

Entre la ficción y el contrapunteo de la historia cubana en *Concierto para sordos* de Matías Montes-Huidobro

Luis A. Jiménez¹

Recepción: 13 de noviembre de 2009 / Aprobación: 5 de diciembre de 2009

Resumen

En este ensayo se examina el agudo contrapunteo en *Concierto para sordos* de Matías Montes-Huidobro, porque como el título indica se trata de un texto polifónico. Por medio de un protagonista-narrador muerto, el autor cubanoamericano revisa el pasado en yuxtaposición al presente de la historia cubana. Se analiza cómo el humor carnavalesco, la parodia y la sátira intervienen en el material novelesco para darle un toque final al proceso de la escritura, a veces apoyada por el habla y, en otras ocasiones, en función de la audición del lenguaje.

Palabras claves: carnaval, parodia, sátira, polifonía, castrismo.

Abstract

In this essay we examine the acute counterpoint in *Concierto para sordos* by Matías Montes-Huidobro, because as its title indicates we are dealing with a polyphonic text. By means of a dead protagonist-narrator, the Cuban American author revisits the past in juxtaposition to the present of Cuban history. We analyze how carnivalesque humor, parody and satire intervene in the fictional material in order to give a final touch to the writing process, at times supports by spoken speech and, in other instances, in function of hearing the language.

Key words: carnival, parody, satire, polyphony, castrism.

Poeta, ensayista, crítico literario y con una larga trayectoria en la dramaturgia cubana, Matías Montes-Huidobro tiene publicadas tres novelas: *Desterrados al juego*, premiada por el Fondo de Cultura Económica de México en 1975, *Esa fuente de dolor*, Premio Café Gijón, España, 1997 y *Concierto para sordos* (2001). En un “pugilismo dialógico” expresado en “Palabras preliminares” de *La narrativa cubana entre la memoria y el olvido*, el autor cubanoamericano halaga el “equipo de trabajo” en beneficio de un nutrido grupo de profesores dedicados a investigar las raíces literarias de Cuba (2004: 13). El elogio nos sirve de incentivo para realizar un análisis con aportes sustanciales de la ficción y la historia cubana en *Concierto para sordos*, texto muy poco estudiado hasta la fecha.

Como novela posmoderna y a causa de la volubilidad híbrida, fragmentaria y discontinua, la obra nos centra en una vacuidad en que concurre y se mezcla el protagonista-narrador, enterrado en el Cementerio de Colón y enfrentado a otros personajes dentro y fuera de su época. Empleando la técnica de pequeños relatos y promoviendo un proceso pluritemático, el autor pretende dar cierto orden al “pasado” y actualizar el caos del “presente” mediante la “relectura de la historia” (d’Haen 1988: 105-15) de Cuba. Al buscar la correlación entre literatura e historia, dos disciplinas diferentes, el lector extrae de lo decible y lo escribible en la narración: el retorno nostálgico al “ayer” yuxtapuesto a la representación del “ahora” cubano. Por esta razón, coincidimos con el juicio de Juan José Barrientos cuando señala que la historicidad de la novela descansa también en

1. Luis A. Jiménez es profesor de la Universidad de Tampa en la Florida.
[ljimenez@ut.edu]

“hechos en el presente que nos parecen históricos, es decir, dignos de recordarse” (2001: 23), el ejemplo de *Concierto para sordos*².

Debido a que hay que lidiar con el tránsito de lo sincrónico a lo diacrónico y viceversa y para aclarar la lectura del texto (novela) en su contexto (historia), se intenta bregar en nuestro examen con la “objetividad” normativa del relato. Si en realidad ésta existe, los datos verificables y los imaginados en la novela se aproximan entre sí, pero también se distancian de la versión oficial. Si se habla de un modelo fáctico, Michel de Certeau asegura que esta “realidad” estructurada en un texto como historia organiza y transforma las reglas del juego que, en última instancia, constituyen un relato y, más concretamente, la novedad del propio discurso (1993: 27), *lo qué se dice y cómo se dice*³. También tengamos en cuenta que en su postura revisionista, Homi K. Bhabha sostiene que narrar la historia de una nación, además de la interpolación representativa del aparato ideológico o la expresión colectiva del pueblo, debe incluir el derecho de este pueblo, imaginado o no, en el proyecto autorial (1990: 1-7), dentro o fuera de la Isla en el caso de Montes-Huidobro.

