



El Carnero: ¿Antecedente de la Narrativa Latinoamericana?

Delsy Mora V.

Universidad de Los Andes

E-mail: delsymora2002@hotmail.com

Resumen

La mezcla de matices de realidad y ficción presentes en **El Carnero** de Juan Rodríguez Freyle recalcan la antigüedad y vigencia de ambas categorías, en el desplazamiento de la estructura que permite al narrador del texto ensayar diferentes técnicas (imitando códigos aprendidos o heredados) y en el afán que domina a todo creador de llegar a expresarse plenamente a través de una forma: la vida präterita o presente, la historia, la tradición; todo se refleja en él. Cada narración, cada una de las moralizaciones a propósito del Nuevo Mundo constituye una forma de relatar. El texto por poseer temas como el del Descubrimiento, Conquista y Colonización ha hecho que no se le ubique dentro de una clasificación fija: crónica, relaciones, picaresca, celestinesco, histórico, crónica novelada, memorias, etc., por su variedad de posibilidades discursivas. Su sabor narrativo ficcional engloba la imagen de una sociedad santafereña no apacible (funcionarios deshonestos, mujeres y hombres arrastrados por sus pasiones, clérigos pocos santos, adulterios, etc.) bajo un tono de humor e ironía crítica.

Palabras claves: Historia, cultura, hibridismo y mestizaje, latinoamérica, literatura, crónicas y cronistas.

El Carnero: Antecedent for the Latin American Narrative?

Abstract

The mix between fiction and reality present in *El Carnero* by Juan Rodríguez Freyle emphasizes the antiquity and timeliness of both categories in the displacement of structure that allows the text narrator to try different techniques, imitating learned or inherited codes, and in the desire that dominates all artists to reach full expression through a form: past or present life, history, tradition everything reflected in it. Each narrative, every moralization for the purpose of the new world constitutes a way of telling. Because the text contains themes such as discovery, conquest and colonization, it has escaped a fixed classification of chronicle, narrative, picaresque, Celestinesque, historical, novel-like chronicle, or memoir, etc., due to its variety of discursive possibilities. Its fictional narrative flavor includes the image of a Santa Fe Bogota society that is not gentle (dishonest officials, women and men dragged along by their passions, unholy clergy, adulterers, etc) with a tone of humor and critical irony.

Keywords: History, culture, hybridism and racial mixing, Latin America, literature, chronicle and chroniclers.

[. . .] Visto el pasado pudiera servir para iluminarnos el presente, en ello tal vez, nos vaya nuestro destino de hombres libres.

(José Juan Arrom)

A. Proceso histórico cultural

Si consideramos que las narraciones coloniales plasmaron una visión del mundo con múltiples posibilidades, desmesura, heterogeneidad, etc.; es ese hibridismo la constante que va a construir nuestra novelística latinoamericana actual.

En la mayoría de los cronistas del nuevo mundo, la fantasía colorea los relatos, lo real -maravilloso sobresa- le a lo descriptivo-objetivo y produce la transformación de la realidad tal como lo diría Fernández Echeverría o en palabras de O’Gorman, se inventa a América.

En el siglo XVII los grandes virreinos se convirtieron en centro de lujo y ostentación, su interés se encuentra en el desarrollo del Barroco Americano en las artes en general. Se crea la necesidad de nom-

brar y representar, es el Nuevo Mundo un producto del lenguaje, requiere estructurarse en una escritura sólida, esta escritura no sólo por su temática, sino también por su variabilidad, se convierte en objeto documental de la imaginación, revelando lo que Julio Ortega ha llamado *la primera producción americana de una escritura*.

En este período de la estabilización se consolidan, pues, las instituciones coloniales, se establecen las categorías étnicas y diálogos entre los distintos sectores, hay una reconcentración demográfica, el sistema colonial se consolida internamente: es un período de denuncias, de transformaciones, de superposiciones de estilos, de contradicciones, es el siglo XVII manifestación de complejidad, “siglo de profundos cambios” al decir de José Juan Arrom.

La narrativa colonial transgrede la norma metropolitana, las formas obnubiladas conllevan al misterio y el misterio convoca a la fe; describir y proponer serán las intenciones dominantes de los sectores influyentes que entran en crisis de valores con la época.

La ruptura de una estructura tradicional para dar paso a una estructura ambigua se constituye en la clave de **El carnero**, texto-crónica importante que antecede lo que será posteriormente nuestra narrativa latinoameri-

cana, con su nueva manera de mirar y apreciar la realidad.

El autor-narrador, rompiendo con una lógica y yuxtaponiendo los planos temporales, contribuye a crear una visión sub-real del mundo, hace de la ambigüedad una estructura que establece la búsqueda de nuevas relaciones de reelaboración de lenguajes, el saber-decir fluye en un sentido de funcionalidad del texto.

El hablante básico se convierte en un sujeto colectivo, productor de una tradición cultural que evoluciona, sujeto operador o del hacer que recupera un pasado a través de una perspectiva y punto de vista particular para actualizar su presencia en el discurso narrativo de una forma crítica. En el siglo XVII, en la Nueva Granada, se comienza a gestar una literatura que revela la existencia de una actividad literaria, lo podemos apreciar en Lucas Fernández de Piedrahita, Fray Pedro Simón, Juan de Castellanos, la Madre Castillo, entre otros. Se trata de una literatura con raíces en la metrópoli que de manera embrionaria comienza a presentar características americanas propias.

Resultaría imposible comprender la organización colonial de esa época sino tenemos en cuenta la influencia dominante que ejerció la Iglesia en todos los aspectos, pero en especial, en la cultura donde su dominio fue muy significativo; es

ella la que realiza la labor de educación en ese choque violento que representó el mestizaje; lo religioso funciona de forma moralizante en el texto, esta actitud lleva al autor-narrador a buscar explicaciones a los procesos sociales, concepciones como la moral y el honor, valores típicamente españoles:

Y están luchando conmigo la razón y la verdad. La razón me dice que no me meta en vida ajenas; la verdad me dice que diga la verdad. Ambas dicen muy bien, pero valga la verdad...la misma razón me da licencia que lo diga, que peor es que lo hayan hechos ellos que lo escriba yo (1979:3).

Se predica un mundo regido por las ascéticas, pero se presenta con insistencia el vínculo con lo susurrado, lo inconfesable. Se presenta una manera de ser y vivir nuevo mundano, hibridizada entre lo europeo-americano, el vínculo constante entre España y su colonia:

Corría como tengo dicho, en esta ciudad, la fama de Riqueza que llevaba de este reino el Márquez de Sófraga (1979:12).

Sus conflictos administrativos:

Llámoste a este tiempo el siglo dorado, que aunque es Verdad en él hubo las revueltas y los bullicios de las Audiencias y visitadores (1979:16).

Y a pesar de que la sociedad era marcadamente religiosa, Rodríguez Freyle describe más la codicia, las

disputas y la habilidad de los sacerdotes que su santidad. El santafereño interpreta y confronta los valores de su tiempo, se hace portavoz de una visión del mundo que corresponde a un determinado grupo social, fundado en la falsa conciencia, al afirmar en apariencia artísticamente, la crisis y el mal estado de la sociedad: desorden y corrupción e igualmente el querer de los criollos por regir sus propios destinos, aun cuando la violencia que dramatiza rivalidades y conflictos no impide el establecimiento de las bases de una sociedad cuyo ideario se mantiene hasta el triunfo de la revolución política que causa la guerra de la independencia.

El autor-narrador establece una dialéctica en términos como:

Mundo de los Blancos
VS Mundo de los Naturales

Españoles/Criollos Indios/Negros

Desde sus comienzos la prosa surgida en América, revela la importancia que tuvo la realidad social americana. Rodríguez Freyle quiere mostrar en base a los casos, que la vida de los habitantes del Nuevo Reino de Granada le interesó más que las hazañas históricas de los capitanes, las conductas escandalosas, los celos, las traiciones, las venganzas, etc.; más que la fundación de ciudades, la deshonestidad de los

funcionarios coloniales. Silvia Benso (1977:95-165), en su importante y cuidadoso trabajo sobre **El Carnero**, considera que el autor presenta una visión de la sociedad santafereña y destaca como rasgos significativos para comprender la época y la situación colonial cuatro funciones que son constante en el texto: intrusión, engaño, daño y castigo.

B. Presencia de la ficción en El Carnero

El texto se basa en la construcción de la imaginación sobre los datos que ofrece lo real, es decir, frente a la situación misma de la estructura, la forma contribuye en su desarrollo manifestando el mundo del escritor, en el sentido de que la escritura es -como lo diría Barthes (1973)- *eso que comienza cuando el habla se hace imposible* o con la búsqueda de una literatura posible.

El trabajo de escritura en el texto, parte de una necesidad y deseo de reconstrucción paródica del pasado colonial santafereño, esta estrategia discursiva pertenece a la familia de la intertextualidad, donde a través de un saber-contar, signos e imágenes forman su estructura significativa.

En el hablante existen distintas vocaciones: el de historiador, novelador, cronista y moralista; estas cuatro vocaciones quedaron fusionadas o confluyeron en el texto, única

producción del autor. Para su realización utilizó dos años:

Hasta la hora presente que esto se escribe, que corre el año de 1636, del nacimiento de nuestro Jesúscristo (1979:2).

Y al final aclara:

Cien años son cumplidos de la conquista de este Nuevo Reino de Granada, porque tantos años ha que entró en Él el adelantado Gonzalo Jiménez de Quesada, con sus Capitanes y soldados. Hoy corre el año de 1638 (1979:373).

De Juan Rodríguez Freyle es poco lo que se sabe, él mismo notifica sobre su vida en algunos apartes del texto:

Nací en esta ciudad de Santa Fé, y al tiempo que escribo Esto me hallo en edad de setenta años, que los cumplo. La noche que estoy escribiendo este capítulo (1979:22).

