

- Cortázar, Julio. *Relatos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 1984.
- D'Haen, Theo. *Text to Reader: Fowles, Barth, Cortázar, and Boon*. Amsterdam and Philadelphia: Johns Benjamin Publishing Company, 1983.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.
- Juan-Navarro, Santiago. "Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortázar." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (de próxima aparición).
- Kloepfer, Rolf. "La libertad del cuento y el potencial del lector: Encuentro con *Rayuela* de Julio Cortázar." *Inti* 22-23 (otoño-primavera 1986): 113-130.
- Mac Adam, Alfred J. "Rayuela: La cuestión del lector." *Explicación de textos literarios* 18: 1-2 (1988-1989): 16-229.
- Minc, Rose S. (ed.). *The Contemporary Latin American Short Story*. New York: Senda Nueva de Ediciones, 1979.
- Ortega, Julio. "Morelli on the Threshold." *The Review of Contemporary Fiction* 3.3 (Fall 1983): 45-47.
- Paredes, Alberto. *Abismos de papel: Los cuentos de Julio Cortázar*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Pope, Randolph D. (ed.). *The Analysis of Literary Texts: Current Trends in Methodology*. Ypsilanti, Mi.: Bilingual Press, 1980.
- Troiano, James. "Theatrical Technique and the Fantastic in Cortázar's 'Instrucciones para John Howell.'" *Hispanic Journal* 6.1 (Fall 1984): 111-119.
- Wiseman, Mary Bittner. *The Ecstasies of Roland Barthes*. London and New York: Routledge, 1989.

## Sobre intenciones e intuiciones: la desnaturalización de textos en *Raining Backwards*

Jorge Febles

Western Michigan University

En uno que otro de sus *Cuentos sin rumbos* (1975), en las tres novelas o libros de "viñetas entrelazadas"<sup>1</sup> que constituyen el bulto de su producción, en los dos episodios de una extensa narración en ciernes que han sido divulgados hasta ahora<sup>2</sup>, Roberto Fernández insiste en explotar un recurso cuya intención básica parece estribar en promover la risa mediante la alusión algunas veces harto velada, algunas veces nitidamente discernible a todo un archivo literario. En las ficciones del escritor cubano-americano se entabla con frecuencia un diálogo en ocasiones transitorio pero en otras prolijo con determinados textos no siempre consabidos, con determinadas estructuras y convenciones estéticas, por lo regular reconocibles, para desnaturalizarlos en forma paródica, para degradarlos pasajeramente al obscurecer o invertir su índole semántico-lingüística. Lo llamativo de tal método o enfoque radica en la artificialidad que le es inherente gracias a la tonalidad y configuración general de los propios textos en que se ubica. El lector *intuye* que, a ratos, el autor real *intuyó* la posibilidad de intercalar de modo casi gratuito en su relación cierta página leída, cierto nombre recordado, cierta anécdota favorita o repudiada, cierto concepto aprendido, con el objeto de desquiciarlo momentáneamente, de hacerle burla para conseguir una carcajada espontánea. Semejante recurso consiste esencialmente en bromas para entendidos, asequibles tan sólo a destinatarios concretos, o sea, a aquéllos familiarizados con la literatura en general y con la hispana en particular, a esos pocos agraciados, en fin, cuyas lecturas y conocimientos se entrecruzan esencialmente con los del autor real. Se trata de un planteamiento excluyente cuya descodificación resulta a ratos labor detectivesca para el crítico entrometido mientras que para muchos otros lectores deviene casi siempre trabajo impracticable al nivel, por supuesto, de la asimilación más abarcadora.

Si este procedimiento se manifestaba ya relativamente complejo en *La vida es un special* (1981) y *La montaña rusa* (1985), su empleo sucesivo en *Raining Backwards* (1988) adquiere otro matiz entorpecedor. En sus libros anteriores, Fernández desfiguraba referentes literarios mediante el

emplazamiento dentro de un contexto grotesco de enunciados o fragmentos ya bien representativos, ya bien icónicos; mediante el título sugerente de un tipo poético groseramente violado; mediante la interpretación errónea que de un escrito aludido efectuaba determinado personaje; mediante la adscripción verbal a un burdo ente ficticio de palabras notorias, con lo cual éstas—al descompaginarse según el clásico patrón vodevilesco explotado por tales maestros del *misspeak* como ese genial Pototo que hacía pareja con Filomeo<sup>3</sup>—producían la risa automática, recortada y transitoria del destinatario capaz de asimilar el chiste implícito. Una vez que, en *Raining Backwards*, Fernández opta por contar en inglés, se ve impelido a integrar un nuevo aspecto en la susodicha estratagema distorsionadora. Ello queda constatado en los propios epígrafes. Allí se citan primero unos versos de Gustavo Pérez Firmat:

