

EL HABLA Y LA TRANSFORMACION DE LA RETORICA NARRATIVA

Petrona Dominguez de Rodriguez Pasqués

Se debe a Todorov una seria insistencia acerca de las propiedades del habla antes de su integración en una obra. "La obra literaria — dice — no está hecha con palabras: está hecha con frases y esas frases pertenecen a diferentes registros del habla" (1).

Ante todo el autor de *Poétique de la prose* se basa en dos dicotomías: a) el enunciado y la enunciación; b) referencia y literalidad. A partir de ellas se dan tres grandes clases en los registros del habla: la que se apoya en el aspecto referencial, la que destaca el aspecto literal y finalmente la que manifiesta el proceso de enunciación.

Todorov da un paso adelante en el examen de estos registros que anticipó Charles Bally con otra denominación. El tema no ha sido agotado y prueba de ello son los nuevos problemas que la retórica narrativa moderna va presentando con la introducción del habla en forma total o parcial dentro de una obra literaria.

Casi todos los críticos de la literatura iberoamericana coinciden en señalar la renovación del lenguaje como una característica de la actual narrativa. Ya Emir Rodríguez Monegal destacaba el hecho en el III Congreso Internacional de Hispanistas: ciertos escritores latinoamericanos están unidos por "una conciencia agravada de que la textura más íntima de la narración no está ni en el tema ni en la construcción externa ni siquiera en los mitos. Está muy naturalmente para ellos en el lenguaje". (2)

Rodolfo Borello por su parte afirma que un aspecto de esa renovación reside en el enriquecimiento, la transformación y en parte la destrucción de la retórica narrativa tradicional por medio

del habla. A tal punto supera esta transformación la esfera de la lengua literaria que toca aspectos formales y estructurales de la obra narrativa.

Esta renovación ha sido una constante en la literatura española; no debe pensarse que su introducción se da con posterioridad a 1940 según se ha destacado. Pero es justo aclarar que el proceso de renovación de la lengua narrativa se dio con características singulares en la lengua narrativa de Iberoamérica:

“El uso de la lengua coloquial como instrumento de insurrección, transformación y enriquecimiento del lenguaje narrativo se ha convertido en una intención programática, consciente y voluntaria”. (3)

En la actualidad el habla lo ha invadido todo; ya el texto dialogado y el contexto son una misma cosa. No puede omitirse la importancia que para esta introducción del habla y su particular posesión de la estructura de la obra tuvieron las modernas técnicas de la novela y especialmente la del flujo de conciencia.

En la novela contemporánea el narrador deja de ser el omnipotente y onnisociente para convertirse en un testigo que a veces sabe lo mismo y otras menos que los personajes. El cambio del punto de vista “o las “visiones” ha favorecido la irrupción del habla porque el narrador desaparece y son sus personajes los que revelan el mundo. Hay una fórmula narrador-mundo lector que cobra importancia.

En el género cuento se da el llamado “cuento monólogo narrativodramático”. (4) Consiste en una narración puesta en boca de un personaje que, puede ser protagonista o testigo de una historia entregada al lector a través de sus palabras. Lo más frecuente es que se trate de un tipo popular de condición humilde cuya visión del mundo se refleja en el espejo de su palabra. Tenemos muestras de esto en Borges con su famoso “Hombre de la esquina rosada” donde aparece el compadrito con las características del habla porteña de los guapos del 900 y al final se da el lujo de dirigirse al propio autor llamándolo “Borges”.

Aparece también en varios personajes de Juan Rulfo, el novelista mejicano. En el cuento *Macario* es un tontito el que narra su historia triste de chico hambriento en que el hambre física es sólo la sombra de su hambre espiritual. El protagonista en su mentalidad inferior no se da cuenta de su condición.

