicular su sentido.

Junto a las convergencias, sin embargo, se perciben también las evidentes diferencias: si la parodia, por su misma vocación es un espejo deformante, la traducción, por lo menos programáticamente, se propone ser fiel. En la medida en que la parodia trata de subvertir y deslegitimar, la traducción, bien entendida, pretende confirmar y avalar.

Pero ¿qué ocurre cuando la traducción se refleja en el espejo deformante de la parodia? Obviamente, el encuentro de dos procesos especulares no puede sino generar un vertiginoso juego de refracciones y multiplicar las ambivalencias. Entretejiéndose, las dos prácticas fabrican un discurso autárquico y autorreferencial que se desvincula de la contingencia del mundo de la experiencia y cancela cualquier posibilidad de representación.

Permeada por la luz corrosiva de la parodia, que se funda, como aclara Paola Mildonian (1993: 15), “sulla distruzione, attraverso un gioco speculare, dell’unicità di qualsiasi assunto etico come di qualsiasi canone letterario”, la dialéctica entre texto “original” y traducción se convierte en el simulacro de la representación misma.

### **3.4 ¡MIEL, ÉSTE ES EL TRÓPICO! LA PARODIA DE LA TRADUCCIÓN**

El hecho de que, a la par de la parodia, también los problemas inherentes a la traducción –enésima forma de repetición con diferencia–, sean una constante en *TTT*,

se anuncia desde los umbrales del texto: en el «Aviso del autor» que precede la edición para Seix-Barral que manejamos se lee, a propósito del libro, que

El único villano es la traición. Pero no el delito humano, comprendido y perdonado, sino el crimen de lesa literatura que es la traducción. El libro termina en realidad con una inscripción doblemente dantesca: la palabra *tradittori* escrita en el sueño como una etiqueta moral. (*TTT*, 8)

El conocido adagio “traduttore traditore”, por tanto, está emblemáticamente colocado al principio y al final de la narración, en los dos extremos contrapuestos, que, sin embargo, coinciden y se tocan al denunciar la inevitable traición actuada por el lenguaje y, consecuentemente, la veleidad de toda pretensión de fidelidad. La noción de traición implícita en toda traducción es elevada a la enésima potencia mediante la creación de palabra valija *tradittori*, que contiene en sí, en monstruosas nupcias, los dos términos italianos *traditori* y *traduttori*.

Aunque las reflexiones sobre la traducción estén presentes de manera difusa a lo largo de toda la diégesis –desde el *show* bilingüe del «Prólogo», a las funambulescas disquisiciones de la sección «Bachata»– es en el segmento «Los Visitantes», colocado, como se ha podido observar, exactamente en la parte central de *TTT*, donde más ampliamente se tematizan las implicaciones inherentes a las prácticas translaticias, gracias a su tratamiento caricaturesco e irónico.

En la sección que nos interesa, de hecho, se presentan al lector dos versiones de un mismo relato, escrito, aparentemente, por un turista estadounidense de paseo por La Habana<sup>78</sup>. Dichas versiones se proponen con los títulos, respectivamente, de *Historia de un bastón y algunos reparos de Mrs. Campbell* y *El cuento de un bastón seguido de vaya qué correcciones de la Sra. Campbell*.

---

<sup>78</sup> El origen de este núcleo narrativo lo explica Cabrera Infante en una entrevista a C. Hammerschmidt: «Este cuento se originó en una aventura muy diferente a la que tienen los Campbell: una aventura homosexual de Néstor Almendros que iba con un amigo de turista en Atenas. El amigo tenía problemas con una pierna y llevaba un bastón, y el bastón desapareció. El amigo empezó a buscarlo desordenadamente hasta que lo encontró y era otro bastón idéntico al bastón que él tenía. Entonces Néstor Almendros me hizo este cuento, yo lo escribí en Bruselas, vine a ver a Néstor a París, le señale el cuento y claro Néstor Almendros reaccionó como Mrs. Campbell: yo había cometido toda clase de errores, yo no había entendido nada, yo no había oído bien, esto no es como pasó. Y entonces éstas son las correcciones de Mrs. Campbell, que son las correcciones de Néstor Almendros a mi narración primera. Las incorporé al libro porque hacía falta también que aparte de los personajes principales hubiera ciertos personajes extraños. Es decir extranjeros. y además, porque a mí siempre me gustó esta narración, aun por los reparos de Mrs. Campbell. A mí me pareció que la narración era interesante por la confusión que creaba dentro del cuento, por la actitud racista del narrador del cuento, por la confusión cotidiana como la vivía Kafka que originó toda la historia» (Hammerschmidt 2005: 2).

En realidad, en cada sección se repite dos veces el relato de la misma anécdota, por intervención de dos distintas voces narrativas, a saber, el señor y la señora Campbell, de modo que la compleja arquitectura del capítulo comprende al final cuatro segmentos narrativos especularmente colocados: “La Historia” y “Los Reparos”; “El Cuento” y “Las Correcciones”.

Tan solo en «Bachata», la última sección de *TTT*, se enterará el lector de que los cuatro relatos son en realidad las traducciones de un único, fantasmático texto original escrito en inglés que, obviamente, no aparecerá nunca en la diégesis. Ya casi al final de la obra, Silvestre Isla, el personaje que por su profesión de escritor encarna el *alter ego* de Cabrera Infante–, extrae de su bolsillo una nota en la que se lee:

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 (...) GCI (*TTT*, 480)

El signatario de la nota –a saber, el simulacro textual intradieгético de Guillermo Cabrera Infante– prosigue luego explicando que el relato traducido será publicado en la revista *Carteles*.

Impulsada por un mecanismo hipertrófico de repetición, la sección «Los Visitantes», por tanto, se configura como sigue:

<b><i>Historia de un bastón y algunos reparos de Mrs. Campbell</i></b> Traducción de Silvestre Isla
<b>“La Historia”</b> – Voz narrativa Mr. Campbell
<b>“Los Reparos”</b> – Voz narrativa Mrs. Campbell

<b><i>El cuento de un bastón seguido de vaya qué correcciones de la Sra. Campbell</i></b> Traducción de Rine Leal
<b>“El Cuento”</b> – Voz narrativa Mr. Campbell
<b>“Las Correcciones”</b> – Voz narrativa Mr. Campbell

La acumulación de traducciones originará un discurso polifónico que, como se puede fácilmente intuir, en su nietzscheana repetición terminará convirtiéndose en

parodia. A pesar de la longitud de la cita, para dar prueba de esta última aseveración y para facilitar la exposición que sigue, estimamos conveniente transcribir los segmentos iniciales de “La Historia” y “El Cuento”:

Llegamos a La Habana un viernes alrededor de las tres de la tarde. Hacía un calor terrible. Había un techo bajo de gordas nubes grises. Negras más bien. Cuando el ferry entró en el puerto se acabó la brisa que nos había refrescado la travesía, de golpe. La pierna me estaba molestando de nuevo y bajé la escalerilla con mucho dolor. 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 bahía frente al muelle encantador. A mí me parecía que había una humedad de 90 o 95 por ciento y estaba seguro de que la pierna me iba a doler todo el fin de semana. Fue una buena ocurrencia de Mrs. Campbell venir a esta isla tan caliente y tan húmeda. Se lo dije en cuanto vi desde cubierta el tejado de nubes de lluvia sobre la ciudad. Ella protestó y dijo que en la oficina de viajes le habían jurado que siempre pero siempre había en Cuba tiempo de primavera. ¡Primavera mi adolorido pie! Estábamos en la zona tórrida. Se lo dije y me respondió: «Honey, this is *the* Tropic!» (TTT, 191)

---

Arribamos a La Habana un viernes por la tarde y bien caliente tarde que fue, con este techo bajo de gordas, pesantes nubes oscuras. Cuando el barco entró en *la Bahía*<sup>1</sup> el piloto del canal simplemente apagó la brisa que refrescó la travesía. Había fresco y de pronto no había. Así como así. El autor Hemingway, presumo lo llamaría el ventilador del mar. Ahora la pierna me molestaba como demonio y caminé el tablón con mucho dolor, pero sin mostrarlo en beneficio de huéspedes y anfitriones. (¿Debo decir nativos y exploradores?) La Sra. Campbell venía detrás de mí hablando y gesticulando y asombrándose todo el maldito tiempo y encontraba cada cosita encantadora: la encantadora bahía azul, la encantadora ciudad vieja, la encantadora y pintoresca pequeña *calle* junto al muelle encantador. ¿Quién, yo? Yo lo que pensaba que había un 90 o 95 % de humedad ambiente y estaba más que seguro que la maldita pierna me iba a doler terriblemente todo el condenado fin de semana. Fue una idea del diablo venir en viaje de descanso a esta ardiente,<sup>2</sup> empapada isla, desteñida por el sol donde no está quemada. El *Invierno* de Dante. Un proyecto de la Sra. Campbell, por supuesto. (Una ejecución de la Sra. Campbell, estoy tentado a decir, con un *De Ella* bordado detrás.) Ya le advertí cuando vi desde el puente de cubierta el domo de nubes negras colgando sobre la ciudad, una espada damocliana de lluvia sobre mi pierna. Ella protestó mucho y dijo que el agente de viajes juró sobre su corazón lleno de afiches<sup>3</sup> que *siempre* es primavera en Cuba. Primavera mi dolorido dedo gordo del pie. ¡Agentes de viajes! Debían haber estado todos en Cuerno del Mercader con Carey & Renaldo y coger la enfermedad de Booth. (La de Edwina, quiero decir, una enfermedad de mujer.) Estábamos metidos en la infestada de mosquitos, endémica con malaria, poblada por bosques de lluvia Zona Tórrida. Se lo dije así a la Sra. Campbell y ella respondió por supuesto a su vez: «¡Miel, éste es *el Trópico!*»

1. En español en el original.

2. *White hot* en el original. Literalmente, al rojo blanco.

3. *Postered heart* en el original. Literalmente, «corazón cartelado». De *poster*, cartel, afiche. (*TTT*, 204–205)

Los dos fragmentos textuales ocupan los extremos opuestos de la amplia fenomenología de elecciones translaticias posibles. Las dos versiones, o más bien subversiones del original inexistente, ejemplifican magistralmente la dialéctica entre domesticación y extranjerización delineada en el ámbito de los *Translation Studies*, por Lawrence Venuti. El teórico de la invisibilidad del traductor arguye que:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent [...], the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the «original» (Venuti 1994: 1)

En la traducción domesticante o familiarizante, por tanto, la “ilusión de transparencia” es máxima y el traductor, del todo invisible, forja un texto fluido y natural, tan dócil que se lee como si fuera el original. En el extremo opuesto se coloca la estrategia extranjerizante/extrañante, en la que el texto traducido arrastra sus vinculaciones con el contexto originario de producción; frecuentemente se demuestra estilísticamente opaco y desde la perspectiva de la pragmática de la recepción, el lector es consciente en todo momento de tener entre manos un texto extranjero/extraño.

Ahora bien, confrontándolas, como si se esbozara un ejercicio de estilística contrastiva, se puede observar que la repetición de las dos versiones entraña algunas *diferencias*, que afloran como epifenómenos de por lo menos cuatro ámbitos de reflexión:

1. En el nivel estructural y estilístico, la urdimbre textual de la versión de Rine, es exactamente como la define Cabrera Infante: «pésima por no decir otra cosa mayor». Se trata de un claro ejemplo de ese peculiar idiolecto que George Steiner denomina *translatese* (“traduccionés”, 2004: 377), compuesto por un amasijo de préstamos léxicos asumidos acríticamente, de híbridos gramaticales que no pertenecen ni a la lengua fuente ni a la lengua meta. Además, en la versión de Rine –cuyo apellido, paradójicamente, es Leal–, el *tranlatese* sufre una ulterior mortificación a causa del hiperbólico empuje de los mecanismos paródicos que, estructurándose alrededor de los principios dinámicos de la deformación y de la caricatura, fraguan un texto deliberadamente grotesco. La descarada presencia de solecismos y calcos, las



desacertadas distribuciones de los componentes sintácticos de la oración, las anomalías en el orden de las palabras, las concordancias incorrectas, el abuso de la voz pasiva contribuyen a la gestación de una hibridación monstruosa entre las estructuras de la lengua española y las del inglés. En la otra vertiente, en cambio, se coloca el texto de Silvestre, en el que se da prueba de un uso mucho más avezado, pero absolutamente infiel del lenguaje.

2. La traducción de Silvestre está visiblemente mutilada, en tanto que los escollos que Rine deja irresueltos acudiendo a las notas de pie de página son arbitrariamente elididos, con la consecuente nivelación de la textura polifónica en una sola dimensión. Además, los recortes efectuados demuestran la dificultad por parte de Silvestre de rendir la otredad, esa diferencia que para Derrida, es el intersticio en el que residen, juntos, alteridad y representación de sí (1995: 367-418). Postulado retomado por Steiner cuando afirma que percibir la diferencia, sentir la “corporalidad” y la resistencia característica de lo que difiere, significa percibir nuevamente el sentido de la propia identidad (2004: 431). Cabe señalar, además, que las supresiones efectuadas por Silvestre introducen subrepticamente una serie de implicaciones ideológicas puesto que su versión censura y oblitera deliberadamente la mirada extranjera a la Isla.

3. El tercer orden de consideraciones concierne la presencia del “tercer incómodo” (Venuti 1994: 5) es decir la opacidad/visibilidad del traductor en el texto. Mientras Silvestre se oculta, la intervención de Rine es ostentosa, casi teatral, sobre todo en el espacio paratextual que alberga las notas. En sus traducciones estas se vuelven instrumentos ideológicos manipulados para remarcar, de una forma no desprovista de ironía, la distancia lingüística y consecuentemente, según la hipótesis de Sapir Whorf, de visiones del mundo, implícita en los textos. Como se pudo apreciar en la lectura de la parodia de Lydia Cabrera, ni siquiera el aparato de las notas, se escapa de las manos de Cabrera Infante que todo lo transforman en juego paródico. Los hipotextos subyacentes son claramente los estudios antropológicos y etnográficos en los que los artefactos culturales y las configuraciones discursivas de pueblos y comunidades lejanas, al no encontrar equivalentes léxicos en las lenguas de sus

observadores, debían ser “explicados” en amplias notas que, pensadas desde la mismidad, obliteraban toda dimensión émica.

4. Como ocurre en el «Prólogo», también en “Los Visitantes” se perfila otro ámbito de indagación relativo a la traducción, además del interlingüístico: el intercultural. En la serie, la exposición de este orden de reflexiones es delegada a la Señora Campbell, cuya crítica –que asume respectivamente la forma de “Reparos” y de “Correcciones”– denuncia tanto la dimensión estilística como el contenido referencial de la narración del marido, aproximada, estereotipada y en absoluto fidedigna.

El relato del Señor Campbell ofrece una muestra bastante representativa de los estereotipos que conforman la visión fetichista y *kitsch* de la Cuba pre-revolucionaria y, por extensión, de esa vasta área que se extiende al sur de los Estados Unidos. El exotismo que impregna la historia relatada por Mr. Campbell, aun enmascarándose bajo la pretendida apertura hacia lo idiosincrásico de la vida habanera, es en realidad otra forma de “traducción” –aquí en el sentido de práctica hermenéutica– domesticadora: una reducción de la otredad al *cliché*, un encasillamiento forzoso de la cultura que se considera subalterna dentro de las categorías y el imaginario que la cultura meta ha elaborado. Como observa Carbonell i Cortés:

[...] bajo el exotismo puede esconderse no tanto un acercamiento a la cultura de origen como una *recreación* de la realidad ajena. En este sentido, el exotismo puede suponer tanto que el traductor *importe* constantemente a la cultura de destino elementos lingüísticos, como que *los recree de acuerdo con la convención de lo exótico*, con el fin de recordar que se trata de una cultura ajena que entra dentro de cierta categoría semiótica estereotipada (1997: 68)

La traducción, y específicamente la disyuntiva entre las prácticas basadas en el descentramiento y las prácticas basadas en la anexión (Meschonnic 1995: 267-270), se convierte, así, en el espacio privilegiado para la reflexión sobre el contacto conflictual entre “culturas hegemónicas” y “culturas subalternas”. Como práctica discursiva, la traducción se hace portavoz de una lucha por las políticas de representación, en el supuesto que solo en la dimensión discursiva los sujetos pueden constituirse en significados.

Divergentes en sus praxis –familiarizante la primera, extranjerizante la segunda– las dos traducciones paradójicamente convergen en los resultados, es decir en la

imposibilidad de traducir la otredad, acallada por las voces de la cultura hegemónica en la traducción de Silvestre o enjaulada en los clichés de lo “exótico”, “primitivo”, “étnico” en la traducción de Rine Leal.

### **CAPÍTULO III**

**«ADVERTENCIA: SE REPITE INDEFINIDAMENTE»:  
MORFOLOGÍAS DE LA REPETICIÓN EN  
*LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO*  
DE LUIS RAFAEL SÁNCHEZ**



# 1. QUEHACERES LITERARIOS EN LA «COLONIA SUCESIVA DE DOS IMPERIOS»: LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO, PARÁBOLA DE LA PUERTORRIQUEÑIDAD

---

## 1.1 LA «LOCA DE LA CASA»

*La literatura nuestra –y esto lo digo sin la menor intención de restar mérito a su calidad constituye una variación constante sobre el mismo tema obsesivo: la sinfonía de la identidad nacional con sus dos vertientes melódicas de la lucha antimperialista y la lucha de clases.*

Ana Lydia Vega

En un ensayo de 1993 y con un apotegma que se ha convertido en cita ineludible, Juan Gelpí sentenciaba que las letras puertorriqueñas descansan sobre una contradicción, la de ser el producto de un país que ha conseguido crear una gran literatura nacional a pesar de no haberse constituido como nación independiente (16)<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> Recordemos brevemente que, tras haber sido posesión española durante más de 400 años, Puerto Rico fue cedido a los Estados Unidos con el Tratado de París de 1898. Su estatuto jurídico y su funcionamiento político-administrativo fue disciplinado con la Ley Foraker (1900), que definía la isla como un territorio *no incorporado*, en tanto territorio que “pertenece a pero no forma parte de” los Estados Unidos. Regido por un Gobernador designado por el Congreso estadounidense, Puerto Rico sufrió notables transformaciones durante las primeras tres décadas del siglo: se transformó en una moderna colonia azucarera, se incrementaron las instituciones educativas, (en las que se hizo obligatorio el uso del inglés), se fundó la primera universidad pública y, en general, se mejoraron las condiciones de salud y las infraestructuras. En 1917 la Ley Jones otorgó a los puertorriqueños la ciudadanía estadounidense, fomentando no solo la emigración de la población hacia Estados Unidos, sino el enrolamiento de jóvenes boricuas en las fuerzas armadas norteamericanas, ocupadas en las empresas bélicas mundiales. En 1940 las aspiraciones autonomistas se concretaron en la victoria del Partido Popular Democrático, fundado por Luis Muñoz Marín, quien, en 1948, fue elegido por sufragio universal como el primer gobernador puertorriqueño del país. Sin embargo, el viraje del gobierno hacia soluciones más conciliadoras, fomentó las protestas del grupo independentista (el Partido Independentista Puertorriqueño había sido fundado en 1946), que culminaron, en 1950, en un levantamiento en armas. En 1952, las instancias contrapuestas encontraron un nuevo “pacto” mediante la creación del Estado Libre Asociado de Puerto Rico, que permitió “resolver”, por menos formalmente, la situación colonial denunciada por la ONU y por la URSS. Fueron estos los años del “milagro” puertorriqueño, en los que se fue fraguando el mito del progreso por encima de la misma construcción del Estado nacional. Los años del ambicioso proyecto de industrialización «Manos a la Obra» que, junto a la reforma agraria, propulsó la economía de la isla. El proyecto concedía subsidios económicos y exenciones de impuestos a las compañías norteamericanas interesadas en invertir capital e instalar nuevas industrias en Puerto Rico. Como era de esperar, se aceleró el cambio de una economía prevalentemente agrícola a una industrial. Aumentó la emigración del campo a las ciudades que, consecuentemente, crecieron de manera vertiginosa. Se pavimentaron las calles, se electrificaron los barrios y se construyeron viviendas sociales. Se desarrolló el sistema de salud pública y, en el ámbito educativo, junto a las varias reformas se otorgó al idioma español legitimidad y supremacía sobre el

La contradicción, apunta más adelante Gelpí, es solo aparente, al ser la labilidad de la personalidad jurídica del país el elemento que, verosímilmente, impulsó a la incipiente literatura a cumplir una función orientadora supletoria, ya a partir de las primeras décadas del siglo XX:

Si bien no pueden dirigir el país, los treintistas, mediante su literatura y su crítica, compensaron la pérdida de la hegemonía que se produce a partir de la invasión del '98. El canon literario que crearon e impusieron en una sociedad colonial ha hecho las veces de una constitución nacional; ha compensado la falta de un estado nacional independiente (1993: 26)

Resulta incontrovertible que el *leit motif* de ese “canon literario” al que la cita alude, es el tema identitario, vale decir la indagación acuciante acerca del ser puertorriqueño, repetidamente fracturado y disgregado por los traumas de las dos colonizaciones. Una búsqueda que, como un *fil-rouge*, hilvana y atraviesa todas las configuraciones discursivas del siglo XX y que, como sostiene E. Rodríguez Juliá, ha ido adquiriendo matices de angustiosa insania:

[...] mientras seamos sociedades colonizadas, es decir, sociedades que hemos adoptado, pero no creado, modos de civilización, esa obsesión con la llamada identidad siempre estará ahí como la loca de la casa<sup>80</sup>.

Si la década de los treinta supuso para Puerto Rico un proceso de autoindagación comparable al '98 español (Hernández: 103), este se llevó a cabo bajo la insignia del nacionalismo cultural y lingüístico, en un clima de indiscutible colonialismo político y económico. Equivale a decir que ante la imposibilidad de defender la nacionalidad con “las armas”, se la defendió con “las letras”. Es la época de los relatos fundacionales en los que la idea de nación se va perfilando en tanto instancia discursiva, producto, bien de los paradigmas conceptuales de la *intelligentsia* isleña, bien de las estrategias retóricas que esta usa para narrarla. En esta genealogía de fabulaciones, *Insularismo*

---

inglés. En 1968, tras cuatro décadas de dominio incontestable, el PPD pierde las elecciones dando paso a la administración pro-estadista del Partido Nuevo Progresista, liderado por Luis A. Ferré, y, de ahí en adelante, a la alternancia entre los dos partidos políticos principales del país (PPD y PNP).

<sup>80</sup> E. Rodríguez Juliá, «Biografía de una idea que enloqueció de amor», en *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, San Juan de Puerto Rico, 1998, p. 8, citado por M. López-Baralt en «Boricua en la luna: Sobre las alegorías literarias de la puertorriqueñidad», *Nuestra América*, núm. 8, Enero – Julio 2010, p. 34. En el ensayo citado, López-Baralt explora las varias configuraciones que el tema de la identidad ha ido asumiendo en las letras puertorriqueñas del siglo XX, basándose en el postulado de que, precisamente por no resuelto, la problemática aflora con diferentes grados de conciencia: «a veces de manera alegórica, otras apenas perceptible, casi subliminal, y produciendo una proliferación de poderosas metáforas para las diversas y contradictorias concepciones de lo puertorriqueño» (36).

(1934), de A. Pedreira, ocupa indubitablemente un lugar privilegiado: mediante un articulado conjunto de tópicos –la metáfora de la gran familia, el mito del jíbaro, la pureza incontaminada del castellano, el infantilismo y la “enfermedad” de la nación–, la obra inaugura en Puerto Rico una larga tradición que verá en el ensayo, «escritura abierta pero ordenadora, oscilante entre la voluntad de verdad de los discursos objetivos y la expresividad del arte» (Rodríguez Castro: 35), la arena privilegiada para la definición de las instancias identitarias<sup>81</sup>.

Ahora bien, aun manteniendo la continuidad ideológica con los intelectuales de la Generación del treinta, debemos a la promoción del 50 la sensible renovación de las letras puertorriqueñas, tanto en el aspecto temático-argumental, como en el estructural-compositivo. Se trata de un conjunto de escritores que publicaron sus obras en una de las décadas más convulsas y conflictivas en la historia de la isla, y a los que, como apunta E. Acosta–Belén:

[...] les tocó enfrentarse a una época histórica de rápidas transformaciones sociales y políticas en el Puerto Rico de mediados de nuestro siglo –cambios provocados por el reformismo político y social del Partido Popular, la creación del Estado Libre Asociado, la ruina del sector agrícola y la creciente anexión económica y agresión cultural norteamericanas–. (1986: 220)

La problemática identitaria, la omnipresente «loca de la casa», indujo a explorar nuevos caminos en las fabulaciones puertorriqueñas, dando lugar a una renovada vertiente de indagación: abandonando el interés por el campesinado misérrimo y explotado, la narrativa de los 50 se concentró, fundamentalmente, en la vida del proletariado urbano. Se indagaron y denunciaron esas formas de enajenación y exclusión social que derivaban de los procesos de inurbación e industrialización, así como el desarraigo consecuente a la violenta erradicación de la población de sus entornos, para desplazarse a las metrópolis, tanto isleñas como norteamericanas. En las obras de escritores como José Luis González, René Marqués, Pedro Juan Soto o Emilio Díaz Valcárcel, junto al compromiso social y al tono de denuncia, se vislumbra asimismo la incorporación de nuevas técnicas compositivas, procedentes de las experimentaciones narrativas europeas y norteamericanas. Como señala Acosta–Belén, a través del uso del *flash-back* o del monólogo interior, se introdujeron ciertas

---

<sup>81</sup> Recordemos brevemente que, con la mencionada producción ensayística, las letras puertorriqueñas se incorporan a una línea de escritura que en Hispanoamérica había sido iniciada a mediados del XIX por Domingo Faustino Sarmiento con la obra *Facundo. Civilización o barbarie* (1845).



«innovaciones estéticas que brindaron un carácter más cosmopolita a las letras puertorriqueñas» (1986: 221), aun primando en los relatos el modelo compositivo inspirado en el realismo social.

Es precisamente el agotamiento de esta aproximación determinista y naturalista, en favor de soluciones experimentales, grotescas y paródicas, el elemento que, según J. L. Vega, caracteriza las producciones literarias de la generación siguiente, unánimemente designada como “Generación del 70”.

Cabe señalar que la década en cuestión se configura como un momento de insalvable ruptura con el pasado y de consecuente renovación en las letras puertorriqueñas, instancias reclamadas no solo por las vicisitudes sociopolíticas en el frente interno, sino por una serie de significativos acontecimientos que, a lo largo de los años 60, tuvieron reverberación mundial. Entre ellos, en tierra americana, destaca la Revolución cubana y el triunfo del proyecto socialista, así como, en el ámbito literario, el auge incontenible del «Boom», con sus implicaciones ideológicas, estéticas y mercantiles. Igualmente significativos fueron la Guerra de Vietnam –en la que perdieron la vida muchos jóvenes puertorriqueños–, y los movimientos de protesta estudiantiles americanos y europeos, que condujeron a un cuestionamiento de la gestión de la política y de las relaciones de poder entre centros y periferias del mundo. Por otra parte, en el ámbito de la política doméstica, esa suerte de *pax augusta* garantizada por la continuidad en el gobierno de Luis Muñoz Marín, se quebranta en 1968, cuando por primera vez, tras cuatro décadas de dominio del Partido Popular Democrático, el Partido Nuevo Progresista, bajo el liderazgo de Luis A. Ferré, gana las elecciones. El viraje hacia posiciones anexionistas y derechistas, sintetizado en el mensaje de Ferré a la Asamblea Legislativa en la consigna de que «Puerto Rico es la patria y Estados Unidos la nación», aumenta sensiblemente el desasosiego de la intelectualidad ante esa lacerante fragmentación que experimenta el pueblo puertorriqueño. Las obras de este interludio se caracterizan por romper con el ideario estético y político contemporáneo, desmantelando y corroyendo el proyecto realista englobado en las formas narrativas de la generación anterior y en el realismo maravilloso hispanoamericano. Como muy bien señala la crítica, el “aldabonazo” que introdujo el nuevo aire de renovación fue la publicación, en 1966, de la colección de relatos *En cuerpo de camisa*, de Luis Rafael Sánchez. La alusión a la vestimenta apuntaba ya, desde la periferia del texto, a esa plebeyización que en adelante

dominaría en las producciones artísticas y literarias, tanto en los temas como en el lenguaje. En el ensayo «Palabras apalabradas», que encabeza la antología *Apalabramiento: Diez Cuentistas Puertorriqueños de Hoy (1983)*, E. Barradas sostiene que el rasgo distintivo de los escritores de la Generación del 70 es precisamente su «apalabramiento», en tanto conciencia aguda de la necesidad de forjar una nueva lengua literaria, versátil, metamórfica y desjerarquizada; un instrumento que, liberado de toda sujeción al discurso de autoridad –con sus corolarios de corrección y nitidez–, fuese capaz de dar cabida a la polifonía intrínseca del tejido étnico y social puertorriqueño. Trascendiendo el gusto por el mero calco lingüístico y mediante la manipulación consciente y cuidadosa del habla popular, los escritores de la Generación del '70 forjaron un nuevo lenguaje literario, tanto para los personajes como para la instancia narrativa. Incorporando deliberadamente lo soez, lo obscuro y lo *kitsch*, utilizando estrategias como la parodia, la deformación grotesca y la hibridación textual, estas fabulaciones perfilan no solo un original patrón estético, sino un inédito modo de abordar el añoso problema de la puertorriqueñidad. Estas fabulaciones se distinguen, de hecho, por el tratamiento irónico del tema de la identidad cultural, tradicionalmente construido en el campo de intersección entre las dos únicas culturas posibles: la culta erudita, de herencia colonial, y la popular, de base folklórica. Dicha estructura dicotómica se problematiza con la introducción de los subproductos de la cultura de masas y sus valores de consumo, con un repertorio tan amplio que incluye tanto la música popular como las novelas radiales, del folletín, elementos que la literatura de este interludio supo muy bien englobar en el espacio narrativo.

## **1.2 LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO**

*Chi comanda al racconto non è la voce: è l'orecchio*  
*(No es la voz sino el oído lo que decide el relato)*  
Italo Calvino

En 1976 Luis Rafael Sánchez publica su primera novela, *La guaracha del Macho Camacho*<sup>82</sup>, obra que se inscribe, *ipso facto*, entre las más significativas e

---

<sup>82</sup> Utilizo la edición de A. Díaz Quiñones, Madrid, Cátedra, 2000. De ahora en adelante todas las citas procedentes del texto serán indicadas con la sigla *GMC*, seguida por el número de la página.

innovadoras de la literatura puertorriqueña y de la novela hispanoamericana del post-boom.