The fact that I  
am writing to you  
in English  
already falsifies what I  
wanted to tell you.  
My subject:  
how to explain to you  
that I  
don't belong to English  
though I belong nowhere else,  
if not here  
in English. (5)

La problemática y falsaria *traducción de lo intraducible* que, al reproducir dicho poema, el autor real semeja percibir como idea central del mismo, queda subrayada a través del axioma inmediato: "Everything that comes leaves, everything that leaves returns" (5). Una vez vertida al inglés, esta sentencia de hábito refranero (la cual, pese a imputársele a un personaje, Manolo González, proviene en efecto de una canción original del músico cubano-americano, Willy Chirino) disuena con estrambótica singularidad. Semejante dilema traslaticio confiere frecuentemente marcada originalidad humorística al lenguaje de *Raining Backwards*, pero también subraya esa melancolía que se asienta en las barreras comunicativas provocadas por el desplazamiento físico y psicológico. En relación con el tema de marras, parodiar pre-textos entraña necesariamente tanto la traducción macarrónica de los mismos como la transportación exótica de las anécdotas que ellos encarnan a espacios anormales, distorsionadores. Se incrementa de tal suerte la presencia controladora del narrador

omnisciente, antes como distanciada del enfoque ridiculizante urdido por Fernández.

Mary Vásquez ha sostenido que "*Raining Backwards* is a self-conscious, self-reflecting novel full of authorial play" (11). Parte intrínseca de esta juguetona manipulación lo es ese polimorfo devaneo intertextual a que me refiero y que repasaré únicamente bajo los tres siguientes acápites: 1) el subtítulo cuya mención opera en contra de cierto tipo literario; 2) la apropiación inconsciente de un pre-texto y su desvirtuación en base a la traducción macarrónica; 3) la anécdota o el detalle anecdótico calcados a fin de que entrañen el doble grotesco de su modelo.

En *Raining Backwards*, Fernández reitera un procedimiento que ya figuraba en su segunda novela, *La montaña rusa*. Dicho texto comprendía seis capítulos designados "Cantar de Mirta", "Cantar de la afrenta de la escalera", "Cantar de los vaciladores", "Cantar del olvido", "Cantar de Margarita" y "Cantar de la prima", sugerentes todos ellos de un absurdo parentesco épico. Lo mismo sucede en la última obra extensa del autor, donde figuran episodios llamados "La Chanson de la Cousine", "El Cantar del Olvido" y "Keithlied". Se trata de títulos que equivalen a la profanación chocarrera del canon insinuado, pues nada de gesta convencional tienen unas viñetas que resumen en forma caricaturesca la *formación* del adolescente Keith Rodríguez, su caída y la reacción que ésta crea tanto en su madre como en Barbarita y el ridículo capitán Manny, tíos suyos a quienes se achaca textualmente buena porción de la desgracia del héroe. A raíz de un peregrinaje forzoso a tierra ajena donde, más como Cenicienta que Lanzarote, sufre de abusos a manos de unos parientes, este personaje se degenera primero, convirtiéndose en narcotraficante. Luego, en la cárcel, desarrolla afares revolucionarios tras leer "The Golden Age" (74)—entiéndase *La edad de oro* martiana—y llega a declararse Fidel Castro en miniatura cuando exclama al fin del *lied* a él consagrado: "History will absolve me!" (74). Vásquez ha precisado que "Fernández's creation of the titles 'La Chanson de la Cousine', 'El Cantar del Olvido', and 'Keithlied' link the lionizing process to literary history and mocks the dubious present—day heroes who are parodically measured against their medieval ancestors-in-myth" (11-12)". Lo cual es cierto cuando se repara, como lo hace la crítica, en Keith como representación inversiva del protoadaldid contemporáneo; en el capitán Manny como paladín capaz de intentar (más bien inventar) un ataque aéreo contra el palacio presidencial isleño valiéndose de una larga pita y un papalote decorado con granadas; en la manera formulaica que emplea Mima para negar la existencia de su hijo, atribuyendo a la cigüeña que lo transportaba el error de haberle traído originalmente la criatura errónea. Pero no es menos cierto que tanto los títulos como los propios rasgos hasta ahora

