

CERVANTES EN EL MAMUTCANDUNGO: MANUEL RAMOS OTERO LEE *EL QUIJOTE*

Para Luce López Baralt, quien retó mi lectura cervantina,
y para Rubén Ríos Ávila, por nuestras afinidades electivas.

"... y fuen aquel instante mágico revelado por la libertad del Mamutcandungo que los noveleros personajes de la novelabingo comprendimos que no importaba cual de nosotros cayera entre el dedo gordo y el índice de aquella mano (todo indicaba que será ese Mediopaquete del 50) todos correríamos novelabajo hasta desparramarnos por las islas y jugar esta novela de círculos concéntricos"

—Manuel Ramos Otero, *La novelabingo*

"Llegando el autor desta grande historia a contar lo que en este capítulo se cuenta, dice que quisiera pasarle en silencio, temeroso de que no había de ser creído; porque las locuras de don Quijote llegaron aquí al término y raya de las mayores que pueden imaginarse, y aun pasaron dos tiros de ballesta más allá de las mayores. Finalmente, aunque con este miedo y recelo, las escribió de la misma manera que él las hizo, sin añadir ni quitar ni un átomo de la verdad, sin dársele nada por las objeciones que podían ponerle de mentiroso; y tuvo razón, porque la verdad adelgaza y no quiebra, y siempre anda sobre la mentira, como el aceite sobre el agua."

—Miguel de Cervantes, *Don Quijote* (II.10)

1. Efemérides

El 1976 fue un gran año para la literatura puertorriqueña: se publicaron *La guaracha del Macho Camacho*,¹ de Luis Rafael Sánchez, *Papeles de Pandora*,² de Rosario Ferré, *La familia de todos nosotros*,³ de Magali García Ramis, y *La novelabingo*,⁴ de Manuel Ramos Otero. A pesar de la importante conexión epocal entre los cuatro textos —y no me refiero a las 'influencias' que pudiera haber entre un autor y otro—, la novela de Ramos Otero ha sido prácticamente pasada por alto por nuestra crítica. Y esto no obstante que la pasión rítmica y lúdica muestra el fuerte vínculo de *La novelabingo* con la novela de Sánchez, el destaque del humorismo inescapable de nuestra patética cotidianidad la

¹ Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del Macho Camacho*, Buenos Aires, Ediciones la Flor, 1976.

² Rosario Ferré, *Papeles de Pandora*, México, Joaquín Mortiz, 1976.

³ Magali García Ramis, *La familia de todos nosotros*, San Juan, ICP, 1976.

⁴ Manuel Ramos Otero, *La novelabingo*, Nueva York, El libroviaje, 1976. Vale señalar que el texto se agotó pronto y nunca ha sido reeditado.

asocia con las búsquedas de García Ramis, y la preocupación por la fundación de un lenguaje casi lírico y por la configuración de un extraño universo fantástico proclaman una conexión palmaria con la colección de cuentos de Ferré.

Con estas cuatro obras se cuaja en nuestras letras un nuevo espacio discursivo signado por la materialidad textual, por la apropiación lúdica de la tradición literaria puertorriqueña e hispánica, por el cuestionamiento de la dureza del sujeto, por la voluntad de dinamizar las identidades y por una escritura afanosamente nomádica que socava el estatuto de realidad del relato. Se trata de rasgos que ya se atisbaban en el primer libro de cuentos de Manuel Ramos Otero —*Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad* (1971)—,⁵ a cuyos rasgos podríamos sumar la propuesta del texto como un espacio tentativo de suma fragilidad, sobre todo de autoridad autorial siempre en fuga, hecho a la intemperie, construido, en palabras de Juan G. Gelpí, como un discurso emitido lejos de la casa patriarcal de la nación.⁶ Se trata de asuntos o posturas que no formaban parte expresa del ideario literario de nuestros narradores canónicos —pienso, sobre todo, en la preferencia de los escritores de la década de 1950 por la prosa ideológica y moralizante de propuesta realista—,⁷ pero que sí formaban parte de las corrientes literarias del *Boom* latinoamericano. En suma, bien podría argumentarse que, con su *Concierto de metal*, Ramos Otero inauguró en nuestras letras una nueva manera narrativa que vino a fijarse y generalizarse inequívocamente en las mencionadas obras

⁵ Manuel Ramos Otero, *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad*, Río Piedras, Editorial Cultural, 1971.

⁶ Sobre Manuel Ramos Otero y la puesta en crisis del canon patriarcal en las letras puertorriqueñas, refiérase el lector al sagaz ensayo de Juan G. Gelpí, "La escritura transeúnte de Manuel Ramos Otero", *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, Río Piedras, EDUPR, 1993; pp. 137-154.

⁷ Al describir así el modo predominante en la literatura de los cincuentas, no hago un juicio de valor ni propongo que la prosa de los setentas sea superior a aquélla. Lo que me interesa es diferenciar someramente estos modos: el 'literaturista' de los setentas y el 'realista ideologizante' de los cincuentas. Cuando pienso en obras 'ideológicas' o 'de tesis', lo hago en el sentido que le da al término Susan Rubin Suleiman al referirse a este tipo de narrativa: "a *roman à thèse* is a novel written in the realistic mode (that is, based on an aesthetic of verisimilitude and representation), which signals itself to the reader as primary didactic in intent, seeking to demonstrate the validity of a political, philosophical, or religious doctrine". Susan Rubin Suleiman, *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*, Princeton, Princeton U Press, 1993; p. 7. Claro, aunque bien puede decirse, con Suleiman, que no existe obra literaria que no intime algún tipo de 'tesis' (p. 9), no hay duda de que las obras 'de tesis' se proponen como espacios discursivos autoritarios que tratan de acallar, en lo literariamente posible, la insidiosa ambigüedad y la arbitrariedad que nutre siempre al lenguaje. Añade Suleiman: "Whether its thesis is conservative or radical, defending the *status quo* or calling for its abolition, the *roman à thèse* is essentially an authoritarian genre: it appeals to the need for certainty, stability, and unity that is one of the elements of the human psyche; it affirms absolute truths, absolute values." (p. 10). Este autoritarismo está implícito en el gesto realista mismo: "One of the components of the realist impulse is the desire to *make others see*, to make the reader understand something about him or herself, or about society and the world in which people live... The *roman à thèse* provides an extreme version of the didactic tendency at the origin of the [realist] novel." (p. 19). Obviamente, esta misión ideológica no fue compartida por los escritores de la generación de Manuel Ramos Otero.

de 1976, sobre todo en lo que considero el texto-fulcro de la época: *La novelabingo*.⁸

2. La novela lúdica

La novelabingo es un texto lúdico y aleatorio construido como el producto azaroso de un lector que juega bingo extrayendo los capítulos de la bolsa de bolos. Cada capítulo lleva por título el nombre popular (o "bingomito") del número representado en el bolo: el 66 se conoce como "las comadres", el 50 como "mediopaquete", el 15 como "niñabonita", el 2 como "Duque de la Victoria", el 22 como "los patitos comiendo arroz", etc. Los capítulos a su vez están configurados por una delirante red de asociaciones cuyo origen popular y colectivo (el bingomito) tiene su corolario en la renuncia del autor a asumir la autoridad sobre su texto. El autor, la protagonista —una tal Nairí, desaparecida del texto porque ha renunciado a su vez al papel protagónico y sólo existe como motivo de la búsqueda y exploración memorística de los personajes—, un tal manolo [*sic*] que sueña ocasionalmente la novela, varias mujeres que más bien se figuran como fuerzas naturales, y la propia maquinilla "electra 110" en la que se teclea el "manuscrito definitivo" de *La novelabingo*, atrapados todos en la bolsa de bolos —la "Bolsa Floreada" o "Mamutcandungo", que se propone como un laberinto—, constantemente discurren sobre la forma, el origen, la jerarquía de autoridades y el acceso al "texto" que tiene cada cual.

En pugna con esta labor compleja de construcción del texto *desde adentro* por parte de los personajes, y *desde afuera* por el lector jugador (que acaba, también y naturalmente, dentro del Mamutcandungo), vamos conociendo una serie de personajes de resistencia que a su vez tratan de construir *otra* novelabingo, esta vez *La falsanovelabingo*. Este equipo de pesadilla que atenta constantemente contra la integridad de la historia (la historia de Nairí y la historia de la construcción de la propia *novelabingo*), está liderado por una tal Monserate ("la más temible"), presidenta del club de las bingueras desafortunadas quienes, al no poder nunca cantar la palabra ¡bingo! durante un juego porque siempre pierden la partida, tratan de silenciar *La novelabingo* que se quiere fundamentalmente "cantada" y "azarosa".

Esta novela, posiblemente el único texto humorístico de Ramos Otero (y me refiero al humor que puede reflejarse en una *constante sonrisa tetánica*),

⁸ Este ensayo tuvo su origen en una breve composición redactada hace unos años para un espléndido curso doctoral sobre el *Quijote* dictado por Luce López-Baralt. Si bien mi propuesta se desvió de los lineamientos de nuestra discusión en clase sobre el texto cervantino, sí respondió al reto propuesto por la profesora en aquel entonces, por cuyo reto le estoy profundamente agradecida. El ensayo actual pretende aportar al estudio de *La novelabingo* —el texto olvidado, desplazado, dislocado y perdido del 1976, y la obra menos estudiada de entre toda la producción de Ramos Otero—, y es parte de un estudio más ambicioso sobre ese momento —el primer lustro de los años setentas— tan importante en nuestras letras.

está dirigido a destruir los patrones de autoridad del relato y a deshacer el sujeto enunciante al proponer la obra como una construcción colectiva que reúne desde la tradición popular (el *bingomito*) hasta la labor del lector (que extrae los bolos de la Bolsa Floreada). Desplazados y fragmentados los enunciadores, la escritura también aparece como desplazamiento y fragmentación, como investigación de un pasado (el pasado de *La novelabingo*) constituido por la imaginación, en ruta hacia un futuro (el futuro de *La novelabingo*, el futuro en que será leída) que se sabe igualmente inventado.