Con la guaracha interpretada por el Macho Camacho y transmitida por todas las emisoras radiofónicas de Puerto Rico como omnipresente banda sonora de la narración, la novela se construye siguiendo, consecutivamente, las vicisitudes y el punto de vista de cinco personajes –que al final resultarán ser cuatro–, durante el lapso temporal del pantagruélico “tapón” que inmoviliza toda la ciudad de San Juan, a las cinco de la tarde de un miércoles cualquiera.

La reiterada letra de la guaracha “La vida es una cosa fenomenal / lo mismo pal de alante que pal de atrás”, portadora de una engañosa pero consoladora filosofía de vida, desempeña la función de acompañar y entretener los fragmentos de vida de los personajes: el senador Vicente Reinoso, su mujer Graciela Alcántara y López de Montefrío, el hijo de ambos Benny y la amante del senador, conocida como la China Hereje, personaje que en otras secuencias narrativas aparece como La Madre, por ser precisamente la madre de un niño hidrocéfalo llamado simplemente El Nene. Cabe subrayar que la imbricación del ficticio intertexto musical sobrepasa la mera tarea de hilvanado, puesto que, en una suerte de juego gestáltico, de fondo de la narración en ciertos momentos pasa a ocupar el primer plano, generando un texto híbrido y ambiguo:

La novela entonces se penetra de la guaracha y la guaracha es incorporada a la novela para que finalmente tengamos una novela guarachizada y una guaracha novelizada (Cerna-Bazán 1996: 522)

Buena parte de la crítica ha señalado que los personajes de la novela se dividen en los dos bandos sugeridos por el estribillo de la guaracha –los «de alante» y los «de atrás»–, según una lógica maniqueísta, apta para representar el conflictivo proceso de configuración y redefinición de los discursos de poder entre clases, en la sociedad postcolonial puertorriqueña. Postergando a otro apartado la reflexión acerca de las implicaciones socio-políticas de la obra, de momento nos conformaremos con evidenciar que las relaciones entre los personajes, franqueando las mencionadas facciones, dibujan una serie de interesantes triangulaciones. En primer lugar, encontramos al Senador Vicente Reinoso, abogado y político de afectada presencia, enfático verbo y desaforado apetito sexual, cuyas pasiones, según amigos y colegas, son «la elegancia, la oratoria y las mujeres» (*GMC*, 125). Políticamente empeñado en

la consecución de causas conservadoras, anexionistas y ultraderechistas, es presentado como el promotor de «la presencia mesiánica de las tropas norteamericanas en Vietnam» (GMC, 121); sabemos, además, que gestiona su campaña nacional con la cuña *Yankees, this is home*, prometiendo a sus electores la «liquidación definitiva de las formas nacionalistas, aislacionistas e independentistas» (GMC, 282). Su aparición en la diégesis es constante y humorísticamente escandida por la interminable lista de estereotipados eslóganes forjados para su campaña electoral según los procedimientos retóricos más consumidos y abusados; de esta forma, no solo se parodia jocosamente su hipertrofiada verbosidad, sino que se desenmascara su doble moralidad:

Vicente es decente y buena gente, Vicente es decente y su conciencia transparente, Vicente es decente y de la bondad paciente, Vicente es decente y con el pobre es condoliente, Vicente es decente y su talento es eminente, Vicente es decente y su idea es consecuente, Vicente es decente y nunca miente, Vicente es decente y no ha tenido un accidente [...] (GMC, 284)

Reinosa está casado con una mujer de noble abolengo, Graciela Alcántara y López de Montefrío, con la que lleva una vida sexual casi del todo inexistente –además de insatisfactoria–, por lo que colecciona una serie de relaciones extraconyugales y mercenarias con exuberantes mujeres, inexcusablemente mulatas o negras. Empecinado en ignorar los estragos del tiempo, y, a fin de conservar su fama de amante tempestuoso e inagotable en el «sostenimiento, propagación y perpetuación de la tradición continental del latin lover» (GMC, 120), el viejo senador recurre cada mañana al auxilio de abundantes y corroborantes cucharadas de Testovitón. En el presente de la narración, mantiene una relación clandestina con una joven mulata, ambiciosa y desfachatada, conocida como la China Hereje, a cuyo encuentro se dirige cuando es apresado por el monumental embotellamiento. Las citas entre los amantes se suceden con regularidad cada lunes, miércoles y viernes, de cinco a seis de la tarde, en el *furnished studio* destinado a las travesías sexuales del senador y ubicado en un edificio cerca de la Avenida Roosevelt, al que ella llega en *guagua* y él con su carísimo y elegantísimo Mercedes Benz. Pertenecientes a estratos sociales opuestos y tradicionalmente antagónicos, jamás se habrían conocido de no ser por la estratégica decisión de la China Hereje de ir a hacer la compra en un supermercado muy exclusivo con el único propósito de conquistar a algún hombre adinerado, capaz de facilitarle la promoción social y el bienestar económico tan fuertemente deseados. En la dialéctica entre dos sujetos con “poderes” –sociales, raciales, políticos, culturales y económicos–

tan asimétricos, la China Hereje es consciente de que la única fuerza que puede ejercer, en sus procesos de negociación, radica en su cuerpo y en su sexualidad, y, por ello, explota su potencial hasta límites inverosímiles:

BEBERLE EL JUGO del bolsillo es lo que yo quiero. Pelarlo como a un pollo es lo que yo quiero. Hipnotizarle la cartera es lo que yo quiero. Exprimirlo para que suelte cuanto billete tenga encima o debajo es lo que yo quiero. Chuparle hasta la última perra es lo que yo quiero. O la penúltima (GMC, 169)

Ya amante o «corteja de turno» del senador, la narración se abre con la imagen de la China Hereje que espera malhumorada al “viejo” en el *furnished studio*. Para engañar el tiempo, la joven mulata va tomándose unos cuantos cubalibres, mientras que sus pensamientos se fragmentan en una serie de vaivenes analépticos y prolépticos: los recuerdos de las precoces aventuras sexuales con sus tres primos, siendo ella apenas una niña, se alternan con la proyección de fantasías y sueños, relacionados principalmente con su futura carrera de *vedette* al estilo del símbolo sexual por antonomasia de Puerto Rico, Iris Chacón. Con su piel oscura, sus modales populacheros, su lenguaje sabrosamente soez, su variopinto e indiscreto atuendo y, sobre todo, con su desinhibición sexual, “la querida” del senador Reinoso perfila el prototipo de mujer diametralmente opuesto al de su ebúrnea, refinada, sobria y álgida esposa.

Graciela Alcántara y López de Montefrío, hija de una familia aristocrática, de niña es enviada a estudiar como interna a un colegio suizo, donde perfecciona cuidadosamente tanto el refinamiento de sus modales como el desprecio por Puerto Rico, epítome de la vulgaridad y de la chabacanería:

[Graciela] No escupe porque en Suiza Nevada y pura aprendió a no escupir. Porque en Suiza Nevada y pura no se escupe, en este bendito Puerto Rico sí: [...] en este país se escupe mucho, en este país se escupe demasiado, en este país se escupe donde quiera, en este país se escupe de maneras mil [...] escupir: costumbre desclasada de país desclasado: Isabel y Fernando nunca debieron. (GMC, 243)

Pero hay algo más que a Graciela le repugna tanto como Puerto Rico, y ese “algo” es el sexo. Educada por una madre rígida y alienada en sus prejuicios de casta, Graciela introyecta el ideario materno que cataloga la experiencia sexual como vulgar y aborrecible, convirtiéndose en una mujer sexualmente frígida y reprimida. El mecanismo represivo opera en ella con tanta efectividad, que los síntomas de dicha

censura traspasan el plano corporal para instalarse en el lenguaje, plagado de eufemismos y sustituciones léxicas:

Yo soy demasiado señora y como señora trato *eso* con su cuota de asquito, me siento aliviada cuando mi esposo se duerme sin acudir a la insinuación mínima de interés en *eso* (GMC, 242)

Como es predecible, la glamurosa vida matrimonial del senador y su esposa excluye cualquier forma de contacto íntimo, con derogación por razones reproductivas o bien en ocasiones señaladas:

[...] *eso* se realiza para nuestro aniversario o en día en que, por motivo de alguna festividad, mi esposo se permite el exceso licorero que promueve tales desmanes (GMC, 290)

Mientras el fenomenal tapón paraliza toda la ciudad, Graciela se encuentra – inmóvil, como los demás personajes– en la sala de espera del consultorio de psicología del doctor Severo Severino. Durante la espera, el lector acompaña a la esposa del senador en las revueltas incursiones en su pasado, gracias a las cuales algunos episodios concretos –como su debut en sociedad– son rememorados con un lenguaje amanerado y cursi. Con una retórica humorísticamente hiperafectada se va describiendo el “look” meticulosamente construido y los modales amanerados de Graciela, evidenciando que todas las decisiones tomadas en torno a su apariencia y a su comportamiento tienen como objetivo el reconocimiento y la aceptación social.

Además de este primer triángulo “amoroso” con la China Hereje, los cónyuges Reinoso componen un triángulo familiar con el hijo Benny, un adolescente vago e irresponsable, cuyo vacío mental y lingüístico es objeto de la más inmisericorde de las parodias de la novela. Benny encarna el prototipo del joven puertorriqueño, balbuceante e incapaz de organizar su experiencia del mundo a través de la palabra, que Sánchez describe en el conocido ensayo «La generación o sea» (1981: 9–14):

O sea que los jóvenes tenemos un gran futuro en el porvenir. O sea que por ejemplo no es bien que todo muchacho de dieciocho años no tenga su maquinón. [...] O sea que los jóvenes somos más jóvenes que los viejos. O sea que si se pudiera llegar a un arreglo para que los viejos fueran tan jóvenes como los jóvenes el mundo sería de otro empañetado: punto de vista incitante que revela la agudeza de Benny [...] (GMC, 259)

Con sus dos amigos Bonny y Willi, Benny comete con impunidad una serie de hechos criminosos, como el atentado contra un grupo independentista mediante la colocación de una bomba en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Puerto Rico y, acto seguido y para celebrar la hazaña recién cumplida, la violencia gratuita ejercida sobre una prostituta llamada La Metafísica, en cuyos genitales los tres jóvenes introducen y encienden una varita de luces de bengala. Los padres, como es de esperar, no dudan en calificar el comportamiento de sus vástagos como “travesuras” propias de la adolescencia, corroborando la idea de que Benny –y la juventud que su figura encarna– es el digno heredero de las corruptas élites puertorriqueñas, incapaces de ejercer una ciudadanía responsable. Cuando cumple dieciocho años, Vicente Reinoso – “el Papi”, como lo llama Benny – le regala un Ferrari que pronto se convierte en el único, enfermizo interés del chico: durante el día Benny se dedica morbosamente al cuidado y a la manutención del lujoso coche, y, por las noches, tras haberle dedicado una devotísima oración religiosa, se masturba y se duerme pensando en él.

Ejecutando una función de bisagra entre dos mundos contrapuestos, la China Hereje se transforma en otras secciones de la novela en La Madre, llamada así por ser precisamente la madre de un niño hidrocéfalo, denominado, simplemente, El Nene. Enfocada en su angustiada vida doméstica, La Madre transcurre casi todo su tiempo en casa de doña Chon, una obesa vecina, cuya angustiosa filosofía existencial, «La vida es un lío de ropa sucia», parece ser la única voz disonante con respecto al júbilo despreocupado y festivo del ritornelo de la guaracha. Enajenada y escindida, La Madre invierte todas sus energías en imitar a la *soubrette* del momento, Iris Chacón, «oferta suprema de una erótica nacional» (GMC,109), para llegar a ser un día tan famosa como ella. Hábil constructora de narraciones autoconsoladoras, la mujer no logra distinguir entre realidad y mentira: se repite a sí misma que el sol le «quema la monguera» y «le espanta la bobación» (GMC, 146) a su hijo hidrocéfalo, y por ello lo lleva frecuentemente a tomar baños de sol en el pequeño parque al final de la calle Duarte, mientras ella conversa con Doña Chon, o se dedica a otras cosas. El Nene, que en el presente de la diégesis tiene tres años y una cabeza desproporcionadamente grande, a menudo es abandonado en el parque, donde se convierte en el blanco de las crueles burlas y de las perversas vejaciones de los otros niños, los cuales lo “usan” como si se tratara de un juguete o un objeto inanimado. Descrito como una «plasta»,

como una masa inerte de baba y vómito, alrededor de cuya cabeza se agita un nubarrón de moscas, El Nene clausurará la novela al ser atropellado por el Ferrari de Benny.

### 1.3 ARMANDO EL PUZZLE

*La escritura es el arte de descomponer un orden  
y componer un desorden*  
Severo Sarduy

La exégesis de *La guaracha de Macho Camacho* ha sido abordada desde muy distintas perspectivas, no dejando de ofrecer, como suele ocurrir con las creaciones de primerísima calidad, sorprendentes sugerencias en todas las vertientes exploradas. Ya desde los umbrales de su publicación, la crítica más temprana señalaba su estructura novedosa y rupturista, a la vez que arrojaba luz sobre los originales dispositivos lingüísticos recién estrenados, o bien sobre sus implicaciones sociopolíticas y étnico-raciales. Tal y como se ha procedido para el análisis de *TTT*, en lo que sigue se intentará dilucidar la compleja pero bien diseñada arquitectura de la obra *intra* y *extramoenia*, es decir, tanto en lo que atañe al cuerpo de la novela, como a sus componentes paratextuales.

#### TÍTULO

El primer elemento que llama la atención es indudablemente el título, con el cual, como apunta G. Genette (2001: 68–71), la obra mantiene ciertas relaciones, bien metafóricas, bien metonímicas. Antes de adentrarnos en estos aspectos, cabe señalar, sin embargo, que el título –como la novela, por otra parte– procede del cuento «La guaracha del Macho Camacho y otros sonos calenturientos», publicado en 1969 en la revista peruana *Amaru*, en un número dedicado a Puerto Rico y coordinado por Mario Vargas Llosa (Arrigoitia, 1978: 76). A través de un calculado proceso de economía textual, el título se reduce a la primera cláusula nominal, para generar, como se verá más adelante, un neobarroco juego de espejos entre tres distintos *designata* de un mismo significante: el *título*, la *obra* que el lector tiene en sus manos y la *canCIÓN* a la que ambos aluden. Desde la periferia del texto, el título no solo desempeña la tradicional función de preannunciar el “argumento” de las páginas que seguirán, sino que se hace portador subrepticio de instancias tanto estéticas como axiológicas. En primer



lugar, destaca su singular urdimbre lingüística, en la que la reiteración paroxística del fonema africado palatal sordo /tʃ/ (dígrafo *ch*) y la repetición epifórica exacta del lexema *macho* anticipan la textura “fonológica” de toda la narración. Por otra parte, la referencia al intertexto musical caribeño<sup>83</sup>, cuyo festivo ritmo queda reproducido mediante el acento anapéstico en 3º, 6º y 9º sílaba<sup>84</sup>, dibuja un campo cartesiano de valores –plebeyismo, erotismo, hedonismo, enajenación y machismo– en el que se moverán, aun permaneciendo inmóviles, los personajes de la narración venidera. Como apunta A. Díaz Quiñones, «Al enunciar el nombre del Macho en el título, se nombra la repetición como origen del ritmo y se abren perspectivas sobre los imaginarios sexuales que serán centrales en la narración» (Díaz Quiñones 2000: 16).

## EPÍGRAFE

Avanzando en la exploración del aparato paratextual, siguen un «lema» y una «advertencia». El primero consiste en los dos primeros versos del texto de la guarachacanción en los que se declara, programáticamente, que *La vida es una cosa fenomenal / lo mismo pal de adelante que pal de atrás*. Su posición en *exergo* y su condición de cita (apócrifa) de otro texto (igualmente apócrifo), nos llevan a afirmar que nos encontramos ante una variante del más tradicional “epígrafe”, que según Genette puede desempeñar varias funciones. En el caso que nos ocupa, el “lema” se inscribe doblemente en la taxonomía genettiana, pero de forma incoerciblemente irónica y

---

<sup>83</sup> Se trata de una tendencia de la narrativa hispanoamericana del *post boom* que, de manera consciente y sistemática, integra intertextos musicales populares, como el bolero, la guaracha y la salsa, en el interior de las obras literarias. Dicho proceso de hibridación heteroglosica apunta a una nueva y original forma de penetración en los imaginarios colectivos y en las producciones simbólicas de las nuevas comunidades urbanas, en un momento sociohistórico en que la música popular, tradicionalmente instancia de reivindicación de la identidad nacional, se subordina a las lógicas del mercado y a los mecanismos de producción de la cultura de masas. En el caso de la guaracha, como es sabido, hablamos de un género musical afroantillano, de ritmo muy rápido y letra picaresca y humorística. Constituyéndose como modelo para la construcción de *La guaracha del Macho Camacho*, la herencia del género musical se vislumbra en la brevedad y el humorismo del relato, en el movimiento rítmico y “tarareable” de la prosa y, en fin, en la exaltación del cuerpo y del hedonismo festivo y orillero. Cabe recordar que L. R. Sánchez lleva a cabo otro logradísimo experimento de hibridación textual en *La importancia de llamarse Daniel Santos*, “novela” en la que parodiando varios géneros literarios y no literarios, juega con los refinados protocolos de textualización del repertorio bolerístico (Cfr. F. Aparicio, 1993: 73-89).

<sup>84</sup> Una parte muy atenta de la crítica ha señalado la andadura “poética” de la prosa de L. R. Sánchez (M. López-Baralt, 2015). Si, como sostiene Luis Arrigoitia, el ritmo de *LGM* «más que de prosa parece ser de poesía» (L. Arrigoitia, 1978: 80), nos atrevemos a sostener que el título podría leerse como un decasílabo anapéstico (oóo oóo oóo o) de extraordinaria potencia musical.

subversiva. En primer lugar, cumple la «más canónica» de las tareas de un epígrafe, fungiendo de comentario del texto y subrayando indirectamente su “significación”: solo que el prenunciado mundo eufórico de alegría y despreocupación, y el cumplimiento de la mesiánica equidad pregonada en el segundo verso del lema, se verán brutalmente desmentidos por el contexto disfórico de estancamiento, enajenación y disparidad social descrito en las páginas de la novela. Cabe añadir, en segundo lugar, el que Genette designa como «efecto epígrafe», es decir, el efecto que se genera por su simple presencia en el texto y que es índice «de la época, del género o de la tendencia de un escrito» (2001: 136). Ahora bien, para los escritores de los años sesenta y setenta, prosigue el narratólogo francés, el epígrafe es señal incontrovertible de cultura e intelectualidad, puesto que, a través de él, el escritor declara una «filiación prestigiosa», eligiendo a «sus pares y su lugar en el Panteón» (2001: 136). No podría ser más evidente la subversión que Sánchez opera en esta parcela de texto y desde este lugar de enunciación: desmantelando las jerarquías literarias y renunciando a ascendencias acreditadas y legitimadoras, el lema se hace vehículo de una nueva estética que encuentra en la subcultura periférica, en el mal gusto de lo *kitsch*, y en la sintaxis de lo cotidiano, un nuevo paradigma literario.

## PRÓLOGO

Si el “lema” sustituye el epígrafe, la “Advertencia”, por su parte, hace las veces del prólogo, desempeñando, aparentemente, la más transparente de sus funciones, vale decir informar de los propósitos de la novela y revelar, parcialmente, su arquitectura. En particular, este segmento paratextual anuncia que el texto tendrá la siguiente estructura tripartita:

1. Algunos fragmentos de una locución radiofónica relativos al éxito de la guaracha cantada por el Macho Camacho.
2. Escenas narrativas en las que se relatan las vicisitudes de los personajes, sostenedores o detractores de la guaracha en cuestión;
3. La transcripción del texto íntegro de la canción cantada por el Macho Camacho, al final del libro.

A cada una de las dos primeras partes es asignado un narrador distinto: un locutor radiofónico, indiferente a los acontecimientos relatados en el cuerpo de la novela, y un narrador omnisciente, que se hará cargo de las secuencias que conforman

el entramado anecdótico. En fin, explicitados los dos primeros puntos, el anuncio de la presencia de la letra de la canción al final del libro parece ofrecer al lector una indicación de naturaleza operativo-procedimental –y de cortazariana memoria–: saltarse todas las páginas intermedias para ir a leer el texto incriminado, puesto que será el *primum movens* de toda la novela.

La crítica no ha dejado de señalar el efecto de deliberada “confusión” generado por la repetición frenética de los mismos sintagmas en un espacio textual tan reducido, en tanto significantes que remiten a significados distintos:

*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 los disqueros, locutores y microfoniáticos. También narra algunos extremos miserables y espléndidos 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 un gustazo soberano a los coleccionistas de éxitos musicales de todos los tiempos. (GMC, 103, las negritas son mías)

Para C. J. Alonso la reiteración de la etiqueta “La guaracha del Macho Camacho”, aun diferenciada tipográficamente para indicar sus dos referentes –el libro y la canción–, constituiría un caso de lo que Paul de Man llama “indecibilidad” entre las funciones constatativas y performativas del lenguaje<sup>85</sup>. En este sentido, la «Advertencia» tendría la función pragmática de “avisar” al lector para que no confunda las dos guarachas. Coincidimos con C. J. Alonso en reconocer que, desde la «Advertencia», la hibridación de los dos registros –el textual y el musical– y la consecuente ambigüedad que dicha hibridación genera, serán elementos constantes en la obra, hasta tal punto que resulta difícil determinar «where the text ends y where the song begins» (1985: 355). Sin embargo, no podemos dejar de pensar en la afinidad que este juego de inestables designaciones instaura tanto con el pasaje lewiscarrolliano de *Al otro lado del espejo*, como con la volubilidad de los nombres en *TTT*. He aquí el episodio en la transcripción de Deleuze :

---

<sup>85</sup> El crítico aduce la siguiente cita para explicar su posición: «The grammatical mode ... becomes rhetorical not when we have, on one hand, a literal meaning and on the other hand a figural meaning, but when it is impossible to decide by grammatical or other linguistic devices which of the two meanings (that can be entirely incompatible) prevails». (Alonso, 1985: 353).

El caballero anuncia el título de la canción que va a cantar: «El nombre que le dan es Ojos de Besugo.» – «Ah, ¿es ése el nombre de la canción?» –dijo Alicia. – «No, no le entiendes –dijo el caballero–. Ése es el nombre que le dan. Pero su nombre, en realidad, es El hombre viejo viejo.» – «Entonces yo debería haber dicho: “Así es como se llama la canción” –se autocorrigió Alicia. – «¡No, eso ya es otra cosa! La canción se llama Vías y medios: pero esto es sólo cómo se llama, no la canción en sí misma ¿lo ves?» – «Bien, ¿cuál es entonces la canción?» – «A eso iba –concluyó el caballero–, la canción es propiamente Sentado en una cerca.» (Deleuze, 2005: 58)

Como hemos ya expuesto, el mecanismo, denominado por Deleuze “Paradoja de Frege”, consiste en una proliferación de nombres que encierran “el sentido” de otro nombre y que por lo tanto desplazan la identificación inmediata e incuestionada del referente. Ahora bien, en este caso la imposibilidad de efectuar una designación unívoca, incluso mediante los «designadores rígidos» como son los nombres propios (Kripke, 1991: 131) entraña, incoerciblemente, la imposibilidad de perfilar una identidad unidimensional. Este mismo engranaje parece activarse en la Advertencia de *La guaracha...*, en la que, a través de su repetición vortiginosa, el nombre propio tiende a diluirse en una cadena de otros significantes que el lector es llamado a evocar, desarmando la ecuación según la cual a determinadas palabras corresponden unívocamente determinados conceptos. En este sentido, si de algo nos avisa subrepticamente la Advertencia, es de la imposibilidad de operar identificaciones estables a partir de los nombres y, *mutatis mutandis*, de lo ilusorio que se revela intentar de-limitar “la identidad” mediante etiquetas apriorísticas y definitorias. De la misma forma en que Alicia experimenta la constante pérdida de su nombre propio y «al mismo tiempo se vuelve mayor de lo que era y se hace más pequeña de lo que se vuelve» (Deleuze, 2005: 27), bajo el significante *La guaracha del Macho Camacho* resonará la paradójica coexistencia de series heterogéneas: música y literatura; oralidad y escritura; plebeyismo y casticismo; mulato y blanco; sexualidad y asepsia; derroche y ahorro; rizoma y jerarquía. El sintagma *La guaracha del Macho Camacho* es, por ende, una entidad paradójica, puesto que, como arguye Deleuze: «La paradoja es primeramente lo que destruye al buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye al sentido común *como asignación de identidades fijas.*» (2005: 29, el subrayado es mío)<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> Existen otras concepciones más dogmáticas u optimistas de la paradoja. Por ejemplo, la de Chesterton, conocido como “el príncipe de la paradoja”, y una de las influencias fundamentales de Borges y Cortázar, entre otros, quien consideraba que “la paradoja es la verdad puesta del revés para llamar la atención”. También en los manuales de predicación, así como en la retórica estoica (sobre todo

## “INTRAMUROS”

Tras la «Advertencia», último elemento liminal, sigue el texto de la novela, compuesto por cuatro ciclos o rondas narrativas de cinco escenas cada una. Cada escena enfoca a uno de los personajes de la novela, los cuales reaparecerán, en las rondas sucesivas, desfilando en el mismo orden: La China Hereje, el Senador Vicente Reinoso, Graciela Alcántara de López y Montefrío, La Madre y Benny. Entre cada escena se interpola un fragmento del locutor-narrador radiofónico, que, como una suerte de texto/música de fondo, será el tejido conjuntivo que hilvana las historias. En fin, cada escena esta subdividida en unidades menores, para las cuales utilizaremos la nomenclatura de “pasajes” siguiendo a L. Arrigoitia (1978). El número de pasajes por cada escena es variable, oscilando de cinco a diez, y se presentan separados unos de otros por espacios en blanco. En cada pasaje, las primeras tres palabras del texto están escritas con letras mayúsculas.

---

senequista), la paradoja se usa como una disonancia que ha de resolverse en Dios o el logos, de modo que es un ejercicio espiritual que lleva al alma a confiar en una reconciliación final.

Rondas narrativas	Primera Escena		Segunda escena		Tercera escena		Cuarta escena		Quinta escena	
PRIMERA RONDA	China Hereje 8 pasajes	L 1	Vicente Reinoso 9 pasajes	L 2	Graciela Alcántara 10 pasajes	L 3	La Madre 10 pasajes	L 4	Benny 9 pasajes	L 5
SEGUNDA RONDA	China Hereje 10 pasajes	L 6	Vicente Reinoso 8 pasajes	L 7	Graciela Alcántara 8 pasajes	L 8	La Madre 7 pasajes	L 9	Benny 9 pasajes	L 10
TERCERA RONDA	China Hereje 8 pasajes	L 11	Vicente Reinoso 8 pasajes	L 12	Graciela Alcántara 8 pasajes	L 13	La Madre 6 pasajes	L 14	Benny 7 pasajes	L 15
CUARTA RONDA	China Hereje 7 pasajes	L 16	Vicente Reinoso 7 pasajes	L 17	Graciela Alcántara 6 pasajes	L 18	La Madre 8 pasajes	L 19	Benny 5 pasajes	

Es evidente que el receptor llega a apreciar esta visión de conjunto solo *a posteriori*; solo tras haber descifrado los artificios textuales urdidos a fin de someter a dura prueba ese sistema de presuposiciones que tradicionalmente permite llevar a cabo una lectura orgánica de la obra y comprender lo que ocurre en el universo ficcional. En el interior de cada escena, por ejemplo, las secuencias se distribuyen aleatoriamente, sin respetar un orden lógico causal o temporal. Son frecuentes las analepsis y las dislocaciones espaciales determinadas por el vaivén de los pensamientos de los personajes que, caprichosamente, entrelazan recuerdos, sueños y proyecciones.

A la discontinuidad anecdótica, a la movilidad enunciativa, a las abruptas interrupciones por parte del impertinente locutor, hay que añadir –como si ya fuera poco– que ni las rondas, ni las escenas, ni los pasajes, quedan identificados mediante

títulos o numeración alguna. Frente a este aparente caos, el autor va disseminando ciertas “pistas” de lectura que sirven para guiar los procesos inferenciales del receptor. En particular, a partir de la segunda ronda narrativa, cada escena comienza retomando un breve sintagma o bien una secuencia larga del último pasaje de la escena anterior relativamente a ese mismo personaje. A veces se transcribe literalmente el párrafo, como en el ejemplo que proponemos a continuación; a veces se transfieren breves frases que son sometidas luego a alteraciones o ampliaciones sintácticas o sustituciones léxicas. Así por ejemplo, el último pasaje de la escena de la China Hereje en la primera ronda narrativa se cierra con el siguiente fragmento:

[...] ¿Aprendió que la vida es una cosa fenomenal de la mismísima guaracha del Macho Camacho?, arrasadora consigna incitadora a permanente fiesteo, evangélica oda al contento y al contentamiento: con la Biblia hemos topado. Cosas hay que no llegan a saberse, el misterio del mundo es un mundo de misterio: cita citable. Lo que bien se sabe es que a ella todo plin, bien se sabe por boca de ella misma. Óiganla: a mí todo plin. Oigan 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 ahora que ahora mira. (GMC, 115)

Ahora bien, este mismo fragmento, fiel y mecánicamente repetido, constituirá el primer pasaje de la escena dedicada a la amante del senador en la segunda ronda narrativa, permitiendo al lector detectar –esta vez inmediatamente– quién es el sujeto de la secuencia que está leyendo.

Un análogo efecto desestabilizador es producido por la interpolación de las diecinueve secuencias del locutor radiofónico, tanto por su aparición inesperada en la diégesis, como por sus finales abruptos o bien sus comienzos aparentemente desprovistos de sentido. En realidad, tras el desconcierto generado por la ininteligibilidad de los primeros fragmentos, el lector deduce que la coherencia de la sección se desprende de su lectura en tanto *continuum* que reproduce el inagotable discurso de un logorreico locutor radial. Una vez más, las estrategias inferenciales encaminadas a reconstruir eficazmente la deshilachada *fábula* se desplegarán en varias direcciones:

1. Rematar, en los fragmentos sucesivos, las oraciones que quedan inacabadas. Repárese, por ejemplo, en la primera intervención del locutor:

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 que dice mete mieditis,ra continúa el primer e indiscutible favor del respetable público, a través del primer desfile de éxitos de la radio antillana, transmitido por la primera estación radiodifusora o primera estación radioemisora del cuadrante antillano, con super antena trepada en el superpico del super país, continúa, repito, para el consumo de los radioyentes que (GMC, 117)

Como se puede apreciar el fragmento termina suspendiendo en el vacío textual la conjunción subordinante «que», la cual, normalmente, prenunciaría una oración adjetiva. Ahora bien, dicha oración se verá completada, tras haber leído las diez páginas dedicadas a la escena de Vicente Reinoso, en el *incipit* del segundo fragmento del locutor: «ACABAN DE EMPEZAR a oír mi acabadora Discoteca Popular...» (GMC, 129).

