EL DIÁLOGO INTERTEXTUAL EN *MALUCO*

POR

CYNTHIA VICH
Mount Holyoke College

Maluco. La novela de los descubridores es la primera novela del escritor uruguayo Napoleón Baccino Ponce de León. Ganadora del premio Casa de las Américas, se publicó por primera vez bajo ese sello en 1989 y desde allí ha contado con varias reediciones. *Maluco* relata la historia del viaje de Magallanes desde la perspectiva del bufón de la flota, quien muchos años después le escribe al rey Carlos V para que éste le otorgue una pensión en reconocimiento a sus servicios. De ahí que el formato de la narración sea el de una larga carta a un lector implícito (Carlos V) escrita por el protagonista de la historia, Juanillo Ponce.

Una de las mayores riquezas de la novela es la intertextualidad con la que juega el autor a distintos niveles. Remitiéndose a las hipótesis teóricas de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva ubica a la escritura en el campo de la recepción, proponiéndola como una relectura en proceso constante. Para Kristeva, la palabra literaria es un espacio de encuentro entre diversas escrituras; espacio en el cual se diluyen concepciones supuestamente fijas y claramente delimitadas como la del “autor” y su “obra”. Kristeva postula que el texto novelesco es ante todo “absorción de y réplica a otro texto” (Kristeva, *El texto* 124), y a la vez relativiza la autoridad y la omnipotencia que sobre él tiene el autor. Lo que resulta entonces es una situación dinámica de intercambio textual:

La novela se convierte entonces en un cuestionamiento de la escritura y muestra la escenificación de la estructura dialógica del libro. Al mismo tiempo, el texto se hace lectura (citay comentario) de un corpus literario anterior que se constituye así como una ambivalencia (Kristeva, *El texto* 129).

Por otro lado, Bakhtin parte de la negación de la estructura novelesca definida como un oficio privado, lo cual le permite enfocarla como un fenómeno social comunitario e inseparable de un contexto espacial y temporal que lo enmarca y hasta cierto punto lo engendra (259, 422). En base a estos postulados teóricos que he resumido brevemente, mi objetivo será analizar los distintos niveles de intertextualidad que se registran en *Maluco*. Estos remiten al lector a una comunidad de voces que hacen del texto un fenómeno en perpetuo movimiento; un constante diálogo consigo mismo y con otros tipos de discurso.

En la novela de Baccino la cita, la alusión, la parodia y otros aspectos intertextuales se combinan para formar una polifonía que aprovecha las infinitas posibilidades de la creación novelesca a través del lenguaje. Para Baccino, es gracias a la intertextualidad que se construyen

las múltiples “puertas y ventanas” que abren el texto para la participación del lector.¹ *Maluco* es una novela cuyo proceso de recepción se realiza en plenitud a partir de un lector activo que asume la propuesta textual de jugar con la historia, con la tradición literaria y con las fronteras entre realidad y ficción establecidas por la modelación literaria.

Al respecto, me interesa observar los aspectos dialógicos de la novela en tres niveles de análisis. El primero es el que se da a partir del diálogo que se establece con la Historia; en este caso con el *Primer viaje en torno del globo* de Antonio Pigafetta. Como el mismo Baccino lo ha afirmado, éste fue el documento histórico que utilizó como punto de partida para la escritura de su novela. En segundo lugar, examinaré el diálogo que la novela entabla y mantiene con otros textos de la tradición literaria a la que pertenece —es decir— con el canon literario occidental. Por último, me interesará detenerme en ciertos aspectos biográficos y contextuales que actuaron durante el proceso de escritura, los que sirven para demostrar el funcionamiento de la intertextualidad a nivel extraliterario.

Maluco recrea la expedición de Magallanes (1519-20) destinada a probar la existencia de un estrecho que permitiera llegar a la tierra de las especierías navegando desde España hacia el oeste. Es así como la crónica de Pigafetta—uno de los miembros de la famosa expedición—se constituye como el armazón histórico que sostiene el relato. Cabe entonces preguntarse: ¿cuál es la posición de la novela frente a la Historia? “Utilizarla como anécdota” afirma Baccino (Domínguez 18), “usarla como un estímulo a la imaginación”.² En estas afirmaciones, resulta fácil encontrar la actitud que orienta al fenómeno de la intertextualidad en el primer nivel: la reescritura ficcional de la Historia se realiza desde una perspectiva lúdica que no toma muy en serio la autoridad documental de un texto como el de Pigafetta. La clave de este diálogo intertextual entre la escritura de la historia que hace Pigafetta y la lectura y reescritura de la misma realizada por Baccino es la divergencia en el objetivo de cada texto, además de la hibridez discursiva que encontramos en *Maluco*. Como bien lo anotara Hugo Verani, *Maluco* se inscribiría entonces en lo que Linda Hutcheon ha llamado “la metafiction historiográfica”, que comprende a novelas acentuadamente autorreflexivas que mantienen un diálogo intertextual paródico con el discurso histórico (Verani 122).

La crónica de Pigafetta estuvo originalmente destinada al Maestre de Rodas, quien le había solicitado al expedicionario que pusiese en orden todos los datos y realizase una relación del viaje, que también sería leída por el Papa Clemente VII. Antes de dar inicio a su narración, Pigafetta declara que se propone ofrecer un testimonio auténtico en el que los lectores pudieran confiar plenamente y a partir del cual su nombre alcanzara la posteridad (Pigafetta 35-37). El texto de Pigafetta cumple su objetivo: informa cronológica y detalladamente los sucesos del viaje usando un discurso de tono documental y con descripciones precisas. No solamente relata la historia de la expedición, sino que ofrece todo un muestrario de las islas que forman el itinerario del viaje. El texto ofrece información sobre el clima, la flora y la fauna de los lugares “exóticos” y muchos otros datos relevantes al registro de una expedición de tal naturaleza. En declaraciones al respecto, Baccino ha expresado que algo que le molestaba mucho del texto de Pigafetta era esta perspectiva típica de los “documentos de relación”.³ Fue así como Baccino

¹ Cynthia Vich, conversación personal con el autor, 4 de noviembre de 1990.