Por la indicación polifónica del título, la novela invita abiertamente al oyente a escuchar una sinfonía de la vida y la cultura cubana a través de los siglos y en contrapunteo de la historia contemporánea del país.⁴ El narrador insiste en el sentido de la audición, porque hoy con el advenimiento de la globalización, inmersa dentro del campo de la posmodernidad, el sujeto pensante no oye ni desea oír nada. Ante la dialéctica de un sujeto sordo, nuestro lineamiento sobre el ejercicio auditivo como efecto o función textual en el discurso se elucida en el segmento siguiente: “lo cierto era que mi historia no le interesaba a nadie, porque nadie me oía, nadie escuchaba y cada cual tenía otra cosa que hacer” (60)⁵. Por paradójica que la titulación parezca, el sinfonista que da forma al concierto es un ciudadano del Cementerio de Colón habanero que intenta garantizar la ficción del relato

para actuar cómicamente en un “cine mudo”, filmado en una especie de “realismo mágico”, tal y como se describe en el libro (2001: 53).

En virtud del humor carnavalesco, la parodia y la sátira se podrá vertebrar en este asedio la participación ficticia o histórica del protagonista muerto, sin nombre ya que carece de importancia, en ciertas instancias hablando y en otras escribiendo, pero siempre a favor del sentido de la funcionalidad retórica de la voz, lo que constituye una de las premisas más contravertidas de la teoría narrativa.⁶ Respecto a la escritura, puntualiza Michel Foucault que si en el acto ilocutorio del habla yace el poder inmanente de decir algo en el discurso, la escritura constituye el “intelecto activo: el principio masculino del lenguaje. Sólo ella detenta la verdad” (1988: 47). Para verificar lo antedicho sólo basta citar del texto un momento emotivo y subjetivamente evaluativo: “Mi intención era escribir la saga, pero no históricamente. La llevaba adentro, como se lleva un puñal ensangrentado”. (13) En nuestra opinión, este intento activo constituye la pragmática de la expresividad escrita por la que opta Montes-Huidobro.

Desde la *Ciudad de los Muertos*, alegoría hacerlo que puebla la obra por su significación distinta de lo figurado, el relator procede a narrar los eventos que, según él, solamente los oyentes seleccionados pueden escuchar. En el capítulo titulado “El destino de los manatíes”, el personaje muerto “estaba lleno de mierda de arriba abajo” (49). Esta función defecante de la palabra, que Bajtín anexa a las imágenes grotescas y escatológicas del cuerpo humano, se integra al carnaval en la novela, ya que representa funciones corporales (1965: 307).⁷ Para Bajtín, lo que parece ser humor en la literatura carnavalesca, sin embargo, se convierte efectivamente en una seriedad retórica del lenguaje, debido a su poder transformador (1965: 36-38). En otras palabras, el signo bisémico del excremento se transforma arbitrariamente para dar paso a la historia actual de la Nación, y enmascarado bajo la sátira bromista sabiamente dirigida a un lector

2. Para Paul Veyne, la novela que se historia escoge y simplifica sintéticamente un relato de eventos, puesto que se trata de una narración basada en la memoria en el instante en el que se evocan acontecimientos de nuestra vida. (14)

3. El libro de Hayden White (1987) estudia ampliamente este aspecto fáctico para una lectura de la representación textual de la historia.

4. Empleamos el término basado en Contrapunteo del tabaco y el azúcar del etnólogo cubano Fernando Ortiz. El investigador realiza un análisis contrastivo entre el azúcar (el blanco) y el tabaco (el negro).

5. De ahora en adelante, se cita de esta edición.

6. Richard Aczel opina que la voz en la narratología separa las implicaciones metafóricas de “discurso” y “escritura” (1998: 467).