2. Interpretar un fragmento en tanto ampliación semántica del anterior. Fijémonos, por ejemplo, en el exordio del cuarto fragmento que, por su cómica impenetrabilidad, se nos antoja francamente inquietante:

VELLUDOS Y DEMÁS parientes del rebaño. ¿Me entienden bien entendido? ¿O necesita la audiencia sonreidísima, la audiencia respetabilísima, la audiencia oidorísima, otro ejemplo ejemplar de lo que es música música y de lo que no es música música? (GMC, 153)

La oración nominal que encabeza el breve *sketch*, a todas luces desprovista de sentido lógico, obliga al lector a buscar un anclaje interpretativo en las secciones textuales adyacentes. Desandando la recién leída escena de La Madre y El Nene, pacientemente el lector tendrá que retroceder hasta el tercer fragmento del locutor que acababa profiriendo: «Digo diciendo que no se trata de un estribillo o pamplina sacarina para chulear el gusto de melenudos, peludos.» (GMC, 141). A esta altura se aclara que «VELLUDOS Y DEMÁS parientes del rebaño.» son nombres que completan la cadena léxica empezada por «melenudos» y «peludos», puesto que comparten el mismo campo semántico.

3. En fin, propicia la lectura unitaria de los fragmentos el insistente uso de la conjunción “y” que encabeza la mayoría de las intervenciones del locutor, incluso la de exordio, y que reitera la idea de “continuidad”. Es evidente que la conjunción copulativa actúa como elemento básico de cohesión textual, generando



esa sintaxis paratáctica típica del discurso oral/coloquial, en el que las oraciones se van aglutinando por mera yuxtaposición. La continuidad de los fragmentos es reforzada, además, por las omnipresentes marcas de alocución, expresadas mediante una serie de vocativos con los que se hace explícita referencia al público radioyente, alocutario implícito de la sección. De las diecinueve pequeñas piezas, diez repiten el mismo exordio: «Y SEÑORAS Y señores, amigas y amigos...» (frag. 1, *GMC*, 117); (frag. 5, *GMC*, 163); (frag. 7, *GMC*, 183); (frag. 10, *GMC*, 215); (frag. 11, *GMC*, 225); (frag. 13, *GMC*, 245); (frag. 15, *GMC*, 265); (frag. 16, *GMC*, 277); (frag. 18, *GMC*, 287); (frag. 19, *GMC*, 297); Encontramos también «Y NO SE trata, señoras y señores, amigas y amigos...» (frag. 3, *GMC*, 141); «Y ES QUE, señores, amigas y amigos...» (frag. 6, *GMC*, 173); «Y ESA LETRA, señoras y señores, amigas y amigos...» (frag. 8, *GMC*, 193); «Y AHÍ FUE Troya, señoras y señores, amigas y amigos.» (frag. 14, *GMC*, 155).

Como se puede apreciar, la estructura de la novela, lejos de ser aleatoria y caótica, posee una trabazón rígidamente organizada. Se trata, evidentemente, de una estructura fuertemente reiterativa y redundante en la que la obsesiva repetición de las escenas protagonizadas por los personajes y la reaparición de los fragmentos del locutor, apuntan a la destrucción de la linealidad teleológica en favor de la simultaneidad espiraliforme. Si bien adscribible a una praxis de experimentación e incluso de “ruptura” con respecto a las formas narrativas consagradas, creemos que el uso delirante de la repetición, en lo que a la arquitectura de la obra se refiere, apunta, fundamentalmente, a la configuración de un tiempo “patológico” y congelado. Crucificados en el intervalo de una canción, los personajes están condenados a “repetirse” en burbujas de tiempo estático, un tiempo que no se despliega como *Króvoç* sino que “permanece” como *aión*. Se trata de la repetición de ese «instante eterno» que, según M. Maffesóli (2001), señala el reingreso de lo trágico en la contemporaneidad. Como apunta el sociólogo francés, al tiempo «dramático» de la modernidad —el tiempo judeocristiano y hegeliano—marxista, teleológicamente orientado hacia la construcción de la autonomía individual y de los mitos del progreso y del contrato social—, se sustituye un «tiempo inmóvil». Un tiempo urobórico en el que la existencia, imposibilitada a proyectarse en un futuro cualquiera, se configura

como una serie de repeticiones múltiples que suspenden el tiempo lineal, para instaurar el retorno del mito y de un sentimiento que es a la vez trágico y lúdico:

lo trágico del instante no es más que la sucesión de actualizaciones: pasiones, pensamientos, creaciones que se agotan en el acto mismo; estas no se economizan, pero (sic) se gastan en el instante (2001: 53)

Los personajes de *La guaracha* encarnan perfectamente la ambivalencia que entraña un presente reiterado *ad infinitum*, puesto que su tiempo será, por un lado, el del derroche y el hedonismo de la guaracha, pero también el del «sentimiento trágico de la vida», marcado por la conciencia de que una fatalidad irracional –casi una rediviva Moira griega– gobierna la precaria existencia de los seres humanos conduciéndolos a un ineludible destino de muerte.

De hecho, en un “tiempo sin acción” como es el de *La guaracha...*, el único verdadero acontecimiento que llegará a ocurrir será el que clausurará trágicamente la narración: la muerte del Nene atropellado por el Ferrari de Benny.

Retomando las categorías benjaminianas, se podría afirmar que *La guaracha...* ha abandonado el tiempo histórico del *Trauerspiel*, para reinstalarse en el tiempo mítico de la tragedia sacrificial, en la que el héroe clásico, tan mudo como El Nene, es ofrecido en sacrificio para restaurar un (des)orden inmutable.

#### 1.4 EL LOCUTOR Y EL “NARRATURGO”<sup>87</sup>

Otro de los aspectos de la novela que la crítica ha investigado a fondo es la refracción de la voz enunciativa y el consecuente desdoblamiento de la instancia narrativa. Como se apuntaba *supra*, las dos partes que conforman el entramado novelesco –la locución radiofónica y el relato de las vicisitudes de los personajes– se enuncian desde espacios ficcionales distintos y a través de instancias poseedoras de competencias narrativas muy diferentes.

Los diecinueve fragmentos que, abruptamente intercalados, separan las escenas, son proferidos por la voz hiperbólica y excesiva de un locutor radial que actúa como exégeta del texto de la canción –«esa letra de religiosa inspiración, esa letra que habla

---

<sup>87</sup> Es el epíteto con el cual el poeta cubano Raúl Rivero Castañeda se refirió a Luis Rafael Sánchez en un reportaje publicado en *El Mundo*. «Luis Rafael Sánchez, ‘narraturgo’ y escritor de oído» (cit. en Mejías López: § 1).

verdades» (GMC, 193)– a la vez que va proporcionando informaciones sobre la paupérrima procedencia del Macho Camacho –«tuvo que mamarse la pelambreira... la pelambreira bien mamadita.» (GMC, 173)–, sus orígenes raciales –«Que mulato es lo que no es, que negro es lo que es, negro de apaga y vámonos.» (GMC, 203)–, el éxito alcanzado por el “hit” del momento –«ocho semanas de absoluta soberanía, absoluto reinado, absoluto imperio» (GMC, 129)–, y sus efectos sobre el público –«el son sabrosón y dulzón me acribilla como los va a acribillar a ustedes» (GMC, 287)–.

Es evidente que la sección que nos ocupa se presenta como una enunciación de segundo grado, al ser la ficcionalización (escrita) de un acto comunicativo oral y unidireccional. Por esta razón, el espectro de los destinatarios del mensaje se refracta ambiguamente, comprendiendo tanto a los radioyentes intradieгéticos y, entre ellos, a los mismos personajes de *La guaracha...*, como a los lectores extradieгéticos. Como señala una de las disparatadas acuñaciones lingüísticas del disc–jockey, el alocutario es preeminentemente una «audiencia oidorísima», subrayando la textura sonora del mensaje a descodificar. Sin embargo, si el apelativo se refiere explícitamente a los radioescuchas sintonizados, no dejará de incluir, implícitamente, a todos los lectores de la novela, puesto que, como evidencia Román Riefkhöl, *La guaracha...* «no es para ser leída, sino para ser escuchada» (1981: 254). Al reivindicar la importancia de la oralidad como instrumento de composición de la textualidad de la novela, *La guaracha...* se inserta de lleno en la gran tradición caribeña de las novelas para ser leídas «en voz alta», inaugurada, como hemos visto, por *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante.

Desde una perspectiva estructural y semiológica la sección se presenta como la alocución de una voz experta en la conducción radiofónica, hábil en colmar los silencios que se generan entre una canción y otra mediante un repertorio verbal tan saturado de clisés y repeticiones que termina por vaciarse y perder su significado referencial, preservando solo su función de “relleno”. Como se señalaba, el eloquio del locutor radial se ve frecuentemente entrecortado para dejar paso a las intervenciones del otro narrador. Miradas con atención, sin embargo, tales interrupciones en realidad no “interrumpen” nada: se configuran antes bien como la momentánea suspensión de una suerte de música de fondo, puesto que, de hecho, segmentan un discurso repetitivo, redundante y tautológico, –«qué batería más batería es esa batería (GMC, 225)–, y, por consiguiente, casi del todo desprovisto de fluir sintagmático. Esta

excrecencia verbal, máxime en la cadena paradigmática –«el ritmo que el Macho Camacho ha puesto, impuesto, traspuesto y pospuesto» (GMC, 163)–, es indudablemente una característica idiosincrásica de la *langue* de la novela, que encuentra su actuación concreta en cada *parole* proferida: tanto en la de los dos narradores, como en la de los personajes. Es evidente que la parálisis del flujo sintagmático genera un discurso que gira alrededor de un centro vacío: este movimiento ficticio de la lengua es el medio a través del cual Sánchez reproduce el estancamiento de una ciudad que, si bien fenomenológicamente convulsionada por las sonoridades de la guaracha, en realidad permanece anquilosada en el “tapón” causado por el tráfico, en un embotellamiento que, en última instancia, es la alegoría del inmovilismo estructural del Puerto Rico contemporáneo a Sánchez. No es baladí señalar que, desde un punto de vista ideológico, dicho postulado es particularmente relevante en la sección narrada por el *disc-jockey*, dado que es allí donde mejor se aprecia la asombrosa contradicción entre significante y significado; entre la hipertrofia y el frenesí del primero y la oquedad y el empantanamiento del segundo. Recordemos, en fin, que será precisamente «La primera estación radioemisora del cuadrante antillano» (GMC, 117) la que se encargará de hilvanar y difundir la propaganda oficial y estereotipada del Puerto Rico feliz, entregado al jolgorio y constantemente en movimiento, a través de un discurso estratégicamente confeccionado según los dictámenes comunicativos de las sociedades de masas y de consumo; de esta forma, la voz hipnótica del narrador/locutor, conseguirá seducir y enajenar a los personajes de la novela y, con ellos, a toda una parte de la sociedad puertorriqueña.

Sin menoscabo de lo expuesto, es el narrador de las escenas dedicadas a los personajes el gran acierto de la novela, una instancia tan polifacética y proteica que se configura como uno de los mejores ejemplos de virtuosismo enunciativo en las letras hispanoamericanas. Es, ante todo, una presencia deliberadamente metaliteraria, puesto que se autodesigna como «autor» del texto, insistiendo, por si fuera necesario, en el carácter “ficcional” de la narración:

Transcripción del autor del enjaretado mental del pobre Benny: muera el objetivismo de Robbe Grillet y la Sarraute (GMC, 161)  
El autor: te pido Benny que recapacites (GMC, 259)

Reiterada y deliberadamente, a lo largo de la narración, la voz de la ficcionalizada instancia autoral deja al descubierto, a través de un irónico y divertido

procedimiento metafictivo, los mecanismos de confección de la novela misma: «La Madre: si se me metiera entre ceja y ceja sería la acabadora de la televisión: *descarado flujo de conciencia*» (GMC, 144, el subrayado es mío). La perspectiva metaliteraria legitima asimismo sus frecuentes disquisiciones sobre aspectos de teoría literaria o bien las comparaciones con otros autores u obras:

Benny, visto lo han y lo han oído, es personaje unidimensional: vínculos no hay con Emma ni con Carlos, no los hay con el Buendía más simplón, Lazarillo no es, Ana Ozores tampoco, menos Goriot o Sorel, ni un pelo de Robert Jordan, imposible un Usmaíl o un Pirulo. Benny unidimensional vive y muere por la justificación de su pereza, pereza que es vagancia al cubo. (GMC, 260)

Si la transtextualidad puede ciertamente definirse como uno de los mecanismos vertebradores de *La guaracha...*, tanto que la obra se presenta al lector como un tupido mosaico de citas y alusiones, cabe señalar que las referencias de naturaleza literaria son proferidas en su mayoría por la voz de este narrador/autor. Con gran desenfado, irreverencia e ironía, este las manipula no solo a fin de corroer cualquier vestigio de mimesis naturalista en la diégesis, sino también para vehicular, a través de ellas, ciertas instancias ideológicas. Repárese, por ejemplo, en el cinismo con el que el narrador comenta las tendencias fascistoides de Benny al quejarse por la ausencia, en Puerto Rico, de una *autostrada mussoliniana* en que pasearse con su Ferrari, tendencias que encuentran su justificación nada menos que en los pilares de la cultura europea y norteamericana del siglo XX:

El hecho que Luigi Pirandello fuera fascista comprueba la solvencia moral del fascismo, el hecho escueto de que Ezra Pound fuera fascista comprueba la solvencia moral del fascismo. Fellini, Bertolucci, Moravia: pagliacci, bambolotti, cocchi di mamma» (GMC, 211–212)

Las posibilidades expresivas de esta voz “autoral” ficcionalizada y deputada a ejercer la función narradora, son explotadas por Luis Rafael Sánchez en todas las vertientes imaginables y bajo la insignia de la hibridación genérica. Efectivamente, la conducción de la narración se desarrolla alternando la prototípica diégesis omnisciente (narración en tercera persona) con el diálogo mimético, el monólogo interior y la sub-conversación. La egocéntrica voz del narrador no renuncia en ningún resquicio de la novela a su privilegio de intervenir, comentar, criticar, burlarse, inmiscuirse en la vida privada e incluso dialogar con los personajes, manteniendo, como apunta A. Díaz

Quiñones el doble estatuto de observador y participante (2000: 40), o, *mutatis mutandis*, de narrador y personaje—.

En algunos momentos, juega incluso a abdicar de los privilegios que le concede su estatuto autoral y a simularse ajeno a los mecanismos que mueven la conducta de los personajes, limitándose a la tarea de transcribir “fielmente” lo que estos hacen y dicen. En el pasaje que sigue, tras ficcionalizar las posibles preguntas del lector extradiegético, el narrador finge humorísticamente no poder intervenir para dar razón de los procesos psíquicos del Senador, en virtud de su “autonomía”:

LOS APURAS CON apuro, sentenciará el Viejo cuando llegue, ¿que si sentencia por imperativo moral o cicatería? Nadie lo sabe porque es personaje autónomo (GMC, 268)

Es evidente, sin embargo, que, para un narrador tan entrometido como el nuestro, es sumamente arduo permanecer impasible y al margen, aun cuando el propósito que se plantea es el de mantenerse invisible y neutral. Así, cuando “oye” alguno de los disparates que los personajes profieren, entabla un divertido diálogo metafictivo con ellos:

BUSTOS DE CUERPO entero de. Excuse la interrupción indebida y atolondrada pero, ¿oí bstos de cuerpo entero? Oyó bustos de cuerpo entero; las cosas que hay que oír. Teletipa el pensamiento vicentino (GMC, 175)

Con extrema pericia y acertado mimetismo lingüístico, el narrador incorpora silenciosamente la voz de los varios personajes, o bien la “transcribe” ruidosa y metafictivamente, recurriendo a un amplio abanico de técnicas: del menos frecuente discurso indirecto, al casi omnipresente discurso directo, con o sin verbo transpositor. Instaurando un hiperbólico juego polifónico, frecuentemente las voces de los personajes aparecen “filtradas” por la subjetividad de los otros, con lo cual cada proferimiento se convierte en una suerte de cita intratextual paródica. Repárese, por ejemplo, en el emblemático fragmento que sigue:

Y lo más tranquilo que se va en su carrazo después de soltarme las friquiterías de siempre, friquiterías que yo se las oigo como si me importaran pero no me importan un comino: porque lo justo siempre es precedente: enseñanza que bebí en el código napoleónico, imagina tú, trigüeña dulce de la patria mía, que por una casualidad o dictamen del Señor de Belcebú, me sorprenda en estos avatares licenciosos, siendo licenciado como soy, cualesquiera que me supone y quiere en

el cumplimiento del deber oficial: dicho con aire platónico de deberista oficial, voz torva y conminación velada (*GMC*, 108)

En párrafo aparecen simultáneamente tres puntos de vista: las dos primeras líneas corresponden a la confesión que la China Hereje realiza acerca de la naturaleza de su relación con el senador Vicente Reinoso, caracterizada por la indiferencia y la explotación mutua. El lenguaje de estas líneas reproduce la ínfima competencia lingüística de la mujer, cuya elocución aparece saturada de coloquialismos: la sufijación aumentativa en *-azo* («carrazo»), el uso del *spanglish* («friquiterías», del inglés *freak*, “extraño”, “raro”) y la presencia de fraseologismos y expresiones idiomáticas («me importan un comino»). Ahora bien, la aparición de los dos puntos<sup>88</sup> señala el tránsito hacia otra perspectiva, y, el lector, que ya está suficientemente familiarizado con el idiolecto de cada personaje, enseguida reconoce la verbosa expresión del senador Reinoso, plagada de eslóganes políticos («porque lo justo siempre es precedente»), pícaras paronomasias (licenciado–licencioso), estructuras sintácticas propias del lenguaje jurídico («cualesquiera que me supone y quiere en el cumplimiento del deber oficial») y un vasto repertorio de exquisitas cursilerías («trigueña dulce de la patria mía»). Cabe subrayar, sin embargo, que, aun cambiando el registro lingüístico, en estas líneas el sujeto de la enunciación sigue permaneciendo el mismo: se trata siempre de la China Hereje, que, en su monólogo interior, se burla de algunas de las aludidas «friquiterías» de su amante, reproduciéndolas irónicamente. Técnicamente podríamos decir que el Narrador asume el punto de vista y la voz de un personaje (China Hereje) que a la vez asume el punto de vista y la voz otro personaje (Vicente Reinoso), si bien paródicamente. Aun así, no del todo satisfecho con esta virtuosista prueba de ventriloquia, el Narrador no renuncia a rematar el pasaje con su propio punto de vista, añadiendo un comentario final que, al dar cuenta de los elementos paraverbales que acompañan la enunciación, se demuestra más próximo a una acotación teatral que a una descripción literaria («dicho con aire platónico de deberista oficial, voz torva y conminación velada»).

---

<sup>88</sup>Sobre la función sintáctica de los dos puntos, véase M. Vaquero de Ramírez, quien señala que frecuentemente estos son usados para reproducir el flujo de los pensamientos del personaje. Operando una suerte de concentración sintáctica, los dos puntos parecen colocar ciertas oraciones en una aparente subordinación de estilo directo, mientras que de hecho son subordinadas de estructuras principales elididas. M. Vaquero de Ramírez, «Interpretación de un código lingüístico, *La guaracha del Macho Camacho*», *Revista de Estudios Hispánicos*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1978, p. 42.

Esta última consideración nos reconduce, en fin, a esa hibridación genérica que postulábamos *supra* como peculiaridad idiosincrásica de la técnica del Narrador, caracterizada por la conmixti3n de elementos propiamente narrativos con otros de naturaleza teatral o escénica. Con base en la fecunda experiencia dramaturgica de Luis Rafael Sánchez, buena parte de la crítica se ha dedicado al estudio de los varios recursos teatrales que intervienen en la estructuraci3n formal de *La Guaracha...*<sup>89</sup>. De una forma u otra, todos concuerdan en señalar que, desde su exordio, la narraci3n se configura en tanto “espectáculo”, ofreciéndose a la fruici3n de un público que, adem3s de ser lector y radioescucha, se verá incitado a “observar” lo que ante sus ojos “acontece”. El narrador, como sostiene Ángel Luis Morales, es un «autor intruso» omnisciente (1985: 19), que, con actitud guasona se introduce furtivamente primero en la sala y después en el baño junto a la China Hereje y, desde allí, exhorta al lector/espectador, mediante verbos de percepci3n, a asistir activamente la representaci3n:

*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 cruz. *La verán* esperar sentada en un sofá: brazos abiertos, pulseras en los brazos, relojito en un brazo, sortijas en los dedos, en el tobillo izquierdo un valentino con dije, en cada pierna una rodilla, en cada pie un zapat3n singular. Cuerpo de desconcierto tiene, cuerpo de ay deja eso, ¿ven?, cuerpo que ella sienta, tiende y amontona en un sofá tapizado con paño de lana [...]. También sudada, la verán esperar sudada, sudada y apelotonada en un sofá sudado y apelotonado [...] ¿*La oyeron* ducharse? Imposible: guarachaba. Bajo la ducha, guaracha y mujer matrimoniados por una agitaci3n soberana (GMC, 105, los subrayados son míos)

*Mírenla ahora que no mira* [...] Lo que bien se sabe es que a ella todo plin, bien se sabe por boca della misma. *Oíngala*: a mí todo plin. *Oigan* esto otro: a mí todo me resbala. *Oído a esto*, oído presto: a mi todo me las menea. Y, enseguida, arquea los hombros, tuerce la boca, avienta la nariz: [...] No la miren ahora que ahora mira. (GMC, 105, los subrayados son míos)

---

<sup>89</sup> Así lo indica R. A. Román Riefkhöl (1981), quien subraya que las influencias teatrales de *La Guaracha...* proceden del exordio como dramaturgo de su autor. Recordemos también el pormenorizado artículo de María Lugo Acevedo en el que la autora compara las técnicas teatrales de *La Guaracha* con los recursos dramáticos utilizados por Cervantes para dotar a su obra narrativa, *El Quijote* en particular, de mayor dinamismo y teatralidad. Igualmente interesante y digna de mención, es la lectura valleinclanesca efectuada por Carlota Caufield (1993) en la que se comparan los rasgos de esperpentizaci3n en la novela del puertorriqueño y en *Divinas palabras* del autor gallego.



Con hilarante desenfado, la voz narradora llegará incluso a ficcionalizar el mismo acto de lectura/fruición del “espectáculo”, permitiéndole al lector/espectador tomarse una pausa restauradora:

DESCANSEN, PERMITIDO EL cigarrillo, el aliento a tutti frutti que comercia el chielet 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 escúchela ahora: (GMC, 165)

Ubicado dentro de un texto que, mientras es narrado es igualmente “puesto en escena”, “el narraturo”, se expresa por medio de acotaciones que se orientan hacia una doble dirección: por una parte, como hemos visto, sugieren lo que el espectador debe o no debe hacer; por otra, proporcionan pautas de actuación a los personajes/actores.

Al transformarse, neobarrocamente, el espacio narrativo en teatro, todos los personajes adquieren una renovada la calidad escénica que el “narraturo” se encargará descaradamente de poner en abismo. De esta forma, por ejemplo, comentará la teatral reacción de Vicente al calor sofocante: «[...] tendrá que mamarse el tapón y el calor: *uf, uf, uf: interjección que denota un calor caluroso*» (GMC, 127, el subrayado es mío). Sin embargo, el personaje cuyas intervenciones resultan constantemente acompañadas por un comentario/acotación por parte del “narraturo” –tanto, que el mecanismo se vuelve un rasgo estilístico propio de las secciones en que aparece–, es Doña Chon:

La vida es como un lío de ropa sucia pero de problemas –dijo Doña Chon, *académica y juiciosa en la matización*. Los hombres no se dan cuenta de que la vida es como un lío de ropa sucia pero de problemas –dijo Doña Chon, *discriminadora*. Doña Chon, usted es una persona que sirve para escribir guarachas –dijo la Madre: [...] Doña Chon: yo soy una mujer de mi casa: *respondido en tonalidad neutra de interpretación imposible*. (GMC, 253, el subrayado es mío)

Señalamos, en fin, que la hibridación genérica que caracteriza la modalidad narrativa de nuestro ecléctico Narrador, no se circunscribe a la incorporación de técnicas teatrales, sino que experimenta fórmulas expresivas y estilemas propios de otros géneros de elocución, como el cine, la publicidad y la novela radial. Nos limitaremos a comentar en estas notas, por su sofisticada elaboración formal, la magistral escena en la que la China Hereje hace «un cerebro», es decir se masturba recordando una de sus precocísimas experiencias sexuales, en La Cantera, con tres

primos suyos. Toda la escena está narrada siguiendo una técnica cinematográfica, es decir seccionando la ya fragmentada acción en secuencias, e indicando técnicamente los efectos de cámara como los encuadres y los cortes:

DESGLOSE SELECTIVO DEL cerebro que ella hace con sus primos de La Cantera con los que tiene un ajuste quincenal de aquéllo: secuencia de los tres macharranes cortados por la cintura a la usanza de las fotografías de las cédulas de identidad [...] Secuencia del macharrán mayor en escalada everésica de la autora del cerebro, Corte. Tomas intermitentes del humor llamado sudor brotando a chorros por los poros de la pareja. Corte. Plano primerísimo de un poro sudado. Corte. Plano primerísimo de un poro sudando. [...] Corte. Toma panorámica de cuerpos en convulsión culminante: interés especial en el frotado de vientres: ombligo con ombligo: así se chicha. (GMC, 220)

El fragmento, que no reproducimos en su totalidad, es uno de los más interesantes y logrados de la novela. De su lectura se transparenta la habilidad con la que el narrador explota las posibilidades expresivas del medio cinematográfico para dotar a la escena de plasticidad y dinamismo. Sin embargo, más allá de las reconocidas deudas de Luis Rafael Sánchez con el séptimo arte (Puig-Campos, 2012: 134–153), nos parece interesante notar cómo la incorporación del lenguaje cinematográfico se realiza siempre *sub specie ludi* y con un gusto típicamente neobarroco. Resalta, ante todo, ese interés por el detalle que para O. Calabrese es una de las características principales de la estética noebarroca y una de las estrategias que la posmodernidad utiliza para violar la integridad del “todo”. La insistencia reiterada en un elemento (el poro, el vientre, el ombligo), deliberadamente enfocado mediante la técnica del zoom («Plano primerísimo de un poro sudado. Corte. Plano primerísimo de un poro sudando»), contribuye a generar un efecto de aislamiento del detalle que, consecuentemente, se vuelve autónomo con respecto al “todo” al que pertenece y, por eso mismo, excesivo. El resultado, en términos estéticos y poéticos, es lo que Calabrese denomina «efecto porno» y que consiste en la enfatización, en el ámbito de las comunicaciones de masa, de un detalle “escandaloso”, entendido no solo en su acepción sexual, sino también en su vertiente teragónica o violenta<sup>90</sup>. En el caso de la

---

<sup>90</sup> Basándonos en este postulado, nos atrevemos a sostener que igualmente “porno” puede definirse la conocida descripción del vómito del Nene, en la que sorprende el gusto neobarroco por lo excesivo, por el detalle y por las texturas de superficie. Es evidente que, del lado de la recepción, el “efecto porno” produce una ambigua sensación de placer y extrañamiento o bien de placer y repulsión.

escena descrita, el exceso se transforma pronto en parodia gracias a la actitud irreverente y ambigua del Narrador que es a la vez “director” y *voyeur*: por una parte “dirige” cinematográficamente el guion cuya autoría pertenece a La China Hereje, y, mientras lo hace, no deja de disfrutar del espectáculo ofrecido, glosándolo con un epigramático «así se chicha».

## 2. INTERMEZZO: EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

---

*Los apuras con apuros: repetición o variación sobre tema a la Ravel o rasgo de estilo para comentar en tesis doctoral: anáfora.*

L. R. Sánchez

Con el mismo *ethos ludens* con el que se enuncia toda la novela, no podemos dejar de recordar al narrador de *La guaracha del Macho Camacho* que el sintagma «Los apuras con apuros» técnicamente no es una anáfora sino un políptoton y, además de ello, una tautología semántica. Con un *ethos* que, lejos de ser *ludens*, aspira a corroborar la excelencia de una obra cuya lectura reserva siempre una sorprendente ganancia cognitiva -además de un extraordinario placer estético-, no hemos sabido sustraernos al irónico y provocador desafío del narrador de la novela y hemos emprendido este estudio de la repetición. Antes de proseguir, sin embargo, es importante reconocer la labor hermenéutica que otros han hecho, y que ha alimentado, en buena parte, las presentes reflexiones.

Tomando prestado uno de los más ingeniosos neologismos de *La guaracha* podríamos afirmar que la aparición de la novela, en 1976, fue un acontecimiento realmente «terremótico». Como se ha apuntado reiteradamente, la novela «tomó a sus lectores por sorpresa [...] ya que hizo temblar y abrió fisuras en las murallas de [la] ciudad letrada» (Barradas, 2015: § 10). Afortunadamente la recepción crítica de la obra se aleja muy pronto de esas primeras reacciones que la catalogaban, además de indecorosa, como un «libro sin razón de ser, forzado, solamente para desafiar una sociedad entera en el más descarnado alarde de vulgaridad, de mal gusto»<sup>91</sup>.

La abundantísima literatura crítica existente da razón, en cambio, de la complejidad y envergadura de esta novela que, como señala Arcadio Díaz Quiñones en el exhaustivo estudio preliminar a la edición de Cátedra del año 2000, «ha llegado a ser el texto puertorriqueño más difundido en el siglo XX» (11). La exégesis de *La guaracha* ha sido abordada desde múltiples perspectivas, no dejando de ofrecer, como

---

<sup>91</sup> La cita procede de una carta publicada en el periódico *El Mundo* el 17 de agosto de 1976, en la sección «La voz del lector». Citado por L. Arrigoitia, «Una novela escrita en puertorriqueño, *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez», *Revista de Estudios Hispánicos*, V, 1978, p. 71.

suele ocurrir con las creaciones de primerísima calidad, sorprendentes sugerencias en todas las vertientes exploradas.