resumidos agreden también hacia atrás, hacia el propio molde en que se fundan, para constituir una sucinta parodia de la epopeya al acentuar los matices hiperbólicos, falsos y hasta monstruosos que le son innatos. Cuando lee estos fragmentos del libro, el lector también *relee* al unísono los textos en que se afincan, y al hacerlo rememora aquello que de ridículo tienen para el destinatario moderno.

Otro recurso consuetudinario en la narrativa de Fernández lo ha encarnado el hacer que determinados personajes *citen* fragmentos de obras conocidas y no tan conocidas, las cuales resultan entonces violentamente denigradas. Dicho método pone en evidencia la manipulación franca por parte del autor implícito, puesto que, como ha observado Vásquez, "Fernández's characters seem always unaware of their parody when the source is precisely a literary text" (8). Lo que equivale a afirmar que la imagen del titiritero se revela claramente al destinatario informado capaz de aprehender o intuir el objetivo de la técnica, su naturaleza de chiste para virtuosos. En *La montaña rusa*, Connie Rodríguez se transforma en Melibea al conversar con su madre, diciéndole: "Ya le vi el weekend pasado en Zachary. Muchos y muchos días son pasados desde que ese noble caballero me habló de amor. ¡Alabo y loo su sufrimiento, su cuerda osadía, su liberal trabajo, sus solícitos y fieles pasos, su agradable habla, su demasiada solicitud, su provechosa importunidad!"<sup>4</sup> (75) Su novio, el fotógrafo Bill Cloonan, le habla de amor con palabras hurtadas al Don Juan de Zorrilla: "Connie, alma de mi alma, perpetuo imán de mi vida. Estréchate a mi pecho. Descansa en él vida mía. ¿No es cierto, ángel de amor, que en este pecho que es tuyo más pura la luna brilla y hasta respiras mejor? No, no me contestes aún. ¿No es cierto, paloma mía, que estás respirando amor?"<sup>5</sup> (76) Los pre-textos quedan humillados en virtud al contexto burdo y a las distorsiones que se le hacen a los parlamentos mediante la introducción de palabras foráneas, vulgares. El lector advierte a un ventrilocuo no muy lejano que juega con sus personajes, con el destinatario mismo, con los modelos copiados y, por último, consigo mismo, pues el recurso al caso supone en última instancia un risueño acto onanista.

Dentro de *Raining Backwards*, este método se manifiesta de manera aún más dinámica pues los *textos-madres* sufren otro apretón de la tuerca desvalorizadora al verse traducidos a un inglés *sui generis*, a un lenguaje que nadie escribe.<sup>6</sup> Esta manera de *traslación* entraña una reescritura fragmentaria cuyo cometido primordial estriba en el producir la sonrisa del destinatario iniciado mediante la desvalorización severa de un modelo reconocible sólo a través de la reconstrucción lingüística, de la retraducción, que dicho leyente se ve impelido a intentar. Muchos son los textos icónicos de tal suerte rebajados. Por ejemplo, se reconoce en *Raining Backwards* el conocido estribillo de la Egloga I de Garcilaso, cuando

Salicio reitera plañideramente: "Salid sin duelo, lágrimas, corriendo" (53). En la obra de Fernández, dicho verso forma parte de una grotesca composición escrita por la aspirante a *cheerleader* e inspirada diva, Caridad "Connie" Rodríguez. Titulado "I Am", el poema comienza de forma extra vagante, pues al destello lírico inicial se añade un vitor para animar a determinado equipo futbolístico: "(It's spring. But my garden has no blooms./Bang, bang, choo-choo train, c'mon Dolphins do your thing!)" (124). Dentro de un metatexto tan burdamente presentado, el pie repetido de "Flow freely, tears, effortlessly" (124) resulta a todas luces deslavazado, vuelto torpe en este caso no tanto por el acto traductológico en sí, sino por su ubicación en un contexto ridículo.