La novela incluye también su antinovela en la forma de un guión cinematográfico (el *Bingofilm*) que con sus imágenes mudas trata de eliminar el rastro de la escritura que forma la novela —inútilmente, claro, ya que este film se hace figurar en el texto como una descripción que incluso elimina la temporalidad básica del medio cinematográfico y lo espacializa sobre la página. *La novelabingo* termina en un velorio durante el cual una plaga de lombrices y gusanos se arroja sobre el cadáver “velado” (tanto tapado por un velo, como objeto de las exequias), que no es otro que el manuscrito de *La novelabingo*, cuya página final aún yace dentro de la maquinilla electra 110. Estos gusanos han salido de los propios intestinos laberínticos del texto que ha sido ejecutado (literal y figurativamente) ante los ojos del lector, de los personajes y del autor.

La novelabingo narra, pues, la disolución de *La novelabingo* por fallas internas constitutivas. Es lo que parece afirmar Ramos Otero: la novela como género lleva en sí la larva de su propia destrucción. Aunque en *La novelabingo*, “el único remedio contra la muerte”⁹ es la escritura que, a su vez, constituye el desplazamiento que lleva a la muerte porque señala hacia el número Uno y hacia su consecuente soledad: la soledad irredimible de la página. Como le ocurre al Innombrable en la novela homónima de Samuel Beckett o a la Scherezada de *Las mil y una noches*, el hilo de la vida (“el único remedio contra la muerte”) es el hilo de la trama, o (lo que es más desolador) el mero hilo del discurso.

3. Del Alcaná de Toledo a las alcantarillas de San Juan

En una de las meditaciones más concienzudas sobre la obra de Ramos Otero, Dionisio Cañas comenta sobre *La novelabingo*:

La novelabingo (1976) es un texto complejo de aliento experimental en la onda de *Finnegan's Wake* (1939) de James Joyce y de los textos más lúdicos de Julio Cortázar. De hecho, el azar, que se hace personaje motor de toda la novela, desencadena una investigación de estilo surrealista sobre el lenguaje.¹⁰

⁹ Es el título del último capítulo de *La novelabingo*.

¹⁰ Dionisio Cañas, “La mirada marginal de Manuel Ramos Otero”, *El poeta y la ciudad: Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994; p. 125.

Claro está, Cañas examina la superficie del texto de *La novelabingo* para encontrar en ella los síntomas de los poemas de Ramos Otero, que se compondrán eventualmente y que son la primordial preocupación del crítico en su ensayo citado. Al referirse a *La novelabingo* como un texto "experimental" (que obedece a una "onda", es decir, a una 'nueva ola'), le roba, en gran medida, su existencia por derecho propio y la convierte en una obra transicional producto de una búsqueda (errática, "surrealista") del estilo que culminará en textos posteriores de Ramos Otero que han sido canonizados por la crítica como los más importantes o significativos. Me refiero a *El cuento de la Mujer del Mar* (1979), *El libro de la muerte* (1985) e *Invitación al polvo* (1991). Y de esta lectura de la superficie textual de *La novelabingo* surge el parentesco con Joyce y con Cortázar,¹¹ parentesco que ciertamente exhibe el texto, pero que no agota su propuesta narrativa. De hecho, al señalar sólo las fuentes que pertenecen a la "onda" de la tardomodernidad —Joyce, los surrealistas, el texto cortazariano del *Boom*— Cañas disloca a Ramos Otero de la tradición misma de la novela moderna, que nuestro autor trató con tanto celo de (re)trazar y ante la cual quiso reposicionarse.

Es mi propuesta que Manuel Ramos Otero enmarca su meditación novelesca y su peculiar poética narrativa dentro de una lectura aguda de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. Se trata de un parentesco que no es muy difícil de detectar. Las citas del texto cervantino en *La novelabingo* son francamente abundantes y, en general, claves para la estructura de este texto de Ramos Otero. Me refiero tanto a las citas directas como a las citas "situacionales" o "miméticas" del texto del *Quijote*: el producir, como se proponía Henry Fielding, una novela "written in imitation of the manner of Cervantes".¹²

Para comenzar, la primera alusión literaria que hace el texto de Ramos Otero es a Cervantes:

los poemas nunca publicados por nairí... sobretodo los poemas escritos en la cocina de la guagua y en los ceniceros de la pisicorre de la hora de nora y los de los inodoros universitarios mientras soñaba con la libertad y cantaba para ella el carillón cuando

¹¹ El continuo desplazamiento de esta escritura nomádica alude una y otra vez a ciertas obras-fulcro —el *Ulysses* y el *Finnegan's Wake*, de James Joyce; la *Divina Comedia*, de Dante; las obras de Kafka, Borges, Cortázar; *El museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández; el *Quijote*, de Cervantes; la obra de puertorriqueños como Luis Palés Matos y Julia de Burgos; y *La Odisea*, de Homero. Interesa señalar que Ramos Otero busca sus "precursores" en autores que han construido sus textos como historias de aventuras y de viajes, relatos de desplazamiento ya sea retórico (Cervantes, Joyce, Macedonio), alegórico/simbólico (Dante, Kafka, Borges, Cortázar, Palés Matos) o vivencial (Julia de Burgos, Homero).

¹² Esta frase es el subtítulo de la novela titulada *The History of the Adventures of Joseph Andrews and his Friend Mr. Abraham Adams*, de Henry Fielding, *The Complete Works of Henry Fielding, Esq.*, New York, Croscup & Sterling Company, 1902; p. 15.

sentada tan contemplativa bolígrafo en mano cervantes del inodoro escribías el Mediopaquete de poemas o los 50 poemas en vanity fair... [sic]¹³

La novelabingo abre con la advertencia de que *La novelabingo* trata sobre la búsqueda de una mujer desaparecida (nairí [sic], la poeta-cervantes-de-inodoro que escribe sus poemas para "vanity fair", la feria o el mercado de las vanidades). La feria en el inodoro (que más tarde en la novela se convertirá en la alcantarilla de San Juan en la cual se habrá perdido el manuscrito definitivo de *La novelabingo*, que no es otro que el diario de nairí, que no es otro que la novelabingo desafortunada o prosopopeya de nairí misma), el "mediopaquete" y los 50 poemas me parecen alusiones lúdicas (aunque directas) al Alcaná de Toledo, a los 50 años que tiene don Quijote al comenzar su historia (un hombre sin pasado que se escapa por la puerta del corral —por la cocina, por la puerta de atrás—, como tampoco tendrá pasado nairí, también llamada "La Desaparecida"), y al "mediopaquete" o cartapacio en el cual se recupera el manuscrito del Quijote, que, al estar escrito en árabe, no puede saberse de seguro si dice totalmente la verdad (y es un medio-paquete o una medio-mentira), pero que constituye un arcano que invita al desciframiento (es un paquete cerrado que *oculta*).

Obsérvese lo enrevesado de estas 'citas'. Una se suscita por homofonía (Alcaná = alcantarillado); otra por contigüidad (50 poemas, "mediopaquete", cincuenta años o la mitad de la vida); otra como desvío o reconfiguración semántica ("mediopaquete" vs. la verdadera historia —inventada, por supuesto— de don Quijote). Como bien nos ha advertido Ramos Otero, a su novela entra Cervantes "por la cocina" y su presencia es parte de un complejo proceso de canibalización y excreción literarias.¹⁴

Así mismo, Cervantes se convierte en el titulador indirecto de las aventuras que los personajes de *La novelabingo* nunca llegan a tener:

...el autor de la novelabingo dejó de teclear sobre la electra 110... y dijo que era necesario que siguiéramos buscando la Isla de las Comadres porque está escrito en los

¹³ *La novelabingo*, op. cit.: p. [2]. Vale señalar que las páginas de la novelabingo no están numeradas, posiblemente para subrayar la permutabilidad de los capítulos. He numerado las páginas consecutivamente, asignándole el 1 a la primera página del primer capítulo, sin contar la página de título y su reverso. En lo sucesivo, citaré esta numeración entre corchetes y en el texto mismo de este ensayo, al final de las citas.

¹⁴ Después de escapar 'por la puerta de atrás' —la puerta del corral, la puerta de la imaginación—, Don Quijote comienza su larga errancia que lo lleva a visitar, entre otros mundos, *La novelabingo*. Además, entramos al *Quijote* mismo por la cocina. ¿Acaso no aparecen los detalles de la dieta del hidalgo ya en la segunda oración de la ilustre novela?: "Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos..." Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, vol. I, Madrid, Castalia, 1991; p. 69. (En lo sucesivo, se citará en el texto como *DQ* y la página correspondiente.) Ambas obras, desde el comienzo, tematizan el proceso físico de alimentación y excreción que pasará a formar parte del proyecto de canibalización literaria que ambas novelas ejercen denodadamente como poética.

mapas del Azar quel bingomito 66 [Las Comadres] tienequever con lo que le pasó a los personajes de la novelabingo en su accidentada búsqueda de la Isla de las Comadres, donde se da testimonio del primer romance amoroso entre dos personajes aventureros y asimismo se omiten detalles íntimos del romance entre evelejana y samuelsón ... que trata de lo que sucedió a nosotros al encontrarnos prisioneros de las bolas de Madán Chinga, donde se cuentan 66 sandeces fantásticas sin las que sería incomprendible la jugada, que trata de como Nairí la Desaparecida desapareció cuando las bolas de Madán Chinga se llenaron de humo, de la resolución que tomó Nairí de buscar a su hermana gemela en esta vida o en la otra vida y de las peripecias tribulaciones y vicisitudes de la Desaparecida por la suerte, donde la Desaparecida declara que la suerte es para la novelabingo lo que la nada es para la vida y da pruebas de buena tinta de quel pasado no existe o de que ella la Desaparecida no tiene pasado, donde se descubre por pura casualidad del desarrollo del asunto que fueron las 66 hilanderas de la Isla de las Comadres quienes tejieron las flores de la Bolsa Floreada de nuestro cielo, que trata de la ponencia sobre el descubrimiento de que las islas están rodeadas de agua por todos lados pero también por fuego, de cómo la inmensamente libidinosa y adiposa Madán Chinga atrapó a los personajes de la novelabingo con su astuta maniobra... [sic] (p. [67]).