7. El ritual carnavalesco, época de regocijo antes de la Cuaresma en la tradición cristiana, adquiere relieve significativo entre los pueblos de la antigüedad, prosigue en los tiempos medievales y renacentistas y se debilita en el siglo XVII. Para un análisis del carnaval y la novela, véase el artículo de Z. Nelly Martínez (1977-1978: 3-21).

copartícipe en una postura valorativa típica: “Como ustedes saben, los cubanos, siempre nos hemos caracterizado por limpios, hasta que vino bola de churre y nos cagó de pies a cabeza”. (49) Ocurre, pues, una burla implicatoria al churriente Fidel Castro, el sujeto parodiado y ridiculizado a lo largo del libro.

Desde luego, el manatí es un mamífero sirenio americano, oriundo de aguas cálidas como las cubanas. En primer lugar, la imagen del animal le trae a la memoria del protagonista la presencia de los siboneyes, los primeros indios de la historia fundacional y la civilización precolombina de Cuba. Dicha imagen y, sobre todo, el destino de los indígenas, provoca un ataque virulento contra los conquistadores y los colonizadores españoles en el tono exclamativo de *cómo se dice* la entonación discursiva: “¡Quién les iba a decir que acabarían en baños de sangre!” (50). Pero existe también una traslación de significado, una práctica lúdica de las palabras con relación al baño: el que se da el personaje porque está lleno de excremento y el sangriento que le dan a los indígenas ante una muerte segura. Para ocultarse de la extinción del pasado precolombino y del desastre del presente en Cuba, el fallecido se sumerge y entra en otro “cementerio submarino” debido al fenómeno atmosférico de un aguacero diluvial de ríos como si fuera un poeta surrealista” (50), conato imaginario e irracional.

Aparte de la obvia connotación bíblica de la inundación universal, y en contrapunteo del régimen cubano, el diluvio le autoriza al relator establecer la configuración cartográfica de los ríos cubanos. En primer lugar, con la programación de la cartografía en un texto, el lector puede inmiscuirse en éste para echarle una mirada al universo de la *Ciudad de los Muertos* de cierta manera verosímil. Al interpretar el texto como mapa y viceversa, se asienta el “discurso cartográfico” posmoderno, apoyado en la ironía, la parodia y hasta la metáfora de las que habla Gregory Derek en su libro (1990). De cierto modo, juzgamos que *Concierto para sordos* se transforma en un mapa de la geografía real del diluvio que irónica y metafóricamente invade al pueblo de Cuba en la actualidad.

En segundo lugar, el protagonista en tono jocoso recuerda hiperbólicamente la leyenda del Almirante cuando llega al Nuevo Mundo y confunde a los sirenios con sirenas: “de igual manera que había hecho con Asia y América [...] no hizo más que inventar el realismo mágico” (53). En cuanto al episodio de los manatíes convertidos en sirenas, la leyenda forma parte del revisionismo de la historia superpuesto a la novela que se utiliza para reescribir la desmitificación del pasado, al igual que la parodia en su máxima reconstrucción de mitos, diarios y crónicas (Aínsa 1991: 14, 19).

Con el recordatorio del nombre de Cristóbal Colón, se parodia al jefe del coro en las tragedias clásicas en función de otro acontecimiento funesto. Debido a la ambivalencia y mirándolo retrospectivamente, se podría referir a la matanza de los indios por los españoles o más reciente al sistema vigente en la Isla con el paredón de fusilamiento al comienzo de la revolución. En relación con el nexa diegético, escuchamos “la voz del corifeo anticipando la gran tragedia cubana” (53). En este enunciado, el efecto paródico, diría Joseph A. Dane, viene a descansar en su signo, el vínculo con las “palabras” escritas previamente (1980: 145-48), la trillada leyenda del Almirante, a diferencia de la sátira, cuyo énfasis descansa en las “cosas”⁸ de la historia.