Desde los albores de su publicación, la crítica ha ahondado ampliamente en la importancia del lenguaje, de la oralidad y de la cultura popular. Ángel Rama define *La guaracha* como una de las novelas claves del postboom, clasificándola dentro de la producción de los «contestarios del poder», un grupo de escritores que, recuperando cierto realismo, desarrollan fabulaciones insertadas en un contexto esencialmente urbano y dominado por los medios masivos. Si por una parte el rasgo común de “los contestarios” es «la adopción franca de los idiolectos grupales o de las jergas», Sánchez, en particular, «se entrega a la jocundia del lenguaje popular, a su ritmo de salsa, al placer de las homofonías» (27). Buena parte de la crítica ha insistido en la textura “fonética” de la lengua de *La guaracha*, una novela que, más que escrita, parece hablada, tarareada o cantada. En esta línea se insertan las aportaciones de Efraín Barradas (1981), Luce López-Baralt (1977), Luis de Arrigoitia (1978), María Vaquero (1978) y José M. López de Abiada (2001), quienes han estudiado *La guaracha...* como novela del lenguaje, así como las investigaciones de Frances R. Aparicio (1993) y Carlos J. Alonso (1985), quienes exploran la hibridación entre discursividad y música, y la difuminación de las demarcaciones entre dichas categorías textuales. Asimismo, la importancia de lo «popular» en la novela y su estrecha vinculación con la música, son temas ampliamente expuestos en los imprescindibles trabajos de Gabriela Tineo (1991; 1994; 2002).

En relación con la novedosa estructura de la obra, la mayoría de los estudios, y entre ellos, las valiosas aportaciones de Arcadio Díaz Quiñones (2000), Raúl A. Román Riefkhöl (1981) y José Cerna-Bazán (1996), apuntan a esclarecer la aleatoria disposición de la diégesis y la sorprendente polifonía que se instaura entre las voces de los narradores y las de los personajes.

Cuantiosos son los estudios que han abordado el tema socio-político, entre los que destaca el insoslayable análisis de Juan Gelpí (1993) sobre la relación entre *La guaracha* y el ensayo fundacional *Insularismo* de Antonio S. Pedreira. En este mismo campo de investigación se señalan también los trabajos de José Beauchamp (1985) y Ángel L. Morales (1985). Igualmente debatidos son los aspectos inherentes a las dinámicas de poder y exclusión, a la configuración de la incipiente sociedad de masas y a la enajenación del proletariado urbano. Siguiendo esta directriz que ve en la

guaracha el emblema de la sociedad de consumo, críticos como Joseph Chadwick (1987) y Edson S. Guáqueta Rocha (2014) han señalado que el efecto que la canción ejerce sobre los personajes es una metonimia de la influencia de los medios de comunicación masiva y la publicidad en la vida de la burguesía y del proletariado urbanos; ahondando en esta línea interpretativa, Lidia Santos (2001) investiga la incorporación de la retórica *kitsch* no solo como principio estético, sino como estrategia para demarcar barreras y niveles sociales.

No faltan las investigaciones que apuntan a dilucidar la marcada presencia de la sexualidad (Schlau, 2015), así como la deliberada teatralización de lo soez y lo obscuro insertando la obra dentro de una evidente sensibilidad *camp* (Barradas, 2015).

Otro de los aspectos ampliamente estudiados es la intertextualidad y la relación de la novela con otros géneros literarios: Carlota Caulfield (1993) indaga las influencias en la obra de Sánchez del esperpento de Valle-Inclán; Roberto González Echevarría (1983) los guiños a la épica clásica; Ceida Fernández Figueroa (2004) el diálogo constante con la picaresca; en fin, María L. Lugo Acevedo lee la novela desde una óptica cervantina (2015). En esta misma línea de indagación han de colocarse también las aportaciones de Rita De Maeseneer (2015), quien explora la presencia de las «citas citables» en la novela.

Ampliamente debatidos son los motivos relacionados con el humor y la “guachafita” como idiosincrásica filosofía de vida (López-Baralt, 1985), así como los procedimientos textuales de carnavalización y parodia (Román Rotker, 1991), indisolublemente vinculados a una postura crítica y cuestionadora. Como apunta Julio Ortega, la escritura de *La guaracha* se presenta como una fiesta y un espectáculo que divierte y que “se goza”, pero que a la vez vehicula una conciencia dolorosa de la enajenación, la corrupción y la superficialidad del Puerto Rico contemporáneo (1991: 5-91).

Ahora bien, examinando la bibliografía propuesta, sin duda alguna es posible afirmar no hay estudio de *La guaracha* que no mencione la presencia de la repetición entre los recursos compositivos privilegiados por Sánchez. Sin embargo, en la mayoría de los casos, la referencia a la categoría que intentamos estudiar no se extiende más allá de esa somera mención.

En el ámbito de la literatura crítica consultada, solo dos artículos se han adentrado en el estudio del funcionamiento de la repetición en «*La guaracha del*

*macho Camacho*, a saber «Repito para consumo de los radioyentes: Repetition and fetishism in *La guaracha del Macho Camacho*» (1987) de Joseph Chadwick y «Repetition and the Language of the Mass Media in Luis Rafael Sánchez's *La guaracha del Macho Camacho*» (1985) de Arnaldo Cruz-Malavé.

En el artículo de Chadwick la repetición no se considera como fenómeno primario de indagación, sino como manifestación secundaria funcional a la orquestación de un mecanismo socioeconómico, el de la fetichización de los bienes de consumo. Según Chadwick, el fetichismo, tanto económico como sexual, se infiltra en todos los resquicios de la novela fungiendo de móvil para la inversión libidinal de los personajes: los objetos materiales, los objetos culturales y hasta las mismas personas, aparecen como mercancías cuyo valor de uso es superado por el valor de cambio. En este contexto, la repetición se vislumbra como un dispositivo estilístico cuya función no consiste simplemente en “imitar” el ritmo de la guaracha, sino en definir la estructura mercantilizada de las relaciones sociales intradiegticas y, en última instancia, posibilitar la transformación en fetiche de la novela misma:

One function of repetition is to make possible the novel's self fetishizing. Repetition gives the novel some of the qualities of one of the most explicitly fetishized products of contemporary culture: the hit song. Repetition, then, enabling the novel to display ostentatously its fetishistic qualities, enables it also to expose for scrutiny the economic and libidinal dynamics of fetishism (63)

Para Chadwick, el fundamento teórico de la relación entre repetición y fetichismo se encuentra en Benjamin, para quien la apariencia de «novedad», promovida por la retórica del consumo, en realidad «se refleja, como un espejo en otro, en la apariencia de lo siempre igual», delineando una temporalidad estática y mortífera que excluye toda posibilidad de cambio real.

Es precisamente en el tiempo estático del «tapón», en tanto “tiempo libre” que la repetición fomenta la circulación y el consumo de objetos en los que convergen formas de fetichismo económico y sexual: la guaracha es claramente la mercancía principal que los protagonistas “consumen”, pero igualmente relevantes son el Ferrari de Benny, el vanity de Graciela y, sobre todo, el cuerpo “inorgánico”, en tanto ofrecido massmediáticamente, de Iris Chacón.

El ensayo de Cruz-Malavé tal vez sea el único trabajo que consigue perfilar un acercamiento más atento a las funciones que la repetición desempeña en *La guaracha*. Circunscribiendo el fenómeno, al igual que Chadwick, dentro de las estrategias

comunicativas de los medios masivos, Cruz-Malavé habla de reapropiación en términos de crítica social de un instrumento potencialmente enajenante:

Repetition can be an alienating technique in the hands of advertising but it can also be reappropriated in the service of a social critique. It is this reappropriation of the products of mass culture that Luis Rafael Sánchez's *La guaracha del Macho Camacho* urges the Puerto Rican reader to make (48).

En particular, el ensayo vislumbra tres distintas direcciones en las que dicha labor crítica es ejercida. En primer lugar, desestabilizando la significación, la repetición fuerza al lector a detenerse en la materialidad del enunciado y a reflexionar sobre su “valor social”, es decir «its value as an “image” of a social language»; en segundo lugar, permite esa hibridación de voces que, en términos bajtinianos, se ha definido dialogismo; en fin, impidiendo la identificación del lector con los personajes - los cuales son presentados como caricaturas-, la repetición actúa como engranaje de distanciamiento, «to enable him or her to become a lector(a) cómplice in the critique of social dialects» (44).





### 3. «EL RITMO QUE EL MACHO CAMACHO HA PUESTO, IMPUESTO, TRASPUESTO Y POSPUESTO»: RECOVECOS DEL BARROCO CARIBEÑO

---

#### 3.1 OTRA PARADOJA DE LA REPETICIÓN: O “DE LA CANTIDAD”

*La razón de la sinrazón que a mi razón se  
hace, de tal manera mi razón enflaquece que  
con razón me quejo de la vuestra fermosura.*

Miguel de Cervantes

Sabido es de sobra que la repetición constituye un rasgo esencial en la conformación de todos los sistemas semióticos y, específicamente, en la estructuración del sistema lingüístico y literario.

La articulación del lenguaje y su eficacia en tanto herramienta comunicativa descansan sobre la recurrencia, en todos sus niveles, de elementos, bien formalmente iguales, bien semánticamente equivalentes. La repetición, como apunta Beccaria (2004), es la relación sintáctica y semántica mayormente responsable de la cohesión textual, puesto que sirve para mantener la referencia y, con ello, la continuidad argumentativa del discurso<sup>92</sup>. Se trata, funcionalmente, de uno de los atributos textuales que se encargan de asegurar cierta redundancia al enunciado, preservándolo de la ineludible pérdida comunicativa debido a los ruidos. Sin embargo, si la repetición aparece en nuestras elocuciones con tanta frecuencia y variedad de formas –aun poseyendo el sistema lingüístico los recursos y las estrategias necesarias para obviarla– es porque absuelve a muy específicas funciones, a la vez que produce determinados efectos. Dilatando la presencia en el espacio textual de concretos constituyentes fonéticos, semánticos o sintácticos, la repetición facilita el “re–conocimiento” y por tanto la comprensión del mensaje. Además de este valor cognitivo/intelectual, la reiteración de ciertos elementos del discurso genera familiaridad y goce en el lector u

---

<sup>92</sup> Cfr. la voz «Ripetizione» en G. L. Beccaria, *Dizionario di linguistica, filologia, metrica e retorica*, Torino, Einaudi, 2004, p. 658-659. Asimismo, véanse las varias acepciones de «Repetición» en E. Alcaraz Varó y M. A. Martínez Linares, *Diccionario de lingüística moderna*, Barcelona, Ariel, 1997, pp. 500-502.

oyente, produciendo efectos estilísticos de realce afectivo y emocional. De hecho, explica Lausberg, la primera ocurrencia del elemento repetido desempeña normalmente una función denotativa o informativa, mientras que la segunda posición cumple una función afectiva y encarecedora (Lausberg, 1966–67: §612).

Por otra parte, la repetición de motivos, estilemas, esquemas prototípicos y personajes, es una constante en las producciones literarias de la antigüedad grecolatina, así como en las medievales y renacentistas. Se trata de una praxis fundamentada en el concepto de *imitatio* –de la naturaleza o de un modelo– que sustenta la poética y la estética clásica y clasicista. Cabe asimismo recordar que en los contextos pre-gutenbergianos y en los ambientes en los que aún se mantiene el uso oral del texto escrito, la recursividad de las formas favorece la memoria tanto del que habla como del que escucha, ejerciendo una función organizadora en vistas a la fruición del texto.

Aun cambiando las coordenadas de recepción, los mecanismos reiterativos sustentan también los esquemas novelescos de la Edad Moderna: V. Šklovskij, enumera los varios recursos, basados en la repetición, de los que la literatura en prosa se sirve para retrasar la exposición de la trama y obtener un efecto de suspenso, o bien para facilitar la memoria de los lectores en relación con los hombres y los acontecimientos significativos, y favorecer una comprensión más cabal de su significado (104). En fin, y, para resumir, como apunta N. Ben-Ari:

Repetitions have vast and various literary functions, depending on genre, period and writer [...] They play an important role in myths, legends and folk tales, where they provide the generic frame of reference. They have a wide range of functions in poetry, where they may serve as musical, thematic or symbolic devices. They have traditionally served as "hypnotic" religious elements in sacred texts. They may function as a simulator of dialogues or spoken language in modern literature. At times they are significant to a point where they may provide the key to the reading, understanding or even decoding of the literary text (1998: 2)

Ahora bien, elencada la lista de los efectos “beneficiosos” de la repetición, no podemos dejar de remarcar que todos ellos están ineludiblemente supeditados a una ley cuantitativa, ya que se producen siempre y cuando el número de repeticiones no traspase cierto límite. Aun sin haber leído los libros del «famoso Feliciano de Silva», todos tenemos conciencia empírica de lo que se verifica en el caso contrario. El uso hipertrofiado y torpe de la repetición genera en el lector la sensación de hallarse frente a un texto tedioso y previsible, léxicamente pobre y construido por inercia.

Transformándose en repetitividad, el exceso de repetición por lo general delata una producción literaria tosca y chabacana. Sobre la cantidad, por tanto, descansa la enésima paradoja de la repetición, puesto que, como sostiene Rimmon-Kenan:

The very same features that are considered the privileged marks of the *poetic function* (features that structure the text) should also, when hypertrophied and rendered transparent, become the very same features of, let us say, the *unpoetic function*, or the way the poetic function collapses (1980: 153–154)

Es evidente que demasiadas repeticiones, o por lo menos demasiadas repeticiones que no contemplen cierta variación, no corroboran la significación de lo repetido sino que, al contrario, producen su depauperación. De hecho, mientras que un número discreto de repeticiones define un circuito hermenéutico en el que el elemento repetido adquiere sentido, un número excesivo de reiteraciones quebranta este esquema lógico: el objeto de la repetición, proyectado en un espacio informe y saturado de “iguales”, manifiesta toda su vacuidad.

A partir de las premisas expuestas y apoyándonos en esta suerte de “principio cuantitativo”, resulta incontrovertible que *La guaracha del Macho Camacho* es un texto que exhibe un uso hiperbólico y desquiciado de la repetición. Con un barroquismo desenfadado y excesivo, el texto explota hasta el agotamiento cada uno los recursos reiterativos que la retórica clásica ha inventariado, poniéndolos al servicio de un único principio constructivo, el de la *amplificatio*<sup>93</sup>.

---

<sup>93</sup> Frente a la imposibilidad –y a la escasa rentabilidad– de efectuar una catalogación de todos los mecanismos de repetición que plagan la superficie del texto, nos limitaremos a dar una pequeña muestra de ello. Ante todo, considerando la naturaleza “acústica” de la narración, se señalan las repeticiones fonéticas en las que la iteración de sonidos persigue la búsqueda de efectos musicales y rítmicos. En este sentido abundan las *aliteraciones* («fabulosa fauna de fabladores: la frustración por el frustrado fruto» 188), las *onomatopeyas* («Rrrriinnn» 135; «uf, uf, uf» 127; «ayyyyyyyyyy» 213; «oh, oh, oh, oh: el terepetepe» 191) y las rimas («Feliz como una lombriz y fabulosa como una lechoza» 172). Entre las figuras de repetición de morfemas flexivos destaca el *homeóptoton*, o *similicadencia*, en la que se repiten las flexiones terminales de los componentes léxicos. Puede ser verbal («el ritmo que el Macho Camacho ha puesto, impuesto, traspuesto y pospuesto») o bien nominal («esa jacarandosa y pimentosa, laxante y edificante, profiláctica y didáctica, filosófica y pegajosófica guaracha del Macho Camacho», 129). Se llega incluso a combinar ambas opciones («guaracha que ustedes han bailado o escuchado o comprado o reclamado a algún programa radiado, descontado que cantado o tarareado» 106; «Puerto Rico está controlada por los fupistas, los marxistas, los comunistas, los fidelistas, los maoístas, tantos istas que perdona que yo insista en la pista» 210), o bien a crear combinaciones deformantes en los que se aplica la misma desinencia a elementos que sintácticamente no lo permiten («el ustedeeo no va con el cameo, pideo y exigeo el tuteo que para eso pagueo, ¿bineo?» 269). Con gran profusión aparece el *políptoton* o repetición de una palabra con variaciones de sus accidentes gramaticales. Se dan casos de *políptoton nominal* («la elegancia palatina del palatino cotillón» 133) entre los que destacan los casos de formación de superlativos («Mujeres grandes grandísimas [...] prietas, prietonas, prietísimas» 123) y diminutivos, algunos de los cuales totalmente inventados para producir un claro efecto de desautomatización («O sea, Papito, Papitito, Papitín, Papitote, Papititi, Papitoto, Papitutu» 206).

Dilatándose monstruosamente, las repeticiones tienden a invadir todo el espacio textual. Más específicamente, las unidades “equivalentes” son esparcidas sobre la horizontalidad del eje sintagmático mediante el mecanismo de *paradigmatic overlapping* que Lipski había vislumbrado en *Tres tristes tigres* (1976). Recordaremos que se trata de una estrategia mediante la cual a un mismo paradigma se va añadiendo una serie sintagmática de calificadores, o para obtener un efecto de dilatación tanto espacial como temporal. Repárese en los siguientes ejemplos:

miércoles hoy,

---

También se aparecen numerosos casos de *políptoton verbal* («lucir como si no se luciera [...] el modelito elegido sin elegir» 131; «la ciñó hasta ceñirle el aire» 134). Entre los ejemplos de políptoton con valor de superlativo y basados en las variaciones del número se señala, además, la presencia del *superlativo hebreo*, utilizado, obviamente, con fines paródicos («joder de los joderes» 126; «Y titingó de los titingoses» 138). Abundan, asimismo, las construcciones de *repetición etimológica* («trompetas trompeteras» 113; «cita citables» 115, 165; «Fina refinada en una escuela suiza de refinamiento» 138) entre las que ocupa un lugar destacado la ingeniosa proliferación de términos a partir del lexema «guaracha» («guarachear», «guarachazo» «guarachómano», 113; «guarachoso», «guarachizado», «guaracherías» 146; «guarachil» 155). En el grupo de las *repeticiones por derivación*, se señalan las que añaden varios prefijos al mismo lexema («PUÑETA, REPUÑETA, REQUETEPUÑETA» 120; «Mira. Remira. Requetemira» 181) o bien repiten el mismo prefijo cambiando la base nominal («el cuerpo polícromo, polifacético, polifónico, poliforme, polipétalo, polivalente de la artista Iris Chacón» 143). Entre las estructuras basadas en la repetición de palabras, además de la *geminación* («que me dice bajito, bajito, bajito» 157; «somos humo, somos humo, somos humo: repetido, repetido» 294), aparece con gran frecuencia la *anadiplosis* o repetición de uno o varios elementos al final de una unidad sintáctica y al principio de la siguiente («Y por la boca un humor gelatinoso, gelatinoso como caldo de sopa china, sopa china de huevo» 185; «abandonado ni abandonado, abandonado es darle gasolina a la lengua» 144). Sumamente abundantes son las *anáforas*, es decir la repetición de una misma palabra al principio de dos o más secuencias sintácticas. Recordaremos que las secciones dedicadas a Benny son archiconocidas por el uso delirante y paródico de la conjunción explicativa “o sea” («O sea que los jóvenes tenemos un gran futuro en el porvenir. O sea que por ejemplo no es bien que todo muchacho de dieciocho años no tenga su maquinón. O sea que yo no digo que tenga un Ferrari [...]. O sea que los jóvenes somos más jóvenes que los viejos. O sea que si se pudiera llegar a un arreglo para que los viejos fueran tan jóvenes como los jóvenes el mundo sería de otro empañetado» 259). Sin embargo, lo más frecuente es que la anáfora aparezca insertada en estructuras *paralelísticas* en las que se repiten también los moldes sintácticos («Graciela edita orgasmos inéditos, Graciela edita calozos uterinos, Graciela edita secreciones mucosas» 238). Igualmente frecuente es la *epífora* o repetición de una o más palabras en la parte final de las unidades sintácticas («La recepcionista le extiende el último *Time*. Graciela salta las páginas de noticias internacionales del último *Time*» 190), así como la *epanástrofe* o *complexio*, en la que una palabra o un sintagma se repite al principio y al final de una serie de períodos sintácticos («Graciela salta las páginas de noticias internacionales del último *Time*. Graciela salta las páginas de crítica literaria del último *Time*. Graciela vuelve con horror y asco unas instantáneas del Vietnam napalmizado reproducidas en el último *Time*» 190). La *epanástrofe* a menudo se combina con figuras de repetición sintácticas como el *isocolon* («FRENAR CADA MINUTO lo incomoda, la incomodidad de Benny. Frenar cada minuto lo fastidia, el fastidio de Benny. Frenar cada minuto lo revienta, el reventón de Benny. Frenar cada minuto lo jodifica, la jodificación de Benny.» 155). Además de las figuras de repetición basadas en asociaciones de unidades léxicas homonímicas y homofónicas («juegos de pullas y puyas» 249; «consejo del concejo de padres» 263), abunda la *paronomasia* o repetición de una palabra con una modificación fónica («el viejo me pasa los pesos» 110; «modistos obsesos que persiguen lo obeso» 189; «típica y tópica» 237). En fin, entre las famosas «citas citables», aparece el *retruécano*, figura en la que los términos que se repiten invierten su posición y cambian de función sintáctica, de manera que el sentido de la segunda oración contraste con el de la primera «el misterio del mundo es un mundo de misterio».

tarde de miércoles hoy,  
cinco pasado meridiano de miércoles hoy,  
(GMC, 106)

De esperar se trata  
de mirar el reló cien veces se trata  
de ver que el sol se ablanda se trata  
de esperar sentada y parada y sudada y duchada se trata  
(GMC, 107)

La repetición del adverbio «hoy» o del sintagma verbal «se trata» –que funcionan como base paradigmática–, detiene la acción, clavándola en el presente dilatado del tapón y de la espera. Por otra parte, la sucesión de sintagmas nominales en el primer caso, y de oraciones de infinitivo en el segundo, en posición antepuesta, introduce variaciones de matices que corroboran la idea de estatismo. En virtud de estas repeticiones, la prosa “crece” sintácticamente pero no “avanza” semánticamente, puesto que los elementos quedan clavados en ese tiempo que hemos definido trágico donde el retorno de lo mismo excluye cualquier *eschaton*.

A veces la sensación de forzado detenimiento y de exasperada dilatación es llevada a sus extremos mediante procesos de repetición que quebrantan la misma estructura lógica de la oración. En el ejemplo que sigue, al intentar describir la claustrofóbica adolescencia de Graciela, el narrador interpola el adjetivo “interminable” en cada uno de los sintagmas que componen la hipotética –y ya imposible– oración: “sesiones / de medidas / en los sillones / del balcón / de la casa solariega / de la calle Loíza / bajo la mirada / de la viuda / de su madre”. El resultado final, como es previsible, posee evidentes rasgos esperpénticos:

interminables sesiones de interminables medidas en los sillones interminables del interminable balcón de la interminable casa solariega de la interminable calle Loíza bajo la mirada interminable de la viuda interminable de su interminable madre (GMC, 138)

Si, al principio del enunciado, la concordancia del adjetivo con el núcleo de los sintagmas mantiene todavía cierta verosimilitud gracias a su compatibilidad semántica –las “sesiones” pueden ser realmente “interminables”, así como las “medidas”–, a medida que la frase avanza el constructo se vuelve descaradamente paradójico –y por tanto humorístico–, no solo por la reiteración *in crescendo* del mencionado adjetivo, sino por los inesperados acoplamientos semánticos de los sintagmas finales «viuda interminable» e «interminable madre». Como apunta Schopenhauer, «La causa de lo

risible está siempre en la subsunción o inclusión paradójica, y por tanto inesperada, de una cosa en un concepto que no le corresponde» (1927: 168). Cabe señalar, sin embargo, que, tras la primera respuesta humorística a la aparente incongruencia generada por la repetición, el lector percibe que ha llegado a una comprensión “inmediata” y “desautomatizada” de la agobiante relación entre Graciela y su madre.

A esta altura y aclarado el funcionamiento de ciertos mecanismos de repetición en *La guaracha...*, nos vemos forzados a reconsiderar las premisas que postulábamos al principio. Si hay una repetición “buena” o poética, determinada por la recurrencia bien dosificada de los elementos que se repiten, y una repetición “mala” o cacofónica, producida cuando la cantidad de elementos sobrepasa cierto límite y genera tedio o desinterés en el receptor, es evidente que la obra que tenemos entre manos subvierte las bases de este “postulado de cantidad”. El hiperbólico y, por consiguiente, “extrañante” número de repeticiones hace que esta adquiera una nueva funcionalidad en la economía textual, convirtiéndose en mecanismo de desautomatización de la percepción. Infringiendo las convenciones estilísticas estatuidas mediante la multiplicación de los elementos formales y dilatando desmesuradamente la dimensión del espacio textual, la repetición configura pasajes claramente desfamiliarizantes, obligando al lector a prolongar la duración de la percepción.

Los engranajes “extrañantes” actuados mediante la repetición se despliegan por un extenso abanico de posibilidades. Especialmente interesantes resultan los que apuntan a la reificación y a la cosificación de esos personajes que quedan totalmente excluidos –o bien permanecen al margen– de las lógicas de poder.

En la secuencia de apertura dedicada a la China Hereje, el narrador se dirige al público lector/voyeur indicando el estado en que se encuentra la joven mujer:

La verán esperar sudada, sudada y apelonada en un sofá sudado y apelonado, sofá sudado y apelonado que se transforma en cama que se transforma en sofá (GMC, 105)

Como se puede apreciar, la calificación operada mediante el reiterado grupo bimembre de adjetivos “sudado/a” y “apelonado/a” se aplica igualmente a la China y al sofá, actuando una suerte de identificación entre la mujer y el mueble. El valor semántico de los elementos que conforman esta extraña pareja de calificadores, por otra parte, remite tanto a cualidades humanas (sudado) como a estados predicables de cosas (apelonado). Ahora bien, si por una parte la atribución del adjetivo “sudado”

podría inducir a pensar en una suerte de personificación del mueble que, por contigüidad metonímica, “sufre”, como los demás personajes, la «vendetta impía» de sol puertorriqueño, por otra parte, es igualmente cierto que la cualidad de lo “apelotonado” restituye una imagen cosificada de la mujer. En esta suerte de ambiguo movimiento oscilatorio entre la personificación y la cosificación, un elemento contextual, sin embargo, opera en favor del segundo de los mecanismos de extrañamiento. La identificación entre sofá y mujer, propiciada por la repetición de los mismos atributos, es ulteriormente reforzada en la medida en que ambos son presentados como parte de los enseres del *furnished studio* de Vicente Reinoso. Ambos son “comprados” y “poseídos” por del Senador. Ambas superficies, la del cuerpo femenino como la del sofá, son utilizadas como objetos en los que “yacer” («que se transforma en cama»). Tal vez por esta razón sería más pertinente hablar, en una óptica marxista–althusseriana, de reificación, puesto que es la específica relación económica y utilitaria que se instaura entre el Senador y la China la que convierte a la mujer en un objeto comercializado y, por ello mismo, equiparable a un sofá.

De cosificación en sentido propio se debe hablar, en cambio, en el episodio relatado en la última secuencia dedicada a La Madre, donde la impiadosa repetición del adjetivo «prestado» referido al Nene hidrocéfalo, apunta a la obliteración no solo de cualquier vestigio de sentimiento o de emoción, sino del mismo estatuto de ser humano:

El pecoso se orgullece: me regalaron el Bobo. [...] Todos, uno no faltó, se apresuraron, se lanzaron, se avalancharon: a pedirlo prestado, a suplicarlo prestado, a rogarlo prestado, [...] prestado para caballito, prestado para poni, prestado para oso, prestado para puente, prestado para columpio, prestado para subibaja, prestado para banco de sentarse, préstamos efectuados en ley buena. (GMC, 303)

Es interesante notar cómo, en la secuencia citada, el mismo sintagma adjetival es repetido en dos distintas cadenas acumulativas y climáticas para generar un extraordinario efecto esperpéntico. Rebajado al rango de juguete, el Nene enciende el deseo de todos los niños quienes se apresuran a «pedirlo», «suplicarlo» y «rogarlo prestado». El efecto de cosificación aquí es generado no solo en virtud del contenido semántico del adjetivo –se prestan las cosas y no las personas–, sino también gracias a la sapiente construcción sintáctica: colocado tras cada uno de estos infinitivos *in crescendo*, el adjetivo desempeña la función de complemento predicativo del “objeto”,



cuya presencia anafórica es a la vez reiterada mediante la repetición del pronombre enclítico «lo». Es decir, incluso sintácticamente, se reitera la posición “objetual” del Nene.

En la segunda cadena, utilizando la mencionada estrategia de superposición paradigmática, al sintagma «prestado», se va añadiendo una abigarrada serie de complementos circunstanciales de finalidad cuya referencia remite al campo léxico–semántico de los juegos infantiles, pero cuyas connotaciones afectivas resultan totalmente desvirtuadas y subvertidas:

*prestado para poni*  
*prestado para oso*  
*prestado para puente*  
*prestado para columpio*  
*prestado para subibaja (GMC, 303)*

La repetición desquiciada de la misma estructura paradójica aniquila la natural connotación eufórica de los términos referidos a la infancia y al juego, transformando la esperada alegría, la camaradería y la complicidad entre niños en un primitivo y disfórico escenario de indiferencia, crueldad y violencia.

A partir de los ejemplos comentados, resulta incontrovertible que, tras haber perturbado la sensibilidad del lector con una visión “deformada” de la realidad, la repetición induce a reflexionar acerca de las contradicciones intrínsecas no solo al sistema lingüístico, sino a las relaciones de poder, a las dinámicas familiares, a las convenciones sociales y, como veremos, a la misma noción de identidad. Ni “buena” ni “mala”, ni poética ni cacofónica, la repetición en *La guaracha...* es, sobre todo, desfundamentadora.

