

LT-79

1956

T-1854

# UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

FACULTAD DE HUMANIDADES Y  
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
CARRERA DE LITERATURA

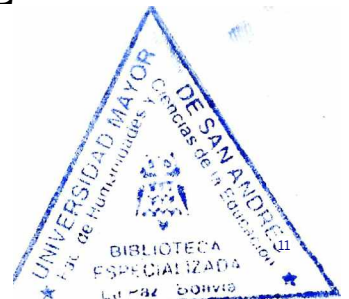
TESIS DE LICENCIATURA

ADOLFO CÁRDENAS FRANCO:  
NEOBARROCO Y TEATRALIDAD

POSTULANTE: ALBERTO DAVID RIVERA VACA

TUTORA: LIC. DORA CAJÍAS DE VILLAGOMEZ

La Paz – Bolivia  
2007



K. 85458

. HUM 00 854

Tesis  
1634

*Para  
Damiana, Ildefonza y la comarca  
con quienes estaré en el Alajpacha*

*Gratitud  
a Sarah T.W.  
y a cada sensible lectura observada en aulas*

*No rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil...  
Pero cuando el hombre, a través de sus días ha intentado lo más difícil,  
sabe que ha vivido en peligro, aunque su existencia haya sido silenciosa*

*José Lezama Lima, Paradiso*

## ÍNDICE

<b>ÍNDICE</b>	<b>2</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>3</b>
<b>1. Marco teórico</b>	<b>10</b>
1.1. Barroco y teatralidad	11
1.2. Vanguardia Latinoamericana	14
1.2.1. Proyecto para un nuevo lenguaje	16
1.2.2. Radicalismo contestatario revitalizador	17
1.2.3. Simultaneismo	19
1.3. La estética neobarroca	21
1.3.1. Nueve constantes en el neobarroco	22
1.3.2. Barroco y neobarroco latinoamericano	24
1.3.3. Sarduy y Chiampi	26
1.3.4. Neobarroco: arte del arte	31
1.3.5. Travestismo y Neobarroco	32
<b>2. Entre humo y pututus</b>	<b>35</b>
2.1. Del humo al cómic	36
2.1.1. El PRATATATATAT del texto	38
2.1.2. El epitafio de la Bolita	40
2.1.3. El Tchun	45
2.1.4. El "cuate"/grama transformista	48
2.1.5. Las viñetas	49
2.2. De los pututus a la <i>Fender</i> (o de la ronda a la banda de rock)	61
2.2.1. Agudizar los sentidos	61
2.2.2. Superposición de sonidos y estridencia	64
2.2.3. Citas y reminiscencias musicales	68
2.2.4. Escenarios sonoros	68
2.2.5. Obra Rock-ocó	71
<b>3. Sinfonía de hablas</b>	<b>76</b>
3.1. Hablas y teatro	77
3.2. Arena de lenguajes	78
3.3. Coba y coba casco	81
<b>4. Procedimientos neobarrocos</b>	<b>88</b>
4.1. Proliferación y condensación	88
4.2. Intertextualidad e intratextualidad	92
4.3. Amplificación por descripción y por relato	97
4.4. Fragmento, laberinto y exceso	101
4.5. Travestismo	106
<b>CONCLUSIÓN</b>	<b>112</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>116</b>

## INTRODUCCIÓN

Para realizar esta tesis escogimos las siguientes obras del narrador boliviano Adolfo Cárdenas Franco (La Paz, 1950): *Fastos Marginales* [1989], *Chojcho con Audio de rock p'ssahdo* [1992], *El octavo sello* [1997] y *Periférica Blvd. Ópera Rock-ocó* [2004]. Nuestro fin es demostrar que la narrativa de Adolfo Cárdenas posee una teatralidad compuesta por varias características neobarrocas.

Utilizaremos una metodología coherente. Los términos y conceptos neobarrocos que usaremos, nos ayudarán a distinguir las particularidades de la narrativa "caótica" del autor. Haremos funcional el término "grama" para intensificar el carácter gráfico y sonoro del signo lingüístico y para entender a esta narrativa como un tatuaje sobre el cuerpo del libro. Así, habremos descrito el travestismo escénico de los signos lingüísticos. Al proponer y construir estos recursos neobarrocos, podremos detallar los factores que componen la teatralidad en la obra del autor; además, explicar otros elementos visuales o gráficos que llaman la atención del caminante/lector, para que se detenga a contemplar el texto como un escenario teatral y participe de la simulación junto a los personajes. Además, como en esta obra lo visual supone lo sonoro, mostraremos cómo esta narrativa construye una obra rococó.

En medio de este espacio, definiremos las especificidades de los hablas usados en la novela, para afirmar que el autor recupera y traiciona la oralidad: no formaliza ningún lenguaje, los desestabiliza y los trastoca: no abdica de su ininteligibilidad, porque el neobarroco es una antípoda de la expresión hablada. Al igual que los gramas y los personajes travestis, esta escritura es pura simulación, ataviada mediante la **artificiosidad**. Esta escritura travestida, sobre el texto como escenario, crea espacios de diálogo, tensión y disuelve hegemonías. La obra de Cárdenas posee una narrativa que es arte del arte; pone en crisis la noción de representación y formas literarias hegemónicas mediante un lenguaje artificioso. No es una mera imitación de localismos y hablas orales, o la representación literaria de lo marginal urbano. Esto se explicará mediante los iniciales relatos del autor escritos a finales de los años 70, para demostrar que "Chojcho con Audio..." y *Periférica Blvd.* son el resultado de un proceso creativo iniciado desde sus primeros textos. Algunas de las características más importantes de la escritura de Adolfo Cárdenas se manifiestan en el libro de cuentos *Fastos*

*Marginales.* Por todo esto, la narrativa de Cárdenas se instala como un hito dentro del panorama de las letras bolivianas, porque inicia un nuevo lenguaje y forma literaria en el ámbito nacional.

Presentaremos los resultados de una lectura lúdica y paciente junto a la reflexión sobre la teatralidad en el arte Barroco del siglo XVII, la función de la escritura en la Vanguardia Latinoamericana y las nociones que describen a la estética neobarroca. Todo este cuerpo teórico pretende fortalecer nuestra propuesta, más que enmarcar o etiquetar al autor y a su obra, y aportar con algún tipo de metodología apropiada para tratar con obras y conceptos caóticos.

Creemos que ciertos rasgos del estilo Barroco se han presentado en distintas etapas de la historia literaria, la nuestra es una de ellas. Para Calabrese, fenómenos equivalentes pueden presentarse en cualquier época, pero con ciertas limitaciones o nuevas formulaciones [Calabrese 1999: 2]. Por ejemplo, para Emilio Orozco Díaz, algunas de las más portentosas obras barrocas fueron producidas durante el siglo XVIII, época a la que muchos denominan erradamente Neoclacisismo [Orozco 1988: 24].

Primeramente, hablaremos de la teatralidad en la época barroca, la estética vanguardista y neobarroca. Luego, a partir del texto, describiremos la teatralidad mediante las formas del trabajo visual, sonoro, la oralidad y los procedimientos neobarrocos. En la conclusión, relacionaremos nuestros resultados con el fenómeno de consumo y aceptación de las obras literarias que crean una nueva forma y proponen un nuevo lenguaje y las que son hechas para el consumo del mercado.

Cabe señalar que la razón para escribir esta tesis nació varios años atrás y no después de la publicación de la primera novela de Cárdenas, la que causó entusiasmo entre algunos. La novela viene a ser una "pista" de aterrizaje muy importante que consolida nuestro acercamiento crítico sobre los textos que precedieron a la novela.

La escritura del autor pertenece a un corpus literario afectado indudablemente por el espíritu de la modernidad. Octavio Paz afirma que la modernidad está compuesta por las interrupciones a la tradición artística, donde cada ruptura es un comienzo: "cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición" [Paz 1995: 333]. Para Paz, esta modernidad es una tradición polémica, la cual desaloja por un instante a la tradición

imperante, para luego permitir el sitio a otra, que será una manifestación momentánea. Y si bien, la novedad de una tradición no es la única característica de la modernidad, la novedad de la forma permite que el arte perdure o resucite en algunos casos —como lo veremos más adelante— contrariamente a libros hechos para el mercado editorial.

Según Wiethüchter y Paz Soldán, en la tradición de la literatura boliviana, como parte de la modernidad del siglo XX, hubo rupturas productoras de nuevas tradiciones, las cuales se consolidaron como hitos en la historia de la literatura nacional [Wiethüchter y Paz Soldán 2003]. Estos textos de arte no se circunscribieron a grandes movimientos, al contrario, se adhirieron a propuestas de lenguajes individuales que propiciaron una ruptura en la tradición histórico-social de la literatura nacional. Hablamos de obras que, generalmente, no fueron objeto de reflexión crítica en su momento, mas sí respondieron con lenguajes que causaron una rompimiento e iniciaron una tradición nueva, estableciéndose como importantes hitos en nuestra literatura. Entonces, los textos modernos de ruptura en Bolivia se enfrentaron usualmente al contexto histórico-social o a la estética institucional reinante y no fueron reconocidos en su momento. Sin embargo, décadas después, estas obras fueron resucitadas.

Para Blanca Wiethüchter, este fue el caso de escritores como Jaimes Freyre, Jaime Sáenz y las "olímpicamente" olvidadas vanguardias bolivianas. Sin embargo, hoy en día, son de mucha estima.<sup>1</sup> Wiethüchter sostiene que Jaimes Freyre y Jaime Sáenz son los dos *pies del arco* de la literatura moderna boliviana, gracias a sus rupturas o innovaciones en el lenguaje. Ella afirma que Freyre fue ajeno a su época y estaba instalado, más bien, en la nuestra, situación similar a la de Sáenz, y por eso ambos "deben ser valorados como los renovadores de un lenguaje que había llegado al límite de sus posibilidades creadoras. El uno respecto del romántico; el otro, del lenguaje modernista. En este sentido cada uno cierra un tiempo literario para abrir otro" [Ibid: 80].

---

<sup>1</sup> Para ilustrar, Jaimes Freyre publicó a finales del siglo XIX *Castalia Bárbara* (1899); pero de hecho, sus primeros poemas fueron divulgados en revistas y otros desde 1883. Se alcanza a observar que en la bibliografía escrita sobre él no existen comentarios críticos en torno a sus primeras producciones, especialmente en Bolivia, sino tiempo después. Algo parecido sucedió con Jaime Saenz, cuya primera publicación fue *El escalpelo* (1955) seguida por otros importantes poemarios. En la bibliografía escrita sobre él se ve que los comentarios y el interés sobre su obra se hicieron esperar. Por ejemplo, Stefan Baciú escribió sobre el poeta en 1971; luego apareció en 1972 una entrevista hecha por Mariano Baptista Gumucio; y así sucesivamente hasta el primer libro sobre este autor en 1975, escrito por Blanca Wiethüchter.

Arturo Borda sufre la misma dinámica de recepción social, crítica e institucional; de igual forma en el caso de la publicación de *Pirotecnia* de Hilda Mundy, Wiethüchter señala que "es la primera que se inscribió conscientemente en las vanguardias y singularmente en el ultraísmo" [Ibid: 128]. Precisa es la palabra usada por Wiethüchter cuando subraya que se enterró a la vanguardia literaria en Bolivia, pues para esta época, parece ser que los episodios bélicos y otros de índole social aplastaron el surgimiento de un movimiento vanguardista en el país. Esto sucedió también con otras obras.

Al recordar estos acontecimientos, se puede decir que varios de estos escritores fueron olvidados, desatendidos y rechazados por largo tiempo a causa de ser ajenos a su época y precoces a su tiempo. Además, ellos fueron resistidos por la concepción artística imperante en los lectores y críticos de la época. En otras palabras, quienes constituyen la modernidad en la actual literatura boliviana, según Wiethüchter, fueron los autores sentenciados al "olvidadero" por algún tiempo y que gracias a su profunda reflexión liberadora pudieron resucitar décadas después.

Estos datos sirven como introducción para permitirnos afirmar que la escritura de Adolfo Cárdenas Franco también ha quedado en el "olvidadero"<sup>2</sup>, lo cual nos hace concluir que no por rebuscar en el "olvidadero" tengamos que desatender a los escritores contemporáneos.<sup>3</sup> Solamente existen algunos artículos de críticos bolivianos, como de Juan Carlos Orihuela y Marcelo Villena Alvarado, sobre algunos aspectos de la labor de Adolfo Cárdenas. Orihuela sostiene que en los años 80 aparece un discurso marginal urbano, el de la periferia. Luego, añade que el contexto urbano fue un espacio de productividad cultural, lo cual provocó mucha creatividad en la literatura de esa época [Orihuela 1997: 416].

El crítico afirma que la escritura de Cárdenas no es tan sólo "la recurrente oposición irreconciliable entre oralidad y escritura", sino que "En efecto, esta ilusión ficcionalizada de oralidad utiliza la escritura 'para evocar la cultura oral' " [Ibid: 418]. De esta manera se

---

<sup>2</sup> Al revisar las publicaciones de la crítica literaria más contemporánea sobre la literatura boliviana vemos que la obra de Adolfo Cárdenas y las de otros escritores de su generación no son tomadas en cuenta. Una excepción importante es el iluminador artículo de Juan Carlos Orihuela en el primer tomo de *Hacia una historia...*, un texto similar a uno que escribió varios años antes.

<sup>3</sup> Como muestra, la obra de Julio de la Vega sufrió también una especie de olvido, específicamente su novela *Cantango por dentro* (1986) [Villena 2003: 350]. Por algunas características que comparten ambos narradores, creemos que Adolfo Cárdenas y Julio de La Vega reanudan una nueva etapa en la narrativa de la literatura boliviana.

constituye una heterogeneidad literaria entendida como una conflictiva interacción de códigos y sistemas culturales que aparentemente están opuestos pero que necesitan uno del otro para ser representados, leídos y en especial escuchados. En resumen, un espacio donde la voz dicha se convierte en palabra escrita y viceversa. Otro aporte de Orihuela radica en que el relato se construye exclusivamente en tomo a las voces de los personajes. Por último, el crítico paceño menciona que la escritura de este autor propone una "apertura de espacios de imbricación cultural" [Ibid: 419], como en el caso del cuento "Chojcho con Audio...", lo cual, podría ser interpretado como una convergencia heterogénea de sentidos.

Juan Carlos Orihuela apuesta a que la literatura de Cárdenas muestra con mayor nitidez algunos elementos distintivos del discurso marginal urbano de los años 80. Acertadamente, el crítico apunta que la escritura del artista paceño ya no "tiene que ver única ni necesariamente con las laderas o periferia física de las ciudades, sino también con los límites y los bordes de la imaginación y el lenguaje" [Wiethüchter y Paz Soldan 2003: 216]. Además, que la excentricidad de la escritura de este narrador penetrará y pondrá en entredicho, con la misma marginalidad, estructuras jerárquicas de cualquier índole.

Marcelo Villena, en su artículo "La voz y el espectro de la heterogeneidad (en los relatos de Adolfo Cárdenas)" [Villena 1997], inicia su lectura bajo el concepto de "heterogeneidad", pero cuestiona el concepto para abordar el trabajo de este artista con las concepciones aymaras del *tinku* y *taypi*. Para Villena, la división del libro de cuentos *Fastos Marginales* [1989] (Alajpacha y Esta Tierra) son espacios significativos con "una trayectoria que tiende hacia el *tinku*, o encuentro de contrarios" [Ibid: 428].

Para este crítico, los relatos están en primera persona y el narrador es hegemónico tanto sobre el mundo narrado como sobre el lector. Los diálogos, indica, están orientados generalmente a un diálogo entre narrador y personajes. El narrador tiene un castellano normativo, los personajes imitan el oral andino; el primero es hegemónico y exclusivo y articula un discurso dominante y autoritario. Por lo tanto, el diálogo resulta viciado. Este narrador, además, explica e interpreta el mundo representado. En resumen, las voces que circulan los relatos son poco estables [Ibid: 432].

Villena asevera que al existir todas estas voces, el texto se convierte en "un complejo semiótico que rescata la productividad del intertexto andino...desplegando así los mecanismos



creativos del tinku" [Ibid: 433]. Efectivamente, la literatura de Cárdenas "articula y explota el conflicto cultural mediante mediaciones y enfrentamientos productivos" [Ibid] y produce el choque de contrarios, como estrategia de escritura: o sea, el concepto de mediación *tinku*.

Luego de la aparición de la novela *Periférica Blvd.*, Ana Rebeca Prada escribió algunas apreciaciones sobre esta obra [Prada 2004: 3]. Ella precisa que se debe entrar a esta novela con una necesidad de entrega gozosa por las farsas, juegos y agresividades del lenguaje del novelista; puesto que sería inútil entrar al trabajo con demasiados preconceptos sobre la marginalidad urbana, o ínfulas intertextualistas, formalistas y discursivistas. Reconoce a este libro como novela de neovanguardia, la cual desmitifica y profana a grandes maestros de la literatura. Según Prada, la novela es semejante a una gigante cámara de resonancias debido a la incorporación de distintos elementos. Ella indica que la novela incita a entrar a esta cámara de sonidos, a la inmundicia de las calles, a la transformación de los personajes, a la complejidad de las alusiones, al murmullo de los alcohólicos, a la risa cruel de las imágenes. Prada comenta también que el hermetismo de Cárdenas forma parte de una "larga tradición de hermetismos transgresores y fértiles que han trizado la lengua" [Ibid: 3]. Así, afirma que la novela no complace al lector, sino que exige "la necesidad de un cierto tipo de lector, de un cierto tipo de lectura" [Ibid].

Con respecto a las dos primeras críticas, ambas recorren el tema de la oralidad, heterogeneidad, imbricación cultural, voces narrativas y otros temas similares. En esta tesis pretendemos reflexionar con respecto a la oralidad y la participación del lector, temas enfatizados por Orihuela. La segunda crítica se detiene en las características de la voz del narrador y de los personajes, y de los enfrentamientos productivos que se suscitan. Aquí tenemos algunas divergencias con las observaciones de Villena, como lo del diálogo viciado entre el narrador y los personajes, y el castellano normativo del narrador; y, posiblemente, nos aleja de su propuesta la metodología utilizada. El trabajo que realizaremos tiene más afinidades que diferencias con las aportaciones de Juan Carlos Orihuela. Para ilustrar, hablaremos de temas como la necesidad de escuchar los códigos en la escritura del narrador paceño y la idea de que esta escritura va más allá de las laderas y periferias de la ciudad, dado que esta escritura desborda los límites del lenguaje y la imaginación para desestabilizar jerarquías de cualquier índole. Ana Rebeca Prada logra destacar, a partir de la publicación de la novela, una prolifera lista de apreciaciones que el texto provoca. Creemos que varios de sus

comentarios son precisos y deberían ser investigados en futuros trabajos. Coincidimos con su opinión sobre el tema de la marginalidad, el hermetismo, la parodia y las intertextualidades, y, por su puesto, sobre la exigencia de un nuevo lector. Creemos, por otra parte, que el término neovanguardia que utiliza, no es suficiente para hablar sobre el trabajo del autor. Ya que, si son inútiles varios medios de entrada a este libro, como ella indica, entonces, el desafío radica en encontrar o construir algún sistema metodológico que alcance a explicar las caóticas formas de la escritura del narrador paceño. Porque existe la tendencia, en algunas críticas y entrevistas al autor, de juzgar a la escritura de Cárdenas como simplemente caótica (y un sinnúmero de términos similares), desatendiendo las especificidades de este término. Continuaremos viendo esto más adelante.

Juan Carlos Orihuela y Marcelo Villena presentaron dos ponencias sobre Adolfo Cárdenas en JALLA (Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana) de Tucumán, Argentina en 1997. Y nos preguntamos ¿Si la Universidad Nacional de Tucumán no hubiera publicado las ponencias de estos críticos paceños, hubiéramos tenido algo escrito sobre este autor? Posiblemente no. Hace un tiempo, parte del texto de Orihuela fue añadido en el libro *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* [Wiethüchter y Paz Soldán 2003]; y en dicho volumen, Blanca Wiethüchter sólo comenta que Adolfo Cárdenas se sitúa en un territorio donde el lenguaje se alimenta de la cultura oral urbana, junto a otras obras que inciden en la representación de ciudades [Ibid: 167].

Con pocos y bien intencionados antecedentes críticos, nos preguntamos, ¿No se ha estado arrinconando a Adolfo Cárdenas Franco? ¿Por qué no ha sido más constante el estudio de *Fastos Marginales* y los subsiguientes libros de cuentos escritos en el transcurso de aproximadamente veinticinco años? Adolfo Cárdenas publicó el cuento "Metralogía I" en 1979; otros relatos fueron publicados en revistas de la ciudad de La Paz y el autor recibió por esos años un premio de "Mención Publicación" a su labor en la Habana Cuba.<sup>4</sup> Creemos que por rebuscar en el olvidadero, nos estamos olvidando nuevamente de los contemporáneos. Concluimos que el caso de Cárdenas no es único, porque en general, las actuales obras creativas no tienen una crítica rigurosa que las acompañe, simplemente aparecen breves reseñas o entrevistas periodísticas a los autores.

---

<sup>4</sup> *Fastos Marginales* y *Alajpacha* fueron publicados en 1980 originalmente, en 1989 se editaron en un sólo ejemplar con el nombre *Fastos Marginales*.

## ***1. Marco teórico***

Para preparar este trabajo hemos practicado una lectura detenida y paciente de la obra de Adolfo Cárdenas la cual nos ha permitido observar varias singularidades en su escritura. A medida que leíamos los textos literarios y escribíamos sobre el autor, estas actividades nos provocaron indagar sobre algunos estilos artísticos y literarios. Primero, investigamos la Vanguardia Latinoamericana y vimos que este campo nos proveía una gran oportunidad para reconocer rasgos vanguardistas en el trabajo del autor. Sin embargo, no había duda que en la obra también existían varias constantes barrocas. De esta forma, comenzamos a estudiar las reflexiones sobre el Barroco de algunos maestros sobre la literatura latinoamericana. Llegamos a empaparnos de las obras de José Lezama Lima, Severo Sarduy, Irlemar Chiampi o Roberto Echavarría, quienes reflexionaron y teorizaron el término neobarroco y no precisa o solamente el Barroco Americano colonial. Al dar este paso, decidimos estudiar algunos elementos del Barroco del siglo XVII y nos encontramos con más información que sustentaba nuestras apreciaciones sobre la teatralidad en el trabajo de Cárdenas. Finalmente, pudimos acceder a las propuestas del semiólogo Omar Calabrese, quien hace una lectura cultural sobre las constantes del gusto de nuestra época, el neobarroco.

Mediante esta investigación teórica, encontramos soportes adicionales para nuestras propuestas previas de lectura. Sin duda, afirmamos que fue el texto mismo el que exigió el tipo de reflexiones teóricas que debíamos consultar. No "calzamos" la obra dentro de una base teórica, al contrario la teoría es un aditamento a las lecturas de los textos narrativos. Pero al ser ésta una investigación académica, resolvimos presentar un marco teórico que describirá algunas de las constantes neobarrocas y vanguardistas en el trabajo del narrador paceño.

Aquí aclaramos lo siguiente. ¿Por qué usamos distintos periodos artísticos y literarios para formar un cuerpo teórico? Creemos que existen elementos artísticos que pueden repetirse en distintas etapas de la cultura y el arte; no creemos únicamente en la periodización o la historiografía literaria. Afirmamos que rasgos de la época barroca (llamados en esta tesis "constantes") se asemejan (y diferencian a la vez) en algunas conquistas vanguardistas hispanoamericanas y en el aire del tiempo que respiramos hoy en día, la era neobarroca. Además, la vanguardia y el neobarroco latinoamericano nos permitirán sostener varias

especificidades en el trabajo de Cárdenas y algunas diferencias que esta narrativa tiene con respecto a los movimientos artísticos mencionados.

De esta manera, aportaremos con una metodología que consideramos coherente y apropiada para tratar con textos (como el de Cárdenas) y términos caóticos (como el exceso, el fragmento, la inestabilidad, la metamorfosis) para no entrar en generalizaciones fáciles y aplicaciones desordenadas; ya que, cuando se intenta abordar el trabajo de este escritor u otros con una similar escritura, podemos proceder de una manera antimetódica. El espectro de lo antimetódico transita la academia: "La decadencia de ciertas formas de la racionalidad no pueden tener como consecuencia la liquidación de la racionalidad, sino sólo la búsqueda de formas de racionalidad diferentes y más adecuadas a lo contemporáneo" [Calabrese 1999: 13]. Creemos además que la proliferación de las formas en la escritura de Cárdenas, no es simplemente el amontonamiento caótico de signos vacíos como afirma Chiampi sobre el Barroco Americano [Chiampi 2000: 133].

A continuación pasaremos a presentar un resumen sobre la teatralidad en el Barroco del siglo XVII, las propuestas vanguardistas latinoamericanas de los años 20, las características neobarrocas que propone Omar Calabrese, las reflexiones teóricas de Severo Sarduy, Irlemar Chiampi y Ángela Martínez, quienes distinguen constantes y mecanismos neobarrocos en la literatura latinoamericana. Y, finalmente, a pesar de que los autores citados reflexionan el tema del travestismo como señal neobarroca, añadiremos las propuestas de Anke Birkenmaier y Nelly Richard sobre el tema.

### **1.1. Barroco y teatralidad**

Para Emilio Díaz Orozco, en la cultura del Barroco, existen tres géneros y formas de arte muy poderosas que fueron dirigidos a las masas y colectividades. En primer lugar está el teatro, luego la oratoria sagrada y por último las grandes construcciones decorativas.

En el Barroco, el teatro convertido en espectáculo se impuso como un nuevo género intermedio entre lo escrito y lo improvisado con el objeto de divertir y emocionar a las personas; del teatro interesaba principalmente la representación y no su lectura, por eso sus textos se conservan actualmente sólo en parte. Igualmente, la oratoria sagrada fue un

verdadero espectáculo religioso. También existieron las grandes construcciones decorativas (los arcos triunfales, altares y catafalcos) que fueron levantados para ciertas ocasiones solemnes de la vida colectiva de la población y "suponía la reunión de todas las artes como la poesía que actuaba visualmente como la voz hecha imagen por la que hablaba el significativo y aparatoso conjunto" [Orozco 1988: 296].

Por ello, el Barroco abrazó la expresión de una cultura de masas ligada a la vida de las ciudades, dirigida a una sociedad de la corte y de la ciudad, de carácter urbano, una colectividad amplia con distintas clases y estamentos sociales, y construyó la sensibilidad y capacidad de reacción artístico-sensorial de las masas. Orozco continúa:

El hecho importa destacarlo en las creaciones de expresión oral —aunque íntimamente ligadas a la comunicación visual— entre otras razones porque son esas formas literarias las que tienen su realización, no en la lectura aislada individual, sino en la audición y actuación colectiva directa cara al público. Estas son, como hemos dicho, no sólo las tan importantísimas formas del teatro, sino con ellas la oratoria sagrada hondamente teatralizada y en una más íntima interrelación con el fenómeno teatral de lo que generalmente se piensa [Ibid: 296].

En la oratoria sagrada existió un fenómeno teatral. La actuación y los gestos fueron de singular importancia en cada sermón. Incluso, en los certámenes de lírica se acudía en aquella época a la visualización de los poemas al exponerlos sobre las paredes de las iglesias.

Como se dijo, las construcciones arquitectónicas tuvieron en el Barroco una gran capacidad de agrupar a todas las artes, incluso a la poesía, la cual era visualizada teatralmente y enmarcada en cartelas (pedazo de cartón, madera o piedra para escribir sobre él algo) y otros [Ibid: 297]. Varios de estos poemas perdían parte de su intención y funcionalidad fuera de las bases arquitectónicas, debido a que eran concebidas para ser contempladas y leídas.

Orozco afirma que no se debe olvidar que desde el monumento clásico, y aún del islámico, la concepción del poema fue para ser observado como elemento visual y la inscripción como un aspecto ornamental y comunicativo. Desde entonces y con mayor intensidad en el Barroco, el poema era exhibido para ser visto en una cartela o lápida dirigida a una actividad colectiva.

Estas construcciones urbanísticas tuvieron igualmente efectos de teatralidad donde la colectividad tomaba parte, permitiendo la presencia de todas las clases sociales. Mediante el

teatro y el acto litúrgico, Orozco subraya que se perseguía que "aun los más ignorantes y hasta analfabetos, llegaran a adquirir una cultura literaria auténtica... y que consiguieran así una valoración de las ideas, de los recursos poéticos, de los significados de alegoría y conceptos y metáforas —e incluso de gestos— que hoy se nos hace difícil comprender" [Ibid: 314]. También, en la pintura se intensificó la comunicación con el espectador cuando el artista insertaba en los lienzos una inscripción o filacteria y así permitía un desborde comunicativo con el espectador.

Los poemas sobre los túmulos en las exequias de personajes reales y religiosos fueron otra forma que predominaba en esta época. Estos poemas se dirigían al visitante o espectador para que se detenga a contemplar y a leer lo que está ante su vista, y los poemas puedan cobrar su sentido. Incluso, fueron pensados para dar una visión colectiva simultánea, acompañados de una voz que leía a todo el grupo: un "sentido y expresividad teatral" [Ibid: 314].

Estas particularidades barrocas reforzaban el contenido o sentido de lo representado, la unión de la imagen y la palabra buscaba un fin colectivo y popular. Estos múltiples casos de poesía visualizada fueron realizados de manera frecuente en pleno Barroco y, sobre todo, estuvieron ligados a las grandes construcciones decorativas con alegorías y jeroglíficos. Así, las personas gozaban al contemplar e interpretar las construcciones entre tanto leían los versos. Orozco indica que estos poemas:

...habían de producir un efecto complejo teatral cual si nos hablase todo ello directamente. Los versos eran, en cierto modo, como el texto dramático en el teatro, en el sentido de que, igual que en la comunicación teatral, escuchamos las palabras al mismo tiempo que visualmente nos están impresionando todos los elementos escenográficos, también en este caso la emoción y sentido del poema se refuerza con el espectáculo de ese gran conjunto arquitectónico en el que figuras, imágenes, lienzos, luces y decoración...se nos impone no sólo con una irracional excitación sensorial, sino también con una complejidad de símbolos y alegorías cargados de significaciones. Así el valor plástico-poético del poema potentemente visualizado en gran tamaño, en basamentos, lápidas, cartelas o tarjetones, actúa sobre el mecanismo **psicofísico** de la visión repercutiendo a través de la vista como si la fuerza, intensidad y tono de las palabras aumentaran, y con ello reforzaran la gravedad e importancia de su significado [Ibid: 308].

Crear poesía para ser contemplada "había de entrar cómo voces por los ojos" [Ibid: 310].

Los caligramas son otro aspecto más intelectual de la visualización de un poema en la sensibilidad barroca. A pesar de que modernamente se han producido formas análogas —como durante las vanguardias— pocos autores tuvieron la **conciencia** de que ello fuera practicado con

intensidad en la lírica y todavía mucho antes (en la poesía griega del periodo helenístico o en Roma durante la época de Constantino). Pero el florecimiento del género surgió en el **intelectualismo** del clasicismo manierista; pero con mayor intensidad, desarrollo y complicación en el Barroco, con el afán de una comunicación sensorial visual. Orozco dice que hoy como en otras épocas, se "ha producido un desbordamiento e interrelación de las artes, presidido igualmente por el imperio de lo visual y pictórico" [Ibid: 311].

Orozco concluye que está claro que en el Barroco existió una interrelación entre el predominio de lo pictórico y la tendencia a un colectivismo estético. Pero la potencialización de estos aspectos tuvo como fin "la general teatralización de las artes" [Ibid: 315].

Por eso el teatro se convierte —como decía Tintelnót— en el *protoarte* del Barroco, y por la misma razón las formas sociales de expresión y relación en esa hiperbolización de lo formal, se teatralizaron en todos sus aspectos, públicos y privados. Se gusta con pasión del teatro y se vive apasionadamente como en una representación teatral [Ibid].

Años antes, Orozco señaló también que en el Barroco todo el mundo se convierte en teatro, porque la vida toda es teatro [Orozco 1969: 80].

## 1.2. Vanguardia Latinoamericana

La palabra "vanguardia" es de prosapia militar, lo que implica una iniciativa de acción, supone una decisión frente a un conflicto con estrategias y métodos para enfrentarlo y derrotarlo [Noe Jitrik en Pizarro 1995: 63]. A mediados del siglo XIX, la palabra vanguardia fue utilizada políticamente por Marx y Engels, quienes se consideraron parte de una vanguardia social; de allí en adelante, varios grupos y periódicos comenzaron a usar el mencionado término para denominarse a sí mismos.

Fue una época en la que el arte literario y su relación con la vida se consolidaron [Schwartz 1991] puesto que cuando surgieron las primeras vanguardias literarias, se revistieron de un carácter de "revolución" y se asumieron en una dimensión o perspectiva política. En 1909, Marinetti lanzó en París el Manifiesto Futurista, cuyas repercusiones no tardaron en darse a conocer en Buenos Aires (Argentina) y Bahía (Brasil). Para Shwartz, la

vanguardia en América Latina se inició en 1914 con la publicación del manifiesto *Non serviam* de Vicente Huidobro, no obstante añade que 1922 sea posiblemente otra fecha inaugural, ya que, a partir de aquel año, varios escritores publicaron textos de gran alcance, tanto en América Latina como en otros continentes.<sup>5</sup>

Mientras las facciones anarquistas y comunistas se apropiaron del término, proliferaron *ismos* europeos como manifestaciones artísticas, pero caracterizadas por su distanciamiento del protagonismo social. Estos movimientos artísticos estuvieron en oposición a los cánones artísticos del siglo XIX y las reglas de composición, pero además tuvieron una posición frente a los sucesos sociales de la época. Por ello, resulta una tensión entre la "vanguardia política" y la "vanguardia artística" por lo que, afirma Shwartz, se explica la existencia de más de un Borges, más de un Neruda o más de un Vallejo en Hispanoamérica.<sup>6</sup>

Con estos precedentes es viable comprender las causas de la renovación artística-literaria de esa época en Hispanoamérica: el fin de la hegemonía del Modernismo, a causa de su retórica y su lenguaje, ajenos a la nueva sensibilidad en formación de la época. Y de esta forma, afirma Osorio, "Uno de los polos de esta búsqueda, el más radical, agresivo y polémico, está constituido por el vanguardismo hispanoamericano" [Osorio 1988: XXIX] que se prolongó a través del decenio de los años 20 con una actitud crítica.

