

YO SOY LA RUMBA, DE ÁNGEL GUSTAVO INFANTE: CONSTRUCCIÓN Y DECONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD POSMODERNA¹

JAVIER IGNACIO ALARCÓN BERMEJO
Universidad de Alcalá
nachoalarcon2@gmail.com

RESUMEN: En el título de la única novela de Ángel Gustavo Infante, *Yo soy la rumba* (1992), se enuncia una identidad. Esta se forma desde la música y a través del texto, produciendo un "yo" intratextual que se estructura a partir de su relación con la música, la radio, el periódico y otros textos literarios. La novela narra la vida de un compositor de salsa, su infancia en el "cerro" y su madurez en la movida *underground* de salsa caraqueña. El resultado es, siguiendo el análisis que realiza Dällenbach en *El relato especular*, una *mise en abyme* que reproduce dentro del texto tanto al creador como el proceso creativo: la obra es un relato especular que refleja en sus páginas la producción del texto artístico. Este mecanismo está sostenido por una intertextualidad metaléptica: el texto se inserta, de manera consciente, dentro una tradición que incluye otra obra del mismo autor, *Cerrícolas* (1987), y construye una identidad diferente y cercana a la de Infante. La especularidad aparece, entonces, a través de un collage de referencias intermediales: la imitación de libretos de radios, *jingles*, fragmentos de canciones, recortes publicitarios del periódico. Sobre todo, la prosa de Infante deviene en el ritmo de la música que busca emular: la salsa, el bolero, etc. Tomando esto en cuenta, podemos afirmar que la novela construye una identidad ficticia que sirve para reflexionar en torno a lo que llamaremos la identidad posmoderna y que refleja, dentro del texto, la función autorial del discurso.

¹ Este trabajo forma parte del Proyecto del Plan Nacional "La autoficción hispánica. Perspectivas interdisciplinarias y transmediales. 1980-2013" (FFI2013-40918-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

PALABRAS CLAVE: *Yo soy la rumba*; Ángel Gustavo Infante; identidad posmoderna; especularidad; intertextualidad; intermedialidad; música

ABSTRACT: In the title of Ángel Gustavo Infante's only novel, *Yo soy la rumba* (1992), an identity is enunciated. It is formed from music and through the text, producing an intertextual "I" that structures itself from his relation with the music, the radio, the newspapers, and other literary texts. The novel narrates the story of a *salsa* composer, his childhood in the "cerro" or ghetto and his life as an adult in Caracas's underground *salsa* movement. Following Dällenbach's analysis in *El relato especular*, we can say that the text presents a *mise en abyme* that reproduces inside the story both the author and the creative process: the novel is a specular tale that reflects inside its pages the production of an artistic text. This mechanism is supported by a metaleptic intertextuality: in a self-conscious manner, the text inserts itself into a literary tradition that includes other works by the same author, *Cerrícolas* (1987), and so it builds an identity that differentiates itself from Infante, but still have some relations with him as an author. The specularity appears through a collage of intermedial references: the imitation of radio scripts, jingles, fragments of songs, and newspapers clippings. Above all, Ángel Gustavo Infante's prose evokes the rhythm of the music that he wants to emulate, like *salsa*, *bolero*, etc. Considering all of this, we can say that the novel constructs a fictitious self that reflects what we will call the postmodern identity and also reflects the function of the author inside the text.

KEYWORDS: *Yo soy la rumba*; Ángel Gustavo Infante; Posmodern Identity; Specularity; Intermedia; Intertextuality; Music; Salsa



El título de la novela de Ángel Gustavo Infante, *Yo soy la rumba* (1992), afirma una identidad, un "yo" que sirve como eje a la historia. En consecuencia, la obra se presenta como un relato identitario que se construye desde los distintos referentes culturales que se cruzan con la vida del narrador, a los cuales él da significado y que, también, le dan significado. En consecuencia, y tomando en cuenta que el texto despliega la relación del yo de su protagonista con su contexto social y cultural, podemos leerlo como un entramado intertextual e intermedial. Dicho en otras palabras, dentro del discurso narrativo de la novela se cruzan distintas voces y diversos medios, así como se realizan referencias a un universo textual y transtextual que resulta esencial. Pero Infante va más lejos, en tanto que el protagonista-narrador genera, en ciertos puntos, un reflejo indirecto del autor y, en consecuencia, su existencia puede ser leída como una reflexión en torno a la producción de un texto artístico. El resultado es un discurso meta-ficcional que reflexiona en torno a lo que llamaremos, más adelante, la identidad posmoderna. Nuestra labor en este artículo será analizar cómo se construye el "yo" que sirve de eje a la ficción de Infante.

Desde antes de la publicación de *Yo soy la rumba*, la narrativa de Infante venía trabajando los distintos elementos que encontramos en su primera y,

hasta la fecha, única novela: la oralidad en el discurso narrativo, la presencia del mundo marginal de la capital venezolana, la rumba, la música, etc. Su famoso cuento "Joselolo" (1987) y la colección de relatos *Cerrícolas* (1987) trajeron a la literatura venezolana el cerro (nombre con el cual se denomina a los guetos marginales de Caracas) y la fiesta. Si bien ya existían en la tradición literaria del país aproximaciones a estas zonas de la capital venezolana y al habla urbana de sus habitantes, Infante realiza un acercamiento distinto: más que una mirada crítica sobre las barriadas caraqueñas, el autor entra en ellas y nos muestra su realidad humana. En este sentido, podemos decir que Infante es el narrador del cerro. Es por esto que los relatos que le dieron fama –al igual que *Yo soy la rumba*– resultan claves dentro de la narrativa venezolana.² Partiendo de esta premisa, es importante considerar que para la construcción de este universo ficcional, en el cual la música y la cultura popular son claves, la intertextualidad y la intermedialidad se vuelven fundamentales: sirven para estructurar un mundo que no se puede entender aisladamente, sino dentro de un contexto cultural dinámico y heterogéneo.

Nuestro análisis se construirá utilizando estas afirmaciones como guía de lectura de la novela: el objetivo es revisar cómo se estructura *Yo soy la rumba*, cómo se relaciona con los referentes intertextuales e intermediales y cómo su discurso se hace autorreflexivo. Veremos, en resumen, cómo el texto es capaz de capturar una amplísima gama de relaciones culturales en su discurso y, simultáneamente, de apropiarse de ellas.

1. FRAGMENTOS DEL "YO": APROXIMACIONES A LA ESTRUCTURA DE *YO SOY LA RUMBA*

La novela está estructurada en dos partes, o "edades", en las que se narran dos épocas de la vida de Sebastián, el protagonista. Siguiendo el prólogo que realiza Carlos Sandoval al volumen recopilatorio de la obra de Infante, *Todos vuelven* (2012), podemos afirmar que la "Primera edad" se presenta como una suerte de *Bildungsroman* (Sandoval 2012: 19). En esta, el narrador-protagonista cuenta sus años de iniciación: las noches espionando a su vecina, la Gorda Elisa, a través del "ojo mágico", un orificio que le permite mirar la habitación del otro lado de la pared de su casa; las desventuras de su hermano Alfi y su banda de *hippies*; su primer enamoramiento y novia; y sus conversaciones con el "Maestro-Vanguardia", Néstor, un profesor suplente que sirve de guía intelectual y espiritual al joven protagonista. En la "Segunda edad" nos encontramos a un Sebastián maduro, compositor de salsa, parte de la movida *underground* caraqueña. El narrador de esta segunda parte, como podremos ir viendo, es mucho más complejo y se dedica a narrar su vida en el cerro: la anécdota de la última edad gira en torno a un hombre desaparecido y teje una serie de tramas que se cruzan en el mundo marginal de la capital venezolana, vistas a través de la mirada de Sebastián.