² Cynthia Vich, conversación personal con el autor, 4 de noviembre de 1990.

³ Cynthia Vich, conversación personal con el autor, 4 de noviembre de 1990.

decidió cambiar de enfoque, ya que en un principio había pensado que el narrador de su novela sería Pigafetta. Juanillo, el bufón que sirve de narrador en *Maluco*, ofrece un texto que trasgrede por completo la perspectiva de intención documental. El objetivo de su “informe” es fundamentalmente utilitario: está dirigido al rey Carlos V con el objetivo de obtener una pensión en recompensa a su labor durante el viaje. Por esta razón es que su relato resalta precisamente lo que le conviene a su propósito, es decir, lo que pone en primer plano la magnitud de la hazaña y la necesidad de una recompensa. De esta manera, el narrador enfatiza las penurias de los navegantes y los horrores de una expedición realizada por seres humanos que enfrentan enfermedades, traiciones, desesperación, hambre y muerte. La atención que el narrador le concede al aspecto humano de la expedición —las vivencias y altibajos de los tripulantes— se contrapone a la total ausencia de ésta en el texto de Pigafetta, que más bien se preocupa por ofrecer una descripción detallada de las islas, sus riquezas y sus habitantes.

Juanillo manipula la Historia a su antojo y ésta es la clave de su versatilidad como narrador, la que le permite transitar con facilidad entre varios niveles discursivos. La narración del viaje está constantemente interrumpida por las apelaciones que Juanillo le hace a su lector implícito (Carlos V) y esto resulta en un efecto de simultaneidad que comprende tanto el proceso de emisión del relato como el de su recepción. A su vez, los distintos “receptores” de la narración de Juanillo se encuentran también a distintos niveles. Por un lado está Carlos V como destinatario original pero también como personaje de la novela; por otro el mismo Juanillo que relee su crónica y se pregunta si será efectiva, volviéndose interlocutor de sí mismo en tanto que lector de su propio texto; y finalmente se encuentra el lector de la novela de Baccino. Como lo señala Kristeva: “no es más que un texto que se relee reescribiéndose” (Kristeva, *Semiótica I*, 221).

Lo que he presentado hasta ahora es sólo un esbozo de este procedimiento dialógico cuyo fin último es el de borrar las fronteras entre ficción y realidad. Cuando Juanillo se interna con sus compañeros en la selva del Brasil, de manera nada ingenua comenta: “Nuestros puntos de referencia han desaparecido [...] hemos perdido la noción de dónde estamos” (Baccino 73). Poco después, al llegar a la hermosa bahía, Juanillo está tan maravillado que le aclara al rey que a pesar de su bajo oficio y de su condición de bastardo y de converso “Dios Nuestro Señor me escogió a mí y no a Vos para revelar a los hombres el lugar del Paraíso” (74). Ante tal visión, Juanillo revela que él mismo creía que estaba muerto y que había llegado al Edén que, como describe, “era como el vientre de mi madre” (75). Lo interesante es la manera como Juanillo comienza su digresión sobre la naturaleza del paraíso terrenal:

Supe después por aquel Figurina o Pigafetta o como se llamase, y que se pasaba los días de brazos cruzados observándolo todo sin jamás ensuciarse en nada las manos, como no fuera con la tinta con la que tomaba sus notas, que ese era todo su trabajo, si trabajo puede llamársele a eso; que el Almirante Colón tenía una teoría del Paraíso diferente a la mía (77).

El descuido con el que Juanillo alude al nombre de Pigafetta, a quien hace aparecer en diversas ocasiones como un personaje de su relato, es sólo el principio de un juego referencial que se caracteriza por la parodia, y que entronca con una tradición narrativa que viene desde Cervantes. En *Don Quijote*, el narrador también muestra descuido al nombrar a Alonso Quijano, su personaje “histórico”. La parodia con respecto al narrador/autor del *Primer viaje*

en torno del globo es una de las claves de la perspectiva narrativa de *Maluco*, que para facilitar su burla convierte a Pigafetta en un personaje risible y se mofa de él “por su aire doctoral” (292). Pero el recurso a la intertextualidad no se detiene allí: cuando en *Maluco*, Pigafetta le cuenta a Juanillo la teoría de Colón que decía que el paraíso se encontraba en el pezón de una teta de mujer, Juanillo comienza una larga defensa que aboga por la validez de su propia teoría, oponiéndola a la del Almirante. Y concluye así:

El punto es, como verás, harto confuso, cuanto más que ignoraba aquel Pigurina o Pigafeta o como se llamase, a cuál de las dos tetas se refería el Almirante; por lo que me inclino por mi teoría de que el Paraíso se parece más al vientre de mi madre que al pezón de la teta de la madre de Cristóbal Colón. Y punto (77).