Naturalmente, el capítulo "66/Las Comadres" nunca llega a relatarnos estas aventuras, sino que apenas las nombra como parte de la novela que, por estar perdido su manuscrito definitivo, nunca puede ejecutarse, narrarse o vivirse, por lo que las "aventuras" de estos personajes de *La novelabingo* se convierten en sus "desventuras", como también le señala Sancho a su amo después de su enésimo apaleamiento, esta vez a manos de los yangüeses. De ahí que la novela cervantina de aventuras se convierta en *La novelabingo desventurada* o "desafortunada".

Del mismo modo, el 'Cervantes' del Prólogo a la primera parte del *Quijote* entrará en *La novelabingo*, siempre meditabundo, con la cabeza apoyada en la mano y los codos sobre la mesa, pero, en este caso, abandonando las teclas¹⁵ de la "electra 110", e igualmente será "padrastra de su obra";¹⁶ el "desocupado lector" cervantino se convertirá, por virtud de su ocio o falta de ocupación, en el que "juega" *La novelabingo* (en la "noveisla" nadie tiene nada que hacer, salvo jugar bingo o "vivir del cuento");¹⁷ habrá constante confusión entre el

¹⁵ Dice el Prólogo del Quijote: "Muchas veces tomé la pluma para escribille [el Prólogo], y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando una en suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío..." Miguel de Cervantes, "Prólogo", I, *DQ*; pp. 51-52.

¹⁶ Cervantes: "Yo, aunque parezco padre, soy padrastra de don Quijote" (I, *DQ*; p.50). Ramos Otero: "que la Equivocada pidiera que la sacaran de la novela eraunacosa, pero quel pianista de pianola se negara a ser el autor de la novela eraotra" [sic] (p. [153]).

¹⁷ Recordemos de pasada que don Quijote sale a la aventura un poco sonsacado por la insistente invitación de las novelas de caballerías a ponerle punto final a las aventuras (infinitas) de sus héroes: "Pero, con todo, alababa en [el] autor [de la novela de caballerías] aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra, como allí se promete y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran.... En efeto, rematado ya su juicio, vino

libro titulado *Quijote* y el personaje homónimo, como si uno fuera prosopopeya del otro, y así mismo habrá confusión entre la novelabingo desafortunada (cuyo manuscrito se ha perdido), que parece ser la misma Nairí la Desaparecida o la Equivocada de la novelabingo (la soledad), y el texto de *La novelabingo*. Además, el texto cervantino "escrito en la cárcel" retornará como el texto aventurado en la "cárcelcandungo", que es también la "isla desafortunada que huele a agua de colonia" (también llamada la "prisionera del mar"). Incluso el "abc" que a Cervantes su amigo le recomienda para que su *Quijote* no salga al mundo desnudo de citas, se convierte en el texto de Ramos Otero en un constante echar mano al diccionario para, por libre asociación léxica, construir la novela:

...truenos de nueces celestotropicales iluminaron nuestra aventura salpafuera solitaria sin suerte de sabelotodo sagrado seguimos sofocados por sandeces sagaces de la Salvaje Samurai sambumbiendo su saga de sancocho salubérrimo la Samurai Saltígrada saltaba saltamontesa por sanjuan saqueando sardónica sangrientamente satisfecha de saberse saturada de sebácea satrapía Secuestradora Sectarista de la Secreta Sociedad Selecta que secuestró a la Desaparecida señaló a samuelsón subdesarrolladamente sereno sonero seráfico con su séquito de soneros de la Salsa Sabrosa que según la salazón de la Señora Suerte seguían soneando con sal el Sahumerio de la Sacudida para sacarse la sarna de la soledad seductora; semafórica y segura la Semidiosa de la Suerte sentenció el Sartén de la Sanla con sandalias de sepulturera sadista y samuelsón soneó con los soneros el Son Sabroso de la Sinistra Sitiadora que seguramente seguiría sismográfica sobrelanovelabingo si no se sabía silenciar su sofocación sonora de subconsciente subordinado sugestionada por la supersticiosa superioridad... [sic] (p. [16]).

La "variedad de autoridades" que hubiese citado el amigo de 'Cervantes' se convierte aquí en la monótona variedad infinita de 'autoridades léxicas' que terminan por borrar la 'autoridad' semántica de las palabras mismas.

4. El asesinato considerado como una de las bellas artes

La errancia del personaje quijotesco por los polvorientos derroteros de La Mancha se convierte en Ramos Otero en un constante errar por las palabras. Si bien en más de una ocasión don Quijote suelta las riendas de Rocinante para ir, como los caballeros andantes, 'a la ventura' o al azar, el texto de Ramos Otero se desparrama sobre la página en pos de las ideas que suscitan las palabras y de las situaciones que de ellas derivan:

...para sólo descubrir que las vueltas que da la vida también son vueltas de culimelón rococó o que la vida misma no es otra cosa que un edificio de palabras que se trepan

a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario... hacerse caballero andante, y irse por el mundo con sus armas y caballo a buscar aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído..." [sic] (I *DQ*; p. 74). Don Quijote ha respondido a la invitación textual de "jugar" (*jouer*, actuar, poner en acción) el texto.

unas sobre otras como tupidas enredaderas de hiedra que las palabras son el primer laberinto de la vida la misma Monserrate es un torrente de palabras agudas de violines que vuelan por las llanas verdes de los oteros purpúreos de un monumento esdrújulo las palabras son como flores de fuego que muchas veces queman el papel las palabras son la Desaparecida y sin embargo eso es lo único que no son las palabras, no hay palabras desaparecidas las palabras son la niebla de los sueños que algunos persisten en llamar realidad las palabras son las Patitas de Monse y el problema para salirnos de este capítulo es que las palabras son paralelas como chiringas de fantasmas bordados a mano que si ponemos una palabra frente a otra palabra siempre nos parecerá la eternidad del 11... y finalmente para las palabras que miran otras palabras como si fueran ellas mismas, como si las palabras tuvieran coquetas con espejos de luna trepada sobre el cerro, cada palabra es un mito plateado cada palabra es una torre desnuda un faro de luces de bengala en los fosforescentes mares de la suerte, cada palabra es un secreto que Uno desconoce que Uno reconoce, cada palabra es una soga umbilical amarrada al Gran Círculo Madre al que tendremos que llegar en nuestro desafortunado peregrinaje. [sic] (pp. [18-19]).

La errancia cervantina¹⁸ desemboca en una suerte de *poética de la errata* en el texto de Ramos Otero: erratas ortográficas, solecismos, malas palabras (en el sentido de palabras mal escritas y de palabras procaces), enrevesamientos sintácticos, falta de asidero semántico... Cada palabra fuera de sitio, mal escrita o incorrectamente semantizada alude —como quería Freud—¹⁹ a un texto subyacente, desaparecido —‘reprimido’—: al manuscrito originario/definitivo, perdido en las alcantarillas o el subsuelo o el subconsciente de *La novelabingo*, y que se manifiesta en ella como la ausencia, el desplazamiento o la posposición de *La novelabingo* misma, cuya historia se intenta aventurar en un texto que, simplemente, no puede decirse desde la superficie del lenguaje ni desde el canon. Quizás estemos ante la borradura de la escena del crimen, del escamoteo o el secuestro del manuscrito original (o el definitivo), y lo reprimido tal vez sea el ‘cuerpo del delito’ literario, el cadáver del padre y la desaparición de su cadáver (me refiero, claro, al “manuscrito original” o al “definitivo”), crimen reprimido por siempre, pero cuya latencia se delata en la indagación maníaca por su paradero.²⁰

¹⁸ Y aquí me refiero tanto a la errancia del caballero andante como a la gran proclividad de Cervantes a los llamados “errores” textuales que la crítica ha tratado de “resolver”... Pienso de inmediato en la famosa desaparición textual del burro de Sancho...

¹⁹ Sigmund Freud, *Psicopatología de la vida cotidiana. Obras Completas*, vol. 6, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1993, especialmente los capítulos titulados “El trastrabarse” y “El desliz en la lectura y en la escritura”; pp. 57-106 y 107-133, respectivamente.

²⁰ Vale la pena citar otra vez a Freud: “Con la desfiguración de un texto pasa algo parecido a lo que ocurre con un asesinato: la dificultad no reside en perpetrar el hecho, sino en eliminar sus huellas. Habría aquí que dar a la palabra “*Enstellung*” (“desfiguración”, “dislocación”) el doble sentido a que tiene derecho... No sólo debiera significar “alterar en su manifestación”, sino, también, “poner en un lugar diverso”, “desplazar a otra parte”. Así, en muchos casos de desfiguración-dislocación de textos podemos esperar que, empero, habremos escondido en alguna parte lo sofocado y desmentido, si bien modificado y arrancado de contexto. Y no siempre será fácil discernirlo.” Sigmund Freud, “Si Moisés era egipcio...”, *Moisés y la religión monoteísta. Obras Completas*, T. XXIII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1993; p. 42.