² Para una revisión detenida de la relevancia de los primeros textos del autor se puede consultar el trabajo de Martínez Bachrich (2012).

El texto, por lo tanto, se centra en dos momentos de la vida del protagonista, cada uno narrado con un tono diferente. En "Las edades de una escritura" (2012), el prólogo de Carlos Sandoval que citamos previamente, se describe el registro de la "Primera edad" con las siguientes palabras: "está construida de manera cronológica y se deja leer con frescura [...] por la agilidad de la escritura que permite colar las más tremebundas situaciones de manera sutil y efectiva" (Sandoval 2012: 19). En cambio, al referirse a la "Segunda edad", Sandoval afirma: "[las distintas tramas] generan un trepidante caleidoscopio que refleja el vértigo de una ciudad donde cohabitan todas las posibilidades de realización y de decadencia humanas" (2012: 19).³

La tangible diferencia de registros, sin embargo, no es arbitraria. La primera edad se narra retrospectivamente. El narrador-protagonista recuerda su infancia y el registro es coherente con esta intención. Desde las primeras páginas notamos el distanciamiento de Sebastián con respecto a su "yo" pasado: "Ahora entiendo por qué Alfi no me trajo la batería desde San Francisco. Sus razones fueron tan pobres que solo un niño como yo pudo creerlas" (Infante 2012c: 277). En este fragmento, con el que se abre la novela, podemos apreciar cómo el narrador se separa de su "yo" pasado, que cree ingenuamente la excusa de su hermano por ser "solo un niño". Este tono se sostiene a lo largo de la primera parte. La anécdota es una mirada en la memoria del protagonista y, en consecuencia, es narrada de manera lineal, desde la voz de Sebastián y respetando la cronología de los hechos, ordenados con la claridad que posibilita la distancia temporal.

La segunda edad, en cambio, se permite experimentar con estrategias narrativas más complejas. Sebastián se convierte en testigo, aunque con cierto carácter protagonístico, de distintas historias. En consecuencia, el narrador se hace polifónico e incorpora, incluso, la voz de otros personajes. En el capítulo "Un solo de trompeta", por ejemplo, un trompetista asume la primera persona para narrar una frustrada aventura sexual (Infante 2012c: 397-399). Este episodio resulta relevante en tanto que lleva la polifonía a un punto extremo: el narrador se disocia del protagonista, que ha narrado toda la novela y que continuará haciéndolo en los capítulos posteriores, y le cede espacio a la voz de otro personaje. Más allá, esta multiplicidad de voces responde a una nueva perspectiva, distinta a la que leemos en la "Primera edad": Sebastián se ha alejado del núcleo familiar y del colegio, los dos escenarios de su infancia, ahora es un compositor de salsa que habita un contexto heterogéneo y marginal (el cerro, los clubes nocturnos, etc.). En este mundo cohabitan distintos personajes, cuyas historias se entrecruzan con la del narrador-protagonista. Un cosmos tan complejo demanda una estructura narrativa capaz de capturar toda su heterogeneidad.

En la segunda parte, una de las amantes de Sebastián lo describe con las siguientes palabras: "Estás aquí, conmigo, pasándola bien ¿o no? Y de repente sacas un lápiz y zas escribes una canción. Estás en dos cosas a la vez o

³ Parece pertinente señalar, siguiendo el comentario de Sandoval, que los registros que encontramos en *Yo soy la rumba* guardan relación con los primeros textos del autor de la novela: "Infante logra combinar los dos registros que había manejado en los cuentos: el estilo punzante, rápido, atrabiliario de 'Joselolo' (y de 'Nochebuena en Nube Azul', para agregar otro ejemplo); y la prosa con velos líricos, plásticos y distendidos del *Cerricolas* de 1987 [primera de tres ediciones del volumen de relatos, que irá creciendo con cada publicación]" (Sandoval 2012: 18).

quién sabe en cuántas más” (Infante 2012c: 383). Este breve fragmento sintetiza el funcionamiento de la “Segunda edad”, pues el narrador está en varias cosas simultáneamente, cada una narrada con estrategias distintas, y todas devienen música a través de su profesión. Solo así se puede capturar el vértigo de la capital venezolana, retomando las palabras de Sandoval.

El resultado es una “Segunda edad” fragmentada, compuesta por distintas voces y registros, con elementos de la novela policiaca,⁴ en la que vivimos junto a Sebastián la vida del músico de salsa en la movida caraqueña de los ochenta,⁵ todo enmarcado en el complejo contexto social del cerro. La mirada retrospectiva, distanciada, que posibilitaba el orden cronológico y claro en la “Primera edad”, ya no existe y, por lo tanto, la nueva situación de Sebastián necesita otras estrategias para dar vida al mundo en que se mueve el narrador.

Alineados con esta polifonía de voces, encontramos los elementos intermediales, las referencias a otros medios que dialogan entre sí dentro del discurso narrativo,⁶ tanto en la primera como en la segunda edad. Los programas de radio, los recortes de periódicos y las letras de canciones, son parte esencial del universo que construye el texto. Carlos Sandoval, en este sentido, habla de un “*collage* de dispositivos que contribuyen con la reconstrucción [...] de un lapso de la vida del país al hilo de la música” (2012: 19). Podemos agregar que este “lapso

⁴ Carlos Sandoval se refiere a la manera en que la novela toma elementos de la literatura policiaca, apuntando, sobre todo, a la estructuración de la “Segunda edad” en torno a una desaparición, un misterio que se devela a medida que avanza la trama (2012: 18-20)

⁵ En su libro *Salsa en Caracas* (2013), Federico Pacanins dedica algunos pasajes a la descripción del ambiente salsero de la década de los ochenta: “La informalidad de los toques, el concepto mismo del ‘vente tú’ [conciertos de carácter abierto, en los que distintos músicos se reúnen a tocar, cambiando la alineación de la banda según la ocasión], parece marcar la norma de muchas bandas nocturnas caraqueñas de mediados de los años 80 en adelante” (Pacanins 2013: 56). Más iluminador resulta, sin embargo, el comentario que este autor cita del disco *Cadáver Exquisito en la terraza del Ateneo* (Obeso y Pacanins 2000): “Pues corría el año 1984 y regresaba a Caracas después de 13 años fuera. Eran tiempos en los que uno iba a Sabana Grande a tomar cerveza con su novia y ahí cerquita estaba la Delia, aquella pizzería salsosa –no por la salsa de las pizzas, sino por la música que allí se tocaba– enclavada en la cuadra de los hoteles, adonde iban poetas, músicos y bellas mujeres a vacilar” (citado en Pacanins 2013: 56). Sin embargo, parece importante señalar que el protagonista de *Yo soy la rumba* se mueve por espacios distintos a los citados en este libro, ubicándose en las partes marginales y periféricas de la capital venezolana, en contraste con la céntrica zona comercial de Sabana Grande.