---

<sup>s</sup> Shwartz apunta que José Emilio Pacheco manifestó la importancia del año de 1922, ya que se publicó el *Ulises*, *La tierra Baldía*, *Trilce*, y fue la semana del Arte Moderno en São Paulo y el nacimiento de la revista Proa [Shwartz 1991: 29].

Para Nelson Osorio es importante comprender la primera etapa de la vanguardia en América Latina con relación a la crisis mundial de 1910-1920, periodo en el que se desarrolló la Primera Guerra Mundial, la cual afectó a todo el mundo [Osorio 1988]. Para ilustrar, el monopolio norteamericano (con un respaldo político y militar) configuró lo que se denomina como imperialismo; la crisis en el comercio exterior debilitó el poder económico y político de las oligarquías agrarias, fortaleciendo, por lo tanto, a las capas medias urbanas y al proletariado; consecuentemente, las capitales más importantes y otros centros urbanos crecieron cuantitativamente y se organizaron políticamente para proponer reformas de transformación y de esta forma enfrentar a las oligarquías. El sistema oligárquico entró en crisis, además, sectores de oposición alimentaron su desgaste. En el plano de la superestructura social, se dio un resquebrajamiento y un reajuste del sistema ideológico imperante, cuestionamiento que fue abigarrado y multiforme. Osorio ejemplifica aquello con la Reforma Universitaria de 1918 en Argentina, donde 'un espíritu nuevo' —en palabras de Mariategui— se propagó en todas las universidades Latinoamericanas, el cual buscó una nueva concepción cultural y de enseñanza en función de los intereses populares, nacionales y sociales; básicamente, se formó una propuesta antioligárquica y antimperialista.

Para tener una perspectiva de estudio y una comprensión más cabal del vanguardismo, Osorio propone superar algunas nociones historiográficas tradicionales sobre el tema: como el arraigar nuestro vanguardismo en función de las escuelas vanguardistas europeas; el examinar su producción como un conjunto continental y no como manifestaciones nacionales aisladas; y finalmente, el superar la división de la literatura en géneros que encasillan a los autores. Para el investigador, la vanguardia hispanoamericana muestra aspectos propios y no responde únicamente a los cánones de la vanguardia europea. La vanguardia hispanoamericana se manifestó continentalmente como "una floración múltiple"; así lo atestiguan las revistas vanguardistas, que permitieron el



Osorio, al recapitular sus propuestas, menciona a continuación:

Por todas estas consideraciones, y para resumir, creemos que es perfectamente legítimo sostener que la vanguardia hispanoamericana de los años 20 tiene una enorme importancia renovadora y fertilizadora a la vez, y que, vista como expresión propia, como variable específica de un movimiento internacional, con ella se inicia nuestra literatura contemporánea. Por eso mismo, no es extraño que al examinar sus variadas manifestaciones experimentales y polémicas, podamos encontrar en ellas, en mayor o menor grado, casi todos los elementos que caracterizan la producción literaria de nuestros días. Esto hace proponernos un conocimiento más pleno y cabal del periodo vanguardista lejos de ser el estudio de un "pasado" finito, se nos muestre como necesaria base de comprensión histórica del proceso literario que actualmente vivimos [Ibid: XXXVII].

### 1.2.1. Proyecto para un nuevo lenguaje

Respecto al lenguaje usado por algunos de estos movimientos, Jorge Schwartz declara que las vanguardias de los años 20 tuvieron proyectos utópicos para pensar un nuevo lenguaje o renovar los lenguajes existentes, por ejemplo: Borges y "el idioma de los argentinos", Xul Solar y el "neocriollo" y el "pantalengua". Estos proyectos revelaron una modificación y distanciamiento del castellano, ya que mantener intacta la tradición lingüística europea "significa estancarse en el pasado colonial, no reconocer el carácter evolutivo de la lengua, negar en última instancia la propia tradición americana" [Pizarro 1995: 33].

La vanguardia de los años 20 no originó estos proyectos lingüísticos, por el contrario, restauró las aspiraciones lingüísticas que surgieron durante el romanticismo en el tiempo de las guerras de independencia, como un intento de instituir un perfil nacional a las letras de cada país. De hecho, esta conciencia sobre el lenguaje se inicia ya desde la época de la Colonia, como lo afirma Juan Bautista Alberdi:

La revolución americana de la lengua española comenzó el día que los españoles, por primera vez, pisaron las playas de América. Desde aquel instante ya nuestro suelo les puso acentos nuevos en sus bocas y sensaciones nuevas en su alma [Ibid: 34].

---

reconocimiento entre los integrantes de este movimiento en el continente; por ello se advierte entre ellos una profunda consanguineidad estética sin importar las distancias geográficas; por eso, las manifestaciones vanguardistas hispanoamericanas formaron un espacio literario supranacional. Con relación a la producción literaria, la vanguardia produjo los "Manifiestos", resultado que debería ser considerado como un género literario dentro de la actividad vanguardista.

<sup>8</sup> Simón Rodríguez en Venezuela, Domingo Faustino Sarmiento en Argentina o Manuel González Prada en el Perú, por citar a algunos.

La diversidad dialectal en América Latina, elemento reconfirmador de lo nacional, impuso distinciones entre la forma escrita y la oral, además de la oposición a una herencia colonial estática. Por ilustrar, Simón Rodríguez persiguió un proyecto político nacionalista, con atención especial en la revolución del lenguaje: rompió mallarmeanamente el carácter lineal de sus textos, utilizó los espacios y una tipología variada de letras. Pero fue Sarmiento quien abrió el debate en América Latina sobre este tema, en una carta dirigida a Andrés Bello:

La soberanía del pueblo tiene todo su valor y su predominio en el idioma: los gramáticos son como el senado conservador, creado para resistir a los embates populares, para conservar la rutina y las tradiciones...El torrente los empuja y hoy admiten una palabra nueva, mañana un extranjerismo vivito, al otro día una vulgaridad chocante... ¡y el pueblo triunfa y lo corrompe y lo adultera todo! [Ibid: 37].

Igualmente, estos y otros escritores defendieron la idea de una lengua americana en contra del conservadurismo de las academias, dado que consideraban a la lengua como un fenómeno evolutivo. Las vanguardias retomaron estos proyectos en el siglo XX, como Mario de Andrade en el Brasil o Borges en la Argentina, quien dijo que el deber de cada escritor es multiplicar y variar el idioma.

### **1.2.2. Radicalismo contestatario revitalizador**

Octavio Paz describe las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia mediante sus movimientos juveniles, sus pasiones, visiones y rebeldías contra la razón. Dos importantes acontecimientos históricos, alternativamente, influyeron de manera significativa: la Revolución Francesa al romanticismo y la Revolución Rusa a las vanguardias. Para Paz, la vanguardia rompió con la tradición inmediata —el simbolismo y el naturalismo en la literatura—, una ruptura como la continuación de la tradición iniciada por el romanticismo. Sin embargo, para el crítico mexicano, algunos aspectos de la vanguardia la distinguieron del romanticismo: "La violencia de las actitudes y los programas, el radicalismo de las obras. La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron" [Paz 1998: 432].

Para Hugo J. Verani la actividad contestataria de las vanguardias de los años 20 revitalizó la literatura latinoamericana contemporánea. Para éste, la noción de ruptura y la

discontinuidad son principios importantes para la evolución del arte moderno: la crítica del pasado, interrupción de la continuidad (Octavio Paz). En su fase inicial, la vanguardia fue esencialmente lírica, en cambio, a finales de los años 20 los narradores se adhirieron sólidamente al movimiento para romper los cánones de una tradición narrativa petrificada. Fue la época de los manifiestos y otras proclamas, donde reflexionaron sus postulados como medio de subversión; los manifiestos vanguardistas fueron de alguna manera un género literario de importancia [Pizarro 1995]<sup>9</sup>

Verani [1996) sostiene que la vanguardia ejerció sus esfuerzos en contra del realismo socialista que imperaba todavía a principios del siglo XX y buscó erosionar los fundamentos del arte legados por poéticas anteriores con una actitud lúdica, consciente o inconscientemente. La vanguardia comenzó creando un nuevo imaginario social. Dio primacía a la integración de lo culto y lo popular mediante el recurso de elementos ajenos a la alta literatura o la cultura ilustrada como el hecho de incluir personajes cinematográficos y sus procedimientos **correspondientes**.

Además de este relieve cinematográfico, la vanguardia tuvo interés por la fusión con formas masivas de comunicación, como la radio y otros. Hubo una preferencia por protagonistas degradados o marginales, usualmente en un espacio urbano, desterrando lo rural y el campo, no obstante sin desterrar lo criollo. Para Verani, otra manera de atentar contra el realismo socialista se dio mediante una conciencia meta-discursiva y meta-narrativa para evitar el efecto de realidad. El conjunto de autores de esta tendencia asumió el arte y la escritura como una meta-escritura, introduciendo nuevas formas narrativas que rompieron fronteras genéricas. El humor fue también relevante y marcó una nueva edad de la literatura hispanoamericana. La vanguardia lo usó como distanciamiento para trastocar irónica y críticamente la realidad y como desacralización de lo literario mediante la burla y la parodia.

---

<sup>9</sup> Un ejemplo de aquello fue el Proyecto Creacionista de Huidobro, los postulados ultraístas de Borges transplantados a Buenos Aires, el estridentismo de Manuel Maples Arce y otros. Huidobro propuso crear un mundo independiente a la naturaleza, lograr hacer que la rosa florezca en el texto en lugar de hablar de ella. El influyó al ultraísmo español y Borges lo llevó a Buenos Aires haciendo hincapié, por ejemplo, en la innovación de la metáfora; el ultraísmo inundó puertos Aires y las revistas jugaron un papel importante para ello. El estridentismo mexicano apostó por la irreverencia y el escándalo en contra de la tradición oficial, y buscó una simbiosis de los movimientos **de la época**

<sup>10</sup> Huidobro, para ilustrar, **tuvo la intención** de escribir "una novela visual" con focalizaciones cinematográficas mediante montajes y **yuxtaposiciones** de escenas visuales.

Esta renovación que trajo la vanguardia, explica Verani, consistió en el rechazo de lo literario tradicional. Transgredió el orden literario establecido con un lenguaje oral y una naturalidad coloquial de inmediatez vivencial en la prosa. Como sucede con Roberto Arlt, donde el desprecio por la literatura canónica y lo antiliterario de su lenguaje priman durante su narrativa o la escritura de Felisberto Hernández, castigado por los puristas de la lengua. A los vanguardistas les interesó el lenguaje popular de la ciudad, acercándose a la miseria, suciedad y degradación de la vida urbana, descubriendo el absurdo y lo grotesco del mundo.

Por todo esto, Verani apunta el alto impacto que tuvo esta época de la literatura hispanoamericana sobre la posterior producción literaria:

El asalto de las vanguardias contra toda normatividad opera progresivamente sobre la literatura hispanoamericana...preparan el terreno a la gran narrativa posterior y es necesario reconocer su función fertilizadora en la evolución de la literatura hispanoamericana. No han de juzgarse como producto estético acabado, sino como textos de ruptura que abren las puertas a la imaginación, a la ambigüedad, al humor, a la pluralidad significativa y a la subversión del lenguaje, acentuado al carácter activo del acto de leer. Se proyectan al proceso histórico y se proyectan inacabadas hacia el futuro, invocación a la posteridad que es, como señalara Enzensberger, "el factor de su permanencia" [Verani 1996: 69].

### 1.2.3. Simultaneismo

Helena Beristain declara que el metagrafo es una figura que afecta la forma gráfica del lenguaje mas sin alterar sustancialmente los fonemas. Éste logra manifestarse en distintas maneras: la "sustitución", para aparentar errores ortográficos y manifestar la característica de un personaje; la "distribución" de las letras sobre la hoja para construir una figura relacionada con el significado o que lo acentúe de alguna forma; la "insistencia" o repetición de ciertas letras, como el poema "Granos" de Vallejo; y los caligramas o ideogramas líricos, por ejemplo, de Apollinaire, donde "la disposición, la forma y las dimensiones de letras, palabras, y signos de puntuación, permiten evocar una *forma*, cuya percepción agrega un significado que subraya, por *homología*, el significado lingüístico" [Beristain 1997: 318]. Esta disposición de las letras o la combinación de éstas con otras figuras o signos no grafémicos acentúa el significado o lo afectan.

Beristain menciona que el uso del caligrama no es reciente. Hay indicios de esta escritura en la literatura helenística, en la bizantina, en el Renacimiento francés, en el barroco

de Nueva España y en el siglo XIX inglés de Lewis Carroll. Pero fue Apollinaire quien redescubrió esta figura para su poesía gracias a la influencia del cubismo; durante la misma época, o posiblemente antes de Apollinaire, en Hispanoamérica, el poeta mexicano José Juan Tablada realizó una equivalente labor. El caligrama se produce mediante una permutación o la repetición de letras "ya que el ordenamiento de las palabras obedece a un orden necesario para reproducir una figura dada" [Ibid: 318].

Por esto es posible definir que un caligrama es un objeto simultáneamente lingüístico e icónico, que intenta sintetizar la escritura y las artes visuales. A pesar de la inexistencia de puntuación y las experimentaciones formales mediante su tipografía, no hay que considerarlo solamente como un texto de lectura, sino como un signo para identificar.

Octavio Paz declara que estos poetas vanguardistas, como Apollinaire, recogieron una estética de la experiencia cubista, y que, de alguna manera, no fue una estética literaria ni verbal, sino conceptual. Este nuevo lenguaje tuvo muchos nombres. Para ser más descriptivo, Paz ve conveniente hablar del *simultaneísmo*, el cual se originó en el cubismo y en el futurismo. La idea central del cubismo se concentró en "la presentación simultánea de las diversas partes de un objeto —las anteriores y las posteriores, las visibles y las escondidas— y mostrar las relaciones entre ellas" [Paz 1995: 437]. Por otra parte, los futuristas añadieron a la estética cubista dos elementos, el de la sensación y el del movimiento, y a esto le dieron el nombre de *simultaneísmo* (ellos fueron los primeros en usar la palabra y el concepto).

Para Paz, Apollinaire fue un gran representante de esta estética y su obra e intención artística revelaron la exaltación del movimiento." Pero no se debe olvidar a José Juan Tablada, quien concibió el arte y su escritura de la siguiente manera:

Todo depende del concepto que se tenga del arte. Hay quien lo cree estático y definitivo; yo lo creo en perpetuo movimiento y en continua renovación, como los astros y como las células de nuestro cuerpo mismo. La vida universal puede sintetizarse en una sola palabra: movimiento. El arte moderno está en marcha, y dentro de él el trabajo personal lo está también sobre sí mismo, como el Planeta, alrededor del Sol [Martínez 1975: 313].

---

<sup>11</sup> Apollinaire fue miembro, por una temporada, de un grupo "simulataneísta", fundado por Henri-Maritin Barzun, quien buscó convertir al poema en un drama musical. Estos poemas no eran para ser leídos sino para ser oídos. Apollinaire también admiró los poemas de Cedrars, los cuales estaban más cerca del cine que de la pintura, más del montaje que del *collage*, agrega Paz.

## El fin de las vanguardias

El fin de las vanguardias comenzó en parte cuando no lograron superar la hegemonía del realismo regionalista o social imperante en aquella época. En la década de los veinte la vanguardia tuvo más detractores que adherentes, porque incomodó e indignó a los lectores condicionados a la estética en vigencia. Jorge Schwartz [1991] apunta que a fines de los años 20, las vanguardias perdieron fuerza, principalmente en su carácter experimental. Durante aquella época se organizaron movimientos socialistas y anarquistas, y a causa de las huelgas obreras en el continente, se generalizaron además varios golpes militares, lo cual afectó en sobremanera al sector cultural. En Europa, el estalinismo usó el término "vanguardia" de manera extrema y durante las décadas del 30 y 40, con el establecimiento del realismo socialista, se abolieron las vanguardias artísticas del sistema, por considerárselas una expresión de arte decadente. Además, prosigue Schwartz, en Hispanoamérica, años antes, la revista *Martín Fierro* cerró su ciclo por problemas políticos en la Argentina y con la muerte de Mariátegui, finaliza la revista *Amauta* y el *Boletín Titikaca*. Aunque este ciclo vanguardista se cerró en esta década, posteriormente se produjeron algunas novedades importantes. Pero para Paz, el ocaso de la vanguardia comenzó a manifestarse cuando "la violencia y el extremismo enfrentan rápidamente al artista con los límites de su arte o de su talento" [Paz 1998: 432] puesto que los artistas recorrieron los nuevos caminos de la vanguardia a mucha prisa y no tardaron en llegar a su fin y tropezar con un muro.

### 1.3. La estética neobarroca

El semiólogo Omar Calabrese se interroga si en nuestros días existe gente que se pregunta si por casualidad hay alguna relación entre el más reciente descubrimiento científico y una obra de arte, o entre un texto de vanguardia y una revista de viñetas. Calabrese se propone "buscar las huellas de la existencia de un "gusto" de nuestro tiempo por los objetos más dispares, desde la ciencia hasta las comunicaciones de masa, desde la literatura hasta la filosofía, desde el arte hasta los comportamientos cotidianos" [Calabrese 1999: 11].

Es posible encontrar el retomo de algunos rasgos de una época pasada y que describan el gusto actual. Y ¿cuál es el gusto predominante de este tiempo, aparentemente tan confuso,

fragmentado e indescifrable? Calabrese afirma haberlo encontrado, y, para tal, propone un nombre: neobarroco. El semiólogo español precisa el término:

...no significa que hemos "vuelto" al barroco, ni de que lo que define "neobarroco" sea la totalidad de las manifestaciones estéticas de esta sociedad...El "neobarroco" es simplemente un "aire del tiempo" que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los campos del saber, haciéndolos familiares los unos a los otros y que, al mismo tiempo, los diferencia de todos los otros " [Ibid: 12].

Él explica que el neobarroco consiste en *una búsqueda de formas* (y en su valoración) donde se da la pérdida de la integridad, la sistematización ordenada y en su lugar se produce la inestabilidad, la polidimensionalidad y la mudabilidad.

Los términos que este autor propone para explicar el "aire de nuestro tiempo", el neobarroco, describen la forma de los fenómenos estéticos actuales, las constantes del arte y de la cultura contemporánea. Por esta exigencia de la forma, observaremos nueve términos que Calabrese propone: ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, etc.

A pesar de tratar con términos y reflexiones caóticas, Calabrese busca coherencia y propiedad en la descripción del neobarroco, y afirma que, a pesar de una decadencia de ciertas formas de la racionalidad, no es posible eliminar la racionalidad. Al contrario, hay que buscar formas de racionalidad diferentes y adecuadas para lo contemporáneo [Ibid: 13].

### 1.3.1. Nueve constantes en el neobarroco

Como manifestamos, para Omar Calabrese son nueve rasgos que describen la cultura neobarroca. **Ritmo y repetición.** Las series televisivas y los anuncios publicitarios desarrollan en el público un gusto por la repetición. Estos son recursos y mecanismos propios del sistema industrial. La repetición también estimula el gusto por las variaciones mínimas y sutiles como en el video clip.

---

<sup>12</sup> Para analizar el gusto estético actual, Omar Calabrese no trabaja con la palabra "posmodernismo", pues afirma que es equívoca y genérica, y porque en literatura equivaldría a un antiexperimentalismo y en las artes una reacción frente a las vanguardias.

**Límite y exceso.** El neobarroco encarna la cultura del exceso y de las disonancias con respecto a la tendencia del clasicismo que promulga el límite y la armonía; de hecho, logra desestabilizar la diferenciación entre buen gusto y mal gusto. El monstruo es una manifestación de este exceso, pues disuelve los límites entre distintas naturalezas y crea una sensación de pérdida de centro y una desestabilización de las normas y límites; a esto se suma el exceso de las imágenes insólitas de la sexualidad, la violencia y el horror; se añade, finalmente, la cultura que nace del punk Rock y la moda del piercing y del tatuaje.

**Detalle y fragmento.** Detallar es hacer un corte para entender mejor un elemento con respecto a su totalidad. El fragmento, declara Calabrese, es la forma inacabada de un objeto. El collage es distinto, en él se unen distintas partes de objetos dispares para producir uno nuevo.

**Inestabilidad y metamorfosis.** Cuando Calabrese habla de monstruos, no sólo sugiere que producen inestabilidad, sino que ellos mismos son inestables por sus "formas informes"; estos pierden los límites de las identidades que los constituyen y tienden a la metamorfosis. Analizando, el travestismo puede ser una expresión del gusto por las metamorfosis.

**Desorden y caos.** Para el semiólogo español, la cultura y la estética neobarroca han sido influidas por la matemática de los fractales (teoría que mide objetos y relieves no mensurables mediante la geometría euclidiana). Varias manifestaciones artísticas reproducen la estética de fractales. Giorgio Careri, menciona Calabrese, explica que desde siempre se han contrapuesto series de nociones que enfrentan el orden, la regla, la causa, el cosmos, la finitud, con el desorden, la irregularidad, el azar, el caos y lo indefinido [Calabrese 1999: 132].

**Nodo y laberinto.** La tecnología de las ciencias informáticas ha dado nuevamente vida al concepto de nodo, un dispositivo que puede conectarse con todos los demás dispositivos en forma de red. El fin del laberinto neobarroco, según Deleuze, es la exploración del enigma y no simplemente la salida o la solución. Este concepto soporta también la interrelación entre los conocimientos y las artes.

**Complejidad y disolución.** Ilya Prigogine, Premio Nobel de Química en 1977, habló de los procesos irreversibles de las sustancias luego de haber sido sometidas a un cambio. Calabrese indica que hoy en día la irreversibilidad tiene un papel importante en la naturaleza y que actualmente "nos descubrimos en un mundo de riesgo, un mundo en el que la



reversibilidad y el determinismo se aplican sólo a simples limitados casos, mientras que la irreversibilidad y la indeterminación son la regla" [Ibid: 160].

**"Más o menos" y "no sé qué".** Es el principio de incertidumbre, lo impreciso o lo indefinido es una constante en la estética **neobarroca**, y no es que busque negar la verdad, al contrario, la multiplica al infinito. Por ejemplo, el arte de los graffiti y otras manifestaciones similares se basan en la rapidez, en la imprecisión, en el "más o menos" y en el "no sé qué", sostiene Calabrese.

**Distorsión y perversión.** Esta constante puede ser una síntesis de las anteriores. El semiólogo español manifiesta que vivimos en una época donde la cultura está sujeta a fuerzas que la doblan, la pliegan, la curvan y que la tratan como un espacio elástico.

### 1.3.2. Barroco y neobarroco latinoamericano

Los críticos y escritores latinoamericanos que han reflexionado sobre este tema, señalan que dentro de la producción literaria hispanoamericana, en la cual se pueden reconocer características neobarrocas, está el trabajo de José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Carlos Fuentes, Miguel Ángel Asturias, Severo Sarduy, Luis Rafael Sánchez, Julio Guimaraes Rosa, Alejo Carpentier, y otros.<sup>13</sup>

José Lezama Lima, en su ensayo "La curiosidad barroca" [Lezama 1988], reflexiona el barroco de la primera etapa de América y sus diferencias con el barroco español. Por su parte, Severo Sarduy, en su artículo "El barroco y el neobarroco" [Sarduy 1982], permite comprender algunas nociones que distinguen a ambas. Para Lezama Lima, el Barroco Americano desarticula y unifica, no es degenerescente, sino plenario. **Sarduy** sostiene que este

---

<sup>13</sup> El poeta y antropólogo Néstor Perlongher organizó una antología dedicada al poeta brasileño Haroldo de Campos llamada *Caribe transplatino. Poesía neobarroca cubana y rioplatense* donde aparecen poemas de José Lezama Lima, Severo Sarduy, José Kozler, Roberto Echavarren, Eduardo Milán, Osvaldo Lamborghini, Arturo Carrera, el mismo Perlongher y Tamara Kamenszain. A partir de las **definiciones** enunciadas por Sarduy en 1972 Perlongher igualmente sugirió el retruécano neobarroco/neobarroso donde el barroco pasaría de su significado original, perla irregular, a "barroso", nódulo de barro. Perlongher cita también a Coral Bracho (México); Mirko Lauer (Perú); Gonzalo Muñoz, Diego Maquieira y la novelista Diamela Eltit (Chile); Eduardo Espina y Marosa di Giorgio (Uruguay); Haroldo de Campos, con su obra *Galáxias*, y Paulo Leminski, con *Catatau* (Brasil). En el caso brasileño, habría que tener también en cuenta la prosa narrativa de **João Guimarães Rosa** y de Osman Lins, así como, en el ámbito musical, la obra de Heitor Villa-Lobos [Biblioteca de Consulta Microsoft ® Encarta ® 2005. 1993-2004 Microsoft Corporation].

primer barroco en América tiene un universo móvil y descentrado, pero aún armónico; y recalca que el neobarroco es inarmónico, una ruptura o desarticulación con lo hegemónico, donde nada se logra unificar. Lezama dice:

Nuestra apreciación del barroco americano estará destinado a precisar: primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercer, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo [Lezama 1988: 229, el subrayado es nuestro].

Para Lezama, tres son los elementos que precisan al Barroco Americano: la tensión, el plutonismo y la plenitud. Para nosotros, siguiendo estos tres elementos que menciona Lezama, el lenguaje barroco adquiere una tensión que sufrirá una desarticulación, un rompimiento, una difusión semántica del lenguaje. La **plenitud** se refiere a un proceso que alcanza una totalidad, ya que Lezama subraya que el barroco "no es un estilo degenerescente", dado que no pierde sus cualidades y no cambia de estados. El **plutonismo** es una palabra de por sí abundante semánticamente. El prefijo "pluto" quiere decir rico, a razón del dios subterráneo Plutón, quien es el dador de las riquezas. Geológicamente, el plutonismo es definido como el proceso donde las rocas se cristalizan lentamente a grandes profundidades, como el granito. Lo plutónico es un sistema formador, puesto que éste propone que todas las cosas de la tierra se solidifican a partir de una masa fundida, llamada magma, generadora de fuerza productora, que finalmente crea grandes cristales de minerales puros.

Por lo explicado, creemos que en el lenguaje Barroco, el plutonismo rompe los fragmentos pero luego los unifica, en otras palabras, el lenguaje alcanza un estado pleno o armónico. Con relación a esto, Sarduy menciona que "El barroco europeo y el primer barroco colonial latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado —como hemos visto— pero aún armónico" [Sarduy 1982: 183]. Esto nos ayuda para hacer un contraste entre el primer Barroco Americano y el **neobarroco**. El último, para Sarduy, presenta una diferencia en relación con el primero, "refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico" [Ibid].

Por tanto, el neobarroco busca causar una ruptura incesante en el logos y no busca constituir una forma plena al final de la creación. El lenguaje tendrá un estado de herida

abierta, que no cicatriza o termina de cerrar (sin plenitud). Severo Sarduy define al neobarroco como "reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo: arte del destronamiento y la discusión" [Ibid]. Deducimos que el neobarroco busca la pulverización del lenguaje; es un arte del destronamiento y la discusión continua de su propia naturaleza, ya que destrona pero no se instala como un lenguaje pleno.

Creemos que el magma, en el neobarroco, no se petrifica. Pues, lo que predomina en este barroco moderno es el movimiento, el magma que circula constantemente en las profundidades de lo originario y no permite alcanzar la armonía, la petrificación o cristalización de los elementos. El neobarroco es magma en movimiento, formado por residuos, por escoria, por la fragmentación de la materia; masa formada por las rocas fundidas en el interior de la tierra, y se mantiene bullendo en las profundidades del abismo.

La palabra barroco proviene de roca irregular, nudosa, con densidades aglutinadas de la misma, llena de excrescencia, proliferada en quistes y tumurosa: materia solidificada de forma irregular pero que finalmente termina con una forma. El magma es lo contrario a la roca, pues, para permanecer como tal, no puede enfriarse y dejar de bullir. Si lo hace, se solidifica, termina en forma y deja de ser.

### 1.3.3. Sarduy y Chiampi

Irlemar Chiampi ha reflexionado sobre el neobarroco latinoamericano y apunta que el término "neobarroco" ha sido usado frecuentemente para referirse a los ejercicios verbales de notables escritores latinoamericanos. Este término parece haber comenzado a circular desde algunas reflexiones de Carpentier respecto a lo "real maravilloso" o los conceptos poéticos de Lezama Lima. Pero fue Severo Sarduy en realidad quien retomó a los maestros cubanos y desarrolló su propia teorización en el marco de los años sesenta. Podríamos resumir de manera introductoria la teorización del término hecha por Sarduy en el siguiente fragmento:

El barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la **inarmonía**, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto absolutos, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia [...] Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe ya que no está "paciblemente" cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión [Sarduy 1982: 183, el subrayado es nuestro].

Presentaremos algunos artificios neobarrocos que Sarduy propone a partir de reconocidos textos de literatura latinoamericana a nivel del signo o unidades mínimas de significación; y divide éstos en dos planos, en el de la expresión y en el del contenido. Luego, retomaremos a Irleamar Chiampi, quien propone mecanismos artificiosos del neobarroco latinoamericano a nivel de los enunciados y del relato, y no solamente a nivel del signo como lo hace Sarduy.

### Severo Sarduy

En el plano de la expresión, Sarduy propone tres constantes en la escritura neobarroca: la sustitución, la proliferación y la condensación. En el plano del contenido: la intertextualidad (la cita y la reminiscencia); la intratextualidad, que supone los gramas fonéticos (anagrama, caligrama, aliteración, palíndromo); los gramas sémicos (anagrama y el idiom) y finalmente, los gramas sintagmáticos.

**Sustitución.** A nivel del signo, este mecanismo hace que un significante sea sustituido por otro, muy distinto semánticamente, pero entendido por el contexto. Para ilustrar, retorna a Lezama Lima y declara que el significante miembro viril (cuyo significado es virilidad) ha sido sustituido y escamoteado por otro significante "el aguijón del leptosomático macrogenitoma", alejado semánticamente de él, antes bien, entendido en el contexto erótico del relato. Sobre la sustitución, Sarduy señala: "Abertura, falla entre lo nombrante y lo nombrado y surgimiento de otro nombre, es decir, metáfora. Distancia exagerada, todo el barroco no es más que una hipérbole, cuyo 'desperdicio' veremos que no por azar es erótico" [Sarduy 1982: 170].

**La proliferación.** A nivel del signo, la proliferación es obliterar<sup>14</sup> el significante, no nombrarlo, en cambio, rodearlo de otros significantes de progreso metonímico y que circunscribe al significante ausente. Algunas veces este mecanismo no funciona como unidad complementaria. Lezama Lima sostiene que en "toda proliferación expresa un cuerpo dañado..." [Chiampi 2000: 98]. Sarduy sostiene que el funcionamiento de este mecanismo se

---

<sup>14</sup> Obliterar es obstruir una cavidad o conducto del cuerpo.

ha hecho más explícito a razón de que, al disponer elementos abigarrados de la aculturación, en América se implementó e incorporó otros materiales lingüísticos.

**La condensación.** A nivel del signo, Sarduy apunta que en la literatura neobarroca es posible encontrar términos que se forman por el "choque" y condensación de otros dos, y dicho término resultante resume semánticamente a los dos primeros.

En el plano textual, Sarduy sostiene que la intertextualidad y la intratextualidad tienen roles imprescindibles. Una manifestación de **la intertextualidad** es la cita, Sarduy manifiesta que la cita es la incorporación de un texto extranjero sin que su voz se altere ni sus elementos se modifiquen. La reminiscencia es una clase de intertextualidad que surge cuando el texto extranjero se funde al primero, no obstante lo hace de manera indistinguible, con el requisito de no implantar sus marcas, pero constituyendo los estratos más profundos del texto receptor.

**La intratextualidad.** Para Sarduy, se debe distinguir el intratexto como unidades mínimas de parodia, como un elemento decorativo, como fragmentos que flotan sobre la superficie de los textos [Sarduy 1982: 176]. La intertextualidad en las obras está constituida por el principio de la parodia, en el sentido de la **carnavalización**. Para no entrar en generalizaciones fáciles y aplicaciones desordenadas, Sarduy propone codificar la lectura de estas unidades textuales en filigrana llamadas *gramas*. A diferencia de la cita y la reminiscencia, los tipos de intratextualidad son intrínsecos a la producción escritural, a la operación de cifraje —de tatuaje— en que consiste toda escritura que participa, conscientemente o no del acto mismo de la creación. La intratextualidad supone tres clases de gramas: fonéticos (anagrama, caligrama, aliteración, palíndromo), sémicos (anagrama y el **idióm**) y sintagmáticos.

Sarduy concluye hablando sobre el **erotismo, el espejo y la revolución**. Enfatiza que el erotismo, en el espacio barroco, es el de la superabundancia y el desperdicio, lo contrario al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad, puesto que "el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto" [Ibid: 181]. Al hablar sobre el espejo, Sarduy destaca que "el barroco europeo y el primer barroco colonial latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado —como hemos visto— pero aún armónico. Al contrario el barroco de nuestra época o el neobarroco refleja estructuralmente la inarmonía: "Arte del destronamiento y la

discusión" [Ibid: 183]. Sobre la revolución, afirma que el neobarroco impide alguna instauración posible, metaforiza el orden, transgrede la ley, un "Barroco de la Revolución" [Ibid: 184].