De ahí quizás el goce extremo que manifiesta en *La novelabingo* el proceso mismo de la escritura: la constante canibalización —o ‘digestión’ o ‘desfiguración’ o ‘reconfiguración’— del texto ‘paterno’²¹ (el *Quijote*, el manuscrito original, el manuscrito definitivo, etc.) y del lenguaje en que está escrito no traen otra cosa que el recuerdo constante del canon literario narrativo que se funda, precisamente, con *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, el cual Ramos Otero se dedica gozosamente a transgredir, pero, por lo mismo, a confirmar, y así liquida su deuda en lo que Jacques Lacan llama “el Gran Libro de la deuda de la Ley”.²² Colocar a Cervantes en el origen de la novela occidental moderna invita a la tentación de su asesinato, cuyo acto convierte a Cervantes en ‘la ley del género’ narrativo, ley que queda instaurada y constantemente reforzada por las transgresiones gozosas de todos sus herederos (que no pueden escapar de un *status* epigonal). El goce reside, entonces y precisamente, en el constante asedio y en la constante reescritura de la forma original (el “manuscrito original”, irremisiblemente perdido, que es también el “manuscrito definitivo” cuyo trazo final se vuelve orouboros desconcertante, mítica serpiente se que muerde su propia cola...), pero esta reconfiguración, que no puede escapar de la cita (que reconoce siempre la existencia de ese texto-padre-primordial) nos devuelve siempre al espacio de la ley, al espacio de autoridad que legitima el texto epigonal, el texto del hijo. Claro está, no necesariamente deseamos acostar a Ramos Otero en el azaroso diván del psicoanalista. Es obvio que, en su divertida sagacidad, Ramos Otero convierte este asesinato ritual, este desplazamiento, esta discolación, en el relato de la (re)construcción de la ‘ley del género’ de la novela moderna. Por eso me parece tan importante que, en 1976, momento (re)inaugural de nuestras letras en

²¹ Es el mismo goce sacrificial que uno imagina en el proceso de escritura del *Quijote*, cuya novela también canibaliza, desfigura y reconfigura el canon literario de su época...

²² Así lo plantea Jacques Lacan en un texto que versa, precisamente, sobre los planteamientos de Freud en *Moisés y la religión monoteísta*, *Totem y tabú* y *El malestar en la cultura* en cuanto al asesinato primordial del padre y sus consecuencias: “Para que algo del orden de la ley sea transportado, es necesario que pase por el camino que traza el drama primordial [del] asesinato del padre y sus consecuencias; asesinato, en el origen de la cultura, de esa figura sobre la que nada puede decirse, temible, temida, aunque también dudosa, la del personaje omnipotente semianimal de la horda primitiva, asesinado por sus hijos. Tras lo cual... se instaura un consentimiento inaugural que es un tiempo esencial en la institución de esa ley... Todo el misterio es este acto. Está destinado a ocultarnos el hecho de que no sólo la muerte del padre no abre la vía hacia el goce, que su presencia supuestamente prohibía, sino que refuerza la interdicción... Estando exterminado el obstáculo bajo la forma del asesinato, el goce no deja por ello de estar menos interdicto, y aún más, la interdicción es reforzada. Esta falla interdictiva es pues sostenida, articulada por el mito [del asesinato del padre primordial...] Lo importante es mantenernos en lo que entraña esa falla. Todo lo que la franquea es objeto de una deuda en el Gran Libro de la deuda. Todo ejercicio del goce entraña algo que se inscribe en el Libro de la deuda de la Ley... Llegamos en este punto a la fórmula según la cual una transgresión es necesaria para acceder al goce y que, para retomar a san Pablo, para esto muy precisamente sirve la Ley. La transgresión en el sentido del goce sólo se logra apoyándose sobre el principio contrario, sobre las formas de la Ley.” Jacques Lacan, “La muerte de Dios”, *La ética del psicoanálisis. El seminario*, vol. 7, Buenos Aires, Paidós, 1997; pp. 212-213.

que los narradores de la década de 1970 pretenden, en general, separarse radicalmente de la estética ideológica realista, Ramos Otero se (re)posicione —asesino, caníbal, gozoso— ante la Novela con un relato fundacional del género que nos llega, esta vez, como la *parodia* del mito ancestral del asesinato del padre o, mejor aún, como una parodia *desde* la novela paródica titulada *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, pero que coge de punto no la novela de caballerías o la pastoril, sino el canon narrativo puertorriqueño de la década de 1950.

Deseo ahora recontextualizar el goce narrativo de Ramos Otero en *La novelabingo*, vis à vis otro texto fundamental publicado también en 1976: la dilatada entrevista titulada *Conversación con José Luis González*, de Arcadio Díaz Quiñones.²³ En este texto, González medita sobre el “problema de la lengua” en la literatura puertorriqueña y comenta lo siguiente:

Gente culta hay en Puerto Rico, aunque no sea una mayoría (¿Y dónde lo es?), que sabe hablar bien su idioma, sin pedantería ni purismo bobo, y ellos son y deben seguir siendo los custodios del patrimonio cultural de la nación al respecto... *No puede pensar bien quien no habla bien...* “El lenguaje”, dice Trotski, “es el instrumento del pensamiento... Para preservar la grandeza del lenguaje, todos los términos y expresiones defectuosos deben ser desechados del habla cotidiana. El lenguaje tiene también necesidad de una higiene”... El problema del escritor puertorriqueño no está tanto en el lenguaje de sus personajes cuanto en su propio lenguaje de escritor, es decir, en el lenguaje narrativo y descriptivo. Ahí es donde nuestro empobrecimiento lingüístico se convierte en un escollo muchas veces insalvable. La prosa de muchos de nuestros escritores jóvenes... exhibe, como rasgo principal, la imprecisión, la ambigüedad, la ausencia de matices expresivos. (pp. 28-35)

González, en su comentario, previene a los escritores contra el abuso de los regionalismos, contra el populismo lingüístico, contra el uso de lenguaje procaz (lo llama, citando a Trotski, “un legado de la esclavitud, de la humillación y falta de respeto por la dignidad humana”; p. 30), contra la contaminación que representan los anglicismos, contra la torpeza en la sintaxis, y contra el desconocimiento de suficientes palabras que le permitan al escritor aprender cuáles usar y cuáles no. Es decir, previene a los escritores contra lo que he llamado ‘la errancia’. ¿Por qué, según González, es fundamental, ‘higienizar’

²³ Arcadio Díaz Quiñones, *Conversación con José Luis González*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1976. La paginación de las citas a esta edición aparecerá consignada en el cuerpo del ensayo, entre paréntesis. Me parece importante la posición de este texto teórico en el orden histórico de nuestra literatura porque en él José Luis González, uno de nuestros principales narradores y pensadores literarios, y Arcadio Díaz Quiñones, uno de nuestros principales críticos de la literatura, conversan (o escriben) a sus anchas sobre lo que habían sido los temas principales del medio en ese primer lustro de la década de 1970, que comenzó al son de las luchas teóricas entre las propuestas ideológicas moralizantes de los escritores identificados con la revista *Guajana*, y los ‘nuevos’ escritores que buscaban redefinir su discurso y la función del mismo, y que se alinearon o simpatizaron con los ‘programas’ que representaban revistas como *Zona de carga y descarga* y *Penélope o el otro mundo*.

o estabilizar la lengua literaria? Porque, en su propuesta cultural, al escritor le corresponde el papel (moral) de "formador... de la conciencia, de orientador... y director... de la vida social" (p. 79), tarea que debe compartir con el político y que debe consistir en una "colaboración crítica" (p. 81) entre ambos. Y en su papel político y moral, le corresponde al escritor, no la creación de cualquier tipo de conciencia, sino de una "conciencia nacional":

La relación entre la conciencia y la cultura es una relación dialéctica: la conciencia engendra la cultura, pero la cultura a su vez reaccúa sobre la conciencia, enriqueciéndola y orientándola. Yo diría, en consecuencia, que la tarea principal de los productores de cultura en el Puerto Rico de hoy consiste en enriquecer la conciencia nacional puertorriqueña. (p. 134)

Luego añade,

Lo primero que tiene que hacer un escritor puertorriqueño comprometido con el destino de su pueblo es asumir la realidad de su país en todos sus aspectos (p. 138)

aunque antes ha dicho que

La realidad puertorriqueña es una realidad caótica en muchos aspectos, sí, pero la tarea del escritor conciente es la de arrojar luz sobre el caos, no la de retratarlo simplemente. En otras palabras, una literatura crítica sobre el caos no puede ser una literatura caótica. Yo creo que eso fue lo que no entendieron, en un principio, algunos de los jóvenes escritores agrupados en torno a la revista *Zona*. Y digo "en un principio" porque los mejores dotados entre ellos sí lo han comprendido ya. (p. 76)

De modo que, en la propuesta de producción cultural de José Luis González a la altura de 1975-76, la del escritor es una labor política que atañe al desarrollo de la conciencia nacional y a la organización social del lector, en cuyo proyecto la corrección lingüística ocupa un espacio esencial porque además se intima que el escritor debe servir de modelo de la expresión correcta que ayude al lector a *pensar bien*, y no sólo, como nos advierte Suleiman en la nota citada sobre la narrativa ideológica, a *ver bien*. González entiende que su propia obra es ejemplo de que este proyecto es posible (y loable), y que sus demás compañeros de generación terminaron abrazándolo.²⁴ Y cuando González compila el (brevísimo) catálogo de los "jóvenes escritores... que [sí] entendieron", nos menciona a Luis Rafael Sánchez, a Rosario Ferré y a Olga Nolla. En 1975 estos nuevos escritores tenían, según González, todas las trazas de poder asumirse como relevo histórico en la tarea de concienciación nacional y social que había inaugurado la generación de la década de 1950, pero especialmente

²⁴ Dice González al respecto: "Manuel Maldonado Denis ha dicho que durante la década del cincuenta la oposición [al] proyecto [de modernización] no se dio en la sociología ni en la ciencia política, sino en la literatura... Manolo tiene razón: los escritores de mi generación nunca arriaron bandera frente al poder colonial." (pp. 75-76)

en la tarea de organizar de forma crítica (*politically correct*) nuestra caótica realidad como prueba de estar mejor dotados para "sí entenderla", para poder realizar una legítima hermenéutica social en un lenguaje *correctamente escrito*.