En este caso, el narrador de *Maluco* alude irónicamente ya no al texto “histórico” con el cual está estableciendo un diálogo intertextual, sino al autor del mismo, a quien incorpora al propio mundo ficcional de su narración como un personaje más, ridiculizándolo completamente como lo hace con muchos otros. Además, es significativo que la mención a Pigafetta y a Colón ocurra precisamente en un momento del discurso novelesco en el que todo se había ido preparando para que, desde la perspectiva de Juanillo, el límite entre ficción y realidad se borrara casi por completo. Así, la parodia no sólo se da a través de las relaciones entre el texto de Juanillo y el de Pigafetta, sino también dentro del mismo texto del bufón que con este mecanismo se divierte jugando a la confusión ficción-realidad dentro de su propio discurso.

El diálogo intertextual entre *Maluco* y el *Primer viaje en torno del globo* también se efectúa por medio del contraste entre ambos en puntos claves del hilo argumental. Las reelaboraciones hechas por la novela enfatizan la diferencia en el tono de la perspectiva tomada por el narrador de *Maluco* con respecto al del texto de Pigafetta.

En sus “Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura”, Gustavo Pérez Firmat llama *intertexto* al texto dentro del texto; es decir al que se encuentra “llamado” o “reactivado” por otro (1, 14). Según Pérez Firmat, el *intertexto* puede aparecer ya sea a través de una demarcación directa (lo que generalmente se conoce como “cita”) o de una manera mucho más velada que apela a la competencia del lector para identificar las diferentes alusiones (referencia indirecta). La porción textual donde se inserta el *intertexto*, es decir, el marco donde éste se circunscribe, viene a ser el *exotexto*. La novela en sí, a la que Pérez Firmat llamaría simplemente el *texto*, es entonces la suma del *intertexto* y el *exotexto*. Por otro lado, la fuente del intertexto es el *paratexto*; en este caso particular, el relato de Pigafetta. Con la ayuda de esta metodología me interesa analizar los momentos en los que el *paratexto* dialoga con el *texto* a través de los múltiples *intertextos*.

En *Maluco* se han seguido los datos históricos presentados por el *paratexto*, ya que le sirvieron como estímulo para el proyecto de ficción de su autor. Sin embargo, Baccino simplemente se ha limitado a utilizar los datos históricos como un mecanismo de verificación para hacer su relato lo más verosímil posible, pero los ha deformado cada vez que se lo exigía su propia construcción novelesca. Por ejemplo, al describir el intercambio comercial con los indígenas del Brasil, el *texto* coincide exactamente con el *paratexto* cuando menciona que por un cascabel que dieron los navegantes, estos obtuvieron un cesto de patatas, o que por un rey de la baraja les dieron varias gallinas (Pigafetta 45). Sin embargo, la diferencia aparece cuando

el narrador de *Maluco* no se limita a contar lo ocurrido sino que no duda en exponer su opinión sobre el gran negocio que efectuaron los expedicionarios con los nativos:

Y no os diré lo que obtuvo el capellán con sus estampitas de Nuestro Señor Jesucristo en la cruz, porque sería largo de inventariar; y más aún con las de la Santísima Virgen parada sobre la serpiente (71).

Este tipo de comentario no aparece en el *paratexto*. ¿Quizás porque hablaba mal de los navegantes frente a tan honorables lectores como el Maestre de Rodas o el Papa Clemente VII? ¿En realidad se utilizaron las estampitas religiosas como elementos de trueque? Es un dato que, por un lado introduce un agudo cuestionamiento ante la supuesta “objetividad” del discurso histórico —relativizando todo valor de verdad que pueda otorgársele— y por otro, lanza una fuerte crítica ante la supuesta “ética” de este tipo de expediciones. A través del tono irreverente de la perspectiva de Juanillo lo que subyace es una intención de denuncia. Así, la “voz” intertextual le hace recordar al lector similares “negocios” efectuados por Colón y otros “descubridores”.

En otro momento de los dos relatos, al referirse al hallazgo del árbol del clavo en las islas Molucas, la coincidencia *texto/paratexto* es más que evidente si ambos fragmentos se observan fuera de contexto. La narración de Pigafetta describe:

El mismo día bajé a tierra para examinar el árbol del clavo y ver cómo produce su fruto. He aquí lo que observé: tiene una gran altura y su tronco es de grueso como el cuerpo de un hombre, más o menos, según su edad; sus ramas se extienden mucho hacia el medio del tronco, pero en la copa forman una pirámide; su hoja se asemeja a la del laurel, y en la corteza es de color aceitinado; los clavos nacen en la punta de las ramitas, en grupos de diez a veinte ... (Pigafetta 155).

Por otra parte, el texto de Juanillo dice:

Anduve un poco por aquí y por allá, sin saber adónde dirigir mis pasos, y luego me puse a examinar un gran árbol que se destacaba del resto de la vegetación. Su tronco era del grueso de un hombre y la copa formaba una especie de pirámide. La corteza era de color aceitinado y las hojas parecidas a las del laurel. Pero lo que más me llamó la atención fue que las ramas más jóvenes terminaban en una suerte de clavos, de color rojizo algunos y negros los demás (Baccino 294).

La diferencia fundamental entre ambos fragmentos sólo aparece cuando se tiene en cuenta el lugar en el que cada uno se ubica dentro de la totalidad del relato, así como la función que desempeña. En el *paratexto*, la descripción del árbol del clavo aparece como un registro más, entre otros, de lo encontrado en las islas Molucas. Es decir, como una marca más del espacio descubierto y apropiado por los navegantes. Por el contrario, en el *texto* este fragmento es esencial, ya que Juanillo hace de esta descripción la toma de conciencia por parte de los navegantes de que por fin se ha llegado al tan ansiado paraíso de las especias. Esa es la única razón de su inclusión en el relato. El episodio contribuye así a la creación de suspenso y de un momento climático dentro de la narración:

Era un clavero, Alteza. Era el árbol del clavo y, hasta donde alcanzaba mi vista, la isla estaba llena de ellos.