Ante “aquel pugilismo acuático” con los manatíes y los peces, lo que era “un verdadero tremendismo” a lo Camilo José Cela, el fallecido se refugia en la vegetación cubana creyendo que había llegado al “Paraíso” (54), ese “paraíso del que huimos tratando de regresar”, la vuelta al mito diaspórico expuesto por Guillermo Cabrera Infante en *Mea Cuba* (1992: 488). En la duplicación del espejismo, se funde el discurso caótico y su visión panorámica resalta con una mirada de reojo a las palmas y las ceibas, la piña, el mamey y el caimito, toda una cornucopia de frutas provocadoras al paladar. Cómplice de esta convocatoria tropical, el personaje singulariza la memoria de Silvestre de Balboa (1564-1634), escritor canario y autor de *Espejo de paciencia* (1608)⁹, el primer canto narrativo de la literatura cubana. En la empresa paródica del texto, el enterrado:

8. Linda Hutcheon explica que la parodia es primordialmente una estrategia retórica que emplea la memoria y la estética retrospectiva para identificar un objetivo social o político (1989: 930-117).

9. La obra contiene una enumeración caótica de las frutas, plantas y animales de la tierra cubana. De ahí, el “paraíso gustativo” que se forja en la novela (54).

Creí por un momento que Silvestre de Balboa se iba a aparecer nadando, con gorra de chef, para invitarme personalmente a aquel banquete, asegurándome a su vez que estaba muerto[...] Bien podía ser que estuviera dentro del pincel de algún pintor holandés aplatanado, en su fastuoso areito o una comelona populachera. (54)

Se podría aseverar que con la parodia rebaja el estatuto del ejercicio literario de Balboa. Por este motivo, degrada su jerarquía dentro de la historiografía de las letras cubanas en actitud burlesca, a tal extremo que acarrea el cinismo al que alude Batjín. Al imaginárselo como modelo de un lienzo europeo, se burla de cualquier artista holandés con el vocablo aplatanado”, que proviene del plátano tostón, pero que además implica la aculturación del extranjero en territorio ajeno en un ademán de alteridad o de asimilación. Más aún, se sitúa al pintor diacrónicamente dentro del areito, la fiesta carnavalesca celebrada por los indios caribeños. Vale añadir también que el signo textual “banquete”, transformado en “comelona populachera”, permuta y subvierte el orden de la alta cultura, a favor de las festividades de la cultura popular con la desaparición de fronteras sociales que la posmodernidad favorece. La burla del enunciado cae dentro de los parámetros del ritual carnavalesco en el que prevalece el caos y el exceso de comida, “el mundo al revés” que Batjín observa en la plaza festiva de Rabelais.

Otro episodio paródico en el capítulo se filtra con la diatriba acerba contra la práctica forzada de la encomienda empleada por los colonizadores españoles. A modo de reflexión retrospectiva, el muerto se une a los indios en las faenas dedicadas a la extracción del poco oro que existía en el subsuelo de los lavaderos del mineral en Cuba, otro retorno inmediato al modelo cartográfico. El relator comparte su identidad ficticia con la de los indígenas, despojados ya del idilio telúrico, los incita, subvierte y desmitifica la memoria histórica con la rebeldía pasiva y en poder de la oralidad de la lengua: “no hablaba el siboney y no tenía modo de comunicarme.” (57)

Ante la impotencia de no poder intervenir en el cuestionamiento de la encomienda y mucho menos de hablar, la injusticia perpetuada hacia estos sujetos marginados se convierte en “una especie de discurso

obsesivo”, razón por la que se recurre al “recuerdo verbal de hablar solo (porque nadie me entendía) con la absurda esperanza de que la palabra llegara a donde el tiro de gracia del criminal (60), alusión a Fidel Castro. Más adelante, el relator anuda la configuración signica de la historia cubana mediante la imagen semiótica del béisbol: “los discursos tenían signos de que iban a durar siglos, como si la pelota estuviera pasando de un jugador a otro”, mientras que las palabras en el texto se afinan al desafío de “las posibilidades del lenguaje” (62, 63).