Obras como *En cuerpo de camisa*, de Luis Rafael Sánchez, los primeros cuentos de Rosario Ferré publicados en *Zona*, y los primeros poemas de Olga Nolla publicados en *Zona* y *Claridad*, son textos importantes, pero está claro que ninguno de ellos alcanza el nivel de violencia política, literaria y lingüística transgresora de las obras de Ramos Otero publicadas en aquel entonces, sobre todo la violencia en la presentación de la sexualidad. Y esa violencia verbal-sexual es lo único que González parece recordar de las obras de Ramos Otero en su *Conversación*:

En este respecto, Rosario Ferré ha logrado ya cosas excelentes. En cambio, el caso de Manuel Ramos Otero me parece bastante discutible. En Ramos Otero veo yo a un escritor indudablemente talentoso que no ha logrado todavía el distanciamiento artístico necesario para transmutar ciertas vivencias en literatura. A este escritor le sucede con el sexo lo que a otros con la política... la literatura... no es sino una re-creación crítica de la experiencia. La crítica es siempre ideológica en el sentido más profundo y abarcador de la palabra. Y lo que le falta a muchos de los cuentos de tema sexual de Ramos Otero es precisamente esa dimensión crítica: no crítica, entiéndase bien, en el sentido de un juicio "moral" convencional, sino en el sentido de la inserción de una experiencia dada en un contexto superior, en un marco de referencia que nos permita una comprensión y una valoración de esa experiencia que su mera enunciación no nos permite. Yo he aludido en varias ocasiones al tratamiento demagógico de la política como tema literario. También podría hablarse de un tratamiento demagógico sexual. (pp. 46-47)

González hace este comentario en contestación a una pregunta que le hace Díaz Quiñones sobre su aparente timidez en la presentación de la sexualidad en sus obras. González afirma que él no ha rehuído la sexualidad y da como ejemplo 'ejemplar' la escena en "La despedida" en la cual Laura, la protagonista, bañándose en una quebrada, tiene su primera menstruación.²⁵ "Yo creo no haber escrito en mi vida nada más tierno y limpio que ese pasaje", que —según comenta González como prueba de su provocadora (¡!) representación de la sexualidad— resultó censurado en la traducción rusa del cuento (pp. 44-45). Podemos inferir, entonces, que la única sexualidad 'representable' y 'verbalizable' en una literatura ideológicamente 'correcta' debe ser, a lo más, "tierna y limpia",²⁶ que no confunda, como lo hizo la burguesía (y Ramos Otero

²⁵ Esto ocurre justo antes de la niña enamorarse de un buen muchacho de campo, y al poco tiempo sus padres deciden enviarla a trabajar a la central, foco tradicional, en la literatura puertorriqueña, del envejecimiento y la explotación del puertorriqueño pobre. De hecho, de la forma en que están engarzados los acontecimientos en la vida de Laura a partir de su primera menstruación, se infiere que la partida hacia la central implica la eventual —pero ominosa— violación *sexual* (y moral) de la muchacha, su pérdida definitiva de la inocencia, de su oportunidad de ser una buena mujer.

²⁶ Nótese la acusada ambientación "pastoril" de esta escena de "La despedida", lo que nos sugiere ubicar este comentario de González en el contexto de una moral política típica de la literatura socialista

como *discutible* escritor burgués), “el *amor libre* socialista con el *amor libertino* sin sentido social” (p. 44). Esa preferencia de Ramos Otero por el “amor libertino sin sentido social” claramente constituye, para González, una “demagogia” no sólo sexual, sino política (recordemos que los escritores tienen una misión política), un *malhablar* que supone una violencia imperdonable contra la misión moral del escritor porque informa escenas que, en vez de enseñarnos a ver (a escuchar y a pensar), nos presentan *lo que no debemos ver (escuchar o pensar)*: las desviaciones que constituyen violencia en las escenas de sexo, violencia en el lenguaje utilizado para describir la sexualidad, violencia en la transgresión de los géneros sexuales, violencia en el humor negro implícito en algunas de las escenas sexuales, violencia en la preferencia misma por situaciones sexuales no ‘convencionales’... Ciertamente, los textos de Ramos Otero *no son (lingüística o políticamente) edificantes*. Ante ellos, González nos insta a taparnos los ojos... y los oídos.

Vale señalar que, meses antes de que comenzara esta conversación con Arcadio Díaz Quiñones, salieron a la luz en *Zona de carga y descarga* dos cuentos de Ramos Otero: “La última plena que bailó Luberza”, que se publicó *en face* con “Cuando las mujeres quieren a los hombres”,²⁷ de Rosario Ferré,

del siglo XIX y principios del XX, en la cual la construcción de la sociedad ideal implicaba un retorno al espacio impoluto de la vida simple del campo, previa a la instauración de la propiedad privada y a la tecnologización alienante de las ciudades, una vida comunal fundamentada en la inocencia e inmediatez de los cuerpos y de los discursos (sinceridad, transparencia de las hablas). Sobre este tema, ver la sólida argumentación del capítulo titulado “Proletarian Literature” en el ya clásico libro de William Empson, publicado originalmente en la década de 1930, *Some Versions of Pastoral*, Nueva York, New Directions Publishing, 1974; pp. 3-23. “Proletarian literature usually has a suggestion of pastoral, a puzzling form which looks proletarian but isn’t... I think good proletarian art is usually Covert Pastoral”, (p. 6). Una dilucidación más a fondo de este ambiente pastoril (o de la *nostalgia* de lo pastoril) insistentemente presente en la obra de González (piénsese en la actitud anti-urbana y el gozo ante la posibilidad del retorno a la vida primitiva y auténtica en “La noche que volvimos a ser gente” o, incluso, en “La carta”) podría darnos una buena clave para la exploración del acendrado conservadurismo del pensamiento social y literario de González, e.g., su preocupación por el plebeyismo *inmoral* y *denigrante* que amenaza a los puertorriqueños en los arrabales de la ciudad, tal vez razón por la cual aplauda luego *La guaracha del Macho Camacho* como crítica a esa misma plebeyización abyecta que tiene lugar en lo que Bertolt Brecht, en una obra socialista de juventud, llamaba “la jungla de las ciudades”... No puedo dejar de mencionar una de las reencarnaciones de la escena de la muchacha bañándose en el río como emblema de la pureza natural en “La despedida” de González: la famosa balada grabada, casualmente en 1976, por nuestro Danny Rivera, titulada “Alegoría”, que dice “ella se bañaba en un río impoluto/cuando yo la vi por primera vez...”, en la cual la voz poética también huye del “tráfago ciudadano” hacia el espacio precivilizado del “lai-lolé-lolé-lolé-lolai”. Eladio Torres, “Alegoría”, en Danny Rivera, *Alborada*, Nueva York, Graffiti Records #GRPL 3001 (1976), Lado A, banda núm. 1. Y todo esto nos devuelve a la discusión del conservadurismo de González —en cuanto a cuestiones de género sexual— implícito en este sistema de imágenes pastoriles como instauradoras de un cierto modelo de sociedad, y lo que implica para la ubicación y función de la mujer en esa sociedad emancipada que él defiende.

²⁷ Manuel Ramos Otero, “La última plena que bailó Luberza” y Rosario Ferré, “Cuando las mujeres quieren a los hombres”, *Zona de carga y descarga* 2.7 (sept. 1974), 1-8.

y "Vida ejemplar del Esclavo y el Señor",²⁸ relato que recientemente protagonizó un escándalo homofóbico en el Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico.²⁹ Posiblemente a base de estos dos cuentos, el primero de los cuales le permitía compararlo literalmente cara a cara con la posición narrativa de Ferré ante la narrativización de la sexualidad, González concluyó que Ramos Otero era un literato "demagogo", de lo cual se podía inferir que era incapaz de provocar esa *iluminación de la conciencia nacional y/o de clase* que otros escritores como Rosario Ferré sí podían suscitar en el lector.³⁰

Acaso no me sea posible reprimir la tentación de contextualizar dentro del marco de los 'hallazgos' de la investigación lingüística de Germán de Granda sobre lo que él llama la "transculturación en Puerto Rico", el derecho que reclama González para sí, en la primera cita de este apartado, como uno de los pocos hombres cultos que pueden fungir como "custodios" de la corrección de la lengua (y de esta custodia como proyecto de concienciación nacional). Dice de Granda:

Es, en efecto, la falta de seguridad y confianza en los recursos lingüísticos propios, uno de los determinantes más efectivos e influyentes en el empobrecimiento y simplificación progresiva de la estructura del español en Puerto Rico. El convencimiento de hablar un español averiado e incapaz de manifestar suficientemente los matices más delicados o precisos del pensamiento, lleva frecuentemente al puertorriqueño a *expresarse de modo tímido*, rehuendo las sutilezas lingüísticas y condenándose a sí mismo y a su lengua a una esclerosis de la que se salvan solamente los conceptos e

²⁸ Manuel Ramos Otero, "Vida ejemplar del Esclavo y del Señor", *Zona de carga y descarga* 3.8 (enero 1975), 29-30.

²⁹ Un profesor de español de la Facultad de Estudios Generales de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, en su unidad temática sobre censura y cultura que incluía la exploración del debate sobre la pornografía y la literatura, decidió utilizar, como caso límite, este cuento de Ramos Otero. Los padres de una estudiante, sin previo aviso y sin mediar apelación alguna al profesor o a la institución, llevaron el 'caso' ante los medios de comunicación y acusaron al maestro de utilizar textos pornográficos en su clase en detrimento de la educación de "una señorita" (su hija). Durante los meses de septiembre y octubre de 1999, el asunto ocupó a los principales diarios y principales programas radiales de comentario. Claro está, el profesor nunca pudo ser legalmente acusado de nada ni tuvo que eliminar el cuento de su curso de español, porque no pudo establecerse que el cuento de Ramos Otero constituyera un texto 'pornográfico'. No obstante, la presión de la opinión pública y de los comentaristas radiales pesó sobre él por varios meses.