Versos tanto de Rubén Darío como de Pablo Neruda padecen también severas agresiones en *Raining Backwards*. Al nicaragüense se le cita dos veces en uno de los episodios más carnavalescos del libro: ese denominado "The Good Night" en el cual—un poco a lo Larra—se hace mofa de las costumbres navideñas cubanas. Es Manolo (el susodicho capitán Manny quien asume el papel de parodista inconsciente, atribuyéndose la creación de sendos poemas vinculados con Darío. Recita a gritos estos versos *suyos*—es decir, de Manny—para interrumpir una querrela familiar "Youth, divine treasure, you are leaving never to return, when I want to cry I can't and sometime I cry without wanting" (48). Más tarde, declama su "Tributo a Colón": "Unfortunate admiral! Your poor Cuba, you beautiful, hot blooded, virgin love, the pearl of your dreams, is now hysterical, her nerves convulsing and her forehead pale" (51). Luego concluye: ". . . a most disastrous spirit, the red spirit, rules your land where once the people raised their arms together, now there is endless warfare between brothers" (64). Estos *plagios* revelan diferentes ardidés distorsionadores. En el primer caso, se trata tan sólo de la traducción excesivamente literal y chapucera que denigra el antecedente, restándole toda su integridad sonora, su lírico virtuosismo. La colocación del inserto en un espacio invertido, caótico, ultima el asesinato del original. En la segunda instancia, a los recursos señalados se añade el de la distorsión del modelo por medio de la sustitución de dos términos ("Cuba" reemplaza a "América;" "people" a "tribu"), la omisión de otro ("virgen"), la distorsión de una frase ("la tribu unida blandió sus mazas"), la añadidura de una expresión ("the red spirit"). Recuérdese que las estrofas iniciales de "A Colón" son éstas:

¡Desgraciado Almirante! Tu pobre América,  
tu india virgen y hermosa de sangre cálida,  
la perla de tus sueños, es una histérica  
de convulsivos nervios y frente pálida.

Un desastroso espíritu posee tu tierra;  
 donde la tribu unida blandió sus mazas,  
 hoy se enciende entre hermanos perpetua guerra,  
 se hieren y destrozan las mismas razas. (64)

Tanto los reemplazos como la exclusión sugieren esa monomanía criolla tan satirizada por Fernández: América es sólo Cuba, el mundo es sólo Cuba. Por otra parte, al traducir hiperbólicamente "sangre cálida" mediante el enunciado procaz "hot blooded" y eliminar el sustantivo "india," se transforma en erótico el cariz sensual ínsito a los primeros versos de la composición rubendariana. Lo que resulta es algo teratológico, chabacano retruécano barroco, mera burla efectuada inconscientemente por un personaje que truena con artificialidad, que el lector advierte repitiendo palabras dictadas por una voz no muy distante que se empeña en jaranear, profanando el propio arte de que su discurso procede.

Idéntico tratamiento irreverente padece una de esas composiciones amatorias nerudianas que, de tanto declamarse, ha alcanzado categoría de rezo sentimental. Fernández hace que "Connie" Rodríguez reescriba parcialmente la quinta estrofa de "Farewell" en la siguiente forma:

(The Sky is red. Some day we'll be together.  
 Bongochie, chie, chie. Bongochie, chie, cha,  
 Dolphins, Dolphins, ra, ra, ra.)  
 I was yours, you were mine. What more? Together we made a  
 bend in the road where love passed by.  
 I was yours, you were mine. You will belong to the one  
 who loves you, the one who reaps in your garden what I  
 have planted.  
 I am leaving. I am sad: but I am always sad. I come from  
 your arms. I don't know where I am going. (204)

Al referido sistema desvalorizador fundado en la traducción excesivamente literal y la ubicación de la *cita* dentro de un contexto pueril, se añade en este caso la distorsión de la misma configuración visual y auditiva de los versos. Los eufónicos pareados alejandrinos del chileno se transforman en remedos antisonoros que por tres veces finalizan *antirreglamentariamente* con preposiciones y que, en una oportunidad, adquieren una absurda línea adicional donde el sujeto queda desligado de su verbo, quebrándose la lógica consecuencia. Para reproducir los versos de Neruda que versos de Neruda que dicen "Fui tuyo, fuiste mía. Tú serás del que te ame./del que corte en tu huerto lo que he sembrado yo" (Florit. 393), Connie opta por redactar tres renglones que culminan con un toscó "have

planted". Resultado: al desbaratarse por entero la armonía ingénita en el modelo y al situarse su burda traducción en un entorno ridículo, lo único que resalta es aquella dote del pre-texto que parece más débil: su sensible-ría.