El autor-narrador se presenta como un simple recopilador y atribuye el valor de su obra a la inspiración divina, la palabra como medio de salvación devuelve la voz a seres ya muertos, asumiendo la palabra este autor-relator simula una realidad, ¿acaso no está haciendo ficción?

El texto apenas conocido, es una cadena de enunciados que en función múltiple se proyecta e interactúa con su tiempo, abierto ante la pluralidad de voces, ha sido conocido con el título abreviado de **El Carnero**, pero su original título ha sido objeto de

varias y diferentes hipótesis, bajo el extenso título descriptivo, el texto pretende ser historia bajo la tradición de la crónica, con característica informativa al reflejar las intenciones del autor-relator tanto por lo que prometerá contar o por lo contrario, sujeto así de la narración que se enfrenta a la historia.

El título funciona como incentivador de lecturas, dando aparentemente importancia a lo histórico, lo cual predominará en los primeros capítulos y reaparecerá al final con los catálogos de ciudades, capitanes, gobernadores, presidentes, visitadores, arzobispos y prebendados que poblaron el Nuevo Reino de Granada.

El aspecto histórico-cronístico es desplazado por el interés artístico-literario de “algunos casos sucedidos en este reino” (1979:8), que se enuncian sin importancia, pero que irónicamente es parte fundamental del texto, pues con ello se intentará satisfacer la urgencia comunicativa de la cual hablábamos al comienzo de estas páginas, de un autor-narrador que busca agradar a sus lectores.

Así desde el punto de vista literario los casos o “históricelas” resultarán de un gran interés, manipulados de tal forma que en éstos residirá lo sustancioso para futuros estudios en detalle.

Se nombra entonces bajo un título: conquista, descubrimiento o desencuentro, fundación, costumbres, guerras, casos. La indicación espa-

cial del texto es un proceso que va desde lo general a lo particular, de la historia universal a la Neogranadina, por ello a partir de este elemento obtenemos una cantidad de datos que va hacia un tiempo y un espacio delimitado:

Tiempo=1539/ 1636

Espacio= Nuevo Reino de Granada

El trastocamiento y abigarramiento de datos serán marcas propias del barroco americano, el autor aparece en la síntesis o programa de base para respaldar la veracidad de la narración y justificar su oficio de cronista, así mismo se establece la correlación entre el Juan Rodríguez Freyle que vive en su época y el Juan Rodríguez Freyle que escribe sobre una época, bajo una visión ortodoxa, presentándose como un descriptor en el marco de la narración.

La dedicatoria comporta un enunciado narrativo de comunicación, donde solo se manifiesta el sujeto de estado, es decir, el destinatario: “Rey Don Felipe, nuestro Señor”, luego el fin comunicado:

“dirijo esta obra a vuestra majestad por dos cosas: la una, por darle noticia de este Nuevo Reino de Granada, porque nadie lo ha hecho; la otra, por librarla de algún áspid venenoso, que no la muerda viendo a quien va dirigida” (1979: 3).

Toda la continuación del texto deberá evaluarse a partir de ese pro-

grama narrativo, su realización o des-realización.

En el prólogo se da el marco conceptual general del texto, el hablante implícito refiere su concepción y propósito del texto, dar a conocer la verdad, justificar la elección de los casos atribuyéndoles un fin moral y ejemplarizante, transmitir una memoria referente a la noticia de hechos pasados y predisponer e introducir al lector en la estructuración, participación y conducción de la lectura del texto.

Expone:

Los hombres aprovechándose de esta doctrina, fueron siempre dando al mundo noticia de lo acontecido en sus tiempos (1979: 5).

Responde a la pregunta cómo contar en una forma autocrítica:

Y aunque en tosco estilo, será la relación suscita y verdadera, sin el ornato retórico que piden las historias, ni tampoco llevarán ficciones poéticas (1979: 6).

Pero, observaremos luego que hay una desviación de este propósito al decorar la narración con “joyas prestadas o ropas prestadas, para que salga a la vista; y de los mejores jardines coger la más agraciadas flores para la mesa” (1979:40).

El tono crítico se mantendrá durante todo el relato, se compara en relación con otros:

Digo que aunque el padre Fray Pedro Simón en sus estudios y noticias y el padre Juan de Castellanos, en los suyos trataron de lo acontecido en este Nuevo Reino, por lo cual me animé yo a decirlo (1979: 5).

Presentados bajo el nombre de “Excursus”, intervenciones directas del autor-narrador, se ponen de manifiesto los temas éticos-religiosos en el texto, son interrupciones en el curso del relato para moralizar sobre el vicio, poder, codicia, honor, celos, hechizos, adulterio y la pernicioso hermosura femenina.

El narrador no se limita a transmitir una información acerca de los sucesos ni asume todo el tiempo la perspectiva de objetividad, así además de intervenir en las digresiones filosóficas y moralizantes, el narrador asumiendo conciencia y comprometido con el acontecer, traba relación directa con el lector, dirigiéndole apelaciones y estableciendo con él una comunicación que busca captar su atención. Hay un dominio absoluto sobre el narratario que se plasma en las suspensiones de la narración, de la invitación al descanso o a la atención.

Las combinaciones de los puntos de vista del narrador (de la 1ª a la 3ª persona) determinan lo complejo de la estructura del texto, es decir, el narrador cambia sucesivamente de posición, describiendo o narrando

los acontecimientos desde su punto de vista o desde el punto de vista de un personaje; así por ejemplo, al narrar uno de los episodios de la conquista, los españoles son presentados desde la perspectiva asombrada de la naturaleza:

Y por la parte de Vélez habían entrado unas gentes nunca vista ni conocida, que tenían muchos pelos en la cara, y que algunos de ellos venían encima de unos animales muy grandes, que sabían hablar y daban grandes voces (1979:32).

Hay un afán de demostrar la verdad, el narrador cita sutilmente las fuentes documentales de donde consta los hechos: se remite a los autores, aunque se basa más en la memoria y en las relaciones orales eminentemente colectivas que lo llevan a la naturalidad y selectividad para su narración de los sucesos de mayor relevancia que al transcribirlos se convierten en ficción, centrados principalmente en la acción más que en la descripción psicológica o configuración externa de los personajes.

El narrador con su humor irónico y la introspección que lo caracteriza construye sus relatos o historietas estableciendo relación directa con el narratorio, manejando la trama, la tensión y el suspenso, aplazando la información, haciendo uso de la dialogicidad, cambiando puntos de vista, manipulando datos, utilización perfecta del lenguaje, del ritmo y del

detallismo. Esta forma paródica-irónica, es un elemento compositivo importante del texto, que lleva al lector a una percepción y luego una reacción, es en cierta forma, como lo aclara Wayne Booth (1986) decodificar, descifrar, mirar detrás de una máscara.

De esta manera si la intención expuesta desde el prólogo no es literaria, sí lo es en su realización, los casos se convierten en la materia viva del texto, en ellos el esquema narrativo se torna como el referente principal de la escritura; en la ambigüedad de los relatos, que son casi siempre un suceso o situación desgraciado que termina con el ajustamiento de los culpables, en los razonamientos filosóficos, morales y en la historia de Nueva Granada.

Las mutaciones del lenguaje convierten el referente de la historia en un referente si se quiere de segundo plano, al cumplirse ese cambio, ha de brotar en los casos o historietas, la estructura que consagra en toda su plenitud el signo literario del discurso; es la ficción la unidad que resume y ordena imaginativamente el espacio historiable.

Es necesario ver el texto como una estructura englobante, la imagen que presenta el texto de la sociedad santafereña no es apacible. El texto presenta tres ejes: los razonamientos filosóficos-morales, la historia de Nueva Granada y el

relato de los casos; manipulando estos tres ejes, el narrador ofrece un texto lleno de posibilidades literarias, una visión particular del mundo granadino. La historia se transfigura y Nueva Granada y sus personajes son camuflajes que nos remiten a temas universales: la lucha entre el bien y el mal.

El esquema de lo general a lo particular le permite al narrador subvertir el orden colonial: Conquista, descubrimiento y colonización, los esquemas historiográficos se rompen, el narrador cubre y enmascara su narración. La violencia develada por la inclusión de los casos o flores tal como él los llama, muestran el resquebrajamiento del orden social y las injusticias del orden colonial santafereño, el narrador otorgando identidad a su patria, opina y censura. La integración y desintegración de los diversos ejes estructurales resulta en un texto lleno de virtualidades estéticas.

Se trata de una obra que por su dimensión y diversidad discursiva ha dado origen a calificaciones y lecturas distintas por parte de la crítica literaria.

La mayoría de la crítica, quizá llevándose por la veracidad que el autor intenta dejar plasmada desde el comienzo del texto, se ha mostrado preocupada por el aspecto histórico como su mérito y ha descuidado, en cierta medida, el aspecto literario, el que lo circunscribe como

uno de los antecedentes de la narrativa latinoamericana, caracterizado por la actitud del narrador al proyectarse en el texto y relatar los hechos y los episodios, a través de su óptica superando y desvirtuando entonces, lo ficticio a lo histórico.

Es sabido que lo que se ha llamado Modernidad y que según Habermas puede fijar sus inicios hacia el 1500, iniciará una transformación notoria de lo real, la verdad y el sentido; creará una fisura en la certeza de la similitud y la semejanza y la conformación de una conciencia crítica de la diferencia.

Juan de Orosco (y mucho antes con los escritos ingeniosos de Colón, primer cronista de las Indias), Bernal Díaz del Castillo, Bernardo de Balbuena, el Inca Garcilaso de la Vega, Guamán Poma de Ayala, Alonso Carrió de la Vandera y Juan Rodríguez Freyle pudieran ser algunos de los ejemplos que sumados a otros, fundarán todo un tipo de literatura tendiente a la configuración de lo que años más tarde, exactamente en los albores del siglo XIX con la aparición del *Periquillo Sarniento*, se constituya o sea visto como el inicio o los gérmenes de nuestra narrativa latinoamericana y reflejo de las realidades del continente americano.