No podía creerlo, pero junto a mí estaba Joan de Acurio, con sus manos grandes y tibias como palomas, llenas de clavos de olor. Tenía una expresión de desconcierto en el rostro y un gesto como de no saber qué hacer con ellos, en las manos.

Entonces me volví hacia Sebastián.

—Pregúntales cómo se llama la isla —grité.

—Maluco —contestó el niño—. Mi padre la llamaba Maluco (294).

En la divergencia de perspectivas respecto al mismo acontecimiento puede verse la problemática de la relación dialógica *texto/paratexto*. Ante el rey, Juanillo tiene que mostrar una historia dramática, persuasiva, que revele la experiencia humana con todas sus contradicciones y desenlaces a veces inesperados. Se trata de una experiencia que se muestra viva en sí misma tal como los seres humanos que la vivieron. Lo que subyace a la narración de Juanillo es una concepción de la Historia que afirma que la precisión no existe, que las verdades absolutas y comprobadas son una ingenuidad, y que propone nuevas lecturas a través de un enfoque relativista, pero sin dejar de advertir que cualquier versión de la Historia siempre estará limitada a ser un encubrimiento y una insuficiencia ya que nunca será única.

Como lo vengo arguyendo, *Maluco* no se propone transigir ante la “Historia” sino manipularla en pro de la construcción de una verdad alternativa, aunque ésta sólo pueda expresarse a través de una obra de ficción. La adopción de una perspectiva distinta y la alteración de aspectos claves que cambian por completo el conocimiento que se puede tener del viaje relatado confirman la voluntad abiertamente trasgresora de *Maluco* con respecto a cualquier discurso oficial. En ningún momento de su crónica Pigafetta señala que de regreso a España, para poder entrar al puerto de Sanlúcar, tuvo que arrojar al mar todo el cargamento de especias. En cambio, Juanillo sí menciona este “detalle” y así subraya el sentimiento del absurdo que, hasta cierto punto, elabora las conclusiones del lector de la novela acerca de tal expedición.

El afirmar que tuvo que tirarse al mar lo único que justificaba la utilidad del viaje es una burla abierta e insolente que desde un punto de vista pragmático minimiza tanto el éxito de la empresa como las desgracias sufridas por los navegantes, cancelando así cualquier dimensión trágico-heroica. Además, en *Maluco* el diligente esfuerzo de Pigafetta por inmortalizar los detalles del viaje no sólo es inútil sino que pasa a ser ridiculizado. El absurdo envuelve incluso al propio narrador, si se tiene en cuenta que el relato de Juanillo tiene como objetivo un beneficio monetario de parte de un rey que nunca podrá otorgárselo ya que morirá antes de leer la recomendación de Sepúlveda de acceder a este pedido. Tan inútiles como fueron las especias es el relato del bufón, ya que llega demasiado tarde. Pero aunque la conclusión que emerge al terminar de leer la narración de Juanillo pareciera ser una de escepticismo frente a cualquier esfuerzo humano, lo que *Maluco* intenta es reivindicar otro tipo de trascendencia. La obsesión de este bufón del siglo XVI por lograr el reconocimiento de su rey se convierte en toda una hazaña narrativa. La riqueza de la novela no está en desmitificar una historia heroica para dejar al lector en el vacío de la ausencia histórica, sino en otorgarle valor a las “historias individuales” con un humanismo que la visión posmoderna parece siempre negar. Finalmente, la reflexión que sobre el desamparo inherente al ser humano pone sobre el tapete *Maluco*, deja su conclusión abierta a la voluntad del lector, a pesar de que el mismo Baccino señalara su

voluntad de transmitir una valoración positiva de ese “derecho a soñar” que, según él, todavía todos tenemos vivo en nuestro ser más íntimo.⁴

El segundo nivel de la intertextualidad propuesto por la novela de Baccino se ubica en el diálogo que mantiene *Maluco* con otras obras literarias canónicas. Por razones de espacio, presentaré sólo un pequeño *corpus* representativo que se limita a dar una muestra parcial de todas las relaciones intertextuales que establece esta novela con la tradición literaria occidental.

Al definir la novela, Bakhtin habla de un sistema artístico estructurado como punto de convergencia entre diferentes tipos de discurso:

the novel can be defined as a diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and a diversity of individual voices, artistically organized /.../ the style of a novel is to be found in the combination of styles, the language of a novel is the system of its <languages> (Bakhtin 262).

A partir de esta observación, la novela puede entenderse como un fenómeno multiforme, como un “cruce de superficies textuales” (Kristeva, *Semiótica I* 188). Es precisamente de esta manera como se presenta *Maluco*, una novela que es en gran medida una conversación entre distintos textos y que apunta a encadenarlos unos a otros dentro de una gran unidad discursiva. Bajo esta consideración, me propongo examinar cómo asimila el *texto* los diferentes *intertextos* con los que dialoga. Cabe mencionar que el rasgo esencial a este nivel no es el de una intención que a través de la alusión o la cita directa aspire a legitimar su propio discurso. Por el contrario, lo que se adopta muchas veces es una actitud iconoclasta que se realiza ya sea parodiando o re-contextualizando los *intertextos*, dotándolos de significaciones posicionales diversas.