Es que somos muy pobres ejemplifica del mismo modo el hondo drama moral de una familia. El hijo conductor es el monólogo del menor de los hijos. Habla un niño de once años. Las formas orales inundan el cuento y determinan su estructura. La inundación se ha llevado la vaca de su hermana Tacha. La familia está preocupada porque sin la vaca nadie se casará con la joven. Y no

tendrá otro recurso que volverse prostituta como lo han hecho sus dos hermanas mayores. El niño simplemente relata sucesos de su ambiente; no encuentra rara la situación mientras que el lector, que trae otros valores al cuento ve un problema social. Rulfo emplea una estructura exactamente igual en los dos cuentos pero logra un final distinto. En “Macario” sobresale la caracterización del idiota. “Es que somos muy pobres” tiene poca caracterización y se destaca el problema social y moral. Puede preguntarse cuál es el resultado de este ingreso de la forma oral en el monólogo dramático. Ante todo una mayor comunicatividad, una inmediatez en la relación personaje-lector y en la relación autor-lector. Y no se puede hablar de fronteras, de líneas divisorias entre sucesos narrados y el lector espectador. Ahora el lector entra en la obra y va viviendo esos sucesos ayudado por una voz: la del protagonista. Además el lector no sólo se ha situado en el contexto sino que colabora en crear la situación del relato. (5)

EL POZO novela corta del uruguayo Juan Carlos Onetti presenta las memorias de un personaje solitario, Eladio Linacero: “Yo soy un pobre hombre que se vuelve por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas”.

La línea más original y dominante desta novela es la capacidad de soñara del personaje. Para el lo soñado es la compensación de lo vivido. Todos sus sueños — no obstante sus cuarenta años — corresponden a la problemática de una imaginación adolescente. Eladio Linacero en su ocio se sueña hombre de acción cazador en Alaska, contrabandista en Holanda, marinero en la bahía de Arrak. Siempre hombre entre los hombres, fuerte y bastándose a sí mismo. Todas las historias corresponden a una temática representativa de la imaginación infantil que expresaron las revistas de la época como el *Tit Bits*. El habla va enlazando en el personaje dos ámbitos diferentes pero el narrador permanece en el hemisferio de la realidad desesperanzada. Los dos hemisferios son comunicantes; la realidad vivida como experiencia grosera de espesa materialidad y maldad genera la compensación de los sueños y a su vez hay una recurrencia sobre lo real como imperativo de la vida. (5)

No solamente el habla llena todo el monólogo dramático y conforma la estructura de una obra. A veces el monólogo aparece en pasajes de novelas como en TRES TRISTES DE CABRERA INFANTE. La estructura narrativa se integra en una serie de monólogos o fragmentos discontinuos en primera persona y también diálogos donde cada uno hace su uso privado de la lengua. El autor al comienzo aclara:

“El libro está en cubano. Es decir escrito en los diferentes dialectos del español que se hablan en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo. Las distintas formas del cubano se funden o creo

que se funden en un solo lenguaje literario.

... algunas páginas se deben oír mejor que se leen y no sería mala idea releerlas en voz alta. (7)

En su integración los fragmentos conforman un sistema lingüístico donde el lenguaje entre cruza su triple función semántica de representación, apelación y expresión. En un comentario, a la muerte de un personaje Bustrofedón, se da la intención del autor:

"Proponía entonces una literatura en la que las palabras significaran lo que le diera la gana al autor, que no tenía más que declarar al principio... que siempre que escribiera noche se leyería día o cuando pusiera negro se creyera rojo o azul o querer ver un libro escrito todo al revés donde la última palabra fuera la primera..." (8)

Unido al sistema lingüístico hay también un sistema crítico. En ese aspecto se aproxima a *Rayuela* de Cortazar.

En el siglo XIX existía una separación muy rígida entre la lengua del narrador y el área de los diálogos en los que se colaban a veces las particularidades orales. Esa ha sido la fortaleza contra la cual se lanzaron los renovadores de la novela en el siglo XX.