A pesar de los múltiples aportes en el campo de los estudios literarios latinoamericanos, faltan los que

se ocupen con detalle de estudiar estos tipos de textos, como **El carne-ro**, que anticipan o anteceden lo que luego será el proceso de la narrativa latinoamericana.

Así los orígenes del arte de novelar pudieran estar en el Barroco de los cronistas del siglo XVII, y aun cuando algunas narraciones quedaron casi inéditas y se lean ahora y otras fueron extensamente conocidas, la narrativa que aparece a partir de 1816 ya había manifestado cierta latencia en antecedentes como los crónicas con sus características artísticas literarias y sus aportes al proceso de la narrativa ficcional de la colonia tal como lo plasmará Jean Franco (1982) en su artículo "Cultura hispanoamericana en la época colonial".

En este proceso, se da importancia a la recuperación desde ese entonces, de los vestigios de culturas como la negra, la popular, la oral y la masiva, que fueron inferiorizadas en el interior de los sistemas eruditos y cuyos fragmentos memorizados por la voz del narrador son ahora re-articulados con resultados válidos universalmente.

Terminaremos parafraseando a Zilá Bernd (1995), quien afirmara muy asertivamente que después de haber presentado la necesidad de que los estudios literarios entre las Américas se desarrollen de modo no-secuencial, concibiéndose a los autores y a las obras en régimen de

comunidad de un hipertexto virtual y heterogéneo, cabría además apuntar los puntos de convergencia que resultaron del uso del hipertexto común, dibujando lo que podrá venir a constituir las maletas de un comparativismo interamericano.

El lector emprenderá el desvelamiento de esos puntos a partir de un contrato de lectura que tenga por base la existencia en estos autores-arriba señalados- y sus obras, de un sentimiento americanizado, necesariamente heterogéneo y de una poética americana, así llamada por Edouard Glissant (1995), necesariamente múltiple e imprevisible.

Se destaca también en **El Carne-ro**, la heteroglosia, pues hay la variedad lingüística que diferencia el español peninsular del español americano emanando un discurso paródico, polifónico y carnavalizado. Al invertir el foco, el narrador también logra mostrar la impresión equivocada de los europeos sobre la tierra y la población que en ella habitaba.

En la contemporaneidad y visto con ojos del siglo XXI, las confluencias entre la ficción, la historia y la memoria, posibilitan que la literatura latinoamericana se torne un espacio privilegiado de estas tantas otras posibilidades de leer y reencontrarnos con nuestro pasado.

Las lecturas de estos gérmenes de literatura, produjeron especialmente a partir del Boom del siglo pasado

(década de los 70) obras que se volvieron referencia para la llamada nueva novela histórica y las metaficciones historiográficas. Destacan en esta temática las obras de Alejo Carpentier, Antonio Benítez Rojo, Alejandro Paternain, Abel Posse, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, entre otros. En este mismo contexto de renovación y fundación de una narrativa propia latinoamericana mientras Mario de Andrade creaba la rapsodia de **Macunaíma**, Miguel Ángel

Asturias construía la novela caleidoscopio que es **Señor Presidente**, el mismo impulso de revaloración hizo nacer la obra de Gabriel García Márquez o de Joao Guimaraes Rosa.

Los gérmenes de literatura contribuyeron a que los conceptos de mestizaje e hibridación generados en nuestras culturas plurales, pasaran a sustituir en las prácticas escriturales latinoamericanas los preceptos europeos anteriores de unidad y pureza tan celosamente impuestos a nuestras artes.

Bibliografía

- ADORNO, Rolena (1988). *Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos*. Lima. RCLL. pp. 11-28.
- ARROM, José Juan (1961). *Esquema Generacional de las Letras Hispanoamericanas*. Bogotá. Thesaurus. pp. 27-58.
- BENSO, Silvia (1977). *La Técnica Narrativa de Juan Rodríguez Freyle*. Bogotá. Thesaurus pp. 95-165.
- BERND, Zila (2012). *El concepto de Imprevisibilidad como base de las relaciones literarias interamericanas*. (Material fotocopiado y cedido por elPfr. Francisco Fleck. Unioeste/Cascavel. Brasil).
- BARTHES, R. (1973). *El grado cero de La escritura*. México. Siglo XXI.
- BOOTH, Wayne (1986). *Retórica de la ironía*. Madrid. Taurus.
- CANCLINI, Nestor (1989). *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de La modernidad*. México. Grijalbo.
- Roberto Fernández Echeverría. En: CARPENTIER, ALEJO, RODRIGUEZ MONEGAL et. al. (1984). *Historia y Ficción en la Narrativa Hispanoamericana*. Caracas. Monte Ávila Editores.
- CRISTINA, María Teresa (S/F). *Manual de Historia Colombiana*. Bogotá. ICC. T1
- LIZARDI, J. (1976). *Periquillo Sarmiento*. México. Porrúa.
- FRANCO, Jean (1982). *La cultura hispanoamericana en la época colonial*. En: MADRIGAL, Luis Iñigo, Coord., *Historia de la literatura hispanoamericana*. Época colonial, tomo I, pp. 35-53. Madrid. Ediciones Cátedra.

- FLECK, G.F.O. (2012). *Literatura Comparada: Miradas teóricas y prácticas desde una perspectiva brasileña*. (Sin editar)
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel (1979). "Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe". *Texto Crítico*. Xalapa. (14). pp. 3-8.
- GOIC, Cedomil (1988). *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*. Barcelona. Crítica. pp. 375-393.
- GLISSANT, E. (1995). *Por una poética de lo diverso*. Montreal. Grasset.
- LAZO, Raimundo (1965). *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. México. Porrúa.
- LIENHARD, Martín (1990). *La Voz y su Huella: Escritura y Conflicto étnico-social en América Latina*. La Habana. Casa de las Américas.
- O'GORMAN, Edmundo (1958). *La Invención de América, el universalismo de la cultura de Occidente*. México. F.C.E.
- ORTEGA, Julio (1977). *La escritura hispano-americana*. Bogotá. ECO. P. 199.
- RAMOS, Oscar Gerardo (1966). *El Carnero libro de tendencias cuentísticas*. Bogotá. Boletín Cultural y Bibliográfico. pp. 2178-2185.
- RODRIGUEZ, Alberto (1988). *Literaturas Prehispánicas e Historia Literaria en Hispanoamérica*. Mérida. ULA.
- RODRIGUEZ FREYLE, Juan (1979). *El Carnero*. Caracas. Biblioteca Ayacucho. N°66.
- SANCHEZ, Luis Alberto (1968). "La novela en las crónicas". En: *Proceso y Contenido de la novela hispano-americana*. Madrid. Gredos. pp. 79-104.
- SIMSON, Ingrid (1989). *Apuntes para una nueva orientación en los estudios de la Literatura Colonial Hispanoamericana*. Lima. RCLL(30). pp. 183-198.



Si yo fuera Pedro Infante: Cartografía de la cultura popular Latinoamericana¹

Enrique Plata Ramírez

*Instituto de Investigaciones Literarias
"Gonzalo Picón Febres".
Facultad de Humanidades y Educación.
Universidad de Los Andes, Mérida.
E-mail: plataenr@ula.ve*

Resumen

La narrativa latinoamericana ha vivido, los dos últimos siglos, un fuerte y continuo proceso de maduración, que la ha llevado a búsquedas insospechadas. A partir de los años sesenta del siglo veinte, en plena efervescencia del llamado "Boom Narrativo", cierta cantidad de autores retoman el discurso musical popular latinoamericano, para desde allí contar las vivencias del sujeto que habita en los márgenes, en la periferia, y con ellos cartografiar a la cultura continental. En *Si yo fuera Pedro Infante*, novela del venezolano Eduardo Liendo, se encuentran, en su reticulado, los discursos paródicos, humorísticos, irónicos, eróticos, musicales, abyectos, etc., estableciendo un juego pendular entre la realidad y la ficción, cuestionando desde las alteridades, al sujeto periférico, rutinario, y conformando todo un imaginario de lo popular latinoamericano. Así, desde el pastiche, producto de los distintos trasvasamientos discursivos, en especial desde la hibridez narrativa que asume lo musical y lo cinematográfico, se parodia la vida del cantante y ci-

Recibido: 14-10-12 • Aceptado: 14-11-12

1 Este trabajo ha sido posible gracias a la colaboración del CDCHTA, de la Universidad de Los Andes, Mérida CODIGO: H-794-04-06-B.

neasta mexicano de mediados del siglo XX, Pedro Infante, llamado también “*El Charro de Oro*” o “*El Milamores*”. La novela narra dos historias que se van espunteando una a la otra a partir de distintos intertextos musicales, la de Perucho Contreras y la de su alter ego, Pedro Infante. La segunda deviene del deseo del primero de reconocerse como otro, de enmascararse y asumir la identidad de “*El Milamores*”. Serán estos los motivos que se aborden en el presente trabajo, intentando mostrar con ellos la articulación de la narrativa venezolana, en el proceso literario latinoamericano de finales del siglo XX.

Palabras clave: Narrativa venezolana, Eduardo Liendo, música popular.