⁶ Parafraseamos, en esta breve definición de intermedialidad, lo que afirma Asunción López-Varela Azcárate en su artículo “Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación” (2011), en el cual se hace una revisión bastante general del concepto, tomando en cuenta distintas perspectivas y autores. Resulta relevante para nuestro análisis la siguiente distinción que realiza la autora: “Como mencionábamos al comienzo de este trabajo, y según apunta Irina Rawjesky, habría dos aproximaciones distintas al estudio de la intermedialidad. Por un lado, una orientación derivada de los estudios literarios y narrativos, en paralelo con el desarrollo de conceptos como dialogismo e intertextualidad, presentes en la obra de Michael Bakhtin y en las relecturas de la misma a partir de las traducciones de Julia Kristeva y en los trabajos críticos del grupo *Tel Quel* [...]. Por otro, se encuentra la orientación que deriva de los estudios de comunicación y que se centra en las distinciones de materiales entre los medios y los grupos de fenómenos asociados a ellos” (López-Varela 2011: 107). En este sentido, y considerando la obra de Infante, podemos afirmar que utilizamos el concepto dentro del marco del primer grupo, en el cual la intermedialidad se acerca a la intertextualidad.

de la vida del país” está ligado a la identidad del protagonista-narrador que se construye a través del texto.

Yo soy la rumba ofrece una considerable cantidad de ejemplos con los cuales confrontar esta afirmación. Uno de los más significativos lo encontramos en la primera parte de la novela, cuando la Gorda Elisa y la madre del protagonista buscan en el periódico un remedio para la vida *hippie* de Alfi, el hermano que, entregado a las drogas e influenciado por la música norteamericana, cada vez parece más disociado de la familia (y del mundo de los personajes, en general). Así se topan con los anuncios publicitarios de los Hermanos Ramaya y el Gran Maestro Internacional Yino Escarlati, entre otros, que venden remedios milagrosos para curar, literalmente, cualquier dolencia (desde un amor frustrado hasta el cáncer). Pero estos anuncios no son descritos ni citados por el narrador, sino que están incorporados al texto como si hubieran sido recortados del periódico y pegados en las páginas de la novela (Infante 2012c: 317-323). Podemos empezar a entender a qué se refiere Sandoval cuando habla de un *collage*: Infante simula la incorporación de elementos extradiegéticos dentro de *Yo soy la rumba*.

Otro ejemplo de interés para nuestro análisis es el capítulo “Historia de una canción”, parte de la “Primera edad”, en el cual Sebastián y su madre escuchan juntos un programa radial que se dedica a relatar las anécdotas ocultas detrás de distintos temas musicales. Durante la narración de este episodio se incorporan al texto la voz del locutor, los *jingles* publicitarios y las letras de las canciones que se reproducen. Citemos un fragmento:

Es así como aquella mañana asisto a uno de los mejores programas. En el aire las notas acongojadas del guitarrón. De tanta gravedad emerge la voz débil del cantante que se va fortaleciendo hasta que GERMEN DE TRIGO CRÉSMER. OVOMALTIMA. MAIZINA AMERICANA GRAN PRODUCTO NACIONAL Y HARINA DE TRIGO LA LUCHA, presentan al gran ANDRES CISNEROS en su espacio dramático de todos los sábados: LA HISTORIA DE UNA CANCIÓN. (Infante 2012c: 290)

Podemos apreciar cómo el párrafo inicia con el narrador describiendo el programa radial, hasta que la publicidad interrumpe el sonido de la guitarra, y la narración, y se enumeran los productos patrocinantes. Se enlazan dos voces distintas: la de Sebastián, como narrador de la novela, y la del programa de radio, específicamente la de los *jingles* publicitarios. Siguiendo esta línea, también se cita a continuación la letra del tango “La cama vacía”, a la cual está dedicado el programa.

La confluencia de voces de la “Segunda edad” también existe, como podemos apreciar, en la primera parte de la novela, a través de la incorporación de voces de otros medios, la radio y el periódico, por ejemplo, a la narración. El *collage* al cual se refiere el prologoista de *Todos vuelven* apunta a una de las características estructurales de la novela: más allá de su unidad textual, está formada por fragmentos tomados de distintos medios. El programa de radio, los recortes del periódico y las voces de otros personajes forman parte del discurso

que el narrador utiliza para construir la anécdota, tanto de su iniciación como de su vida en la movida *underground* de música caribeña.

Esta revisión inicial de algunos elementos estructurales de la novela nos trae de vuelta a la cuestión que planteamos al iniciar: la identidad que da cohesión al texto. El programa radial "Historia de una canción" y los recortes publicitarios de los curanderos son parte de la vida del narrador, juegan un papel esencial en el momento de formación que nos es narrado en la "Primera edad". Podemos afirmar, desde este punto de vista, que son recogidos dentro del discurso narrativo en tanto que son parte del relato identitario que el narrador construye a partir de su memoria ficticia.

La identidad de Sebastián coincide con lo que Gergen denomina, en *El yo saturado* (1992), la identidad posmoderna. Este autor señala que, como resultado de la multiplicación de relaciones posibilitadas por la tecnología, el "yo" ha quedado saturado por una infinitud de voces. Por un lado, las telecomunicaciones (teléfono, Internet, etc.) permiten mantener relaciones a distancia, conocer gente que nunca hemos visto cara a cara, etc.; por otro lado, a través de la televisión, la radio y los demás medios de comunicación, establecemos relaciones con personajes ficticios y con actores que, probablemente, nunca conoceremos en el sentido tradicional (personal) del término. Así se forma el "yo" saturado:

La saturación social nos proporciona una multiplicidad de lenguajes del yo incoherentes y desvinculados entre sí. Para cada cosa que "sabemos con certeza" sobre nosotros mismos, se levantan resonancias que dudan y hasta se burlan. Esa fragmentación de las concepciones del yo es consecuencia de la multiplicidad de relaciones también incoherentes y desconectadas, que nos impulsan en mil direcciones distintas, incitándonos a desempeñar una variedad tal de roles que el concepto mismo de "yo auténtico", dotado de características reconocibles, se esfuma. El yo plenamente saturado deja de ser un yo. (Gergen 1992: 26)

El "yo" de Sebastián cuaja perfectamente dentro de esta categoría: su vida se estructura de manera relacional con su hermano —y la cultura *hippie*—, con su madre, con la Gorda Elisa, con los músicos que interpretan sus temas en la "Segunda edad", etc. Pero también con los medios con los cuales se relaciona: la radio, el periódico y la televisión. Luego, la novela captura esta estructura fragmentada en un texto que incorpora las distintas voces que saturan el "yo" del narrador, y que adquieren cohesión y coherencia a través del relato identitario de Sebastián.⁷

⁷ Resulta evidente que los elementos de una novela, aprehendidos por el lector de manera fragmentada (no leemos la totalidad de un texto de forma instantánea, sino que la lectura nos permite avanzar a través de sus partes), adquieren unidad a través del discurso narrativo. Para un análisis de este proceso y sus posibles efectos se puede revisar Perry (1991). Partiendo de esta premisa, afirmar que los elementos del *collage* que es *Yo soy la rumba* adquieren cohesión a través del discurso del narrador resulta casi una redundancia. Sin embargo, y con la vista puesta en la hipótesis inicial de nuestro trabajo, la existencia de una identidad sobre la cual se constituye la novela, resulta pertinente señalar que algunos autores proponen que el proceso a través del cual se otorga unidad a los fragmentos de la memoria, para construir la identidad, es similar al proceso de lectura descrito por Perry. Podemos resaltar la propuesta que realiza Ricoeur (1990), desde un punto de vista hermenéutico, así como Forest (2001) en torno a las distintas narrativas del yo.