A tenor de la semiótica de los discursos anteriormente trazada, conviene aclarar que los signos textuales provienen del protagonista-narrador, apoyado por un autor implícito que involucra al otro, a Castro en el juego de poder. Por supuesto, en este juego de *lo qué se dice* existen “prejuicios, resistencias, salientes y entrantes inesperados, una observación atenta del discurso” (Veyne 210-11). Recuérdese también que la voluntad de la lengua nombra, produce y asiste al lector a desconstruir el discurso polifónico. Como parte indisoluble de ella, nace la fuerza fructífera de la palabra que genera, ordena y renueva la novedad de *lo qué se dice* en *Concierto para sordos*, gracias al reto paródico que socava la ideología existente en la Isla. Al yuxtaponer los emblemas de la “cruz y la espada” españoles a la utopía de la “hoz y el martillo” ruso, ridiculiza en contrapunteo “aquel sistema”, tanto el de las prácticas inhumanas del pasado colonial como el actual castrista con sus actos públicos beneficios: “la educación gratuita y asistencia médica” (57), ambos otredades distintas dentro de los mismos límites cartográficos.

A propósito de la leyenda, no podría faltar en la narración la actuación de Fray Bartolomé de las Casas, el protector de los indios. El relator recurre a la cita histórica como mimesis verbal de lo ya escrito y dicho. La imitación constituye un fenómeno estilístico de la parodia que Batjín asocia a la designación metalingüística del discurso polifónico (1984: 181). Se repite la dialéctica del sacerdote de “aquellos de no tengáis miedo” (58) ante la evangelización por la fuerza en las Indias. Montes-Huidobro recoge brevemente de las crónicas del Padre las Casas la apología histórica por el maltrato a los indígenas, pero no indaga sobre la introducción de la esclavitud de negros africanos, cuestión que ha causado la leyenda negra que envuelve a esta figura histórica. Sin embargo, en una tentativa de apariencia de veracidad y en boca del narrador

de *Concierto para sordos*, los indios, víctimas del escarnio, la violencia y la lujuria de los colonizadores, se sometían como mercancía de consumo al fomento de los encomenderos en una infamia colectiva. Los abusos a la mujer indígena de la Conquista se plantean en doble sentido y contrapuntísticamente en términos del valor del dinero, en plano de reconquista lúbrica del sujeto español erotizado y en tono cuestionable hacia los historiadores. El comentario que citamos a continuación se desplaza más allá de un acto narrativo, descrito o identificado porque resuena con prominencia como una respuesta llena de insinuaciones históricas:

Para eso venían poniendo en práctica aquel turismo de la putería, como si estuvieran en plan de Reconquista. Porque justo es decir, aunque ningún historiador se ha atrevido a hacerlo, que aquellas indias eran uno de los grandes incentivos de los encomendadores. Los más alardosos hacían narraciones de posiciones inverosímiles, peripecias fantásticas, dando los anticipos de un kamasutra de las jineteras. (58)

Al parodiar la narración de los estragos sexuales de la colonización infame y cuestionar la carencia de historicismo, el informe dado con anterioridad denuncia los resultados nocivos que los turistas han ocasionado en la economía nacional de Cuba. Si en aquel entonces no existía el oro, ahora sobran las “tetras” de las jineteras, obligadas “a abrir lo que tenían y dejarse hacer dentro de la mayor promiscuidad” (58), situación mucho peor que la de las indias de la Conquista, que reconquistadas sexualmente entregan el cuerpo sin remuneración monetaria.

En el espejismo mágico y la fantasmagoría obsesiva del muerto, éste grava en su mente la ilusión óptica de una visión esbelta y escultural llamada “Cuba. Ella se llamaba Historia de Cuba, que era harina de otro costal” (57), el nombre original con el que los indios designaban a la Isla. Bajo el efecto carnalesco del lenguaje y vinculado a las funciones corporales a las que alude Batjín (1965: 307), el protagonista parodia de nuevo la historia de Cuba. La charada burlona del espectáculo se adecua a los gestos escatológicos de

la palabra: “estuve a punto de orinarme de la risa, y no lo hice por respeto, porque de hacerlo iba a orinarla toda”, ya que el orine permanecía atrapado dentro de su “nudo” histórico (57). Si no se orina es sencillamente porque escucha la voz de “ella” que le amonesta en función dialógica: “Te advierto que esto no tiene ninguna gracia” (57). Al conferirle la voz en el discurso, el protagonista se está apoyando en el ejercicio polifónico de la lengua para que la historia hable por él. Nos topamos aquí con el *cómo se dice* el discurso narrativo, según Gérard Genette (1980: 213), y disponible a los propósitos paródicos de la palabra.