Si yo fuera Pedro Infante: Mapping Latin American Popular Culture

Abstract

During the last two centuries, the Latin American narrative has experienced a strong, continuous maturation process that has led to unexpected searches. Since the 1960s, at the height of the “Narrative Boom,” a certain number of authors took up popular Latin American musical discourse to recount the experiences of subjects living on the margins, the periphery, and using them to map the continental culture. In *Si yo fuera Pedro Infante*, a novel by the Venezuelan Eduardo Liendo, its structure includes speeches that are parodies, humorous, ironic, erotic, musical, abject, and so on, establishing a pendular movement between reality and fiction, questioning the peripheral and routine subject from otherness, and forming a collective consciousness of popular Latin America. Thus, from this pastiche, product of different discursive decantings, especially from the narrative hybrid that takes on what is musical and cinematographic, the life of the mid-twentieth century Mexican singer and filmmaker, Pedro Infante, also called “*El Charro de Oro*” or “*El Milamores*” is parodied. The novel tells two stories stitched one after the other based on different musical intertexts, that of Perucho Contreras and his alter ego, Pedro Infante. The second comes out of the desire of the first to be recognized as another, to wear a mask and assume the identity of “*El Milamores*.” These will be the motives addressed in this paper, trying to show with them the connection of the Venezuelan narrative with the Latin American literary process of the late twentieth century.

Keywords: Venezuelan narrative, Eduardo Liendo, popular music.

*“Me cubrí la cara con la almohada
como avergonzado por mi flaqueza y,
sin saber por qué, mi boca pronunció
una frase de conmiseración: ‘Dios mío,
si yo fuera Pedro Infante’”.*

Eduardo Liendo: *Si yo fuera Pedro Infante*.

I

En la narrativa latinoamericana y caribeña - y con ella la venezolana - publicada entre 1963 y 2012, se inserta como un hecho de ficcionalización un discurso paradójico, paródico, pleno de distintos enunciados que configuran un código de lo popular, mostrando el fenómeno de la postmodernidad y las llamadas teorías postcoloniales, en cuanto hechos de reflexión acerca de las culturas venezolana, caribeña y latinoamericana.

Es éste un discurso híbrido, transfronterizo, lleno de múltiples voces, que manifiesta la naturaleza dialógica de diversos textos u obras literarias que sostienen entre sí un diálogo fluido, permanente, una intertextualidad inagotable y una intensa polifonía. En su reticulado narrativo se dan cita una multiplicidad de mundos, volitivos, porosos, que de alguna manera resignifican los procesos constructivos de la narrativa latinoamericana y caribeña de finales del siglo XX.

Nos referimos a lo que la crítica más reciente (Báez: 1986; Giménez, 1990; González Silva: 1993; López: 1998; Torres: 1998) ha dado en lla-

mar “Narrativa de lo musical popular”, o a través de variantes significativas como “Narrativa del bolero”, “Narrativa musical caribeña”, “Narrativa del tango”, y en un ámbito mayor, “Narrativa de la música popular latinoamericana”, como si a partir de la articulación entre la literatura y la música popular, alterna y paradójicamente se sacralizaran y desacralizaran, tanto la música como la literatura. Así mismo, la narrativa que aborda el deporte, el erotismo o las distintas pulsiones humanas, lo neopolicial, la nueva novela histórica, la novela femenina, etc., como si en esa imbricación textual, en esas transversalidades y correlaciones significativas, hubiese más un encuentro erótico, pulsional, que cultural. Todo ello para dar cuenta del sujeto que habita en los bordes, en la periferia, en los márgenes...

Ciertamente, la canción popular, como apunta Vicente Francisco Torres (1998), deviene en religión para el latinoamericano, en donde el altar es el aparato de sonido -la radio, la televisión, los equipos de música, las rocolas o vellonerías, etc.- y los

supremos sacerdotes los ídolos, que tienen en sí mismos todo aquello que carecen la mayoría de los habitantes de estos espacios periféricos. Los escritores de esta tendencia literaria devienen, a más de cronistas de lo cotidiano, en intermediarios, como los santos u orishas que conectan a los fieles - los lectores - con sus deidades musicales populares, con sus areítos, bembés o moyubas, a través de distintos textos sagrados cuyos títulos se asumen desde diversos intertextos musicales.

Lo anterior permite, como apuntó Luis Rafael Sánchez en entrevista concedida a Eduardo Lago (Lago: 1992: 4-5) que la música popular propicie una biografía del Caribe, que cohesione y acerque las dispares historias de los países latinoamericanos: “La música popular propicia una biografía del continente (...). En esas músicas - guaracha, bolero, tango, ranchera, merengue - parece radicar el posible elemento de cohesión para nuestros países dispares y dispersos por sus respectivas aventuras históricas”. Este encuentro, musical y literario, ha permitido que el resultado discursivo, las obras narrativas, haya sido visto no en cuanto fenómeno de lo musical-literario, sino como parte de la profunda resemantización de la realidad cultural del continente.

Los intertextos musicales posibilitan esa fluida relación entre litera-

tura y música popular, difuminando con ello la frontera entre lo “culto” y lo “popular”, manteniendo el diálogo y la compenetración entre la alta cultura y la cultura popular, entre la cultura letrada y la cultura popular de masas.

Esta difuminación fronteriza, este acercamiento dialógico entre las culturas popular y letrada, establece el culto al ídolo, al cantante que pasea su voz por todo el continente, haciendo de su vida un mito, permitiendo al escritor ficcionalizarla, quien tomará como referente textual a uno de aquellos cantantes: Benny Moré, Felipe Pirela, Pedro Infante, Daniel Santos, Celia Cruz, etc., para desde ellos resemantizar la historia y la cultura latinoamericanas y cuestionar los discursos hegemónicos existentes, adquiriendo así la literatura un nuevo sentido, desde la interrelación entre el discurso de la crónica narrativa, las nociones del melodrama, los momentos de diáspora, la conciencia de una perifericidad y la estética de lo cotidiano, como señala Michel Maffesoli (Maffesoli: 1979, 1990, 1996 y 1997), proponiendo a su vez una mirada otra, más interior, desde sí misma, sobre Latinoamérica, que borra las fronteras entre lo “culto” y lo “popular”, lo eurocentrista y lo marginal, y deviene, para decirlo con Lulú Giménez (1990), en un sentimiento de pertenencia a un territorio nuevo, a

un determinado orden sociocultural, que de alguna manera constituye o forma parte de los nuevos imaginarios latinoamericanos, reconstruidos y/o resemantizados, precisamente, por la música popular.

Hay, en estos discursos, una desacralización paródica de lo mágico-maravilloso, del discurso del boom, a través de esa frecuente intertextualidad con lo musical-popular que establece un dialogismo narrativo por todo el Caribe. Hay, igualmente, una nueva manifestación de lo urbano pues, como anota Héctor López (1998), esta narrativa resemantiza a los barrios latinoamericanos, a sus espacios habitables por el día o por la noche: el bar, la calle, la plaza, el cine etc. Es también, una diégesis que imbrica diversos correlatos: erotismo, hedonismo, perversión, música popular, individualidad, ejercicio

del poder, seducción, lo melodramático, lo societal y la manifestación de la falta de ansias de trascendencia por la instauración de la cotidianidad. Encontramos en ellos, la mixtura de géneros, lo transfronterizo, la hibridez discursiva, el pastiche, desde la reescritura de la memoria hasta las recurrencias a relatos orales, a escenas cinematográficas, a lo epistolar, los desplazamientos del centro hacia las periferias y el impacto de los mass-media. En definitiva, hablamos del discurso de la postmodernidad, que de alguna manera contrapuntea la realidad y sus meandros, sus intersticios, que se detiene en la intertextualidad rítmica y en la sonoridad musical caribeña.

Dentro de este amplio panorama finisecular se inscribe la novela *Si yo fuera Pedro Infante* (Caracas, 1989), del venezolano Eduardo Liendo.

II

En *Si yo fuera Pedro Infante* (1993), novela del venezolano Eduardo Liendo, se encuentran, en su reticulado, los discursos paródicos, humorísticos, irónicos, eróticos, musicales, abyectos, etc., estableciendo un juego pendular entre la realidad y la ficción, cuestionando desde las alteridades, al sujeto periférico, rutinario, y conformando todo un imaginario de lo popular latinoamericano.

La novela narra una noche rocambolesca en que Perucho Contreras no puede conciliar el sueño a causa de la alarma desquiciante de un automóvil. El personaje, que acaba de sufrir un estúpido accidente por el cual se rompe un brazo, desea ser Pedro Infante para realizar aquellas cosas que en su vida rutinaria no se atreve, entre otras, acallar aquella alarma. A través de la memoria, Perucho recupera a los amigos de su

adolescencia a la vez que va ficcionalizando la vida del gran ídolo popular de la canción mexicana.

Así, desde el pastiche, producto de los distintos trasvasamientos discursivos, en especial desde la hibridación narrativa que asume lo musical y lo cinematográfico, se parodia la vida del extraordinario cantante y cineasta mexicano de mediados del siglo XX, Pedro Infante, llamado también “El Charro de Oro” o “El Milamores”. La novela narra dos historias que se van pespunteando una a la otra a partir de distintos intertextos musicales, la de Perucho Contreras y la de su alter ego, Pedro Infante. La segunda deviene del deseo del primero de reconocerse como otro, como “El Milamores”: “Si yo fuera Pedro Infante tendría otra historia y vería la vida con ojos otra historia” (Liendo, 1993:12).

Perucho Contreras, un gris oficinista que acaba de sufrir un estúpido accidente (se enredó en el estacionamiento con unas cadenas, cayendo y rompiéndose un brazo y en una larga noche de insomnio en la que no para de sonar endemoniadamente la alarma de un automóvil devorándole la poca cordura que aún le queda) aprovechando que Fabiola, su mujer, se encuentra en Chile visitando a sus parientes, nos narra desde sus evocaciones de adolescente y de las viejas películas rancheras de Pedro Infante, su abrupto deseo por instau-

rarse como el ídolo mexicano, inventándose su propia ficción, reconociéndose como un héroe, como un otro, capaz de realizar cualquier hazaña que permita tachar o anular la vida anodina y simple de Perucho Contreras: “La verdad es que yo por Pedro Infante si me cambiaría, porque él es uno de nosotros” (Liendo, 1993: 12). La silueta gris y opacada de Perucho Contreras, desea rebelarse para reconocerse como una figura, como una silueta triunfante, resplandeciente, luminosa.