2. LA LABOR DEL COMPOSITOR: *MISE EN ABYME* Y EL EFECTO ESPECULAR

El título de la novela no nos refiere exclusivamente a la identidad que habita el texto, también señala otro elemento esencial en el desarrollo de este: la música. "Yo soy la rumba" es el título del tema del cubano Marcelino Guerra, que ha tenido tantas interpretaciones, y refiere al lector a las sonoridades del caribe (principalmente cubanas: guaracha, son, etc.), a pesar de que Infante no deja fuera el rock anglosajón. La música es omnipresente en la novela (y es un elemento clave dentro de toda la producción literaria del autor):⁸ desde la batería improvisada con la que toca Sebastián durante su "Primera edad" hasta la profesión que ejerce como adulto, desde las letras de canciones que cita el narrador a lo largo del texto hasta sus propias composiciones que empiezan a hacer su aparición en la "Segunda edad", pasando por una prosa cuyo ritmo y composición, de momentos, nos hacen pensar en la salsa, el son y los boleros.

Es evidente el importante papel que juega la profesión del narrador dentro de este marco: su vida de compositor, en formación en la primera parte y en ejercicio cuando ha madurado, está determinada por la música que escucha y escribe. Su profesión también lo aproxima al autor de *Yo soy la rumba*: Sebastián es un letrista, se dedica a la parte de la música que resulta más cercana a la labor del escritor. Lo que se pone en escena es una *mise en abyme*, esto es, siguiendo el estudio de Dällenbach (1991: 95), un reflejo del autor y su función, así como del proceso creativo, dentro del marco diegético de la obra.

En *Yo soy la rumba*, Infante pone a funcionar este mecanismo metaficcional a través de dos modos distintos. Por un lado, Sebastián puede ser visto como un reflejo, aunque indirecto, de Infante: a través de su profesión de letrista, refleja la función autorial que se esconde detrás de la novela. Hablamos, en pocas palabras, de una *mise en abyme* de la enunciación, siguiendo la terminología de Dällenbach, en tanto que se refleja el proceso de producción de la obra. Por otro lado, la especularidad de este texto posee un segundo nivel que se hace tangible en el capítulo antes citado de la "Primera edad", "Historia de una canción". Hemos dicho arriba que el narrador constantemente hace que la realidad devenga música (sobre esto volveremos más adelante), partiendo de esta premisa, podemos afirmar que toda la novela es, en cierto sentido, la historia que existe detrás de las canciones de Sebastián, a las cuales tenemos acceso en algunos episodios (por ejemplo, en el capítulo "Horario estelar", parte de la "Segunda edad"). Cuando leemos el texto desde este punto de vista, podemos apreciar el efecto especular del programa de radio que el narrador escuchaba con su madre: toda la novela es, en cierto sentido, la historia de las canciones de Sebastián.

⁸ En *Cerrícolas*, primer libro de Ángel Gustavo Infante, la música es más que un contexto, es parte intrínseca del universo en el cual se mueven los personajes. En las primeras ediciones, se dividía el libro como un Long Play, en "Cara A" y "Cara B", y cada parte era titulada haciendo referencia a una canción del trío Los Panchos: "Sin un amor, la vida no se llama vida" (cfr. Infante 1986). En *Una mujer por siempre jamás* (2006) la música pasa a un plano más sutil. Pero continúa siendo una parte importante de la atmósfera que envuelve todos los relatos, en los cuales la fiesta, el baile y, consecuentemente, la música son elementos esenciales.

En consecuencia, podemos decir que existe, también, una *mise en abyme* del enunciado, un reflejo de la obra dentro de la obra.

Encontramos en esta novela, en resumen, un doble efecto especular. Hay una duplicación del autor en el protagonista y, al mismo tiempo, una duplicación del texto dentro del texto. Esto supone un desdoblamiento de la obra sobre sí misma que produce una reflexión sobre la creación del texto artístico.

3. MÚSICA Y TEXTO LITERARIO: MUSICALIDAD EN LA PROSA

Hemos dicho que el mundo ficcional de *Yo soy la rumba* deviene música a través del protagonista. Podemos apreciar la relevancia de esta afirmación cuando la confrontamos con el análisis realizado previamente sobre la especularidad del texto. Sin embargo, hasta ahora no hemos profundizado en los modos a través de los cuales la novela despliega este mecanismo. ¿Qué significa que la realidad de Sebastián deviene música? ¿Cómo ocurre esto dentro del texto? ¿Cuáles son las consecuencias de este devenir? Estas preguntas, que acompañan la afirmación que ahora nos proponemos analizar, resultan claves para la comprensión de la novela de Infante.

La música se incorpora al discurso del narrador a través de dos mecanismos: la inserción de letras de canciones populares y de las composiciones del mismo Sebastián al texto, por un lado; y el uso de elementos de la salsa, el son y demás formas musicales en la narración, por el otro. Detengámonos a revisar estos mecanismos.

Al primero hemos hecho referencia previamente, cuando aludimos al capítulo "Historia de una canción", en el cual se cita la letra del tema "La cama vacía". Pero este mecanismo, la inserción intertextual⁹ de temas musicales en la novela, es utilizado constantemente por Infante, de maneras distintas y sin agotar el recurso. Por ejemplo, cuando la madre de Sebastián canta junto a su hijo y la Gorda Elisa: "A una señal de Elisa, Virginia [la madre del protagonista] arrancó: *Los marciales llegaron ya y llegaron bailando el ricachá*. Cantaba estremeciendo los hombros desnudos y movimientos acompasados de derechas a izquierdas" (Infante 2012c: 346). El texto de la canción de Tito Rodríguez es citado por el narrador, incorporando la música a la narración y emulando en el lector el ritmo de que acompaña la escena.

Asimismo, encontramos referencias a los temas que hicieron famoso a Héctor Lavoe en el capítulo "La Voz", de la "Segunda edad", en el cual se narra el intento de suicidio del cantante. Revisemos el siguiente ejemplo: "Después del divorcio con Willie Colón, 1974, algo anduvo mal. Las vueltas eran *tristes y vacías*. No había marcha atrás" (Infante 2012c: 414). Podemos apreciar cómo se hace referencia al tema compuesto por Luis López Cabán, "Triste y vacía", hecho famoso por Lavoe en los setenta, para describir la vida del cantante. En este caso, la cita intertextual sirve como referencia cultural a lo narrado, las canciones que

⁹ Usamos el término siguiendo la definición de Gerard Genette: "defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente o frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro" (1989b: 10).

hicieron famoso a Lavoe y que, irónicamente, ahora pueden usarse para describir su decadencia.

Pero las letras que forman parte de *Yo soy la rumba* no son exclusivamente citas intertextuales. Ya que encontramos, como afirmamos arriba, temas "originales" de Sebastián. También hemos mencionado antes este mecanismo: en el capítulo "Horario estelar", al cual nos referimos al hablar de la especularidad de la novela, el protagonista escribe una canción relacionada con el crimen en torno al cual gira la "Segunda edad", cuya letra podemos leer en la novela (Infante 2012c: 381-382). Encontramos otro ejemplo significativo en el capítulo "Un solo de trompeta", en el que surge una canción de la frustrada aventura sexual de Martín, un trompetista que interpreta los temas de Sebastián. El músico narra su experiencia con Yakiflí, sobrenombre de una flautista con quien intenta tener relaciones sexuales. Sobre el fracaso de dicho intento, surge una canción que forma parte del discurso narrativo. El capítulo cierra con los siguientes versos: "Y ahora nada. Cero Yakiflí./ Dura en su vanidad,/ su castidad,/ sigue sin probar el guiso/ que le ofrece esta decencia" (Infante 2012c: 399).