Otros escritos discernibles que han sido sometidos al tratamiento humorístico sintetizado consisten en trozos de las "Redondillas" en que Sor Juana "arguye de inconsecuencia el gusto y la censura de los hombres, que en las mujeres acusan lo que acusan", de sendas rimas becquerianas, del libro de Ciro Alegria, *El mundo es ancho y ajeno*, de la respuesta que don Quijote ofrece a la duquesa cuando ésta pone en tela de juicio la existencia de Dulcinea, de los conocidos versos sobre el angustioso hermanamiento de Cuba y Puerto Rico peñolados por Lola Rodríguez de Tió, del monólogo de Segismundo, del "Cultivo una rosa blanca" martiano. También se desacralizan fragmentos de textos enlazados con la tradición literaria anglonorteamericana, como la correspondencia bélica de George Washington, el famoso discurso que, en 1964, pronunciara Martin Luther King en la capital de los Estados Unidos y el manido poema de Elizabeth Barret Browning, "How do I love thee? Let me count the ways".

El tercer retozo intertextual evidente en *Raining Backwards* tiene que ver con la usurpación de una anécdota o de un lugar común vinculado a determinada anécdota con la finalidad de incrementar la comicidad, propiciando la evocación desvalorizadora del texto icónico. Cuando el capitán James Carter se encuentra ante el dilema de identificar el cuerpo sin vida de "Connie" Rodríguez, acude al siguiente recurso: "We'll collect shoes from all the available women in this neighborhood between 17th and 25th. Then we'll tag the shoes with their names and if the shoes fit the corpse's feet, then bingo! We'll know the victim's true identity" (163). Después de probarle a la difunta más de cincuenta pares, Carter recibe la llamada anónima de una mujer con quien concierta una cita en el "Bicentennial Park". Allí, Mima—pues es ella, la madre de "Connie," quien había telefoneado—le entrega los zapatos que el policía necesitaba: "She was holding a pair of shoes. Candies, as a matter of fact. You know the type. High, high heel with no strap across, just the top. I think the kids call them "Fuck me" shoes. Anyway, I went to the morgue and tried the shoes on the victim. They fit perfectly, and matched the reputation of the victim" (167). La insensata fórmula que, en "Cenicenta", sirve para garantizar el futuro venturoso de la virginal protagonista, aquí se utiliza para dar nombre a un cadáver a la par que para denostar en forma carnavalesca su carácter. En base al recurso hurtado, la muerte de "Connie" deviene aún más grotesca, ya que sus restos se ven expuestos a una de esas vejaciones Rabelaisianas que, según Bakhtine, hacen mella jocosa en lo

lúgubre, permitiendo que el ser humano venza el temor por medio de la risa (394). Por otra parte, el pre-texto queda también humillado en virtud a la inversión que sufren tanto su personaje principal como el sistema a través del cual éste resulta señalado. O sea, la versión que ofrece Fernández supone clara burla de la artificialidad y el evasiónismo optimista inherentes a un cuento de hadas clásico.

En el capítulo designado "Beach Party", Mirta Vergara, la protagonista de *Raining Backwards*, cuenta a Mima de Rodríguez la supuesta violación de que ha sido víctima por parte de Eloy de los Reyes, niño a quien ella había intentado seducir al principio de la novela. Lo que describe es un crudo episodio en que el muchacho fuerza con unas tijeras la cerradura del cuarto de baño donde Mirta se halla sumergida en una tina, tiente a la mujer y, cuando ella protesta, la amenaza con el instrumento antes mencionado, cominándola a emerger de la bañera. Luego la lleva a un robledal y allí, tras disfrazarse de vaquero, procede a pegarle con unas correas y a cortarla con las espuelas que se ha calzado mientras— imaginamos—perpetra el estupro. Mima reacciona con espanto. "Jesus Christ!"—exclama—"Did he hurt you badly? You should tell his aunt!" (54). A lo que contesta Mirta: "I was going to do it, but the police told me to wait. It seems that there are two other women, one named Elvira and one named Sol, who were abused in a similar fashion" (55). De tal suerte, el rapto de dicho personaje se enlaza con el de las hijas del Cid, logrando que el episodio subvierta en forma chocante la afrenta de Corpes. Los paralelos entre ambos incidentes poéticos son nítidos: el robledo; la violación; el abuso a base de cinchas y espuelas; las ropas cubiertas de sangre; la imposibilidad de hablar una vez concluida la tortura; la inconciencia posterior. El efecto sobre el lector, por su parte, resulta similar al enunciado anteriormente: desmitificar el pre-texto por amor de la carcajada.