El personaje adopta un carácter nostálgico, al recordar los días de su adolescencia en una ciudad bucólica - la Caracas de los techos rojos -, lamentándose por haber perdido - o por haber dejado pasar - unos momentos, unos instantes y una época muy valiosa, que nunca más volverían. Quizás por ello al final celebre su aproximación a las distopías, como si con ello estuviese aproximándose a su muerte.

El juego memorístico, a partir del cual se reescribe la vida de Pedro Infante y la realidad cotidiana de Perucho Contreras, le permite a este último reencontrarse con su antiguo grupo de amigos, los de la pandilla o la pata, la tribu afectual con la cual solía compartir sus cotidianidades y sus naderías: las frecuentes visitas al cine “Jardines” para ver las películas de charros o de vaqueros del oeste, emborrachándose en el bar o en

la plazoleta, piropeando a las mujeres, o discutiendo eternamente acerca de quién había sido el mejor charro, si Jorge Negrete (Serna: 1993, Barajas Sandoval: 2001 y Negrete, D: 1987) o Pedro Infante: “Ahí, en la plazoleta, bajo la luz del poste, todavía sigue la discusión sobre quien es el mejor cantante: Pedro Infante o Jorge Negrete. Paraulata porfía que Negrete es más charro” (Liendo, 1993: 12). La obra será una remembranza, que comienza en los barrios periféricos caraqueños y mexicanos, para culminar en la gloria del cine, de las intertextualidades, la polifonía, la eternidad y la nadería de aquella gris silueta de oficinista: “Porque a nadie puede interesarle la historia de un día cualquiera en la vida de Perucho Contreras ¿o sí?” (Liendo, 1993: 75).

La narración permite mostrar la figura de un Pedro Infante pleno de virtudes y defectos, como un mortal más y no como la intachable y rutilante estrella de la radio, el cine, la televisión y la música, que se paseara por Latinoamérica suscitando las más encontradas emociones y opiniones. La novela, por tanto, deviene en representación cinematográfica - a causa del constante fluir del discurso, el imaginario y la imagen del cine mexicano -, reflejando, en su entramado, las distintas lecturas de la realidad continental, desde lo político, económico, social y cultu-

ral; mostrando, igualmente, la irrupción del ídolo que emerge de los estratos sociales más humildes y que, a fuerza de tenacidad, logra triunfar y ser reconocido. “Yo nunca tuve tiempo para ir a la escuela. Fui niño mandadero y muy temprano trajiné en la vida para subsistir” (Liendo, 1993: 12).

Por otra parte, desde su propio título hay ya la instauración de un deseo que a su vez enuncia una alteridad. La frase “si yo fuera...” lleva implícitas ambas connotaciones, la del deseo y la otredad, que se refuerzan con el nombre del sujeto que se desea, en este caso el ídolo de la canción popular mexicana, Pedro Infante, por todo cuanto significó para el pueblo latinoamericano: excelente cantante, buen actor que mostraba al sujeto parrandero, machista, mujeriego, bebedor, peleonero y toda una variedad de adjetivos que, curiosamente, apasionaban a los hombres que querían imitarlo y a las mujeres que lo soñaban como el prototipo del macho ideal: “a mí un hombre me gusta (...), yo prefiero que sea muy viril, que por encima de la ropa se le vea que es macho, ¿tú me entiendes, Perucho? No machos de esos que le pegan a la mujer, sino muy hombre, pero que también sea simpático, comprensivo y responsable” (Liendo, 1993: 21). Por ello Perucho Contreras exclama: “¡Dios mío, si yo fuera Pedro Infante!” (Liendo, 1993: 9).

III

El deseo por querer ser otro, por asumirse desde una alteridad, presume de alguna manera la presencia del doble que, como apunta Víctor Bravo (1993a), se genera desde la soledad del personaje, llenando de temores al yo, poniendo de manifiesto sus fisuras, sus miedos, sus odios. Perucho se quiere reconocer desde la silueta triunfante del *Mil Milamores*. El sujeto deviene entonces, como afirma Otto Rank (1976), en una dualidad: el hombre y el alma, la persona y su sombra, la figura y su silueta. El doble será el espejo o el retrato desde donde el sujeto muestre su cobardía, su egoísmo; desde donde se oculte o se disfrace para descifrar su realidad y esconder sus miedos patológicos.

En este sentido Gianni Vattimo (1989a) afirma que el disfraz es asumido para combatir un estado de temor, de debilidad. El hombre toma la máscara para ocultar su inseguridad, su vacío y su frustración. Así, el doble es mostrado como la evasión de una realidad urticante, que golpea el rutinario existir y enuncia la problematización del sujeto, que intenta darle un sentido otro a su vida desde su enmascaramiento, de su alteridad, como una forma de escapar o esconder el fracaso, el miedo, la soledad, el desamparo y la rutina.

Este deseo por querer ser otro nos sitúa primero ante el sujeto que desea, es decir, ante Perucho Contreras, aquel insípido y gris oficinista cuya torpeza le lleva a sufrir un accidente por el cual le han enyesado uno de sus brazos y que, en medio de una larga noche de insomnio, sueña con reconocerse como el Otro, como Pedro Infante, aquella figura mítica y legendaria para, desde esta asunción, atreverse a realizar las cosas y los actos que en su realidad no se atreve: entre otras, bajar y apagar la desquiciante alarma del automóvil que, a lo largo de aquella noche funambulesca, no ha cesado de sonar ensordecedoramente, ante la indiferencia e insensatez del dueño que posiblemente ha de ser el único que duerma tranquilo: “esa corneta no va a parar nunca y seguramente el único que ahora duerme a pata tendida es el propietario del automóvil” (Liendo, 1993: 10).

Ese deseo instaura también la impotencia y la frustración, permitiéndole a Perucho ironizar acerca de la poca valentía de los ciudadanos, que no se atreven a callar aquel demoníaco aparato. Esa situación de impotencia, frustración, ironía y enfermedad, sitúa a la ciudad, según Josep Ramoneda (1989), como el espacio o lugar propicio para los horrores, las angustias y los miedos:

“Pero los seres domesticados siempre aguantan el corneteo (...), aquí tutili mundi se queda pataleando en su cama” (Liendo, 1993: 10-11). Al emitir aquel angustioso deseo, “¡Dios mío, si yo fuera Pedro Infante!”, Perucho se reconoce en tanto sujeto que desea, e instaura al *Milamores* como objeto de sus deseos. Desplaza sus anhelos por cambiarse de gris oficinista a una de las figuras emblemáticas del folclore mexicano, asumiendo su silueta exitosa, que le permite ocultar la suya, oscura, débil e insignificante.

En este sentido, siguiendo a Jacques Derrida (1975) hay un deseo implícito de reconocerse como otro a partir de una imagen primera, pues la instauración del doble deviene de una imagen, del deseo de imitación y representación, y el deseo de Perucho es reconocerse como imagen o figura de Pedro Infante. Michel Foucault (1968) dice que el deseo y la representación se reconocen por la presencia de un Otro que deviene en objeto de ese deseo.

“El deseo según el otro siempre es el deseo de ser Otro”, (Girard. 1985: 78) de reconocerse como a quien se deifica y con quien se sueña. De esta manera, asumiendo la máscara del otro, el sujeto realiza lo que desde su realidad no se ha atrevido. Perucho reafirma aquel deseo inicial cuando, desde la recupera-

ción de la memoria - que le regresa su grupo de amigos, el cine Jardines a donde iban para ver las películas del charro, las calles, las plazas, los bares del barrio -, manifieste el por qué de su deseo de ser Otro al decir:

Parece que no hay un hombre arreo en este país, por lo menos en esta urbanización porque un hombre macho bajaría ahora con una lata de gasolina y le prendería fuego a ese monstruo con ruedas: Eso haría yo si fuera Pedro Infante y seguramente todos los habitantes se asomarian a los balcones, para aplaudirme, gritarían vivas y hurras, y yo para hacerles olvidar la mala noche les cantarían “Las mañanitas”: “Despierta mi bien despierta/, mira que ya amaneció/ ya los pajaritos cantan/ la luna ya se metió” (Liendo, 1993: 10).

El querer ser Pedro Infante, es también desear y asumir sus cualidades y virtudes, aquella voz bien timbrada, acariciante, para arremeter con un repertorio inagotable de boleros sentimentales, cuyos intertextos se mostrarán en su reticulado, a través de los cuales apasione los esquivos corazones femeninos y conquiste a la mujer amada, deseada, soñada; para cantar y bailar un vals o un huapango: “Fue en aquellos años de película cuando conocí a Sandra. La muchacha más linda del barrio” (Liendo, 1993: 18); o lanzarse hacia laberínticas y peligrosas aventuras, apropiándose también de una honestidad sin tacha y de un

rostro querendón; retar al destino desde la cabina de una avioneta y posar para la eternidad con un gesto resignado ante el ineludible deber de dar vida a un mito: “y te voy a enseñar a querer/ como nunca has querido” (Liendo, 1993: 15).

Ser Pedro Infante, le permite a Perucho transformar aquella noche de insomnio y pesadilla, en una celebración ilimitada de momentos fulgurantes, a través de los cuales sacude la modorra de su cotidianidad de burocratizado oficinista. Le permite también, entre las melodías del charro inmortal, rescatar su vida, su adolescencia, habitada por amores imposibles, amigos que encanecieron, tomaron otros rumbos o murieron, a la vez que retrata memorísticamente las ciudades de Caracas y México de mediados de siglo. “Eran los años cincuenta, lentos, como una serpiente despertando. Días de infancia vividos en una Caracas apacible, donde desaparecían las estrechas calles y casas conocidas, y surgían repentinamente amplias avenidas” (Liendo, 1993: 63).