Sobre todo en estos últimos ejemplo podemos apreciar cómo la vida del narrador, y de los demás personajes, deviene música. Las letras de Sebastián y Martín surgen de los acontecimientos que ocurren en la novela y que son experimentados por los personajes, quienes los transforman en canciones. El protagonista se entera del crimen (mejor dicho, del misterio que se develará crimen) y escribe una canción al respecto, el trompetista fracasa en su aventura sexual y canta los versos citados arriba.

Mas, en *Yo soy la rumba*, la música no es exclusivamente una actividad del protagonista y los demás personajes, traída a la atención del lector a través de la incorporación de letras de canciones. La música es un elemento clave del universo ficcional construido por Infante y, consecuentemente, se incorpora al discurso narrativo de la novela. Por lo tanto, la prosa emula, sobre todo a través del ritmo, los elementos de la salsa, el son y los demás géneros que habitan las páginas del texto. Este es el segundo mecanismo al cual nos referimos antes.

Nuevamente, encontramos un claro ejemplo en el capítulo "Un solo de trompeta". Antes de que el trompetista empiece a cantar la canción que citamos arriba, el episodio con Yakiflí es narrado haciendo que la prosa adquiera ritmo y musicalidad a través del uso, sobre todo, de la repetición de una expresión a modo de estribillo: "Anoche me la arrastré por el callejón y la tipa nada. Cero Yakiflí. Demasiado orine invisible, pastas y plastas secas en la vereda silente. Ambos a ras de enchufe y la tipa nada. Cero Yakiflí" (Infante 2012c: 397).

Podemos apreciar la repetición del estribillo "cero Yakiflí", haciendo un juego de palabras con el sobrenombre de la flautista, que en realidad se llama Jaqueline, y una expresión popular que hace referencia al acto sexual ("Yakiflí"). Asimismo, el estribillo está precedido en ambas ocasiones por la expresión "y la tipa nada". La repetición genera un ritmo en la prosa que caracteriza este capítulo y que eventualmente, como vimos arriba, deviene en los versos de una canción.

El estribillo se sigue repitiendo (a veces en su forma invertida, “Yakiflí cero”) a medida que se nos describe la frustrada relación sexual del trompetista, ambientada en un sórdido callejón lleno de elementos escatológicos (orine, semen, etc.). El discurso alcanza su punto de mayor hibridación en el siguiente pasaje:

Yakiflí cero. Nada. Dura en su vanidad, su castidad, seguía sin probar el guiso que ofrecía esta presencia.
Yakiflí cero. Nada. Insensible a mi solo de trompeta: sueño de una noche de verano. (Infante 2012c: 397)

La repetición del estribillo vuelve a ser esencial en la construcción del discurso, esta vez seguido de la palabra “nada” y de una oración que continúa con la anécdota. Además, podemos apreciar cómo la oración que sigue al primer estribillo, con excepción de la última palabra, contiene los versos con los cuales cierra el capítulo y que hemos citado antes (Infante 2012c: 399). Más allá, la estructura de este fragmento recuerda a los temas de salsa, en los cuales se repite un estribillo para, después, dejar que el cantante improvise alguna frase. Tómese como ejemplo la canción “Todo tiene su final”, interpretada por Héctor Lavoe y Willie Colón: se repite la frase que da título al tema y después Lavoe improvisa al ritmo de la música (Colón 1974)

La novela de Infante incorpora, a través de estos mecanismos, la música al texto literario. Al hacerlo, aumenta el efecto especular que analizamos en la sección anterior, cuando afirmamos que la novela es, en un sentido, la historia de una canción: la vida de Sebastián no solo deviene música a través de su profesión de compositor de letras de salsa, sino que también está ligada a la música que escucha y que estructura el cosmos ficcional de *Yo soy la rumba*. Por otro lado, podemos volver a pensar la *mise en abyme* del enunciado, la manera en que la profesión del protagonista refleja la función autorial, porque la novela de Infante es un producto híbrido que incorpora elementos musicales al texto literario. En pocas palabras, así como Sebastián se dedica a la parte de la música más cercana a la escritura, Infante construye una novela que se aproxima a la música.

4. PROYECCIONES METALÉPTICAS

La incorporación de formas musicales a un texto literario no es una novedad en 1992, año de publicación de *Yo soy la rumba*. Solo con centrar nuestra atención en la tradición literaria latinoamericana –y fijándonos en la narrativa que se relaciona con la música caribeña, al igual que *Yo soy la rumba*–, ya tendríamos que enumerar una larga lista de autores y obras que preceden a Infante. Podemos mencionar *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante, *La guaracha del Macho Camacho* (1976) de Luis Rafael Sánchez y *¡Que viva la música!* (1977) de Andrés Caicedo, entre muchos otros. El autor que estamos analizando no ignora esto y en el primer capítulo de la “Segunda edad”, titulado “Se formó la rumbatela”, se dedica a revisar la tradición (dentro de la cual incluye las novelas que citamos a manera de ejemplo), así como el papel de continuidad

que juega *Yo soy la rumba* dentro de ella. El capítulo resulta clave por distintas razones. Para empezar, el narrador y, en general, el texto se reconocen como obra literaria que forma parte de una tradición. La ficción adquiere conciencia de su carácter textual e intertextual.

Infante es, en efecto, conocedor de la literatura que lo precede. Sus textos siempre hacen referencias hipertextuales,¹⁰ explícita o implícitamente, a la tradición literaria a la cual pertenecen. *Yo soy la rumba* nos da un ejemplo de ello en su primer capítulo, que puede ser leído como una inversión grotesca del famoso cuento de Guillermo Meneses, "La mano junto al muro" (1951). Este relato, fundamental en la historia de la literatura venezolana,¹¹ narra la muerte de una prostituta en un castillo transformado en prostíbulo, la noche que tuvo relaciones con dos o tres (no se aclara) marineros. En contraste, el primer capítulo de *Yo soy la rumba* narra cómo la Gorda Elisa, guiada por un fetiche, devora con su vagina a tres marineros (Infante 2012c: 277-386). El texto de Meneses, de corte experimental y con un tono realista, es así parodiado en un episodio grotesco,¹² de carácter irreal (la desaparición de los marineros en el órgano sexual de Elisa) que es el disparador de la acción en la "Primera edad". Infante reconoce la tradición de la cual se nutre, pero simultáneamente se distancia de ella a través del humor.

Pero la parodia del relato de Guillermo Meneses sigue respondiendo a una hipertextualidad tácita que en ningún momento se hace explícita. En otras palabras, Infante nunca hace mención de "La mano junto al muro" ni de su autor en la novela. En este sentido, el capítulo "Se formó la rumbatela" presenta un mecanismo metaficcional completamente distinto: el narrador se reconoce

¹⁰ Nuevamente, seguimos a Genette en el uso de este término: "Llamamos pues hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*" (1989b: 17).