### **Irlemar Chiampi**

Esta escritora propone una lectura del neobarroco a nivel del enunciado y del relato, y no solamente del signo, sino, una operación analítica de los enunciados. Ella estudia el trabajo de los cubanos Alejo Carpentier, Lezama Lima, Severo Sarduy, el del brasileño João Guimarães Rosa, el del uruguayo Isidore Lucien Duchase, el del español Julián Ríos y otros. Presentaremos a continuación algunos de los procedimientos neobarrocos que ella reconoce en la literatura latinoamericana.

**Lo indecible.** En la escritura neobarroca se encuentra la arbitrariedad de las palabras, la disimilitud y la diferencia que separan los signos y las cosas cuando un narrador tiene que describir un suceso. El narrador puede mostrar perplejidad "ante lo innombrable, mediante verbos y adjetivos que recortan la categoría de lo insólito" [Chiampi 2000: 103]. Frente a lo indecible, el narrador abunda en pormenores y se produce una opacidad. Dentro de lo indecible está la *convenientia*, que, en las palabras de Foucault, se entendería en que "los diferentes seres se ajustan unos a otros; la planta se comunica con la bestia, la tierra con el mar, el hombre con todo lo que lo rodea. La semejanza impone vecindades, a su vez, aseguran semejanzas" [Foucault 1981: 27] .

**Carencias de la similitud.** Chiampi explica que esto se refiere a lo que Jakobson señaló sobre la afasia del hablante: la perturbación de la similaridad, donde hay una incapacidad de selección y substitución en el lenguaje. Esto se puede observar en la proliferación, los símiles en cadena, los lilotes, el sinécdoque y la invención de nombres propios.

**Amplificación por descripción y amplificación por el relato.** Estos son aspectos del enunciado narrativo neobarroco, ya que Chiampi intenta proponer una semiología de la escritura neobarroca a partir de una frase, grupos de frases o enunciados [Chiampi 2000: 120-121]. Una especificidad de este aspecto sintáctico es "la amplificación de los enunciados, no

como un mero ejercicio dilatorio y dilatatorio del relato (como la novela pastoril), sino como una aplicación semántica y narracional" [Ibid: 121].<sup>15</sup>

La narrativa neobarroca hispanoamericana complica la vieja técnica de la *amplificatio* narrativa al sobrecargar las expansiones del discurso de sentido con connotaciones y metaforización de sus enunciados que envuelven alta legibilidad [Ibid: 126]. Chiampi constata la presencia de tres modalidades de amplificación que marcan la evolución y el énfasis del procedimiento en la ficción neobarroca latinoamericana, aunque ella se ocupa de solamente dos: la amplificación por descripción y la amplificación por relato, dejando la amplificación por parodia (total o parcial) para otra oportunidad.

**La amplificación por descripción.** Es la amplificación de un breve enunciado, la amplificación de un núcleo funcional, o una matriz:

Es ésta la modalidad más sencilla y frecuente del aumento vertical de la materia del discurso, y que produce un ensanchamiento de la formulación lingüística. Corresponde a una expansión de un núcleo funcional, con el cual guarda una relación de consecución en el proceso de segmentación del relato [...] la narrativa neobarroca la utilizará para descartar los huecos y la referencialidad textual [...] La narrativa neobarroca va más allá de la mera integración y búsqueda de coherencia de totalidad "exagerando" el proceso de sentido del relato [Ibid: 126-127].

**La amplificación por relato.** Es una clase de amplificación que ya no es la expansión de un núcleo funcional donde el personaje, el tiempo y el espacio no se modifican, más bien, la "plena distorsión de la vectorialidad del relato" [Ibid: 129] mediante otros relatos: el relato-dentro-del-relato, donde se abandona el modo descriptivo por el modo de la narración. Chiampi subraya que "Las modalidades de amplificación muestran las funciones metafóricas y metalingüísticas que el enunciado amplificador puede ejercer en relación con el discurso que lo envuelve" [Ibid: 132].

Irlemar Chiampi ilumina al lector sobre la literatura que aborda rasgos neobarrocos y comparte la idea de que el arte latinoamericano siempre fue barroco —como dijo Carpentier— y

---

<sup>15</sup> La investigadora, siguiendo a Curtius, sostiene que la amplificación fue una de las conquistas poéticas medievales, que deriva posiblemente de la crítica de Platón al manierismo de los sofistas, quienes tenían la virtud de describir con brevedad o de forma prolongada un discurso. Chiampi asevera que esta hipótesis es fecunda si se piensa en la amplificación como un procedimiento clave para ataviar la *prosa barroca*.

añade que nuestro barroco tendió hacia la proliferación de las formas, pero lo fundamental es que esta proliferación no fue un simple amontonamiento caótico de signos vacíos [Ibid: 133].

#### 1.3.4. Neobarroco: arte del arte

Siguiendo las propuestas del húngaro Arnold Hauser, la chilena Luz Angela Martínez, en su artículo "Manierismo y neobarroco: genealogía de una crisis" [Martínez 2000, revista digital], reflexiona sobre las afinidades entre el Manierismo y el neobarroco. Ella señala que en este actual arte latinoamericano predomina "una barroca puesta en escena de los principios manieristas" [Ibid]. y describe varios principios y características sobre el neobarroco.

Martínez, a partir de las reflexiones de Hauser, asocia las características del Manierismo con las características del neobarroco, obteniendo de esa manera lo siguiente: el neobarroco es un arte radical que transforma lo natural en algo artístico, artificioso y artificial, y en que toda la materia prima de la existencia es transformada en un artefacto distanciado enormemente de la naturaleza, donde el artista no imita la naturaleza y no posee el talento de Dios, empero, compite con él. En el neobarroco, los escritores crean una esfera de la pura apariencia, supranatural y sin leyes. Para crear desproveen de la realidad su forma original mediante las leyes del artificio y la apariencia, y la inspiración creadora proviene más de las obras de arte y otros cánones artísticos, que de lo natural. El motor creativo del neobarroco es el mismo arte, la materia prima del espacio artístico. Martínez afirma:

...podemos comprobar en cualquiera de sus concreciones, el motor creativo de este estilo es el arte mismo, a tal punto el neobarroco ha hecho del arte su materia de elaboración, su sistema de referencias, que será la pintura la que motive a la escritura y viceversa; la escultura al teatro; la fotografía a la escritura, y así con todas las expresiones artísticas: siempre una obra neobarroca va a tener como presupuesto la red de referencias establecida por otra(s) obra(s) de arte, ya sea de su mismo género o de otro [Ibid].

Otra característica manierista que se acerca al núcleo mismo de la propuesta estética neobarroca es la no intención de aprender lo esencial u obtención y sublimación de un núcleo espiritual: "el ser representado no posee nunca un centro" [Ibid]. Sobre el Manierismo,

---

<sup>16</sup> Ella busca incentivar una revisión teórica sobre el manierismo, éste tiene una carga peyorativa desde hace mucho tiempo puesto que se lo relaciona únicamente con lo amanerado o exagerado como forma vacía.



Martínez cita a Hauser: "no es tanto una imagen de la realidad, cuanto más bien un conglomerado de aportaciones para esta imagen" [Ibid]. Este análisis de Hauser, apunta Martínez, aproxima a otro punto medular de la propuesta barroca: "la voluntad de circunscribir el hacer del arte a un ámbito estrictamente autoreferencial" [Ibid] que buscará, por ello, mejorar lo natural con las leyes del mismo arte y no en su reproducción.

Por eso, los escritores neobarrocos tratan de demostrar que el ser no posee un centro, sino que el sujeto es un conglomerado de aportaciones que configuran una imagen. Y se produce el derroche, la exuberancia semántica para elaborar imágenes desprovistas de centro.

### **1.3.5. Travestismo y Neobarroco**

En su artículo "Contorsión de géneros y doblaje sexual; la parodia travesti", Nelly Richard destaca que "Las artes visuales han sido el primer espacio en introducir la cuestión de la estética gay a manera de pregunta sobre identidad sexual y represión social, sobre la cultura patriarcal y utopía libertaria de revolución del deseo" [Richard 1993:62].

Para ella, la contorsión de géneros produce una fractura del discurso oficial de la cultura mediante una subjetividad tráfuga, y que se reivindica, reclamando el reconocimiento del carácter homosexual de la verdad. Y por último, como gesto contestatario, el homosexual reinscribe sus nombres por otros, sabiendo que debe recurrir a este significante monoteísta.

Richard comenta que en una entrevista realizada por el poeta Raúl Zurita en 1982, Ernesto Muñoz declara que el trayecto gay rompe la prisión de los barrios, y al romperlo traspasa y penetra todas las clases sociales. Ya que la ciudad tiene una organización social inflexible, el gay la quiebra porque logra estar tanto con un banquero como, horas más tarde, con un lumpen o un obrero en otro sector y en ambos lugares con igual propiedad. Por estas razones, el trayecto gay es tremendamente transgresor, pues "quiebra la realidad de la clase con el mapa del deseo" [Ibid: 70].

El travesti latinoamericano, afirma Richard, pone en escena otro simulacro mediante su arte neobarroco (o "neobarroso") del desecho. La estética pobre del travesti de barrio cobra

todo su precio al exhibir el hallazgo de la baratura de lo "casi nuevo" cuando su traje de fiesta es una prenda de mujer sacada de las tiendas de ropa usada norteamericana [Ibid: 72].

Anke Birkenmaier, otra estudiosa del tema, habla sobre el travestismo y la literatura latinoamericana. Ella escribe un texto titulado "Travestismo latinoamericano: Sor Juana y Sarduy" [Birkenmaier 2002, revista electrónica] donde analiza al travesti en el trabajo de estos autores, y propone al travesti como metáfora del neobarroco americano y como un prototipo de lo latinoamericano.

Ella señala que el travestismo se ha puesto de moda en la literatura latinoamericana contemporánea. Esta preferencia recuerda al término de carnaval de Bakhtin: como "celebración de la llegada de un nuevo orden que invierte las jerarquías y confunde proporciones y apariencias" [Ibid]. Si bien en estas obras hay una denuncia por la libertad de la preferencia sexual, lo más importante reside en su ambivalencia, dos naturalezas, del hombre y de la mujer, cuyo atractivo radicaría en esa ambigüedad: "El 'nuevo' travestismo se define en consecuencia por su indecisión sexual" [Ibid].

En el mismo texto, Birkenmaier propone la siguiente hipótesis:

Más allá de eso, mi hipótesis es que existen estructuras metafóricas en Sor Juana que hacen ya en el siglo XVII, durante el llamado "Barroco de Indias," del hombre travesti un prototipo de lo latinoamericano; esto se constituirá en precedente, en gesto fundacional para la literatura latinoamericana moderna [Ibid].

Para argumentar, primero afirma que el barroco es el arte de la "contra-conquista", siguiendo a Sarduy, es decir, que representa "la voluntad criolla de crear una propia cultura latinoamericana, esencialmente híbrida y descentralizada, desestabilizadora de la metrópoli" [Ibid]; después, explica que el primer gesto de lo latinoamericano es este hacerse mujer como estrategia y deseo; a partir de allí, la sensibilidad de la mujer es una "enfermedad", con lo cual

---

<sup>17</sup> Birkenmaier, menciona: "Empezando por los travestis de las novelas del (post-) boom, como una muestra, *De donde son los cantantes* (1967), de Severo Sarduy, *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig, y *El lugar sin límites* (1966), de José Donoso, el travesti ha seguido reapareciendo en novelas más recientes como *El Rey de La Habana* (1998), de Pedro Juan Gutiérrez, *Mujer en traje de batalla* (2001), de Antonio Benítez Rojo, y *Salón de belleza* (2000), de Mario Bellatín. Hasta en las películas de los últimos años el travesti ha adquirido casi la calidad de personaje folklórico y emblema, no ya de la cultura cubana, sino de la latinoamericana, como se puede ver en *Antes que anochezca* (2000), o *Conducta impropia* (1984)".

se insinúa a la menstruación y a la histeria como secuela, como una excitación nerviosa, enfermiza y creativa al mismo tiempo, luego declara:

Lo que les interesa a d'Ors y luego a Sarduy en el dictamen moralizador de los historiadores del XIX sobre el barroco es, entonces, no tanto el carácter misógino de la comparación del barroco con la mujer, sino un determinado modo de manifestación del barroco, que es compulsivo, nervioso, y relacionado más con el subconsciente que con la razón. Barroco y feminidad se confunden, son ambos rasgos definitorios de una forma de ser, innatos más que adquiridos y debidos a una sobreexcitación de los sentidos más que a una voluntad consciente de crear. Esta disposición nerviosa lleva al artista a liberar las metáforas y crear nuevos espacios imaginativos. El estar propulsado hacia lo nuevo, hacia las combinaciones insólitas y al ornamento desencadena un proceso de significados incontrolables que se organizan en forma de antítesis: **abricot/barroco** - oro/excreción - círculo/elipse [Ibid].

Finalmente, comenta lo siguiente sobre Sarduy:

Visto como proceso semiótico, la simulación de la mujer se puede comparar a la escritura: al pintarse y vestirse de mujer el travesti se señala como objeto cifrado... Lo que le importa a Sarduy en el travesti es la actividad de cambiarse, la coexistencia de lo femenino y lo masculino que hace del travesti un "capricho" [Ibid].

## 2. Entre humo y pututus

En este capítulo nos interesa analizar e identificar las formas visuales y las formas sonoras de la narrativa de Adolfo Cárdenas y la manera en que éstas involucran al lector. Emplearemos el término "grama" para designar la parte gráfica y sonora de los signos lingüísticos, el significante. "Grama" proviene del griego "γράμμα" (letra, escrito) y es usado para significar 'escrito' o 'gráfico' (como cablegrama, telegrama, cardiograma). Esto servirá para mostrar a los signos lingüísticos como gráficos, marcas, trazos o escritos sobre una hoja de papel que deben ser observados y escuchados. Esto pretende intensificar el soporte material, la forma o imagen sonora del signo. Sarduy utiliza este término para hablar "de los textos en filigrana...intrínsecos a la producción escriptural, a la operación de cifraje —de tatuaje" [Sarduy 1982: 178]. Para nosotros, este uso responde a una noción importante: la narrativa de Adolfo Cárdenas como tatuaje sobre la cara de una hoja. Esta idea surge a partir de Severo Sarduy, quien asevera que la literatura es una arte del tatuaje:

...**literature** is an art of tattooing; within the amorphous mass of **informational** language it inscribes, encodes the true signs of signification. But this inscription is not possible without wounding, without loss. In order for informational mass to become text, for words to communicate, the writer must tattoo that mass, insert his pictograms in it. Writing could be the art of those *graphies* of discourse appropriating the pictorial, but also the art of proliferation. The bonds between the plastic arts and the written signs as well as its baroque character are present in **all** literature that retains its *inscriptive* nature, what we could **call** its *scripturality* [Sarduy, *Written on a body*, 1989: 41].

...la literatura es un arte del tatuaje: inscribe, cifra en la masa amorfa del lenguaje informativo los verdaderos signos de la significación. Pero esta inscripción no es posible sin heridas, sin pérdida. Para que la masa informativa se convierta en texto, para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarla, que insertar en ella sus pictogramas. La escritura sería el arte de esos *grafos*, de lo pictorial asumido por el discurso, pero también del arte de la proliferación. Los lazos entre los artes plásticas y las señales escritas tanto como su carácter barroco están presentes en toda literatura que retiene su naturaleza inscriptiva, lo que podemos llamar su *escripturalidad* [Traducción personal].

Consideramos que Adolfo Cárdenas, además de cifrar en la masa amorfa del lenguaje, tatúa los signos gráficamente/literalmente sobre el texto. Consideramos este tatuaje como algo físico y no sólo como metáfora (Sarduy), más bien, realmente como un arte de los grafos. Consecuentemente, los gramas tienen cualidades plásticas y sonoras que se "presentan" en el escenario del texto literario.

Después de haber expuesto las características visuales en esta narrativa, explicaremos la teatralidad de esta narrativa, formada por elementos neobarrocos, como por ejemplo, los distintos "atuendos" que usan los gramas y su transformismo en el texto como escenario. Los mecanismos neobarrocos que aquí proponemos son característicos del autor boliviano y se diferencian de otros mecanismos de otros escritores latinoamericanos. Este trabajo con la forma concluirá con el trabajo de las viñetas insertadas en los relatos; después reflexionaremos sobre el rol del lector y las cualidades del texto literario como un escenario teatral neobarroco.

Nos concentraremos en la función de la sonoridad. Esta cualidad está incorporada en la vida de los personajes y en los elementos que los rodean. El recurso sonoro se manifiesta en los personajes en el llamado, el grito y la estridencia, los cuales buscan atiborrar sonoramente el texto; además el texto abunda en citas musicales y otros escenarios sonoros. Estos y otros recursos nos permitirán considerar el por qué del subtítulo de la primera novela del autor (Ópera Rock-occó) y afirmar que, si en el Barroco lo visual va de la mano con lo escrito como teatralidad, en el Rococó se incorpora intensamente la sonoridad mediante la ópera, haciendo de la obra de Adolfo Cárdenas, una obra Rococó.

## 2.1. Del humo al cómic

Desde el libro de relatos *Fastos Marginales* [1989], la escritura de Adolfo Cárdenas ha estado tratando de revelar al lector señales individuales mediante el murmullo del viento, el vibrar de los pututus o las siluetas del humo. Los personajes escuchan atentamente estos sonidos y observan estas formas, debido a que siempre traen algún presagio, como en "Alajjpacha":

Primero parecían sólo los aullidos que de tanto escucharlos ya no los oía o el viento que no soplaba de ninguna parte pero algo más era, en el fondo como un tun tun **tututun** tun que crecía de apoquito pero sin cortarse, creciendo, creciendo hasta hacerse grande BUM BUBUBUN BUN BUN BUBUBUMMM así diciendo [Cárdenas 1989: 13, el subrayado es nuestro].<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> La narrativa de Adolfo Cárdenas no se rige a las reglas gramaticales de la Lengua Española, por tanto, los errores ortográficos que aparecen en las citas no son producto de una mala transcripción del original.

Los aullidos, el viento y el creciente tun tun se yuxtaponen, formando algo más que una mezcla variopinta de sonidos.

Mediante señales, estos presagios previenen o anuncian a la intuición y sensación de los personajes algún suceso por venir, señales que deben ser percibidas y descifradas. Señales sonoras: "Y al una noche antes eran los perros, esa noche los pututus. UUUUHHH UU HH... comu ánimas viniendo por oleadas a agarrarse de 'ste pueblo con sus manos frías parecía" [Ibidem: 20]. O señales visuales, como las ve Felipa, luego de la muerte de su marido:

Tres calzoncillos y dos chompas arroja tu cuñada a la pira que se apaga por momentos, hasta que las rojas flores resurgen, lamiendo las redondeces perfectas de los vapores densos que guardan imágenes opacas de los que se irán y que la gente a tu alrededor quisiera precisar.

Frunces los ojos transparentados de dolor y entre toda aquella multitud de sombras, crees ver la cara de tu marido deformada... [Ibid: 8-9, el subrayado es nuestro].

El humo revela también individualmente a los familiares que rodean la hoguera, porque el "humo gris cargado de presagios" [Ibid: 9] recuerda a los dolientes a sus muertos y predice la partida de otros:

Al volverte, solo quedan las cenizas agitadas en círculos por la remolina de noche cerrada y el dolor mudo de tus suegros que nunca sabrán decirle a tu cuñada lo que reveló el humo mientras ella alimentaba la fogata... [Ibid: 10, el subrayado es nuestro].

Y bien, no solamente los personajes participan de estas revelaciones, también el lector logra participar individualmente de los sentidos de la escritura del autor, al detenerse a observar y a escuchar el nivel gráfico de su lenguaje. Esta escritura, como el viento o el humo, siempre ha estado tratando de revelar algo más allá de una descripción sonora o visual del relato y como esta escritura parecía ser solamente "aullidos" para algunos, el lector se acostumbró a ella y se negó a descifrar en el fondo sus presagios que venían como un tun tun tututun tun que crecía de "apoquito".

Desde los primeros cuentos, la escritura del autor ha ido creciendo y creciendo hasta el BUM BUN de las últimas publicaciones. Y es que estos textos no solamente deben ser leídos,

también deben ser escuchados y observados mediante el nivel gráfico de su lenguaje, dado que invita al lector a poner en alerta los sentidos para develar sus presagios como si estuviera frente a las señales del humo y el murmullo del viento.

A partir de las primeras producciones, desde finales de los setenta, este narrador comenzó a dar señales de la clase de lectura que exigen sus "incómodos" textos literarios, los cuales muestran un interés por el trabajo gráfico y sonoro, que se hace más complejo hasta llegar, por ejemplo, a las viñetas del relato "Chojcho con Audio..." o a su primera novela *Periférica Blvd.* Demostraremos que algunos elementos que sostuvieron las vanguardias caracterizan la producción literaria de Adolfo Cárdenas, ya que rompe, por ejemplo, con el carácter lineal de sus textos, usa los espacios de la página en blanco y una tipología variada de letras, a la manera de las fructíferas vanguardias latinoamericanas de los años 20.

### 2.1.1. El PRATATATATAT del texto

El cuento "Metralogía I" (ciencia/estudio de la metralla), escrito en 1979, relata un enfrentamiento entre militares y ciudadanos. El relato es narrado por un tanque de juguete, que cuenta cómo llegó a manos de Marcelino, un niño lustrabotas; además, describe el enfrentamiento callejero entre militares y manifestantes, donde el niño muere bajo las balas. Según la descripción, es posible saber que existen muchos manifestantes esparcidos en la calle enfrentando a militares y tanques. En este texto, por primera vez en el trabajo del autor, se ve el uso de metáforas fonéticas que representan disparos de las armas militares: "PRATATATATAT TRATATATATA TAT..." [Cárdenas 1989: 77].

Lo citado no es una onomatopeya, para Helena Beristáin la onomatopeya es la imitación o recreación del sonido de una cosa o una acción que nace de la oralidad y que puede alcanzar a constituir un vocablo para significar el sonido. Para ella, la onomatopeya no es un signo lingüístico, es una resonancia que sugiere sentido. Pero cuando ésta es escrita se convierte en una metáfora fonética, ya que sustituye el sonido onomatopéyico por un signo lingüístico [Beristáin 1997: 317].

---

<sup>19</sup> Utilizaremos el concepto básico lingüístico del signo (Saussure) formado por dos aspectos: un soporte material, forma o imagen sonora (significante), y un soporte de concepto (significado).

Al mismo tiempo que se narra el enfrentamiento social, se alternan largas metáforas fonéticas que representan las ráfagas de las ametralladoras. Al observar esto sobre la página (líneas escritas completamente con mayúsculas) da una impresión de alta sonoridad, y más aún cuando se añaden signos de admiración.

Este PRATATATATAT, en el cuento, no solamente debe ser entendido como la imitación o recreación de una ráfaga de balas que atraviesa la multitud para reforzar su sonoridad, sino que al constituirse en un signo lingüístico, debe considerarse como una ráfaga de letras que atraviesa por entre las demás líneas de palabras que llenan el espacio de la hoja:

Mi general, meta bala mi general; no debemos permitir ese atropello a la institución tutelar de la patria mi gen...  
.PRATATATATAT TRATATATATATAT TRATATAT TATATAT PRATATATATATA-TATAT!  
Silva, barre, destroza, penetra, perfora, desgarrar, desgarrar, sale la metralla aureolada de fuego líquido, gloriosa invencible. Maricones, no corran porque no se quedan y pelean como machos, porque no arrojan sus piedras, sus botellas, no se escapen  
.PRATATATATAT TRATATATATATAT PRATATATATAT TRATATATATATAT  
Vengan hijos míos digoo hermanos míos: allí allí detrás de esa barricada hay gente...  
.PRATATATATAT TRATATATATATAT!!!! [Cárdenas 1989: 76-77].

Los disparos traspasan a la muchedumbre, como por entre una multitud de palabras escritas; sobre la hoja, el texto escrito está considerado como un lugar de enfrentamiento entre las letras mayúsculas y las minúsculas; es decir, el enorme cuerpo militar formado por tanques y soldados que avasallan a la gente. El lector logra visualizar aquello sobre el texto de batalla: el atravesar de las letras mayúsculas (balas de metralla), por entre las pequeñas minúsculas (manifestantes).

Asimismo, ¿no puede acaso el lector observar y escuchar el cruce de las balas? Afirmamos que estos procedimientos encontrados en la escritura de este narrador van más allá de la significación dentro del relato, mejor aun, buscan **alcanzar** al lector, activar su participación y cobrar su pleno sentido funcional. ¿No es este mecanismo de escritura violento para el lector-espectador de alguna manera? ¿No le causa alguna incomodidad al tener que decidir entre leer todas las metáforas fonéticas o esquivarlas para continuar con el convencional modo de lectura?



Para algunos, estos extensos PRATATATATAT son exagerados entre el texto, como simples ejercicios creativos de escritura para representar o reforzar lo que sucede en el relato. Pero la incomodidad provocada por la incursión violenta de estas mayúsculas es lo que precisamente la escritura del autor busca: desacondicionar la lectura convencional. Colocar entre el texto una ráfaga de signos o gramas para que el lector tome otro rumbo del habitual modo de lectura, y se detenga a observar y a escuchar el silbido de aquellos proyectiles gráficos; ráfagas lingüísticas dirigidas al lector, para que acentúe el carácter activo del acto de leer. Porque ellas barren, destrozan, penetran, perforan, desgarran de forma "gloriosa e invencible", y reclaman, ante el espanto del lector-espectador: "Maricones, no corran porque no se quedan y pelean [leen] como machos, porque no arrojan [activan] sus piedras [sentidos] ...no se escapan" [Ibid: 76].

### 2.1.2. El epitafio de la Bolita

Desde su primer libro de cuentos, la escritura del autor paceño toma en cuenta los espacios de la hoja y no solamente las palabras; al activar la parte gráfica del signo lingüístico, la página cobra significación. Existen algunos ejemplos a través de sus relatos, como el epitafio de Dña. Elena Quintanilla de Lima (Bolita) cerca de su féretro durante su velorio en "Balada para la bola":

↪ Y'aura ya'stás embutida en el más ancho cajón que'l **Samuco** ha podido conseguir, recibiendo las lágrimas de:

PASTORA, SAMUEL, MÁXIMA (ausente) JULIO y JORGE (hijos) **VERONIQUITA**,  
REINALDO, HOMERO, VLADIMIR (nietos) y DEMAS FAMILIA DE LA QUE EN  
VIDA FUE: EJEMPLAR MADRE, CARNOSA ABUELA Y SACRIFICADA  
TRABAJADORA:

**Dña:** ELENA QUINTANILLA DE LIMA

(BOLITA)

Q.E.P.D.

[Cárdenas 1989: 109]

Al mismo tiempo en que la Bolita yace en su féretro, sus familiares y amigos pasan a despedirse de ella. El narrador, en lugar de describir linealmente los nombres y datos de los dolientes, en uno o varios sintagmas convencionales, introduce un epitafio que presumiblemente está sobre una lápida o lámina como aviso necrológico. Aquí, los espacios cobran significación: la página se ha convertido en la lápida de un sepulcro donde está inscrito un epitafio.

Este ejemplo es un caligrama y, como dijimos, el uso de este recurso no es reciente. Durante el Barroco, el caligrama tuvo una gran difusión con la pretensión de una comunicación sensorial visual para impresionar al público. También, en algunos certámenes de lírica, se acudía a la visualización de los poemas expuestos sobre las paredes que contenían otras inscripciones. El poema fue escrito para ser percibido como elemento visual y la inscripción en los muros como un aspecto ornamental y comunicativo.

En el Barroco, el poema fue para ser visto en una cartela o lápida, para alguna conmemoración o celebración pública. Las personas gozaban al contemplar e interpretar las construcciones entretanto leían los versos. La lectura de estos poemas producía un efecto teatral cual si nos hablase todo ello directamente. Los versos eran escuchados y al mismo tiempo visualizados, como elementos escenográficos que impresionaban conjuntamente. La emoción y sentido del poema eran reforzados con el espectáculo del gran conjunto arquitectónico abundante en figuras e imágenes que causaba irritación al espectador pero reforzaba su significado [Orozco 1988: 308]. Toda esta tendencia de crear poesía para ser contemplada "había de entrar cómo voces por los ojos" [Ibid: 310].

Orozco afirma que fuera de las construcciones barrocas, muchos de esos poemas perdían parte de su intención y funcionalidad: "El refuerzo de lo visual y su material existencia de objeto a leer y contemplar —y todo ello dentro de un conjunto por sí significativo— le hacía cobrar al poema su completa eficacia sobre el lector" [Ibid: 298], precisamente porque el poema al ser visualizado de esa manera cobraba su pleno sentido funcional. Por esto, apuntamos a que si el lector de la narrativa de Cárdenas no considera la parte plástica de este lenguaje, se pierde parte de la intención y funcionalidad del texto.

Orozco afirma que hoy como en dichas épocas se "ha producido un desbordamiento e interrelación de las artes, presidido igualmente por el imperio de lo visual y pictórico" [Ibid: 311]. Y esto es lo que precisamente sucede en la escritura del narrador paceño.

Las vanguardias también recuperaron el caligrama. Este recurso se produce mediante una permutación o la repetición de letras "ya que el ordenamiento de las palabras obedece a un orden necesario para reproducir una figura dada" [Beristain 1997: 318]. Un caligrama es un objeto simultáneamente lingüístico e icónico, que intenta sintetizar la escritura y las artes visuales. Hay que considerarlo como un signo para identificar y no solamente como un texto de lectura. Cárdenas incorpora el caligrama para lograr simultáneamente que el lector lea los objetos de manera lingüística e icónica, puesto que el caligrama sintetiza la escritura y las artes visuales.

Luis H. Antezana apunta que desde los poemas de Mallarme, la página dejó de ser simplemente el papel donde se escribe y pasó, más bien, a ser un elemento fundamental para la construcción del poema:

En rigor, la página (y sus espacios) juega como un inter-texto (un texto-dentro-del-texto) que condiciona, a su manera, las significaciones del poema. Como una tela de fondo que, simultáneamente, recibe y ambienta las figuras que sobre ella se inscriben. En la poesía, el grafismo y los espacios conforman un sistema relativo de significaciones. No hay sentido para los espacios sin el grafismo, ni sentido para éste sin los espacios: se suponen mutuamente. En esta dimensión, el poema no "expresa" un contenido previo a su forma, el contenido es la forma que adquiere escrituralmente [Antezana 1977: 95-96].

Antezana sostiene que la poesía siempre se ha destacado por su forma y por la forma que toman los versos sobre la página y que es en ella donde se observa más radicalmente la relación entre espacio y grafismo. También afirma que "el espacio es un signo más junto a otros signos gráficos" [Ibid: 96].

El uso del grafismo y de los espacios nos recuerda al olvidado trabajo vanguardista de Hilda Mundy *Pirotecnica*, pues la escritora boliviana subraya:

No se puede negar la eficacia del graficismo. Tres puntos suspensivos, una frase en bastardilla, dos paréntesis amorosos que enlazan a una frase por ambos "costadillos" tienen una elocuencia **absolutiva...única...incontrastable...**

Todos los signos hacen el papel de grandes inductores gratuitos que inducen a los lectores hacia una segunda intención escondida por coordinación o subordinación de pensamiento... [Mundy 2004: 73].

Al respecto, Virginia Ayllón sostiene que es mediante la palabra que puede comprobarse la intención antiliteraria de la poeta boliviana, "y de ahí que las formas literarias vanguardistas sean el soporte precisamente de la intención antiliteraria" [Ibid: 27]. Ayllón declara que los recursos experimentales de *Pirotecnia* son posibles de encontrar en las vanguardias de inicios del Siglo XX: el uso de las palabras con guión, del paréntesis, o sea "un tozudo alejamiento de formas antes practicadas en la poesía y también en la narrativa" [Ibid].

Estos procedimientos de la poesía son importantes en la escritura del escritor paceño. El uso que hace éste de mayúsculas, la repetición de letras, el uso de negrillas y otros, no son simples ejercicios creativos tipográficos, tienen un propósito literario serio, pues, el grafismo que practica activa la siguiente noción: la página donde se escribe deja de ser solamente un papel para convertirse en un elemento fundamental en la significación y construcción del relato. *Para Cárdenas, la hoja de papel es una tela de fondo, o, en otras palabras, un escenario donde los distintos gramas inscritos —sobre la hoja como escenario— se presentan como figuras escénicas.* Y se conforma un sistema de significaciones, donde ambos se necesitan para cobrar sentidos, los gramas y la página son signos que forman un nivel gráfico o teatral del lenguaje. Mas adelante se verán otros ejemplos que afirman lo señalado.

Michael Foucault, respecto al nivel gráfico del lenguaje, sostiene que el enunciado es el átomo del discurso, el grano que aparece sobre la superficie de un tejido del cual es el elemento constituyente. Y luego afirma lo siguiente:

En fui, un gráfico, una curva de crecimiento, una pirámide de edades, una "nube de repartición", forman enunciados [...] No parece posible, pues, en suma, definir un enunciado por los caracteres gramaticales de la frase [Foucault 1970: 137].

Foucault afirma que si bien el enunciado adopta las formas de proposición, frase o un acto elocutorio, no obedece o no se ajusta exactamente a ellas. Finalmente, este crítico llega a las siguientes conclusiones:

¿Habrá que admitir que cualquier serie de signos, de figuras, de grafismos o de trazos —independientes de cuál sea su organización o su probabilidad— basta para constituir un enunciado [...] En ese caso, habría que admitir que existe enunciado en cuanto existen varios signos yuxtapuestos —¿y por qué no, quizá?—, en cuanto existe uno, y uno solo. El umbral del enunciado sería el umbral de la existencia de los signos [Ibid: 141, el subrayado es nuestro].