El discurso se hace aporístico - y aquí seguimos la noción de aporía que recoge José Ferrater Mora (1978: 38), presentándola como una paradoja que sostiene la afirmación luego de haberse negado a sí misma, y también a la inversa -, pues Perucho se establece en principio como un gris oficinista, que se niega y se

tacha, para reconocerse como Pedro Infante, y regresar, al final, sobre su propia identidad de Perucho Contreras. Es decir, se afirma, se niega y se reafirma. Este juego aporístico contrapuntará la narración, pues además de Perucho y de Pedro, deviene en anónimo Contreras y en Ninguno Contreras. La tachadura de la identidad instaura las angustias del sujeto y termina por reconocerlo en su nadería. En medio de la soledad en que se encuentra, con el brazo roto y aquella alarma que no cesa, sueña pues con instaurarse como el otro, para abordar otras realidades, las del charro cantor, por ello toma la decisión de cambiar de identidades, negándose para reconocerse en Pedro Infante: “Perucho Contreras no es un mal tipo, pero me tiene hasta aquí. Desde ahora en adelante soy ni más ni menos que el charro de oro” (Liendo, 1993: 35).

Al instaurar el deseo por ser otro, como apunta Carlos Baptista (1998), Perucho presenta una actitud negativa de sí mismo, saliendo a flote, por sus fisuras, atisbos que muestran una personalidad escindida, plena de fracasos y momentos grises que lo llevan a desear reconocerse como aquel ídolo, cantante y actor cinematográfico. Jacques Lacan (1977 y 1984) afirma que, desde el inconsciente, afloran y se revelan las manifestaciones de la personalidad que el sujeto ha llevado escondidas por

años, haciendo eclosión durante un momento de crisis. Crisis que vive Perucho aquella noche insoportable, de ruidos, imposturas y cobardías. Por ello desea esconderse tras la máscara de Pedro Infante, fabricarse un nuevo rostro, una nueva figura con la cual enfrentar los dilemas de su vida, apropiarse de una silueta más contorneada, mejor construida, que le permita recorrer exitosamente el mundo.

Quizás esa alteridad le permita esconder algo monstruoso que no quiere revelar, pues según René Girard (1983: 110) “no hay doble que no esconda su monstruosidad secreta”, o como apunta Octavio Paz (1973: 36) “el monstruo es la proyección del otro que me habita”, y Perucho Contreras tiene algo que no muestra, que quisiera llevar a cabo, quizás llevarse en su caballo negro de charro aquel amor infinito por Sandra, o por la propia Fabiola, reconociendo en ello cierta sensibilidad melodramática, pues no hay que olvidar, como manifiesta el propio Paz (1976) que lo monstruoso, paradójicamente y en el vértice dinámico de su eternidad, es supremamente bello, como lo bello resulta monstruoso.

Por otra parte, al parodiar a Pedro Infante, volviendo a Carlos Baptista (1998), el autor lo muestra como una rapsodia de su propia vida, desmitificándolo y resignificándolo en toda la importancia de su inserción

en las raíces populares. Así, la novela, según Garmendía (1998: A-4) se hace bifronte, un sueño de dos mitades superpuestas, de dos caras que se yuxtaponen y se sustituyen constantemente una a la otra, la de Perucho Contreras y la de Pedro Infante. El primero reconstruye su vida desde la fantasía, los sueños, las imposturas y los deseos, por ello se inventa una vida como la de Pedro Infante, pero se la inventa en silencio, a lo largo de una solitaria y larga noche de insomnio.

Una vez instaurado como el charro, no sólo podrá quemar aquel automóvil cuya alarma no lo deja dormir, sino que podrá dar serenatas, ser admirado y, jugando con el melodrama, la parodia, el humor y la ironía, presentarse en un programa de aficionados, cubierto con una máscara resplandeciente que no revele su identidad, “como la de ‘El Santo’, el enmascarado de plata” (Liendo, 1993: 14), pero eso sí, cantando como Pedro Infante, para ir ganando cada eliminatoria semanal, mientras se acrecienta en el público la duda acerca del cantante enmascarado, y ayudar con ello a las disímiles elucubraciones en el imaginario popular del televidente o del radioescucha: que si se trata de un hombre con el rostro muy feo; que una cicatriz, producto de un horrible navajazo le cruza todo su rostro; que tiene el rostro desfigurado a causa

de un accidente; que si se trataba de este o aquel, es decir, la instauración de la máscara como algo que oculta lo monstruoso pero que, paradójicamente, permite la adoración, la glorificación. En este sentido, es ir acrecentando una silueta radiante, vertiginosa, inspiradora. Y en su febril imaginación cree escuchar cada comentario, hasta el grandioso y memorable día de la final en que sea declarado ganador absoluto, cantando divinamente “Y te voy a enseñar a querer/ como tú no has querido”, o como lo haría más adelante cantando “Cucurrucucú paloma”, un bolero dedicado a Miroslava en la película “Escuela de Vagabundos”.

Se imagina a todos, sorprendidos, tensos, ante aquel cantante enmascarado, cuando el animador, ante la histeria colectiva, declara: “El cantante anónimo es... ¡Perucho

Contreras!” (Liendo, 1993: 15), y la secretaria del jefe, que estaba bien buena y que jamás le había hecho caso alguno, con la boca abierta, y el jefe mismo que pega un brinco y grita: “¡Carajo! Quién se podía imaginar que Contreras es el fantasma de Pedro Infante” (Liendo, 1993: 15), y al día siguiente se presentaría en la oficina, cubierto con el manto de la gloria y el triunfo, su silueta bañada por el éxito lisonjero, para darse el gusto de renunciarle al jefe.

Así, la obra es rica en recursos humorísticos, irónicos, satíricos, paródicos, que le permiten mostrar el estado de frustración y de fisuras del hombre postmoderno, que si bien vive renegando del sistema que lo somete, nada hace para salir de él, por cobardía y porque realmente no le interesa. Por ello mismo desea desdoblarse en otro y comenzar a correr aventuras.

IV

Por otra parte, el juego de la verosimilitud se hace presente. Ficción y realidad contrapuntean los meandros del discurso. El lector va descubriendo la vida de Perucho en la medida en que va armando, como un gran mosaico, la vida del ídolo mexicano. Perucho le cede la voz a Pedro Infante, o quizás sea a la inversa, se apropia de la voz de éste, para armar, mitad fábula y mitad realidad, ambas vidas. La voz del cantante referirá su naci-

miento en Mazatlán, la infancia en Guamúchil, los apremios y necesidades padecidos, y finalmente la conquista de la fama, la gloria y la fortuna: “yo nací en Mazatlán pero salí muy escuincle de la tierra de los venados y fui a vivir en Guamúchil, adonde me llevaron mis padres (...). Pero desde niño tuve el sueño de remontar alto” (Liendo, 1993: 12-13).

La narrativa se hace entonces un tejer y destejer. La historia va y viene del presente al pasado y del pasa-

do regresa al presente, lo que Gerard Genette (1989) denomina anacronías, específicamente analepsis, cuando el sujeto se marcha del presente hacia el pasado, insertando otra narración, para regresar con posterioridad a su presente. Perucho viaja constantemente hacia su pasado, hacia su adolescencia, para rescatar a los miembros de lo que llama “*la pandilla*”, sus amigos, la tribu afectual que menciona Michel Maffesoli (1990); pero viaja también hacia el pasado musical y cinematográfico desde donde rescata la vida del ídolo, las películas que filmó, las canciones que cantó y que lo hicieron famoso: “Sabes, Perucho, anoche me acosté otra vez tarde, porque pasaron una película divertidísima, Escuela de Música, con Pedro Infante y Libertad Lamarque” (Liendo, 1993: 19).

Ese ir y venir, ese tejer y destejer, flujo y reflujo, va armando la narración desde un mosaico architextual, lo que Julia Kristeva (1978) denomina la menipea. Los intertextos musicales mexicanos mantienen la sátira, el pastiche y la parodia. Se está, siguiendo a Víctor Bravo (1993b), desde el discurso de la parodia, reescribiendo la vida de Pedro Infante a través de la mirada y los deseos de un anodino oficinista caraqueño. La indeterminación será otro de sus rasgos sobresalientes, ya

que la voz narrativa se disemina a través de varias voces, para mantener aquel contrapunteo narrativo entre las vidas de Perucho y Pedro Infante, sosteniendo un intenso diálogo entre ambos personajes que van contándose sus logros, sus victorias, sus derrotas, sus amores y desamores, los amigos y los parientes más cercanos. Estos espacios de indeterminación, estos intersticios, contrapuntean los mundos posibles de Perucho y Pedro, poniéndolos en una manifiesta interrelación con el mundo del autor y con el mundo del lector. Permiten, a su vez, que el lector reconozca el estado de delirio en que ha caído Perucho: “*Y uno tiene que ser un tipo medio tarado, para estar pensando tales pajuatadas a esta hora de la madrugada*” (Liendo, 1993: 15).

Ciertamente, en sus delirios, Perucho sueña con un caballo negro y un par de pistolas, para salir cabalgando desde Caracas hasta Santiago de Chile y rescatar a su esposa, si al dictador Pinochet se le ocurriera hacerle algo - aprovechando para emitir juicios críticos acerca de las distintas dictaduras latinoamericanas - o simplemente para ir por toda Latinoamérica haciendo revoluciones, por el mero placer de hacerlas: “Si yo fuera Pedro Infante me montaría en mi caballo negro y haría revoluciones yo solo, o quizás acompaña-

do de mi compadre Aguilar para divertirme todavía más” (Liendo, 1993: 11).