En forma paulatina y sin que pueda establecerse estrictamente una fecha precisa para cada avance, la prosa narrativa se ha ido contaminando con réplicas, sueños, palabras, ideas, sentimientos expresados en fugaces relámpagos de monólogo interior.

Otro antecedente fundamental al cual no se le ha prestado una verdadera atención es el de la novela romántica de tipo confesional. Esa novela en primera persona que chablabla a los lectores convirtiéndolos en espectadores es un antecedente de RAYUELA como muy bien lo ha señalado Borello. "Rayuela es una peregrinatio confesional con preeminencia de lo oral-dialogado". (9)

Hay casos en que las observaciones situacionales desaparecen y sólo encontramos la corriente de conciencia. Ejemplos: *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz* del mexicano Carlos Fuentes y *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig.

Enunciado y enunciación

En *Boquitas Pintadas* de Manuel Puig se ha recurrido a la antigua novela epistolar confesional. El autor la llama folletín. El éxito de Puig estriba en que supo retratar con fidelidad, el ambiente, las costumbres, y la atmósfera social y psicológica de la gente pueblerina de una ciudad de la provincia de Buenos Aires en la década del 40, más precisamente de 1937 a 1947.

La diferencia más notable entre *Boquitas Pintadas* y la novela epistolar se encuentra justamente en el habla. Puig no ha evitado esfuerzo para copiar fielmente la lengua oral, las peculiaridades expresivas, formas coloquiales y hasta el estilo sin estilo de periódicos, telegramas, avisos de la época en una determinada ciudad de provincia.

Hay dos lecturas para *Boquitas*: una la inmediata en que se capta la intriga y la otra la parodial del relato, lo que la profesora Bella Josef llama "denotación de primer grado" y "denotación de segundo grado". (10)

El fin de Puig ha sido mostrar la enajenación de los caracteres debido a los medios de comunicación de masa, unida a la enajenación del lenguaje, según anticipó Emir Rodríguez Monegal.

"M. Puig coloca como un nivel de su narrativa al mismo lenguaje, esto es la enunciación. El motivo conduce a un enunciado narrativo que es el mismo proceso narrador", dice Bella Josef.

Cuál es el propósito de Puig con este intento que ha asombrado a Hispanoamérica y lo ha hecho un best seller al par que un éxito en el cine? El ha fundido el lenguaje de la prensa, y los monólogos, el popular y el comercial. Se observa un intento de desjerarquización del lenguaje como apertura hacia el futuro.

Con esa desestructuración del lenguaje, Puig ataca la retórica narrativa tradicional pero además quiere transformar su época y su mentalidad proponiendo el lenguaje como factor de renovación.

El placer del lenguaje

En este muestreo de novelas que señalan la voluntad de renovación por el lenguaje en un alarde de originalidad, puede añadirse el aporte del cubano Severo Sarduy con su obra *De dónde son los cantantes* cuya traducción al francés *Écrit en dansant* ha merecido la crítica de Roland Barthes.

La novela representa una verdadera aventura del texto. Casi podría hablarse de una literatura gestual. Está compuesta por tres episodios integrados en sí mismos y una introducción, Curriculum Cubense donde se presenta la pareja de las (los) dobles, Auxilio-Socorro cuya metamorfosis es motivo conector de los tres relatos.

Más que novela es una ficción collage. Son relatos yuxtapuestos reflejos de tres culturas distintas que integran lo cubano y coexisten superpuestas: la china, la africana y la española.