¹¹ Sobre la importancia de este relato podemos referirnos, entre muchos otros textos, al artículo de Bahóquez (2014), en el cual se analizan los relatos de *Diez cuentos* (1968), entre los cuales se incluye "La mano junto al muro", y su relevancia dentro de la historia de la literatura venezolana. Sobre el texto en cuestión, afirma el autor: "Este renovador relato ["La mano junto al muro"] significa un punto de inflexión en el terreno del cuento venezolano moderno: es la propuesta de un modelo alternativo de narración fundado en la práctica e indagación poética metaficcional del lenguaje. Involucra, por lo tanto, la apertura de un canon del cuento que no conocía desde el modernismo (Manuel Díaz Rodríguez, Pedro Emilio Coll, Rufino Blanco Fombona) un cambio significativo" (2014: 233).

¹² Utilizamos el término "grotesco" siguiendo el análisis de Mijail Bajtín en *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. El episodio con el cual abre la novela de Infante posee una considerable cantidad de elementos que lo relacionan con la definición que proporciona el teórico ruso. Por ejemplo, la Gorda Elisa que devora con su vagina a los marineros, y también una serie de objetos durante su "entrenamiento" para lograr dicha hazaña (Infante 2012c: 283-284), puede ser leída como una alusión al cuerpo grotesco descrito por Bajtín, un cuerpo siempre inacabado que absorbe y es absorbido por el mundo. Esta lectura bajtiniana del capítulo nos permite entender mejor la inversión paródica, realizada a través de lo grotesco, del relato de Meneses. Infante no propone una negación de la tradición, sino una relectura que "rebaje" (en sentido bajtiniano) el famoso relato: "De este modo, la negación y la aniquilación del objeto son ante todo su permutación en el espacio, su modificación. La nada del objeto es su otra cara, su reverso. Y este reverso, o lado bajo, adquiere una coloración temporal, es entendido como el pasado, como lo antiguo, como lo no-presente. El objeto aniquilado parece permanecer en el mundo, pero con una nueva forma de existencia en el espacio y en el tiempo; se convierte, en alguna medida, en el revés del nuevo objeto que llega a ocupar su lugar" (Bajtín 2005: 370).

como ficción y señala a la tradición a la cual pertenece en tanto que texto literario. El capítulo conjuga, además, todos los elementos que hemos revisado previamente: la referencia intertextual a canciones y cantantes de salsa, la presencia de los ritmos caribeños dentro del discurso narrativo y, en consecuencia, la incorporación de voces de otros medios al texto literario.

Esto hace de este capítulo uno de los puntos más complejos de toda la novela y le da una relevancia particular dentro de nuestro análisis. Esta importancia existe, también, porque el narrador reconoce que la suya es una identidad transtextual relacionada con obras previas de Infante:

Dime si llegué a tiempo pa la rumba: me gusta el son monte adentro. Traigo mejorana. Traigo amansaguapo y rompe saragüey. Quiero alertar la rocola con unos casetes bien *Cerrícolas*. Yo soy sonero y no lo niego. La concurrencia permite vacilarse los trabalenguas del viejo Mon Rivera recién salido de "canada". Sol del trombón de Willie. Sol en la sonrisa póstuma de Mon. (Infante 2012c: 376)

Vemos en este pasaje algunos de los elementos que hemos analizado: la referencia a músicos como Mon Rivera y Willie Colón y el uso de la repetición para darle ritmo a la prosa ("Traigo mejorana. Traigo amansaguapo..." y "Sol del trombón de Willie. Sol en la sonrisa..."). También encontramos otros, sobre los cuales no hemos reflexionado, como la apelación a la oralidad que construye un lenguaje que imita el habla popular y que contribuye con la musicalidad de la novela. Considérese el recorte de la palabra "para" en la primera frase del texto: "Dime si llegué a tiempo *pa* la rumba..." (la cursiva es nuestra).¹³

Volviendo a las cuestiones que hemos planteado en nuestro análisis, nos interesa resaltar de este fragmento la manera en que el narrador se asocia al primer libro de Infante, *Cerrícolas*. Las relaciones entre estos dos textos existen desde el momento de publicación de la novela: uno de los capítulos, "Dilia y la rubia", formaba parte de la segunda edición de la colección de relatos, publicada en 1991. Sin embargo, este vínculo no aclara la afirmación del narrador en el capítulo citado. ¿Quién está hablando en ese fragmento, Sebastián, el narrador de la novela, o Infante, el autor de *Yo soy la rumba* y *Cerrícolas*? Más que en el escritor, el texto se fija en la función-autor (Foucault 2010), entendida como ente textual. Las implicaciones de esta interpelación a la figura autorial las revisaremos en la siguiente sección. De momento, nos interesa resaltar cómo esta ambigüedad construida en torno a la relación entre el personaje, el narrador y el autor, contribuye al carácter autorreflexivo de la novela.

En principio no tenemos ninguna razón para pensar que el narrador del resto de la novela, Sebastián, ha sido reemplazado por una figura intratextual que duplica, de manera más o menos exacta, a Infante. Mas en el momento en que reconoce su participación dentro de la tradición, debido a sus "casetes" bien

¹³ Sobre este tema, afirma Roberto Martínez Bachrich: "Los primeros libros de narrativa de Ángel Gustavo Infante trajeron a la literatura venezolana el cerro y la fiesta, una nueva atención a otro tipo de voces" (2014: 463).

Cerrícolas, podemos inferir dos consecuencias. Primero, el narrador, sin confesarse escritor (el libro de relatos es referido como unos "casetes"), se reconoce autor de un texto artístico, en el sentido amplio del término que utiliza Lotman en *La estructura del texto artístico* (1970),¹⁴ que refleja el primer libro de Infante. Estamos, por lo tanto, frente a una *mise en abyme*: nuevamente, el narrador se reconoce autor y refleja la función autorial de la novela. Más allá, cuando consideramos que en este capítulo la literatura y la música alcanzan un punto de hibridación casi indisoluble, la distinción entre los "casetes" *Cerrícolas* y la colección de relatos homónima parece una esquematización ajena a los códigos sugeridos por el texto.

La segunda consecuencia, más compleja e importante para nuestro análisis, consiste en el quiebre de la frontera ontológica de la ficción: ya sea que la función-autor, relacionada con los textos de Infante, haya penetrado la ficción o que el narrador de *Yo soy la rumba* haya desbordado su universo textual, es evidente que se han transgredido los límites de la diégesis. Nos encontramos, dicho en pocas palabras, frente a un proceso metaléptico, entendiéndolo en los términos de Genette (1989a, 2006): como el mecanismo a través del cual un elemento o personaje intradiegético traspasa la frontera que impone la diégesis.¹⁵

En el momento que el narrador de *Yo soy la rumba* se relaciona con *Cerrícolas* y asume una relación de autoría con este texto, quiebra los marcos de la ficción y se inserta en un universo textual que excede a la novela y, en consecuencia, a la diégesis: este es el efecto metaléptico. De este mecanismo derivan, en este caso concreto, tres consecuencias. Primero, ocurre una disociación del narrador con respecto a Sebastián: no podemos saber si quien habla en este capítulo es Sebastián o una réplica intradiegética del autor, pero sí podemos afirmar que esta voz no es la misma que nos habla en el resto de la novela. Posee una conciencia de su carácter textual y de su relación con otros textos de Infante que no vemos en los demás capítulos. Segundo, el efecto especular adquiere una nueva dimensión, en tanto que el narrador, que ya vimos cómo refleja al autor, ahora se vincula con él a través de una identidad autorial que señala al primer libro de relatos de Infante. La tercera consecuencia deriva de esta última: la identidad del narrador, relacionada con la de Sebastián y la de Infante, adquiere ahora una estructura transtextual, no se encuentra limitada a la diégesis de la novela, la desborda y se enlaza con otros textos de manera consciente.