³⁰ Es interesante notar que, pese a las innegables similitudes en la presentación de la sexualidad en Ramos Otero y en Luis Rafael Sánchez, así como los obvios vínculos lingüísticos y temáticos entre *La novelabingo* y *La guaracha*, en su posterior *El país de cuatro pisos* (1980) González estuviese dispuesto a abrir su proyecto moralista para incorporar el proyecto de Sánchez en *La guaracha* al reconocer la calidad e idoneidad de textos más irreverentes. Pero González jamás vuelve a mencionar a Ramos Otero. En términos de ruptura, sobre todo ideológica, dice González sobre la novela de Sánchez: "[M]e arriesgo, por mi parte, a reconocer en *La guaracha del macho* [sic] *Camacho* —y de ahí la alusión a un 'texto de ruptura'— con una manera de enfrentarse a la realidad que yo calificaría de exteriorista, vale decir desde arriba o desde afuera. Para escribir desde el interior de la realidad Luis Rafael Sánchez ha tenido que asumirla en primer término, con toda su carga de plebeyismo arriscado, y patético, insumiso y compasivo, desconfiado y solidario... En la novela de Sánchez se abre paso a codazos la visión del mundo de la plebe puertorriqueña." (*Ibid.*; p. 104)

ideas más elementales, fáciles y obvios y las reacciones lingüísticas más inmediatas a acontecimientos o hechos cotidianos.³¹

Habría que leer este "empobrecimiento" como una señal de la debilitación o 'feminización' del puertorriqueño *vis à vis* el proyecto de formación nacional y de corrección lingüística que defendían González y la Generación de 1950. La 'errancia' lingüística de Ramos Otero —enmarcada en ese empobrecimiento cotidianista que describe de Granda, abocado a espacios marginales asociados con lo femenino y de suma inmediatez que constituyen las esquinas oscuras y primitivas (y reprobables) de nuestra privada idiosincracia "nacional"— pudo ser considerada por González como una suerte de 'amariconamiento' lingüístico-político que debía ser inmediatamente anatemizado porque podía socavar dramáticamente su propio proyecto de construcción nacional, de por sí delineado en gruesos trazos como una épica masculinista (la 'épica del patriota')³² que consistía, sobre todo, en la denuncia social que llama a las cosas por su nombre en un lenguaje claro y correcto que tenga la contundencia de un mensaje que trascienda hacia el espacio público y haga mella en la Historia con mayúscula. Pensemos en la fuerte nostalgia del proyecto épico nacional que manifiesta González en obras como *La llegada* y *Balada de otro tiempo*.... Recordemos que, en la novela *La llegada*, son las prostitutas (las mujeres que, además y sobre todo, *se venden*) las que salen a recibir con los brazos abiertos a los invasores norteamericanos.³³ Ni a las mujeres ni a los

³¹ *Transculturación e interferencia lingüística en el Puerto Rico contemporáneo, 1898/1968*, 2ª ed., Río Piedras, Editorial Edil, 1980; p. 170. Las bastardillas son mías.

³² Al hacer su lista de las "carencias" de la literatura puertorriqueña, González afirma: "Algunas carencias, sin embargo, me preocupan. ¿Por qué, por ejemplo, la falta de sentido épico y, sobre todo, de sentido satírico en nuestra producción literaria...? ...yo me pregunto por qué nuestros novelistas han preferido abordar los grandes temas de nuestra historia social (cuando los han abordado) apoyándose en el microscopismo introspectivo del enfoque psicológico y rehuyendo las amplias visiones totalizadoras de la experiencia colectiva." *Conversación*; p. 19. Sobre esta nostalgia épica en nuestra literatura, ver el muy incisivo ensayo de Carlos Pabón "El 98 o la épica añorada", que forma parte de un libro de ensayos que se encuentra en prensa.

Vale señalar también que la sátira, como modo literario, se caracteriza por su profundo conservadurismo: se escribe el ataque desde la altura moral del que se propone como detentor de la corrección y las costumbres del grupo. Ver, sobre este punto, Gilbert Highet, *The Anatomy of Satire*, Princeton, Princeton U Press, 1972; Wayne Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago, U of Chicago Press, 1995; y *en contra*, Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, Cambridge, MA, M.I.T. Press, 1968.

No deja de ser curioso que González, en términos de su selección de género literario, muestre preferencia por aquéllos que se basan, precisamente, en la propuesta conservadora de un *ethos* grupal colectivo validable como ejercicio de totalización social (épica), o de un *ethos* ideal que ha perdido su vigencia social en un mundo postlapsario (sátira). Ambas instancias son nostálgicas: representan el dolor del *nostos* (del regreso), las ganas de volver atrás a un mundo "más puro", a un "paraíso perdido", el de la caña, por ejemplo, en el imaginario épico de González.

³³ José Luis González, *La llegada*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1980. Ver, para un agudo comentario sobre este aspecto del texto de González, el ensayo de Aurea María Sotomayor, "Apuntes de un cronista: *La llegada*", *Hilo de Aracne. Literatura puertorriqueña hoy*, Río Piedras, EDUPR, 1995; pp. 257-264.

maricones se les puede confiar el papel de relevo en el proyecto de construcción de la puertorriqueñidad o de la justicia política, a menos que reciban el batón (y la bendición) de manos de González, quien actúa, sobre todo, como censor de la *corrección* del idioma que emblematisa la *corrección* del proyecto político. Hacer la patria (y la literatura nacional) es cuestión de género...

Me parece importante subrayar lo "demagógico" (e ilegible) que resulta ser Ramos Otero a la luz del proyecto ideológico canónico de la década de 1950, y lo "objetivos" (y legibles) que resultan ser los proyectos coetáneos de Sánchez, Ferré y Nolla. Por lo tanto, no es raro que, una y otra vez en su *novelabingo*, usualmente citando al *Quijote*, Ramos Otero insista en la naturaleza apócrifa, falsa o fingida, irreal, irreverente, espuria, escandalosa, caótica, violenta y transgresora de su narración, y a la incapacidad sistemática del autor, de los narradores, de los personajes y del lector de comprender su circunstancia o función narrativa y 'existencial'. Y lo que parece una obsesión de Ramos Otero con la sexualidad 'no convencional' constituye precisamente la oportunidad para cuestionar y hurgar en aquello que se encuentra vedado a la superficie canónica: las pulsiones del deseo, de la transgresión, de lo ininteligible, de lo amorfo, de lo soñado, de lo inenarrable. Ramos Otero propone así el estatuto de suma fragilidad de las famosas certidumbres de la narración de tesis de corte realista, típica de los cincuenta, sobre todo su fe en la "claridad lingüística" como claridad del pensamiento y del propósito político. De hecho, en Ramos Otero, el texto apócrifo, demagógico —según la definición de González—, caótico, transgresor es el único texto posible.

5. Por ejemplo, el curioso impertinente

En uno de los capítulos que producen más perplejidad en *La novelabingo* —"88/los espejuelos de Mahoma"— Ramos Otero retoma el tema del *manuscrito perdido* (y no, obviamente, del 'manuscrito encontrado'). En su gusto por derrotar nuestras expectativas de lector, a las orillas de "la playa olvidada de marchiquita [*sic*]" Ramos Otero trae, en una botella, no un fajo de papeles, sino un par de espejuelos que, según descubriremos luego, son los "Espejuelos de mahoma [*sic*]" (p. [25]). Estos espejuelos tienen

...la particularidad de anticipar todas las cosas que nunca sucederán pero que las cosas que nosucedan sisucedieran también tomarían cierta parte del tiempo en sucederse por lo cual los Espejuelos de mahoma predecían el futuro imposible y lo hacían sin atrechos... [*sic*] (p. [28]).

Los utilizará el Poeta del Sombrero de Copas, y luego tratarán de robárselos Nairí, manuelo [*sic*] y el autor. Como se trata de espejos de agua, en ellos se ve todo al revés (y se trastruecan así la verdad y la mentira, la realidad y la ficción) lo cual permite producir la idea de una *novelabingo* al revés que, al no saberse de dónde viene ni poderse predecir todo lo que "nosucederá", se

convertirá en el texto apócrifo por excelencia. Lo que de primera instancia resulta extraño es que, en este contexto, se diga que manuelo —un personaje: el que “sueña” *La novelabingo*: es decir, otro autor— sea “conocido entre los laberintos de madre selvas en flor como el *curioso impertinente*” (p. [30], las bastardillas son mías).

Siguiendo la *poética de la errata* (o de la errancia) a la que ya aludí, en la cual cada palabra se convierte en una encrucijada del azar semántico (la oportunidad de cambiar el derrotero de la novela como sólo asumir otro significado de una palabra y seguir ‘lectura abajo’ por ese desvío en el laberinto textual), los “impertinentes” claramente nos remiten a los Espejuelos (de mahoma), en el sentido de que son una alusión a los famosos anteojos para señoras que se utilizan en el teatro o en la ópera. Se usan para atisbar el escenario desde la oscuridad y para observar a los demás miembros del público sin que estos se den cuenta, como si lo que hicieran estas personas fuera parte de otro espectáculo que se suscitase —que se volviese *pertinente*— gracias a la mirada misma.³⁴ El nombre en sí —“impertinente”— reclama este sentido de una mirada transgresora, espía, que mira lo que no se debe estar mirando. Así de impertinentes son, entonces, los “Espejuelos de mahoma”, creadores de revelaciones o de ficciones posibles mediante la creación de textos apócrifos que resultan ser el revés de situaciones ‘visibles’ —el revés de las cosas o, como diría Cervantes, el “tapiz por el revés”. Estos impertinentes ‘traducen’: son el umbral de la praxis hermenéutica (aunque fallida) que el texto provoca en quien se los cala.