Sin duda, el segmento paródico más trabajado de todo *Raining Backwards* consiste en "Who Killed C. R.?", metanarración en la cual se describe el asesinato de "Connie" Rodríguez y las tareas investigadoras que emprenden el capitán James Carter y su asistente, el teniente Rob Hodel. Desmenuzar analíticamente las treinta y cuatro páginas de que consta dicha aventura, merecería un estudio independiente.<sup>7</sup> Baste afirmar de pasada que ella se afinca casi plenamente en la novela de Vargas Llosa, *¿Quién mató a Palomino Molero?* Los protagonistas son dobles paródicos del teniente Silva y su segundo, el sargento Lituma; la misma "Connie" encarna un retrato invertido de Palomino Molero; Bill Cloonan representa de manera grotesca al bastante grotesco tenientico Dufó; Mirta Vergara deviene la robusta doña Adriana; y así subsiguientemente. Lo que de dichas equivalencias se desprende es la parodia de un texto ya

paródico. Integrado en la fábula para aumentar la distorsión del mundo cubano-miamense, tal episodio acentúa o desproporciona los signos irracionales del original calcado para desalojar cuanto de *real poético* se hallaba en él. En contraste con el modelo que lo inspira, dicho metarrelato se lanza por la senda de la desfiguración y la inverosimilitud, la senda de lo rabelaisiano.

Para finalizar, he procurado analizar tres aspectos intertextuales evidentes en *Raining Backwards* que ponen de manifiesto una faceta de ese jugueteo *autoritario* que caracteriza los últimos cuatro libros de Roberto Fernández, así como los dos capítulos de su próxima novela que se han dado a conocer hasta el momento. Al reparar en el subtítulo cuya mención opera en contra de cierto tipo literario, en la apropiación inconsciente de un pre-texto y la desvirtuación del mismo en base a la traducción macarrónica, en la anécdota o el fragmento anecdótico calcado a fin de que entrañe el doble grotesco de su modelo, creo haber elucidado un matiz consubstancial al método creativo de este autor cubano-americano. Espero además haber recalcado con suficiente rigor que—si bien el procedimiento analizado se adentra en el proceso narrativo y contribuye al desarrollo de la fábula; si bien estriba por otro lado en un empeño travieso por desnaturalizar pre-textos—no deja de ser cierto que, en esencia, entraña la creación de chistes gratuitos, de chistes para iniciados, de chistes para *unos como nosotros* tal vez. Fernández parece pensar mucho en sus destinatarios académicos, aunque sólo sea para burlarse de ellos, forzándolos a emprender hasta búsquedas desvariadas en pos del motivo de su risa.

## ● NOTAS

<sup>1</sup> "Viñetas entrelazadas por un leve hilo argumental" es como Gustavo Pérez Firmat ha dado en designar *La montaña rusa*, el segundo libro de Fernández. Aunque no comulgo enteramente con dicha definición por parecerme excesivo el adjetivo "leve", creo no obstante que la apreciación es justa en cuanto a lo que revela sobre la índole episódica y un tanto arbitraria de todas las narraciones del autor.

<sup>2</sup> Fernández escribe actualmente otra novela en inglés, la cual lleva el título provisional de *Nellie*. Se trata de un texto que estriba en la misma senda paródica hasta ahora explorada por el autor. Parece evidenciar, sin embargo, un mayor apego a la hilvanación anecdótica, a la coherencia narrativa. Uno de los episodios clave de dicho libro en preparación apareció en los números 33 y 34 de 1990 de la revista floridana, *The Apalachee Quarterly*. Fernández ha hecho circular entre

amigos y críticos de su obra aun otro capítulo al que ha designado "The Milkmaid".