¹⁴ "Pero si el arte es un medio peculiar de comunicación, un lenguaje organizado de un modo peculiar (dando al concepto de lenguaje el amplio contenido que se le confiere en semiología: 'cualquier sistema organizado que sirve de medio de comunicación y que emplea signos'), entonces las obras de arte —es decir, los mensajes en este lenguaje— pueden examinarse en calidad de textos" (Lotman 1978: 14).

¹⁵ Esta es la definición, según la encontramos en *Figuras III*: "toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegetico, etc.) o, inversamente, [...] produce un efecto de extravagancia ora graciosa [...] ora fantástica" (Genette 1989a: 290).

5. LA APROPIACIÓN DE LA FUNCIÓN-AUTOR: EL EXILIO DEL "AUTOR REAL"

Estas dos estrategias metaficcionales, la *mise en abyme* y la metalepsis, se centran en la función-autor: en el proceso creativo del texto artístico y en la figura demiúrgica que se esconde detrás de este. Sin embargo, hasta ahora hemos hablado del autor, señalando a Infante, y de la función autorial de manera casi indiscriminada. Por esto, cuando revisamos el proceso metaléptico en la sección anterior, formulamos la pregunta en torno a la relación entre el narrador y el autor: ¿quién está apropiándose de la función-autor de *Cerrícolas* y *Yo soy la rumba*, Sebastián o una réplica intratextual de Infante? Mas esta pregunta está fundada sobre un equívoco que, si bien nos sirvió para traer a la atención del lector la complejidad del proceso metaléptico desplegado, ahora debemos corregir para entender en toda su amplitud la cuestión planteada por este texto.

En distintas ocasiones hemos señalado a la función-autor y la hemos asociado, en cierto grado, a la "persona" Ángel Gustavo Infante. Esta asociación es común en una lectura ingenua. Sin embargo, es casi una obviedad para la crítica que, a pesar de la relación que existe entre el nombre que firma un texto y la figura discursiva conocida como "autor", no necesariamente nos referimos a la persona concreta que escribe cuando utilizamos este término. Por el contrario, esta figura resulta problemática cuando tomamos en cuenta el análisis que realiza Barthes en "La muerte del autor" (1967): cuando un texto es producido sin ningún otro propósito que el de ser símbolo, señala el teórico, el autor desaparece y es el lenguaje quien habla. En resumen, el texto adquiere autonomía. ¿Qué ocurre, entonces, con el nombre que firma una novela? Siguiendo a Foucault, podemos decir que el autor es una función dentro del discurso, una figura que sirve para clasificarlo dentro del universo textual que habita y, en consecuencia, determina nuestra lectura. Por lo tanto, este teórico habla de la "función-autor" (expresión que ya hemos citado en nuestro análisis). Sin embargo, esta figura no anula la autonomía del texto. Por el contrario, la reafirma: el autor no es una persona ajena al texto, sino una figura que es parte de él; pareciera que, en cierto sentido, el autor es producto del discurso y no al revés.

Podemos retomar, entonces, el punto que señalamos en la sección anterior: lo que está puesto en cuestión dentro de *Yo soy la rumba* es la función-autor y no Ángel Gustavo Infante, entendido como la persona concreta que escribió la novela. Este hecho se hace palpable cuando consideramos que, a pesar del paradójico proceso metaléptico que analizamos en la sección anterior, en ningún momento el personaje o el narrador se confunden con el "autor real". Es la función autorial la que está puesta en el centro del proceso especular, es en torno a esta que se genera la reflexión. Solo si comprendemos esta distinción entre el escritor y la función-autor del discurso podemos entender la manera en que la metalepsis y la *mise en abyme* funcionan dentro de la novela: se refleja el proceso creativo, la producción del texto artístico y, en consecuencia, el texto artístico en sí mismo. En este sentido, podemos ver dentro de *Yo soy la rumba*

un proceso análogo al que señala Vincent Colonna (2004), al referirse a la autoficción especular:

Reposant sur un reflet de l'auteur ou du livre dans le livre, cette orientation de la fabulation de soi n'est pas sans rappeler la métaphore du miroir. Le réalisme du texte, sa vraisemblance, y deviennent un élément secondaire, et l'auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre; ce peut n'être qu'une silhouette; l'important est qu'il vienne se placer dans un coin de son œuvre, qui réfléchit alors sa présence comme le ferait un miroir. (Colonna 2004: 119)

La diferencia, sin embargo, consiste en la ausencia del autor dentro del texto, eliminando así el efecto autoficcional.¹⁶ Por el contrario, el camino recorrido en *Yo soy la rumba* parece ser inverso al que señala Colonna en su propuesta especular: los mecanismos metaficcionales no producen un reflejo del autor dentro de la obra, sino que hacen pensar que el personaje-narrador se ha apropiado de la función-autor. En pocas palabras, es el narrador quien se relaciona con los textos producidos por Infante. Por lo tanto, el "autor real" pierde el único espacio que le quedaba dentro de su creación, en tanto que la metalepsis desplegada en la novela genera la impresión de que el narrador, un personaje puramente ficcional, se ha apropiado de la figura discursiva que es, en teoría, la única huella del escritor dentro del discurso. Como resultado, la novela nos hace creer que el ente ficticio que la protagoniza ha exiliado al autor.

6. IDENTIDAD Y AUTOCONCIENCIA: EL TEXTO EXPERIMENTADO COMO PROBLEMA

Ya lo hemos afirmado: la metalepsis y la *mise en abyme*, en tanto que hacen palpable la función autorial y el proceso de producción del texto artístico, le otorgan al texto una conciencia de su propia condición. *Yo soy la rumba* es, desde esta perspectiva, una novela reflexiva, se centra en la vida de un compositor y reproduce dentro de sus páginas la manera en que este crea sus canciones. Sin embargo, queda por analizar cómo se relaciona esto con nuestra afirmación inicial sobre la novela y la identidad.

En "Etnicidad: identidad y diferencia", Stuart Hall afirma lo siguiente sobre el modernismo: "podríamos decir que si la modernidad desata la lógica de la identidad de la que hablaba antes [una identidad esencialista], el modernismo se puede definir como la modernidad experimentada como algo problemático"

¹⁶ Cuando nos referimos a la autoficción, solemos pensar en un texto de ficción en el cual el autor "real", referido a través de la homonimia entre autor y narrador-protagonista, por ejemplo, juega un papel protagónico. En este sentido, podemos recordar la autoficción biográfica o fantástica de Colonna: un personaje que señala de manera directa o indirecta al autor se inserta en una historia ficticia; la ficción puede estar presente de manera sutil, como en la autoficción autobiográfica (Colonna 2004: 93), o de manera clara, presentándonos una anécdota a todas luces irreal, como en el caso de la fantástica (Colonna 2004: 75). En este sentido, es importante señalar que la propuesta especular de Colonna plantea cuestiones importantes, pues, tal como se puede apreciar en la definición citada, lo importante es el reflejo que se construye de la función-autor. ¿Se podría hablar de una autoficción que no haga mención explícita del autor? No nos corresponde dar una respuesta en este análisis. Sin embargo, Colonna parece señalar que el escritor debe ser reflejado dentro de la obra ("l'important est qu'il vienne se placer dans un coin de son œuvre"), efecto que no se produce en la novela de Ángel Gustavo Infante.