¿Otra alusión al *Quijote*? Es obvia: se trata de la *novella* intercalada titulada “El curioso impertinente”, en la cual Anselmo desea poner a prueba la fidelidad de su esposa Camila, le pide a su amigo Lotario que trate de seducirla, y desata una trama de equívocos en la cual la “fábula” —la infidelidad— va cobrando el espacio de la “realidad” —la fidelidad—, hasta que infidelidad y fidelidad se trastruecan completamente. El sueño de Anselmo —la infidelidad— deviene realidad a sus espaldas (el *revés*), igual que, en el texto de Ramos Otero, el sueño de manuelo abre un hueco en *La novelabingo* por el que se atisba, por vez primera, lo que parece ser el diario de Nairí la Desaparecida³⁵ (uno de los candidatos a manuscrito perdido o definitivo de *La novelabingo*). Este hueco textual por el cual se ve el “manuscrito perdido” —pp. [30-33] de *La novelabingo*— es la contrapartida de esa escena voyerista en la cual Anselmo, *desde detrás de un tapiz* (I, DQ; p.433), presencia la ‘obra de teatro’

³⁴ Recordemos que, según Werner Heisenberg, el ojo del observador crea el evento. Así como don Quijote ‘crea’ gigantes a partir de molinos de viento, o ejércitos en batalla a partir de un par de rebaños de cabras. La mirada es un ejercicio hermenéutico.

³⁵ Que en *La novelabingo* constituye el espacio de la ‘realidad’ perdida, como en el *Quijote* también ese manuscrito de *El curioso impertinente* abre un hueco en el mundo novelesco para aludir a la labor de un escritor que ha dejado ‘perdidos’ sus papeles.

que Lotario y Camila —que se han vuelto amantes— han armado *for his eyes only*. La escena primitiva de la novela (tanto del *Quijote* como de *La novela-bingo*) deviene así la escena de la *trastocamiento* de la realidad y de su encubrimiento/develamiento por lo posible o lo verosímil, el (des)enmascaramiento de la retórica engañosa de la literatura. Como ocurre con los “Espejuelos de mahoma”, no está claro qué es lo que está dentro y qué es lo que está fuera de la fábula, cuál es el anverso y cuál el reverso del tapiz.

Ocurre que, dentro de la botella que arriba a la playa desierta de marchiquita —dentro el *topos* literario que arriba a la playa tópica de marchiquita—, llega, no un manuscrito tópico, sino *una forma de mirar*, la forma del mirar que puede producir un texto apócrifo, en fuga (perdido, desaparecido) cuya reconstrucción hermenéutica —emblematizada en los “Espejuelos de mahoma”—, y cuya apropiada traducción, sólo pueden verse por el revés, como el tapiz del traductor cervantino.³⁶

Y es que el texto apócrifo o ‘fraudulento’ reconoce, precisamente, los problemas inherentes a la mirada. Con sus “Espejuelos de mahoma”, Ramos Otero se enfrenta a la noción ingénuo del realismo social (la novela de la mirada o del ‘realismo crítico’ al cual tantas veces alude González en su *Conversación*) que proponía la posibilidad de una narrativa ‘objetiva’ e ideológicamente coherente, que, al enseñar al lector a *ver*, pudiera denunciar, con efectividad política, las oquedades e injusticias del ‘proyecto de la modernidad’ muñocista que tanto atacaron los narradores de la década de 1950. Antes de 1976, Ramos Otero ya cuestionaba fuertemente la capacidad del narrador para ver y denunciar, para trasladar la mirada a una escritura. Se proclamaba gozosamente incapacitado, confundido, dormido, desganado, perdido, abrumado ante una tarea de la cual, pensaba, la literatura era plenamente incapaz.

6. Viajes a las semillas

Acaso Ramos Otero vea en el texto del *Quijote* la crítica de esa ceguera fundamental, la propuesta de la elusividad de la voz autorial, la denuncia de la

³⁶ Vale recordar que parte del problema textual de *El curioso impertinente* lo suscitan las hermenéuticas contrarias de Anselmo y Lotario. Dice Lotario a su amigo: “Párceme, ¡oh, Anselmo!, que tienes tú ahora el ingenio como el que siempre tienen los moros, a los cuales no se les puede dar a entender el error de su secta con las acotaciones de la Santa Escritura, ni con razones que consistan en la especulación del entendimiento, ni que vayan fundadas en artículos de fe, sino que les han de traer ejemplos palpables, fáciles, inteligibles, demostrativos, indubitables, con demostraciones matemáticas que no se pueden negar... y cuando esto no entiendan de palabra, como en efecto, no lo entienden, háseles de mostrar con las manos, y ponérselo delante de los ojos, y, aun con esto no basta nadie para persuadirles...” (I, *DQ*; p. 405). Curiosamente, Lotario alude a la forma en que los moros (mahometanos) leen: literalmente. Por eso, Anselmo será engañado mediante un espectáculo literal que observa desde detrás de un tapiz, el tapiz que representa en esta novela el proceso hermenéutico mismo como la traducción entre dos sistemas (dos formas) de leer o de mirar. Como ocurre con los “Espejuelos de mahoma”, Anselmo verá las cosas *al revés*. No podemos más que admirar la fina lectura que Ramos Otero ha hecho de este episodio del *Quijote*.

incapacidad del lenguaje para decir, la imposibilidad de saltar de la mirada a la escritura, la pérdida del original, todo lo cual constituye el escamoteo del texto definitivo o 'autorizado', que claramente no es el hallado por uno de los narradores en el Alcaná de Toledo, ni es el que se publica como Segunda Parte del *Quijote*, ni es el traducido del árabe, ni siquiera es el falso *Quijote* de Avellaneda... Es, simplemente, ¡el que se ha extraviado entre la documentación que debió haber servido para encontrarlo! Precisamente por esa confusión de originales —por esa pérdida del original— puede rezar el texto de Cervantes, en alguna ocasión entre muchas otras:

Dicen que en el propio original de esta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada... (II, *DQ*; p. 366)

A los múltiples documentos que se usan para construir la "verdadera historia" de don Quijote de la Mancha —el Caballero de la Triste Figura, que en Ramos Otero corresponderá al texto de la triste o desventurada figuración— les corresponden las múltiples reescrituras de *La novelabingo* intentadas por sus propios personajes, pero, sobre todo, los potenciales manuscritos originales o definitivos: el Cervantes "en la cocina" suscita la posibilidad de que el manuscrito definitivo de *La novelabingo* sea el libro *Cocina criolla*, de Carmen Aboy de Valdejully (¡!), (p. [7]); la vida de la Desaparecida (que bien pudiera ser la de la Equivocada soledad), dedicada a la errancia sin término, podría ser la *Operabingo* que entona evelejana [*sic*], como otra versión de *La Traviata* (o La Extraviada), de samuelsón [*sic*] (un salsero de Santurce), o de Giuseppe Verdi, o de ambos, (pp. [99-107]); los problemas de autoría del autor de *La novelabingo* quedan comprometidos al confrontarse su texto con el *Bingofilm* que se describe en el capítulo "2/el duque de la victoria", (pp. [127-157]), en el que se explora la identidad del autor y su autoridad sobre el material de su autoría; incluso *existe* la posibilidad de que *exista* otra *novelabingo* —*La falsanovelabingo*, lo cual nos remite a la labor de zapa del supuesto Avellaneda en su falso *Quijote*— cuya confusión con la *verdadera novelabingo* da lugar a muchas aventuras textuales adicionales, hasta el punto de que los personajes de *La novelabingo*, e incluso su autor, ya no pueden discernir entre el (los) manuscrito(s) verdadero(s) o falso(s), perdido(s) o encontrado(s)...

Existe también, como otro manuscrito original posible, *La novelapingo*, redactada por otro posible autor original —Pataeperro—, un "bugarrón" genitualmente superdotado del barrio La Perla, quien a su vez asume las labores del ("bugarronsísimo") Azar. Se trata de la *novelabingo* prohibida, en la cual la 'b' se lee simétricamente al revés, como una 'p' (y en la cual la 'b' suave, bilabial, se vuelve fonéticamente explosiva al convertirse en 'p'): "novelapingo" (¡oh, delicias de Sausurre!)... y en cuya novela "tener suerte" deviene

“tener leche”, y “escribir con leche” sólo puede resultar (por supuesto) en un texto blanco, invisible, indetectable sobre la página blanca. El texto seminal, eyaculado,³⁷ el texto blanco o *en blanco*... ¿qué texto más *originario* y, a la vez, más *explosivo* y *prohibido* que éste?

Aún otro manuscrito original y definitivo de *La novelabingo* es el diario de la Equivocada soledad (o de Nairí, la Desaparecida), (pp. [154-162]), que concluye con las ominosas palabras: “Pasar de mano en mano fue mi *sino*” (las bastardillas son mías, y nótese el juego: *si/no*), (p. [162]), que alude a su vez a la cantidad de manos que manosearon su “manuscrito definitivo” y a su problema de identidad (oscilante entre aparecer y desaparecer, entre ‘sí’ y ‘no’, entre ‘fort’ y ‘da’... ¡oh, delicias de Freud!). No deja de ser curioso que este “diario” suene como una versión de la autobiografía de la prostituta Felícita en *La vida*, de Oscar Lewis,³⁸ autobiografía modelada a su vez por los tópicos de la novela radial de los años 50 en Puerto Rico, que se resumen en esta paráfrasis de una conocida plena: “no soy la causante de las penas mías”, (p. [156]) (en que el “no” ocupa el espacio del ‘yo’, que a su vez ya había desplazado al ‘tú’ enunciado en la redacción original de la plena, que, claro, no habría de ser otro que el Otro del ‘yo’ que padece las penas de las plenas...) De ahí quizás el interés de Ramos Otero en ‘la vida’ de la gente en el barrio La Perla (que él otea, como un diablo y cojuelo Asmodeo, desde su alto balcón en la Calle Norzagaray), y que constantemente se mofe del impulso sociológico del relato realista que alimentó la narrativa puertorriqueña de la década de 1950, cuyas bases no escapan del folletín y la novela rosa, que, en el *Quijote*, equivalen, a su vez, a la novela de caballería, la pastoril y la picaresca. La vida no es, pues, *la vida*, sino *La vida* como manual de sociología, es decir, como *texto*.³⁹

Otro “manuscrito original o definitivo” de *La novelabingo* es, como he dicho, el texto mismo del *Quijote*, ya desfondado por Cervantes, cuya estructura y consecuencias Ramos Otero trata obsesivamente de (per)seguir. Posiblemente este sea el más perdido (y el más definitivo) de todos los manuscritos posibles: perdido y escamoteado detrás del delirante comentario textual que *La novelabingo* supone y ejerce, pero buscado con verdadera obsesión.