El escritor francés ejemplifica esto al apuntar que "el teclado de una máquina de escribir no es un enunciado; no obstante esa misma serie de letras, Q, W, E, R, T, enumeradas en un manual de mecanografía, es el enunciado del orden alfabético adoptado en las máquinas". Por eso asevera, luego, que "no se requiere una construcción lingüística regular para formar un enunciado" [Ibid: 143], puesto que el enunciado es una función de existencia que pertenece en propiedad a los signos.

Los gramas que Cárdenas injerta al texto, como el PRATATATATAT y otros, deben ser leídos como enunciados aunque no se ajusten a convenciones gramaticales. Estos recursos, además de constituirse en signos de manera independiente, forman junto a la hoja de papel un sistema de signos escénicos. Esta escritura no siempre requiere de una construcción lingüística regular gramatical para construir un enunciado, porque donde se yuxtaponen varios signos, o solamente uno, ya se forma un enunciado.

Con estas prácticas, la narrativa de este autor tiene una actitud violenta y radical en varios momentos. Como la vanguardia, Cárdenas exaspera y exagera las tendencias que precedieron a su escritura en la tradición literaria boliviana y huye de ella:

Siempre, siempre huyamos de la prosa vieja y severa, de la seriedad, del sabihondismo, a trote sobre puntos suspensivos, que en carrera cinematográfica se ven así:

.....

[Mundy 2004: 168]

### 2.1.3. El Tchun

Aquí analizaremos una figura, o grama, que está afectada en la forma gráfica del lenguaje, mas sin alterar sustancialmente sus fonemas; sin embargo, produce efectos sonoros y visuales que afectan al contenido de la narración. En la novela *Periférica Blvd.* [2004]<sup>20</sup>, la policía ejerce su poder sobre otros personajes mediante la fuerza física. En cuatro ocasiones, encontramos que en cada uno de los sintagmas correspondientes se usa la metáfora fonética "tchun": a) al inicio de este libro, en el polifuncional de El Alto, el teniente Oquendo "tchun a uno de ellos, le mete un corto en su barriga" [Cárdenas 2004: 25]; b) en el siguiente capítulo, en el local *Sombras nada +*, el teniente Villalobos "TCHUN un planchazo de sorpresa" al barman [Ibid: 44]; c) luego de una emboscada en las catacumbias, el teniente grita "¡Qué mas sarna, qué maaas!" y



[Ibid: 70]

al Rin tin thinner; d) y finalizando el libro, Villalobos nuevamente

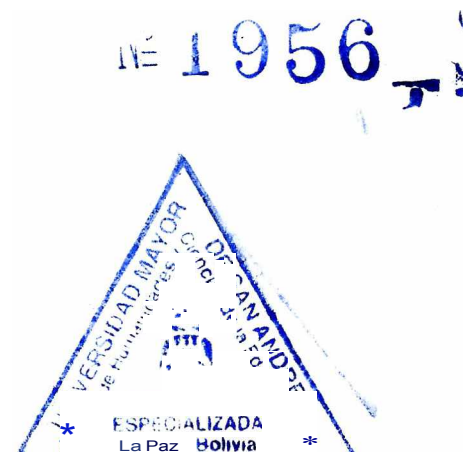
**¡TCHUNNNN!**

[Ibid: 262]

al pequeño Alex.

---

20 El primer capítulo de esta novela llamado "Chojcho con Audio de rock p'ssahdo" es el mismo cuento publicado en 1992 con el mismo nombre. Cuando hablemos sobre este cuento, las citas provendrán de la edición de la novela del 2004.



¿Qué es "Tchun"? Es una metáfora sonora, que significaría golpear a una persona, un recurso no literario usado en los cómics; "tchun" imita una acción (golpear) y recrea su sonido ficcional. Este grama cambia o se transforma gráficamente durante el trabajo del autor, en un *crecendo*. Primeramente, en minúsculas, luego cambia a mayúsculas y finalmente se transforma, aparece al centro de la página y en un gran tamaño. Al transformarse materialmente el significante de este signo de manera visual y sonora, también cambia su significado: el "tchun" que el teniente Oquendo da a un joven rockero tiene menos intensidad al ¡**TCHUNNNN!** que el pequeño Alex o el Rin tin thinner reciben afectuosamente del teniente.

"Tchun" es un signo que se re-semantiza a través de la novela mediante una transformación visual y sonora. La parte física y sonora se modifica, sin cambiar los fonemas que lo componen, mientras que, a parte de ello, se modifica el significado del signo. Se transforma el volumen físico y el volumen sonoro. La palabra se remite a sí misma para modificar su significado sin la necesidad de modificar el grupo de letras alfabéticas; es decir, las transformaciones gráficas del significante permiten describir la intensidad del golpe pero sin la necesidad de otras palabras, únicamente mediante el mismo grama, o sea lo tatuado sobre el texto.

Además, Cárdenas hace de la palabra "tchun" una figura semejante a un personaje, ¿No estamos acaso analizando a este grama como si fuera uno de ellos? Es plausible afirmar que para actuar, "tchun" cambia de atuendo y volumen sonoro en el texto; efectivamente, la página en blanco funciona como un escenario de fondo, como en el caso del tercer ¡**TCHUNNNN!** Estas transformaciones están también totalmente dirigidas a los lectores para que éstos los puedan observar y escuchar actuar. Además, el grama "tchun" en la guata del lector para desacondicionar la lectura convencional.

El nivel sonoro de este lenguaje invita a la participación del lector; es decir, luego de que el autor graba sobre el papel-escenario distintos gramas, el lector debe activarlos vocalmente. Respecto a esta re-enunciación, Denise Arnold y Juan de Dios Yapita proponen que ciertas "prácticas textuales" andinas deben ser consideradas como escritura: "el tejer, el trenzar y el anudar las hebras...además de todo el conjunto de otras prácticas (coreografía, imágenes pintadas, oratoria, ch'alla, rezo, canto, música, drama) que derivan de elementos

textiles en común" [Arnold y Yapita 2000: 34]. Esta propuesta parte de las reflexiones de Derrida, el cual indica que la escritura no es una forma superior de conocimiento que se sobrepone a la oralidad y que la escritura sólo se activa mediante la vinculación de la voz, Arnold y Yapita apuntan:

Derrida critica la arrogancia del mundo Occidental de pensar en la escritura como si fuera una forma superior del conocimiento, arriba de la oralidad de otras culturas. Según el argumento de Derrida, la escritura, en su condición de ser una cosa inerte, siempre depende de la voz; sólo la interacción dinámica entre la escritura inerte y la voz viva produce el sentido de un "texto".

Para Derrida, la noción de "escritura", como la propia base de la comunicación, debe incluir todos los ejemplos de templetos (glifos, marcas en cerámica, huellas en el paisaje) con los cuales la voz interactúa para producir el sentido [Ibid: 36, el subrayado es nuestro].

Por eso, los investigadores proponen que en la cultura andina los grabados en piedra, los tejidos, el canto, las huellas de los bailarines, los ademanes y otros, son escritura, y que "En cada caso, 'escritura' sería el templete base, con el que las vocalizaciones posteriores interactúan dinámicamente"

Esta narrativa exige ser vocalizada, para hacer vivir la escritura, para que mediante la interacción dinámica entre la voz viva del lector y la escritura inerte del autor produzca el sentido del texto. Lo que quiere decir que la oralidad (la voz) viene después de la escritura y no al contrario.

En esta escritura se producen prácticas o mecanismos textuales que la voz del lector debe actualizar, a semejanza de los personajes de algunos cuentos, quienes leen el viento, el humo, el fuego y otros. Adolfo Cárdenas no solamente hace uso de la escritura occidental tradicional, mejor aun, busca otros mecanismos sonoros y visuales, como templetos para ser activados por el lector, para hacer que los gramas tatuados sobre las páginas se activen como diminutos actores en un escenario. Las características señaladas nos ayudan a comprender la importancia de la teatralidad en esta narrativa. Como veremos a continuación, la palabra escrita tiene un sentido teatral y va de la mano con algún elemento visual, de manera que, esta narrativa es representada teatralmente.



#### 2.1.4. El "cuate"/grama transformista

De manera similar, el grama "cuate" se transforma a lo largo de *Periférica Blvd.* como un actor. Este adjetivo proviene del nahua *cóatl* (serpiente o mellizo), significa amigo íntimo o camarada, no obstante, también representa mellizo o igual/semillante. Los personajes que utilizan esta palabra son usualmente jóvenes, como el pequeño Alex, el Maik o la Marta.

El grama "cuate" va sufriendo ciertas transformaciones interesantes: de "cuate" pasa a "cuats", "cuaternario", "cuat", "cuate", "Q.A.T.", "Q-a-T", "Q-a-T cita" y "q-ates" [Cárdenas 2004: pp. 15 y sgtes.]. En estos casos, el significado y el material sonoro de los gramas no cambian, pero el material físico se transforma. Los gramas se prolongan más allá de su significado inmediato dentro de los sintagmas, tienen la función de cambiarse de atavíos ante los lectores/espectadores y activar la participación de ellos. Este cambio de aspecto ya no es únicamente del tamaño de las letras y el uso de las mayúsculas, sino que también hace uso de los puntos, los guiones y otros recursos lúdicos del autor; en otras palabras, son los afeites personales de estos gramas transformistas. Además, las resonancias sonoras al leer "Q.A.T." y "Q-a-T" son iguales que al leer "cuate"; lo mismo sucede con "Q-a-T cita" y "cuatecita". El fin de estos gramas es intensamente visual; además, su propósito es el presentarse y transformarse ante el lector.

Con el grama "cuate" se manifiesta una constante neobarroca: la repetición y el ritmo. Omar Calabrese destaca que en este rasgo existe un gusto por la repetición, y que la repetición estimula un gusto por las variaciones mínimas y sutiles. Calabrese llama a esto una estética de la repetición [Calabrese 1999: 44]. Para lograr esta estética, la repetición y la variación "deben articularse mejor según los parámetros en juego" [Ibid: 44]. Y como es posible observar, en toda la labor de Adolfo Cárdenas, aún desde sus primeros relatos, una estética de la repetición y la variación es articulada mediante una escritura lúdica.

Los gramas pueden usar atuendos de variada clase, no obstante, la transformación del grama "cuate" da un paso más: "teca" [Cárdenas 2004: 49 y sgtes.]. Esta es una figura retórica llamada palíndromo, término derivado del verbo griego *palindroméo*, que significa

---

<sup>21</sup> Omar Calabrese aclara que no es el primero en observar la existencia de esta operación, antes que él fue confirmado el concepto de que la repetición no significa necesariamente un aspecto "ordinario" [Calabrese 1999: 62].

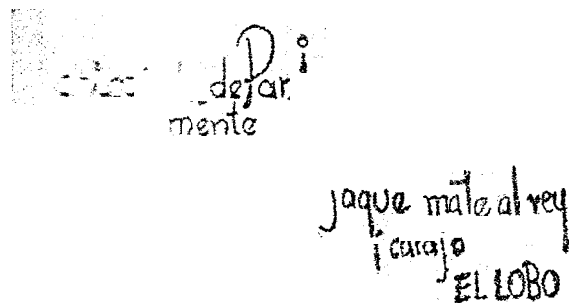
'desandar lo andado'. El palíndromo está formado por la descomposición de la palabra en sílabas, y tiene el procedimiento de ser dicho al revés, y al ser repetido varias veces, se logra decir correctamente lo que se quiere decir originalmente.

Con estos procedimientos, el autor hace que las palabras hagan referencia a la gramática que las sostiene, pues ellas consiguen referir y hablar de sí mismas ya que ellas mismas son su propio fin. Cuando el grama cuate se transforma ante el lector en diversos lugares de la obra, está señalando la naturaleza maleable del material plástico que lo constituye. ¿Si nos preguntamos qué hace este grama dentro del texto? Podríamos decir que habla sobre sí mismo, sobre las características que posee.

En el ejemplo analizado, la palabra ha sufrido una transformación total en el orden del significante, mas no así de su significado. Los gramas intensifican el soporte material del signo: la forma y la sonoridad; y los significantes afectan el significado. En otras palabras, estos son significantes o gramas transformistas; los gramas no se limitan al espacio de la significación, mas al contrario, se presentan como signos lingüísticos mutables frente al lector/espectador.

Por lo desarrollado, en la escritura de Cárdenas las palabras tienen una función que va más allá de la mera significación, tienen una función de escenificación visual, por eso se yuxtaponen lo visual y lo sonoro. Los ejemplos señalados, y otros que vendrán posteriormente, no deben considerarse como simples ejercicios de escritura creativa, sino como un acto agudo de voluntad (anti)literaria.

### 2.1.5. Las viñetas



En el primer capítulo de *Periférica Blvd.*, Severo Fernández llega al Comando Policial y observa que sobre la pared —al frente de la comisaría— se hallan inscritas nuevas frases, y él comenta "otra vez", respecto a "chicas desde París nuevamente: EL REY" y "jaque mate al rey ¡carajo!, EL LOBO" ['bid: 13]. El texto no indica lo que el cabo lee, simplemente se supone lo que Severo contempla en la pared. Por ello, se incentiva a que el lector contemple y lea junto al personaje.

La hoja de papel pasa a ser una pared, un espacio/escenario donde se inscriben los gramas, porque "No hay sentido para los espacios sin el grafismo [grafitismo], ni sentido para éste sin los espacios: se suponen mutuamente" [Antezana 1977: 95-96]. Aquí es donde el personaje y el lector se convierten en espectadores y se instalan por un instante en un mismo espacio o nivel de recepción, como contempladores/espectadores de un escenario. El lector está invitado a observar la muralla y a leer el texto como en una representación teatral, porque en esta narrativa leer significa contemplar.

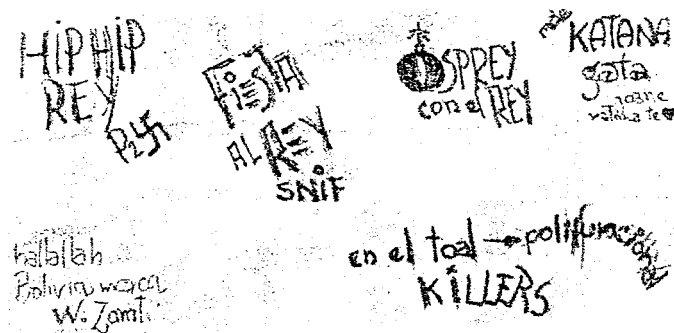
Lo primero que la novela plantea es contemplar la materialidad gráfica del lenguaje. La escritura se convierte en gráfico; las frases sobre ella se presentan simultáneamente. Por eso, además de poder leer la pared, ésta debe ser observada. El texto comienza con una imagen para primeramente ser vislumbrada y no simplemente leída: inicio silencioso y visual, previa evocación de la palabra.

Sigamos viendo estas características en el primer capítulo de la novela. Allí, la mirada actualiza la muralla, dado que Severo reconoce frases que no estaban un día antes. Y entre tanto Severo lee las nuevas inscripciones, el lector, con toda probabilidad, contempla todo el escenario y lo lee por entero. El personaje lee las nuevas inscripciones, el lector las ve todas. Todo el mundo de comunicación se convierte en teatro: el texto y la lectura unidos por una comunicación teatral.

Posteriormente, las viñetas son expuestas ante el teniente Villalobos también para incrementar la visión colectiva. El teniente y el cabo, dentro de la movilidad policial, se dirigen a la ciudad de El Alto por la autopista y durante el recorrido ambos (junto al lector), leen las paredes marcadas con los grafitis del Rey y el anuncio de la reunión en

conmemoración suya. Y el teniente pregunta: "Qué dice ahí?" y aparece la pared grafitada, luego responde el cabo "...eso dice pero no se convence y sale a mirar...":

...Frena, frená te digo ckamake! qué dice ahí?



...eso dice pero no se convence y sale a mirar como es de su costumbre a urgar la pared y a buscar latas de pintura spray y a plumear consu chofercito de mala suerte: vamos chee que estás ahí papando moscas! Y mejor ni le digo que más allicito dice:



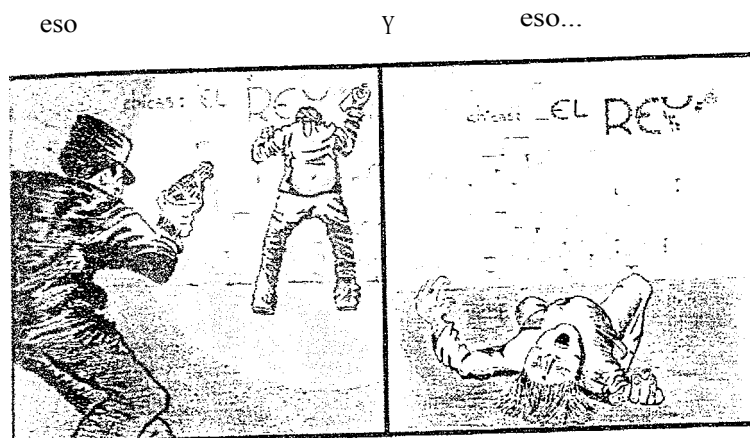
Porque le va dar colean y como yo soy el único que estoy cerquita, hasta a lo mejor me tesa, me morguea... [Cárdenas 2004: 14].

La respuesta de Severo a la pregunta del teniente (¿qué dice ahí?) puede ser leída de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo, etc. Nuevamente, no existen indicios textuales de la respuesta de Severo, sólo suponemos que la respuesta está previa a la frase "eso dice". "Eso" es un pronombre demostrativo, y tiene dos posibles roles en el texto, afirmar el contenido de la pared o señalar la pared, como un dedo índice, con el objeto de dirigir la mirada del lector. En este sentido, el teniente interroga al lector y lo convoca a contemplar la muralla y no solamente se dirige a Severo. Posteriormente, Severo contesta "eso dice", y por supuesto el

lector incluso habrá tenido que contestar al personaje. De este modo, los personajes se involucran en el proceso de lectura y se logra una participación colectiva ante la muralla.

Véase lo que sucede en el segundo capítulo de la novela:

- Que la cosa es que antes que se arme el medio quilombo, yo estaba re-cerca del Rey chequeando lo que pintaba no? Hasta que de pronto con un golpe de luz del estrobo, video:



Puuuuuuuuucha... pero tienes una **bo-booooooomba** entre las manos macho, una pepa de palta como dirían algunos colegas, pero... estás seguro de que lo puedes identificar? [Ibid: 37].

En la novela, esta viñeta funciona de forma muy distinta a la del primer capítulo (o las del cuento "Chojcho con Audio ...") Mike, testigo del asesinato del Rey, conversa por teléfono con Alex, un conductor de radio, para contarle lo sucedido en el polifuncional de la ciudad de El Alto. Cuando describe lo que vio dice "video eso y eso". Debajo de la frase están dos cuadros, en uno el Rey está grafitando y, por detrás, el teniente está preparado para matarlo; en el segundo, el Rey yace muerto y el graffiti está sin terminar (riesgo de todo grafitero).

En este caso, las viñetas son el recuerdo de Mike, o sea, un recuerdo visual del pasado; no es solamente una representación de lo que Alex escucha por el teléfono; el radialista no puede observar nada, obviamente. Sin embargo, el lector es quien observa gráficamente la descripción visual que tiene Mike en la mente. Las imágenes son presentadas al lector y no a

Alex como personaje, así el lector está con ventajas ante el personaje de la narración; Alex pierde varios detalles de lo sucedido, sólo trata de imaginar lo que escucha. Al contrario el lector sale ganando en información, todo gracias a la imagen dirigida al público. Si bien las viñetas de "Chojcho con Audio..." (o el primer capítulo) son contempladas por los personajes y el lector, en este caso solamente están dirigidas al lector.

Como se mencionó hace un momento, el pronombre demostrativo "eso" cumple una función "señaladora", como un dedo índice. Aquí no existe una descripción del asesinato del Rey mediante las palabras, en cambio, los gráficos remplazan a las palabras. Y esto crea precisamente una incertidumbre en el proceso convencional de la comunicación literaria. Con dos cuadros que aparecen simultáneamente, la página se convierte en un escenario, un telón de fondo dirigido a los espectadores/lectores.

Los artistas que hacen cómic usan un vocabulario visual para representar los efectos sonoros con objeto de expresar o reforzar el contenido de sus narraciones. En la novela encontramos varios ejemplos, como el siguiente:

atemás de autoreadad como el que miángancharo, promocionaro de pampa peloto a peloto del ceurad o sea çpisaro:



En la caro peloteyando...mensaje recebero campeo...ono cuatro ciro, campeo foira... [Ibid: 140].

Claramente estos efectos sonoros provienen de los recursos del cómic. Pero, en algunos casos este vocabulario visual es una realidad para los personajes. Nos explicamos, estos recursos son percibidos por los personajes y no solamente por el lector. Para ilustrar, veamos lo que percibe el teniente Villalobos al vapulear al Rin tin thinnner:

La tensión nerviosa de la que soy víctima hace que toda esa electricidad se concentre en mi brazo y mano izquierda y fundamentalmente en el laque casi iluminado por un aura que relampaguea al estrellarse en el muslo del delincuentillo [Ibid: 69].

En la realidad, no es posible que la tensión nerviosa, convertida en electricidad, ilumine con un áurea y produzca un relámpago cuando un policía golpea a un preso. El cómic **graficaría** este acontecimiento en una viñeta como es descrito en la novela. Pero este fragmento citado demuestra que los recursos del cómic son también reales para los personajes. Y además, este efecto pone al lector y al personaje nuevamente en un mismo nivel comunicativo, porque ambos pueden compartir las mismas sensaciones de la parte sonora y gráfica de los gramas: colectivamente gozan de los efectos teatrales neobarrocos de la narración.

Otra diferencia entre las viñetas del primer capítulo de la novela con las del segundo, radica en la secuencialidad de los dibujos. Las viñetas del primer capítulo muestran solamente una escena sin otra que le suceda; los dos cuadros del segundo capítulo forman una escena en dos partes, una sucediendo a la otra. Esta nueva disposición de la viñeta (dos cuadros, uno a lado del otro) busca imitar el movimiento secuencial del video.

Además de lo afirmado, existe un trabajo de la imagen con la palabra "video" y la frase "video eso y eso"<sup>22</sup>. Video- es un prefijo que significa televisión o video. Vídeo es la técnica de grabación y reproducción de imágenes y sonidos por medios electrónicos, esto es posible mediante un magnetoscopio, una cámara o una televisión y en consecuencia se obtiene una sucesión de imágenes. Vídeo, es un aparato para grabar o reproducir películas de video. A lo largo del libro, la palabra video está diseminada por diversas partes y combinada de distintas maneras desde sus diferentes acepciones, como recurso estilístico y como lo que Sánchez llama objeto-tema<sup>23</sup> de la narración. Es decir el video, el cine y la televisión son parte constituyente de la vida de los personajes y de la narración.

Severo Fernández es el único personaje que usa la palabra video en la acepción señalada de mirar, además es el personaje que por primera vez en nuestra literatura está al frente de un graffiti al inicio del cuento "Chojcho con Audio...". Este hecho no es azaroso, hace referencia al ex presidente de la República Severo Fernández Alonso, en cuya gestión (1896-1899) se exhibió por primera vez el invento de los hermanos Lumiere, el

---

<sup>22</sup> Esta palabra videar/video en el sentido de mirar/miro, proviene del lenguaje natzatl usado por Ale; personaje de la novela *La Naranja Mecánica* de Anthony Burgess (1962). Cárdenas ya hace uso de este término en "Retrato de grupo con Popidou" [Cárdenas 1989:116].

<sup>23</sup> "Luis Rafael Sánchez, La importancia de llamarse Daniel Santos" en [www.comosuen.com/resenas/sanchez-laimportancia.htm](http://www.comosuen.com/resenas/sanchez-laimportancia.htm)

cinematógrafo, dos años después de su estreno en París. Este acontecimiento fue precisamente en la **ciudad de La Paz** y en el **Teatro Municipal**, el 21 de Junio de 1897. Con el cuento "Chojcho con Audio de rock p'ssahdo" [1992] y con la aparición del personaje Severo Fernández en la literatura nacional, Adolfo Cárdenas hace un homenaje al centenario de la aparición del cinematógrafo en la ciudad de La Paz. Carlos D. Mesa Gisbert apunta que "El cine sería el arte del siglo XX por antonomasia y gozó de éxito universal como hecho artístico, espectáculo de masas y negocio" [Gisbert José de Mesa y otros 2003: 23].

El cine y en especial la televisión son "la fuente magna" de culturización del cabo Severo y otros. Pero los personajes de *Periférica Blvd.* no son cinéfilos como en varias obras de la literatura latinoamericana, como *Cantango por dentro* de Julio de la Vega [1986] o *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig [1968]. Severo Fernández es uno de los personajes que más refleja la influencia de la televisión y el cine. Por ejemplo, cuando él narra parte de su niñez, siempre menciona alguna experiencia con el cine. Severo narra que de niño miraba entrar a la gente a los micro-cines pomas "para público con criterio uniformado" [Cárdenas 2004: 248]; y también que él ingresaba al cine a ver "películas de todas clases deste el ciudadano Caín hasta la guerra de las galaxias I,II,III,IV" comiendo habas, platanitos fritos o pasanckalla [Ibid: 259]. Este medio de culturización se manifiesta de adulto en sus procedimientos de investigación policial. En una batida policial, Severo explica a su jefe lo que sabe sobre la muerte del Rey así: "Lo sé todo mi teniente le digo comuen las telenovelas" [Ibid: 29]. En otro evento, mientras el teniente Villalobos y Severo interrogan a un alcohólico, Severo pronuncia: "le pongo los dedos en su cuello así como en la televisión" [Ibid: 181].

La influencia de estos medios de comunicación también se revelan en las acciones y palabras de los superiores de Severo. Entretanto el teniente Oquendo apresa a algunos jóvenes rockeros, declara: "los que se han quedado están formados contra la pared, sus piernas y sus brazos abiertos como en mayami bays, dice el chu'ta del Oquendo" [Ibid: 23]. En la misma redada, cuando arresta a una socióloga, Oquendo le dice que no se queje porque "esto no es la televisión, detenida he dicho!" [Ibid: 26]. Al terminar las interrogaciones, él critica el modo de investigar de sus camaradas y comenta sobre los sistemas antiguos de enseñanza de la Policía: "pero para que les voy a hablar a ustedes no han visto La boca del Lobo no? Es que los sistemas de enseñanza en la academia son obsoletos" [Ibid: 29]. Posteriormente, en el local de



la Barbie, cuando había un espectáculo de baile, el teniente Oquendo señala que "finalizaba la danza con algunas cadencias seguramente copiadas de los videos de la televisión [Ibid: 92].

Del mismo modo, el teniente Villalobos relata que cuando vivía en los Estados Unidos de manera ilegal, fue arrestado por la policía, y mientras era capturado él dijo: "ay wana col may loyer hubiera querido amenazar como en las películas" [Ibid: 233]. En otra ocasión, el teniente Villalobos compara el abrazo que le da Charlotte I en el lenocinio de El Alto "como en las películas de romance que veía cuando era chango" [Ibid: 97]. En otra ocasión, el teniente Villalobos grita a un personaje "¡Carajo pendejo de mierda, crees que esto es cine? o novela..." [Ibid: 261]. Parece que gracias a *Mayami bays*, las telenovelas y películas, Severo Fernández, el teniente Oquendo y Villalobos intuyen y resuelven los hechos criminales. Al final de cada redada o interrogación policial, los personajes concluyen recurriendo a la información del cine y la televisión. De hecho, toda la travesía de los personajes, tanto perseguidores como perseguidos se dirige y acaba en el cine Roxi de la ciudad.

Por los ejemplos descritos podemos señalar que estos medios de comunicación educan a los personajes, tanto de clase media (los superiores de Severo) como a los indios aymaras emigrados del campo a la ciudad. Las películas y las novelas son el referente de acción de los personajes porque constantemente comparan sus acciones con las imágenes observadas en una película o novela. Y por tanto, los personajes actúan en la novela como por efecto de la ficción del cine y la televisión; al usar el adverbio de comparación "como" se imaginan a sí mismos como actores.

Por otra parte, los personajes en las novelas de Manuel Puig y Julio de la Vega, entre algunos, son adolescentes cinéfilos de clase media. En la novela de Cárdenas el cabo Severo representa el alcance de los medios de comunicación al área rural del país. Él es un personaje de clase popular de procedencia campesina y no un adolescente ciudadano de clase media. Así como el ex presidente de la república, Severo Fernández Alonso, será recordado como impulsor del cinematógrafo en el siglo XIX, el chofer de patrulla policial Severo Fernández A., personaje de Adolfo Cárdenas, será recordado como el primer personaje en la literatura boliviana de extracción campesina que vive como un protagonista del cine y la televisión.

## El cómic *against* la literatura

Hay que recordar que algunos de los elementos que acabamos de analizar forman parte de los proyectos de las vanguardias latinoamericanas del siglo 20. Por ejemplo, ellas buscaron la integración de lo culto y lo popular mediante el recurso de elementos ajenos a la alta literatura o la cultura ilustrada. En el caso de nuestro autor, el cómic, el video y otros recursos gráficos y sonoros son algunos de estos elementos.

En este momento nos proponemos reflexionar sobre el cómic en relación a la literatura, ya que es un tema que provee mucha información para acercarnos a la escritura de Adolfo Cárdenas. Recuérdese, primeramente, que ya en el "Chojcho con Audio..." encontramos ¡imágenes en el texto que se logran reconocer como viñetas de cómic. Y en la novela se continúa con esta práctica, tanto en el primer y como en el segundo capítulo. Además, en otras partes de la novela aparecen metáforas fonéticas que se usan en el cómic.

El cómic o tebeo, es una narración contada por medio de una serie de dibujos dispuestos en líneas horizontales que se leen de izquierda a derecha. Estas imágenes habitualmente están separadas unas de otras y quedan contenidas dentro de los límites de unos cuadros rectangulares llamados viñetas, aunque éstas no se utilicen siempre. Cuando se asocian palabras con imágenes, aparecen dentro de la viñeta cuadros explicativos que salen de la boca de quien habla para representar una conversación, o si proceden de la cabeza son para representar los pensamientos. A veces, el texto alcanza a estar completamente separado de la imagen, e incluso puede no haber texto en absoluto. Las palabras pueden estar escritas a mano o de forma mecánica. Los artistas han desarrollado también un vocabulario visual para representar los efectos sonoros; y utilizan símbolos y otros recursos gráficos con objeto de expresar una amplia variedad de elementos narrativos.

Merino entiende el cómic hispanoamericano, en los primeros años de éste, como una práctica artística popular dirigida a las masas, con héroes marginales, donde dialogan lo autóctono y lo marginal. El cómic no es aún considerado por la mayor parte de la cultura letrada como un espacio de conocimiento o de arte significativo; por ende, se lo establece en la marginalidad y construye desde allí sus relatos, para formar parte de la cultura de la modernidad:

Hay que entender los cómics como forma cultural de la modernidad, capaz de negociar o crear espacios de diálogo, tensión y resistencia entre diferentes sectores sociales y culturales, dentro de lo subalterno y lo hegemónico [Merino 2004:16].

La literatura, sigue Merino, ha sido uno de los grandes "portavoces" de la cultura de masas, la ha retratado e incluido como parte de sus contextos narrativos; la literatura habla de lo popular y lo masivo como un fenómeno o personaje. El cómic recoge la escenografía de lo popular y desde lo popular. Como producto, el cómic está destinado a la cultura de masas, es en sí mismo un objeto popular y masivo con una narrativa popular y masiva. Pero en dicha escritura, hay un sedimento que dialoga con un amplio y disperso grupo de lectores:

La literatura ha sido uno de los grandes "portavoces" de la cultura de masas. Ha sabido retratarla desde su formación e incluirla como parte de sus contextos narrativos. El cómic será, en sí mismo, un producto destinado a la cultura de masas que también recoge esa escenografía de lo popular, pero desde lo popular. A diferencia de la literatura, que habla de lo popular y lo masivo como un fenómeno o personaje, el cómic en sí mismo es un objeto popular y masivo que contiene una narrativa popular y masiva. Sin embargo en dicha narrativa hay un sedimento que dialoga con un amplio espectro de lectores que no se limita al de aquellos incapaces de acceder a otro tipo de lecturas [Ibid: 32-33].

Ana Merino propone "una interpretación de los cómics como factor cultural capaz de representar la modernidad masiva y popular del siglo XX" [Ibid: 9], pues ella estudia el cómic hispánico desde la perspectiva de los estudios culturales.

Merino reivindica el surgimiento de un intelectual masivo y popular, como el héroe moderno de Walter Benjamín, el "apache", que durante toda su vida está referido a los arrabales de la sociedad y de la gran ciudad, y que, antes de Baudelaire, no tiene sitio alguno en la literatura. Para ella "El creador de cómics es un nuevo tipo de intelectual dentro de la modernidad" [Ibid: 92]: combina la tradición popular con las formas de narrar.

Merino apunta que en los años 90 y el nuevo milenio se entranan otras realidades: los medios de masas, los cuales logran dialogar con lo autóctono y lo global. Además, forman parte de un estrato cultural al margen de las jerarquías intelectuales en la llamada "alta cultura" y "baja cultura".

El cómic es, por ende, una forma no literaria que habita lo subalterno en la cultura. Merino cita el libro *Against Literature* [1993] de John Beverley para argumentar su propuesta: "mi intención en estos ensayos es más bien producir una negación de lo literario que pueda permitir a las formas no literarias suplantar su hegemonía como práctica cultural" [Ibid: 24].

Obviamente, el cómic o tebeo es una herramienta antiliteraria que cumple varios de los procedimientos creativos de Adolfo Cárdenas. En el cómic de este autor se asocian las palabras con imágenes, se representan conversaciones, y se utiliza un vocabulario visual, de símbolos y otros recursos gráficos.

Las viñetas, en el trabajo del escritor paceño, son utilizadas como un recurso artístico que lo distancia y diferencia de la tradición literaria canónica. Cárdenas continúa con parte de la tradición latinoamericana del cómic, en el sentido de que sus héroes son marginales y sus relatos son contruidos a partir de la marginalidad. Sin embargo, a diferencia del cómic, el trabajo del autor no está destinado a las masas, al contrario, a un tipo particular de lector. Este escritor usa un recurso popular y masivo pero dentro de un espacio (literario) destinado a un grupo reducido de personas.