En el capítulo titulado “El ara de la Patria” y después de un corto diálogo con “aquella prehistoria”, el muerto recuerda el Alma Mater (la Universidad de La Habana de donde el autor se graduó). Informa que estaba disperso temporalmente en Miami Beach dentro del “Art Deco”, muestra de la peculiaridad discontinua del discurso. Este tipo de “arte de película” a modo de pastiche cinematográfico le recuerda los esqueletos rumberos de Ginger Rogers y Fred Astaire. De pronto, retrocede a otra escena y se da cuenta que está enterrado en el lujoso e histórico Cementerio de Colón de La Habana, aceptación legítima del espacio de los cubanos ilustres enterrados allí. Se apropia y recodifica un símbolo nacional de Cuba cuando escucha los “acordes del Himno Nacional”, escrito en solamente ocho versos. Al desplazarse de inmediato al siglo XIX, particulariza primero la memoria de Perucho Figueredo, el compositor del canto patrio, debajo del que yace el signo ratificadorio de la Nación. Con el intencional desvío retrospectivo a la historia decimonónica y al consagrar la piedra del altar, el protagonista reconstruye brevemente la historia fundacional cubana al particularizar a algunas de las figuras más patrióticas de la dos guerras de independencia: Carlos Manuel de Céspedes e Ignacio Agramonte, lo mismo que José Martí y Antonio Maceo.¹⁰

Las reflexiones patrióticas anteriores son seguidas por otras más recientes y distintas, transmitidas polifónicamente por medio del humor, lo que impide la instalación de los “grandes discursos” de Castro, imbricados en dogma, asunto que Montes-Huidobro cuestiona a lo largo del libro. En la empresa

10. En 1868 Céspedes lanza el “Grito de Yara”: “¡Viva Cuba libre! y le da la libertad a sus esclavos. Al igual que Agramonte, muere en manos de los españoles en la Guerra Chica (1968-1878). Martí y Maceo fallecen en el campo de batalla en la Guerra del 98.

contrapuntística del relato, el protagonista se desplaza nuevamente a la “Ciudad de los Muertos”, y desde allí “algunas calaveras se habían puesto la careta, como si aquello fuera una noche de carnaval”. (69) La máscara indica alteridad, mutación, carencia identitaria y presupone un espacio escindido, un “mundo al revés” en el que se invierten los roles de la representación (Kristeva 1981: 234).

Dentro el plano semántico, esta ciudad imaginaria se caracteriza como un espacio intermedio entre muertos y vivos, bajo el diapazón de la música cubana. Alegóricamente, equivaldría a una danza de la muerte; claro está, sin el ascetismo del modelo auténtico clásico, puesto que debajo de los disfraces aflora la burla polémica, motivo referencial de la novela que ya hemos establecido en párrafos anteriores.

Se nota que, en la concentración efectuada en esta ciudad imaginaria, reinan fragmentariamente las blasfemias y las obscenidades contra “el tirano y sus secuaces” degradados al máximo (69). Las voces polifónicas del discurso emiten profanaciones e imitaciones laicas; o sea, crean la trastocación de la ley, mientras que los menos se lamentan e invocan al Cristo Rey, imagen subversiva de la contrarrevolución que reta a la autoridad castrista. Como se trata de una representación carnavalesca, el muerto oye una multitud de melodías, mezcladas con cadencia de boleros, guajiras, danzón, rípios líricos y versos sencillos de José Martí. También escucha rumba, salsa, ritmo de solar y la conga, toques de la cultura popular afrocubana. De hecho, la seriedad patriótica del Himno Nacional, la Bayamesa y el Himno Invasor se desvanece ante el desorden blasfemable que cunde entre los participantes eufóricos del carnaval.