En el apartado que sigue y con un ulterior ejemplo, se intentará demostrar cómo la novela aplica a otros ámbitos el principio de cantidad que, ahora, podríamos ilustrar de la siguiente manera:

Repetición “buena”	Repetición “mala”	Repetición desfundamentadora
****	*****	*****
Número calculado de recurrencias	Número excesivo de recurrencias	Número hiperbólico de ocurrencias
Función poética	Repetición cacofónica	Extrañamiento y desautomatización

### 3.2 LA SEDICIÓN DE LOS SIMULACROS

*Lo que digo tres veces es cierto*  
L. Carroll

*[...] no hay original, el modelo de la copia es ya una copia, la copia es una copia de la copia; no hay más máscara hipócrita porque el rostro que encubre la máscara es ya una máscara, toda máscara es sólo la máscara de otra; no hay un hecho, sólo interpretaciones, cada interpretación es la interpretación de una interpretación anterior; no hay sentido propio de la palabra, sólo sentidos figurados, los conceptos son sólo metáforas disfrazadas; no hay versión auténtica del texto, sólo traducciones; no hay verdad, sólo pastiches y parodias. Y así hasta el infinito.*

Pierre Klossowski

Todos recordamos el conocido ensayo de 1960 en el que R. Jakobson propone, como ejemplo de enunciado desempeñando una función poética, el eslogan político «I like Ike», utilizado por el Partido Republicano estadounidense para la campaña electoral del general Eisenhower, en 1952. Con gran pertinencia filológica, el lingüista ruso demuestra cómo las aliteraciones, las repeticiones de ciertos fonemas, las rimas

eco y las paronomasias, hacen del constructo –extraordinariamente banal en su contenido– una fórmula de gran impacto emotivo (347–395).

Evidentemente este debe haber sido el modelo a imitar para el Senador Vicente Reinoso, quien encomienda el consenso del electorado no tanto a las bondades de su programa pro-anexionista, sino a un sorprendente repertorio de banales eslóganes propagandísticos forjados según las más previsibles fórmulas compositivas. Se trata de una serie de variantes de una misma estructura sintáctica bimembre, a saber, una oración copulativa en la que el sujeto es siempre el nombre propio del político, y en función de atributo encontramos indefectiblemente el adjetivo «decente», y una segunda oración, de construcción y extensión más variable, en la que la última palabra presenta la rima consonante en *-ente*. Desde su exordio en la diégesis, cada aparición del Senador es acompañada por uno de estos eslóganes, normalmente intercalados en un inciso y colocados tras el sintagma «El Senador Vicente Reinoso». En la primera escena de la primera ronda narrativa, cuya extensión en la edición que manejamos es de diez páginas, encontramos la aparición total de ocho eslóganes, es decir menos de uno por página:

EL SENADOR VICENTE Reinoso – *Vicente es decente y buena gente* – está atrapado, apresado, agarrado. (GMC, 119).

El Senador Vicente Reinoso – *Vicente es decente y su conciencia es transparente* – está atrapado, apresado, agarrado por un tapón fenomenal como la vida, made in Puerto Rico. (GMC, 119).

El Senador Vicente Reinoso – *Vicente es decente y de la bondad paciente* – merienda trozos de cutícula. (GMC, 119).

El Senador Vicente Reinoso – *Vicente es decente y con el pobre es condoliente* – acredita de vozarrón regulado... (GMC, 120).

El Senador Vicente Reinoso – *Vicente es decente y su talento es eminente* – mira el reloj, mira los brillos metálicos... (GMC, 121).

El Senador Vicente Reinoso – *Vicente es decente y su idea es consecuente* – cágase en la cristiana deidad (GMC, 122).

Pero lo que se dice atrapado, apresado, agarrado, está el Senador Vicente Reinoso – *Vicente es decente y nunca miente* – por el tapón (GMC, 124).

EL SENADOR VICENTE Reinoso – *Vicente es decente y no ha tenido un accidente* – pensó cortar por la Avenida Rivera (GMC, 126. Todos los subrayados son nuestros)

Si, como sostenía el Bellman de L. Carroll (1876), lo que se dice tres veces es cierto, nos preguntamos si tendrá el mismo estatuto de verdad lo que se afirma ocho veces. Del marketing a la política, todos los expertos en el área de la comunicación saben perfectamente que los mensajes repetidos son percibidos como más fidedignos con respecto a los que se enuncian una sola vez. Se trata de ese efecto que en

psicología se denomina “ilusión de verdad”, un fenómeno según el cual la exposición reiterada a determinados mensajes genera una familiaridad inconsciente en el receptor y hace que este les atribuya mayor veracidad de la que efectivamente poseen (Moons, Mackie, Garcia–Marques, 2006: 32–44).

A partir de estas consideraciones, intuimos que la campaña propagandística del Senador Reinosa apunta no solo a revelar al electorado todas las excelentes cualidades del *vir probus* insular, sino, ante todo, a presentar como certeza indiscutible la posesión de ese atributo que se repite indefectiblemente: la decencia. Una cualidad que encuentra su justificación no ya en el plano fáctico, vale decir en las acciones –en absoluto decentes– del Senador, sino en un contexto mediático y manipulativo de construcción de la verdad. Insertado el discurso ideológico dentro de las coordenadas de una sociedad de masas, el programa político de Reinosa resulta equiparable al de cualquier producto de consumo, encapsulado en un *jingle* fácil de recordar y lo suficientemente simple como para infiltrarse con facilidad en el vocabulario –y en el imaginario– de la enajenada sociedad puertorriqueña; en este sentido «Vicente es decente» no difiere mucho de los demás eslóganes que saturan las páginas de *La guaracha...* –y los pasivos sentidos de los radioyentes intradieгéticos–: de «Como hace el Ace» a «Hola, hola, Pepsi Cola».

Ahora bien, en el ámbito de la psicología social se ha demostrado que hay dos variables que pueden influir negativamente a la hora de determinar la eficacia de un mensaje persuasivo: el número elevado de repeticiones y la “debilidad” del argumento. Un número excesivo de repeticiones no asociado a ningún estímulo positivo de refuerzo suele causar incomodidad y tedio. Asimismo, la reiteración trillada de un argumento débil y banal produce desconfianza y suspicacia, llegando incluso a generar un efecto boomerang:

Increased processing of message content produces increased persuasion in the case of strong arguments and lack of persuasion, or even a boomerang effect, in the case of weak arguments (Moons, Mackie, Garcia–Marques, 2006: 33)

Aplicando lo expuesto a los ejemplos que nos ocupan, no pasarán desapercibidos ni la redundancia, ni la banalidad de las fórmulas propagandísticas forjadas por el egocéntrico Senador (todas las máximas son «cuña de su única invención», confiesa en la última secuencia). Evidentemente en lugar de una repetición “buena” y persuasiva se elige una “mala” y disuasiva. A medida que la diégesis avanza y el lector se entera

de la vileza que caracteriza la conducta de Reinoso, como hombre y como político, la trillada repetición de los eslóganes y su creciente inverosimilitud en el plano semántico ponen en marcha un poderoso engranaje paródico gracias al cual la hipocresía y la doblez del Senador quedan desenmascaradas. Una vez más, la repetición actúa como mecanismo desfamiliarizante o de *ostranenie*, en términos de Šklovskij, que, al deformar la realidad, permite su aprehensión más cabal.

Sin embargo, allende esta denuncia de naturaleza moral, –recordemos que la crítica ha insistido mucho en la hipocresía de Reinoso como alegoría de la casta política puertorriqueña–, nos atrevemos a sostener que la obsesiva repetición de los eslóganes desempeña en *La guaracha...* una función mucho más compleja, visible, sobre todo, en la última sección dedicada al político. En ella, la incontenible desesperación del hombre apresado en el tapón urbano es acompañada, en el plano de la textualidad, por una secuencia acumulativa en la que se amontonan paroxísticamente todas las fórmulas del repertorio propagandístico que antes habían aparecido diseminadas a lo largo de las varias escenas:

Vicente es decente y buena gente, Vicente es decente y su conciencia transparente, Vicente es decente y de la bondad paciente, Vicente es decente y con el pobre es condoliente, Vicente es decente y su talento es eminente, Vicente es decente y su idea es consecuente, Vicente es decente y nunca miente, Vicente es decente y no ha tenido un accidente, Vicente es decente su carácter envolvente, Vicente es decente y su verbo es contundente, Vicente es decente y su honor iridescente, Vicente es decente y su hacer es eficiente, Vicente es decente y su estampa es absorbente, Vicente es decente y su mente omnipotente, Vicente es decente y nació inteligente, Vicente es decente y respeta al disidente, Vicente es decente y su entraña fluorescente, Vicente es decente y su razón es excelente, Vicente es decente y su meollo es esplendente (*GMC*, 284)

Como se desprende del delirante párrafo, la desquiciada perversión del engranaje propagandístico termina por desvelar y desmantelar la verdadera naturaleza de dicho discurso: un sistema de representación que produce significados que van más allá de la “promoción” del producto, configurándose, antes bien, como confección de una identidad y de una biografía puramente retóricas, construidas en el espacio fantasmático del lenguaje.

Reiteradamente enunciada desde el exordio de la diégesis, la «decencia» de Vicente apunta a convertirse en una “asunción ontológica” mediante un mecanismo de representación en el que el eslogan, en tanto palabra axiomática, trata de dar textura a lo real. En virtud de ello, la identidad del Senador no es más que una sustitución

simbólica, un espejismo posibilitado por el lenguaje institucionalizado, y totalmente desvinculado de la experiencia: en palabras de Klossowski (2004), un simulacro. Como explica el filósofo y novelista francés, la supremacía de logos sobre la experiencia hace que la palabra se convierta en estereotipo y, consecuentemente, que la identidad misma termine siendo una simulación, o, como más tarde añadiría Deleuze, una suerte de efecto óptico (2002: 16). Ahora bien, en la secuencia final de la novela, la repetición grotesca y paródica de todos aquellos enunciados que intentaban “componer” la imagen del Senador deja al descubierto su estatuto “simulacral”, su condición de copias demoníacas que, aniquilando la precaria sensación de mismidad, ponen en tela de juicio no solo la “decencia” sino el mismo “ser” de Vicente. La repetición del simulacro, destrozando la supuesta transparencia del lenguaje, hace que la palabra ya no se pueda identificar con la idea que nombra, cuestionando, así, tanto el proceso de nombrar como el fundamento mismo de la idea que es nombrada. Como aclara Deleuze:

[...] por simulacro no debemos entender una simple imitación, sino, más bien, el acto por el cual la idea misma de un modelo o de una posición privilegiada resulta cuestionada, derribada (2002: 18)

En el caso específico, la idea que resulta derribada por el desfile de simulacros, por la sucesión demoníaca de copias sediciosas, es la de la supuesta unidad del sujeto, vale decir su incuestionada presunción de proclamarse idéntico a sí mismo; es el “yo” de Vicente que, desfigurado por sus propias parodias, no solo es desfundamentado en tanto original, sino que se va “desgastando” a lo largo del proceso de repetición. Siguiendo a Klossowski (1990), el “yo” de Vicente, como el de todos los demás personajes de *La guaracha* —y como el de cualquier ser humano—, es ante todo una institución narrativa, un andamiaje discursivo que autoproclamándose “verdad” oculta lo indecible, ese fondo impulsional<sup>94</sup> que habita el individuo. Sin embargo, en los pliegues de ese mismo lenguaje encargado de asegurar la unidad del sujeto, se anida la presencia, amenazadora y desfundamentadora, de la otredad. Vicente será «decente», pero es también el sátiro pezuñoso de sus fantasías en cuyo cuerpo brota la «multiplicación furiosa de su sexo peludo y alongado» (GMC, 123); asimismo la China Hereje, además de ser la China, es la Madre, y ambas sueñan con «SER Iris

---

<sup>94</sup> Proponemos la terminología utilizada por J. M., Cuesta Abad) *Clausuras* ( de Pierre Klossowski, (2008).

Chacón», «fantasía masturbante de treceañeros, sueño cachondo de varones» (*GMC*, 143 y 109); de la misma forma Graciela es Ciela y ambas, la adulta y la niña, conviven con el fantasma del deseo reprimido. Para liberar esa otredad fantasmal, Klossowski aboga por el abandono de una lógica “especulativa” (razonadora y logocéntrica), en favor de una lógica “especular”, en la que la imagen “simulacral” –reducto que deja subsistir lo indecible– se refracta y multiplica, a la vez que es doblada y desdoblada por la mirada que la apresa<sup>95</sup>.

A la luz de lo expuesto, tal vez se pueda comprender el verdadero desafío que el narrador/narraturogo lanza al principio de la novela cuando invita al lector a “ver” al Senador para que juzgue su apariencia:

*Visto con crasa objetividad, el hombre no se ve mal pero tampoco se ve bien. Como que no se ve ni mal ni bien, que es una manera de verse como otra cualquiera. Aunque ustedes, que lo tienen ante ustedes [...] deciden si se ve bien o si se ve mal o si no se ve ni bien ni mal. (GMC, 119)*

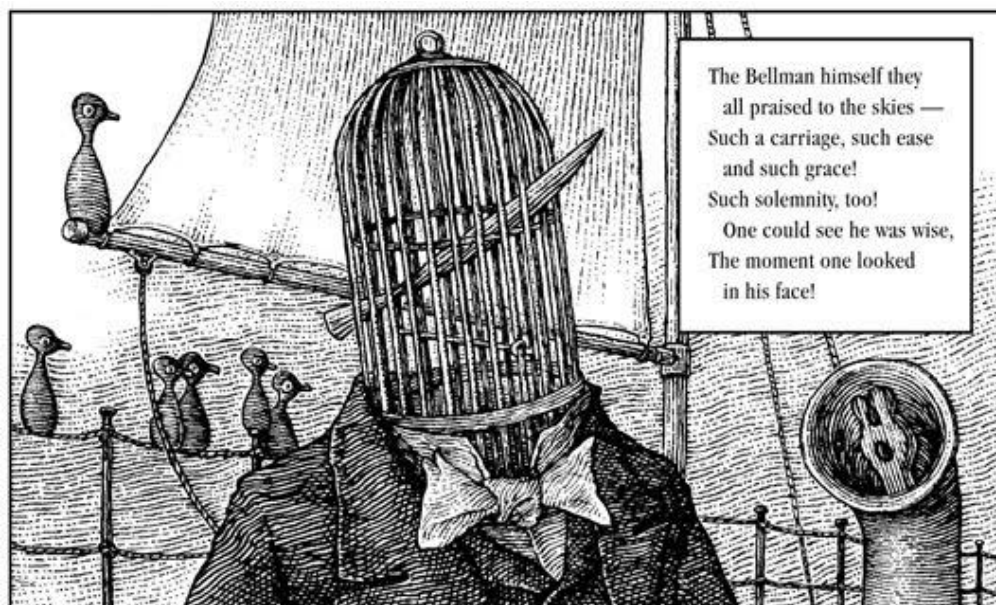
Más allá del humorístico juego metaliterario y de la ingeniosa teatralización del discurso narrativo, creemos que la puesta en abismo que el fragmento realiza entraña muy otras implicaciones. ¿De qué manera puede “ver” el lector de una novela? Desde luego solo a través de la mediación de la palabra. Sin embargo, en el caso de Vicente, tras alguna esporádica y muy poco detallada intervención prosopográfica («todo estampa garrida de anuncio de Glostora» *GMC*, 119), la única palabra que nos devuelve su imagen es la que se desquicia paródicamente en las repeticiones. Lo único que realmente podemos “ver” es una red de enunciados que, mientras “dice” la decencia, libera lo que calla, en tanto indecible; una red tan tupida y deformadora que no nos deja llegar ese fondo abismal que hay detrás, pero cuya violencia intuimos.

En fin, para corroborar el postulado de Klossowski sobre la presencia simultánea, en la imagen, de lo decible y lo indecible, tal vez convenga concluir por donde empezamos y reflexionar sobre una de las ilustraciones que acompañan los siguientes versos referidos al Bellman de *La caza al Snark*: «One could see he was wise, / The moment one looked in his face». En una edición contemporánea del “nonsensical” poema victoriano, inspirándose declaradamente en la pintura de

---

<sup>95</sup> La especial relación entre la mirada y la producción simulacral es ampliamente expuesta en los artículos de G. Deleuze, «Klossowski o los cuerpos-lenguaje» (2005: 325-348) y M. Foucault, «La prose d’Actéon» (1964: 444-459).

Magritte, el ilustrador Mahendra Singh<sup>96</sup> traspone iconográficamente la cabeza/cara del personaje mediante la imagen de una jaula vacía:



Se intuye, observando la ilustración, que las semejanzas entre el improbable tripulante lewiscarrolliano y nuestro Senador caribeño residen no solo en la posesión de un logos que, reiterado, se transforma en verdad, sino en la construcción, a través de este logos, de un envoltorio para un centro irremediabilmente vacío.

En *La guaracha...*, la neobarroca proliferación de los significantes y su desbordada repetición denuncian la fatuidad de todo intento de confeccionar definiciones cabales de la identidad, puesto que, como apunta Castany Prado:

Una jaula nunca contendrá entero a un pájaro, porque lo más esencial del pájaro es volar, y en una jaula no es posible hacerlo. Tampoco una definición contendrá nunca entera a una identidad, porque lo propio de la identidad es planear donde la lleve el aire (2016).

---

<sup>96</sup> L. Carroll, *The Hunting of The Snark. An agony in eight fits*, Illustrated by Mahendra Singh, Brookling, N.Y., Melville House, 2010. Algunas de las ilustraciones se pueden apreciar aquí <http://www.mhpbooks.com/books/the-hunting-of-the-snark/>



### 3.3 DE LA “INEFABILIDAD” DE LO ÚNICO A LA “AFABILIDAD” DE LO REPETIDO: ECOS *KITSCH* DE LA REPETICIÓN

*Lo que importa es que aparenten*  
Luis Rafael Sánchez

Uno de los aspectos más ampliamente debatidos de *La guaracha del Macho Camacho* atañe a la invasiva presencia de la cultura de masas y de lo *kitsch* en sus páginas. Como corolario de lo anterior y con igual interés, la crítica ha explorado también la deliberada manipulación estética a la que son sometidos los códigos retóricos de los medios masivos con fines declaradamente subversivos e irónicos,

Es incontrovertible que *La guaracha...* retrata muy acertadamente la inédita configuración de la sociedad puertorriqueña de los Setenta, caracterizada por la implantación del modelo consumista de masas y por la expansión de los medios de comunicación basados en la reproducción técnica –radio, cine, fotonovelas, televisión–. Es igualmente incontrovertible que, para alcanzar dicho objetivo, R. Sánchez opta por una estrategia de «canibalización» de los nuevos lenguajes, los cuales resultan resemantizados en virtud de un consciente tratamiento estético. Como sostiene F. Díaz:

Lo que ha hecho Luis Rafael Sánchez es ‘metérsele a la casa’ al *mass media*, como respuesta y acaso como venganza artística por la conspiración y *subversión* (de arte a mercancía) que hace este al utilizar las técnicas revolucionarias producidas por la vanguardia artística a la vez que las despoja de su contenido revolucionario y las pone a funcionar iterativamente a favor del convencionalismo, la integración pasiva de las masas y la pervivencia y dominio del ‘establishment’ (2003: 101)

No cabe duda de que la conformación de esta nueva lengua literaria, paródica, metamórfica y desjerarquizada, marca el alejamiento definitivo tanto de los postulados de la generación del ’50, – cuya denuncia de exclusión social del proletariado urbano aparecía aún demasiado empapada de realismo social–, como del proyecto mágico–realista del «Boom», basado en un modelo marxista –y, por ende, fuertemente maniqueo– de las clases sociales y de la cultura, un modelo en el que lo “culto” y hegemónico se contraponen a lo popular en tanto “mítico” y folklórico.

Ahora bien, a partir de finales de los sesenta este esquema dicotómico se quebranta en virtud de la implantación de un sistema económico-productivo de tipo neoliberal con la consiguiente expansión globalizada del mercado y la instauración de nuevos modelos de consumo. Estos factores, junto a la presencia de la cultura de

masas y de lo *kitsch*, «permiten pensar las clases sociales con parámetros alternativos al modelo marxista» (Santos 2001: 25), incluyendo el estudio de las subjetividades y de esas formas de politización de las prácticas cotidianas que De Certeau había intuido.

Es cierto que el modelo de división binario sigue primando en muchas aproximaciones hermenéuticas a *La guaracha...*, tanto, que más de un crítico (Beauchamp 1985; Cerna-Bazán 1996; Gelpí: 1993) clasifica el sistema de personajes según lo sugiere la misma letra de la canción: por un lado «los de adelante», vale decir los estratos alto-burgueses más acomodados, de etnia caucásica o criolla, proyectados hacia la total integración –política, ético-social y lingüística– dentro de la órbita capitalista norteamericana; por el otro, «los de atrás», grupos marginales, cuando no excluidos socialmente (El Nene), de origen afro-caribeño, desprovistos de conciencia política e ideológica y vinculados a prácticas de vida misérrima.

Sin embargo, por muy contrapuestos que parezcan, en *La guaracha...* ambos bandos están ineludiblemente sometidos a una misma ley: la del consumo irreflexivo e indiscriminado. En este sentido es posible afirmar que en la novela el consumo se presenta como la alegoría del Puerto Rico “doblemente colonial”, puesto que fomenta su situación de dependencia económica y cultural con respecto a modelos alienígenos –el español primero y el norteamericano después–, a la vez que perpetúa ciertas estructuras coloniales de sometimiento y exclusión. En ello residiría, por tanto, el estatuto *kitsch* de la cultura puertorriqueña, caracterizada por ser una copia sucedánea, inadecuada y mal hecha de modelos a imitar/consumir. La repetición, en este sentido, se revela como el mecanismo fundamental de lo *kitsch* en tanto «ideología de la copia» (Santos: 148).

Obviamente la isla entera padece la misma “plaga”: el mismo “mal de consumo” aqueja tanto a «los de adelante» como a «los de atrás», si bien con ciertas salvedades. La burguesía hispana, retratada en su insalvable superficialidad y carencia de valores intelectuales y morales, se demuestra famélica de modelos europeos o norteamericanos considerados portadores de un *status symbol*. El Ferrari de Benny o el «molto bello giardino» de Graciela, «tan bello como el giardino dei Finzi-Contini ma non tan bello como el jardín de los senderos que se bifurcan ni tan extravagante como el jardín de las delicias» (GMC, 158), son solo unos ejemplos de las innumerables manifestaciones de consumo acríptico e inauténtico de bienes, de cultura e incluso de “belleza”,

realizado por las clases plutocráticas y los *neveaux riches* insulares por mera ostentación.

Igualmente evidente es la imitación, por parte los grupos desprestigiados o “desclasados”, de los códigos de comportamiento de las élites, así como la tendencia a nutrirse de sus deshechos: si el «molto bello jardino» de Graciela era el epítome de la ostentación y de una cultura superficial y «de oídas», el “jardín” de la China Hereje no puede sino reducirse a la artificialidad y al mal gusto de unas frutas y flores de plástico:

LAS FRUTAS PLÁSTICAS puestas dentro de un *boul* grande alegran la mesa y se compra un mantel plástico que imita encaje y cogen una apariencia que hay que tocarlas porque parecen bajadas de los palos, como las flores artificiales que uno rocea y aparentan ser flores cortadas del jardín (*GMC*, 274)

La forma de consumo propia de las clases marginales reside en la tendencia a la adquisición de réplicas, de productos espurios y de imitaciones baratas, cuyo principal objetivo es –además de satisfacer el hedonismo de las masas–, proporcionar esa promesa de felicidad o *promesse du bonheur*, que Adorno califica como «autoconstruida y fútil» (citado en Calinescu 2003: 226). En este sentido, el relojito de la China hereje, en el que «viven dos rubíes *fingidos*» (*GMC*, 268, la cursiva es mía), encierra sincdóquicamente toda la filosofía de vida de la mujer:

Otra mirada tierna a los rubíes que, a fin de cuenta no son rubíes, pero que bien imitan rubíes, bien que aparentan rubíes, bien que dan un palo, material sintético y qué: lo que importa es que aparenten: su fe es la apariencia, su religión es la apariencia su eslogan vital es la apariencia (*GMC*, 269)

De la cita se desprenden claramente dos ulteriores instancias de reflexión: ante todo la corrupción *kitsch* del gusto –o el “mal gusto”– de la joven mulata, incapaz de percibir, no tanto las nociones de fealdad y belleza, sino la intrínseca inadecuación de las cualidades formales de los objetos espurios –en este caso el material sintético que pretendería imitar una piedra preciosa; en el caso de la cita anterior, el plástico en sustitución del encaje o incluso de materiales orgánicos como frutas y flores–. Se comprende, entonces que el mal gusto no es otra cosa sino la «ilusión del gusto ideológicamente manipulada» (Calinescu 2003: 237); en segundo lugar, esa tendencia al «engaño y al autoengaño» (Adorno, citado en Calinescu: 226) que constituye la

esencia del *kitsch* y que, en la realidad latinoamericana, mejor responde a las necesidades psicológicas del alienado proletariado urbano.

La “apariencia”, falsificando la verdad para confundir el juicio ajeno, obviamente es una forma de engaño, una mentira que contamos al mundo. Sin embargo, en la dinámica del *kitsch*, esa misma mentira se vuelve “estructural” (Eco 2003), vale decir que se encuentra ya inscrita en los productos de consumo baratos y desechables en los que no se vende tanto el objeto en sí, sino sus “efectos preconfeccionados”, su condición de uso y, con ella, las predecibles reacciones que el mensaje debe suscitar. En *La guaracha...*, el producto *kitsch* por antonomasia, caracterizado por su inagotable reproductibilidad, su fácil consumo y, obviamente, su infinita promesa de felicidad, es el que todos los personajes, de una forma u otra, se ven obligados a consumir: la canción o, mejor dicho, el “*hit*” radiofónico, que da el título a la novela.

Pero, ¿por qué es *kitsch* y no simplemente “popular” la guaracha? O, mejor dicho ¿cuándo lo popular se convierte en *kitsch*? El que la música tradicional/popular históricamente haya desempeñado un papel de gran relevancia en las dinámicas culturales latinoamericanas es verdad de sobra conocida. Especialmente en el área de Caribe, esta se había venido configurando en tanto arena de definición identitaria y espacio de negociación de valores para las comunidades implicadas en dichos procesos creativos. Se trata de producciones simbólicas de gran relevancia, en cuyo entramado textual/musical, gracias a la hibridación de ritmos y sonoridades dispares, se pueden leer en filigrana los imaginarios colectivos subyacentes. Asimismo, la especial interacción de texto musical y verbal, ambos fuertemente elusivos, hace que estos artefactos semióticos a menudo sean ideológicamente disruptivos.

Sin embargo, como muy bien han señalado los estudios de la Escuela de Frankfurt y los de T. W. Adorno y M. Horkheimer en particular, (Adorno 2008) al someterse a las dinámicas de la “industria cultural”, la música popular se transforma en un bien de consumo cuyo “valor” reside meramente en el ejercicio de una función lúdico-hedonística o de entretenimiento de las masas. Tras su adecuación a las lógicas del mercado, la música popular está destinada no solo a la “kitschificación” en términos de estandarización del repertorio y cristalización de los estilemas, sino al vaciamiento, en tanto práctica cultural, de toda implicación política.

Insertada en la lógica que acabamos de describir, la guaracha cantada por el Macho Camacho, lejos de cuestionar la realidad isleña, de incitar a la reflexión, de señalar contradicciones, de ampliar los horizontes políticos y con ellos los límites de la ciudadanía, se limita a ejercer su poder alucinatorio sobre el enajenado público de radioyentes; a dispensar efímeras liberaciones del cuerpo, tan efímeras como el tiempo de ejecución de la pieza misma.

Ahora bien, hay que recordar, asimismo, que una de las características del *kitsch* es su ductilidad –su “complicidad” diríase– para ser manipulado de forma paródica e irónica. Creemos que es a partir de esta premisa que debe ser leída la ambigüedad que exhibe la instancia autoral de *La guaracha...*, ipostasiada en las varias voces narradoras, a la hora de tratar la mencionada categoría. Solo a partir de una novedosa conciencia estética puede resolverse la ambivalencia que parece atravesar cada página de la novela, marcada por la presencia simultánea «de aceptación y desprecio, exaltación y burla, deleite y repulsión» (Barradas, 2015: § 10).

No cabe duda de que Luis Rafael Sánchez despliega este portentoso engranaje textual para denunciar la violenta implantación en la isla de un sistema de producción y consumo enajenante y depauperador, así como el colonialismo endémico que aflige a la cultura puertorriqueña, moldeada sobre prácticas imitativas y “repitientes” de patrones foráneos y, por consiguiente, incapaz de desvincularse de ellas. Si el *kitsch* ha de entenderse como metáfora «del ideograma de la copia» (Santos: 33), no queda sino asumir que la cultura puertorriqueña es *kitsch* desde su misma fecha de nacimiento<sup>97</sup>.

Sin embargo, siguiendo a H. Babbha (2002), también debemos recordar que la repetición colonial muy pocas veces suele ser una práctica mimética neutra o inocente, puesto que entraña siempre elementos de subversión del modelo a imitar. Si, como apunta Lezama Lima, el barroquismo indiano aurisecular vislumbró en el “goce” y en el “disfrute” la clave para contrastar las severidades del Barroco peninsular y postular una “contraconquista americana”, de la misma forma el neobarroquismo del siglo XX divisa en la parodia y en el tratamiento *camp* de la realidad masificada, la vía para la recuperación de un reducto identitario inalienable. Esta nueva campaña de “contraconquista”, manteniendo fuertes vínculos de continuidad con la mejor tradición narrativa latinoamericana en lo relativo al humor y a la desacralización de los

---

<sup>97</sup> No es baladí recordar que, según Calinescu, el origen del *kitsch* se encuentra precisamente en el Barroco; citando a F. Wedwkind, el crítico lo define como «la forma contemporánea del Gótico, Rococó y Barroco» (223).

paradigmas fuertes<sup>98</sup>, utiliza como instrumento de ataque lo que el mismo Sánchez define, en una conferencia dictada en 1987, en términos de «poética de lo soez». Se trata de una categoría estética en la que conviven «lo vulgar, lo agresivo, lo kitsch [y] lo cursi» y que, otorgando plena legitimidad literaria a «lo revulsivo, lo escatológico y lo incómodo» (Sánchez, 2006: 135), transforma dichas instancias en herramientas de crítica social (Barradas, 2015: § 10), en actos de empoderamiento microfísico cotidiano, en esas "tácticas ingeniosas" con las que el débil saca ventaja del fuerte y consigue, en parte, desestabilizar el sistema:

Lo soez, entonces, no sólo sirve de materia literaria para unos escritores procedentes de zonas marginales productores de ignorancia y gusto criminal y bajura intelectual o en abierta simpatía con ellas. También propicia la asunción colectiva de una identidad social, una identidad política. Porque la investigación crítica de lo soez revela una toma de venganza, una ofensa sostenida y consciente, un confabulado protocolo de desenmascaramiento encargado a la transgresión del cultivo, a la indisposición a guardar la norma, a la chacota de las gracias y las gentilezas, a la desintegración que integra – a pesar suyo – la antinorma, la antigracias, la antigentileza; (134)

«Legalizando la cursilería» (Sánchez 1988: 5), el mal gusto de los desclasados y lo soez, Sánchez transforma el imaginario *kitsch* transmitido por los medios en una nueva retórica en la que se inscriben las contradicciones sociales.