Yuxtaposición y simultaneidad son elementos básicos en la estructura novelesca. No se trata de una fusión lineal de elementos. La metamorfosis se da por superposición, por sincronía de estratos tanto en la estructura narrativa como en la temática. El sujeto se hace objeto. El primer episodio es una parábola erótica en el mundo chino de La Habana donde se entrecruzan elementos burlescos y mágico poéticos en contraste de acción y estatismo contemplativo. El general persigue el amor de Flor de loto. El segundo relato "La Dolores Rondón" es una farsa dramática que recrea en diez secuencias los versos de una décima epitafio escrita por la mulata Dolores para su tumba. Dolores y el político títere simbolizan la ambición del poder. El tercer episodio "La entrada de Cristo en La Habana" es una parodia épica. Las dobles Socorro y Auxilio

que en el primer episodio aparecen como unas (unos) coristas, en el 2.º como uno (unas) servidores, son en el 3.º personajes que van en busca del amante ausente (Mortal). Parten de la España árabe para llegar a la tierra de Cuba. El deseo erótico se trueca en búsqueda de unión espiritual y de salvación del alma. Mortal se transfiere en Cristo. Auxilio y Socorro en majas, fieles pecadoras, y luego santas.

La estructura y el modo narrativo apoyan el propósito de collage ficción. El yo del narrador y el lector aparecen incorporados como personajes críticos. El lenguaje es exuberante. En el 2.º relato el modo es escénico. El lenguaje apelativo de la farsa revela la ausencia del objeto. Es una sátira de la vanidad del mundo y del lenguaje: "con palabras se modifican las cosas".

En el 3.º relato el lenguaje cre al mundo y los sostiene. Hay intercalados poemas árabes del siglo X. Alusiones al Cantar de los Cantares, al Diario de Viaje de Colón, a San Juan de la Cruz, al refranero tradicional. Se ha querido comparar la obra de Sarduy al *nouveau roman* pero la novela es dinámica no estática como el *nouveau roman*. (11)

Barthes saluda esta obra con gran alegría. Ello le permite señalar "que la cultura francesa siempre ha concedido un privilegio exagerado a "las ideas" o al contenido de los mensajes. Al francés le importa el algo que decir... En materia de *significante* la cultura francesa no ha conocido durante siglos sino el trabajo del estilo y los valores del "escribir bien" centrados en la transparencia y precisión del fondo. Hubo que esperar a Mallarmé para que nuestra literatura llegara a concebir un *significante* libre sobre el cual ya no pesara la censura del falso significado, e intentara la experiencia de una escritura libre por fin de la represión histórica en que la mantenían los privilegios del pensamiento.

... Un libro nos viene a recordar que fuera de los casos de la comunicación transitiva o moral existe un placer del lenguaje y que este placer del lenguaje es su verdad".

"Nos llega este libro, no de Cuba sino de la lengua de Cuba, de este texto cubano (ciudades, palabras, bebidas, vestimentas, cuerpos etc., que es en sí mismo inscripción de culturas y épocas diversas... "Ésa lengua cubana subvierte el paisaje de nuestra lengua al ser trasladada a ella: es un de las escasas ocasiones en que una traducción ha logrado desplazar la lengua de su publicación en lugar de incorporársela. Si el barroco es español según la historia, gongorista o quevediano y si esta historia está presente en el texto de Sarduy nacional y materno como toda lengua, ese texto también nos revela la faz barroca del idioma francés, sugiriendo así que la escritura puede hacer todo lo que desee con una lengua y en primer lugar devolverle su libertad.

"Está compuesto de tres episodios, de tres gestos pero no encontraremos en ellos ninguno de esos aditamentos narrativos (per-