Si bien, Adolfo Cárdenas, no hace cómic en su literatura, en el sentido más pleno, lo propone y explota en su escritura como un nuevo tipo de intelectual/escritor en nuestra literatura. Sus viñetas crean espacios de diálogo, tensión y resistencia entre la cultura alta y la marginalidad, entre la oralidad y la escritura, entre lo sonoro y lo plástico, entre lo literario y lo antiliterario. Las viñetas introducidas en el texto de Cárdenas, que no se usan seguidamente, llevan encarnadas una apuesta totalmente transgresora de la alta cultura o la hegemonía de la práctica literaria tradicional.

Para concluir esta parte del trabajo que analiza la parte visual de la narrativa de Adolfo Cárdenas, señalaremos lo siguiente. La narrativa de Cárdenas está concebida vigorosamente para ser vista y esto supone un espectador que contempla la ornamentación narrativa. El escritor busca producir una expresión comunicativa desbordante. Creemos que esta narrativa, así como las construcciones urbanísticas barrocas, "suponen efectos de teatralidad; pero de una gran escena en la que las gentes todas toman parte" [Orozco 1998: 313]. En el caso de esta narrativa, el lector de Cárdenas tendrá una mayor participación activa frente al escenario textual, al punto de compartir espacios comunicativos junto a los personajes de la novela.

Veamos otros importantes ejemplos. La novela posee pequeños anuncios según el contexto del relato que decoran ornamentalmente el texto:

MI KIOS QUITO  
*Jolke de riñón Caldo*  
*de cardán Caldo de*  
*pollo*

[Cárdenas 2004:268]

También existen enormes carteleras ligadas a la vida de las ciudades, de carácter urbano, que buscan un fin colectivo y popular. La siguiente cartelera es levantada para una ocasión solemne en la vida social de la ciudad de El Alto, el matrimonio de un famoso cantante de cumbia:

El Festival de: LA CALLE 8A  
te Saluda III ¡\_uel!  
H

[Ibid: 207]

Orozco declara que en la época barroca lo escrito sobre las construcciones arquitectónicas se estaba "dirigiendo directamente, como llamándolo, al visitante, al peregrino, al caminante, o simplemente a un espectador, para que se detenga, lea, contemple y considere lo que tiene ante sí" [Orozco 1988: 300]. La narrativa de Cárdenas "llama" al lector/espectador para pasear por entre las páginas de sus libros e invita a contemplar lo que tiene ante sus ojos para considerar el sentido.

En varias ocasiones, los personajes y el lector de Cárdenas contemplan amplias paredes, enormes carteleras, anuncios y otros. Esto tiene el objeto de crear una visión colectiva y simultánea en el proceso de lectura, para que el texto cobre un sentido y expresividad teatral.

Además de las carteleras, la variedad visual de los gramas, los caligramas y las viñetas conforman también un gesto o manifestación teatral. Si el lector lee como un espectador puede asimismo disfrutar el texto como una representación teatral.

Orozco cree que la sobrevaloración de lo teatral en la época barroca supone un mundo de engaño y de ficción, y entraña la concepción de la vida como aparente, cambiante y fingida realidad que se identifica con la comedia; todo el mundo se convierte en teatro, porque la vida toda es teatro [Orozco 1969: 80].

Considerando lo dicho, recordemos que Luz Ángela Martínez cree que el neobarroco es un arte radical que transforma lo natural en algo artístico, artificioso y artificial, donde toda existencia es transformada a un artefacto distanciado enormemente de la naturaleza [Martínez 2000, revista digital]. Como en el teatro barroco, el neobarroco crea una esfera de la pura apariencia. Pero a diferencia del Barroco religioso que sirvió para adoctrinar, todos los recursos que el artista paceño incorpora a su narrativa se originan en el artificio y provienen más de las obras de arte, recursos antiliterarios y otros cánones artísticos, que de la realidad. Para Martínez, el neobarroco ha hecho del arte su materia de elaboración, un sistema de referencias, donde la pintura motiva a la escritura y viceversa, donde la escultura motiva al teatro. Como ella afirma, el motor creativo del neobarroco es el mismo arte, la materia prima del espacio artístico. De esta manera, varios de los elementos y recursos narrativos que hemos explicado en la obra de Adolfo Cárdenas, pueden considerarse neobarrocos.

## 2.2. De los pututus a la *Fender*<sup>24</sup> (o de la ronda a la banda de rock)

### 2.2.1. Agudizar los sentidos

Los personajes de *Fastos Marginales* poseen una viva sensibilidad física y, por así decir, espiritual: una imbricación de sentidos agudizados. Esta sensibilidad está íntimamente relacionada con la muerte. En estos cuentos la muerte llama e intensifica la sensibilidad de todos los seres: sean estos hombres, bestias, instrumentos musicales o la misma naturaleza.

---

<sup>24</sup> en [www.unimag.edu.co/antropologia/manierismo\\_y\\_neobarroco](http://www.unimag.edu.co/antropologia/manierismo_y_neobarroco)

<sup>26</sup> Marca de una guitarra eléctrica

En "El viento sopla Felipa" (1981), el texto de Cárdenas comienza describiendo que Felipa contempla, por tiempo sin medida, cómo se consume por el fuego la pira de ropa de su esposo muerto. A lo largo del relato, ella vislumbra dos imágenes simultáneas: la quema y los recuerdos provocados por este acto, como el tercer día de farra matrimonial. El relato se turna en narrar el rito mortuorio de la quema y las evocaciones causadas por el humo. Tanto la viuda como sus suegros aguzan la vista, fijándola en el centro del turbión, porque en los densos vapores se guardan imágenes opacas [Cárdenas 1989: 8-9]. Ella frunce los ojos transparentados de dolor y entre toda aquella multitud de sombras cree ver la cara deformada de su marido. El humo gris está cargado de imágenes y presagios que se revelan a los personajes, y ellos los contemplan, perciben y, sensiblemente, los interpretan. Además, ella pasa el tiempo encerrada, durmiendo con un sueño embotado por las borracheras sucesivas al deceso del marido [Ibid: 10].

Aparte de la sensibilidad visual cuando Felipa se emborracha, ésta escucha entre sueños la voz de su cuñada, quien le dice que el ánima de Deciderio vaga sumergida en el polvo y que éste deja arrastrar, entre el viento, el nombre de Felipa. A pesar de que la viuda no escucha su nombre en el viento, varios vecinos aseguran que el llamado es real, hasta el día en que Felipa se entera que su esposo trabajaba por la comunidad en contra de los atropellos de los militares. Finalmente, ella se une a este grupo de resistencia el día en que Pascual grita: "¡apoyo... compañeros de las minas! ¡no permitiremos!" [Ibid: 11]. Y entre tanto ella siente cortar la brisa, la primera serie fragorosa de disparos y los gritos de los heridos, "la voz del Deciderio" la llama "a su lado porque finalmente el viento silba: Feliiiiipaaaaaaa!! ¡¡Feliiiiiiiiipaaaaaaa!! " [Ibid].

Como Deciderio llama a Felipa, en los otros relatos las ánimas llaman a distintos personajes. El llamado es verbal, sonoro. En "Alajpacha" (1981), en el mismo volumen de cuentos, el texto comienza con un grito desesperado de la madre de Pelagio que llama al hijo a su lado:

¡Pelaaaagi0000 ¡veeeennnn. ¡¡Pelaaaagioooo...! ¡no te quedés hiiiijooo...!  
¡veeeennnn...!¡veeeeeennnnnnnn...! [Ibid: 25].

Todo el relato es un llamado desesperado de una madre a su hijo, ella le pregunta si escucha el tronar de los pututus, el aullido de los perros y el recorrido del viento: "¿los escuchas hijo mío?...Cómo no escucharlas Pelagio" [Ibid: 12]. **Ildelfonza**, la madre, emplea un intenso llamado oral e invita a Pelagio a ponerse en alerta o agudizar sus sentidos.

Como describimos anteriormente, a razón de los abusos recibidos, **Ildelfonza** narra un levantamiento indígena en contra de una comunidad de gente venida del Chuquiagu. Ella es la criada india de los patrones; en ella se concentra la narración de este levantamiento mediante descripciones sonoras. Mientras el sonido de los pututus de los asaltantes aumentaba, la abuela de la casa hace escuchar sus plañidos: "que...ques pss esto Dios =tupo... qué siempre nos va`pasar" [Ibid: 13]; los niños chillan, subraya la narradora, como chanchos: "Mamitaiij, mamitaiiiiiijj...!" [Ibid]; y las mujeres rezan para obtener protección:

Dioestalvemarfallenaeredegrasaelseñorescontigovenditatueresentretodaslas... [Ibid: 15].

Para describir lo que sucede dentro de la casa, **Ildelfonza** utiliza frases como "los escuché vociferando", "los escuchado reirse" o "escuchar esos como mugidos" [Ibid: 19]. **Ildelfonza** repite los gritos del patrón, de las *wawas* y las mujeres de la casa, todas éstas, además, mezcladas con las voces y sonidos que venían de lejos:

Primero parecían sólo los aullidos que de tanto escucharlos ya no los oía o el viento que no soplaba de ninguna parte pero algo más era, en el fondo como un tun tun tututun tun que crecía de apocito pero sin cortarse, creciendo, creciendo hasta hacerse grande BUM BUBUBUN BUN BUN BUBUBUMMM así diciendo [Ibid: 13].

En "Damiana", el ánima de Dámaso llama y persigue a Damiana y también a su padre, quien les había prohibido juntarse y quien había asesinado a golpes a Dámaso. La presencia y la voz de esta ánima persigue insoportablemente al padre hasta llevarlo a un despeñadero,



donde antes de lanzarse al vacío, el viejo grita “¡yá no me sigaaaaaaaas!” [Ibid: 36]. Así mismo, en el cuento “**Khari Ciri**” (1983), se cuenta como el **Khar Ciri** ataca a sus víctimas que no han “podido escaparse al oír su chilín, chilín de su campanilla” [Ibid: 39]. Y durante el relato, este chilín chilín de su campanilla o llamado de la muerte, asusta al personaje tanto al soñar como al estar despierto.

Los primeros relatos de Cárdenas no solamente intentan transcribir el lenguaje oral de sus personajes, sino que los personajes agudizan su vista y su oído en aquellos espacios donde la muerte gobierna. Los elementos que rodean a estos personajes estimulan su sensibilidad sensorial y física, como el llamado de las ánimas, de la muerte, el aullido de los canes, el sonido del viento, la resonancia de los pututus y otros.

Estos efectos sonoros mencionados no son simplemente recursos para dar un efecto sensorial al texto; sino que, los personajes viven una imbricación de sentidos, que, agudizada, se convierten en una estridencia sonora. Cárdenas plantea la sensibilidad visual, sonora y de la espina dorsal de sus personajes, y pide una lectura similar a su lector. Además, en estos relatos, el cuerpo y el espíritu de Pelagio, Damiana, Dámaso y otros sienten intensamente los efectos de los golpes, la putrefacción de sus cuerpos o el llamado de los muertos. Por eso, su escritura es una máquina eléctrica que afecta la espina dorsal de los personajes y del lector y no solamente una caja de resonancia.

### **2.2.2. Superposición de sonidos y estridencia**

Otra característica observada en los primeros relatos de *Fastos Marginales* [1989] es la superposición de los lamentos, resonancias musicales, gritos, aullidos de canes y chillidos de infantes a la voz de los personajes. Como muestra, en “Alajjpacha” **Idelfonza** dice “hasta que el estruendo era tan fuerte que ni nosotros nos escuchábamos nuestro propio alboroto” [Cárdenas 1989: 23]; un estruendo externo a la habitación (de los pututus, del viento, de los perros y otros) se sobrepone al alboroto interno de la vivienda (llanto de mujeres, chillido de niños, gritos del patrón y otros) donde la criada no puede escuchar los sonidos más próximos. En otro caso, esta característica se intensifica más. Entretanto Dámaso sigue a su amada

Damiana, indica: "andando'andando sin poder ni escuchar los gritos: ¡que' stás esperand00000! y qui'al final ni yo mismo mi'oigo" [Ibid: 32]; aquí, el personaje deja de poder escuchar su propia voz, y no solamente lo más próximo. En la novela de Cárdenas, cuando los policías llegan al polifuncional donde hay un concierto de Rock, Severo desea un protector para sus oídos "porqueste estruendo miade reventar mi cerebelo, miade arruinar mis tímpanos, tanto que creo que ya nostoy pensando sinó gritando lo que pienso para poder entenderme" [Cárdenas 2004: 20].

En conclusión, el grito y la estridencia son recursos indispensables en los primeros cuentos de Adolfo Cárdenas. En obras posteriores se suma la música Rock:

en medio de saltos y arrebatos al compás dese estruendo quiacen con tanto aparato haciendo retemblar toduel lugar como si fuera a derrumbarse y en la presentación de maestro de ceremonias Jhon Padilla dice: "¡¡¡Qué thal mis capitanes intergalácticos!!! [Ibid: 16]

El texto busca la estridencia mediante la referencia y representación de la música Rock. En la frase "¡¡¡Qué thal mis capitanes intergalácticos! ! ! " es necesario triplicar el efecto con los signos de admiración porque no es suficiente sin ellos.

En los apuntes del teniente Villalobos se describe la situación sonora del lugar: "*Ruido ensordecedor (15 000 watts más o menos) igualables sólo a la bulla que producen los mil vagos en el interior de este local*" [Ibid: 17]. Como sucede en el relato "Alajjpacha", dos cuerpos intensamente sonoros se yuxtaponen. Si en "Alajjpacha" los gritos de las mujeres se yuxtaponen con el sonar de los pututus y el aullido de los perros; en la novela, el ruido ensordecedor de la música Rock está junto a la bulla que producen los mil vagos del local.

El ruido está instalado en el cuento como tema y, además, como grama, con la tipología de las letras del texto, porque al emplear las letras mayúsculas, el efecto sonoro debe entrar también por los ojos, como en el siguiente ejemplo:

-Broders y forellas mías, qué thaaaaaaaal bieeeeeeeeeeeen?!!  
-BIEEEEEEEEEEEEEEEEEEN ¡ ¡ ¡  
-Ozaaá, quiero chequear el estruendo de esas schaicas! Huérfanos!!  
-UUUUUU ..... 1 1 1... 1 !!!

Aloneeeeeeeee!!  
-UUUUUUUOOOOOOOOHHHHH!!!  
-Los del cheeeeeee!!  
-UUUUUHHHHHH, VIEJOOOOOS!!!  
-Pachuliiiiiiiiiiiiiiiiisss!  
-FFFFFFFZZZZZZZIIIIIIUUUUUU, MARULOOOOOOOOSSSS!!  
-Marulos ustedes, huevones...! [Ibid: 18]

La enunciación o el grito humano también debe durar lo que el texto indica. El sonido debe ser visto y no sólo imaginado auditivamente. Lo que importa es que se active la lectura vocal del lector —una invitación constante desde los pututus (de sus primeros relatos) a la *Fender* (de su primera novela)— y no solamente que el sonido de la narración aumente.

El sonido debe afectar al lector como afecta a los personajes. Los personajes sufren con los estruendosos sonidos del concierto. Recordemos que Severo se queja por el estruendo que quiere reventar su "cerebelo" y arruinar sus tímpanos. Leer la repetición de las letras que representan e intensifican la sonoridad del contenido de la narración puede irritar o incomodar al lector. Esta provocación al lector aparece desde los primeros cuentos y no solamente en "Chojcho con Audio...". En efecto, ésta es una invitación al lector a participar de la obra.

En esta escritura, la estridencia de la música tiene el objeto de conquistar la superficie sonora de la página escrita. Un concierto de Rock puede llenar o cargar el ambiente sonoro del escenario y de las butacas. Así como Cárdenas llena la hoja en blanco con elementos visuales, también considera a la página como un espacio sonoro que debe ser saturado con recursos auditivos. Horst Kurnitzky declara que "El barroco se esfuerza por conquistar cada superficie blanca" [Kurnitzky 1995: 356]. La escritura de Cárdenas conquista cada espacio de la hoja visual y sonoramente.

En una entrevista de Elena Pita, el escritor cubano Gabriel Cabrera Infante provee información sobre el tema de la música y el sonido:

P.-¿Hay una literatura que se escucha y otra que sólo se lee?

R.- No, la literatura se debe leer como se escucha, se debe leer más con el oído que con los ojos. Yo intento escribir de esa manera [Pita 1997, revista digital]

En este diálogo se encuentran dos elementos de la relación del libro con el lector: leer con los ojos y leer con el oído. Sobre el primer elemento (leer con los ojos), la pregunta del entrevistador y la respuesta de Cabrera Infante hacen referencia a la lectura convencional, en otras palabras, pasar la vista por lo escrito o impreso comprendiendo la significación de los signos lingüísticos. Y sobre esto, Infante apunta a que se debe leer más con el oído que con los ojos. En otra entrevista, realizada por Yolanda Batista, Infante sostiene nuevamente: "yo presto más atención a cómo suena cuando se lee que a cómo se ve cuando se escribe" [Batista 1996, revista electrónica]. Si relacionamos las dos afirmaciones del autor cubano, "como se ve cuando se escribe" significa la convencional forma de lectura.

Entre los textos de varios escritores caribeños<sup>26</sup>, *La Guaracha del macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez [1976], consigue que el elemento musical sea su objeto-tema y sostiene: "El proceso siempre es el mismo: la labor de investigación consiste en quitar la anécdota, el estudio sociológico, la nostalgia y dejar la música, sólo la música". Por eso, afirma Sánchez, la guaracha, como música popular, es un tema que domina toda su narrativa. En la misma entrevista, Sánchez apunta:

Escribo con el oído, casi. Después de que la palabra llega a la página en blanco me agrada ver si tiene una cadencia que se ajuste a cierta musicalidad explícita... Toda mi obra está endeudada con la palabra que nos llega mediante el oído más que por la vista [Ibid].

Aquí, al igual que Cabrera Infante, la vista es la lectura tradicional del signo lingüístico, dado que Sánchez la antepone a la "lectura con el oído" de las cadencias que se ajustan a cierta musicalidad. Cuando ambos escritores hablan de escribir con el oído o leer con él, se refieren a la cadencia y el ritmo musical de su escritura.

Hay que señalar por tanto algunas diferencias entre el escritor paceño con los autores caribeños. La musicalidad (o estridencia) de esta narrativa va contigua al manejo de los signos gráficos, la tipología de las letras, donde se persigue que el gráfico suene y el sonido se haga

---

<sup>26</sup> Senel Paz, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, Pedro Vergés, *Sólo cenizas hallarás (Bolero)*, Pedro Antonio Valdéz, *Bachata del ángel caído*, Marcio Veloz Maggiolo, *Ritos de cabaret Cabaret*, Mayra Montero. *Púrpura profundo*, Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*, Miguel **Barnet**, *La canción de Rachel*.

<sup>2</sup> "Luis Rafael Sánchez, La importancia de llamarse Daniel Santos" en [www.comosuen.com/resenas/sanchez-laimportancia.htm](http://www.comosuen.com/resenas/sanchez-laimportancia.htm)

forma gráfica. La sonoridad de la escritura de este autor no puede estar separada de la parte plástica del signo. No olvidemos que leer es comprender el sentido de cualquier otro tipo de representación gráfica. Para Cárdenas, se debe leer con el oído y la vista (contemplar). Al leer se escucha y se contempla al significante para abordar el significado de los signos y el contenido de los relatos. Esta sería otra de las particularidades neobarrocas de su narrativa.

### 2.2.3. Citas y reminiscencias musicales

Cuando Severo Sarduy explica los elementos neobarrocos en el plano del contenido, sostiene que la intertextualidad se manifiesta mediante la cita (la incorporación de un texto extranjero sin que su voz se altere ni sus elementos se modifiquen) y la reminiscencia (cuando el texto extranjero se funde al primero, no obstante, de manera indistinguible).

Sobre la cita, podemos decir que en la novela de Cárdenas se incorporan citas musicales extranjeras al texto. Para ilustrar, el bolero "sombras nada más..." [Cárdenas 2004: 27]; o "y ella peor que afuera comienza a jadear con su aliento de artillero: besame, besame mucho, como si fuera esta noche la última vez...no?" [Ibid: 247]; o de la música tropical "Con un vaso de cerveza/ Mataré esta tristeza..." [Ibid: 209]. Es posible encontrar varias de estas citas en los cuentos y en la novela, como una zamba argentina [Ibid: 111], una cumbia [Ibid: 169] y otras.

En esta novela es posible también encontrar reminiscencias musicales. Una muestra, en pleno matrimonio del Maiquel Orías, Severo se encuentra con un hombre que indica "Soy el Mario Rojas Yujra" [Ibid: 210, el subrayado es nuestro]. Aquí, encontramos una reminiscencia musical que apunta al grupo de cumbia boliviano "Maroyu".

### 2.2.4. Escenarios sonoros

Para continuar nuestro recorrido por la obra de Cárdenas, en el *Octavo Sello* [1997] hay otras formas gráficas puestas en escena, como en la "Madame". En este cuento, la Madame está perdidamente enamorada de J. Manuel Serrate alias el Elvis-pelvis; luego de los

varios esfuerzos de brujería, la Madame logra que el pretendido comience a orquestar casuales encuentros, visitas, estadías prolongadas y furtivas visitas nocturnas:

Con el tiempo las estadías devinieron en futuras visitas nocturnas como un prólogo a las excelsas e interminables revolcaderas en el chirriante catrecito que musicalizaba el diálogo saltarín y repetitivo hasta el cansancio que nunca llegaba.

- Me <sup>quieres?</sup>  
- Sí  
- Cuánto...?  
- Mu <sup>cho</sup>  
- Mu chi tu?  
- Hast<sup>a</sup> <sup>sol</sup> dónde...  
-Hasta el  
- Tan <sup>poquito?</sup>  
-Si es hartito HARTITO, HARTito, **hartito**, ahhhhh

[Cárdenas 1997: 24, el subrayado es nuestro]

Como dice, sus encuentros íntimos musicalizaban incluso un diálogo saltarín y repetitivo. Es sabido que al tono grave de la voz se lo llama bajo y al agudo, alto. La posición irregular de las sílabas y palabras representan la tonalidad de las voces en cada sílaba; en cambio, más allá de esto, que es evidente, lo más importante es que la página, el espacio en blanco, se convierte en una especie de partitura musical. Para un músico, el espacio en blanco y los grafismos musicales forman un sistema de significaciones, la página no es una simple hoja de papel porque a ella se pueden significar distintos niveles sonoros sobre el interlineado del pentagrama. Oralmente, la conversación del ejemplo citado no necesitaría del espacio para representar los distintos tonos de las voces; sin embargo, en el texto, estas expresiones convierten a la página en un espacio donde existen distintos niveles de sonoridad y no solamente como una superficie donde escribir.

Tal como lo destacamos en la sección "Del humo al cómic" de esta tesis, el artista paceño hace del texto un campo de batalla, una lápida funeraria y ahora un pentagrama musical; de manera que, la hoja cobra significación, y al mismo tiempo se construye como un

espacio de representación escénica. Se plantea esta perspectiva de lectura para ver que esta escritura integra a varias artes como la plástica, la música, el teatro y el graffiti, como sucedió en la arquitectura barroca, la cual "suponía la reunión de todas las artes" [Orozco 1988: 296].

Otra manifestación de la sonoridad son los varios sistemas de pentagramas en la novela. Veamos uno donde se transcriben los versos cantados por Mbandaka, la famosa cantante yungueña:

Y es que no puedo  
Y es que no dejan  
Baila har  
En los capora ha ha les

Y es que me dicen  
Que porque soy negra  
Tienen prejuicios  
Racia ha ha les

Solo me queda  
So ho ho ho lo puedo  
Mostrarme  
En los arraba ha ha haaaaaaaleeeeeeees

ZAMBA CANUTA (BLUE)  
MÚSICA: HORACIO GAMBO  
LETRA: MANUELA MOCUMBI  
Adagio Lento

yes que no puedo yes que no dejan bai for en los ta por que ha ha  
k yes que me cen que p r q e of ne gra ha ha ha S  
Solo tra que la sobo ha la pecta más hoye en los ha ha ha eces

Cárdenas busca explotar esta inserción musical visual. En otros pentagramas propuestos en el texto, el artista paceño escribe en este sistema musical las composiciones del célebre maestro indígena Juan Rosas, que es cabo de policía y chofer de patrulla<sup>28</sup>. Todos los pentagramas de la novela *Periférica Blvd.* pueden ser entonados sin duda. ¿Qué más podemos esperar de esta literatura que involucra tanto a su lector? Habrá pues que cantarlos como la negra Mbandka o un salteño.

Joyce inserta en su novela *Ulises* un sistema musical de canto gregoriano<sup>29</sup>. El personaje de Joyce canta una melodía religiosa occidental “Glo - o - ri - a in ex - cel - sis De - o” [Joyce 1990: 232] representado en un sistema musical occidental. Cárdenas se distingue de Joyce de la siguiente manera. Todas las melodías representadas en pentagramas son canciones populares y folklóricas que no se inscriben tradicionalmente a través de la formalidad musical de un pentagrama. Estas son melodías profanas y no sacras como las del canto gregoriano. El sistema musical de signos es de origen occidental, pertenece a la cultura alta, a la cultura hegemónica de la música instrumental. Cuando Cárdenas recupera melodías orales y las inscribe en un marco formal musical, éstas sirven para crear un espacio de imbricación cultural musical. Crea un espacio de tensión, mas también de diálogo musical, una disolución de fronteras entre lo hegemónico y subalterno, entre la cultura alta y la cultura baja.

### 2.2.5. Obra Rock-ocó

¿Por qué el Rococó? ¿Cómo se manifiesta este término en la narrativa de Adolfo Cárdenas? Lo visual y sonoro son categorías esenciales en el Barroco y el Rococó. Emilio Orozco Diaz aclara esto al citar a V. Santoli:

---

<sup>28</sup> Este personaje viene del altiplano y su anhelo es ser un gran compositor y crear una ópera. El es un autodidacta, a pesar que en la ciudad entra a la Academia de Policías y en la banda de la institución aprende a tocar varios instrumentos de viento.

<sup>29</sup> Este canto era previamente el canto melódico romano. El canto gregoriano fue preservado a través de manuscritos mediante signos musicales llamados neumas, las raíces más antiguas de la notación musical moderna. Este canto es propiamente occidental, religioso y representado en un sistema musical primitivo.



uno de los hechos que más distintamente caracterizan la **historiografía** literaria de nuestro siglo es quizá la nueva periodización histórica según categorías formales o estilísticas reducidas de las artes del dibujo [Orozco 1988: 27].

*Ópera Rock-ocó* es parte del título de la novela. Las características del estilo Rococó tuvieron una relación directa con su nombre, una combinación de *rocaille* (piedritas) y *coquille* (concha) en francés, por la forma irregular de estos elementos naturales, lo cual llamó la atención de los artistas. La palabra *rocaille* significa rocalla: un conjunto de fragmentos desprendidos de roca. Con esta noción "se genera un ritmo de curva y contracurva que se hará reconocible tanto en arquitectura, pintura, escultura o artes decorativas de este **periodo**".

No existe una tradición de literatura rococó; por el contrario, este arte fue expresado a través de la música, la pintura, la arquitectura, la escultura y, preferentemente, mediante la ópera: espacio artístico de preferencia visual y sonoro<sup>31</sup>. La ópera es un drama cantado y acompañado por un grupo instrumental, en un espacio teatral y con la presencia de un público.

El rococó fue un arte eminentemente aristocrático, un arte para la alta clase media, amante de un estilo mundano, íntimo y delicado. La élite artística e intelectual francesa se reunía en salones donde estaban damas destacadas como Madame Pompadur. El rococó fue un estilo que llevó "consigo una idea de artificiosidad, de atracción por lo banal y superficial. Es el estilo de lo aparente, de la realidad sensitiva y hedónica".<sup>32</sup>

Como el subtítulo de la novela lo indica (*ópera Rock-ocó*), la novela de Cárdenas está presentada al lector a semejanza de una ópera. La novela comienza con un programa de presentación: un elenco de voces y actores, talleres de experimentación, un coro estable, invitados especiales, como el Batallón de Artillería, un ensamble tropical y una orquesta sinfónica de Rock [Cárdenas 2004: 9].

El autor presenta a sus personajes como artistas de teatro, cantantes de ópera, músicos y bailarines. El lector debe considerar a los personajes como actores o artistas y no

<sup>30</sup> [www.spanisharts.com/history/rococo/rococo.html](http://www.spanisharts.com/history/rococo/rococo.html)

<sup>31</sup> Las últimas manifestaciones del Barroco se reflejaron en el rococó como un estilo ornamental que floreció en Francia hacia mediados del siglo XVIII con el Rey Luis XV y también en Alemania. Aunque su influencia sobre la arquitectura francesa no trascendió, el Rococó se proyectó hasta Alemania y Europa, y fue en la escultura y la pintura donde los artistas barrocos adoptaron el nuevo estilo. Finalmente, la Revolución Francesa interrumpió su desarrollo. El rococó nace como una reacción de la misma nobleza ante el barroco-clásico impuesto por la corte de Luis XIV. Por eso es un arte aristocrático que busca lo refinado y lo elegante.

<sup>32</sup> [www.artstudiomagazine.com/historia\\_rococo\\_.html](http://www.artstudiomagazine.com/historia_rococo_.html)

simplemente como personajes ficticiales. Los personajes actúan y, por lo tanto, todo lo representado en la obra es una ficción dentro de otra ficción. No significa que dentro de este texto exista un fragmento donde figure un elenco teatral como en *Hamlet*; al contrario, todos los elementos de esta narrativa son parte de un elenco teatral y artístico que simulan representar.

Por esta razón, es necesario que cada personaje tenga su propia manera oral de expresarse, dado que los personajes se saben artistas y están representando distintas personalidades ficticiales. Existen varios personajes o cantantes con una voz propia mediante la cual cantan/narran los sucesos y el drama de sus vidas; cada uno tiene su parte en el repertorio y no existe un personaje central en todo el programa. Los elencos musicales y teatrales tienen también un turno para entrar en escena.

En este libro todo funciona alrededor del hecho de la representación. Precisamente, el tiempo de la historia de la novela, dura de doce de la media noche hasta las cinco de la madrugada: cinco horas para una ópera, hecho posible en este campo artístico. El texto de este artista construye un espacio teatral neobarroco popular y finalmente una ópera rococó popular.

El lector debe participar como un miembro del auditorio. Cárdenas espera aquello desde el comienzo de la obra. Y si bien, en el escenario se representan temas populares y marginales, el lector/espectador debe leer/ver el texto sabiendo que los personajes están simulando un rol. Los personajes, los sucesos, los espacios y el lenguaje no tienen como fin último solamente representar la realidad marginal y popular de la ciudad de La Paz, sino que la simulan.

Los personajes en Cárdenas se constituyen por la simulación: una representación a la segunda potencia<sup>33</sup>. De manera semejante a Severo Sarduy, Cárdenas persiste en que la acción de sus personajes se dé en el teatro porque ellos son en la medida en que actúan; sólo son mediante la simulación.

El Rococó fue un arte erótico y hedonista por excelencia para elevar la capacidad del disfrute. Hauser apunta lo siguiente:

---

<sup>33</sup> Nos prestamos este término de Roberto González Echevarría cuando habla sobre la obra de Severo Sarduy. Este crítico cubano señala lo siguiente: "De aquí la insistencia en Sarduy del teatro como lugar de la acción en su obra. Los personajes son en la medida que actúan. Sólo son mediante la simulación" [Sarduy 1997: 26-27].

El Rococó desarrolla una forma extrema de "el arte por el arte"; su culto sensual de la belleza, despreocupado por la expresión espiritual, su lenguaje formal alambicado, virtuosista, cuidado y melodioso, sobrepasan todo alejandrismo. Su "el arte por el arte" es hasta cierto punto más auténtico y más espontáneo que el del siglo XIX, pues no es un mero programa ni una mera exigencia, sino la actitud espontánea de una sociedad frívola, cansada y pasiva, que quiere descansar en el arte [Hauser 1978: 188-189].

Aquí existe una clave para ver la unión entre el libro de relatos *Fastos Marginales* y la novela: Pompadur o Pompidou, como se quiera, aparece en el cuento de 1988 conocido como "Retrato de grupo Pompidou". La Madame Pompadur<sup>34</sup> está estrechamente relacionada con Luis XV, época privilegiada para el rococó. La novela lo confirma con las descripciones de las catacumbas paceñas: "sillas de Luis XV, reforma, rococó" [Cárdenas 2004: 65]. Por tanto, el rococó comenzó a formularse desde *Fastos Marginales*, y el último cuento de este libro es un puente entre la primera etapa de la narrativa de este autor, con su posterior producción. Además, el cuento "Retrato de grupo Pompidou" se diferencia de los demás relatos de *Fastos Marginales* [1989] por el espacio: la ciudad, los personajes: jóvenes universitarios, los eventos: borracheras, orgías, protestas universitarias, y el lenguaje: la jerga juvenil urbana. De esta manera, "Retrato de grupo Pompidou" posee varias similitudes con *Chojcho con Audio de rock p'ssahdo* [1992], algunos relatos de *El octavo sello* [1997] y en gran magnitud con *Periférica Blvd.* [2004].

Cárdenas busca formas artísticas donde lo sonoro y lo visual predominen y los hace funcionales para su obra escrita. Mediante la escritura, el autor encuentra la libertad, el buen gusto y el placer artístico. El lenguaje goza de vitalidad y el proceso creativo abunda en hedonismo, encontrando el placer en la misma elaboración artística.

A este narrador le interesa desarrollar la parte irregular de la naturaleza como el conjunto de fragmentos desprendidos de una roca: rocalla, fragmentos semánticos, sonoros y artesanales desplegados en el texto. Cada pequeño espacio en blanco es llenado por su escritura-rocalla; nada puede quedar vacío o en blanco.