Estamos, como indica Gianni Vattimo (1989b: 36), ante la presencia del soñador que tiene conciencia de su sueño, pues Perucho Contreras se instaura como “*el hombre que sabe seguir soñando sabiendo que sueña*”, el sujeto de las imposturas y los deseos. El discurso se hace cada vez más lúdico. La máscara que asume el personaje envuelve también al lector; pues al hacerse el discurso más paródico, el lector no dilucida, no delimita fielmente dónde comienza la ficción de Perucho y dónde termina la realidad de Pedro Infante, o a la inversa, puesto que en ese discurso paródico, uno y otro son a su vez, el envés y el revés del mismo personaje. La frontera entre uno y otro se torna más elusiva, más difusa, hasta que el sujeto del deseo asuma plenamente la identidad del otro, del ídolo, y comience a reconocerse como tal. Por ello Perucho Contreras, en ese lenguaje aporístico que ya señaláramos, afirma:

Lo que sucede es que Perucho Contreras no es Perucho Contreras. Es decir, no existe. (...). Soy ninguno. Y ninguno no tiene biografía. Ninguno es el soldado desconocido. Lo único que puede hacer Ninguno para ser Alguien es robarse una forma. Si Ninguno le roba la identidad a Alguien en la realidad, todos se reirán del disfraz y será ridiculizado. Pero si Nin-

guno se transforma en ídolo, dentro de sí mismo, nadie advertirá el trueque. Por eso, lo mejor es que Ninguno Contreras se busque un ídolo popular auténtico, y secretamente se meta en su piel. Se apodere de su espíritu y de su ángel. (Liendo, 1993: 72).

Perucho se convierte a sí mismo en un ser de la negación. Se niega como tal sujeto, se tacha o se anula, para irrumpir desde el discurso ficcional como otro, alguien capaz de sustituir al ídolo de multitudes, asumiendo entonces la vida toda del sujeto deseado. Sujeto éste que, en otras tantas noches de insomnio de Perucho, ha ido cambiando de nombre y de roles, pues antes de Pedro Infante se han instaurado Robin Hood, Simbad el Marino o Ezequiel Zamora, ratificando desde ellos aquella mirada de George Steiner (1980) de que el hombre no es más que un gran impostor. Sólo que aquella noche de insomnio, con su brazo roto y la alarma del automóvil sonando incansablemente, descubre que “treinta años después, es cuando vengo a caer en cuenta que, en toda mi existencia no he tenido más ídolo que aquel Pedro Infante, el rey de los charros” (Liendo, 1993: 9).

En este sentido, el disfraz que Perucho pretende asumir será una muestra de sus encontrados sentimientos y actitudes, de su desencanto frente a la forma de vida actual, frente a las sensibilidades, naderías y frivolidades

contemporáneas, que cada día que pasa sumergen más al individuo en un mundo mecanicista e informatizado, asumiendo las distopías y las nostalgias por su mundo juvenil, en donde el “Charro de Oro” era el centro de la discusión de los amigos de la pandilla. Así, Perucho se reconoce como Pedro Infante Cruz, asume su vida toda y con ella la paternidad de las distintas películas realizadas por el ídolo, revive cada uno de los amores cinematográficos - y reales - que mantuviera el “Milamores” con distintas estrellas del firmamento femenino del México de entonces, y por ello le recalca a los amigos que Pedro Infante “se echó a la Lupita, la Tongolele, la Sandra (la mujer de fuego), la Torrentera; la Quintana y todas las mejores hembras de México y del continente” (Liendo, 1993: 12), reafirmando con ello la imagen de macho del ídolo, pero manifestando tal carencia en su realidad de Perucho Contreras.

El resquebrajamiento de la identidad le permite amar y ser amado. Puede entonces, desde el ámbito de lo dionisiaco, asumir el amor que durante años mantuvo escondido por Sandra, la vecina, que poblaba sus sueños eróticos de la adolescencia, y contar desde allí la vez en que estuvo en un bar, despechado por Sandra que se había casado y esperaba ya trillizos. Ese día se puso a bailar con una pros-

tituta que lo hacía con tal voluptuosidad, con tanta sensualidad, que él creyó llenar la sala de baile con su semen ante la protesta de las demás personas. Cito in extenso:

Marqué el I-26, y la voz de Pedro Infante se enseñoreó en el recinto (...). La gana me dio de bailar esa pieza. Entre las coloreadas sombras, observé un vestido escarlata que dejaba una blanca espalda desnuda. La mujer estaba recostada de la barra. Envalentonado, la abordé vaso en mano. (...) Sentí como su cuerpo tallado se apretaba firmemente contra el mío. Me estremecieron sus lentas contorsiones de boa. (...) Sus muslos, parecían ventosas adheridas a mis flacas piernas. Su sexo un imán poderoso que generaba radiaciones eléctricas. Cuando terminaba la pieza me sacudió un temblor, de mi maravilloso pájaro irrumpió un torrente de caliente semen que se desbordó por los bordes de mis calzoncillos, se precipitó por las piernas peludas y empapó mis felices zapatos. (...) Yo continué regando semen hasta llegar a la mesa (...). Un tipo se resbaló en la pista y, al ver el piso anegado de esperma, dijo: “Deberían masturbarse en el baño, no joda, ¡aquí cualquiera se puede matar!” (Liendo, 1993: 88-89).

Las abyecciones, lo grotesco, lo ominoso, las disonancias y lo fragmentario, como se aprecia, serán otros de los recursos narrativos que se dan cita en el entramado de la novela. Las abyecciones se unen a la hipérbole para resignificar un mo-

mento, como el anteriormente mencionado. Las disonancias y las fragmentaciones estarán dadas a lo largo de la narración, no hay una linealidad narrativa ni se respeta la temporalidad, por lo cual se va y se viene constantemente del presente al pasado, interrumpiendo el hilo narrativo para insertar otro suceso, sosteniendo así las disonancias y lo fragmentario o lo que con anterioridad mencionáramos, siguiendo a Genette, como las anacronías.

El discurso conlleva una multiplicidad de puntos de vista y distintas modalidades expresivas. Así, encontramos una rica panoplia estilística, la antinomia del pasado, apreciada desde la vida fabulada de Pedro Infante, que cobra una intensa vigencia en la actualidad de Perucho Contreras; la parodia en donde personaje e ídolo se confunden, se mezclan, se mimetizan para reescribirse, reactualizarse y resignificarse uno en el otro; el pastiche o la imitación de géneros discursivos, más propiamente desde el ámbito de lo musical - aunque no únicamente, pues encontramos constantes referencias, citas y alusiones a distintas obras literarias universales, a la cinemato-

grafía hollywoodense y al kitsch en sus variadas manifestaciones artísticas -, desde cuyos intertextos se asume y se muestra la cotidianidad de Perucho, y el refulgente ascenso del *Charro de Oro*.

Desde allí se asume también la ironía y el humor, pues Pedro Infante - o Perucho Contreras - puede parodiar uno de sus grandes boleros rancheros al pasar del conocido "Sombras nada más, entre tu vida y la mía" al jocoso "Moscas nada más, entre tu vida y la mía", (Liendo, 1993: 57), que sitúan otra de las identidades de Perucho, la del hombre mosca: "Mosca con las motocicletas, mosca en los semáforos, mosca con los tombos, mosca con los perros cojos, mosca con esas bellas transformistas, (...)" (Liendo, 1993: 55-57). La parodia funciona entonces como un catalizador que pone en escena al humor, que a su vez funge como tranquilizador, no sólo de la vida de Perucho sino también la del propio Pedro Infante, e incluso en la actuación misma del lector, quien se va haciendo cómplice de las diversas historias y fustiga de cuando en cuando al texto, al esbozar alguna sonrisa.

V

Interesante resulta la mirada del ídolo, pues no sólo será manifestada desde el deseo de Perucho para ins-

taurarse como su alteridad, sino que será asumida desde el grupo de amigos, "la pandilla" o "la pata", que

suele reunirse en la esquina, en la plaza o en el bar, para desde allí ir hasta el cine “Jardines” y deleitarse con aquellas míticas figuras de la cinematografía latinoamericana, inclinándose por uno u otro: Jorge Negrete, quien a lo largo de la narración va contrapunteando con Pedro Infante en el favor del público; Alfredo Sadel, el tenor favorito de Venezuela; Chelique Sarabia, compositor del bolero aquel que le diera la vuelta al mundo, “Ansiedad, de tenerte en mis brazos, musitando palabras de amor”; los Aguilar, Antonio y Luis; Miguel Aceves Mejías; Javier Solís; todos éstos charros del cine mexicano; Julio Jaramillo; Daniel Santos; María Félix; La Lupe; Agustín Lara; La Tongolele y la inigualable Toña La Negra, en una sucesión que se haría interminable.

Asimismo, vale detenerse, a causa del peso gravitacional que sostiene a lo largo de la narración, en la pandilla o la tribu afectual para decirlo con Maffesoli, es decir, la libre asociación de individuos, autónomos y unidos entre sí por algún vínculo societal, en este caso, por el gusto cinematográfico y musical-popular. Estos amigos se reúnen para hablar sobre boleros, películas y, desde luego, sus amores. Así, Perucho rescata, desde el ejercicio de la memoria, a los integrantes de aquella “pata”, con sus apodos respectivos “María Purísima” - “Re-

cordé al Catire María Purísima (así lo bautizamos desde el día que la vieja Teotiste, al salir de la bodega “La última trinchera”, después de mirarle el enorme miembro mientras orinaba contra el poste, se santiguó y dijo: ¡Ave María Purísima!” (Liendo, 1993: 9) -; Daniel, Negru-ra, Paraulata, Roberto, Cara e’coñazo, Parapara, Medianoche y Peruchín Contreras entre otros asomados. Recupera también, a las muchachas: Sandra, Anabella, Luisana, Rumilda, Amanda, Consuelo, Ruper-ta, la coqueta Chabela Rodríguez, y hasta la profesora de francés que tenía unas nalgas redonditas y perturbadoras.