En concordancia con el título polifónico de la novela, el espectáculo completaba “el arreglo musical y producía un efecto de orquesta sinfónica”. La intencionalidad del enunciado de por sí resulta irónica, ya que causaba un “gran concierto desafinado” (70), traslación intencional de duda a causa de la diatriba que se efectúa en los nexos contradictorios de la significación del enunciado. Se ha señalado la ironía como tropo, debido a que por su inversión semántica existe una discrepancia entre *lo que se dice* y lo que se da a entender en la recepción del texto (Hutcheon

140-55).¹¹ Frente a aquel cenotafio, los assembleístas convocaban la ocasión secundada por la atronadora algarabía del populacho, portador del discurso oficial. Gritaban desaforadamente en un enunciado de consentimiento: “Patria o Muerte, Venceremos, Abajo el Imperialismo Yanqui” (70). Esta frase es repetitiva en la novela y previa cita histórica de otros discursos de Castro secundados por el pueblo. Es por eso que no podía faltar la parodia del símbolo del águila imperialista que el “líder comunista” en sus razonamientos aplastantes esperaba que se acabara de caer como emblema globalizante.

A modo de risa trágica, el protagonista-narrador se une como cubano al desfile carnavalesco de Cuba, y se vale de él para representar ideológicamente la Nación fragmentada por la política, cuestión que satiriza. Si nos basamos en el acto de habla en la narración, el hecho que el relator y el novelista son cubanos cede a la voz autorial una autoridad diegética, una voz extraficticia en la escritura de la “verdad” histórica. Las festividades en la “Ciudad de los Muertos” prosigue interminablemente en los capítulos subsiguientes con recurrencia consuetudinaria. El proyecto metalingüístico del texto se acoteja con letras de canciones bajo la armonía musical de ritmos afrocubanos. El protagonista, ya anonadado por el estruendo de comparsas y congas, reacciona ante una miliciana del gobierno que le advierte en chispa de efectividad: “levanta el culo, que ya se acabó el desfile y ahora empieza el carnaval” (74). El mandato carnavalesco concluso exige del personaje, convertido en oyente del discurso, su participación en las fiestas populares, una vez que le cede la palabra a la agente castrista.

La africanía ancestral es piedra liminar en el cosmos mítico, ligado al lenguaje simbólico expresado a menudo en la literatura cubana. Por esta razón y debido a la discontinuidad discursiva de la novela, se incluye el capítulo “El Panteón Lucumí”, dentro de la “Ciudad de los Muertos”. Montes-Huidobro se aprovecha del paganismo para compaginar el sincretismo religioso atribuido a las deidades africanas, en virtud de la iconografía representada en el Catolicismo, motivo que linda entre la ficción y la historia cultural de la Isla. Cabe advertir, sin embargo, que la verificación ritualista del mito epistemológicamente se manifiesta

11. Según Catherine Kerbrat-Orecchioni, la ironía como tropo corresponde a una noción de intencionalidad que implica la participación del lector y la manipulación del autor. (108-127).

vinculada a la noción de ficción en contrapunteo a la “realidad” que supera lo imaginario.

Por las razones anteriores y en estrecha relación con el mito africano de la Nación, el ciudadano del cementerio tiene un encuentro ilusorio y fragmentario con las deidades del “Panteón Lucumí”, en cuyo seno se recogen “signos herméticos que no podía descifrar, pero que configuraba un lenguaje misterioso”, rastros de la lengua del “corazón de África” (38). Después de este hermetismo semiótico, la narración homodiegética ideada se vuelve polifónica y se instituyen las voces innumerables de la divinidades que asumen el diálogo.