<sup>3</sup> Aludo, por supuesto, a la pareja de cómicos cubanos integrada por Leopoldo Fernández (Pototo) y Aníbal de Mar (Filomeno), quienes se hicieron famosos, sobre todo, gracias al programa radial denominado *La tremenda corte*. Buena parte de sus gracias se fundaban en el habla defectuosa de José Candelario Tres Patines (Fernández), cuyos barbarismos eran corregidos infructuosamente por el Señor Juez (de Mar). Valga como ejemplo este fragmento de un diálogo arquetípico:

El Señor Juez: ¿Es usted mecánico de automóviles, Tres Patines?  
 Tres Patines: Sí, yo soy mecánico de entromóviles en toda la intención de la palabra, chico.  
 El Señor Juez: ¿Qué intención tiene?  
 Tres Patines: En la, eh. . . . Quiero decir. . . .  
 El Señor Juez: La extensión.  
 Tres Patines: ¿Eh?  
 El Señor Juez: Extensión.  
 Tres Patines: Sí, de la palabra.

<sup>4</sup> Dice de este modo Melibea a la funesta Celestina: "Muchos y muchos días son pasados que ese noble caballero me habló en amor. . . . Alabo y loo tu buen sufrimiento, tu cuerda osadía, tu liberal trabajo, tus solícitos y fieles pasos, tu agradable habla, tu buen saber, tu demasiada solicitud, tu provechosa importancia" (138). Según se advierte, Fernández trastrueca la cita, haciendo que las palabras que la heroína dirige a la alcahueta se conviertan en boca de Connie en elogio de su galán, Bill Cloonan.

<sup>5</sup> Sobre puntualizar que los versos parodiados son aquellos que dirige don Juan a doña Inés, cuando pretende seducirla en su quinta del Guadalquivir. Rezan así:

¡Ah! ¿No es cierto, ángel de amor,  
 que en esta apartada orilla  
 más pura la luna brilla  
 y se respira mejor? . . .  
 Esta aura que vaga,  
 llena de los sencillos olores. . . .  
 Esa agua limpia y serena. . . .  
 ¿no es cierto, paloma mía,  
 que están respirando amor? (88)

<sup>6</sup> Tengo presente aquí ciertas ideas de Maurice Blanchot, en particular esa suya del lenguaje creativo como "lenguaje que nadie habla" (*El espacio literario*, 42).

<sup>7</sup> En efecto, ya he dedicado algunas páginas a dicho tema en un estudio

titulado "El pretexto de la parodia o la parodia del pre-texto: en torno a un capítulo de *Raining Backwards*". Dicho trabajo ha de aparecer en un próximo número de *Hispania*.

## ● OBRAS CITADAS

- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Traducción de Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- Dario, Rubén. *Sus mejores poemas*. Lima: Editora Latinoamericana, sin fecha.
- Fernández, Roberto G. *Cuentos sin rumbos*. Miami: Universal, 1975.
- . *La montaña rusa*. Houston: Arte Público Press, 1985.
- . *Raining Backwards*. Houston: Arte Público Press, 1988.
- . *La vida es un special*. Miami: Universal, 1981.
- Neruda, Pablo. "Farewell." En Eugenio Florit y José Olivio Jiménez. *La poesía hispanoamericana desde el Modernismo*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1968: 393.
- Pérez Firmat, Gustavo. "La montaña rusa." *Linden Lane Magazine*, 5.1 (1986): 35.
- Poema de Mio Cid*. Edición de Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*. Texto modernizado de Manuel Criado de Val. Introducción y notas por Juan Alcina Franch. New York: Las Américas, 1967.
- Vargas Llosa, Mario. *¿Quién mató a Palomino Molero?* Barcelona: Seix-Barral, 1986.
- Vásquez, Mary S. "Parody, Intertextuality and Cultural Values in Roberto G. Fernández' *Raining Backwards*." Manejo el manuscrito inédito de este trabajo, programado para aparecer en *The Americas Review* 18.2 (verano de 1990).
- Vega, Garcilaso de la. "Egloga I." En Elias L. Rivers. *Renaissance and Baroque Poetry of Spain*. New York: Dell, 1966: 53-68.
- Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1974.