sonalidad de los protagonistas, situaciones de lugares y tiempos-guños del narrador y Dios que ve en el corazón de los personajes) con los que se señala el derecho abusivo (además de ilusorio) de la realidad sobre el lenguaje. Sarduy relata bien "algo" que nos empuja hacia su fin y se encamina hacia la muerte de la escritura, pero ese algo es libremente desplazado por esa soberanía del lenguaje que ya Platón pretendía condenar en Gorgias, inaugurando así esa represión de la escritura que caracteriza a nuestra cultura occidental. En *De dónde son los cantantes* texto hedonista y por ello mismo revolucionario vemos desplegar el grande tema propio del *significante*, el único predicado de esencia que pueda apoyar auténticamente, que es la metamorfosis; las criaturas de Sarduy cubanas, chinas españolas, católicas, drogadas, teatrales, paganas, circulando desde las carabelas hasta los self services y de un sexo a otro van y vienen a través del vidrio de un parloteo depurado que le "pasan" al autor, demostrando así que ese vidrio no existe, que no hay nada que ver tras el lenguaje y que la palabra lejos de ser el atributo final y el último toque de la estatua humana como nos lo dice el engañoso mito de Pigmalión, nunca es nada como no sea su extensión irreductible". (12)

Características de lo hablado en el relato

En esta revisión sobre la introducción del habla en la lengua literaria no puede dejarse de considerar un fenómeno interesante que toca tanto a la lingüística como a la estilística "la más rigurosa de las disciplinas literarias" al decir de Todorov.

Se trata de una intención de "primitivismo narrativo" manifestada en la obra del colombiano García Márquez particularmente en *Cien años de soledad* pero con igual fuerza evocativa en *Los funerales de la mamá grande* y *El coronel no tiene quien le escriba*.

Obras que regresan a los tiempos de los narradores orales, destinadas a ser oídas y repetidas en voz alta para auditorios y no para lectores. Obras que tienen como antecedente ilustre el manantial inagotable del romancero hispánico, la épica castellana y el suave lirismo de las jarchas.

No es este lugar para detenernos en esta narrativa hablada. El estilo de *Cien años de soledad* recrea una particularidad hispánica que por rara coincidencia se da también en la literatura brasileña con una obra que se le aproxima: *O Coronel e o lobisomem* de J. C. de Carvalho. (13)

Las figuras retóricas en la prosa de García Márquez van marcando el tono en el habla; prueba de ello las repeticiones, las hipérbolos las gradaciones y antítesis que en el nivel de la narración se corresponden con los personajes en el nivel de las acciones y con núcleos y catálisis en el de las funciones integrando una estructura gigante como de novela de caballería.

En una tarea similar viene señalándose Jorge Luis Borges — aunque con diferente perspectiva — no sólo en sus primeros ensayos sino sobre todo después de su libro *El informe de Brodie* donde el estilo se aligera y muestra las características y la simplicidad de lo hablado. Esa sencillez coloquial es una nueva modalidad en la obra del escritor genial. Dentro de ese marco aparece en *La Nación* de Buenos Aires (5 de mayo de 1974) su último cuento *Utopía de un hombre que está cansado*. En este cuento que Borges presenta como relato, escrito en primera persona y con todas las características del género fantástico, la relación autor-mensaje-lector es muy estrecha. Su propósito es hacer del lector “no un consumidor sino un productor del texto”. (14)

Utopía... se relaciona estructuralmente con los cuentos de la primera y de la última época de Borges. El epígrafe con una cita de Quevedo denota su preferencia constante.

El narrador en primera persona va llevando al lector por una llanura. Llega a una casa; un extraño personaje le abre la puerta sin cerradura. “La mesa — dice — por alguna razón me extrañó”. Comienza el misterio y la modalización en el discurso fantástico.

“Ensayé diversos idiomas y no nos entendimos. Cuando él habló lo hizo en latín”. Entonces comienza el diálogo que ha de llenar el resto del cuento.

— “Por la ropa, me dijo, veo que llegas de otro siglo. La diversidad de las lenguas favorecía la diversidad de los pueblos y aun de las guerras; la tierra ha regresado al latín. Hay quienes temen que vuelva a degenerar en francés, en lemosín o papiamento. Pero el riesgo no es inmediato. Por lo demás ni lo que ha sido ni lo que será me interesan”.

Siempre el personaje innominado habla en presente y afirma su absoluta decisión de vivir el presente. Pero su presente es un tiempo metafísico; para el narrador y para el lector representa el futuro.