---

<sup>34</sup> "Jeanne Antoinette Poisson, marquesa de Pompadour (1721-1764), amante de Luis XV, rey de Francia, también conocida por su patrocinio del arte y la literatura, en especial de los ilustrados. Nacida en París el 29 de diciembre de 1721. En 1745 atrajo la atención del monarca, quien la instaló en el palacio de Versalles. Poco después le concedió el título de marquesa de Pompadour, señorío comprado para ella por el Rey" [Biblioteca de Consulta Microsoft Encarta 2005. 1993-2004 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos].

El lector de esta escritura se encuentra pues en una vía de tránsito semejante, donde el ritmo de lectura avanza sobre constantes curvas y luego de éstas, contracurvas. Por esta razón, esta escritura causa en la mente del lector movimientos en falso, choques y vuelcos semánticos. Y es que a decir verdad, el autor no construye una carretera textual asfaltada para un fácil tránsito mental, sino al contrario, llena la vía de baches, curvas, declives, inclinaciones, derrumbes, deslizamientos, la cubre de neblina, quita las señalizaciones, por un goce artificioso y lúdico destinado al placer. Se invita al lector a conducir su lectura de manera atenta, detenida y placentera. Pues ésta es una vía diseñada para atraer visual y auditivamente al lector; lo cual, muchas veces, por su alta estridencia borrascosa, lo ofusca.

En la escritura del artista paceño, la multitud de lenguajes o hablas de la ciudad de La Paz, de Bolivia, de Sudamérica y otras hablas del castellano de distintas partes del mundo, son representadas y re-creadas paralelamente. Su escritura trabaja el habla de una forma fiel y traicionera. La creación de su lenguaje "se fue a vivir" al altiplano, a los mercados, a los recintos universitarios, a las villas, a la periferia, a los Yungas, al Oriente y al Sur del país, al Perú, a la Argentina, a Centro y Norte América...El autor representa teatralmente el habla de sus personajes para pulverizarlo paralelamente.

### 3.1. Hablas y teatro

Entre todos los escritores nacionales, Cárdenas ha buscado representar el habla de distintos grupos sociales del país y, en su novela, el autor incluye hablas de otras naciones de Sudamérica, y otras de personajes de habla inglesa o alguna lengua europea que intentan hablar en castellano.

En la literatura de este escritor, no existen las introducciones a un personaje mediante la descripción. En primera instancia, la función de la oralidad es el dar al personaje características intrínsecas (económicas, sociales, raciales o de género) sin necesidad de recurrir a la descripción enunciativa. En los cuentos de *Fastos Marginales*, Cárdenas no describe las características del indio o el campesino como se ha hecho en la narrativa indigenista, simplemente lo deja hablar. Tampoco describe al hacendado o al patrón, al contrario, deja que éste se presente mediante sus diálogos. En este sentido, los errores ortográficos son también una forma gráfica del lenguaje del autor para manifestar la característica de un personaje.

Este es un recurso teatral. En el teatro, los personajes no son introducidos a la escena con una descripción de sus características sociales o raciales, simplemente se presentan ante el público y las particularidades visuales y sonoras que presentan describirán y reforzarán sus características. Esta característica logra un rechazo de lo literario tradicional. De manera similar a las Vanguardias Latinoamericanas, Adolfo Cárdenas transgrede el orden literario establecido con un lenguaje oral y una naturalidad coloquial de inmediatez vivencial en la prosa. Esto permite que el lector reciba el torrente de la variedad lingüística, y admita, como dijo Sarmiento a Andrés Bello con respecto a la lengua, "una palabra nueva, mañana un

extranjerismo vivito, al otro día una vulgaridad chocante... ¡y el pueblo triunfa y lo corrompe y lo adultera todo!" [Pizarro 1995: 37].

### 3.2. Arena de lenguajes

Cárdenas también se diferencia y aleja de las vanguardias. Si bien él usa un lenguaje oral en su escritura, también lo trastoca artificiosamente. La representación oral de hablas es solamente un recurso de un nivel primario. A lo largo del libro *Fastos Marginales*, existe una inestabilidad de los enunciados y del enunciador como un elemento estético. En el cuento "Chacharcomani", podemos encontrar un claro ejemplo:

Rebota el sol en las piedras, destiñendo el aire a manotazos, pisoteando el polvo seco que se cocina en los resquicios de sombra y que no bastan entre todos para cobijar la inmensidad enclavada en algún lugar del torrente de brasas impalpables que sorben la memoria detenida en una tregua del tiempo en que la Satuca queraba lúnica quen el pueblo sabía donde yostaba, hasta mi cuarto de la loma siaviá largau la vieja, golpeando la puerta comu si alguien lastuviera persiguiendo, sin hacerse de caso de los mordiscos del Cual, gritando como pa que hasta en abajo lascuchen [Cárdenas 1989: 45, el subrayado es nuestro].

En las primeras líneas el narrador expresa metáforas literarias con un estilo clásico y conservador, dirían algunos, donde se observa la belleza de la lengua castellana. Pero en la misma línea narrativa aparece un cambio, una transformación de la narración; la oralidad sobrepuja a la escritura y a cualquier recurso que la "embellezca". Es exactamente en la línea que dice "la memoria detenida en una tregua del tiempo en que la Satuca queraba donde ocurre una metamorfosis, este mecanismo causa que el enunciador se diluya o sea un enunciador inestable. No cabe duda que este fragmento representa claramente el curso que tendrá la escritura y la oralidad a lo largo de la labor de este escritor.<sup>35</sup>

El enunciado es el segmento más corto para comunicar un sentido entre el emisor y el receptor: en la comunicación alguien dice algo sobre algo, por tanto, la enunciación vincula a

---

<sup>35</sup> Marcelo Villana observa que en estos relatos el narrador tiene un castellano normativo y hegemónico, pero como podemos ver y como señalaremos más adelante, el lenguaje del narrador es siempre inestable porque está afectado por recursos literarios.

los interlocutores. Como vimos, algunos fragmentos de Cárdenas no responden a dicho concepto sobre el enunciado. Veamos otro ejemplo de "Retrato con grupo Pompidiu":

Ya pss che gordo abusivo, hasta que horas y los tragos, los sanguichitos o pa' que crees que te he invitado; yaaaa...mentira hermano con ese yaaa tan cholo y que parece lo hubieran inventado para amortiguar las ofensas y los engaños a los que me someten incontables veces [Ibid: 115].

En el párrafo citado encontramos tres divisiones. Las dos primeras son reconocibles: una persona dirigiéndose a Rolando, luego, Rolando dirigiéndose a sí mismo o a un lector ideal. Pero entre estas dos se halla un enunciado —la frase subrayada— que hace indistinguible al enunciador: "mentira hermano con ese yaaa tan cholo" ¿Es Rolando o su amigo quien enuncia? Es posible sugerir que "con ese yaaa tan cholo..." corresponda a Rolando, no obstante, continúa siendo una enunciación inestable que diluye al enunciador.

Pero esto todavía se complica en otros fragmentos como el siguiente: "No ha venido la gorda no digo ñata que macana... pero chupate y el gordo preparando yá para mi solo los tragos que desecha el resto" [Ibid: 115]. Vemos aquí tres distintos enunciadores: a) el amigo, "No ha venido la gorda no digo ñata que macana... pero chupate"; b) ¿el narrador?, "y el gordo preparando"; c) y Rolando, "yá para mi solo los tragos que desecha el resto". Los enunciadores continuamente se disuelven, las enunciaciones son inestables. Este recurso del enunciador inestable será una constante en los cuentos y en la novela del narrador.

El escritor inventa y reinventa varias formas de lenguajes sin llegar a formalizarlas, como una voluntad de fluidez libre del habla. Y no solamente como una mera imitación lingüística de localismos. Más aún, como una forma de dejar su escritura/habla abierta hacia el futuro, como Carlos Fuentes lo declara respecto a la literatura latinoamericana: "Arena de lenguajes en la que nadie ha dicho la última palabra" [Fuentes 1993: 27]. Cárdenas incorpora a su escritura las aspiraciones de la vanguardia, escribir contra el conservadurismo de las academias y cumplir con el deber de cada escritor, multiplicar y variar el idioma, como Borges afirma.

Para ilustrar, en el capítulo *Sueño de reyes* —donde el cabo Juan cuenta su educación musical autodidacta en la ciudad— se halla un fragmento importante para esta reflexión:

¡Carajo puro como quieres aprender a tocar tuba si ni hablar sabes y yo asé bien de rabias sembré pa me dentro diciendo: qui cosa pss on cosa tene que ver con lotro e por eso nomás ... yo soletos mi puscaro de aquél, de allés, asé maestrets pa qui mesplequen no? por la ejemblo, ona vez, ona grupos del exterior ha lligaro: Yetro creo y yo di contrautos mintraro al hotel donde sián alojaro e los ckanckas asé mocionaros: ou que exoticou usted abourigen? mián hecho pasar e yops asé medio en ingles, medio castellano, medio aymaras, medio quechuas hesplicaro pss o sea yo músico tamien e ono: el Ayan se llamaba mía explecaro on tioría general ti los uintos y siá llevaro charangos, quenás e ona casete grabaro con mes compsiciones e me ha dijaro on manualcitos en Inglis pero que yo lentendo porque en mi puelbo, había pss o sea pastores mitorestas [Cárdenas 2004: 135, el subrayado es nuestro].

Dentro de este fragmento narrativo, encontramos el habla del instructor de música del regimiento, el habla del cabo Juan Rosas y "del Ayan" de "Yetro". Cada habla se transforma para dar paso a otras. En estos textos, la lengua castellana está siempre en constante movimiento y transformación, siempre en "medio en ingles, medio castellano, medio aymaras, medio quechuas", gozando por consiguiente del placer de la imprecisión.

La escritura de Adolfo Cárdenas a nivel del signo, de los sintagmas y del relato, es inestable. Las distintas formas de hablas orales (incluso los errores ortográficos) del inusual lenguaje de Cárdenas nunca logran formalizarse, no buscan la totalidad, la plenitud barroca. Este lenguaje no resalta únicamente la identidad lingüística de sus personajes latinoamericanos; más aun, declara lo que fueron, lo que son y primordialmente lo que aún no son, lo que están siendo: el magma bullente de una escritura neobarroca. Esto como una voluntad de la fluidez de la lengua hablada que no tiene límites: su lenguaje y su obra no son, van siendo, como el magma bullente en las profundidades del abismo. Este lenguaje neobarroco es un arte que destrona a otros lenguajes mas no se instaura, sino, está en permanente crisis; este lenguaje no busca coronarse y tampoco deja que otro se corone, ya que estaría en contra de la naturaleza misma del magma neobarroco.

Este artista reúne distintos hablantes del castellano, aymaras, quechuas, cholos, kankas, rockeros, cumbieros, porteños, peruanos, centroamericanos, españoles, e incluso norteamericanos, europeos y otros. Todos estos con una partitura en común (la lengua castellana), pero con interpretaciones o ejecuciones distintas (el habla), haciendo de esto una sinfonía de hablas o en otras palabras una *Ópera Rock-ocó*.





con el coba es intensamente estético y artificial (vimos un ejemplo de ello páginas atrás en "El cuate transformista"). Las entrevistas al autor siempre indagan sobre esto como si Adolfo Cárdenas fuera un escritor marginal que "necesita" hablar sobre los "infortunados" del hampa boliviano en un sentido patriarcal. Él ha contestado a la pregunta: "¿Es usted un escritor marginal?" de la siguiente forma: "De ninguna manera, soy un escritor no más" [*Revista La lagartija emplumada*, p. 8].

Veamos otro elemento. Viscarra comenta una nota introductoria de Ernesto Sábato al libro *Tango, discusión y clave*, donde el escritor argentino apunta que el lunfardo argentino tomó carta de ciudadanía cuando escaló y dejó de ser un lenguaje restringido al sector más empobrecido de la población gauchesca, y comenzó a ser usado en las universidades y en los círculos intelectuales. Luego Viscarra sostiene:

Cosa parecida ha sucedido con el Coba boliviano, porque en los días que corren sus términos han salido de las celdas policiales, las cantinas de mala muerte (¿o serán de buena muerte?), los prostíbulos, los barrios marginales, las ex granjas de rehabilitación y los prostíbulos donde fue concebido y criado, y caminan libremente por las calles, tanto en la boca del universitario como del oficinista, quienes lo utilizan sin preocuparse de que las definiciones usadas estén o no incluidas en algún diccionario [Viscarra 2003: 14].

El coba logra circular por distintos espacios de la sociedad. La población va asumiendo "cierto" conocimiento de este lenguaje sin la necesidad de vivir el mundo del hampa. Incluso, si uno es investigador o hasta escritor, podría conocer parte de este lenguaje mediante el diccionario y los libros de Víctor Hugo Viscarra, quien por su parte vivió hasta su muerte sumergido por más de tres décadas en el mundo del hampa.

Es preciso aquí comentar algo con respecto al trabajo de Viscarra. Este escritor paceño siempre asumió el papel de voz de aquellas sufridas minorías que viven en las más terribles

---

cambio por quivo y quivo de dulces y sus cuatecitos de la ceja, todos lavacos y palomillos ya iniciados en el cutex, el quita esmalte porque se puede comprar fácil ahí en el mercado y después las pasteadas para chequear si el cabrón del padraastro está parqueado en el jiltoncito y si está tan huato como pa voltearle quivos; sabes quen el papilloncito está un artigas que si le regalas luca te deja entrar a las pelis porno? Y a la salida la vieja que está vendiendo choclo con queso llevate caserito y que al verlo grita, se desafora: ¡llockalla desgraciaaaajjdo, por tu culpa ese viejo de tu padre mirá a ver lo que miace!... y muestra al a gente sus ojos en tinta y unos moretones así fieros que tiene en los brazos y el chango nues mi papá, nues mi papá... Yeneso consiste el alucine deste pobre que no tiene ni mucha vida ni mucha esperiencia y todues puro recuerdo de las huevaditas que le pasan o que le pasaban hasta antecitos de que se largue al centro a vivir con nos no? y cuando al fin se torra todo lacrimógeno nos separamos y lo deajo junto a ese grupo pa volver ande'stán los otros y llegar justo el rato de la ceremonia mallo?" [Cárdenas 2004: 52].

situaciones: "Estoy por mi gente...El único portavoz que ellos tienen soy yo" [Arancibia 2005, revista electrónica]. Para Manuel Vargas, la palabra que caracteriza el trabajo de Viscarra, es la autenticidad [Viscarra 2005: 5], debido a que Víctor Hugo fue el único que escribió lo que realmente vivió/sufrió hasta "calarle" los huesos, diría él. A nuestro criterio, a pesar de que Viscarra conoció y vivió el hampa y el coba, su escritura no es de ninguna forma hermética (y no es esencial un glosario para leerlo) a consecuencia de que dicho lenguaje transita de alguna manera en la colectividad. En este sentido, el lenguaje coba no es precisamente el elemento que hace hermética a la narrativa de Adolfo Cárdenas, sino el trabajo de distorsión y perversión que el escritor hace con este lenguaje y que trata de abrir su sentido mediante el contexto del relato.

¿A qué lugar deseamos llegar con esto? Cárdenas trabaja estéticamente con un lenguaje muy productivo de la marginalidad boliviana, el coba. Tarde o temprano, a pesar de ser un lenguaje secreto, el coba puede ser usado (en parte) por la población común. Por tanto, este lenguaje posee un sentido abierto y no sólo hermético. En consecuencia, en la narrativa del narrador paceño se produce un diálogo accesible y enigmático paralelamente entre el lector y el texto.

Pero además, este artista da un paso más allá, él reinventa artificialmente el lenguaje coba, y construye incluso un lenguaje propio y secreto, no del hampa, sino de la producción artística del autor. Sus textos resultan tener características herméticas o codificadas no solamente porque mezcla los hablas, las jergas y el lenguaje marginal boliviano, sino, porque recrea y reinventa la materia lingüística que ha escogido para trabajar: Adolfo Cárdenas es un auténtico cobero casco: "Individuo que habla [escribe] el Coba trastocando las palabras" [Viscarra 2003: 37]. Él escoge el espacio de la marginalidad urbana como un espacio productivo para la creación; usa y recicla el material lingüístico marginal por razones estéticas y no como un representante de la **marginalidad**.

---

<sup>37</sup> A pesar de que este trabajo académico no es de orden cuantitativo, nos hemos aventurado a calcular el porcentaje de palabras conocidas, desconocidas y semidesconocidas en el primer capítulo de la novela. Se pudo observar que un 52,8% de las palabras escogidas provienen del coba, las mismas fueron identificadas en el diccionario de Víctor Hugo Viscarra. Un 16,7 % proviene de las jergas y el habla popular. Un 13,9% de las palabras no corresponden al lenguaje coba ni al habla popular, no obstante, su significado está sugerido por el contexto. Esto hace suponer que son invenciones del autor o nuestra "inadecuada manera de vivir la ciudad". Pero afirmamos que otro 16,7 % proviene de la invención del autor con toda seguridad, ya que son palabras que desconocemos totalmente y otras que podemos únicamente suponer su significado. Este ejercicio practicado nos confirma la idea de que muchas palabras. provienen de los artificios del autor y no precisa y únicamente del coba

Juan Carlos Orihuela ha dicho que en el marco de la narrativa boliviana actual, el contexto urbano marginal es el lugar donde la escritura de Adolfo Cárdenas se instala y desde donde opera, ya que "El contexto urbano marginal, así concebido, se constituye pues en un nuevo espacio provocador, altamente significativo, que está determinado, principalmente, por una resuelta y muy creativa productividad" [Wiethüchter y Paz Soldan 2003: 221].

Ya subrayamos que en la mayor parte de las entrevistas que se le han realizado al autor, los entrevistadores hacen preguntas sobre el rescate y el hermetismo del lenguaje urbano marginal. Como muestra, Liliana Carrillo pregunta: "En tu caso, Adolfo, especialmente en Chojcho... y en Periférica Blv., hay una intención clara de rescatar el lenguaje urbano. ¿Cuál es el límite para no hacer de ése un instrumento artificial?", y el escritor responde:

Es un objetivo estético más que antropológico. Ahora, hay una división total entre imitar la forma de hablar de una persona, que siempre sabe a sátira, y el texto, donde creo hay más distancia. En resumen, las formas de hablar textualizadas tienen un sabor diferente de aquellas pronunciadas oralmente, porque para el escritor es el personaje el que habla de determinada forma [Carrillo 1996: 9].

Por tanto, como venimos explicando en esta tesis, el recurso de la oralidad en la obra del autor, desde *Fastos Marginales*, es artificial, un acto de simulación distanciado de la simple imitación de la oralidad. En otra entrevista, Ricardo Bajo pregunta al autor lo siguiente:

—A ratos, la novela se hace ininteligible para un lector poco consciente del lenguaje marginal, ¿no pensaste en introducir un glosario para su mejor comprensión por todo tipo de público?

—La intención de la novela es que se entienda a partir de ciertos referentes, pero también admito que está dirigida al público lector de La Paz, es posible que determinados lectores no entiendan algunas voces de la novela. Si es así, es que esos lectores no están viviendo su ciudad adecuadamente. [Bajo 2004: 3, el subrayado es nuestro].

Pero aquí replicamos a Cárdenas ¿Tendríamos que estar viviendo la ciudad de Dublín, la Habana o Nueva Orleans "adecuadamente" para sumergirnos en el *Ulises*, *Tres Tristes Tigres* o *La conjura de los necios*? (obras de James Joyce, Gabriel Cabrera Infante y Kennedy Toole, respectivamente). Creemos que los textos de este autor buscan un tipo de lector que se acomode en un sillón para gozar y "sobrellevar" el desafío de la escritura lúdica del autor; sus

---

o la jerga local. En esta lectura cuantitativa no fue incluido otro grupo de palabras de idiomas indígenas y extranjeros mezclados con el castellano.

textos no necesitan un glosario, no son solamente para un antropólogo o un parroquiano de callejuelas, locales de baile, placer y algarabía de la ciudad. Ya que, como el autor lo destaca, su trabajo tiene "un objetivo estético más que antropológico".

Creemos que parte de la escritura neobarroca de Adolfo busca la ininteligibilidad. Omar Calabrese habla de un "más-o-menos y no-sé-que" en el gusto artístico actual.

...para librarse de una "ilusión de precisión, se acentúa el gusto por el más-o-menos *construido, o bajo control*. Un gusto que, en los vastos territorios de la creatividad (estéticos en sentido amplio), asume quizá la connotación de un verdadero programa de acción [Calabrese 1999: 173].

Calabrese cita al filósofo Vladimir Jankélévitch, cuyo programa filosófico dice que hay "algo" en la buena conciencia racionalista que protesta y "murmura" dentro de nosotros contra las empresas "reduccionistas", y Calabrese dice, "que sentimos por lo que es imprecisable, indefinible, inexplicable. Un sentimiento que proviene, por tanto, de un 'resto' o de un 'residuo' de nuestra actividad de reducción, explicación, control del conocimiento" [Ibid].

A pesar de que el uso de hablas y jergas intenta describir a los personajes, Cárdenas busca con esto un efecto de imprecisión e indefinición para el espectador/lector. Según Calabrese, esto es el "más o menos" y "no sé qué", el principio de incertidumbre o indefinido de la estética neobarroca. Este recurso busca una multiplicación del sentido al infinito y no solamente negar la singularidad y propiedad del habla de cada personaje para poder describirlo. Omar Calabrese indica que para librarse de una ilusión de precisión se acentúa el gusto por el más-o-menos, práctica que se "realizan mediante un uso artificial del lenguaje" [Ibid: 174]. Para Sarduy, la escritura neobarroca es una antípoda de la expresión hablada. Por esto, el trabajo de Cárdenas exige una lectura detenida. Carlos Fuentes habla sobre este fenómeno en la novela latinoamericana:

Abierta hacia el futuro. Obviamente, la novela siempre se ha dirigido al porvenir...La novela es la voz de un nuevo mundo en proceso de crearse. Esta noción dinámica de la novela es, por otra parte, idéntica a la naturaleza incompleta del género: Arena de lenguajes en la que nadie ha dicho la última palabra. La historia no ha concluido. El reino de la justicia aún no se alcanza. La novela nos declara que aun *no somos*. Estamos *siendo* [Fuentes 1993:27].

Esta característica del lenguaje en la narrativa de Cárdenas no solamente enfrenta al lector a un lenguaje a veces enigmático e impreciso, sino que los personajes tampoco pueden entenderse entre sí. Esto ya es visible en "Retrato de grupo Pompidou", cuento que une y relaciona a *Fastos Marginales* con muchos elementos de la posterior producción de Cárdenas. En una reunión de "letrados", Rolando no puede entender las conversaciones:

—Casqueando? Firme: yo? O escribo las vivencias de los marginales, abollo lo que puedo y k'oqueo como artista porque esta davi es un charle fulero don sólo cabe inclinar hasta el t'istapi, chapas? No chapas.

—No chapo naranjas y mi traductora está perdida en medio de esta neblina que no se me disipa [Cárdenas 1989:122].

En la novela, el teniente Villalobos, jefe del cabo Severo Fernández, continuamente se burla de la ininteligibilidad de las conversaciones del cabo a consecuencia de que a veces no puede entenderle, y el teniente Oquendo reclama el hecho de que no puede entender a ninguno. Para ilustrar, en la intervención del concierto de Rock en la ciudad de El Alto, cuando Severo informa al teniente Oquendo lo que sucedió, este último le contesta: "qué declaras waca bolas; vos y tu jefe si que están hechos uno para el otro, no te entiendo..." [Cárdenas 2004: 23].

Cuando la institución del orden se enfrenta a los diálogos de los jóvenes, se siente incompetente para entenderlos. Cuando Oquendo interroga a algunos de los asistentes al concierto: "Este que está papando moscas es tu cuate? Si mi teniente; nombre; Kid-24 digo... Ceferino Huallata, mi teniente y por qué está así; epid está mi teniente; que cosa? Ha curtido satuca mi teniente; de qué habla est... che Severo llámalo a tu jefe, él los entiende a estos" [Ibid: 24]. Luego, Oquendo se acerca a una socióloga: "ya, detenidos, y usted? Disculpe, soy socióloga; que? Socióloga señor, estoy haciendo un seguimiento de las evoluciones de una masa marginal, sometida a un proceso de psicosis colectiva...Que? Otra ckola, detenida" [Ibid: 26]. Vemos que cada individuo y cada grupo social tiene en sí un sistema enigmático de comunicación y cuando se encuentran, se produce un efecto de tensión.

El mismo Severo Fernández —segregado por sus superiores por su forma de hablar— se burla de la forma de hablar del cabo Juan Rosas: "Y como el cabo le tira en castellama, mejor yo se lo traduzco lo que declara que había visto, pa que se'ntienda en el informe no?" [Ibid:

82]. Cuando Severo y Villalobos recurren a un lector de coca, Severo destaca que el indio escucha algo que difícilmente él puede descifrar "y que se me manifiesta como un amontonamiento caótico de palabras que si bien las identifico individualmente, no puedo hilarlas de forma que tengan algún sentido" [Ibid: 205]. En otra situación, Severo se encuentra con otros grupos sociales, y tampoco puede entenderlos. Al entrar al cine Roxi para arrestar a Maik, Severo se encuentra con un personaje: "a través de sus ojos chinos me declaran: coros vato, quionda...y yo como no chapo esos dialectos solo les muestro el pulgar..." [Ibid: 259].

Esto sucede también entre los personajes considerados marginales, como cuando Maik conoce a la Hermandad de la Clefa destaca: "y esa es toda la onda- termina el ñato sin que casi nadie le haya entendido mucho pero yo sí..." [Ibid: 50]. Y luego nos cuenta: "una zonita nomás...y la mayoría tratando de averiguar una zonita? Ques una zonita hasta que alguien aclara: un cacho de bayer y lo más chilas:ques bayer no?" [Ibid: 51].

Cárdenas encuentra en la marginalidad un espacio estético muy productivo. La imitación del habla describe a sus personajes sin necesidad de que un narrador los describa. Paralelamente, este lenguaje es artificializado en el texto, los enunciados son inestables y sufren una metamorfosis. Este lenguaje está en constante movimiento, nunca se formaliza. Lo mismo sucede con el lenguaje coba del hampa boliviano, el autor lo trastoca. Mediante un lenguaje lúdico y artificioso, esta escritura logra la imprecisión y no solamente la representación de la realidad social.

## 4. *Procedimientos neobarrocos*

En esta parte de la tesis, veremos algunos procedimientos neobarrocos en la literatura de Adolfo Cárdenas Franco. Mostraremos cómo la proliferación de significantes opaca las descripciones, y cómo la condensación de términos que crean un tercero nuevo. Señalaremos algunos ejemplos de la intertextualidad (manifestada por la cita y la reminiscencia) y la intratextualidad (mediante la aliteración y el palíndromo). A partir de la obra de Cárdenas, describiremos la amplificación por descripción y la amplificación por el relato; y explicaremos las singularidades de la narración fragmentada, el exceso y la noción del laberinto. Por último, insistiremos en la escritura travesti e inestable del escritor paceño.

Anteriormente demostramos que la narrativa de este escritor está conformada por aspectos teatrales y que estos elementos están íntimamente relacionados con rasgos neobarrocos. En lo que sigue, veremos que dentro de este espacio teatral, las descripciones, los diálogos, y otros incorporan otros mecanismos neobarrocos que serán explicados a partir del texto y relacionados con reflexiones teóricas.

### 4.1. Proliferación y condensación

#### La proliferación

En la obra de Adolfo Cárdenas, la proliferación de significantes impide que las descripciones de los narradores sean claras. A nivel del signo, la proliferación es obliterar el significante, no nombrarlo, antes bien, rodearlo de otros significantes de progreso metonímico, los cuales circunscriben al significante ausente. A veces, esta cadena de significantes no funciona como una unidad que dilucide el significante ausente.

Luego de la inesperada fuerza de un altoparlante, que se activa con gran intensidad detrás de Severo Fernández, el cabo describe lo que le causó: "miá dejado patidifuso, turulato, patalético, sponciado" [Cárdenas 2004: 260]. En este caso, es posible distinguir el significado de las dos primeras palabras (patidifuso: quedarse parado con asombro y turulato: estupefacto). Sin embargo ¿qué significan patalético y sponciado? Éste es un caso de



proliferación, por la dificultad de nombrar, el cabo Severo describe su experiencia con una cadena de términos que circunscriben a algún significante ausente, pero éstos solamente logran obliterar —obstruir una cavidad o conducto del cuerpo— el significante de un significado ausente. Severo tiene una incapacidad de nombrar el objeto de referencia, en términos de Chiampi, sufre como narrador de una patología afásica [Chiampi 2000: 112].

En el siguiente ejemplo, la proliferación ya no se da solamente al nivel de un signo o varios de ellos, sino en uno o varios sintagmas:

El teniente Oquendo encabezando la irrupción, al sentir el peso de un cuerpo encima suyo, reaccionó como en la academia le enseñaron: con un grito y una llave que estrellaría al agresor contra un grupo de comensales que jugaban al trencito. Miró en torno y exclamó espantado:

- ¡Pero esto es un bacanal de sodomitas!
- ¡una orgía de travestis! - trató de aclarar su colega
- ¡una convención de o.s.n.i.s.- terció el Severo
- on presterfo de ck'eusas- continuó el cabo Juan
- ¡Si! Un concilio de pederastas, una coronación de mariscales, un convite de mariachis, un contubernio de frescos pero también un aquelarre de tortilleras, una stravaganza sáfica, una confraternización lésbica y que!- estalló uno de los comensales ante la supuesta agresión verbal de los recién llegados [Cárdenas 2004: 791.

En este ejemplo de la novela, se intercambian las marcas de género, de preferencia sexual, y otros. Analicemos: al entrar al laberíntico lenocinio, el grupo de policías se encuentra rodeado de un grupo de comensales jugando al trencito, o sea tomados de la cintura uno tras otro. Para describir esta escena se utilizan once frases que apuntan a una actividad colectiva, sin embargo, cada una de estas actividades se diferencian entre sí. ¿Qué están haciendo precisamente estos personajes? ¿Se puede definir este incidente con alguna frase? El texto no lo indica explícitamente; por ello, ninguna. Las descripciones de los policías van alrededor de alguna frase ausente; se produce un desborde de sintagmas, con la intención de borrar definiciones. Esta proliferación opaca la descripción.

En la cita, cada uno de los personajes describe lo que está observando para lograr precisar la imagen que están presenciando: Oquendo declara taxativamente "Esto es", luego los demás policías tratan de describir la escena con varias afirmaciones. A pesar de que los personajes quieren "aclarar" lo visto, la imagen no puede ser descrita con precisión, al contrario, la imagen se opaca con tanta adjetivación y proliferación de sustantivos.

Los personajes se complacen en un opíparo banquete verbal. Incluso, este exceso logra ser una agresión lingüística para uno de los comensales. En todas las frases expresadas se señala la actividad de los comensales y la clase de integrantes de la misma. Esta imagen es descrita con las siguientes actividades: bacanal, orgía, convención, presterío, concilio, coronación, convite, contubernio, aquelarre, stravaganza y una confraternización. A sus integrantes se los describe de la siguiente forma: sodomitas, travestis, o.s.n.i.s, ck'eusas, pederastas, mariscales, mariachis y frescos: una supuesta agresión verbal. Se halla una naturaleza indefinida en la mayor parte de las actividades colectivas y de los participantes de ellas. Existe un exceso en estas descripciones y tienen que ver con actividades sexuales, ya que "todo el barroco no es más que una hipérbole, cuyo 'desperdicio' veremos que no por azar es erótico" [Sarduy 1982: 170].

Los personajes de Cárdenas tratan de significar lo que observan, no obstante, lo hacen de manera perpleja (dudosa, incierta, irresoluta, confusa). Estas descripciones, a pesar de intentar aclarar la imagen, la opacan, porque la imagen es simplemente innombrable e insólita, a pesar de que abunde en varias descripciones pormenorizadas y contiguas: una proliferación encadenada de interpretaciones de un mismo hecho. En lugar de dejar transparente el objeto narrado (mostrarlo, pintarlo, definirlo) aumenta su opacidad y la descripción diluye su referencialidad y en consecuencia se manifiesta el malestar de los narradores ante lo innombrable. Esta disimilitud separa al signo escrito del objeto narrado.

Además de esto, en el fragmento se encuentran términos populares andinos como: presterío, convite o ck'eusas. Sarduy sostiene que el funcionamiento del mecanismo de la proliferación se ha hecho más explícito a razón de que, al disponer de elementos abigarrados de la aculturación, en América se implementaron e incorporaron otros materiales lingüísticos. Es posible encontrar varios fragmentos como el citado, donde hay una perturbación de la similaridad, donde, en palabras de Chiampi, la capacidad de selección y sustitución es imprecisa pero proliferada barrocammente debido a que la palabra clave no puede ser pronunciada. Irlemar Chiampi explica que el personaje queda perplejo ante lo innombrable, y describe abundantemente, pero en lugar de aclarar lo que observa, el objeto continúa incierto e indecible [Chiampi 2000: 103]. Para ella, esto es más que el desperdicio verbal, la descripción diluye su referencialidad, no obstante, refleja el malestar del narrador ante lo innombrable porque hay una resistencia ante la mimesis. Para Omar Calabrese, este recurso neobarroco

manifiesta el "más o menos" y "no sé qué", el principio de incertidumbre, de lo impreciso o lo indefinido, que no busca precisamente negar la verdad del significante obliterado, sino que busca la multiplicación del sentido.