La simultaneidad del diálogo con distintos *intertextos* es lo que introduce la dimensión “real maravillosa” a la novela. Si por un lado el narrador proviene de la tradición de la picaresca española, por otro el ambiente en el que se sitúan los hechos remite al lector al mítico Macondo de *Cien años de soledad*. Este ambiente misterioso y sensual puede observarse cuando en un determinado momento del viaje que narra Juanillo, la nave Concepción se convierte en un huerto flotante que despidе un olor fortísimo a una mezcla de estiércol y esencias de huerto de Sevilla (79). Su capitán, Gaspar de Quesada, es además una figura fabulosa que “irradia un poderoso encanto al que no escapan hombres ni mujeres” (81). La mezcla de humor y erotismo característica de lo real maravilloso también le otorga altura mítica a personajes del repertorio de historias que Juanillo usaba para entretener a los navegantes. Uno de estos mágicos personajes era la duquesa Rosinalda, que según afirmaba el bufón “se descubría un seno y el combate cesaba” (34). Esperando que Rosinalda le fuera a infiel a su marido que se encontraba luchando en Jerusalén, el rey Caucavus de Hungría la tenía prisionera. La duquesa no deja de recordarnos a Remedios la Bella, cuyas vicisitudes no eran más fabulosas que las de la dama en cuestión. Cuando Rosinalda tuvo que ceder y entregarse a Caucavus para defender la vida de sus hijas, ésta “se puso carne de pollo bajo las tetas, untó su sexo con grasa de carnero y vistió sus mejores galas” (35). Fue así como logró ahuyentar al lascivo Caucavus y permanecer casta, ya que “lucía como una fruta madura con aquel vestido color durazno; pero olía como el diablo” (35).

⁴ Cynthia Vich, conversación personal con el autor, 4 de noviembre de 1990.

Otro personaje de dimensiones míticas es la madre de Francisco (uno de los miembros de la flota), de la que se decía que tenía unos pechos maravillosos que colocaba cada noche sobre el alféizar de la ventana para atraer a los caminantes. Estos últimos no podían más que rendirse ante unos pechos que, según se cuenta, manaban leche con miel y ambrosía y se bañaban a la luz de la luna para volverse más tersos. Pero es al recordar el temor de los personajes de *Cien años de soledad* ante la amenaza de que en la estirpe de los Buendía naciera un niño con cola de cerdo, cuando puede apreciarse cómo el diálogo intertextual con la novela de García Márquez llega a su punto más alto. En una de sus constantes digresiones al rey Carlos V, Juanillo saca a la luz que la emperatriz Isabel, la esposa del rey, “murió al dar a luz un crío con cabeza de becerro” (41). Por si fuera poco, el narrador comenta que este niño no había sido el único en tener tal problema, ya que “también Felipe tenía cabeza de becerro, pero los cirujanos reales se la habían arreglado para que pareciese humana” (41). Finalmente agrega, con un tono abiertamente burlesco, que estos cirujanos habían tenido graves problemas con los cuernos que no dejaban de crecerle una y otra vez.

Pasando a otro de los “interlocutores” de la novela de Baccino, es fácil advertir similar actitud paródica al examinar la manera como se introduce como *intertexto* la metáfora con la que Jorge Manrique inicia sus “Coplas a la muerte de su padre”. La solemnidad que caracteriza a la famosa metáfora que guía al texto de Manrique se ve caricaturizada por completo al presentarse dentro de un discurso bastante prosaico que la trivializa como un cliché barato. Comenta así Juanillo:

Pero, puesto que a los placeres y dulzores de esta vida trabajada que tenemos, no debemos pedirles firmeza, pues que son de una señora que se muda, y los deleites de acá, son, en que nos deleitamos, temporales, y los tormentos de allá, que por ellos esperamos, eternos, y el mundo engañoso, y nuestras vidas los ríos que van a dar a la mar, y toda esa retahíla con que los poetas pretenden decir simplemente que, muchas veces, esta vida es una mierda ... (78).

Como puede observarse, el diálogo intertextual se realiza en este caso por medio de una actitud irreverente que se burla de la reflexión profunda sobre el tema de la vida y de la muerte hecha en el poema de Manrique y continuada por toda una tradición literaria. De manera similar, Juanillo elabora una recreación burlesca de las representaciones teatrales de fines didáctico-religiosos tan típicas de la España de los siglos XV y XVI. Para aplacar el aburrimiento de los navegantes, y a manera de burla, Juanillo toma el rol de uno de los personajes más populares de esta tradición:

Aquí comienza señores la danza general en la que yo, la Muerte, aviso a todas las criaturas sobre la brevedad de la vida! (122).

Lo que crea el narrador es una atmósfera lúdica e irónica que predispone al lector a divertirse con los episodios del diálogo intertextual. El resultado es la relativización de los contenidos textuales y de los sujetos narrativos, produciéndose así la disolución de la noción de propiedad de los textos en pro de un fluir discursivo sin límites que aspira a una democratización de la memoria cultural.

La versatilidad en el manejo de la intertextualidad se pone de manifiesto cuando otra es la actitud con la que se introduce como *intertexto* un fragmento del “Romance del Conde

Arnaldos". Usualmente, para relajar a don Hernando de las tensiones del viaje, Juanillo le recitaba estos versos que eran parte de su repertorio de bufón. Por ser su romance preferido, don Hernando siempre le pedía a Juanillo que se lo repitiera, y es así como varias veces aparecen fragmentos de este romance en función intertextual. Luego de la muerte de don Hernando, Juanillo también utiliza el poema para consolar al nuevo capitán Juan Serrano, introduciéndolo de esta manera:

—¿Quieres escuchar un romance? Quizás te venga sueño y puedas descansar un rato.
Yo comienzo a desgarnar los versos del infante Arnaldos:

... las velas trae de sedas,
la jarcia de oro torzal,
áncoras tiene de plata,
tablas de fino coral.
Marinero que la guía,
diciendo viene un cantar,
que la mar ponía en calma,
los vientos hace amainar;
los peces que andan lo hondo,
arriba los hace andar;
las aves que van volando,
al mástil vienen posar (274).