Basándonos en un método discursivo específico, Batjín argumentaría que estas voces se apropian del discurso de la obra, porque despojan al narrador de su autoridad ficcional (1981: 302-3). Por lo pronto, el relator también interviene en el doblaje de conversaciones entre los dioses. Abreviamos nuestra observación con un compendio a nivel polifónico entrecomillados:

“No confies”, me dijo Orula, que era profeta que se metía en todo. Yemayá vino y me tendió los brazos...”Debías conocerme bien”, me dijo Oya. “Yo soy la diosa del cementerio”, agregó como si fuera la alcaldesa de la Ciudad de los Muertos. (40)

En nuestro enfoque, se ha ventilado la función comunicativa del ciudadano del cementerio, personaje alegórico de esta novela teatralizada, que presenta hechos historiográficos, algunos verificables y otros no, dentro de la ficcionalidad del relato. No es difícil ubicar la voz que narra patentemente identificable en la fuerza ilocutiva y metalingüística del discurso. Estimamos que en dicho discurso se parapeta la figura autorial como organizador, arreglista y tenor de nuevo cuño en la sinfonía de voces escuchables al lector en el arte de la lectura e interpretación que desafía la sordera literaria.

Con el empleo del habla, la escritura y la audición, *Concierto para sordos* promueve la apertura al diálogo y la heteroglosia batjiniana que se permea en la posmodernidad crítico-literaria. Aún más importante, detrás de todo el conjunto lúdico de la obra, se transparenta fundamentalmente el régimen de Fidel Castro, figura histórica que

nunca aparece en escena y a contrapelo del juego de poder que él ejerce.

BIBLIOGRAFÍA

- Aczel, Richard. 1998. “Hearing Voices in Narrative texts”. *New Literary history* 29: 467-500.
- Aínsa, Fernando. 1991. “La reescritura de la historia en la nueva novela latinoamericana”. *Cuadernos americanos* 21 (julio-agosto): 13-31.
- Bhabha, Homi K. 1990. “Introduction: narrating the nation”. *Nation and Narration*. London: Routledge. 1-7.
- Bakhtin, Mikhail. 1984. *Problems in Dostoevsky's Poetics*. Trad. Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minneapolis P.
- , 1965. *Rabelais and his World*. Trad. Helena Iswolsky. Cambridge, Mass: M. I. T. Press.
- , 1981. *The Dialogic Imagination*. Trad. Caryl Emerson. Austin: Texas UP.
- Barrientos, Juan José. 2001. *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*. México: UNAM.
- Cabrera Infante, Guillermo. 1992. *Mea Cuba*. Madrid: Alfaguara.
- Dane, Joseph A. 1980. “Parody and Satire: A Theoretical Mode”. *Genre* 13 (Summer): 145-59.
- De Certeau, Michel. 1993. *La escritura de la historia*. Trad. Jorge López Moctezuma. México: Universidad Iberoamericana.
- Derek, Gregory. 1990. *Geographical Imaginations*. Oxford: Blackwell.
- D’Haen, Theo. 1988. “History as Postmodern (Im)possibility”. *Les Fictions du real dans*

- le monde Anglo-Américain de 1968 à 1980*.
Tours: Université François-Rabelais de Tours.
105-15.
- Genette, Gérard. 1980. *Narrative Discourse: An Essay on Method*. Trad. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP.
- Foucault Michel. 1988. *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Fros. México: Siglo XXI Editores.
- Hutcheon, Linda. 1981. "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie". *Poétique* 46: 140-55.
- , 1989. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.
- Kerbarth-Orecchioni, Catherine. 1980. "L'ironie comme trope". *Poétique* 41: 108-27.
- Kristeva, Julia. 1981. *El texto de la novela*. Trad. Jordi Lovet. Barcelona: Editorial Lumen.
- Martínez, Nelly Z. 19117-78. "El carnaval, el diálogo y la novela polifónica". *Hispanamérica* 6-7: 3-21.
- Montes-Huidobro, Matías. 2001. *Concierto para sordos*. Tempe, Arizona: Editorial Bilingüe.
- , 2004. *La narrativa cubana entre la memoria y el olvido*. Miami: Ediciones Universal.
- Ortiz, Fernando. 1963. *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*. Las Villas: Universidad central.
- Veyne, Paul. 1984, "Como se escribe la historia". *Foucault revoluciona la historia*. Trad. Joaquina Ávila. Madrid: Alianza Editorial.
- White, Hayden. 1987. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins UP.