Carpentier hizo una declaración en una entrevista, la cual nos ayuda a precisar más este procedimiento narrativo:

Hay que buscar en América las cosas que no se han dicho, las palabras que no se han pronunciado. Hay en las *Cartas de relación*, de Hernán Cortés al rey de España, una frase que siempre me ha impresionado mucho. Dice más o menos Hernán Cortés: 'Y quisiera hablarle de otras cosas de América, pero no teniendo la palabra que las define ni el vocabulario necesario, no puedo contárselas'. Y me di cuenta, un buen día, de que era ese vocabulario y eran esas palabras las que teníamos que hallar [...] teníamos que hallar un vocabulario [...] ante todo barroco —para expresar el mundo maravillosos de América [Chiampi 2000: 114].

## La condensación

A nivel del signo, en la escritura de Cárdenas es posible encontrar términos que se forman por el "choque" y condensación de otros dos, y dicho término resultante resume semánticamente a los dos primeros. Por ejemplo, en la novela *Periféfica Blvd.*, "pepsicología" [Cárdenas 2004: 108], condensación de la bebida "Pepsi" y la ciencia psicología. Otro, como los sentidos "agusanados" [Ibid: 63], que proviene de la condensación de aguzado y gusano. Existe otra variación de la condensación, como la que proponemos llamar frases condensadas, como "Silpancho Villa" [Ibid: 178], frase condensada de "silpancho" y el apellido de Francisco Villa (1978-1923), líder revolucionario mexicano.

La condensación en la obra de Cárdenas, no solamente resume los términos que la componen, sino, que crea un nuevo término y opaca a los dos previos. La condensación en la obra de este autor, se distingue de otros escritores hispanoamericanos porque provee una consistencia o peso a la nueva palabra, al espesarse el nuevo término, logra opacar la semántica de los significantes que la produjeron, negando por ello, en el tercero, el resumen de los dos primeros términos.

Una muestra: Severo declara "cueróticos" a los que disfrutan del preste dedicado al Maiquel Orias. Esta palabra se produce por la condensación del coba cuero y la palabra erótico, siendo cuero coba de cuerpo, de esta manera cueróticos probablemente signifique "los

de cuerpos eróticos". En otro caso, el verbo "arrempujar" [Ibid: pp. 15 y sgtes.] es la condensación de los verbos arrear y empujar. Este término es generalmente usado en eventos violentos. Con "arrear" aflora la psiquis del personaje, arrear (o la expresión arre) es la acción para estimular el movimiento de las bestias; si bien, Severo Fernández no se crió en el campo, su entorno geográfico y familiar proceden del campo y de la actividad campestre; empujar significa hacer fuerza contra alguien. Podríamos deducir que arrempujar significa hacer fuerza contra una personas tratada como animal. Otro caso se verifica cuando el padre de la Tamar fallece, Maik recuerda que a la muerte de alguna vecina su madre los llevaba al respectivo "velóriomo" [Ibid: 115], condensación entre velorio (velar a un muerto) y el sufijo griego "omo" de "dromo" que significa carrera o pista y se obtiene que velorio podría ser la carrera de veladores de difuntos. Así, abundan los ejemplos, como cuando el teniente Oquendo habla de la "ham-burguesa proleta" [Ibid: 115] que se comió la Debora; o cuando el teniente Villalobos llama a Severo indo-necio [Ibid: 266], etc. Con lo que acabamos de describir, podemos explicar más precisamente el hecho de que Cárdenas no es un escritor folklorista, sino un artificioso de la lengua. Todo estos ejemplos son juegos con el lenguaje que promueven el sentido de ciertas acciones y cosas, más que la imitación del lenguaje oral.

#### **4.2. Intertextualidad e intratextualidad**

Esta tesis no es un trabajo sobre la intertextualidad en el trabajo de Adolfo Cárdenas, sin embargo mencionaremos algunas de ellas: la cita y la reminiscencia. Para Severo Sarduy, la cita es la incorporación de un texto extranjero a uno nuevo sin que su voz se altere ni sus elementos se modifiquen. El epígrafe es una manifestación constante de la cita en la labor de Cárdenas. Cada capítulo de la novela comienza con un epígrafe. El capítulo "La Masacre del Día de San Blando" tiene un epígrafe de John Kepler que indica "Pero quien vive en esos mundos si están habitados? / Somos nosotros o ellos los señores del universo?" [Cárdenas 2004: 59]. Este tipo de recurso ha sido usado por el artista paceño desde sus cuentos iniciales, pero con epígrafes de letras musicales. El primero surge en "Retrato de grupo Pompidou" donde Cárdenas usa como epígrafe del relato la letra de una canción de Pink Floyd que declara "Good bye cruel world/ Im leaving you today/good bye, good bye, good bye" [Cárdenas 1989: 114]. Este epígrafe se relaciona con el suicidio del gordo Rolando, personaje de este cuento.

En el libro de relatos *El octavo sello* [1997], Cárdenas comienza a hacer uso del epígrafe de manera más constante: en "El Ágape" comienza con algunos versos de la letra de "Steven" de Alice Cooper; "El tártaro" tiene como epígrafe palabras de James Dean; otros cuentos de parodia bíblica tienen epígrafes del *Nuevo Testamento* y el *Libro de Mormón*. Además de citas intertextuales existen citas musicales (letras de canciones tropicales o de Rock), que ya analizamos previamente.

En la novela encontramos una clase de intertextualidad que evoca o sugiere al lector un texto literario, la reminiscencia: un fragmento textual que trae a la memoria del lector el recuerdo vago e impreciso, en algunos casos, de un tema, obra o autor de la literatura. En *Periférica Blvd.* podemos encontrar las siguientes reminiscencias: la novela *Matías el Apóstol suplente* de Julio de la Vega: "en primer plano está un guerrillero barbón abrazando una especie de apóstol que señala el cielo" [Cárdenas 2004: 110]; el personaje Felipe Delgado de Jaime Saenz [Ibid: 155]; el escritor paceño René Bascopé: "así igualito como contaba mi tecua el Renecito que habían con la Esperanza, una loca que ya se ha muerto" [Ibid: 158] y "...a Renecito Bascopé en el cielo con cariño" [Ibid: 210]; el poemario de Pablo Neruda: "estrujarla contra mi corazón y escribir varios poemas de amor o una canción desesperada" [Ibid: 195]; la novela *De la ventana al Parque* de Jesús Urzagasti: "en mi cuchitril compartido mirando de la ventana al parque" [Ibid: 232]; y finalmente el mismo Adolfo Cárdenas hace una reminiscencia a dos de sus primeros relatos ("Alajjpacha" y "El viento sopla Felipa" de *Fastos Marginales*): "los han masacrado, dios muiiiiiiyoooooooooo ques pss esto!! [Ibid: 173] y "donde el viento parece que silbara: Feliiiiiiiiipeee, Felipeeeeeeeeeee..." [Ibid: 202]. Para Severo Sarduy, la reminiscencia es una clase de intertextualidad que surge cuando el texto extranjero se funde al primero, con el requisito de no implantar sus marcas. No obstante, este tipo de intertextualidad se constituye en los estratos más profundos del texto receptor porque tiñe sus redes, modifica sus texturas y su geología.

Un texto en el que abundan las citas, no significa que es una escritura neobarroca. Como dice Calabrese: "La cita es un modo tradicional de construir un texto, que existe en cada época y estilo y la cantidad de citas no es un buen criterio discriminatorio" [Calabrese 1999: 188]. Pero creemos que las reminiscencias citadas hace un momento expresan las siguientes características: indistinguibilidad, intimidad y abundancia.

La cita neobarroca puede entenderse como un texto secreto, indistinguible, que no necesariamente busca ser descifrado por el lector. Consecuentemente, no insta sus marcas textuales explícitamente, sino que sólo tiñe el texto receptor en el cual se inserta. Vano sería tratar de buscar todas las citas intertextuales en esta novela, porque el objetivo de estas reminiscencias es el de activar un recuerdo en la memoria del lector, un recuerdo vago e impreciso. Además, muchas de éstas son reminiscencias íntimas del autor. De manera similar a un chiste secreto y personal, con el cual solamente el autor goza y disfruta de ello. Por otra parte, con respecto a la abundancia, Sarduy señala:

A text that repeats itself, quotes itself without limits, plagiarizes itself; a tapestry that **unravels** so as to spin other signs, a stroma that **varies** its motifs infinitely and whose only meaning is that it varies its motifs infinitely and whose only meaning is that intersection, that plot contrived by language. Literature without historical or linguistic borders: a system of communicating vessels [Sarduy 1989: 54].

Un texto que se repite, se cita sin límites, se plagia; un tapiz que se desenmaraña como si hubiera hilado otras señas, un estroma que varía sus motivos **infinitamente** y que su único significado es lo que **inervaría** sus motivos **infinitivamente** y su único significado es esa intersección, ese argumento ideado por el lenguaje. La literatura sin fronteras históricas y lingüísticas: un sistema de vasos comunicantes [Traducción personal].

La cita neobarroca se prolifera sin límites y sin un centro unificador, es un mecanismo inmenso de vasos comunicantes que no construye una globalidad. Estas características constituyen la forma del nudo, donde las citas son un enmarañado lingüístico, una infinitud de encrucijadas y nudos donde "no se tiene control sobre el sistema topográfico, no se poseen mapas para llegar al centro... no se reconocen los recorridos como diversos o cómo desatar los hilos antes o después, el uno respecto al otro...se desata el nudo sólo deduciendo ciertos movimientos a cada cruce o enredo" [Calabrese 1989: 148]. Por lo tanto, la cita neobarroca no es, según Sarduy,

...**boring**, diachronic sequence, and return to the original meaning of the word *text* —textile, tissue—, considering everything written and everything yet to be written as a single, unique, simultaneous text in which the discourse we initiate at birth is inserted [Sarduy 1989: 54].

...la secuencia aburrida diacrónica, y el retomo al significado original de la palabra *texto* —textil, tejido— considerando todo escrito y todo lo que será escrito como un solo texto único y simultáneo en el cual los discursos que iniciamos al nacer están insertados [Traducción personal].

## La intratextualidad

Como subraya Severo Sarduy, habrá que distinguir el intratexto sobre la superficie de las obras como fragmentos que flotan o "unidades mínimas de parodia, como un elemento decorativo" [Sarduy 1982: 176]. Para no entrar en generalizaciones fáciles y aplicaciones desordenadas, Sarduy propone codificar la lectura de estas unidades textuales en filigrana y las llama *gramas* (término empleado al inicio de la tesis).

A diferencia de la cita y la reminiscencia, los tipos de intratextualidad son intrínsecos a la producción escritural, a la operación de cifraje —tatuaje— en que consiste toda escritura que participa, conscientemente o no del acto mismo de la creación. A continuación, veremos sólo algunos usos de los gramas fonéticos.

### La aliteración

La aliteración es la repetición de uno o varios sonidos en una palabra o enunciado; se reproduce una repetición notoria del mismo o de los mismos fonemas, especialmente consonánticos en una frase, lo cual contribuye a una estructura o expresividad del enunciado. Una aliteración muy conocida, una muestra, es el título *Tres tristes tigres* de la novela de Cabrera Infante. En la novela de Adolfo Cárdenas se encuentran aliteraciones como "Hambre de fiambre" [Cárdenas 2004: 119] o "grave, graaaajve al jarabe no?" [Ibid: 260].

Severo Sarduy hace una reflexión sobre el uso de la aliteración en la literatura neobarroca latinoamericana. Él apunta que detrás de estas frases aliteradas no hay nada, que ninguna otra lectura se esconde tras de ella, sino, que este recurso se dirige a sí mismo, y por lo tanto: "lo que su máscara enmascara es precisamente el hecho de no ser más que una máscara, un artificio y un divertimento fonético, que son su propio fin. Operación pues, en este sentido, tautológica y paródica, es decir, barroca" [Sarduy 1982: 179].

En estas frases, las palabras tienen como función el referirse a sí mismas y no tan solamente al referente del que hablan. La frase "hambre de fiambre" se parodia a sí misma, hay una ironía en la aliteración entre el castigo del hambre y no tener fiambre para comer. Las palabras de esta aliteración no solamente indican lo que le sucede al personaje, sino que se

ironizan entre ellas. La aliteración tiene un fin en sí misma, referirse a la gramática que la sostiene. Además, creemos que esta operación describe el desperdicio verbal de la escritura neobarroca por el vicio de la repetición, un desperdicio que tiene como fin la palabra misma.

### El palíndromo

El palíndromo es uno de los gramas fónicos más utilizados en la novela. Básicamente significa 'desandar lo andado'. Existen varios tipos de palíndromos. Aquellas palabras o frases que alcanzan a ser leídas tanto de izquierda a derecha como de derecha a izquierda, como oso, ojo o asa. Pero además de permitir leer, letra a letra, palabras o frases de derecha a izquierda, el palíndromo puede formarse al descomponer la palabra en sílabas o las palabras que tienen el procedimiento de ser dichas al revés, las cuales, al ser repetidas dos veces se dice precisamente lo que quiere decir, como Tamar, que significa Marta, el nombre de la muchacha que ayuda a Maik a escapar de los policías en la novela.

Este procedimiento es frecuente en el argot y en el código cifrado. Precisamente, en esta novela abunda esta variedad del palíndromo (líneas atrás vimos algunos ejemplos), especialmente de los términos coba, como "sapa" ("pasa"), "tromae" ("maestro) [Cárdenas 2004: 153], "gotra" ("trago)" [Ibid: 154] que puede ser argot; y sucesivamente como "pachon", "sabol" v 155], "tapuer" [Ibid: 173]; "noca" [Ibid: 267] y "tocuen" [Ibid: 50]. Estos códigos cifrados son usados arbitrariamente por todos los personajes. Por ejemplo, cuando Maik desciende a las catacumbias de la ciudad, no logra entender plenamente el lenguaje de los habitantes de dichas cuevas urbanas subterráneas, a pesar que él usa algunos códigos, no entiende todas las palabras que pronuncian los miembros de la Hermandad de la Clefa [Ibid: 50].

Incluso, Cárdenas trastoca los palíndromos compuestos por los hablantes del coba. Cuando Maik llega a las catacumbias, el Bis le pregunta "y a tapa has venido desdeay" [Ibid: 49]; "tapa" es un palíndromo de "pata", y este término es un argot o coba de "caminar" o "andar a pie". Otro palíndromo es "naca", esta palabra es el palíndromo de "cana" [Ibid.: 215], la cual sirve para referirse a la cárcel o a un grupo de policías. A este trastoque del coba lo llamamos coba casco.



Otra forma de palíndromo se encuentra en las palabras pronunciadas al revés letra por letra, como "nap" ("pan") [Ibid: 49, 217] o el "Is" [Ibid: 31, 268] del cabo Severo al terminar el primer y último capítulo de la novela. Hay otras palabras donde el orden de las sílabas está alterado, como "sapado" (pasado) [Ibid: 50], o Tofos (fotos) [Ibid: 159], "colo dortoc" (doctor loco) [Ibid: 180] y "Hopo" (pollo) [Ibid: 217].

El fin de estos palíndromos son ellos mismos, se refieren a sí mismos, como en la aliteración. Sin embargo, creemos que se distinguen de la aliteración por su metamorfosis, al ser descompuestas sus sílabas, para ser observados como gramas transformistas en el escenario a lo largo de la obra y no solamente como una palabra más en un enunciado. Estos gramas pueden hablar de sí mismos como personajes sin la necesidad de recurrir a un sistema de sintagmas para ser descritos. Cuando se analizan estos gramas flotando sobre la superficie del texto, pueden iluminar al lector con sentidos importantes. Por ejemplo, la palabra "gotra" [Ibid: 154] en la novela es palíndromo de trago, y "trago" es coba de "beber alcohol": pero además, significa "argot". Así, el mismo afán transformista de los gramas nos revela la relación entre el alcohol y el argot dentro de la obra.

### **4.3. Amplificación por descripción y por relato**

#### **La amplificación por descripción y nominación**

Adolfo Cárdenas acostumbra amplificar un breve enunciado, un núcleo funcional o una matriz. En el cuento "Retrato de grupo Pompidou", Rolando, el personaje principal, es objeto de burla por ser gordo: su nombre Rolando y su condición de gordo son matrices o núcleos funcionales de este relato, y son amplificados a través del mismo:

...o cubito o berlin, lo gracioso: odre o blader los envidiosos y gordo o pompo mis amigos...Pompito hermano... gordazo..... No lo han visto al bolacha? Al bolo alimenticio, al bólido, al bolivar...Hooooola gorrino, que tal glóbulo, ha llegado el gordo de américa...Mirá haber como le saltan sus llantas al gocho Ya pss che gordo abusivo, hasta que horas y los tragos, los sanguichitos o pa' que crees que te he invitado; yaaaa...mentira hermano con ese yaaa tan cholo y que parece lo hubieran inventado para amortiguar las ofensas y los engaños a los que me someten incontables veces [Cárdenas 1989: 115].

Para perder algunos kilos, siguiendo el consejo de un amigo, Rolando decide enamorarse de su vecina:

... c... como te llamas? Rita? (Rita, Ritinha, Rata, se me hace lindo decirte Tita aunque suene porteño)...  
Chau gordito, es que no me has dicho tu nombre.  
—Es decir que este muchacho que ni de su nombre quiere acordarse—Rolando para ustedes— porque nunca falta el rústico que me dice `rodando'...  
—Así pues Rolito no te enojas si te digo Bolito? Es bien tierno o Rollito prefieres, yaaaa mentiras...  
[Ibid: 116-117].

Y como Rita tiene un novio activo en la política universitaria, Rodando, o mejor dicho Rolando, decide ser "más subversivo que el chef Guevara" [Ibid: 119] para conquistarla. Luego de triunfar tras participar en una huelga de hambre, los camaradas lo ovacionan "¡Bravo gordachev, goldo meyer hemos triunfado...! [Ibid: 120]. Decepcionado del amor y la política asiste a una reunión de letrados, quienes preguntan su nombre para conocerlo: "cual es tu barajo flash gordon...cual es tu chapa Rolo-bolo...Bollito mentiroso [Ibid: 121-122]. En estos ejemplos existe la amplificación de la matriz Rolando y una amplificación de la matriz gordo. Irlemar Chiampi señala que la amplificación aumenta la materia del discurso y produce un ensanchamiento de la formulación lingüística. Para ella, éste es un recurso sencillo y frecuente en la escritura neobarroca, porque esta narrativa "va más allá de la mera integración y búsqueda de coherencia de totalidad "exagerando" el proceso de sentido del relato" [Chiampi 2000: 126-127].

Chiampi señala también que una especificidad de este aspecto sintáctico es "la amplificación de los enunciados, no como un mero ejercicio dilatorio y dilatatorio del relato (como la novela pastoril), sino como una aplicación semántica y narracional" [Ibid: 121]. La escritura neobarroca hispanoamericana complica la vieja técnica de la *amplificatio* narrativa al sobrecargar las expansiones del discurso de sentido con connotaciones y metaforización de sus enunciados que envuelven alta legibilidad [Ibid: 126].

Además de este tipo de amplificación, encontramos otra clase de amplificación en el trabajo de Cárdenas, al que proponemos llamar **amplificación por nominación/adjetivación**. En la novela, esta amplificación recae sobre Severo Fernández cuando el teniente Villalobos amplifica la matriz de la palabra indio pero además lo insulta con otros nombres y adjetivos. Él lo llama en distintas ocasiones indo-necio, aborígen, mula (el más usado), bulva, raza de

bronce, indio Fernández, indio sicuri o larama [Cárdenas 2004: 20 y sgtes.]. Otro caso se encuentra nuevamente en el cuento "Retrato de grupo Pompidou", donde ya no hay solamente una amplificación de un núcleo funcional, sino el derroche de adjetivos dirigidos al pobre gordo Rolando: "odre o blader los envidiosos y gordo o pompo mis amigos...Pompito, hermano ...Ya gordo flojo, tanque Diaz...apurate che, petaquita!" [Cárdenas 1989: 115] y por último "chef Guevara" [Ibid: 120].

### **La amplificación por relato**

En la obra de Adolfo Cárdenas, se observa que a veces la dirección de un relato se ve interferida por otros relatos. De esta manera, el relato principal se amplía y se distorsiona. Es posible encontrar esto en varios cuentos del autor. Por ejemplo, en "Alajppacha", de *Fastos Marginales*, sucede lo siguiente. Don Gaspar, el patrón de una hacienda, ha estado golpeando a los indios para imponerles un pago de impuestos. Un día, los campesinos bajan enojados desde las serranías al pueblo donde está la hacienda, y entre los campesinos está Pelagio. La madre de Pelagio es una de las sirvientas de la hacienda, y cuando reconoce a su hijo en el grupo de insurgentes, ella lo introduce a su cuarto para protegerlo. Al día siguiente, el patrón se dispone a buscar a los indios rebeldes. Para no correr peligro, Pelagio retorna a su comunidad. Posteriormente, el personaje decide trabajar en dicha hacienda y por esta traición los ancianos de su comunidad lo destierran como castigo. Al final del cuento, muchos indios bajan nuevamente desde las serranías para masacrar al pueblo y en este ataque muere el personaje.

El cuento es contado por dos narradores, Pelagio y su madre Idefonsa:

¡Jacques de mierda! ¡caraaaajo asustándola a la pobre niña que se revolvió en mi encima hasta que se quedó quietecita sentadita sobre su propia caquita todavía caliente entre mis polleros y su vestidito la pobrecita... Así era Pelagio.

**Sospechas Pelagio que los mismo bichos que viboreaban en tu columna, pudieron rondar las de ellos, aunque tu podrías conjurarlos espantarlos con gritos...** [Cárdenas 1989: 15].

La madre se dirige a su hijo muerto y le pide que recuerde el espantoso ataque de los indios. Cuando ella narra, aparecen también las voces de los habitantes de la hacienda y así nos enteramos de lo ocurrido. Este relato es interrumpido constantemente por el relato de Pelagio, con la grafía de las letras en negrillas; este narrador se dirige a sí mismo, como un monólogo, o, en otras palabras, el ánimo de Pelagio le habla a su cuerpo ya corrompido. Los relatos de este narrador no mantienen la cronología del tiempo de la historia, no existe una conexión o coordinación del tiempo del relato entre los dos narradores. De esta manera, la vectorialidad del relato es distorsionada.

En la novela *Periférica Blvd.*, el relato-núcleo del texto (la persecución de Maik por el teniente Villalobos y el cabo Severo) se ve afectado por varios relatos que se insertan; varias voces heterogéneas distorsionan la vectorialidad del relato. En este texto, los narradores o voces que intervienen a lo largo de ella se entrecruzan con el relato-núcleo. El texto tiene un total de dieciséis divisiones, narradas por siete personajes y un narrador. Ocho de éstas son contadas por el teniente Villalobos o Severo Fernández y otros dos por Maik. Los restantes seis son contados por el Bis, el teniente Oquendo, el "inconsciente" de Debora, el teniente Juan y la Sargento Tellería. Estos relatos, dentro del relato-núcleo, narran la vida íntima de los personajes, pasajes de sus vidas o descripciones de algún suceso, y no precisamente la persecución policial. Además, varios de estos capítulos están narrados mediante varios personajes que se suceden a la vez, como en el capítulo "Drag "Queen", "La hermandad de la Clefa" y otros.

Severo Fernández y el teniente Villalobos narran el relato-núcleo de esta novela (la persecución). Ellos narran los primeros y los últimos capítulos de la obra. Sin embargo, Maik interfiere en este relato con el capítulo llamado "La hermandad de la Clefa", "El morados 2 de artillería" y con "Tropical Heat". El teniente Oquendo, asimismo, interfiere al narrar "Sueño

---

<sup>38</sup> "Un chojcho con audio de Rock p'sado" es narrado por el cabo Severo Fernández; "Persecutiva en coautoría con María" es narrado por el teniente Villalobos y Severo; "La hermandad de la Clefa" es narrado por Maik y el Bis; "La masacre del día de San Blando" es narrado por el teniente Villalobos; "Drag Queen" es obviamente narrado por distintos personajes: uno que desconocemos su nombre, luego Severo, el cabo Juan Rosas, el teniente Oquendo y otros; "Sueño con serpientes" es narrado por el teniente Oquendo; "Sueño de una noche de ver anos" es narrado por "la conciencia" de Debora; "Sueño de reyes" es narrado por Juan Rosas; "El morados 2 de artillería" es narrado por Maik; "Urban Safari" por Severo; "La policía también llora" por la sargento Tellería; "Lectura de la hoja de coca según Don Mateo" por el teniente Villalobos y Severo; "Tropical Heat" por Maik (revisar); "Steephen Wolf" por el teniente Villalobos; "Steephen Wolf II" por Severo; y "Gotichus" nuevamente por Severo. La radio donde trabaja Alex también está de por medio.

con serpientes"; Debora con "Sueño de una noche de ver anos"; y la sargento Tenería con "La policía también llora".

Para Chiampi la amplificación por el relato ya no es la expansión de un núcleo (como sucede en la amplificación por descripción), sino, la "plena distorsión de la vectorialidad del relato" [Chiampi 2000: 129] mediante otros relatos: el relato-dentro-del-relato, donde se abandona el modo descriptivo por el modo de la narración.

Sin embargo, en la novela sucede algo muy interesante. Alex, el conductor de radio, participa en "Persecutiva en co-autoría con María", en "La hermandad de la Clefa", en "El morados 2 de artillería", y en "La policía también llora". Si bien él interrumpe la narración de los capítulos mencionados, no interrumpe ni distorciona el relato-núcleo. La participación de Alex es esencial, ya que es el medio por el cual se unen y relacionan los eventos de los policías y los de Maik.

#### **4.4. Fragmento, laberinto y exceso**

En la novela, hallamos el encuentro de dos nociones contrapuestas: el orden y el desorden. A continuación, la primera cita tiene que ver con la segunda noción: la vida caótica de las catacumbias:

Con la orgía ya en reflujo y el desenfreno escapando por las bocas de tormenta, el vuelo se hace mas tranquilo, alterado tan solo por esa lluvia acida que persistentemente se desprende del reverso del asfalto, empantanando mas esa geografía apocalíptica regada de insepultos acurrucados, semidesnudas de sonrisas patética, lactantes apelotonados, enfebrecidos espectrales, madonas yacentes o majas vestidas todos despojados de sus disfraces de guerreros de cloaca, indefensos, desprotegidos que roncan, pedorrear, eructan, vomitan, tosen, se ahogan, se buscan y rebuscan tratando de inventar la fórmula que les permita vivir otra hora...[Cárdenas 2004: 54].

La siguiente, con la noción del orden: la institución policial.

un apocalipsis enano, donde las víctimas del conflicto están siendo agrupadas de acuerdo a la edad y el sexo entorno a autobuses con siglas de institutos de rehabilitación, correccionales, entidades de ayuda al menor abandonado o vulgares campos de concentración y donde según su suerte tendrán destinos que comiencen en una vida nueva en los esteits o que terminen como donadores de órganos en alguna clínica de Sudáfrica.

El caso es que nuevamente se puede percibir la presencia del teniente Oquendo acompañado del capitán Ravelo compartiendo el acto de repartir-repatiar muchachos entre las organizaciones pujantes...[Ibid 71].

La orgía, el reflujo, el desenfreno, la geografía apocalíptica que subyace debajo de la ciudad debe ser ordenada, clasificada, agrupada y destinada a algún lugar. Cuando estas dos nociones (el desorden y la clasificación) se encuentran producen tensión y diálogo al mismo tiempo.

Omar Calabrese, citando a Giorgio Careri, explica que desde los orígenes del pensamiento filosófico y científico se han contrapuestos dos series de nociones "la de orden, regla, causa, cosmos, finitud, etc. Y la de desorden, irregularidad, azar, caos, indefinido, etc." [Calabrese 1999: 132]. La primera serie de nociones busca la definición de los fenómenos; la segunda aparentemente sirve para justificar lo imprevisible o lo ininteligible, dice Calabrese. En distintas épocas del arte y la cultura, las sociedades han buscado vivir con más o menos intensidad estas nociones nombradas; en varios casos, han convivido juntas y han producido choques y tensiones.

En la novela, existen momentos, como el citado, donde el "orden" logra imponer sus leyes y elimina el caos. Sin embargo, en la mayor parte de la narrativa de Adolfo Cárdenas, el caos (y otros fenómenos relacionados) está presente y es constante. Para Calabrese, el neobarroco consiste en *una búsqueda de formas* donde se da la pérdida de la integridad, la sistematización ordenada y en su lugar se produce la inestabilidad, la polidimensionalidad y la mudabilidad.

### **Las catacumbias: Fragmento y laberinto**

llamando a mi cuerpo hastiado y corroído por esa mezcla heterogénea de sales, sulfatos, ácidos, bases y alcoholes que todavía permiten este viaje en busca de un probable escape del laberinto que entreveo a cinco mil kilómetros y que cubro en dos segundos pasando por encima de restos mortales, mueblería colonial, sótanos calcinados, documentos extraviados, santería potosina, claustros enterrados por algún terremoto, bibliotecas putrefactas, tapados, fósiles de gloptodonte, desaparecidos políticos, esqueletos emparedados, campeones de oculta-oculta, chullperíos pre-hispánicos, buscadores de tesoros, grupos de refugiados, inmigrantes ilegales, holandeses errantes y americanos feos... [Cárdenas 2004: 54-55].

Veamos otro ejemplo:

contemplando con fingida sorpresa todo lo acumulado en esa ciudad por debajo de la ciudad, esa Arcadia al revez y que comienza en lo obvio es decir la heladeras deshechadas y amontonadas en barricadas para terminar en las cajas de mercadería taiwanesa sin abrir, seguramente secuestradas de los sótanos de la aduana pasando ilógicamente por galerías de cuadros de la colonia de autores anónimos, enormidades de alimento contaminado, turriles del ejército de los que emergen algunos emboscados, llantas usadas por docenas, pedazos de tractor, restos de armamento de la guerra de chaco, cañones, cocinas de gas, podridas en su cajonería, fusiles vicker de un metro setenta de largo, trabucos de la colonia, hojas de calamina, sillas Luis XV, reforma, rococó, victorianas o frazadas tigre regadas a lo largo de los interminables vericuetos [Ibid: 65].

La mayor parte de los objetos descritos fueron parte de algo, están incompletos, fragmentados o fuera de una totalidad: restos y pedazos de cosas usadas, restos humanos, ambientes quemados, putrefactos o enterrados. Otros elementos se encuentran fuera de su pertenencia: documentos extraviados, personas desaparecidas, inmigrantes y errantes. El espacio neobarroco se manifiesta en el fragmento, y se deleita en el desperdicio verbal. No es simplemente la abundancia o la acumulación lingüística en un texto.

En el texto citado, los alimentos están deteriorados y contaminados por la fuerza del tiempo, hay pedazos de tractor y restos de armamento que fueron fracturados en algún momento de su uso. Las personas están fuera de algún grupo de pertenencia: están desterrados, perseguidos, desaparecidos y anónimos por la fuerza social.

Como subrayamos, en la escritura de Adolfo Cárdenas existe placer en la descripción. El acumulamiento que resulta de esto tiende de alguna manera a una reunificación, pero "La reunificación (supuesto que exista) está en la yuxtaposición de los fragmentos, el placer está en la descripción sin unidad [Calabrese 1999: 101]

¿Qué relación encontramos entre los elementos de esta lista? Elementos coloniales: mueblería colonial, santería potosina y tapados; construcciones pasadas: bibliotecas putrefactas, sótanos calcinados y claustros enterrados; registros escritos: documentos extraviados y bibliotecas putrefactas; restos mortales: desaparecidos políticos, esqueletos emparedados, campeones de oculta-oculta, chullperías pre-hispánicas, buscadores de tesoros, grupos de refugiados, inmigrantes ilegales, holandeses errantes y americanos feos<sup>39</sup>; finalmente, piezas paleontológicas: fósiles de gloptodonte

---

<sup>39</sup> Homer Atkins un personaje de la novela *El americano feo*, enviado a Vietnam para proponer algunas construcciones luego de la II Guerra Mundial. Este americano era un ingeniero, millonario y feo.

Los restos mortales son posibles de dividir en políticos: desaparecidos políticos, grupos de refugiados e inmigrantes ilegales; en extranjeros: holandeses errantes, americanos feos, grupos de refugiados; o en "deportistas": campeones de oculta-oculta. Podemos tratar de ordenarlos históricamente: pre-historia, precolombino, colonial, republicano y dictatorial. ¿Pero dónde pondríamos a los campeones de oculta-oculta, los buscadores de tesoros, los americanos feos y los holandeses errantes? Se podría continuar clasificando los objetos, mas sin llegar a un fin. ¿Cuál es el elemento unificador en esta abundancia verbal? ¿Cuál es elemento unificador entre los elementos coloniales, recintos, escritos y restos mortales? Ninguno, porque en la abundancia de la narración neobarroca no existe un núcleo unificador.

Omar Calabrese apunta que el fragmento es una constante en la actual era neobarroca. Él explica que la etimología de fragmento deriva del latín "frangere" (romper). Lo que significa que el fragmento ha sido sometido a alguna fuerza:

De hecho la geometría del fragmento es la de una ruptura en la que las líneas de frontera deben considerarse como motivadas por fuerzas (por ejemplo, fuerzas físicas) que han producido el "accidente" que ha aislado el fragmento de su "todo" de pertenencia" [Calabrese 1999: 89]

La abundancia y el fragmento están estrechamente relacionados con el desperdicio. Ya Gonzalo Celorio afirma con una pregunta retórica lo siguiente: "Pero ¿no es el barroco, acaso, el arte del desperdicio, de la excrecencia?" [Celorio 2003, revista electrónica]. Sarduy, citando a Lezama, dice "¡Cuánto trabajo!":

¡Cuánto trabajo perdido!, ¡cuánto juego y desperdicio, cuánto esfuerzo sin funcionalidad! Es el superyó del *horno faber*, el ser-para-el-trabajo el que aquí se anuncia impugnado el regodeo, la voluptuosidad del oro, el fasto, la desmesura, el placer. Juego, pérdida, desperdicio y placer, es decir, erotismo en tanto que actividad que es siempre puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de reproducción, una transgresión de lo útil, del diálogo "natural" de los cuerpos [Sarudy 1982:182].