Como vemos, la preocupación cervantina por dar con el “manuscrito perdido” de la verdadera historia de Don Quijote, que ciertamente parodia el afán del Humanismo renacentista de proveer textos ciertos, definitivos y depurados

³⁷ ¿Estará proponiendo Ramos Otero el onanismo como parte de su teoría de la producción narrativa?

³⁸ Oscar Lewis. *La Vida. A Puerto Rican Family in the Culture of Poverty —San Juan and New York*. New York: Random House, 1966; pp. 271-409.

³⁹ No podemos olvidar que la traducción al español de este libro tan impactante y epocal —*La Vida*, de Lewis— fue precisamente por José Luis González: Oscar Lewis, *La vida. Una familia puertorriqueña en la cultura de la pobreza: San Juan y Nueva York*, Trad. José Luis González, México, Joaquín Mortiz, 1969.

para la imprenta y la divulgación *universal*, es detectado por Ramos Otero como la ocasión para proponer una *poética de la errancia* (el texto incierto, indefinido, impuro producto para la divulgación azarosa, *pluriversal*...) que a su vez parodia la propuesta realista de la prosa puertorriqueña canónica anterior a la década de 1970. Parodias... ¿qué mejor manera de repetir el asesinato ancestral del padre (del canon), y a la vez de garantizar el goce, que haciéndolo desde la estructura de la ley que la parodia, como modo literario, supone? ¿Qué mejor manera de liquidar, en palabras de Lacan, la deuda del goce en el Gran Libro de la deuda de la Ley? Porque la doble conciencia (la conciencia de la transgresión y la conciencia de la Ley) que configura la parodia como modo literario es el *locus* donde se implican y replican la voz parodiante y la voz parodiada: ante el lector se postulan simultáneamente la estructura del género, y la "dilapidación" y el "agotamiento" del mismo, como fuerzas en tensión que provocan la constitución de un texto inestable, "barroco":⁴⁰ el texto plural, equívoco, del goce.

La impureza del texto espurio redunda en una indagación de la materialidad textual misma de la novela: no puede haber textos puros (Ramos Otero lo dice así: "el papel aguanta todo lo que le pongan"; p. [160]), porque no hay textos solos, no hay originales, no hay voz autorial. Cada texto es una masa de citas (cuyos autores respectivos se pierden en el vasto mar de la palabra) expuestas a la actividad de lectura —delirante— del autor, de los personajes y del lector, que desembocan a su vez en nuevos laberintos. Como decía Cipión en el *Coloquio de los perros* de Cervantes, "el verdadero sentido es un juego de bolos", que rescata Ramos Otero al decir que "la novelabingo es un juego de manos",⁴¹ un acto de prestidigitación: muchos la juegan, muchos la escriben, muchos la leen, la juegan y la escriben. La novela es, así, fruto de la impertinencia, del azar; es siempre, como artefacto hermenéutico fallido, un "manuscrito perdido" en los recovecos de una traducción de un idioma a otro, de un género a otro, de un personaje a otro, de un autor a otro, de un lector a otro.

⁴⁰ Son palabras que utiliza Borges para definir el barroco, que ya en otro artículo he utilizado para trabajar el concepto de parodia. Jorge Luis Borges, "Prólogo a la edición de 1954", *Historia universal de la infamia. Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974; p. 291. Lilliana Ramos Collado, "Proyectos infames: breve genealogía borgeana de un ensayo de Foucault", *Nómada* 2 (1995), 74.

⁴¹ También nos habla Ramos Otero de un "juego de bolas" al aludir a las bolas (de cristal) de Madán Chinga —clara alusión a la Myrta Silva de "Tira y Tápate", un programa chismográfico de variedades que se transmitía en nuestra televisión en los años sesentas— en cuyas bolas atrapa a los personajes de *La novelabingo*, pero cuyas bolas aluden al equívoco de su identidad sexual —la de Madán Chinga y la de Myrta Silva. Ver el capítulo "66/Las comadres", ya citado. Además, Madán Chinga usa sus bolas para interpretar el futuro y para trazar la ruta de viaje de los personajes a través del texto de *La novelabingo*. Pero, claro, todas sus predicciones —como las de Myrta Silva en su famoso programa— no pasan de ser puro chisme incorroborable...

7. "Para salir del laberinto hay que encontrar el laberinto"...

...dice Ramos Otero. Que aquí no acaba su diálogo confuso y esclarecedor con Cervantes para reposicionar el género de la novela. Falta demasiado por explorar: la reencarnación de la peñola cervantina en la electra 110 —que escribe sola para sí el manuscrito "definitivo" de *La novelabingo*—; la propuesta de la novela como una especie de memoria futura —el mármol cervantino donde habrán de tallarse las aventuras de don Quijote—, como *La novelabingo* que se escribirá un día (al encontrarse, al leerse); la relación entre la novela y la muerte, y entre la novela y el azar (recordemos a Ginesillo de Pasamonte, ese insidioso parodiador de Aristóteles, y que ahora reencarna en manuelo [*sic*], el que sueña *La novelabingo*); la poética de la digresión y la historia intercalada, que bien nos explica Cide Hamete, y que en Ramos Otero se convierte en una poética de la frase parentética; la novela como una autobiografía que vendrá⁴² —el manuscrito definitivo, no escrito, sino "vivido" en una "dichosa edad", que en Ramos Otero deviene la autobiografía de la desaparecida Nairí en el papel de la Recienacida Félix (o Fénix, quien surge de las propias cenizas de *La novelabingo* que se achicharra en la habitación de la Calle Norzagaray donde la electra 110 completa el manuscrito definitivo de *La novelabingo*)...; Monse la Más Temible, y las demás bingueras, magas y sabias encantadoras (Madán Chinga —i.e., la tan llorada Myrta Silva— y mamaína, entre otras), que se modelan sobre los magos y nigromantes que ocupan la imaginación febril de don Quijote y que podrían explicar cómo las catástrofes que le ocurren no son fruto del azar, sino del designio perverso de los encantamientos; la muerte de Don Quijote y el 'enterramiento' definitivo de la novela (para que nadie más la continúe y la falsifique), y la descomposición final del manuscrito definitivo —y nunca leído— de *La novelabingo* a causa de una invasión de lombrices durante el velorio del cadáver del manuscrito definitivo de *La novelabingo*... por fin hallado y de cuerpo presente, aunque en vertiginosa extinción.

Es decir, Ramos Otero nos propone una compleja exploración de la novela como género que invita, entre otras cosas, a una relectura minuciosa, jocosa y revoltosa del *Quijote* de Cervantes, la cual a su vez provoca una relectura de

⁴² Algo de esto intuye Sylvie Roubaud en su excelente ensayo, "L'exil et le royaume ou les deux pôles de la vocation chevaleresque", *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVIe-XVIIe siècles): Ideologie et discours*, Paris, Publications de La Sorbonne, 1983; pp. 205-215. Según Roubaud, muchos de los héroes caballerescos desconocen su origen (su cuna noble) y se ven forzados a probar su nobleza mediante la ejecución *prospectiva* de hazañas heroicas. Incluso aquellos que conocen su estirpe salen a la aventura para *comprobar* dicha estirpe. Por lo que la biografía de estos caballeros está siempre desplazada hacia el futuro: la caballería es un *proyecto*. No cabe más que observar la genialidad de Cervantes quien, al poner a su don Quijote a imaginar su biografía, la proyecta descartando su origen humilde y advirtiéndole que hallará la fama en el futuro, por lo que narra el suceso como algo que ocurrirá. Véase el capítulo 21 de la primera parte del *Quijote*. (I, DQ; pp. 258-263)

nuestro canon local y de los proyectos literarios presentes de, por un lado, autores como Juan Antonio Ramos, Rosario Ferré, Ana Lydia Vega, Olga Nolla y Magali García Ramis, entre otros que últimamente retoman el realismo con fines abiertamente ideológicos en el sentido antes citado en Suleiman; y, por otro lado, narradores mucho más jóvenes como Mayra Santos, Juan López Bauzá, Pedro Cabiya, Bruno Soreno y Urayoán Noel, que siguieron el camino ya emprendido por obras como *Concierto de metal*, *La novelabingo*, *El cuento de la mujer del mar*⁴³ y *Página en blanco y staccato*.⁴⁴ Manuel Ramos Otero nos invita a leer (y a escribir) "in the manner of Cervantes". Falta mucho por trabajar. Estas líneas no atinan a ser, siquiera, el manuscrito definitivo de un ensayo titulado "Cervantes en el Mamutcandungo: Manuel Ramos Otero lee el *Quijote*", manuscrito indefinidamente postpuesto por delirios personales de la que (cree que) lo escribe.

Nota bene: Toda confusión detectada en este ensayo *nodefinitivo* ha sido heredada de los textos originales, perdidos irremisiblemente tras el tapiz de una torrencial especulación literaria.

Lilliana Ramos Collado
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras

⁴³ Manuel Ramos Otero, *El cuento de la mujer del mar*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1979.

⁴⁴ Manuel Ramos Otero, *Página en blanco y staccato*, Madrid, Playor, 1987. Y, en general, Manuel Ramos Otero, *Cuentos de buena tinta*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.