Como puede observarse, en este caso la cita es directa y el *intertexto* cuenta con un enunciado metalingüístico que lo presenta explícitamente como tal. La diferencia con las entradas intertextuales anteriores es que ésta no se realiza con un propósito paródico explícito. La referencia se introduce aquí ya no como un instrumento de burla, sino con el simple propósito de crear un espacio abierto en el que lectores, personajes, narradores y "autores", participen del proceso de recepción literaria.

Por otro lado, uno de los más fructíferos diálogos intertextuales de *Maluco* es el que se establece constantemente con *Don Quijote*. Por un lado, no es difícil apreciar cómo la relación entre don Hernando y Juanillo tiene notables paralelismos con la de don Quijote y Sancho. A otro nivel, mencioné anteriormente cómo la novela de Baccino adopta el juego ficcional elaborado por el narrador de *Don Quijote* en torno al nombre original del caballero andante. Pero donde este diálogo intertextual alcanza dimensiones paródicas es en el episodio en el que, frustrado por la larga travesía, el cura de abordó comienza a quejarse de que ya no podrá volver a su parroquia, y entonces recuerda a todas las personas a las que les brindó algún servicio. Menciona el cura:

Y el último, ¡cómo no recordarlo!, si era el hijo de mi amigo Quijana (Quijana, ¿o era Quesada?, es curioso que siendo tan amigos tuviera yo dudas sobre su apellido; para mí el era simplemente Alonso, y yo, <el señor cura>) (99).

De manera similar al caso de la intertextualidad establecida con *Cien años de soledad*, lo que vemos aquí es el pleno aprovechamiento de los contenidos del *intertexto* a los que se utiliza como punto de partida para dar inicio a un juego de espejos que borra fronteras, y maravilla al lector. Al referirse al hijo de su amigo, el cura comenta:

Su padre decía que seguiría la carrera de armas como lo habían hecho todos los Quijana desde la época del rey Sancho (99).

Como puede apreciarse, el deleite en la ambigüedad tan característicamente cervantino resulta también un rasgo distintivo de la intencionalidad de Baccino con respecto a su propia obra.

Para concluir con las referencias literarias, quisiera mencionar el diálogo que establece *Maluco* con intertextos provenientes de la poesía de César Vallejo y Charles Baudelaire. Respecto a la obra del peruano, un claro ejemplo puede observarse al inicio del capítulo VII de *Maluco*. El narrador describe un momento del viaje en el que la sensación de desamparo vivida por los exploradores llega a un clímax. Debido a la falta de vientos, la flota queda atrapada en un punto del Mar del Sur y comienza a perder todo sentido de dirección. Ante tal situación, a los navegantes no les queda más que esperar por nuevos vientos, y es así como la incertidumbre y el sentido del absurdo comienza a apoderarse de ellos. “En toda esta inmensidad que nos rodea no hay más que silencio. Y el sol en lo más alto del cielo. Sol y silencio” (193), dice Juanillo, con la repetición característica que anticipa la desesperación. Para evitar la crisis, los tripulantes comienzan a contarse historias, y las ansias de llenar el vacío con palabras hacen que unos se apropien de las historias de otros, repitiéndolas y hasta reinventándolas a manera de terapia colectiva:

Como Martín el Tonelero, que se ha apropiado de la primera comunión de Lorenzo de Corrat y recuerda los preparativos con tal lujo de detalles que nos aburre a todos. A todos menos al propio Lorenzo, que lo escucha como embelesado.

—Pero el aroma del chocolate y el de las galletitas y mazapanes, y el tintineo de la vajilla y el bisbiseo de las tías devotas; todo esto pertenece a Lorenzo —reclama alguien.

—No hay cuidado —replica éste, sin apartar los ojos de los labios de Martín.

Así que el tonelero continúa escondido detrás de los altos sillones de una sala en penumbras mientras las viejas murmuran chismes y rezos y algún ven acá que te ensucias las rodillas o estás hecho un primor y será un santo, padre, ya lo veréis; ya lo veréis (195).

Este episodio está en profunda relación intertextual con el poema XXVIII de *Trilce*, cuyo ambiente referencial también es una situación climática de soledad y desamparo. En este poema (como ocurre en el episodio de *Maluco*) la oposición está entre un presente angustioso e inhóspito y la lucha del individuo por compensarlo con un pasado al cual se accede a través de la nostalgia. Me permito reproducir en su totalidad el poema de *Trilce*, para mejor comprensión del lector:

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el fecundo ofertorio
de los choclos, pregunte para su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
de tales platos distantes esas cosas,
de cuando habrás quebrado el propio hogar,

cuando no asoma ni madre a los labios.
 Cómo iba yo a almorzar nonada.

A la mesa de un buen amigo he almorzado
 con su padre recién llegado del mundo,
 con sus canas tías que hablan
 en tordillo retinte de porcelana,
 bisbiseando por todos sus viudos alvéolos;
 y con cubiertos francos de alegres tiririros,
 porque estánse en su casa. Así, qué gracia!
 Y me han dolido los cuchillos
 de esta mesa en todo el paladar.

El yantar de estas mesas así, en que se prueba
 amor ajeno en vez del propio amor,
 torna tierra el bocado que no brinda la

MADRE,

hace golpe la dura deglución; el dulce,
 hiel; aceite funéreo, el café.

Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,
 y el sírvete materno no sale de la
 tumba,
 la cocina a oscuras, la miseria de amor (Vallejo 141).