Y luego, respecto al erotismo, destaca: "y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje... sino su desperdicio en función del placer" [Ibid]. Mucho trabajo, mucho juego y desperdicio lingüístico.



Calabrese sostiene que como existen periodos más encaminados a la estabilización ordenada del sistema centrado y periodos opuestos, existen de igual forma épocas que poseen el placer o la necesidad de romper las existencias. Y luego afirma, "Justamente: la de tender al límite y experimentar el exceso. Al segundo tipo pertenece evidentemente la era (o el carácter cultural) que hemos denominado "neobarroco" [Calabrese 1999: 67]. En conclusión, continúa el investigador español, es posible apuntar que los excesos neobarrocos de nuestros tiempos se trasladan a los contenidos, a las formas y a las estructuras discursivas [Ibid: 82].

### **Laberintos: catacumbias y lenocinios**

En la novela existen dos laberintos: las catacumbias y los lenocinios de El Alto. Para poder escapar de los policías, Maik se introduce en estos laberintos, uno que está por debajo de la ciudad, llamado catacumbias, y el otro que está por encima de ella, o sea, en El Alto.

Respecto al primero, cuando Severo y Villalobos entran al lugar en busca de Maik, Severo contempla todo lo acumulado en esa ciudad por debajo de la ciudad "regados a lo largo de interminables vericuetos" [Cárdenas 2004: 65]. Severo describe este lugar como "hiperlaberintos" [Ibid: 66]. Cuando Maik se da cuenta de que los policías están tras sus pasos dice que busca "un probable escape del laberinto que entreveo a cinco mil kilómetros" [Ibid: 55] — en sí, la ciudad de La Paz es también descrita como un laberinto.

Los lenocinios tienen similares características. En "Drag Queen", la mayor parte de los personajes describen al lugar como laberíntico. Cuando Debora llega al local para trabajar, se describe a sí misma como "derrotada y perdida en ese laberinto cuyo centro jamás conocerías" [Ibid: 128]. Además de ser un laberinto, este local es hiperbolizado. Cuando los policías llegan al local y el teniente Oquendo ordena la requisita, el texto indica "uno por el oriente y el otro por occidente; sugirió a su colega que se fuera hacia el norte del intrincado salón mientras él, se dirigía con paso nervioso hacia el sur" [Ibid: 80].

Severo comienza su pesquisa por un corredor que daba a unas escaleras de caracol y después de un laberinto pequeño llega a un saloncito rojo. Luego, se encuentra con el teniente Juan, quien igualmente confirma que era fácil perderse por esos laberintos. El teniente Oquendo tropieza con Barbie, un viejo amigo, quien lo acompaña por el lugar, apartando

cortinas de humo, cruzando por ófricas y vacías habitaciones. Finalmente, atraviesan un salón de espejos hasta llegar a un callejón que los conduce a una salida que el teniente no recuerda haberla usado para entrar. El texto luego subraya sobre los policías:

Tal vez recorrieron los mismos vericuetos que segundos antes recorriera el Severo, tal vez se cruzaron con él, confundidos y cubiertos por la espesa nube de tabaco, base y marihuana; sin abandonar esa geografía de pasajes, contrapasajes, callejones, pasadizos o corredores se encontraron con una luz azul en la parte superior de una puerta forrada en terciopelo sintético [Ibid: 88].

Durante el manierismo y el barroco, la forma del laberinto fue muy popular, especialmente en el diseño de jardines. Para Omar Calabrese, la figura del laberinto es una figura profundamente barroca. Él declara que los laberintos se han presentado históricamente en ciertos momentos donde "resurja el espíritu de la pérdida de sí mismo, de la argucia, de la agudeza" [Calabrese 1999: 147]. En otras palabras, cuando estamos frente a una situación de inestabilidad, de pérdida de una visión global, y al mismo tiempo, una inteligencia aguda para encontrar el desenlace final, el reencuentro de un orden [Ibid: 147-148].

¿Por qué los fugitivos escogen los lugares laberínticos para escapar y desarrollar la trama? Por el placer de perderse dentro de ellos. El mismo hermetismo de la obra busca que los lectores, tomados de la mano de los personajes, se extravíen gozosamente en medio de laberínticas narraciones. Calabrese apunta: "El más moderno y 'estético' de los laberintos y de los nudos no es aquel en el cual prevalece el placer de la solución, sino aquél en el cual domina el gusto del extravío y el misterio del enigma" [Ibid: 156]. En fin, el laberinto neobarroco, indica Calabrese según Deleuze, es la exploración del enigma y no simplemente la búsqueda de una salida o solución.

#### **4.5. Travestismo**

En la novela, el capítulo "Drag Queen" es una imagen metonímica de la escritura travestida de Cárdenas. Formalmente, está dividido en varios fragmentos separados por subtítulos, diferenciándose entre ellos por los distintos narradores de los sucesos en un enorme y laberíntico ambiente de lenocinios. Este capítulo es un mismo acontecimiento descrito por

varios personajes: Juan Rosas, Oquendo, Villalobos y Severo. A partir de este capítulo, veremos la naturaleza inestable de los personajes y los ambientes de la narrativa de Cárdenas.

### Una naturaleza inestable

El capítulo comienza con la narración sobre Charlie Saavedra, un travesti dueño de una peluquería llamada "Charlotte". Cierra el negocio para ir a casa a tomar un baño y alistarse para asistir a su coronación como "Charlotte I". Desde un inicio —aún sin la transformación de Charlie a Charlicita, como le dicen sus amigos(as)— es posible encontrar una imagen productiva:

Saludando: "hola mami" entró como una tromba en el minúsculo cuartito nominado baño, se desvistió sentándose en el inodoro abrió la llave de la ducha (que quedaban el uno exactamente por debajo de la otra y que equivalía hacer dos cosas al mismo tiempo) se enjabonó y pujó por mas o menos unos treinta minutos [Cárdenas 2004: 75].

El fragmento es anecdótico: cómico (por grotesco) y aciago (por lo mísero). Pero este fragmento describe una doble y simultánea acción en un mismo espacio: el evacuar las heces y bañar el cuerpo dentro del minúsculo cuarto de aseo.

Luego, Charlie saca del ropero un traje de brillantes colores y abundante en lentejuelas, escoge un par de zapatos precisos para el vestido, frente al espejo se pasa peines, se afeita el rostro, unge con lociones el cuerpo y aplica talcos a los pies. Al disfrazarse de mujer logra evaporar la oposición real entre hombre y mujer, la oposición binaria entre lo uno (hombre) y lo otro (mujer) desaparece. Disolución de la alteridad. Por esta razón, esta imagen neobarroca crea una zona donde las oposiciones se confunden y desaparecen.

Excretar y asearse es un rito iniciático para continuar con el proceso transformista de Charlie. Primero, en el baño realiza una limpieza interna y externa de su ser; luego, en el dormitorio practica una transformación visual con las ropas, pinturas y enseres. Defecar y lavar el cuerpo paralelamente, vestirse y pintarse como mujer, forman una imagen metonímica del capítulo y de la misma obra del autor: el travestismo de los signos (gramas), los enunciados, los relatos y hablas para un *performance* en el escenario del texto ante un público

lector. Si luego de la primera escena Charlie no se transformara en Charlotte, la imagen construida por Cárdenas sería únicamente anecdótica.

Después, Charlie va rumbo a su coronación como Charlotte I, un reconocimiento importante dentro de su gremio. Durante la ceremonia, Charlie es precedido (a) por el desfile de otras(tros): Yoanne, princesa de la belleza; Denise, princesa del erotismo; Brenda, el hada de la sensualidad; y Ale, su querida amiga; todas acompañadas con su correspondiente paje. ¿Qué naturaleza poseen estos personajes? En todos los casos, ésta es indefinida, lo que precisamente busca el relato.

Antes de ser presentada como Charlotte, descubre que su amado Hugo, que debería ser su paje esa noche, es reemplazado por otro. La ausencia del ser amado en un día tan especial la (lo) llena de angustia y de lágrimas, que corren el rimel mientras grita: "Hujhujhujhug0000... ¿d0000nde, dónde estás, con quien me'ngaaaaa-ha-ñaaaaaass..." [Ibid: 77]. ¿Quién es Hugo y con quién la engaña? Nuevamente se instaure un espacio indefinido. ¿Es Hugo un travesti o un transexual? Además ¿cuál es la naturaleza del amante con quien la/lo engaña? La incertidumbre del género dentro del antro alteño se intensifica.

### **La inestabilidad del género gramatical**

A partir de estos fragmentos, el narrador cambia el género gramatical de Charlie, y luego lo hará también al referirse a los demás personajes. Al inicio, el narrador se refiere al personaje como Charlie, después de la ceremonia de coronación se refiere a Charlie como ella.

Con la llegada de los "Hombres de la Ley" (los policías) se incrementa la formación de espacios indefinidos. Cuando éstos incursionan en el lugar en busca de Maik, comienzan a metamorfosearse como los demás elementos del lenocinio. En el local, nada logra permanecer en su naturaleza primigenia. Como muestra, entretanto Severo penetra por los pasillos del lugar, las muchachas(os) comienzan a tratarlo como a uno(a) de ellos(ellas): "animate mamita" le susurran. De hecho, para evitar problemas, Severo responde "con voz de birlocha" y se presenta a sí mismo(a) como Severa: "-Y aura yo quiago- me preguntaba a mi mismo, mientras alguien jaloneándome, decía: ya pues che no seas aguafiestas ehh...cómo me has dicho que te llamas? Y yo: Severa no?" [Cárdenas 2004: 81]. De hecho, el ambiente es tan

intenso que afecta personalmente al cabo Severo: "...y me hubiera encontrado desvestida digo desvestido..." [Ibid].

Luego que el ambiente del lugar hace inestable la naturaleza de Severo, el narrador del fragmento confunde además el género gramatical de los personajes. Señala a los demás como ellos y en otros momentos como ellas. Otro caso parecido es lo narrado por el teniente Oquendo. Como sabemos, el teniente se encuentra con un viejo amigo de colegio, quien justamente es el dueño del lenocinio. Los habitantes del local confunden el género gramatical de este personaje, llamándolo Barbie o Barbosa, el mozo le dice Don Barbie y los travestís le dicen Doña Barbie o señorita Barbie.

Omar Calabrese indica que "En efecto, es bueno subrayar que el fenómeno de la inestabilidad sucede en los objetos 'neobarrocos'" [Calabrese 1999: 119]. Por consecuencia, este capítulo produce una inestabilidad fatal. Para comenzar, la vectorialidad del relato es inestable, porque tenemos varios narradores que cuentan lo sucedido a su manera; incluso, Severo narra en lugar de Juan Rosas, pues subraya que él explica mejor el "castellama" del cabo Juan. Por tanto, es inevitable que los personajes sean genéricamente inestables, que el local donde residen sea laberíntico y que el género gramatical sea difuso.

### **El destronamiento travesti**

Como Charlie, Barbie es un personaje importante. Barbosa es la dueña del lugar, las personas le hablan con respeto, tanto prostitutas, como travestis y el mozo (que no sugiere ser de alguna naturaleza en especial). Esta distancia entre el dueño y los demás es un reconocimiento de su autoridad, de su supremacía travesti: ni mujer, ni hombre, soberana naturaleza andrógina ante las demás criaturas.

Mencionamos que el neobarroco, como magma ardiente, lo fragmenta todo e impide la solidificación; en este sentido, el neobarroco no busca coronar una forma. Esto sucede en la ceremonia donde Charlotte no logró una coronación como tal. El advenimiento de su majestad Charlotte I se esfumó, pues cuando los invitados lo saludaban sólo encontraban a una

inconsolable majestad despatarrada en el trono, con la corona ladeada y una botella de licor ~~de~~ *mea* procedencia peruana, de la que bebía copiosamente, incapaz de pasar la velada de otra manera, pueando los ojos turbios y enrojecidos por todo el entorno envuelto en serpentinas, humo y ~~vahos~~ de bebida y sudor... [Cárdenas 2004: 52].

Charlie participó de una ceremonia digna de una reina; sin embargo, el travesti no pudo mantenerse en su trono, o hacer de su trono un reinado sólido. La imagen de Charlotte I sobre su trono y su respectivo destronamiento lo demuestran: "Charlotte seguía contemplando cómo su celebración se desmoronaba lenta e inexorablemente" [Ibid: 85]. Finalmente, todo culmina en una discusión con la Barbie:

-¿Sabes que ñata?- continuó amenazando la Barbie - estás prematuramente ebria porque no ha venido ese tu gil y ya te he visto provocar a todas las que la estamos pasando bien; así que para que no termines peor de lo que estás... porque no te recoges, hija... tengo que hablar aquí con el oficial, para que no acaben en la cana tú y toda esta tracalada de infelices...

-La única infelish aquí eres vos, ramera de a shentavo... quien te ha nombrado representannnte, liiiiiider, para que dispongas de todo...

El dedo acusador coronado por una garra naranja, presionó la mejilla de la reina y su dueña dijo:

-Sabes peluquerita? No voy a discutir, uno porque vos estás como una esponja y dos porque eres una pobre desgraciada, sin suerte ni siquiera para mantener el interés de un macho... [Ibid: 86].

En suma, el travestismo en este libro no es un simple reclamo por la libertad sexual, al contrario, es la afirmación por la ambivalencia, la ambigüedad de la naturaleza: la indecisión sexual. De esta forma, se celebra un nuevo orden, la simulación de las proporciones, el desvanecimiento de las fronteras, la pulverización de las dicotomías. El neobarroco se manifiesta como una continua contra conquista que busca crear una cultura descentralizada, y para no perder su naturaleza deberá estar en constante movimiento.

Anke Birkenmaier afirma que el travestismo es una constante en la literatura latinoamericana contemporánea. De hecho, para ella, el travestismo es una metáfora del neobarroco americano [Birkenmaier 2002, revista electrónica]. Recordando el término de carnaval de Mikhail Bakhtin, el travestismo es un espacio donde se celebra la llegada de un nuevo orden que invierte las jerarquías y confunde proporciones y apariencias. El primer gesto del travesti es hacerse mujer como estrategia y deseo (primer rito de Charlie), de una manera en donde lo femenino es una eterna enfermedad, excitación nerviosa (Charlotte durante su coronación) la cual es enfermiza y creativa paralelamente. Ya que, como se dijo, el artista

libera metáforas y crea nuevos espacios imaginarios, y mediante sus combinaciones insólitas desencadena un proceso de significados incontrolables. Las oposiciones binarias hombre — mujer, desaparecen o se confunden. Además, el segundo gesto del travesti es impedir su propia coronación o posición hegemónica para estar en constante movimiento y descentralizar todo a su paso (por eso habría de haber una Charlotte II).

Como el travesti, el neobarroco es hipertélico, y la escritura de Cárdenas actúa como un travesti: se viste, peina, pinta y llena de bisutería para estar ante la mirada de su público. Esta escritura busca destronar formas literarias petrificadas; no obstante, se impide, paralelamente, coronarse o solidificarse: simulación esencial para todo este proceso de escritura, debido a que el travesti se señala, como lo dice Sarduy, como objeto cifrado, un capricho en lo hipertélico. La escritura consiste, por lo tanto, en simular la realidad, llenarse de bisutería: crearse a sí misma. Esto causa un efecto de excitación e irritación en el público/lector, y hace de éste parte de su teatralidad. Esta escritura neobarroca y el travestismo rechazan cualquier mimetismo o alguna idea de representación o de reflejo de la realidad. Esta escritura tendría una preferencia por lo andrógino en contra del realismo ya que en ella no existe una relación mimética con el mundo.

## CONCLUSIÓN

*Sólo lo difícil es estimulante;  
sólo la resistencia que nos reta, es capaz de encarnar, suscitar  
y mantener nuestra potencia de conocimiento*

José Lezama Lima

Hemos descrito en la obra de Adolfo Cárdenas Franco una teatralidad compuesta por varias características neobarrocas. Este trabajo ha propuesto algunas lecturas para enfrentar el desafío que el autor propone con su escritura, porque sin duda, esta narrativa reta a la comprensión y al gusto del público. Y nosotros hemos puesto sobre la mesa algunas armas para enfrentarla.

La metodología utilizada permite un acercamiento distinto a esta producción creativa, apartándose de las metodologías y lecturas que se concentran en demasía sobre el abigarramiento cultural, abriendo otras tres puertas de reflexión teórica: la teatralidad en el arte Barroco, la función de la escritura en la Vanguardia Latinoamericana y las nociones que describen a la estética neobarroca.

Creemos haber demostrado, además, que no es la teoría literaria o artística lo que forma el cuerpo de esta tesis, nuestro propósito ha sido siempre desarrollar una lectura obsesiva y lúdica, a pesar que algunos ejemplos a veces parezcan elementales, como los palíndromos. Esta actitud frente al texto ha confluído sin duda en distinciones particulares de esta escritura.

El desarrollo de la investigación presentada ha estudiado el proceso de la narrativa de Cárdenas, desde *Fastos Marginales* [1989] hasta *Periférica Blvd. Ópera Rock-ocó* [2004]. Alumbrar los gérmenes creativos y productivos que existen en sus primeros textos y rastrear la evolución del proyecto creativo del escritor, pueden ser logros importantes.

Hemos exaltado desde la obra, la naturaleza plástica y sonora del signo como templete básico para desarrollar las propuestas teatrales del texto creativo. Los signos o gramas en esta



obra son un tatuaje sobre el cuerpo del libro y manifiestan un travestismo escénico de los signos lingüísticos. Así se construye un escenario narrativo y se activa a un lector espectador, que junto a los personajes comparte una misma fila de butacas ante los eventos narrados.

Octavio Paz apunta que muchos artistas durante la época moderna escribieron contra el gusto de las mayorías y escarneciendo sus valores puesto que no buscaron con sus obras la aprobación del público. Para Paz, el *best-seller* es un meteorito, el cual produce adquisiciones precipitadas pero pasa rápidamente: "No son obras sino mercancías" [Paz 1990: 85]. Por el contrario, hay otras obras que tienen la propiedad de resucitar, "Por esto cabe recalcar que el lector debe cultivarse con este tipo de obras de arte ya que cada nueva obra poética desafía la comprensión y el gusto del público; para gozarla, el lector debe aprender su vocabulario y asimilar su sintaxis" [Ibid: 86]. La querrela de las formas, como lo declara Paz, y de los lenguajes, es un fenómeno que se repite en cada época y en cada sociedad: pugna entre generaciones, lo antiguo y lo nuevo, los viejos y los jóvenes se confrontan.

El escritor mexicano cree que el mercado es otra característica de nuestra época: donde el texto es objeto de consumo y el autor el productor. El comercio literario se mueve por consideraciones económicas. Paz sostiene que si bien es legal ganar dinero, la literatura se muere cuando la sociedad se degrada al tener el propósito de publicar *best-sellers* de consumo popular. En algunos casos coinciden la popularidad y la calidad, no obstante, la historia de la Edad Moderna muestra que la literatura es de las minorías, de los escritores rebeldes, de poetas o novelistas inventores de nuevas formas, o de "artistas considerados herméticos y difíciles" porque "La lógica del mercado no es la lógica de la literatura" [Ibid: 99].

El campo editorial ha sido invadido por las grandes compañías transnacionales, desplazando las consideraciones literarias por las económicas. Antes se escribía para un público, hoy para el editor y los consejeros de *marketing*. Cuando un escritor alcanza una propuesta literaria inédita en una obra y ésta no responde al gusto empresarial, la obra es rechazada. Para Paz, las formas poéticas negadoras de la tradición vivifican la literatura y tienden a perdurar. El arte inventa o reinventa formas para perdurarlas, el mercado prefiere novedades digeribles y recetas para duplicarlas; el arte apuesta por la novedad auténtica.

El crítico mexicano reclama varios aspectos: una educación para los editores; la educación de los profesores que en su mayoría consideran las obras literarias como meros

documentos históricos y sociales, fascinados por ortodoxias que deforman y mutilan con sus absolutismos. Paz recrimina también a las interpretaciones científicas como el psicoanálisis donde un texto de amor revelaría las tendencias sexuales reprimidas del autor. Paz no niega sus conocimientos, no obstante, les reclama aprender nuevamente a leer los textos de manera poética y no social o psicoanalítica.

En el certamen Premio Nacional de Novela 2003 convocado por la editorial Santillana bajo el sello Alfaguara, en el cual participó Cárdenas con su primera novela *Periférica Blvd.*, se evidenció (¿nuevamente?) que "la industria prefiere, a las novedades auténticas, las novedades digeribles, las fórmulas a las formas" [Paz 1990:103]. Posiblemente no exista novedad en esta actitud, pero vale la pena denunciar el peligro de fomentar y convertir al público en un lector "que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo", como dijo Cortázar [Cortázar 1977: 125]. Obviamente, a pesar de recibir una mención de honor, no se publicó la novela a consecuencia de que "dicha obra tiene una temática muy focalizada en la ciudad de La Paz y que la línea de la editorial es editar las novelas que tengan mayor proyección a nivel internacional": el artista castigado por los puristas de la lengua y los mercaderes de libros.

Octavio Paz declara que "Cuando una forma se desgasta o se convierte en fórmula, el poeta debe inventar otra. O encontrar una antigua y rehacerla: reinventarla. La invención de una forma es, con frecuencia, una novedad" [Paz 1990: 103]. En la última e iluminadora publicación crítica sobre la literatura en Bolivia, se dice lo siguiente respecto al olvido:

El olvido, el olvidadero, como preferimos llamarlo en este caso, como una especie de basurero o votadero de aquello que no se quiere recordar, es la nada en el que naufragan los seres que la historia ha negado por ser distintos. Un espacio cercado, uno más en que vaga un deseo de vida...Aquello que cuestiona lo otro [Wiethüchter y Paz Soldán 2003: 94].

A Cárdenas se lo ha considerado como un ventrílocuo de localismos urbanos, obsesionado con ejercicios de escritura creativa. Él va mucho más allá del reflejo o la recuperación del lenguaje marginal paceño, como lo sostiene parte de la crítica. Sin duda, el

---

<sup>40</sup> <http://www.laprensa.com.bo/20040319/cultura/cultura01.htm>

escritor paceño se ha convertido en un hito en la literatura boliviana por la extensa y seria labor literaria que realiza desde hace varias décadas. Dibuja la página en blanco, grafica el sonido, sonoriza lo graficado para llenar los espacios en blanco, debido a que la abundancia y desperdicio es su fin: arte de la excrecencia. Ante la escritura del autor, Severo Sarduy exclamaría: ¡Cuánto trabajo! ¡Cuánto trabajo perdido!, ¡Cuánto juego y desperdicio! Con su narrativa celebramos un nuevo orden en nuestras letras, la simulación de las proporciones, el desvanecimiento de las fronteras, la pulverización de las lenguas.

Entonces ¿por qué no detenernos a observarlo como un fundador de un lenguaje que ha causado una ruptura o novedad auténtica en esta época respecto a la tradición literaria que le precede? Habrá pues que impedir que este narrador naufrague en el olvidadero por ser distinto, Roland Barthes dijo "Embalsamamos respetuosamente el lenguaje de los escritores muertos y rechazamos las palabras, los sentidos nuevos que acuden al mundo de las ideas" [Barthes 1987: 30].

Con esta investigación asumimos el compromiso de acompañar a la producción creativa de un escritor nacional. La dificultad y el disgusto estético que esta narrativa provoca a varios lectores nos incentivó en cambio a indagarla. Hace bastante tiempo nos preguntamos si valía la pena internarnos en este proyecto u optar por otra escritura, pero siempre vimos que la obra de Cárdenas nos abriría un nuevo mundo. José Lezama Lima nos apoya en esto cuando comenta: "Digo esto para que los jóvenes insistan en lo que no comprenden, que vuelvan sobre lo que no entienden, porque al final los ojos se abrirán ante un mundo maravilloso" [Lezama Lima 2003: 11].

## BIBLIOGRAFÍA

ANTEZANA, Luis H.

1986 *Ensayos y lecturas*, La Paz, Altiplano.

ARNOLD Y YAPITA

2000 *El rincón de las cabezas*, La Paz, Facultad de Humanidades.

BAJO, Ricardo

2004 "Los que no valoran la contraliteratura mean fuera del tiesto ...", *La Prensa*, La Paz, Suplemento Fondo Negro, número 217, domingo 12 de septiembre.

BARTHES, Roland

1987 *Crítica y Verdad*, Madrid, Siglo XXI.

BERISTAIN, Helena

1997 *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.

BENVENISTÉ, Emile

1971 *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 2 vols. Trd. J. Almela.

BORGES, José Luis

1985 (1960) *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Alianza Editores.

BURGUES, Anthony

1976 (1968) *La Naranja Mecánica*, Barcelona, Minotauro.

CALABRESE, Omar

1999 (1987) *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.

CARPENTIER, Alejo

- 1967 *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca.  
1968 *El reino de este mundo*, Montevideo, Arca.  
1984 (1962) *El siglo de las luces*, Bogota, Oveja Negra.

CONTRERAS, Adalid Baspineiro

- 2002 *Grafiteando*, La Paz, Eureka.

CÁRDENAS, Adolfo Franco

- 1989 *Fastos marginales*, La Paz, Vidrio Molido.  
1992 *Chojcho con Audio de rock p'ssahdo*, La Paz, D'la Piut.  
1997 *El octavo sello*, La Paz, Punto Cero.  
2004 *Periférica Blvd. Ópera Rock-ocó*, La Paz, Gente Común.  
2005 *Doce monedas para El Barquero*, La Paz, Gente Común.

CARRILLO, Liliana

- 2006 "La pasión de escribir desde los márgenes", Revista de Literatura *Alejandro*,  
La Paz, número 2, mayo del 2006, Gente Común.

CHIAMPI, Irlemar

- 2000 *Barroco y modernidad*, México, FCE.

CORTÁZAR, Julio

- 1977 *Rayuela*, Bueno Aires, Sudamericana.

FOUCAULT, Michel

- 1970 *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI.  
1981 *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.

FUENTES, Carlos

- 1993 *Geografía de la novela*, México, FCE.

1994 (1990) *Valiente Mundo Nuevo*, México, FCE.

2006 (1962) *La muerte de Artemio Cruz*, Buenos Aires, Suma de Letras Argentinas.

GARCÍA, Leonardo Pabón

1998 *La patria íntima*, Cochabamba, La Paz, C.E.S.U./U.M.S.S./, Plural Editores.

GISBERT, José de Mesa, Teresa Gisbert y Carlos D. Mesa Gisbert

2003 *Historia de Bolivia*, La Paz, Gisbert.

GONZÁLEZ, Echevarría Roberto

1987 *La ruta de Severo Sarduy*, Ediciones del Norte, Hanover.

HAUSER, Arnold

1978 *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona, Guadarrma/Punto Omega.

JOYCE, James

1990 *Ulises*, Barcelona, Lumen.

KURNITZKY, Horst

1995 "Barroco y posmodernismo: Una confrontación postergada", en *Nuevo Texto Crítico*, Stanford University.

LEZAMA, Lima José

1988 *Confluencias*, La Habana, Letras Cubanas.

2003 (1966) *Paradiso*, Madrid, Cátedra.

MARTÍNEZ, José Luis

1975 *Semblanzas de Académicos*, México, Ediciones del Centenario de la Academia Mexicana.

MERINO, Ana

2003 *El cómic Hispánico*, Madrid, Cátedra.

NAVIA, Walter

2002 *Comunicación y Hermenéutica*, La Paz, Instituto de Estudios Bolivianos.

ORIHUELA, Juan Carlos

1997 "La ciudad periférica (y la narrativa de Adolfo Cárdenas Franco)" en *Memorias de JALLA* Tucumán, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.

OROZCO, Díaz Emilio

1969 *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta.

1988 *Introducción al Barroco*, Andalucía, Universidad de Granada.

OSORIO, Nelson

1988 *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, edición, selección, prólogo, bibliografía y notas de Nelson Osorio T., Caracas, Biblioteca Ayacucho.

PAZ, Octavio

1995 *La casa de la presencia, poesía e historia*, México, FCE.

1990 *La otra voz*, México, FCE.

PRADA, Ana Rebeca

2004 "Una ópera rock-ocó", periódico *La Prensa*, La Paz, Suplemento "Fondo Negro", número 217, domingo 12 de septiembre.

PIZARRO, Ana (organizadora)

1995 *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, Sao Paulo, Fundacao Memorial de América Latina.

PUIG, Manuel

1970 (1968) *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Sudamericana.

1970 (1969) *Boquitas pintadas*, Buenos Aires, Sudamericana.

RICHARD, Nelly

1993 "Contorsión de géneros y doblaje sexual; la parodia travesti" en  
*Femenino/Masculino*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.

SAUSSURRE, Ferdinand de

1945 *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada.

SCHWARTS, Jorge

1991 *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid, Cátedra.

SÁNCHEZ, Luis Rafael

1976 *La guaracha del macho camacho*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

SARDUY, Severo

1989 *Written on a body*, New York, Lumen Books, traducido del castellano por  
Carol Maier.

1982 (1972) "El Barroco y el neobarroco" en *América Latina en su literatura*, Madrid,  
Cátedra.

1997 (1967) *De donde son los cantantes*, Madrid, Cátedra.

TOOLE, Kennedy Jhon

2001 (1980) *La conjura de los necios*, Madrid, Anagrama.



VEGA, Julio (de la)

1986 *Cantango por dentro*, La Paz, Sierpe.

VERANI, Hugo J. (Editor)

1996 *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México, UNAM.

VILLANUEVA, Laura

2004 (1936) *Pirotecnia*, La Paz, La Mariposa Mundial/Plural.

VILLENA ALVARADO, Marcelo

1997 "La voz y el espectro de la heterogeneidad (en los cuentos de Adolfo Cárdenas)", en: *Memorias de JALLA* Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.

2003 *Las tentaciones de San Ricardo*, La Paz, Instituto de Estudios Bolivianos.

VISCARRA, Víctor Hugo

2003 *Coba, Lenguaje secreto del hampa boliviana*, La Paz, Correvedile.

2005 *Borracho estaba, pero me acuerdo*, La Paz, Correvedile, primera ed. 2002.

2005 *Relatos de Víctor Hugo*, La Paz, Tercera Piel/Faccia-Studio, primera ed. 1996.

WIETHÜCHTER, Blanca, y PAZ SOLDÁN, Alba María

2003 *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia, tomo I y II*, La Paz, PIEB.

### Revistas:

Revista de Literatura *La lagartija emplumada*, "Adolfo Cárdenas dialoga con nuestro director", Número 1, septiembre del 2004, Editorial Gente Común.hhh

## Internet:

### Revistas electrónicas

ARANCIBIA, Paulina

2005 ■ "El infierno es un buen lugar", *La Nación*, Santiago de Chile, 19 de junio,  
[www.lanacion.cl/prontus\\_noticias/site/artic/20050618/pags/20050618184221.html](http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20050618/pags/20050618184221.html)

BIRKENMAIER, Anke

2002 ■ "Travestismo latinoamericano: Sor Juana y Sarduy", *Revista de crítica literaria y de cultura*, Julio del 2002, número 7,  
[www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/irkenmaier.html](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/irkenmaier.html)

CELORIO, Gonzalo

2003 "Aproximación a la literatura neobarroca", *Revista Letras Chilenas*,  
[www.letrasdechile.cl/modules.php?name=News&file=article&sid=582](http://www.letrasdechile.cl/modules.php?name=News&file=article&sid=582)

DELGADO, Yolanda Batista

1996 ■ "La música de las palabras", *Revista Espéculo*, número 4, Universidad Complutense, Madrid-España,  
[www.ucm.es/info/especulo/numero4/gcabrera.htm](http://www.ucm.es/info/especulo/numero4/gcabrera.htm)

MARTÍNEZ, Luz Ángela

2000 ■ "Manierismo y neobarroco: genealogía de una crisis", *Revista de la facultad de Filosofía y Humanidades*, Universidad de Chile, otoño del 2000,  
[www.unimag.edu.co/antropologia/manierismo\\_y\\_neobarroco](http://www.unimag.edu.co/antropologia/manierismo_y_neobarroco)

PITA, Elena

1997 ■ "En pocas palabras, Cabrera Infante", periódico *El Mundo*, Madrid, suplemento "La Revista", número 114, 21 de diciembre,  
[www.el-mundo.es/larevista/num114/textos/pocaspa.com](http://www.el-mundo.es/larevista/num114/textos/pocaspa.com).

ROMERO, Raúl

2003 ■ "Barroco y Neobarroco,. Naturaleza, apoteosis, dificultad, oscuridad", *Revista de Cultura Babab*, número 22, noviembre/diciembre del 2003,  
[www.babab.com/no22/neobarroco.php](http://www.babab.com/no22/neobarroco.php)

Otros

VICEMINISTERIO de Desarrollo de las Culturas

2004 ■ Boletín Informativo, La Paz, 14 de Mayo,  
[www.cultura.gov.bo/empresas/cultura/Boletin\\_Informativo/boletin.asp](http://www.cultura.gov.bo/empresas/cultura/Boletin_Informativo/boletin.asp)

[Comosuenacom.com](http://Comosuenacom.com)

s/f ■ "Luis Rafael Sánchez, La importancia de llamarse Daniel Santos", programa de información y difusión dedicado a la Música Afrohispana de las Antillas.  
[www.comosuenacom.com/resenas/sanchez-laimportancia.htm](http://www.comosuenacom.com/resenas/sanchez-laimportancia.htm)

Art Studio Magazine

[www.artstudiomagazine.com/historia\\_rococo\\_](http://www.artstudiomagazine.com/historia_rococo_)

[Hispaoperacom.com](http://Hispaoperacom.com)

[www.weblaopera.com/historia/histo3](http://www.weblaopera.com/historia/histo3)

[SpanishArts.com](http://SpanishArts.com)

[www.spanisharts.com/history/rococo/rococo](http://www.spanisharts.com/history/rococo/rococo)

Biblioteca de Consulta Microsoft Encarta © 2005.O 1993-2004 Microsoft Corporation.