(Hall 2010a: 341). El autor apunta a la nueva perspectiva en torno al yo: ya no lo concebimos, afirma, como una unidad dada que nos define, sino como una construcción dinámica y siempre abierta cuyas contradicciones internas nos interrogan constantemente. Hall apunta a la autoconciencia, saber cómo se produce la identidad, así como conocer las contradicciones que contiene, hacen de la noción del "yo" algo problemático. En este sentido, retomando nuestra afirmación inicial, la novela de Infante, construida como una identidad, no estaría completa sin incorporar este importante aspecto: la experiencia del "yo" como algo problemático, la conciencia de todas sus disonancias.

La estructura de la novela, revisada en el primer apartado de nuestro análisis, hace tangible esto. Por un lado, la "Primera edad" nos presenta una reconstrucción de la infancia, una voz reflexiva que narra sus años iniciáticos. Sin embargo, en la segunda parte, las disonancias son demasiado profundas y la heterogeneidad se hace palpable en la polifonía de voces que construyen la anécdota de manera discontinua, fragmentada. Como hemos señalado en la primera sección, se representa, a través de las referencias intermediales e intertextuales y de las relaciones con los demás personajes, lo que Gergen llama una identidad posmoderna, cuya relación con el modernismo de Hall es evidente, pues ambas categorías apuntan a la disolución del yo como un "verdadero sí mismo".

Al igual que ocurre con la música y con las referencias intermediales, la autoconciencia no solo aparece representada dentro del discurso narrativo, sino que es incorporada a la estructura. Es aquí donde el efecto especular que se construye con la metalepsis y la *mise en abyme* desempeñan un papel fundamental: el texto adquiere conciencia de sí mismo. La proyección metaléptica que analizamos previamente, la apropiación que realiza el narrador de la función-autor y la conciencia que adquiere el discurso de su relación intertextual con textos de otros autores y del mismo Infante, hacen de la novela un hecho problemático. Así como hemos afirmado, siguiendo a Hall, que en el modernismo se experimenta la identidad moderna, el "verdadero sí mismo", como algo problemático, el discurso narrativo de la novela de Infante plantea una relación paradójica con su propia textualidad, en la cual se adquiere conciencia en torno al proceso creativo, se lo cuestiona, se exilia al autor y la función-autor queda señalada como una figura meramente discursiva.

7. CONCLUSIÓN

Una de las conclusiones definitivas que podemos extraer de nuestro análisis es el carácter puramente ficcional de la identidad que habita *Yo soy la rumba*. Como señalamos previamente, la autoficción queda negada en tanto que el autor "real" permanece ajeno al texto. Pero, a través de la construcción de una identidad disonante, aporética e intermedial, Infante construye en su novela un espejo que refleja, no solo el proceso a través del cual se produce el texto artístico, sino también la construcción de la identidad. Tal como afirma Ricoeur (2006) en *Sí mismo como otro*, la construcción de un "yo" unitario resulta análogo al proceso narrativo: en este caso, la relación se invierte, el discurso narrativo

simula la construcción de un "yo". La identidad se presenta como una ficción que busca desesperadamente dar coherencia a las distintas voces que la conforman y, siguiendo el texto de Gergen, la saturan: la televisión, la radio, la música, la literatura y cada una de las relaciones personales que sostenemos en nuestra vida hacen de nuestro "yo" algo inaprensible. La pregunta que subyace a todo relato identitario, "¿quién soy yo?", queda, desde esta perspectiva, sin respuesta. Sin embargo, no dejamos de formularla y, yendo más lejos, nunca dejamos de buscar una respuesta a esta cuestión. Sebastián, en este sentido, resulta una imagen fiel del yo posmoderno: un compositor que busca dar sentido a su vida a través de sus canciones y que recuerda su infancia como un momento originario que, ya en su madurez, resulta inaprehensible. El texto se abre a nuevas lecturas, no se clausura. La "Segunda edad" cierra con el cambio de un medio a otro, de los discos de vinilo a los CDs, recordando que el final de la novela es la apertura a otra edad que, aunque no está narrada, queda sugerida en las últimas páginas. Retomando el tono grotesco, en el sentido bajtiniano del término, Sebastián recuerda los versos de Senghor que sirven de epígrafe a la novela y nos vuelve a dar la clave para la lectura de una obra cuya polifonía y heterogeneidad la mantienen abierta a nuevas interpretaciones: "Todo es fiesta y hasta la muerte misma es fiesta".

OBRAS CITADAS

- Bahórquez, Douglas (2014): "Guillermo Meneses: una reinención de la tradición". En: Luis Barrera Linares, Carlos Pacheco y Carlos Sandoval (coords.), *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo xx*. Caracas, Equinoccio, pp. 223-237.
- Bajtín, Mijail (2005): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza.
- Barthes, Roland (1987): "La muerte del autor". En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra escrita y la escritura*. Barcelona: Paidós, pp. 65-71.
- Colón, Willy (compositor) (1974): "Todo tiene su final". En: H. Lavoe (autor personal, intérprete), *Lo Mató* (grabación sonora). Barcelona, Discophon.
- Colonna, Vincent (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch, Tristram.
- Dällenbach, Lucien (1991): *El relato especular*. Madrid, Visor.
- Foucault, Michel (2010): *¿Qué es un autor?*. Buenos Aires, Ediciones literarias.
- Forest, Phillippe (2012): "Ego-literatura, autoficción, heterografía". En: Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 211-235.
- Genette, Gerard (1989a): *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
- (1989b): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- (2006): *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Barcelona, Reverso.
- Gergen, Keneth (1992): *El yo saturado*. Barcelona, Paidós.
- Hall, Stuart (2010a): "Etnicidad: identidad y diferencia". En: Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (eds.), *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán, Envió editores, pp. 339-348.
- Infante, Ángel Gustavo (1986): *Cerrícolas*. Caracas, Fundarte.
- (1991): *Cerrícolas*. 2° edición aumentada. Caracas, Fundarte.

- (2012a), "Cerrícolas". En: *Todos vuelven*. Caracas, Equinoccio, pp. 163-268.
- (2012b): "Una mujer por siempre jamás". En: *Todos vuelven*. Caracas, Equinoccio, pp. 47-153.
- (2012c): "Yo soy la rumba". En: *Todos vuelven*. Caracas, Equinoccio, pp. 269-422.
- López-Varela Azcárate, Asunción (2011): "Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación", *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 16, pp. 95-114.
- Lotman, Yuri (1978): *La estructura del texto artístico*. Madrid, Itsmo
- Martínez Bachrich, Roberto (2014): "Ángel Gustavo Infante: los 'sonores sonos' de la lengua cerril". En: Luis Barrera Linares, Carlos Pacheco y Carlos Sandoval (coords.), *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo xx*. Caracas, Equinoccio, pp. 463-480.
- Meneses, Guillermo (2004): "La mano junto al muro". En: *La mano junto al muro. El falso cuaderno de Narciso Espejo*. Caracas, Monte Ávila, pp. 1-20.
- Pacanins, Federico (2013): *Salsa en Caracas*. Caracas, Lugar Común.
- Perry, Menakhem (1991): "La dinámica literaria. Cómo el orden de un texto crea su significado", *Criterios*, vol. 29, pp. 162-196.
- Ricoeur, Paul (2006): *Sí mismo como otro*. Madrid, Siglo XXI.
- Sandoval, Carlos (2012): "Las edades de una escritura". En: Ángel Gustavo Infante, *Todos vuelven*. Caracas, Equinoccio, pp. 11-28.