Otro motivo de reflexión, igualmente por el enorme peso gravitacional del discurso, lo representan los múltiples intertextos musicales. Remiten generalmente al cancionero popular mexicano, aunque no falta algún bolero caribeño. Cada vez que desde una cita o una alusión se remite a un bolero o a una ranchera, hay un motivo, oculto o manifiesto, que sostiene tal referencia. Así, Perucho, al asumir la identidad de Pedro Infante y bajar y prenderle fuego al automóvil para tranquilizar a las personas asomadas a los balcones, les canta “Las Mañanitas”: “Despierta mi bien, despierta/ mira que ya amaneció/(...)” (Liendo, 1993: 10); o al recordar la vida de pobreza del ídolo, entona “Tú y la Nubes”:

“Yo no nací pa’pobre/ me gusta todo lo bueno/ y tú tendrás que quererme/ o en la batalla me muero”, (Liendo, 1993: 12), que iba ya gestando, perfilando, la imagen, la figura o la silueta del macho que se enfrenta a todo para lograr el éxito, la fama, la fortuna, la gloria y el amor de las mujeres.

Recuerda también las películas en donde Pedro Infante interpreta a un humilde boxeador, Pepe el Toro, quien deberá enfrentarse a Kid Malacara para sacar adelante a su familia; a su mujer, La Chorreada, a quien le canta “Amorcito Corazón”: “Amorcito corazón, yo tengo tentación de un beso”, (Liendo, 1993: 17), que Pedro Infante le cantara también a María Luisa, la que fuera su primera esposa. Asimismo, en sus cercanías continuas a Sandra, en ese amor silencioso que arrastra consigo, ella le cuenta sobre una de las películas del ídolo que retransmitió la televisión y donde éste canta un tango con sabor a bolero ranchero: “Un viejo amor”: “Por unos ojazos negros/ igual que penas de amores”, (Liendo, 1993: 20), porque Sandra sería siempre el recuerdo de lo más hermoso en la vida de Perucho, pero también de lo más lúdico, de lo más erótico, de lo más imposible:

Fue en aquellos años de película cuando conocí a Sandra. La muchacha más linda del barrio, que me aventajaba como en cinco años de edad. (...) quedé atontado

por su encanto apenas al descubrirla. Es algo inexplicable, como si de pronto al verla me hubiera paralizado una dulce puntada en el ombligo. (...) Yo pienso que no existía nada tan estimable en el mundo como su virginito; merecía estar dentro de un cofre de oro macizo, sobre un cojincito de terciopelo, como una joya invalorable. (Liendo, 1993: 18-19).

Aquellas lubricidades avivan el despecho y la nostalgia de Perucho, quien asume su guayabo cantando los inolvidables éxitos de Pedro Infante, llorando su decepción por Sandra, arrastrando una vida de pulsiones y deseos reprimidos, creyéndose, como se titula uno de los boleros, un “Loco”: “Que abrazado de un árbol/ le platico mis penas/ y le cuento a la luna/ lo que sufro por ti” (Liendo, 1993: 77). En algún instante piensa que Fabiola lo abandona, decidiendo quedarse en Chile sin comunicarle nada, aquello le lacera los sentidos, los sueños, y canta: “Y si Adelita se fuera con otro/ la seguiría por tierra y por mar”, (Liendo, 1993: 40); considera que su vida seguiría derrumbándose, que dormiría en cama de piedra: “De piedra ha de ser la cama/, de piedra la cabeza” (Liendo, 1993: 52). Se imagina entonces escribiéndole la carta del adiós: “Cuando recibas esta carta sin razón/ Eufemia (perdón, Fabiola) ya sabrás/ que entre nosotros todo terminó” (Liendo, 1993: 35), y para reafirmar su condición de macho

que no puede ser despreciado por una mujer, le cantará: “Ya me despedido de tu amor me voy cantando/ Tus

lindos ojos no me verán caer” (Liendo, 1993: 32).

VI

Así, desde los intertextos musicales, la obra se multiplica en recursos humorísticos, irónicos, satíricos, paródicos y polifónicos. En su discurso irá mostrando la estética de la banalidad, la frivolidad y la sociología de la cotidianidad. Revaloriza y resemantiza la cultura de los sujetos y los espacios periféricos, desde la resignificación de momentos festivos o amargos, el carnaval musical caribeño, el sincretismo religioso, deportivo, erótico, dionisiaco; el pensamiento del sujeto postmoderno, que obvia los problemas de la vida para detenerse en las banalidades y desde allí sacar a flote sus carencias, sus frustraciones, mantener la ambigüedad y lo aporístico, pues si bien en algún momento afirma que tampoco es tan malo ser Perucho Contreras, regresando a su realidad de anodino oficinista, al final, ya amaneciendo, cuando se apaga la corneta, retomando su oscura y débil silueta y presintiendo que Fabiola llamará esa mañana, vuelve sobre la idolatría al afirmar que, desde la

pantalla del cine, “desde aquel pequeño trozo de tela blanca, me sonríe y guiña un ojo, mi gran amigo Pedro Infante” (Liendo, 1993: 96). Es decir, persiste en sus imposturas, en sus fallidos ocultamientos, en la asunción de la máscara.

Con esta novela creemos señalar la articulación de la cultura popular en América Latina y el Caribe – y desde luego, en Venezuela –, su resemantización y resignificación pluricultural en los albores de un siglo que se presume incierto y ambiguo a la vez. Con ello, igualmente, creemos dar cuenta del sujeto periférico que se asume desde el vacío ideológico y cultural, de un tiempo que ha sido denominado como postmoderno; de su sincretismo y desterritorialización.

Finalmente, apuntar que estos discursos paródicos, porosos y fronterizos, que estas obras narrativas, reconfiguran las letras latinoamericanas, su noción literaria, al ser una nueva expresión y una nueva cartografía de la literatura y de la cultura venezolana, caribeña y continental.

Bibliografía

- BÁEZ, Juan Carlos (1986). "La música toma la palabra. El Caribe leído y cantado". En: *Imagen*. N°. 118. Caracas, mayo. pp. 29-31.
- BAPTISTA DÍAZ, Carlos. (1998). "Si yo fuera Pedro Infante de Eduardo Liendo. (Un acercamiento al discurso de la postmodernidad)". En: *Cifra Nueva*. N°. 7. Trujillo (Venezuela), enero-junio. pp. 19-25.
- BARAJAS SANDOVAL, Carmen (2001). *Jorge Negrete*. México, Editores Asociados Mexicanos.
- BRAVO, Víctor (1993a). *Los poderes de la ficción*. 2ª edc. Caracas, Monte Ávila.
- . (1993b). *Ironía de la literatura*. Maracaibo, Universidad del Zulia.
- DERRIDA, Jacques (1975). *La diseminación*. Madrid, Fundamentos.
- FERRATER MORA, José. (1978) *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires, Sudamericana.
- FOUCAULT, Michel (1968). *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI.
- GARMENDIA, Salvador. (1998). "Si yo fuera Eduardo Liendo". En: *El Nacional*. Caracas, 22-08. p. A-4.
- GENETTE, Gerard (1989). *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
- GIMÉNEZ, Lulú (1990). *Caribe y América latina*. Caracas, Monte Ávila.
- GIRARD, René (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona, Anagrama.
- . (1983). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama.
- GONZÁLEZ SILVA, Pausides (1998). *La música popular del Caribe Hispano en su literatura. Identidad y melodrama*. Caracas, Fundación Celarg. p. 110.
- KRISTEVA, Julia (1978). *Semiótica I*. Madrid, Fundamentos.
- LACÁN, Jacques (1977) *Las formaciones del inconsciente. El deseo y su interpretación*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- . (1984). *Escritos I*. México, Siglo XXI.
- LAGO, Eduardo (1992). (Entrevistador). "Luis Rafael Sánchez: La música popular propicia una biografía del continente hispanoamericano". En: *Papel Literario. El Nacional*. Caracas, 5-7. pp. 4-5.
- LIENDO, Eduardo (1993). *Si yo fuera Pedro Infante*. 3a edc. Caracas, Alfadil. p. 96.
- LÓPEZ, Héctor (1998). *La música caribeña en la literatura de la postmodernidad*. Mérida. Universidad de Los Andes. p. 127.
- MAFFESOLI, Michel (1997). *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós. p. 270.
- . (1990). *El tiempo de las tribus*. Barcelona, Icaria. p. 284.
- . (1979). *La conquista del presente. Para una sociología de la vida cotidiana*. París, PUB.

- . (1996). *La sombra de Dionisio. De la orgía: una aproximación sociológica*. Barcelona, Ariel. p. 198.
- NEGRETE, Diana. (1987). *Jorge Negrete. Biografía autorizada*. México, Diana.
- PAZ, Octavio (1973). *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica.
- . (1976). *El escritor y el poder*. México, Joaquín Mortiz, ed.
- RAMONEDA, Josep (1989). *Apología del presente. Ensayos de fin de milenio*. Barcelona, Península.
- RANK, Otto (1976). *El doble*. Buenos Aires, Orión. p. 137.
- SERNA, Enrique (1993). *Jorge el bueno*. México, Edcs. Clío.
- STEINER, George (1980). *Después de babel*. México, Fondo de Cultura Económica.
- TORRES, Vicente Francisco (1998). *La novela bolero latinoamericana*. México, UNAM.
- VATTIMO, Gianni (1989a). *El sujeto y la máscara*. Barcelona, Península.
- . (1989b). *Más allá del sujeto*. Barcelona, Paidós.