Toca ahora ver cómo la repetición, en el contexto apenas deslindado, consigue diseñar un nuevo espacio de negociación para las instancias identitarias, las cuales, como se intentó demostrar en el caso del Senador Reinosa, en *La guaracha...* quedan indefectiblemente excluidas de cualquier tratamiento esencialista o apodíctico.

---

<sup>98</sup> Para Sánchez lo «soez» no se puede desvincular del humor, de ese humor que con violencia «se practica en nuestro continente, humor que emana por igual de los sándwiches de metafísica y angustia afrancesada que digieren los queridos hermanos argentinos y de los tambores buduístas para acompañar la muerte de los cabros que deleitan a los queridos hermanos haitianos» (2006: 132-133).



## 4.REPETICIÓN Y PERFORMATIVIDAD

---

[...] eres una repetición entre las repeticiones  
[...]. Eres (soy) es una repetición entre las  
repeticiones. Es eres soy: soy es eres: eres es  
soy. Demoliciones: me tiendo sobre mis  
triturasiones

Octavio Paz

### 4.1 LA REPETICIÓN PERFORMATIVA

Como hemos apreciado, *La guaracha...* perfila muy acertadamente la reinterpretación y la asimilación del imaginario propagado por los medios de comunicación masivos por parte de todos los personajes; un proceso que se consolida, en última instancia, en el consumo desenfrenado y acrítico de productos espurios.

Desde la específica perspectiva del consumo se abre un intersticio de reflexión que, creemos, permanece en parte inexplorado y permitiría leer el añoso problema de la *identidad* a la luz de un nuevo paradigma interpretativo. Nos referimos a la relación entre el imaginario generado y transmitido por los medios masivos y el proteico mecanismo que Judith Butler (1998; 2002; 2011) define como *performatividad*, en tanto repetición de conductas y prácticas reguladoras que, reiteradas y estilizadas en el espacio exterior del cuerpo, estructuran y moldean la identidad.

Si bien las reflexiones de Butler atañen a una nueva conceptualización del rasgo identitario de “género”, sus teorías poseen un alcance mucho más amplio, puesto que, al constituir el género la condición esencial de inteligibilidad de las “personas”, la desconstrucción de dicha categoría subsume un replanteamiento del concepto de “identidad personal”:

Sería un error pensar que primero debe analizarse la “identidad” y después la identidad de género por la sencilla razón de que las “personas” solo se vuelven inteligibles cuando poseen un género que se ajusta a normas reconocibles de inteligibilidad de género. [...] Mientras que la cuestión de qué es la “identidad personal” en los estudios filosóficos se centra en la pregunta de qué [...] determina la continuidad o la propia identidad de la persona a través del tiempo, habría que preguntarse ¿en qué medida las prácticas reguladoras de la formación y separación de género determinan la identidad, la coherencia interna del sujeto



[...]? ¿En qué medida la “identidad” es un ideal normativo más que un aspecto descriptivo de la experiencia? (Butler 2011: 70–71)

Rechazando todo esencialismo<sup>99</sup>, Butler subraya que el intangible soporte ontológico, es decir la idea de una identidad como sustancia estable e idéntica a sí misma, no es sino el falaz constructo de los relatos epistemológicos fundacionales de la metafísica de la presencia. La identidad, postula Butler, no es algo que “somos” apriorísticamente y de una vez por todas, sino algo que constantemente estamos “haciendo” desde una posición discursivamente constituida; no es la *causa* sino, antes bien, el *efecto* de prácticas de significación que, reguladas por normas de inteligibilidad, se vuelven sustancializadoras.

Es fácil intuir que los sistemas nomotéticos de las varias comunidades humanas han tendido históricamente a repertorar el conjunto de comportamientos identitarios considerados aceptables o sancionables en relación con un sistema hegemónico de valores. Toda repetición representa entonces una manera de “citar” la norma y de la adecuación a sus dictámenes depende la inteligibilidad y aceptación del sujeto en las transacciones sociales. En muchos contextos, la repetición de ciertos rituales semióticos adquiere un carácter tanto más coercitivo en cuanto que inconsciente, so pena la invisibilidad del sujeto o, peor aún, el estigma mediante el enclaustramiento en la categoría de «lo abyecto» (Butler 2002: 19–20).

A partir de estas premisas, es posible esbozar un breve análisis de la operatividad de la noción de repetición performativa en lo que atañe a la estructuración de la identidad de los dos personajes femeninos principales de *La guaracha del Macho Camacho*: La China Hereje y Graciela Alcántara. En particular, nos interesa revisar los vínculos que se establecen entre la repetición performativa identitaria y un doble orden de factores: por un lado la insoslayable herencia colonial, con su taxonomía de identidades y el relativo repertorio de imágenes históricamente sedimentadas; por el otro la nueva configuración post-industrial de la sociedad puertorriqueña,

---

<sup>99</sup> Como se puede apreciar, las reflexiones de Butler entroncan con una tradición filosófica que, a partir de Nietzsche, intenta desquiciar la idea, procedente del racionalismo antropocéntrico, de un sujeto-fundamento. Para el filósofo alemán, tras la muerte de Dios, al hombre no le queda sino re-crearse constantemente en el flujo del devenir, de ahí su condición de efecto y no de causalidad. Este mismo concepto queda magistralmente apresado en la sugerente imagen con la que M. Foucault clausura *Las palabras y las cosas*: el sujeto en tanto rostro de arena que las ondas del mar se encargan indefectiblemente de borrar.

caracterizada por la implantación del modelo consumista de masas y la disruptiva presencia de los medios de comunicación como reguladores de las subjetividades.

#### 4.2 LA REPETICIÓN DEL IMAGINARIO COLONIAL

Si, como se ha venido postulando, el género no es un atributo intrínseco de los individuos, sino un efecto que aflora tras la introyección y la reiteración de normas discursivas regulatorias, es evidente que cada comunidad fabrica su específico imaginario y el inventario de conductas que estima propios del significante “mujer”. Lejos de ser monolítica en cualquier latitud, dicha categoría se refracta profusamente en aquellos espacios geográficos y en aquellas configuraciones sociales en las que factores como la raza y la condición social determinan la creación de subjetividades plurales. En este sentido, los personajes femeninos de *La guaracha* parecen obedecer de manera incuestionada a las figuraciones de mujer que, a lo largo de su historia, la colonia patriarcal se ha encargado de confeccionar: por un lado está la mulata, a la que se asocian indefectiblemente caracteres como la exuberancia sexual, la ignorancia y el habla soez; por el otro la blanca, depositaria de valores como la fidelidad conyugal, el desapego al sexo, la docilidad y el refinamiento en los modales (Firestone 1976). Ambas, sin embargo, son investidas del atributo femenino universalmente considerado primario en los repertorios discursivos mitológicos, a saber, la vocación a la maternidad.

Con base en un planteamiento de clara derivación foucaultiana, para Butler dichos repertorios discursivos no son transparentes herramientas hermenéuticas a través de las cuales nos leemos y comprendemos, sino medios de *sujeción* que permiten la inscripción en los cuerpos de un orden social dominante, a fin de controlar, regular y normalizar esos mismos cuerpos (Foucault 1994). Ahora bien, postular la construcción discursiva de los sujetos desde una ontología performativa implica que, en el proceso de repetición, las *normas* hegemónicas sedimentadas son “citadas” como si se tratara de un “lenguaje”, vale decir en tanto «conjunto de prácticas atributivas, explicativas y predictivas» (Soley 2012: 64–65). Además, cabe señalar que, aun manteniendo los debidos distingos epistemológicos, los conceptos de *sujeción* y *performatividad* revelan cierta relación con los de *violencia simbólica* y *habitus*

elaborados por Bourdieu (2000) y revisados posteriormente por Butler<sup>100</sup>. Según el francés, al no poder situarse ningún sujeto fuera del espacio social, los esquemas con los que este se percibe y se piensa serán, inexcusablemente, un producto del sistema mismo. La violencia simbólica, por consiguiente, es una forma de dominación subrepticia y dócil, que se ejerce con el acuerdo tácito de los dominados y que se resuelve, en última instancia, en la imposición/impostura que hace pasar por “naturales” y legítimos ciertos significados simbólicos –roles sociales, categorías cognitivas, visiones de mundo– que en realidad son la expresión de relaciones asimétricas de poder. Tales determinismos sociales son “incorporados” por los individuos como *habitus*, el cual, funcionando como un automatismo, dirige la percepción, la categorización y la misma apariencia –o estilo corporal– de los agentes sociales, a la vez que asegura la estabilidad del orden social. Resulta evidente que si algo aúna a Bourdieu y Butler es el postulado de que la norma se “somatiza”, se encarna en la materialidad del cuerpo.

Ahora bien, vistas con detenimiento, la China Hereje y Graciela Alcántara aparecen, en la novela, como el receptáculo privilegiado de esa violencia simbólica. No se limitan a adherir a las configuraciones identitarias de género diseñadas por la cultura colonial, sino que “encarnan” la dialéctica misma del proceso colonial. La mulata es el epítome del Puerto Rico explotado y prostituido (Schlau, § 40), mientras que Graciela reproduce el desprecio de la mirada foránea hacia lo local. Si la piel de Graciela «nevada y pura» deja entrever «los capilares que se azulan» (*GMC*: 132), indicio de la pureza incontaminada de su raza, el «trigueño subido de aquí» (*GMC*: 177) de la China es el fruto de un mestizaje en absoluto pacífico, de una hibridación racial descrita como un proceso connotado por la contradictoria presencia de violencia y goce sexual y en el que se exhibe toda la carnalidad de la transculturación.

A las diferencias raciales corresponden otras tantas diferencias en la gestión del cuerpo y de la sexualidad. Graciela, toda «peca y blancura», no esconde su repulsión hacia el sexo a la vez que manifiesta cierta frigidez en todas sus relaciones interpersonales. Su cuerpo, en ningún momento descrito en la novela, aparece siempre

---

<sup>100</sup> Si bien reconoce la importancia de la aportación teórica de Bourdieu a fin de explicar la incorporación no intencional y no deliberada de las normas, Butler afirma que el sociólogo francés “fracasa a la hora de explicar cómo esa parte corporal del habla perturba las mismas normas que lo regulan y se resiste a ellas” Además, su teorización de la performatividad del discurso político no tiene en cuenta la performatividad implícita del “habla” corporal o, dicho de otra forma, la performatividad del *habitus* (Butler 2004).

“protegido” por barreras que lo preservan del contacto sexual («una camisola de corte monacal» GMC: 140), «Embarrada en Crema Ponds, [...], medias de lana gruesa porque tengo frío o principio de artritis» GMC: 232). Completa el cuadro de los atributos propios de una señora de clase acomodada el uso de un lenguaje eufemístico y elusivo, con una sobreproducción de metáforas para designar todo lo que, por decencia, queda desterrado de lo nombrable («[...] ni para hacer el fresco acto copulativo, ¿qué es eso Mamá? [...] eso es la carnal penetración de su vergüenza en la tuya» GMC: 140). También caracterizan el habla de Graciela esas marcas discursivas que, por estereotipización, connotan cierto refinamiento femenino: la sufijación apreciativa y los hipocorísticos («Ciela mía» GMC: 186), el uso de adjetivos valorativos y la acentuación enfática de sintagmas o sílabas («fas-ci-na-da, he-chi-za-da, em-bru-ja-da» GMC: 237).

Muy otra es la gestión del cuerpo de la China Hereje, que vive la sexualidad con jocosidad y desenfado desde la niñez. Las diferencias que en la esfera sexual separan a las dos mujeres son tan evidentes como lo son las tonalidades de sus pieles, factores que, en el imaginario colonial, poseen una estrecha vinculación:

EN CAMBIO, QUE cambio con la querida [...] qué respuestas abrasadas a su Eros dinámico, qué recibimientos cálidos a las peticiones insospechadas: qué talento en la pirueta: pirueta de la cama, pirueta de la butaca, pirueta del suelo, pirueta del borde del lavabo, pirueta de la bañera: precursoras dignísimas del *Último tango en París* [...] qué versatilidad asombrosa para la composición y el sostenimiento de figuras inverosímiles: *con tal de que la querindanga sea negra o mulata. Negra o mulata el requisito y la esposa tanta peca y blancura.* (GMC: 232, el énfasis es mío)

Desdoblada en dos personajes –La China Hereje y La Madre–, de la mujer es posible apreciar tanto el comportamiento en la esfera social y pública, como los gestos cotidianos que cumple en el circunscrito espacio hogareño. En ambos casos resulta evidente una tendencia incontrolada a la “exteriorización”, es decir a la inscripción explícita en la superficie “visible” y “audible” del cuerpo de todas sus manifestaciones, tanto físicas como psíquicas: traga, eructa, se purga, bailotea, se contorsiona; y todo ello exhibida y sonoramente. Podríamos adelantar ya que su subjetividad se juega totalmente en terreno de la epidermis.

Como se puede apreciar, las visiones de mundo, los protocolos de conducta relacionados con los respectivos roles sociales y los mismos estilos corporales adoptados por las dos mujeres reproducen de manera indiscutida la lógica de la

dominación de la colonia patriarcal. Teniendo en cuenta que la jerarquía del poder – encarnada en la familia nuclear y alegorizada en la imagen de la «familia racial» (Firestone 1976)– genera tanto la psicología del sexismo como la del racismo, la violencia simbólica aparece ejercida sobre las dos mujeres de formas diferentes, pero igualmente represivas. Insertadas en una economía de bienes simbólicos, Graciela, en tanto esposa, es objeto de una «sumisión paradójica» (Bourdieu 2000: 11) que la convierte en propiedad privada; la China Hereje, en tanto “corteja” o amante, en propiedad pública.

En fin, cabe evidenciar que incluso las valoraciones y los sentimientos recíprocos de las dos mujeres “repiten” un repertorio de discursos sedimentados: Graciela aborrece la vulgaridad, la ausencia de “moralidad” y la promiscuidad sexual de las mujeres negras, mientras que La China Hereje desprecia a las blancas por delegar a las negras todas sus obligaciones –de la satisfacción sexual de sus maridos, al cuidado de los hijos, al trabajo sucio de la casa (Firestone 1976)–, y por ser unas “frías neuróticas”, opinión corroborada por el de hecho, en el presente de la narración, la esposa del Senador se encuentra precisamente en el consultorio del psicólogo.

#### **4.3 REPETICIÓN PERFORMATIVA Y REPERTORIO SIMULACRAL MASSMEDIÁTICO**

Delineado el bagaje de atributos que el imaginario colonial puertorriqueño ha confeccionado para nuestras protagonistas, cabe destacar que el abanico de ficciones discursivas reguladoras de las identidades producido tras la difusión de la economía neoliberal trasciende y a la vez complica dichos patrones. Como se ha venido afirmando, el drástico cambio en el perfil de la sociedad isleña, generado por la implantación de la sociedad de consumo y la difusión capilar de los medios, estimula nuevas mitologías, induce nuevas necesidades y promueve nuevas formas de identificación. Se trata, como apunta Manolo Farci (2011: 58), de mecanismos de construcción identitaria que se activan en el momento en el que el sujeto consumidor se encuentra frente al repertorio de identidades exhibidas por los medios masivos. Estos se ofrecen como mercancía “cultural” en tanto en cuanto proporcionan al individuo una posibilidad de agencia, pudiendo este “libremente” elegir, construir y comunicar activamente todos aquellos significados sociales que ambiciona asociar a su

identidad y que son elegidos, básicamente, por el poder de seducción que emana de sus cualidades míticas y/o mitopoyéticas.

Antes de aplicar lo expuesto a *La guaracha*, se impone, sin embargo, una breve reflexión metodológica, a fin de revisar la operatividad y pertinencia de la noción de *performatividad* en el estudio de repeticiones relacionadas con el consumo y, por ello mismo, deliberadas e individuales.

Come es sabido, Butler revisa muchas veces el paradigma que venimos manejando. En *El género en disputa*, publicado en 1990, su teoría oscila entre una comprensión de la performatividad como «algo lingüístico» o como algo «teatral», concluyendo que ambas interpretaciones mantienen una relación quiástica y que el “acto discursivo [...] dirige la atención hacia ambas dimensiones” (Butler 2011: 31). Sin embargo, tres años más tarde, en *Cuerpos que importan*, la autora adopta un enfoque más restrictivo a fin de distinguir entre *performatividad* y *performance*, vale decir entre la práctica forzada y reiterativa de discursos reguladores y la actuación singular y deliberada de un sujeto voluntario. Afirma Butler que:

[..] la “actuación” como un “acto” limitado se distingue de la performatividad porque esta última consiste en una reiteración de normas que preceden, obligan y exceden al actor y, en este sentido, no pueden considerarse el resultado de la, “voluntad” o la “elección” del actor. (Butler 2002: 328)

Evidentemente, la distinción entre *performatividad* y *performance* obedece a la necesidad de Butler de tomar distancia tanto de la teoría fenomenológica de los “actos” de Husserl y Merleau-Ponty, como de su reapropiación por el feminismo y, en última instancia, de la misma matriz foucaultiana; y todo ello por la simple razón de que todos estos discursos, de una forma u otra, subsumen la noción de un “sujeto agente” – gramatical o metafísico–, preexistente al discurso (Butler 1998).

No es posible tampoco pasar por alto la tajante afirmación de que la performatividad no puede “combinarse con el voluntarismo o el individualismo y mucho menos con el *consumismo* y en modo alguno supone la existencia de un sujeto que escoge” (Butler 2002: 38, el énfasis es mío). Así formulada, no quedaría resquicio de legitimidad para apelar a la teoría de la repetición performativa en el estudio de la conformación de las identidades femeninas de *La guaracha* como resultado de un proceso imitativo de simulacros massmediáticos, puesto que dichos procesos están vinculados a la volición y a la intencionalidad.

Ahora bien, sin querer ahondar en debates que excederían abundantemente los límites del presente trabajo, bastará recordar aquí que el aparato teórico de Butler ha sido y sigue siendo objeto de complejas críticas y refutaciones –entre otras, la de enfoque marxista de N. Fraser y la de corte ético-político de M. Nussbaum–. Todas ellas apuntan a la problemática cuestión de la limitada –cuando no inexistente– capacidad de “agencia” de los individuos, los cuales aparecen, en el marco teórico butleriano, desarraigados de sus concretos contextos históricos, sociales y políticos, y despojados de cualquier capacidad para poder intervenir en ellos en tanto individuos. Y por mucho que la filósofa reitere que dismantlar al sujeto metafísico no equivale a demoler la agencia como tal, sino a vislumbrar los límites habilitadores dentro de los cuales la agencia es consentida, frecuentemente esta se reduce a prácticas de subversión de naturaleza paródica (Nussbaum 2000).

Entre las objeciones más pertinentes a fin de sostener los postulados del presente trabajo se encuentran las de Arruzza (2015), quien, en un estudio de enfoque marxista, afirma que el fracaso de Butler reside en la delineación de una temporalidad abstracta. Asentada la performatividad como un proceso de repetición *en el tiempo* de normas sedimentadas *en el tiempo*, el de Butler resulta ser un tiempo sin historia. De hecho, a pesar de su insistencia en la historicidad de los procesos de sedimentación y reactuación, Butler «neither historicises her own categories nor addresses the historical conditions that make her own description of gender possible» (Arruzza 2017: 42). Historizar la performatividad implica, en la actualidad, vincularla al sistema económico de capitalismo avanzado, en el que la difusión del consumo masivo de mercancías reifica las identidades. Como ejemplo de ello, Arruzza propone el estudio realizado por Floyd acerca de la conformación de la “masculinidad” en el contexto económico-productivo fordista estadounidense. La exhaustiva investigación de Floyd, articulando de forma coherente performatividad y teoría marxista, restituye una convincente comprensión de la identidad de género como resultado de una serie de comportamientos y patrones de consumo prescritos en el marco de un tiempo de ocio regulado por la forma de la mercancía (Arruzza 2017: 48–49).

Siguiendo esta misma línea metodológica, hipotetizamos que, insertadas en un tejido económico y cultural predominantemente consumista, las protagonistas femeninas de *La guaracha* intentarán “performar” su subjetividad a través de la reiteración del amplio repertorio “simulacral” del que disponen y del cual pueden

extraer tanto los significados sociales (maternidad, sexualidad) como el imaginario mítico (íconos, belleza, bienes de consumo) que anhelan integrar a sus autorrepresentaciones. Intentaremos ver cómo este proceso es actuado por el personaje más complejo de toda la novela, la China Hereje/La Madre, la cual, lejos de encontrar el camino para la construcción de una subjetividad indivisa y socialmente reconocida, estará destinada a habitar identidades reificadas y enajenadas.

#### 4.4 DE CÓMO SER IRIS CHACÓN

Sometida a una insalvable escisión, la joven mulata aparece en las primeras secciones de cada ronda narrativa como la «querida» del Senador Reinosa, viéndose obligada a ejercer esta forma no demasiado velada de prostitución para alcanzar cierta promoción económica y social. En las otras secciones, en cambio, nombrada mediante el epíteto «La Madre», se nos presenta como una mujer pobre y marginal, abandonada por el marido y con un hijo hidrocéfalo al que debe proveer. Es incontrovertible que la escisión narrativa transparente ya, de entrada, una profunda grieta interior debido a la inconciliabilidad de fondo de estas dos instancias psicológicas y materiales. Incapaz de advenir a una edificación psíquica indivisa y autoconsciente, serán las retóricas de los medios masivos las pautas que guiarán sus autorrepresentaciones.

En tanto China Hereje y en el ejercicio de su profesión de «Belle de jour insular» (*GMC*: 107), la mujer se aventura en el juego de la seducción mediante el uso estratégico de la palabra cursi, del ademán fingido y del gesto exacerbado, armas aprendidas y ensayadas tras la religiosa visión de los ecuménicos teleculebrones latinoamericanos:

¿Aprendió el dulce encanto del fingimiento de los manierismos repercutidos del grandioso teleculebrón *El hijo de Angela María* que convirtió en melaza el corazón isleño? (*GMC*: 115)

Ella, divertida [...], le respondió con arrobo interdental: bandido, hombre malo, aprovechado, muñeco [...]. Ella, humedecidos los labios, seductora, lo detuvo con un susurro cálido que invitaba a más grajeo (*GMC*: 224)

Como se puede apreciar, al reiterar ciertas pautas de comportamiento, la China Hereje está poniendo en acto una repetición performativa, citando una “norma” y eligiendo una manera de “ser” y de presentarse al mundo; sin embargo, no podemos



ignorar la condición de descarado fingimiento de ese gesto, destinado a consumirse en la superficialidad de un cuerpo igualmente “consumible”. Percibimos inmediatamente que se trata de una *performatividad mecánica*, en la que la cita de lo que se considera “norma” se reduce a una imitación torpe de esquemas corporales que no descienden nunca por debajo de la superficie de la epidermis, que fracasan en su intento de construcción de una subjetividad, aunque sea provisional y precaria. Es más, el estatuto folletinesco y claramente insincero de la repetición de la China Hereje, sumado a la insinceridad *kitsch* o estructural del modelo imitado<sup>101</sup>, lejos de contribuir a la formación de la identidad de la mujer, produce un acto hueco.

Por otra parte y en lo que respecta a La Madre, no cabe duda de que el ejercicio de la maternidad –la narración supuestamente fundacional de lo femenino–: resulta igualmente plasmado por las retóricas de los medios:

La Madre no desaparece así así como si fuera madrecita de cualquier miércoles. Nada de eso, de eso nada, nada de nada de eso. La Madre sabe muchas canciones de las madres, La Madre sabe muchos pasodobles de las madres, La Madre sabe muchos tangos de las madres. La Madre ha visto mucho cine mejicano. [...] La Madre mima al Nene: Mamá mía, Mamá mía, bésame todos los días: Sara Gracia, Libertad Lamarque, Mona Marti, Amparo Rivelles (*GMC*: 248)

De la cita se desprende claramente que los rituales de conducta de La Madre se derivan del acervo de canciones y películas *kitsch* en las que priman el clisé y el estereotipo –con la imagen de la madre abnegada y sufrida aventajando a todas las demás–. Se trata de narraciones cristalizadas en las que se introducen variaciones mínimas sobre figuras míticas consolidadas en el imaginario de los receptores, a la vez que se reiteran con descarada redundancia todos esos estilemas destinados a suscitar un efecto melodramático.

Una lectura atenta de la cita, sin embargo, nos permite inferir la inoperatividad del mecanismo imitativo que la joven y escindida mujer se obstina a actuar en busca de un reconocimiento identitario. El pasaje del que se extrae la cita se encuentra en la última de las secuencias dedicadas a La Madre y, temporalmente, constituye una analepsis, puesto que se trata del momento en que la mujer deja a El Nene solo en el parque, antes de dirigirse, como cada miércoles, al *furnished studio* del Senador

---

<sup>101</sup> No pasa desapercibida la vortiginosa artificialidad del gesto de la China: se trata de la imitación de una novela, es decir de una construcción narrativa y espectacular en la que a la vez se “imita” la realidad mediante una serie de convencionalismos destinados a generar un predecible sentimentalismo en los televidentes.

Reinosa. Al afirmar que «Madre no desaparece así así como si fuera *madrecita de cualquier miércoles*», la mujer declara su *no coincidencia* con la otra parte de sí misma, la prostituta superficial y hedonista; al generar este hiato y proyectar una parte de sí sobre “la otra”, la mujer extroyecta su propio descabellado gesto de dejar abandonado al hijo minusválido, para encontrar, así, cierto alivio psíquico.

Ahora bien, el único intersticio en el que la personalidad desdoblada de la mulata recobra su unidad, el único espacio en el que las dos mitades convergen, es el de la proyección mítica y libidinal. Como se nos viene diciendo desde la primera página de la novela, el receptáculo de todas las fantasías, los anhelos y las ambiciones de la mujer es la *vedette* Iris Chacón, internacionalmente conocida por sus bailes desenfrenados y sensuales, y cuya popularidad responde –además de alimentar– a la «culofilia boricua» (Rodríguez Juliá 1986: 109)<sup>102</sup>. Las proyecciones identificatorias con respecto a la *soubrette* llegan a ser una verdadera obsesión para La Madre quien no se conforma con ser *como* Iris Chacón, sino que, en su delirio de despersonalización, «quiere SER Iris Chacón»:

LA MADRE QUERIA 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 transformarse en otra Iris Chacón y perderse y encontrarse en las curvas sísmicas que tienen su kilómetro cero en la cintura. La Madre quería SER Iris Chacón y desmelenarse públicamente como una tigresa enfrecida destas que los locutores llaman temperamentales: bizcas por el mirar penetrante, ofrecido y nunca dado el escote precipitado, la boca en un abrir medio (GMC: 143)

Al elegir como modelo identitario a Iris Chacón, la relación que la La Madre instaura con su propio cuerpo tiene como objetivo hacer que este adopte la forma “plástica” más simétrica al rol que se le atribuye, es decir que en su conformación y en sus movimientos se asemeje lo más posible al de Iris Chacón. Ardua tarea que, sin embargo, la mujer persigue con gran esmero. Repárese, por ejemplo, en construida gestualidad que acompaña cada uno de sus proferimientos:

El día que Iris Chacón cante y baile la guaracha del Macho Camacho será el día del despelote– dijo La Madre, *mordido el labio inferior por los dientes de arriba y los dientes de abajo, la cabeza que no, que no, la cabeza que sí, que sí* (GMC: 195, el subrayado es mío)

---

<sup>102</sup> Afirma Rodríguez Juliá: “Los puertorriqueños somos grandes culófilos; si no me creen, ¡miren la popularidad de la Chacón por casi quince años! Se trata del queridísimo objeto de nuestras fantasías eróticas” (1986: 109).

Lamentablemente, la acuciante cotidianidad en la que se inscriben las *performances* de la mujer se encargará muy pronto de desenmascarar la inadecuación y la veleidad de esa identificación, poniendo al descubierto la tragicómica fractura entre el ademán afectado de diva hollywoodiense y «los ramilletes copiosos de ruedas de tomates, mazos de lechugas, berro y rajas de aguacate» que lleva en las manos (GMC: 143); entre «el ombligo y el bikini de lentejuelas» con los que se imagina adornada (GMC: 146) y el ponche de Malta Tuborg que Doña Chon le da a beber; entre «el maquillaje colorín» (GMC: 146) y el igualmente esperpéntico vómito de El Nene.

Una vez más, la repetición del modelo supuestamente estructurador de la subjetividad está destinado al fracaso. Pero, si en los casos anteriores esa pretendida identidad se quedaba incrustada en la epidermis como consecuencia de una repetición inauténtica, transformándose en una máscara y vedándole el contacto genuino en las relaciones con el Otro –con el Senador en tanto China Hereje, con su hijo en tanto La Madre–, la proyección identificatoria con Iris Chacón llega a generar efectos de enajenación aún más profundos:

*Resignada a la canallada de no ser quien quería ser, la Madre se juraba que un día cualquiera, tras estampar su firma, añadiría, tan tan como tan tan: alias Iris Chacón (GMC: 144, el subrayado es mío)*

Por debajo del humorismo que se desprende de la anécdota relatada, la cita deja entrever, sin demasiadas opacidades, que la joven mujer posee una dolorosísima conciencia de la «canallada» de no poder salvar las fracturas de su subjetividad y de no poder realizar plenamente un proyecto identitario. Se podría argumentar que el conflictual desdoblamiento de La China Hereje/La Madre encarna el drama de una *sujeción* que no logra transformarse en identidad, poniendo al descubierto la limitada capacidad de agencia de quienes habitan los márgenes. Si la *sujeción* es el proceso de control y disciplinamiento mediante el cual los dispositivos regulatorios subsumen a los seres humanos en unas posiciones dadas de sujetos, la identidad individual es la manera de instalarse y ocupar dichas posiciones, de identificarse con ellas o no, de producir respuestas ante las normas que las atraviesan y regulan, en fin, la manera en que un ser humano se constituye y se hace *sujeto de sí mismo* (Briones 2006: 67).