La lectura de este poema hecha por Eduardo Neale Silva ratifica el efecto que genera un texto como éste en el lector: “una profunda sensación de tristeza y desamparo” (538). Este es el punto de contacto de su intertextualidad con *Maluco*. El paralelismo entre los perdidos navegantes y el sujeto poético de *Trilce* XXVIII se establece mediante los vasos comunicantes entre presente y pasado que se aprecian en el episodio y en el poema. A esto se le añade la coloquialidad, que es el principio de enunciación de ambos textos. Cabe señalar que lo original del mecanismo de apropiación intertextual de la novela es que *Maluco* se adueña tanto del ambiente del poema como de las mismas palabras de Vallejo, pero introduce estas últimas en un contexto significativo distinto. En *Trilce* XXVIII el almuerzo en casa de un amigo “es amor ajeno en vez del propio amor”, y por eso tiene connotaciones negativas que generan sentimientos de rechazo semejantes a los del almuerzo presente que motiva el poema. El bisbiseo de las tías y el sonido de la porcelana en casa del amigo no hacen más que herir al sujeto poético que añora el hogar. En cambio, son estos mismos sonidos los que precisamente le proveen calor de hogar a Martín el tonelero, quien probablemente no tiene recuerdos propios y por lo mismo, borra las fronteras entre lo propio y lo ajeno para compensar su soledad.

A otro nivel, la intertextualidad se hace aun más profunda ya que en ambas situaciones se recurre a la palabra como mecanismo de lucha contra la realidad. Si continuamos el juego de espejos, podemos pensar en el mismo Baccino escribiendo su novela en el contexto uruguayo de principios de los años ochenta. Pero volveré a este punto más adelante.

La referencia a la obra de Baudelaire se encuentra en un episodio en el cual Juanillo está conversando con el veedor Juan de Cartagena. Nuevamente, la atmósfera es de soledad y

abandono, y así lo manifiesta el narrador: “no habían más nidos que nuestras cuatro naves, que eran nidos vacíos (...) Todo estaba vacío y muerto entonces” (157-158). Juan de Cartagena pasaba el tiempo sentado en su promontorio estudiando las costumbres de los pájaros y escribiendo sobre ellas. Desde su propia “atalaya”, el veedor era propenso a las reflexiones filosóficas, y afirmaba que los pájaros eran los verdaderos dueños de la tierra, los dioses en un mundo sin Dios (159). Mientras observan el vuelo de un albatros, Cartagena le dice a Juanillo: “Son tan torpes en tierra como las naves fuera del agua. Apenas si pueden desplazarse, porque sus grandes alas se convierten en un estorbo” (159). El lector acostumbrado al juego referencial del texto, inmediatamente conecta esta afirmación con el poema “El albatros” de Baudelaire, donde se utiliza la misma imagen para describir la incompreensión del “Poeta” entre la gente común. Comparándolo con el albatros, Baudelaire afirma:

El Poeta es como ese príncipe de las nubes
que frecuenta tormentas y se burla de las flechas;
exiliado en la tierra y en medio de mofas,
sus alas de gigante le impiden caminar (42).

Más adelante en la conversación, Cartagena le comenta a Juanillo la costumbre de los grandes pájaros del mar, quienes jamás mueren donde tienen sus nidos sino que emprenden un último viaje sin rumbo para morir. La ironía es sutil pero poderosa, ya que la sensación entre los navegantes es la de haber emprendido un último viaje hacia la nada, hacia la muerte. Diálogos intertextuales como éstos son sólo una muestra de cómo el juego referencial de *Maluco* se convierte en una especie de guiño que invita al lector a formar parte de una complicidad compartida con el autor. Esta complicidad introduce al lector a la dimensión dialógica y así, esquivando fronteras, lo hace partícipe del juego de la erudición literaria.

Finalmente, el último nivel de mi análisis se orienta a mostrar el diálogo entre *Maluco* y determinados aspectos de la biografía de su autor y del contexto de su escritura. Como es bien sabido, aludir a circunstancias biográficas para interpretar o por lo menos dar pistas sobre un texto es entrar en un terreno sinuoso del cual la crítica se ha cuidado mucho. Sin embargo, considero que tampoco deben desaprovecharse las posibilidades interpretativas que ofrece el tomar en cuenta algunos aspectos biográficos al cuestionar determinados aspectos de un texto literario. El mismo Baccino ha reflexionado mucho sobre esto, y sus conclusiones lo han llevado a concebir la novela como un fenómeno temporal de “convivencia” con su autor y su lector.⁵ Según Baccino, a diferencia de los textos pertenecientes a otros géneros, la novela convive con estos dos interlocutores durante el tiempo que dura su escritura o su lectura. Así, el texto novelesco se convierte en un acontecimiento más en la vida del autor y del lector durante un tiempo determinado. Por consiguiente, se abre una posibilidad de diálogo que es precisamente lo que ocurre entre *Maluco* y su autor. Partiendo de este punto y dadas las condiciones en las que se escribió *Maluco* (los años de la dictadura uruguaya de 1973-1985) no es difícil apreciar esta estrecha relación personal entre el autor y su novela. Incluso, podría reconocerse una suerte de dependencia del autor en las oportunidades que brindaba el texto ficcional para poder alzar su “voz”.

⁵ Cynthia Vich, conversación personal con el autor, 4 de noviembre de 1990.