En tanto el narrador protagonista se define con los rasgos de Borges:

— Soy Eudoro Acevedo. Nací en 1897, en la ciudad de Buenos Aires. He cumplido ya setenta años. Soy profesor de letras inglesas y americanas y escritor de cuentos fantásticos”. El habla es correcta, aparentemente sencilla, densa de profundidad y con sus gotas de humor borgiano:

— “En las escuelas nos enseñan la duda y el arte del olvido. Vivimos en el tiempo que es sucesivo pero nos adiestramos para vivir sub specie aeternitatis” dice el hombre del futuro.

El narrador, a esta altura ya ha ingresado en un mundo nuevo y habla en pasado de su época: — “En mi curioso ayer...” “... La letra impresa y las imágenes eran más reales que las cosas. Sólo lo publicado era verdadero. Esse est percipi (ser es ser retratado) era el principio, el medio y el fin de nuestro singular con-

cepto del mundo. En el ayer que me tocó, la gente era ingenua: creía que una mercadería era buena porque así lo afirmaba y lo repetía su propio fabricante”.

Hay una alegoría de la época actual con su pseudo cultura y el mal uso de los instrumentos audiovisuales. Hay también un cuento fantástico por los elementos que componen la narración donde el significante y el significado se estructuran con maestría.

En lo referente al habla nada tiene que ver este ejemplo con los anteriores, pero no hay duda de un registro singular: el de un discurso figurativo donde las figuras retóricas sirven al subgénero de lo fantástico sin que se pierda la condición de *lo hablado*, tan hablado que el cuento entero está en monólogo y en diálogo.

Conclusión

Se ha querido mostrar en base a algunos textos, el avance del habla, de la lengua coloquial en la lengua literaria, fenómeno que si ha sido una constante en la literatura española desde sus albores, asume en la actualidad características de una verdadera transformación en la retórica narrativa.

Esta situación se relaciona íntimamente con los adelantos de los medios de comunicación masiva que están renovando los modos de percibir la literatura.

En la esfera de los valores estéticos se ha verificado una especificación de niveles según Umberto Eco; por un lado la acción de un arte de vanguardia que no pretende y no debe aspirar a una inmediata comprensión; por otro un sistema de “traducciones” de “mediaciones” que se encuentran a niveles de más vasta comprensión” (15)

El arte pop tiene mucho que ver con esta renovación que no se cuestiona aquí.

Por lo demás se está cumpliendo una verdad propuesta por el mismo Borges:

“En mi corta experiencia de narrador he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis es haber descubierto un destino”.

Estoy sentado junto a la alcantarilla aguardando a que salgan las ranas. Anoche, mientras estábamos cenando, comenzaron a armar el gran alboroto y no pararon de cantar hasta que amaneció. Mi madrina también dice ese: que la gritería de las ranas de espantó el sueño. Y ahora ella bien quisiera dormir. Por ese me mandó a que me sentara aquí, junto a la alcantarilla, y me pusiera con una tabla en la mano para que cuanta rana saliera a pegar de brincos afuera, la apalcuachara a tablazos... Las ranas son verdes de todo a todo, menos en la pansa. Los sapos son negros. También los ojos de mi madrina son negros. Las ranas son buenas para hacer de comer con ellas. Los sapos no se comen; pero yo me los he comido también, aunque no se coman, y saben igual que las ranas. Felipa es la que dice que es male comer sapos. Felipa tiene los ojos verdes como los ojos de los gatos. Ella es la que me da de comer en la cocina cada vez que me toca comer.