Emplazada, tanto por el discurso racial/colonial como por los aparatos de producción capitalista en posiciones de subalternidad endémica, la mulata queda

atrapada en las mallas de estas redes de vigilancia, e, incapaz de articular una trayectoria de subjetivación liberadora, acude a identidades reificadas, moldeadas por las necesidades capitalistas del mercado, empaquetadas y vendidas a fin de asignar, una vez consumidas o performadas, un “valor de uso” al cuerpo consumidor. El deseo de reconocimiento y de existencia social de la mujer es, por tanto, explotado por el poder regulador, el cual ofrece una «promesa de existencia», de continuidad, de visibilidad y de localización (Butler 2004: 40), a condición de que sean incorporadas y reiteradas sus normas.

La angustiosa búsqueda de los signos de su propia existencia en los signos de un discurso exterior «dominante e indiferente» (Butler 2004: 31), se transparenta claramente en el juego de superficie por el que la identificación de la mujer puntualmente se escabulle a lo largo de una cadena proliferante de significantes: el apodo «La China», los funtores «La Madre» y «La Corteja» y, por último, el *alias* «Iris Chacón». El nombre propio de la mujer, ese primer pacto identitario que vincula todo sujeto al consorcio humano y permite su reconocimiento, el que da constancia de su capacidad de agencia en tanto sujeto firmante, no se revela en ningún momento de *La guaracha*.

En conclusión, postulada la imposibilidad para cualquier sujeto de formarse fuera de la sujeción al poder –puesto que el poder contemporáneamente «actúa sobre» (*acts on*) y «actúa al» (*enacts*) sujeto confiriéndole existencia– el sometimiento de la mujer se vuelve obligatorio en la medida en que explota su “deseo de ser”, de continuidad y de reconocimiento social. Prafraseando a Butler se podría afirmar que La China Hereje/La Madre prefiere «existir en la subordinación que no existir» (Butler 2004: 18); «ser Iris Chacón» antes de no ser nadie.



*lo que siempre regresa es, sin embargo,  
siempre más nuevo que todo comienzo*

Maurice Blanchot

El lugar por el que acostumbramos comenzar la lectura de un libro –no ya su comienzo, por supuesto– suele ser el título, esa concreción lingüística que, desde la exterioridad de la portada nos sorprende, seduce, interroga, ilusiona, tienta, invita y, sobre todo, promete.

Aun tratándose, en este caso, de una tesis doctoral y no de un libro, tal vez convenga reconstruir brevemente la genealogía del título que encabeza estas páginas, para reflexionar, en fin, sobre lo que ha prometido desde los umbrales del texto. Sobra decir que la primera intención con la que se eligió el título fue la de efectuar un juego de repetición/variación –un dialogismo intertextual, diría Calabrese– con *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, de Benítez Rojo. Y, puesto que el presente estudio aborda la repetición en *dos* obras de *dos* autores procedentes de *dos* islas antillanas, Cuba y Puerto Rico, no quedaba sino buscar y utilizar el *plural* del sustantivo “isla”.

Sin embargo, bien mirado, un *plural* no es otra cosa sino un conjunto de singularidades; un grupo de “unos” autárquicos y autocentros, forzados a estar juntos por la mirada extrínseca que los “com-pone”, reconduciéndolos a la transparencia de un principio fundador.

Evidentemente, el *plural* no es lo propio del Caribe.

Lo propio del Caribe es, más bien, la *pluralidad*, la agrupación inestable de unas singularidades que se pertenecen las unas a las otras; de identidades relativas encarnadas en concreciones desprovistas de centro, las cuales subsisten y se determinan en la relación desplazada y desplazante, de lo múltiple que difiere. Y puesto que de esto, en fin de cuentas, trata la tesis, esto era lo que había que prometer en el título: un archipiélago que se repite.

*A posteriori*, y en el espacio pragmático de una «Conclusión», habremos de preguntarnos si la promesa ha sido mantenida. Mirando retrospectivamente las páginas escritas, tal vez podamos afirmar que, si bien con medios forzosamente insuficientes y con resultados siempre asintóticos, hemos transitado por tres archipiélagos, no distintos entre sí, sino *diferentes*. Y en un recorrido que no ha sido lineal y sucesivo, así como la escritura impone que se ordene, sino intrincado y simultáneo.

\*\*\*

Hemos atravesado el meta-archipiélago que describe Benítez Rojo: esa cuenca del Caribe excitada por la inestabilidad propia de un Caos que repite y desvía, con sus turbulencias y tránsitos, sus hibridaciones y cruces, sus formas heteróclitas y sus ritmos contrapuntísticos. Es en este archipiélago donde se fraguan las textualidades excesivas, metamórficas y desjerarquizadas de las obras estudiadas. En ellas, la lengua abandona su transparencia referencial para hacerse juego aleatorio de significantes siempre precarios, siempre inestables. La repetición hipertrófica y la constante manipulación a la que la lengua está sometida desemboca en una excrecencia verbal que, en el caso de *TTT*, transforma la planicie del texto en espectáculo, en exhibición hedonista y autocomplaciente del signo, para afirmar, en última instancia, el *ethos ludens* que anima la obra. Muy otra, en cambio, es la función que desempeña la repetición de la trillada letra de la guaracha, con sus convulsionarias sonoridades, en la novela de Luis Rafael Sánchez. En ella, la proliferación incontrolada de los discursos termina por paralizar el flujo sintagmático de la narración, generando un dispositivo textual hecho de reiteradas circonvoluciones alrededor de un centro vacío, alegoría de la parálisis de un Puerto Rico doblemente colonial. El caos del archipiélago se infiltra también en la morfología de las obras: insensibles a la linealidad de las narraciones clásicas –entendida como serie concatenada, coherente y teleológicamente ordenada de unidades textuales–, las novelas estudiadas se complacen en exhibirse como textos fragmentados y deshilachados, caracterizados por el desorden secuencial, la movilidad enunciativa, la discontinuidad anecdótica y la aleatoriedad en la disposición de los capítulos. En fin, productos del complejo retículo antropológico caribeño, estas obras son intrínsecamente palimpsestuales, famélicas de otros textos que, generalmente son incorporados y repetidos *sub specie parodiae*. En tanto simulacro que permite la sistemática corrosión de la supremacía de un modelo, las parodias constituyen, en ambas obras, el engranaje de repetición más significativo y utilizado, bien para

subvertir la autoridad de cánones y modelos literarios, como en *TTT*, bien para dismantelar la herencia colonial y las nuevas formas de subalternidad generadas por las lógicas del mercado capitalista y los discursos de los medios masivos, como en *La guaracha...*

\*\*\*

Otro archipiélago por el que hemos transitado es el de Massimo Cacciari, lugar en el que el mar abierto deja de ser *pélagos*, vasta extensión desierta, para devenir *archi-pélagos*, lugar de la relación, substrato fecundo de múltiples islas «tutte dal mare divise, tutte dal mare intrecciate» (1997: 16). El *archi-pélagos* es reacio a la subordinación, a la ordenación jerárquica, porque en este espacio móvil ninguna isla posee el Centro. Cada una de ellas es una singularidad que nace del *Pòlemos* eraclíteo –la oposición como garantía de la diferencia y, por ello mismo, de la identidad–, pero no puede sino cohabitar con otras singularidades, en un mar relacional de recíprocas implicaciones. Sostiene Cacciari que el pelásgico Ulises «s'imabatte nel molteplice» (1997: 17), pero aún no consigue intuir el archipiélago, puesto que lo múltiple, como *esencia*, no es apresable por el *mythos*; lo múltiple necesita un *logos* que lo comprenda y *lógoi* que lo expresen. Es esta la conformación del archipiélago-Europa, lugar del pensamiento meridiano de la identidad que ha enervado la primera parte de la tesis. Hemos transitado por las varias conceptualizaciones filosóficas de la noción de repetición, de Platón a Hegel pasando por otras “islas” menores, para dar cuenta de cómo la repetición de la mismidad del “origen” ha erigido el bastión de la metafísica de la presencia. Sin embargo, al imaginar la suerte del archipiélago europeo en el mundo contemporáneo, Cacciari recuerda que lo propio de Occidente es ser el lugar del ocaso, de una *declinación* que, con Cavarero (2013), entendemos como *inclinación*, es decir, abandono del orden simbólico de la verticalidad (lo *erectus* de la *ratio*, además del *derecho* y de la *ortodoxia*) en favor de una ontología de la relación. El destino contemporáneo del mundo occidental, afirma Cacciari, pasa por la recuperación de esa reciprocidad que, en el *archi-pélagos*, aunaba al *hostis* (el extranjero, el “otro”) con el *hospes* que lo acoge. Dentro de este nuevo cuadro, no solo conceptual, sino ético-filosófico, la noción de repetición adquiere un papel fundamental en el pensamiento de filósofos como Deleuze, Derrida, Klossowski, Jankélévitch, Maffesóli, Foucault, Blanchot, Bourdieu y Butler, quienes, a partir de paradigmas conceptuales diferentes, pero reconociéndose en una común genealogía



nietzscheana, llevan a cabo una desarticulación de los binarismos esencialistas que el logos dialéctico, en su insaciable deseo de fundamento, había instituido.

A la luz de la deconstrucción de la idea de un “origen originario” y, sobre todo, del postulado cartesiano de un “yo” autofundado y monolítico, han sido efectuadas las lecturas de los personajes de *La guaracha...*, intentando arrojar luz sobre el mecanismo de inscripción discursiva de las subjetividades. Siguiendo a Klossowski (1990), hemos visto como el “yo” del Senador Vicente Reinoso es, ante todo, simulacro: un andamiaje discursivo que, autoproclamándose “verdad”, oculta y tacha lo indecible que lo habita. Sin embargo, es precisamente en los pliegues de ese lenguaje que ha de asegurar la unidad del sujeto, donde emerge del fondo impulsional la presencia amenazadora y desfundamentadora de la otredad.

\*\*\*

El tercer archipiélago por el que hemos transitado es el de Édouard Glissant, extensión submarina y abismal de la turbulenta y caótica superficie en la que rugen los huracanes de Benítez Rojo. Es un archipiélago donde la Relación no se postula desde la luz adamantina de la razón, como en el archipiélago-Europa, sino que emerge, del vientre oscuro y doloroso «de la barca» (Glissant 2017:38), como la enunciación híbrida, densa y opaca de una Poética que profiere que «toda identidad se despliega en una relación con el Otro» (45). Se trata de una relación, sin embargo, que reivindica el derecho a la intraducibilidad y a la opacidad de los sujetos, rehuendo la voluntad de transparencia del pensamiento occidental cuando proclama la com-prensibilidad de toda alteridad. Enésima conjugación de la violencia, disfrazada de universalismo. Frente a la raíz que crece y ahonda, vertical, en la tierra firme, el archipiélago de Glissant es el lugar del rizoma que se extiende horizontal y enmarañado por una superficie constitutivamente precaria, y que, por ello mismo, no permite el “sedentarismo territorializante”. Es por tanto el lugar del tránsito, de la errancia, la misma de Estrella Rodríguez navegando en su ataúd. Este nuevo islote atraviesa el archipiélago de Glissant, una «isla de acero macabro que tenía dentro la perla negra barrueca» y que, a diferencia de la Venus griega, muestra la belleza de lo excesivo, de lo teragónico, de lo híbrido, de lo irreductible a las categorías del pensamiento occidental. Pobre, fea, gorda, analfabeta y, sobre todo, negra, en la tierra

firme Estrella era una aberración del sistema, la síntesis de todo lo que el imaginario blanco tiende a obliterar. En el aislamiento de la isla, el único espacio social que era concedido, era el escenario desde el cual cantaba sus extraordinarios boleros, a la vez que escenificaba o ponía en escena el drama del reconocimiento. Abandonada a su errancia por un error, en la dimensión escatológica del Meta-final, nos imaginamos a Estrella destinada a surgir de las espumas, tal vez en el archipiélago-Europa o en el «Tout-monde», para instituir, no ya un nuevo canon de belleza, sino la disolución de cualquier canon posible.

En fin, tal vez, como sostiene Cacciari, Ulises no haya intuido la multiplicidad del *archi-pélagos*, pero puede que entienda el rizoma del archipiélago caribeño. En el fondo, si lo pensamos bien es la primera expresión identitaria o proto-identitaria de la literatura; es el primer «yo» que se instituye separándose de la colectividad épica, precisamente cuando emprende su viaje por el archipiélago, cuando entra en relación con la alteridad; y, sin embargo, es también el primer “no-yo” del que tenemos memoria. En su constitución, su disolución; porque para ganarse su propia vida tendrá que experimentar la dimensión de ser nadie.

Y esta misma dimensión de la errancia, de la nostalgia, de la lucha por el reconocimiento, de la percepción del mundo como un conjunto de signos opacos, de un vacío ontológico que, sin embargo, nos encarna, caracteriza la poética del Ulises cubano por antonomasia, cuyo mejor y más fiel retrato de Cuba –y de sí mismo–, nos lo proporciona en esta página de *Exorcismos de esti(l)o*:



## BIBLIOGRAFÍA

### 1. FILOSOFÍA Y REPETICIÓN

- ABBAGNANO, Nicola, *Dizionario di Filosofia*, Torino: UTET, 1971.
- , *Storia della filosofia. La filosofía antigua, la Patristica e la Scolastica*, Vol I, Torino: UTET, 2003a.
- , *Storia della filosofía. La filosofía moderna. Dal Romanticismo all'Esistenzialismo*, Vol II, Torino: UTET, 2003b.
- , *Storia della filosofía. La filosofía moderna e contemporanea*, Vol III, Torino: UTET, 2003c.
- ARISTÓTELES, *Analíticos Segundos*, en *Tratados de lógica (Órganon)*, Vol II, Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1995, pp. 299-440.
- , *Metafísica*, CALVO MARTÍNEZ, E. (ed.), Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1994.
- ARRUZZA, Cinzia, «Gender as Social Temporality: Butler (and Marx)», *Historical Materialism*, 23.1, 2015, pp. 28-52.
- BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid: Taurus, 1991.
- , *El significado del lenguaje en el Trauerspiel y en la tragedia*, en *Obra Completa*, Libro II, vol.1, Madrid: Abada, 2007, pp. 141-144.
- , *El origen del Trauerspiel alemán*, en *Obra Completa*, Libro I, vol.1, Madrid: Abada, 2010a, pp. 217-459.
- , *Ensayos escogidos*, Murena, H. (ed.), Buenos aires: El cuenco de plata, 2010b.
- , *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, México: Ítaca, 2003.
- BHABHA, Homi, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial, 2002.
- BLANCHOT, Maurice, *La conversación infinita*, Madrid: Arena Libros, 2008.
- BOURDIEU, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama, 2000.
- BRIONES, Claudia, «Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías», *Tábula Rasa*, 6, 2006, pp. 55-83.
- BUCHANAN, Ian y MARKS, John, *Deleuze and literature*,
- BUTLER, Judith, «Merely Cultural», *Social Text*, 52/53, 1997, pp. 265-77.
- , «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista», *Debate Feminista*, 18, 1998, pp. 296-314,
- , *Cuerpos que importan*, Barcelona; Paidós, 2002.
- , *Lenguaje, poder, identidad*, Madrid: Síntesis, 2004.

- , *El género en disputa*, Barcelona: Paidós, 2011.
- CACCIARI, Massimo y BERTAGGIA, Michele (eds.), *Crucialità del tempo: saggi sulla concezione nietzschiana del tempo*, Napoli: Liguori, 1980.
- , *L'arcipelago*, Milano: Adelphi, 1997.
- CALABRESE, Omar, *La era Neobarroca*, Madrid: Cátedra, 1999.
- CASTANY PRADO, Bernat, «Desconóctete a ti mismo. La identidad como unidad de desatino en lo universal», *PliegoSuelto*, 04/06/2016, <http://www.pliegosuelto.com/?p=18893>
- CAVARERO, Adriana, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano: raffaello Cortina, 2013.
- CONIGLIONE, Francesco, «Alcune osservazioni sul significato delle dottrine non scritte e dell'esoterismo in Platone», *Annali della Facoltà di Scienze della formazione*, Università degli studi di Catania, 16, 2017, pp. 19-56.
- CUESTA ABAD, José Manuel, ) *Clausuras ( de Pierre Klossowski*, Madrid: Ediciones Arte y Estética, Consorcio del Círculo de Bellas Artes, 2008.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 1986.
- , *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama, 1997.
- , *Da che cosa si riconosce lo strutturalismo?*, en FABBRI, P. y MARRONE, G., *Semiotica in nuce*, Vol.1, Roma: Meltemi, 2000, pp. 91-110.
- , *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- , *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 2005.
- , *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona: Anagrama, 2006.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Kafka. Por una literatura menor*, México: Ediciones Era, 1978.
- , *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma : Meltemi, 2006.
- DERRIDA, Jacques, *La farmacia de Platón*, en *La diseminación*, Madrid: Espiral, 1997, pp. 91-237.
- , *La voz y el fenómeno*, Valencia: Pre-Textos, 1985.
- , *De la grammatología*, México: Siglo XXI, 1986.
- , «Des tours de Babel» en NEERGAARD, Siri, *Teorie contemporanee della Traduzione*, Milano: Bompiani, 1995; pp. 367-418.
- DESCOMBES, Vincent, *Lo mismo y lo otro*, Madrid: Cátedra, Colección Teorema, 1998.
- DODDS, Eric, *Los griegos y lo irracional*, Madrid: Alianza, 1999.
- EGGERS LAN, Conrado, JULIÁ, Victoria, *Los filósofos presocráticos I*, Madrid: Gredos, 1981.

- ELIADE, Mircea, *Il mito dell'eterno ritorno*, Torino: Borla, 1968.
- FACIONI, S., REGAZZONI, S. y VITALE, V., *Derridario: Dizionario della decostruzione*, Genova: Il Melangolo, 2012.
- FIRESTONE, Shulamith, *La dialéctica del sexo: en defensa de la revolución feminista*, Barcelona: Kairós, 1976.
- FLOYD, Kevin, *The reification of desire*, Minneapolis: Minnesota University Press, 2009.
- FOUCAULT, Michel, *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama, 1981.
- , *Hermenéutica del sujeto*, Madrid: La Piqueta, 1994.
- , *Theatrum philosophicum*, en FOUCAULT, M. y DELEUZE, G., *Theatrum philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Barcelona: Anagrama, 1995, pp. 7-47.
- FRASER, Nancy, «Heterosexism, Misrecognition, and Capitalism: A Response to Judith Butler», *Social Text*, 52/53, 1997, pp. 279-289.
- GALILEI, Galileo, *Opere*, Vol. I, Torino: Utet, 1968.
- GLISSANT, Édouard, *Poética de la relación*, Bernal: Universidad nacional de Quilmes, 2017.
- GUEST, Gérard, «Repetition», en AUROUX, S., *Encyclopedie philosophique universelle*, Vol. 2, Paris: Presses Universitaires de France, pp. 2232-2235.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, Madrid: Alianza, 2001.
- HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- HUME, David, *Investigación sobre el conocimiento humano*, Madrid: Alianza, 1980.
- , *Tratado sobre la naturaleza humana*, Diputación de Albacete: Libros en la Red, 2001.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'irreversible et la nostalgie*, París: Flammarion, 1974.
- KIERKEGAARD, Søren, *La enfermedad mortal*, Madrid: Trotta, 2008.
- , *La repetición*, Madrid: Alianza, 2009a.
- , *Postscriptum no científico y definitivo a «Migajas filosóficas»*, México: Iberoamericana, 2009b.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *El baño de Diana*. Madrid: Taurus, 1990.
- , *Nietzsche y el círculo vicioso*. Madrid: Arena Libros, 2004.
- LLEDÓ, Emilio, «Introducción general», PLATÓN, *Diálogos I*, Madrid: Gredos, 1981.
- , *La memoria del Logos. Estudios sobre el diálogo platónico*, Madrid: Taurus, 1984.

- LLEVADOT, Laura, «Repetición y representación: Sobre la filosofía segunda de Søren Kierkegaard», *Kierkegaardiana*, 23, 2004, pp. 162-175.
- MAFFESÓLI, Michel, *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, Buenos Aires Barcelona México: Paidós, 2001.
- MARX, Carlos, *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, Madrid: Fundación Federico Engels, 2003.
- MOATI, Raoul, *Derrida / Searle: déconstruction et langage ordinaire*, París: Pouf, 2009.
- MONTANELLI, Marina, *Il principio ripetizione. Studio su Walter Benjamin*, Milano-Udine: Mimesis, 2017.
- MOREY, Miguel, «Del pasar de las cosas que pasan y su sentido. Prólogo a la edición castellana», en DELEUZE, G., *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 2005.
- MORONCINI, Bruno, *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Napoli: Giuda Editori, 1984.
- , «Ripetizione», en SAVIANI, L. (ed.), *Voci da un dizionario della contemporaneità*, Napoli: Liguori, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Madrid: Alianza, 1997.
- , *La voluntad de poder*, Madrid: Edaf, 2000.
- , *Fragmentos póstumos*, Vol. III, Madrid: Tecnos, 2010.
- , *La gaya ciencia*, en *Obras completas III*, Madrid: Tecnos, 2014, pp. 704-905.
- NUSSBAUM, Martha, «The Professor of Parody», *The New Republic Online*, 28/11/2000.
- PAGANO, David, «Repetition», en TAYLOR, V. y WINQUIST, C., *Encyclopedia of Postmodernism*, Londres: Routledge, 2001, pp. 338-339.
- PLATÓN, *Diálogos II*, CALONGE RUIZ, J., ACOSTA MÉNDEZ, E., OLIVIERI, F. J., CALVO, J. L. (eds.) Madrid: Gredos, 1983.
- , *Diálogos III*, GARCÍA GUAL, C., MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M., LLEDÓ ÍÑIGO, E. (eds.) Madrid: Gredos, 1988.
- , *Diálogos V*, SANTA CRUZ, M., VALLEJO CAMPO, Á., CORDERO, N. L. (eds.) Madrid: Gredos, 1988.
- REALE, Giovanni, *Storia della filosofia antica*, Vol.II, Milano: Vita e Pensiero, 1988.
- , *Guía de lectura de la «Metafísica» de Aristóteles*, Barcelona: Herder, 2003.
- REGAZZONI, Lisa, «Ripetizione e mediazione. Il teatro della storia fra teodicea e tragedia», *Discipline filosofiche. Unità di senso della storia nell'orizzonte contemporaneo*, Macerata: Quodlibet, 2000, pp. 155-174.
- RIMMON-KENAN, Shlomith, «The paradoxical status of repetition», *Poetics Today*, Vol. 1, No. 4, 1980, pp. 151-159.

- RONCHI, Rocco, *Gilles Deleuze. Crede nel reale*, Milano: Feltrinelli, 2015.
- RORTY, Richard «De la epistemología a la hermenéutica» en *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid: Cátedra, 1983, pp. 287-311.
- SAUSSURE de, Ferdinand, *Corso di linguistica Generale*, Milano: Laterza, 2003.
- SCHOPENHAUER, Arthur, «Teoría de la risa», *El mundo como voluntad y representación*, Madrid: Aguilar, 1927.
- SEVERINO, Emanuele, «Oltre il rimedio: Nietzsche», en *La filosofia dai greci al nostro tempo. La filosofia contemporanea*, Vol. 3, Milano: BUR, 2004, pp. 153-173.
- SINI Carlo, «Derrida e la différance», apud *Vacances de l'Esprit*. Lezioni su «La fenomenologia e il destino dell'Europa e dell'Occidente», Bologna, 2002 <https://www.youtube.com/watch?v=-0g5cnP0MWQ>
- SOLEY-BELTRÁN, Patricia, «Nobody is perfect. Transexualidad y performatividad de género». *Judith Butler en disputa*, eds. Patricia Solay-Beltrán; Leticia Sabsay. Barcelona-Madrid: Egales, 2012, pp. 59-100.
- STEINER, George, «Introduction» en BENJAMIN, W., *The origin of German tragic drama*, New York: Verso, 2003, pp. 7-24.

## 2. LINGÜÍSTICA Y CRÍTICA LITERARIA – OTROS AUTORES

- ADORNO, Theodor, *Sulla popular music*, Roma: Armando Editore, 2006.
- ALAZRAKI, Jaime, «Los dos estilos del primer Borges»,  
<http://www.elcultural.com/revista/letras/Los-dos-estilos-del-primer-Borges/14537>
- ALCARAZ VARÓ, E. y MARTÍNEZ LINARES, M. A., «Repetición», en *Diccionario de lingüística moderna*, Barcelona, Ariel, 1997, pp. 500-502.
- AUSTIN, John, *How to do things with words*, Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.
- , *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- , *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- BARTHES, Roland, *Il grado zero della scrittura*, Torino: Einaudi, 1982.
- , *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, 2003.
- BECCARIA, Gian Luigi, «Ripetizione», en *Dizionario di linguistica, filologia, metrica e retorica*, Torino, Einaudi, 2004, p. 658-659.



- BENÍTEZ ROJO, Antonio, *La isla que se repite*, Barcelona: Casiopea, 1998.
- BECERRA, Eduardo, *Pensar el lenguaje; escribir la escritura. Experiencias de la Narrativa Hispanoamericana contemporánea*, Madrid: UAM, 1996.
- BELTRÁN, Luis, *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona: Montesinos D.L., 2002.
- BEN-ARI, Nitsa, «The Ambivalent Case of Repetitions in Literary Translation. Avoiding Repetitions: a "Universal" of Translation?», en *Meta*, XLIII, 1, 1998, pp. 1-11.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Tomo I, Buenos Aires: Emecé, 1974.
- , *Obras completas*, Tomo II, Buenos Aires: Emecé, 1989.
- BOUCHE, Claude, *Lautremont, du lieu commun a la parodie*, Paris: Larousse, 1974.
- BOUILLAGUET, Annik, «Une typologie de l'emprunt», *Poétique*, 80, nov., 1989, pp. 489-497.
- BUCI-GLUCKSMANN, Cristine, *The madness of vision. On baroque aesthetic*, Athens: Ohio University Press, 2013.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid: Tecnos/ Alianza, 2003.
- CARBONELL I CORTÉS, Ovidi, *Traducir al otro. Traducción, exotismo, postcolonialismo*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1997.
- CARPENTIER, Alejo, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México-Madrid-Bogotá: Siglo XXI, 1981.
- CARROLL, Lewis, *La caza del Snark*, (1876), Biblioteca Virtual Universal, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/130165.pdf>
- CASTANY PRADO, Bernat, *Que nada se sabe: el escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges*, Murcia: Cuadernos de América sin nombre, 2012.
- , «Humanismo, modernidad y posmodernidad. Una reflexión sobre el doble origen de la "modernidad" a la luz de *Cosmópolis* y *Regreso a la razón* de Stephen Toulmin», *Cartaphilus*, vol. 16, 2018, pp. 11-35.
- CEDERNA, Camilla, «Postfazione», en GENETTE, G., *Soglie*, Torino: Einaudi, 1989.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main*, Paris: Seuil, 1979.
- ECO, Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.
- , *Diario minimo*, Milano: Mondadori, 1963.
- , *La struttura assente*, Milano: Bompiani, 1973.
- , *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani, 1990.

- , «La estructura del cattivo gusto» en *Apocalittici e integrati*, Milano: Bompiani, 1997, pp. 65-129.
- , *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano: Bompiani, 2003.
- , *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano: Bompiani, 2004.
- ESCANDELL, María Victoria, *Introducción a la pragmática*, Barcelona: Ariel, 1999.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, «La posición de la literatura traducida en el polisistema literario» en M. IGLESIAS SANTOS (ed.), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid: Arco Libros, 1999, pp. 223-231.
- FARCI, Manolo, *Lo sguardo tecnologico. Il postumano e la cultura dei consumi*, Milano: FrancoAngeli Editore, 2011.
- FERRO, Roberto, *La parodia en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras UBA, 1993.
- GENETTE, Gérard, *Figure III*, Torino: Einaudi, 1976.
- , *Palimpsestos*, Madrid: Taurus, 1989.
- , *Umbrales*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- GOLOPENTIA-ERETESCU, Sanda, «Grammaire de la parodie», en *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, 9, 1969, pp. 167-181.
- HARVEY, David, *la condición de la posmodernidad*, Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- HUTCHEON, Linda, *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, Cambridge: Methuen, inc., 1985.
- IKEGAMI, Yoshihico, «A linguistic essay on parody», *Linguistics*, Mouton: La Haye, 1969, pp. 13-31.
- JAKOBSON, Roman, «Lingüística y poética», *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Seix Barral, 1975, 347-395.
- KAYSER, Wolfgang, *The Grottesque in Art and Literature*, New York, Columbia UP, 1981.
- KRIPKE, Saul, «Identidad y Necesidad», en VALDÉS VILLANUEVA, L. (ed.), *La búsqueda del significado*, Madrid: Tecnos, 1991, 98-130.
- KRISTEVA, Julia, *Recherches pour une sémanalyse (extraits)*, Paris, Seuil, 1969.
- KUNZ, Marco, *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid: Sánchez Pacheco, 1997.
- LAMBERT, José, «Literatura, traducción y (des)colonización» en M. IGLESIAS SANTOS (ed.), *Teoría de los Polisistemas*, Madrid: Arco Libros, 1999; pp. 257-280.
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid: Gredos, 1966-67, vol I-III.

- LAKOFF, George. - JOHNSON, Mark, *Metafora e vita quotidiana*, Milano: Bompiani, 2004.
- LYOTARD, Jean- François, *La condición postmoderna*, Madrid: Cátedra, 1998.
- MESCHONNIC, Henri, «Proposizioni per una poetica della traduzione» en NEERGAARD, Siri, *Teorie contemporanee della Traduzione*, Milano: Bompiani, 1995, pp. 265-281.
- MOONS, W. G., MACKIE, D. M., GARCIA-MARQUES, T., «The Impact of Repetition-Induced Familiarity on Agreement With Weak and Strong Arguments», *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol. 96, No. 1, 2006, 32–44.
- MORTARA GARAVELLI, Bice, *Manuale di retorica*, Milano: Bompiani, 2012.
- ONG, Walter, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna: Il Mulino, 1986.
- ORÉ BELSUZARRI, Herbert, *Las iniciaciones a traves de la historia*, Lima: Tres Puntos Editores, 2014.
- PEÑA ARDID, Carmen, *Literatura y cine*, Madrid: Cátedra, 1999.
- POZUELO YVANCOS, José María, «Parodiar, rev(b)elar», *Exemplaria*, vol 4, 2000, pp. 1-19.
- PUEO, J. Carlos, *Los reflejos en juego (Una teoría de la parodia)*, Valencia: Tirant Lo Blanch, 2002.
- ROMÁN, Isabel, *La invención de la escritura experimental: del barroco a la literatura contemporánea*, Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1993.
- ROSE, Margaret A. , *Parody // Metafiction*, London, Croom Helm, 1979.
- SANTOS, Lidia, *Kitsch tropical. Los medios en literatura y el arte de América Latina*, Madrid: Iberoamericana, 2001.
- SARDUY, Severo, *Barroco*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.
- SKLODOWSKA, Elzbieta, *La parodia en la nueva novela hispano americana (1960-1985)*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1991.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor, *Teoria della prosa*, Einaudi: Torino, 1967.
- STEINER, George, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano: Garzanti, 2004.
- STERNE, Laurence, *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, London: Penguin Books, 1997.
- URRUTIA, Jorge, *Literatura y comunicación*, Madrid: Instituto de España/Espasa Calpe, 1992.
- , *La verdad convenida. Literatura y comunicación*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

VALLES CALATRAVA, José, *Teoría de la Narrativa: Una Perspectiva Sistemática*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Editorial, 2008.

