



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
DOCTORADO EN TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

MANERAS DE VER, MANERAS DE TRANSGREDIR.
TRES MODOS IRÓNICOS EN SEIS NARRADORES LATINOAMERICANOS

Tesis doctoral para optar por el título de
Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Víctor Alarcón
Autor de la tesis

David Roas
Director de la tesis

Bellaterra, mayo 2015

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a las siguientes personas: Jordi Agustí, Ginett Alarcón, Javier Ignacio Alarcón, Juan Luis Aller, Iannis Antzus Ramos, María Isabel Bermejo, Natalia Carballo Murillo, Florentino Galán, Diego González, Lucía Guerra, Alfredo Guzman, Hanan H. Jasim, Teresa López Pellisa, Víctor Maldonado, Domingo Ródenas de Moya, Adolfo Roig, Carlos Sandoval, Alejandro Veiga. Sin su ayuda, directa o indirecta, este trabajo nunca habría podido ser culminado.

Hágase una mención especial de David Roas, director de la tesis, por su tiempo, sus observaciones y su dedicación.

A todos mi más grande aprecio.

ÍNDICE

	PÁG.
0. Introducción	6
1. Puntos de partida	16
1.1. Orden, razón y lengua	19
1.2. La semejanza y la diferencia	27
1.3. La caída y la risa	37
1.4. La ironía como método: el mirar irónico	45
1.5. El mirar irónico en Latinoamérica	52
2. Ironía: la máscara de una percepción	62
2.1. <i>Eironeía</i> y la comunidad cerrada	67
2.2. Restitución de la comunidad cerrada	76
2.3. Ironía y Romanticismo	79
2.4. El vórtice de la ironía moderna	85
2.5. El caído y el mirar irónico	96
2.6. Tres modos de una misma figuración	114
2.7. El humor	129
2.7.1. De la risa al humor	131
2.7.2. Contradicción y tolerancia	144
2.7.3. Superioridad y subversión	153
2.8. Lo grotesco	157
2.8.1. Una historia soterrada	162
2.8.2. Inversión, degradación, enajenación	170
2.8.3. Lo grotesco: un animal bicéfalo	181
2.9. Lo fantástico	185
2.9.1. Choque, no ruptura	190
2.9.2. Miedo físico y metafísico	197
2.9.3. El discurso fantástico	202

	PÁG.
3. Cosmopolitismo, modernismos, mundo novismo, postmodernismo, neoromanticismo, vanguardismo: período crítico	207
3.1. Neocolonialismo, crisis e ironía	224
3.2. Los transgresores	236
3.3. La transgresión	267
4. Las formas de la transgresión	277
4.1. Afilando la ironía	277
4.2. La trastienda del mundo	313
4.3. De la risa a la inquietud	369
4.4. Extraño nuevo mundo	391
4.5. El mundo abismal	407
4.6. Yo no soy ese	480
5. Conclusiones	507
6. Bibliografía	516
6.1. Obras de los autores del <i>corpus</i> de trabajo	516
6.2. Bibliografía sobre el contexto histórico y cultural	520
6.3. Bibliografía sobre los autores del <i>corpus</i> de trabajo	524
6.4. Textos Teóricos	528
6. 5. Obras de autores ajenos al <i>corpus</i> de trabajo	533
6.6. Bibliografía sobre autores ajenos al <i>corpus</i> de trabajo	537
6.7. Diccionarios consultados	539
7. Anexos	
7.1. Cronología de fechas y publicaciones pertinentes	540

0. INTRODUCCIÓN

En el nuevo mundo, la vanguardia es un animal escurridizo, variopinto; escandaloso o discreto según la ocasión. En eterno conflicto consigo mismo, se debate entre la indagación de lo autóctono y las influencias extranjeras; a la vez lee con fervor los manifiestos europeos, a veces de forma tardía, y se niega a seguirlos. Renuncia a ellos para volver los ojos a su tierra, a la cultura propia. Pero basta que revise su tradición, sus antecedentes, para que se sienta compelido a volver el rostro, cortar vínculos con exponentes que no figuraron con asertividad la pluralidad de Latinoamérica.

Seguros de sí mismos, algunos escritores se manifestaron con firmeza junto a sus equivalentes europeos. Formaron círculos y forjaron su producción en torno a principios esbozados en manifiestos y poéticas. En otras ocasiones, surgieron figuras solitarias, pienso en Vicente Huidobro; si bien se aliaron con grupos o artistas, mantuvieron un discurso emitido por una voz convertida en fundamento de la reformulación creativa. Muchos casos consiguen su lugar en los manuales y en los estudios de literatura. Con ellos, en un primer momento, se quiso ver el lapso como una respuesta al modernismo anquilosado o al realismo dominante.