Ella no quiero que yo perjudique a las ranas. Pero, a todo este, os mi madrina la que me manda hacer las cosas... Yo quieiro más a Felipa que a mi madrina. Pero es mi madrina la que saca el dinero de su bolsa para que Felipa compre todo lo de la comedera. Felipa sólo se está en la cocina arreglando la comida de los tres. No hace otra cosa desde que yo la conozco. Lo de lavar los trastos a mí me toca. Lo de acarrear leña para prender el fogón también a mí me toca. Luego es mi madrina la que nos reparte la comida. Después de comer ella hace con sus manos dos montocitos, uno para Felipa y otro para mí.

RULFO, Juan. *El llano en llamas*.

ES QUE SOMOS MUY POBRES

Aquí todo va de mal en peor. La semana pasada se murió mi tía Jacinta, y el sábado, cuando ya la habíamos enterrado y comenzaba a bajársenos la tristeza, comenzó a llover como nunca. A mi papá eso le dio coraje, porque toda la cosecha de cebada asoleándose en el solar. Y el aguacero llegó de repente, en grandes olas de agua, aún darnos tiempo ni siquiera a esconder aunque fuera un manojo; le único que pudimos hacer, todos los de mi casa, fue estarmos arrimados debajo del tejabén, visiendo cómo el agua fría que caía del cielo quemaba aquella cebada amarilla tan recién cortada.

Y apenas ayer, cuando mi hermana Tacha acabada de cumplir doce años, supimos que la vaca que mi papá le regalo para el día de su santo se la había llevado el río.

El río comenzó a crecer hace tres noches, a eso de la madrugada. Yo estaba muy dormido y, sin embargo, el estruendo que traía el río al arrastrarse me hizo despertar en seguida y pegar el brinco de la cama con mi cobija en la mano, como se hubiera creído que se estaba derrumbando el techo de mi casa. Pero después me volví a dormir, porque reconcí el sonido del río y porque ese sonido se fue haciendo igual traerme otra vez el sueño.

RULFO, Juan. *El llano en llamas*.

NOTAS

- 1) Tzvetan Todorov, 'Poética' en *Qué es el estructuralismo* Bs. As. Losada, 1971, p. 112.
- 2) Emir Rodríguez Monegal. "La nueva novela latinoamericana" *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970.
- 3) Rodolfo Borello, "Habla y lengua literaria; Balance y perspectivas en la narrativa hispanoamericana actual" *Cuadernos Hispanoamericanos* N.º 274, Madrid, abril, 1973, p. 142.
- 4) *Ibidem*.
- 5) Conf. R. Borello.
- 6) Juan Carlos Onetti, *El pozo seguido de Origen de un novelista* por Angel Rama. Montevideo, Edit. Arca, 5.ª ed. 1969.
- 7) G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix Barral, 1969, Advertencia.
- 8) *Ibidem*, p.
- 9) R. Borello op. cit. p. 144.
- 10) Bella Josef, en *Literatura de la Emancipación Hispanoamericana y otros ensayos* (XV Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana), Lima, Perú, 1972.
- 11) Cf. Zuničja Gertel, *La novela hispanoamericana contemporánea*. Buenos Aires, Columba, 1970, pp. 166-171.
- 12) Roland Barthes, "Sarduy: la faz barroca" en *Mundo Nuevo* N.º 14, Paris, 1967, pp. 70-71.
- 13) José Candido de Carvalho, *O Coronel e o Lobisomem*. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 8.ª ed., 1970.
- 14) Roland Barthes, S/Z Paris, Editions du Seuil, Tel Quel 1970.
- 15) Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1968.
- 16) AAunque en verdad Severo Sarduy afirma al hablar de *Boquitas pintadas*, de Puig que no se trata de un libro pop excepto en el sentido en que lo practica Roy Lichtenstein en quien los contenidos prácticamente nulos son menos importantes que el señalamiento de los medios de difusión que utilizamos para transmitirlos.

"... La parodia utiliza el habla contemporánea con seriedad de tonos, es decir habla del habla" S. Sarduy, "Notas a las notas..." *Rev. Iberoamericana*, Pittsburgh U. S. A. N.º 78, 1971, p. 557.