VENUTI, Lawrence, *The translator's invisibility. A history of translation*, New York and London: Routledge, 1994.

ZAVALA, Lauro, *Humor, Ironía y lectura*, Unidad Xochimilco: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.

WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, New York: Methuen, 1984.

### 3. GUILLERMO CABRERA INFANTE Y *TRES TRISTES TIGRES*

#### OBRAS DE GUILLERMO CABRERA INFANTE

—, *Tres tristes tigres*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989.

—, *Tres tristes tigres*, Barcelona: Seix Barral, 2001.

—, *Tres tristes tigres*, Edición de N. MONTENEGRO y E. M. SANTÍ, Madrid: Cátedra, 2010.

—, *Así en la paz como en la guerra*, Barcelona, Seix Barral, 1971.

—, *Exorcismos de esti(l)lo*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

—, *O*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

—, *Vista del amanecer en el trópico*, Barcelona: Seix Barral, 1974.

—, «Meta-final», en GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *The voice of masters*, Austin: University of Texas Press, 1985, pp.137-168.

—, «Cómo escribir sobre un trapecio sin red», *Homines*, núm. 1-2, 2005.

—, «Ars poética o el oro de la parodia», *Letras Libres*, Abril, 2005, <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/ars-poetica-o-el-oro-de-la-parodia>.

—, *Obras completas I. El cronista de cine: Escritos cinematográficos*, Barcelona: Galaxia Gutemberg – Círculo de lectores, 2012

—, *Obras completas II, Mea Cuba, antes y después*, Barcelona: Galaxia Gutemberg – Círculo de lectores, 2015.

#### ESTUDIOS SOBRE *TRES TRISTES TIGRES*

AGUILAR, Gonzalo, «*Tres tristes tigres*: una novela en tránsito», en FERRO, Roberto (ed.), *La parodia en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras UBA, 1993; pp. 57-75.

- ALEMANY, C., MATAIX, R., ROVIRA, J. C., MENDIOLA, P. (eds.), *La isla posible*, III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2001.
- ALTMANN, Michael, «*Tres tristes tigres*: caja de resonancia de la polifonía habanera», en EBERENZ, Rolf (ed.), *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias y lingüísticas*, Madrid: Editorial Verbum, 2001, pp. 211-228.
- ÁLVAREZ-BORLAND, Isabel, *Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante*, Maryland: Ediciones Hispamérica, 1982.
- , «Identidad cíclica en *Tres tristes tigres*», *Revista Iberoamericana*, 154, 1991, pp. 195-201.
- BAIXERAS BORRELL, Ricardo, *Tres tristes tigres y la poética de Guillermo Cabrera Infante*, Universidad de Valladolid, Tesis doctoral, 2010.
- BEN-UR, Lorraine Elena, «Hacia la novela del Caribe: Guillermo Cabrera Infante y Luis Rafael Sánchez», *Revista de Estudios Hispánicos*, 5, 1978, pp. 129-138.
- BUSTILLO, Carmen, «*Tres tristes tigres*: una retórica de lo accidental» *Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso*, Caracas: Monte Ávila, 1990, pp.251-272.
- CABRERA, Lydia, *El monte, igbo, finda, ewe orisha, vititi nfinda: (Notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y del pueblo de Cuba)*, Miami: Rema Press, 1968.
- CABRERA, Vicente, «La destrucción de la creación de *Tres tristes tigres*», *Revista Iberoamericana*, 96-97, 1976, pp. 553-559.
- , «Diálogo de *Tres tristes tigres* y una *Cobra* con Cervantes y Góngora», *Cuadernos Americanos*, 228, 1980, pp. 114-223.
- COHENDOZ, Mónica, «¿Cuál de esas muchas traducciones es fiel?», en FIERRO, Roberto (ed.), *La parodia en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 1993, pp. 77-84.
- CUSATO, Domenico Antonio, «Due cuccioli di tigre in un pomeriggio tropicale (a proposito di una narrazione di *Tres tristes tigres* di Guillermo Cabrera Infante)», *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 26, 1997-1998, pp. 167-178.
- , «*Tres tristes tigres* di Guillermo Cabrera Infante ovvero le due o tre storie di *un libro libre*», *Studi di Letteratura Ispanoamericana*, 30, 1997, pp. 73-83.
- DOBRY, Edgardo, «El cine en la literatura. Augusto Roa Bastos, Juan José Saer y Cabrera Infante», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 793-794, 2016, pp. 74-77.
- ENJUTO, Esther, LLÁCER, Eusebio, «Traducción y traición en *Tres tristes tigres*: recreación de la no-novela de Cabrera Infante», *Cuadernos Americanos*, 82, 2000, pp. 89-104.
- GALLAGHER, David, «Guillermo Cabrera Infante», en VV.AA., *Guillermo Cabrera Infante*, Madrid: Fundamentos, 1997, pp. 47-79.

- GARCÍA SERRANO, M. Victoria, «Un pre-texto problemático: la Advertencia de *Tres tristes tigres*», *Hispanófila*, 101, 1991, pp. 87-92.
- GIL LÓPEZ, Ernesto, *Guillermo Cabrera Infante: La Habana, el lenguaje y la cinematografía*, Santa Cruz de Tenerife: ACT, Cabildo Insular de Tenerife, 1991.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, *The voice of masters*, Austin: University of Texas Press, 1985, pp.137-168.
- GOYTISOLO, Juan, «Lectura cervantina de *Tres tristes tigres*», *Revista Iberoamericana*, 94, 1976, pp. 1-18.
- GRAS MIRAVET, DUNIA, «G. Caín, Guillermo Caín, Guillermo Cabrera. Apuntes para un estudio sobre el cine en la obra de GCI», *Quimera*, 291, 2008, pp. 31-36.
- , *El arte de la nostalgia. Cartas de Néstor Almendros a Guillermo Cabrera Infante*, Madrid: Verbum, 2013.
- , «La marca de Caín, diez años después», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 793-794, 2016, pp. 102-118.
- GREGORICH, LUIS, «*Tres tristes tigres*, obra abierta», en VV.AA., *Guillermo Cabrera Infante*, Fundamentos: Madrid, 1997, pp. 129-155.
- GRIFFO, Luis, «Laura y la identidad en *Tres tristes tigres*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 508, 1995, pp. 89-94.
- GUIBERT, Rita, «Guillermo Cabrera Infante: Conversación sobre *Tres tristes tigres*. Una entrevista de Rita Guibert», *Revista Iberoamericana*, 76-77, 1971, pp. 537-554.
- HALL, Kenneth E., «Cabrera Infante and the work of Alfred Hitchcock», *World Literature Today*, LXI, 4, 1987, pp. 598-600.
- , *Guillermo Cabrera Infante and the cinema*, Delaware: Juan de la Cuesta, 1989.
- HAMMERSCHMIDT, Claudia, «A la búsqueda de los pasos perdidos. G.C.I. visitando los Campbell», en *América : Cahiers du CRICCALL*, n.20, 1998, pp. 199-216.
- , «Indagaciones acerca de un mito: conversación con Guillermo Cabrera Infante», en *Biblioteca de México*, 87, 2005, pp. 2-9.
- , «*Mi genio es un enano llamado Walter Ego*». *Estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2015a.
- , «Eco-logías del exilio: Guillermo Cabrera Infante», *Zama* /7, 2015b, pp. 33-42
- , *La escritura meta-final de Guillermo Cabrera Infante. Homenaje a su obra 'casi completa*, Londres-Potsdam: INOLAS, 2017.
- HAZERA, Lydia D. «Cinematic Influences in the Works of Cabrera Infante, Puig and Vargas Llosa», *New Orleans Review*, XII, 3, 1985, pp. 42-52.
- HERNÁNDEZ LIMA, Dinorah, *Versiones y re-versiones históricas en la obra de Cabrera Infante*, Madrid: Pliegos, D.L., 1990.

- IZQUIERDO, Yolanda, *Acoso y ocaso de una ciudad*, San Juan: Isla Negra Eds., 2002.
- JIMÉNEZ, Reynaldo, *Guillermo Cabrera Infante y tres tristes tigres*, Miami: Ed. Universal, 1977.
- LANGE, Charlotte, *Modos de parodia: Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Jorge Ibargüengoitia, y José Agustín*, Bern: Peter Lang, 2008.
- LEVINE, Suzanne Jill, «Writing as Translation: *Three Trapped Tigers* and *Cobra*», *Modern Language Notes*, XC, 2, 1975, pp. 265-277.
- LEZRA, Jacques, «Squared Circles, Encircling Bowls: Reading Figures in *Tres Tristes Tigres*», *Latin American Literary Review*, XVI, 31, 1988, pp. 6-23.
- LIPSKI, John M., «Paradigmatic Overlapping in *Tres Tristes Tigres*», *Revista Iberoamericana*, 73, 1970, pp. 635-642.
- , «Code-switching or Borrowing? No sé so no puedo decir, *you know*», en SAYAHI, Lotfi y WESTMORELAND, Maurice (eds.), *Selected Proceedings of the Second Workshop on Spanish Sociolinguistics*, Somerville: Cascadilla Proceedings Project, 2005.
- LITTLE, William T., «Notas acerca de *Tres Tristes Tigres* de G. Cabrera Infante», *Latin American Literary Review*, XVI, 31, 1988, pp. 6-23.
- LÓPEZ CRUZ, Humberto, *Guillermo Cabrera Infante. El subterfugio de la palabra*, Madrid: Editorial Hispano-cubana, 2009.
- LUDMER, Josefina, «*Tres Tristes Tigres*: órdenes literarios y jerarquías sociales», *Revista Iberoamericana*, 108-109, 1979, pp. 493-512.
- MAC ADAM, Alfred, «*Tres Tristes Tigres*: el vasto fragmento», *Revista Iberoamericana*, 92-93, 1975, pp. 549-556.
- MACHOVER, Jacobo, *El heraldo de las malas noticias: Guillermo Cabrera Infante*, Miami: Ed. Universal, 1996.
- , *La memoria frente al poder: escritores cubanos del exilio, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*, València: Universitat de València, 2001.
- MALCUZYNSKI, M. Pierette, «*Tres Tristes Tigres*, or the Tracherous Play on Carnival», *Ideologies and Literatures*, III, 15, 1980, pp. 33-56.
- MANZONI, Celina, «El estallido del gesto paródico en *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante», en FIERRO, Roberto (ed.), *La parodia en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 1993, pp. 85-99.
- MAÑACH, Jorge, *La crisis de la alta cultura en Cuba. Indagation del choteo*, Miami: Ediciones Universal, 1991.
- MARTÍ, José, *Obras completas*, La Habana: Ed. de Ciencias Sociales, Instituto cubano del libro, 1975.
- MARTÍNEZ, Alejandro, *Tres tristes tigres o la artificiosidad del lenguaje*, Madrid: Verbum, 2017.

- MATAS, Julio, «Orden y visión de *Tres Tristes Tigres*», en VV.AA., *Guillermo Cabrera Infante*, Madrid: Fundamentos, 1974, pp. 157-186.
- MERRIM, Stephanie, «Sobre Cabrera Infante, *Exorcismos de esti(l)o*», *Revista Iberoamericana*, 102-103, 1978, pp. 276-279.
- , «A Secret Idiom: The Grammar and Role of Language in *Tres Tristes Tigres*», *Latin American Literary Review*, VIII, 16, 1980, 96-117.
- , «*Tres tristes tigres*: Antimundo, antilinguaje, antinovela», *Texto Crítico*, XI, 33, 1985, pp. 133-152.
- MILDONIAN, Paola, «Il gioco necessario», en *Parodia, pastiche mimetismo, Atti del Convegno Internazionale di Letterature Comparate*, Venezia: Bulzoni, 1993, pp. 9-22.
- MIRANDA, Julio E., «*TTT* sin censura en la Biblioteca Ayacucho», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 495, 1991, pp. 132-134.
- MITCHELL, Phyllis, «The Reel against the Real: Cinema in the Novels of Guillermo Cabrera Infante and Manuel Puig», *Latin American Literary Review*, VI, 11, 1977, pp. 22-29.
- MONTENEGRO, Nivia, «Cuerpos de Cuba: mujer y nación en *Tres tristes tigres*», en *Encuentro de la cultura cubana*, 37-38, 2005, pp. 276-238..
- , «Los espacios de la ausencia en Guillermo Cabrera Infante», en HAMMERSCHDMIT, C., (ed.) *La escritura meta-final de Guillermo Cabrera Infante. Homenaje a su obra 'casi completa*, Londres-Potsdam: INOLAS, 2017, pp. 37-64.
- MONTENEGRO, Nivia y SANTÍ, Enrico Mario, «Introducción», en CABRERA INFANTE, Guillermo, *Tres tristes tigres*, Madrid: Cátedra, 2010, pp.15-139.
- MUNNÉ, Antoni, «Introducción», en CABRERA INFANTE, *Obras completas I. El cronista de cine: Escritos cinematográficos*, Barcelona: Galaxia Gutemberg – Círculo de lectores, 2012, pp. 9-38.
- , «Introducción», en CABRERA INFANTE, *Obras completas II, Mea Cuba, antes y después*, Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2015, IX-XXX.
- MORA, Gerson, «la máscara rupturista: Sobre *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante», *Acta Literaria*, 34, 2007, pp. 63-78.
- NELSON, Ardis L., «Betrayal in *Tres Tristes Tigres* and *Petronius Satyricon*», en MINC, R. S., *Latin American Fiction today*, Maryland: Hispamérica, 1980, pp. 153-162.
- , «*Tres Tristes Tigres* y el cine», *Kentucky Romance Quarterly*, XXIX, 4, 1982, pp. 391-404.
- , *Cabrera Infante in the minneapolis tradition*, Delaware: Juan de la Cuesta, 1983.
- ORTEGA, José, «El sentido del neobarroco en *TTT* de Cabrera Infante», en *La estética barroca en la narrativa hispanoamericana*, Madrid: José Porrúa Turanzas, Madrid, 1984, pp. 49-55.



- ORTEGA, Julio, «Cabrera Infante», en VV.AA., *Guillermo Cabrera Infante*, Madrid: Fundamentos, 1974, pp. 187-207.
- PERASSI, Emilia, «Frammenti di un discorso mimetico: da *Tres Tristes Tigres* di Guillermo Cabrera Infante» en MILDONIAN, Paola (ed.), *Parodia, pastiche mimetismo, Atti del Convegno Internazionale di Letterature Comparete*, Venezia: Bulzoni, 1993, pp. 303-315.
- PEREDA, Rosa M., *Cabrera Infante*, Madrid: EDAF, 1978.
- POLO, Victorino (coord.), *Guillermo Cabrera Infante*, Madrid: Ediciones de cultura Hispánica, AECE, 1998.
- PONTE, Antonio José, «Guillermo Cabrera Infante y las censuras: unas notas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 793-794, 2016, pp. 91-101.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *El arte de narrar*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1968.
- , «Las fuentes de la narración», *Mundo Nuevo*, N. 25, 1968, pp. 41-58.
- , «Tradición y renovación», en FERNÁNDEZ MORENO, César (ed.), *América Latina en su literatura*, México: Unesco, Siglo XXI, 1972.
- , «Estructura y significaciones de *Tres tristes tigres*», en VV.AA., *Guillermo Cabrera Infante*, Madrid: Fundamentos, 1974.
- , «La novela como autobiografía total», *Revista Iberoamericana*, 47, 1981, pp. 265-271.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen, «Parodia y espejeo de la escritura en *Tres tristes tigres*: "la muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después — o antes"», en *América*, *Cahiers du CRICCAL*, 20, 1998, pp. 191-198.
- , «La parodia de la cultura insular en *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante» en ALEMANY, MATAIX, ROVIRA, MENDIOLA (eds.), *La isla posible*, III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2001, pp. 555-563.
- SÁNCHEZ BOUDY, José, *La nueva novela hispanoamericana y Tres tristes tigres*, Miami: Ed. Universal, 1971.
- SIEMENS, William, «Mirrors and Metamorphosis: Lewis Carroll's presence in *TTT*», *Hispania*, LXII, 3 1979, pp. 297-303.
- SOUZA AUSTIN, Raymond D., *Guillermo Cabrera Infante: two islands, many worlds*, Austin: University of Texas Press, 1996.
- VARGAS LLOSA, Mario, «Piedra de toque: Cabrera Infante», *El País*, 14/12/1997, p.13.
- VOLEK, Emil, «*Tres tristes tigres* en la jaula verbal: las antinomias dialécticas y la tentativa de lo absoluto en la novela de Guillermo Cabrera Infante», *Revista Iberoamericana*, 47, 1982, pp. 175-183.
- VV.AA., *Guillermo Cabrera Infante*, Madrid: Fundamentos, 1974.

#### 4. LUIS RAFAEL SÁNCHEZ Y *LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO*

##### OBRAS DE LUIS RAFAEL SÁNCHEZ

- , *La guaracha del Macho Camacho*, Madrid: Cátedra, 2000.
- , «Reencuentro con un texto propio», *Sin Nombre*, vol. XII, núm. 1, 1986, 21-26.
- , *La importancia de llamarse Daniel Santos. Fabulación*, Universidad de Puerto Rico: La Editorial, 1988.
- , «Hacia una poética de lo soez», en SÁNCHEZ RONDÓN, J. C., *Poética de lo soez: Luis Rafael Sánchez: Identidad y cultura en América Latina y en el Caribe*, Lincoln: Universidad de Nebraska, 2006, 123-135.
- , «La generación o sea», en MINC, R. S. (ed.), *Literature and Popular Culture in the Hispanic World*, Maryland: Hispamérica and Montclair State College, 1981, 9-14.

##### ESTUDIOS SOBRE LUIS RAFAEL SÁNCHEZ, PUERTO RICO Y EL DISCURSO POSCOLONIAL

- ACOSTA-BELÉN, Edna, «En torno a la nueva cuentística puertorriqueña», *Latin American Research Review*, vol. 21, Núm. 2, 1986, 220-227. Reseña de *Apalabramiento: Diez Cuentistas Puertorriqueños de Hoy* de Efraín Barradas y *Reunión de Espejos* de Jose Luis Vega.
- ALONSO, Carlos, «*La guaracha del Macho Camacho*. The Novel as Dirge», *Modern Language Notes*, 100.2, 1985, 348-360.
- APARICIO, Frances, «Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña», *Revista Iberoamericana*, LIX, 162-163, 1993, 73-89.
- ARRIGOITIA, Luis, «Una novela escrita en puertorriqueño, *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez», *Revista de Estudios Hispánicos*, V, 1978, 71-89.
- ARRILLAGA, María, «Enajenación social y lingüística en *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez», *Hispamérica*, año 12, núm. 35-35, 1983, 155-164.
- BARRADAS, Efraím, *Para leer en puertorriqueño: Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*, San Juan: Editorial Cultural, 1981.
- , «Palabras apalabradas: prologo para una antología de cuentistas puertorriqueños de hoy», *Apalabramiento. Diez cuentistas puertorriqueños de hoy*, Hanover: Ediciones del Norte, 1983, xiii-xxx.
- , «La guaracha del menéalo: Luis Palés Matos, Luis Rafael Sánchez y el neobarroco antillano», en ANSINO CAMPOS, E. (ed.), *Actas del Congreso Internacional Luis Palés Matos en su Centenario 1898-1998*, Guayama: Universidad Interamericana de Puerto Rico, 1998, 79-89.

- , «*La guaracha del Macho Camacho*: entre lo soez y lo camp, entre lo camp y lo soez» en MEJÍAS LÓPEZ, W. (ed.), *A lomo de tigre. Homenaje a Luis Rafael Sánchez*, San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico, 2015, § 10, versión para Kindle, recuperado de <https://www.amazon.es/lomo-tigre-Homenaje-Rafael-S%C3%A1nchez-ebook/dp/B012YAM7U4>
- BEAUCHAMP, José Juan, «La guaracha del Macho Camacho: lectura política y visión de mundo» en VARGAS, N. Y CARABALLO ABREU, D. (eds.), *Luis Rafael Sánchez: crítica y bibliografía*, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1985, 155-206.
- CABALLERO WANGÜEMERT, María, «*La guaracha del Macho Camacho*: escenas de la vida puertorriqueña contemporánea», en PÉREZ, M. C. (ed.), *Los géneros literarios. Curso superior de narratología*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1997, 155-160.
- CAULFIELD, Carlota, «Diálogo teatral entre *La guaracha del Macho Camacho* y *Divinas palabras*: perspectiva esperpéntica y convergencia entre los personajes», *La Torre*, Universidad de Puerto Rico, vol 7, n.25, 1993, 1-16.
- CERNA BAZÁN, José, «Narrador y discursividad social en *La guaracha del Macho Camacho*», *THESAURUS*, Tomo LI, núm 3, 1996, 517-541.
- CHADWICK, Joseph, «"Repito para consumo de los radioventes": Repetition and Fetichism in *La guaracha del Macho Camacho*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 21. 1987, 61-83.
- CRUZ-MALAVÉ, Arnaldo, «Repetition and the Language of the Mass Media in Luis Rafael Sánchez's *La guaracha del Macho Camacho*», *Latin American Literary Review*, vol 13, núm. 26, 1985, 35-48.
- DAROQUI, María Julia, *(Dis)locaciones. Narrativas híbridas del Caribe hispano*, Valencia: Editorial de la Univesitat de Valencia, 1998.
- DE MAESENER, Rita, «Esas citas citables en *La guaracha del Macho Camacho* de Luis rafael Sánchez. La ciudad letrada: ¿ubi est?» en MEJÍAS LÓPEZ, W. (ed.), *A lomo de tigre. Homenaje a Luis Rafael Sánchez*, San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico, 2015, § 12, versión para Kindle, recuperado de <https://www.amazon.es/lomo-tigre-Homenaje-Rafael-S%C3%A1nchez-ebook/dp/B012YAM7U4>
- , «Luis Rafael Sánchez y Alejo Carpentier: percusionista y violonista en un fenomenal concierto barroco», *Ciberletras*, 10, diciembre 2003.
- , y MERCADO RODRÍGUEZ, Salvador, *Ocho veces Luis Rafael Sánchez*, Madrid: Verbum, 2008.
- DÍAZ, Luis Felipe, «La guaracha del Macho Camacho de Luis Rafael Sánchez y la cultura tardomoderna de la pseudocomunicación», *Revista de Estudios Hispánicos* 30, núm. 1, 2003, 97-118.
- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio, «Introducción» a SÁNCHEZ, L. R., *La guaracha del Macho Camacho*, Madrid: Cátedra, 2000, 10-95.
- FERNÁNDEZ FIGUEROA, Ceida, «Una lectura picaresca de *La guaracha del macho Camacho*», *Revista de Estudios Hispánicos*, XXXI, 1, 2004, 25-41.

- GELPÍ, Juan, Insularismo en las páginas de *La guaracha del Macho Camacho*», en *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993, 49-78.
- GONZÁLEZ, Aníbal, «Luis Rafael Sánchez, cronista del Puerto Rico posmoderno», *Letral*, núm. 1, 2008, 80-93.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, «La vida es una cosa phenomenal: *La guaracha del Macho Camacho* y la estética de la novela actual», *Isla a su vuelo fugitiva*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983, 91-102.
- GUÁQUETA ROCHA, Edson Steven, «*La guaracha del Macho Camacho* en la encrucijada de la literatura, la cultura de masas y el consumo», *Centroamericana*, 24.2, Università Cattolica de Sacro Cuore, 2014, 5-28.
- HERNÁNDEZ, Carmen Dolores, «Aterrizajes no forzosos: escalas en un viaje centenario», *Nuestra América*, núm. 8, Enero-Julio 2010, 97-123.
- LÓPEZ-BARALT, Luce, «La guaracha del Macho Camacho [Reseña]», *Sin Nombre*, 8.1, 1977, 62-68.
- , «La guaracha del Macho Camacho, saga nacional de la 'guachafita' puertorriqueña», *Revista Iberoamericana*, LI, 130-131, 1985, 103-124.
- , «Boricua en la luna: Sobre las alegorías literarias de la puertorriqueñidad», *Nuestra América*, núm. 8, Enero – Julio 2010, 33-53.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes, «Neobarroco y poesía en *La guaracha del macho Camacho*», en MEJÍAS LÓPEZ, W. (ed.), *A lomo de tigre. Homenaje a Luis Rafael Sánchez*, San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico, 2015, § 15, versión para Kindle, recuperado de <https://www.amazon.es/lomo-tigre-Homenaje-Rafael-S%C3%A1nchez-ebook/dp/B012YAM7U4>
- LÓPEZ DE ABIADA José Manuel, «La inmediatez de lo vital: literatura y oralidad en *La guaracha del macho Camacho*», en EBERENZ, R., (ed.), *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna*, Madrid: Verbum, 2001, 229-248.
- LUGO ACEVEDO, María Luisa, «La guaracha del Macho Camacho desde una óptica cervantina», en MEJÍAS LÓPEZ, W. (ed.), *A lomo de tigre. Homenaje a Luis Rafael Sánchez*, San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico, 2015, § 23, versión para Kindle, recuperado de <https://www.amazon.es/lomo-tigre-Homenaje-Rafael-S%C3%A1nchez-ebook/dp/B012YAM7U4>
- MEJÍAS LÓPEZ, William, «Palabras preliminares», *A lomo de tigre. Homenaje a Luis Rafael Sánchez*, San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico, 2015, § 1, versión para Kindle, recuperado de <https://www.amazon.es/lomo-tigre-Homenaje-Rafael-S%C3%A1nchez-ebook/dp/B012YAM7U4>
- MÉNDEZ, José Luis, «La novela de la alienación colonial», *Claridad*, San Juan, 23 al 27 de diciembre de 1976, p. 14.
- MORALES, Ángel Luis, «Consideraciones sobre *La guaracha del Macho Camacho*», en *Luis Rafael Sánchez: crítica y bibliografía*, en VARGAS, N. Y CARABALLO ABREU, D. (eds.), Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1985, 63-89.

- ORTEGA, Julio. «Teoría v práctica del discurso popular (Luis Rafael Sánchez v la nueva escritura puertorriqueña)». *Reapropiaciones. Cultura v Nueva Escritura en Puerto Rico*, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1991, 9-52.
- PÉREZ MONTIJO, Edgardo. «El Nene como chivo expiatorio: identidad de clase en la guaracha del Macho Camacho», en MEJÍAS LÓPEZ, W. (ed.), *A lomo de tigre. Homenaje a Luis Rafael Sánchez*. San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico, 2015, § 26, versión para Kindle, recuperado de <https://www.amazon.es/lomo-tigre-Homenaje-Rafael-S%C3%A1nchez-ebook/dp/B012YAM7U4>
- PERIVOLARIS, John. *Puerto Rican Cultural Identity and the Work of Luis Rafael Sánchez*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000.
- PUIG-CAMPOS, Raquel, «El siglo XX literario está eternamente en deuda con el siglo XX cinematográfico: Una entrevista con Luis Rafael Sánchez», *Centro*, vol. xxiv, núm. I, 2012, 134-153.
- RAMA, Ángel, «Los contestatarios del poder», Introducción a *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha: 1964-1980*, México: Marcha Editores, 1981, 9-48.
- RAMOS, Julio. «La guaracha del Macho Camacho, texto de la cultura puertorriqueña», en MEJÍAS LÓPEZ, W. (ed.), *A lomo de tigre. Homenaje a Luis Rafael Sánchez*. San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico, 2015, § 37, versión para Kindle, recuperado de <https://www.amazon.es/lomo-tigre-Homenaje-Rafael-S%C3%A1nchez-ebook/dp/B012YAM7U4>
- RÍOS, DE LOS, Valeria «La narrativa sonora de Luis rafael Sánchez», *Atenea*, núm 503, 2011, 83-91.
- RODRÍGUEZ CASTRO, María Elena, «Las casas del porvenir: nación y narración en el ensayo puertorriqueño», *Revista Iberoamericana*, núm. 163-64, Enero-Junio 1993, 33-54.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, Edgardo, *Una noche con Iris Chacón*, Río Piedras: Editorial Antillana, 1986.
- ROMÁN RIEFKHÖL, Raúl Alberto, «La Guaracha del Macho Camacho: texto de ruptura», *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, vol. IX, núm. 10, Ed. Universidad Complutense, 1981, 241-262.
- ROTKER, Susana, «Claves paródicas de una literatura nacional: *La guaracha del Macho Camacho*», *Hispanamérica*, año XX, núm. 60, 1991, 23-31.
- SCHLAU, Stacey, «Mass Media Images of the puertorriqueña in *La guaracha del macho Camacho*», en MEJÍAS LÓPEZ, W. (ed.), *A lomo de tigre. Homenaje a Luis Rafael Sánchez*, San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico, 2015, § 40, versión para Kindle, recuperado de <https://www.amazon.es/lomo-tigre-Homenaje-Rafael-S%C3%A1nchez-ebook/dp/B012YAM7U4>
- TINEO, Gabriela, «Comunidad de experiencia v música popular en *La guaracha del Macho Camacho*, de Luis Rafael Sánchez», *Iberoamericana*, II, núm. 8, 2002, 43-56.
- , «la memoria que convoca: en torno a “lo popular” en la narrativa de Luis Rafael Sánchez», *Bulletin Hispanique*, 96-1, 1994, 235-243.

—, «Ritmo-Palabra-Encuentro en *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez, *CELEHIS*, 1, 1991, 167-172.

VAQUERO DE RAMÍREZ, María. «Interpretación de un código lingüístico. *La guaracha del Macho Camacho*», *Revista de Estudios Hispánicos*, V, 1978, 27-69.

VÁZQUEZ ARCE, Carmen. *Por la vereda tropical: notas sobre la cuentística de Luis rafael Sánchez*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1994.