Volviendo a *Maluco*, vemos que como bufón de la flota Juanillo no tiene ninguna “importancia” dentro de la tripulación, y por lo tanto debe callar sus opiniones ante las decisiones de los que tienen la autoridad. Durante la expedición su voz nunca se toma en cuenta, pero una vez concluido el viaje, el deseo de dar su versión de los hechos es el que motiva la creación de su relato. Por un lado, no resulta difícil comparar la condición de este bufón con la que experimentó Baccino durante el tiempo que escribió *Maluco*. Habiendo sido silenciado en diversas ocasiones por una dictadura que en Uruguay se proponía dar sólo su versión de la Historia, Baccino construyó un texto que apunta a la destrucción de cualquier Historia oficial. *Maluco* había convivido con él durante todo el tiempo de su aparente silencio —el silencio de su “insilio” (Ruffinelli 37)— convirtiéndose en el único interlocutor con el que podía disfrutar de la libertad del diálogo. Desde otro punto de vista, también la elección del bufón como narrador representa la antítesis de lo que vivió Baccino como uruguayo durante la dictadura: el temor a decir las cosas. Aunque nadie lo tomara en serio y muchos hasta lo vieran como un loco, Juanillo tenía la libertad de decir lo que quisiera y de enfrentarse, incluso ante los poderosos, sin tener que temer por su propia vida. Esto era algo impensable para Baccino durante el tiempo en que escribió su novela, de ahí que Juanillo le ofreciera la posibilidad de enmascararse para así poder acceder a la libertad de expresión por lo menos a través de la ficción literaria.

Dirigiéndose al destinatario de su relato —el rey Carlos V— Juanillo comenta que quizás su majestad esté harto de que el bufón le cuente al detalle todo lo que hacían los tripulantes mientras esperaban a que los vientos movieran las naves. El bufón se enfrenta al rey de la siguiente manera:

Ya soportaste bastante, te dices, y tu poderosa voluntad quiere ver la escuadra en marcha nuevamente. Y si pudieras me lo ordenarías a gritos, y me azotarías si no te obedezco. Y ya estás pensando que en ésta o en la próxima frase cedo a tu demanda como hacen todos. Pero no. Te equivocas, Majestad. Yo hago oídos sordos a tus órdenes, dejo la flota detenida en el mar del Sur el tiempo que quiera y abro un paréntesis (206).

A continuación en el texto, Juanillo introduce un “paréntesis” que se desvía por completo de la historia del viaje y obliga a su lector implícito a enterarse de algunos aspectos de la vida cotidiana del bufón; a quien constantemente tenemos la tentación de identificar con el propio Baccino. Teniendo en cuenta episodios como éste, podemos apreciar la manera como la actitud de Juanillo ante la autoridad representa lo prohibido para Baccino durante los años de la dictadura. Frente a la imposibilidad de hablar, la treta de una posición “débil” como la que tenía Baccino fue la utilización de la escritura literaria como alternativa. De esta manera, y mediante un recurso típicamente cervantino, el autor “se mete” en su novela y logra así un espacio para desafiar al poder y reclamar su derecho a hablar. Volviendo al episodio citado, luego de dirigirse al rey de la manera en que lo hizo, Juanillo (cuyo apellido, que coincide con el del autor, es señalado enfáticamente en esta ocasión) introduce el siguiente comentario:

Paréntesis, Alteza. Para recordarte que quien escribe esta página no es Dios, ni la musa fulana o mengana, ni una quimera cualquiera; sino Juanillo Ponce, de carne y hueso como cualquier hijo de vecino. Por lo tanto, si el discurso tiene continuidad y os da la sensación que lo he plumeado de una sentada y sin parar para comer una tortilla o dar una meada a las plantas

del huerto, te equivocas. Que es mentira. Puro artificio. Trucos que uno aprende para ocultar sus vergüenzas, disimular sus afanes, disfrazar sus miserias (206).

Como puede observarse en este episodio, el proceso de enmascaramiento al que me remiti anteriormente lleva a sus límites la ruptura entre ficción y realidad. Como lo viene arguyendo la crítica hasta la saciedad, ficción y realidad son dos categorías inseparables, la mayor parte de las veces imposibles de diferenciar. En el caso de *Maluco* la noción de una frontera entre ambas, así como entre diferentes “textos” y “autores” simplemente no existe. Autor, narrador, texto, intertextos y lector son una voz comunitaria haciéndose oír libremente en el eterno fluir del diálogo.

OBRAS CITADAS

- Baccino Ponce de León, Napoleón. *Maluco. La novela de los descubridores*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Bakhtin, Mikhail. “Discourse in the Novel”. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1983. 259-422.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Trad. de Jacinto Luis Guereña. Madrid: Visor, 1982.
- Domínguez, Carlos María. “Un escritor vocacional: entrevista a Napoleón Baccino”. *El país cultural* 7 (1990): 18.
- Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Trad. de José Martín Arancibia. Barcelona: Fundamentos, 1978.
- _____. *El texto de la novela*. Trad. de Jordi Llovet. Barcelona: Lumen, 1974.
- Neale Silva, Eduardo. *César Vallejo en su fase trileica*. Madison: University of Wisconsin Press, 1975.
- Pérez-Firmat, Gustavo. “Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura”. *Romanic Review* LXIX, 1&2 (Jan-Mar 1978): 1-14.
- Pigafetta, Antonio. *Primer viaje en torno del globo*. Trad. de Federico Ruiz Morcuande. Madrid: Calpe, 1992.
- Ruffinelli, Jorge. “Uruguay: dictadura y re-democratización”. *Nuevo Texto Crítico* 5 (primer semestre de 1990): 37.
- Vallejo, César. *Poesía completa*. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 1988.
- Verani, Hugo. “La imaginación en el Nuevo Mundo: *Maluco* y la postmodernidad”. *Deslindes* 2-3 (Mayo de 1993): 122.