Sin embargo, la vanguardia brinca de sí y se convierte en otra. Algunos investigadores –Lasarte, Osorio, Rama, Yurkievich– han señalado que lo que parecía un planteamiento sencillo, directo, cobijado por el influjo del viejo mundo, quiebra su homogeneidad y abre paso a voces disímiles, extrañas, difíciles de encasillar. Este descubrimiento cobra sentido al pensar que su base es la transformación: ¿cómo valorar un ente en constante metamorfosis? ¿Cómo fijarle una característica única? Al contrario, ¿podría entenderse desde la diferencia?

Al salir de algunos modelos ideales, la literatura se hace esquiva. Muchas de sus muestras parecen inconsistentes, inoportunas para el lente del crítico. La uniformidad diagnosticada se desmorona en cúmulos desperdigados a través del continente. Incluso los ejecutantes claros caen en la discontinuidad, sus producciones se problematizan.

Desde la perspectiva que dispone este trabajo, el panorama se vuelve confuso al emplear modelos de análisis ajenos a la materia examinada. Aplicar

una rejilla desarrollada para un marco cultural distinto al americano podrá ofrecer algunos resultados idílicos, pero excluirá otros que quebraron el molde. Al seguir a pie puntillas la dinámica de las literaturas europeas, las expresiones argentinas, chilenas o mexicanas pueden mostrar solvencia. Pero Cuba, Ecuador y Venezuela se transforman en países desfasados, con manifestaciones trucas e insuficientes, que retornan a la estética de los manifiestos en la década de los sesenta para completar su evolución. Los escritores de los años 1920 o 1930 son intentos fallidos, seres deformes. Más allá de los límites del claro orden vanguardista está la barbarie.

Quizás esta perspectiva obliga a preguntarse si aquí se revisan escritores de vanguardia. ¿Aquellos que no se amalgama a la mecánica parisina pertenece a la tradición de la ruptura (cf. Paz, 1974), a la modernidad que indaga en las posibilidades del lenguaje? ¿Es necesaria la condición colonial para cumplir con el esperado desarrollo literario? Creo que esta reproducción del otro no hace justicia a los autores que serán abordados. Sin duda la influencia de las escuelas europeas es importante, pero el desempeño de los creadores latinoamericanos no puede reducirse a ellas. Como otros han propuesto, leeremos “el flujo del tiempo” (Bossi citado por Lasarte, 1995: 99) en que las múltiples caras de la pasión crítica, despertada por la modernidad, se presentan en puntos y momentos diversos. Nos ocuparemos de seis escritores: María Luisa Bombal (1910-1980), Julio Garmendia (1898-1977), Lino Novás Calvo (1905-1983), Enrique Bernardo Núñez (1895-1979), Pablo Palacio (1906-1947) y Clemente Palma (1872-1946). Ellos son representantes curiosos que confirman cómo “la vanguardia”, al menos en el continente americano, se define “por su condición básicamente compleja y heteróclita” (Lasarte, 1995: 100). Constituyen muestras excéntricas a la comarca literaria del período. Por ello, para comprenderlos nos preguntaremos cuáles son los puntos de partida del vanguardismo para aproximarnos con justicia.

Hallar los epicentros de la modernidad exige cierta historiografía aunque no queremos convertir este trabajo en una historia de la literatura. Las indagaciones cronológicas se enfocarán en desentrañar dónde está el origen de lo que entendemos por modernidad artística. Como es obvio, la bibliografía sobre el tema es vasta. Hemos pautado como meta desentrañar eso que Octavio Paz, en *Los hijos del limo*, ha denominado tradición de la ruptura. La

plasticidad y la intuición crítica de Paz nos han servido de guías; su estudio desentraña patrones abstractos que permiten encontrar la similitud en la diferencia: hacer una evaluación que entienda el talante polifacético de las expresiones de principios del siglo XX sin traicionar sus vínculos. Sin embargo, el término se vuelve esquivo y quizás es difícil ponerle el dedo ante las exigencias de un estudio académico. Por eso, sin restarle un ápice de preponderancia, lo conjugamos con las reflexiones de George Bataille, Walter Benjamin, Matei Calinescu y Hans Robert Jauss, por ejemplo.

El sondeo desemboca, necesariamente, en el concepto de ironía. Paz reconocía dos elementos básicos en la poesía como la entendemos desde Baudelaire: ironía y analogía. Nos interesa la primera porque es el recurso abierto por los románticos para romper con las demandas del clasicismo y poner la estructura de la realidad bajo sospecha. El creador mira su mundo y descubre que, desde una perspectiva determinada, se entiende bajo ideas distintas de las dominantes. El siguiente paso es convertir ese punto de vista en una propuesta de representación, los diversos aspectos de la existencia pasarán por él para reorganizarse atendiendo a sus directrices. Con la llegada de Baudelaire, el recurso se torna recalcitrante; la decepción del siglo XIX desmonta las evasiones de la centuria anterior y nos deja en la caída y la risa.

Este concepto es complejo y difícil de definir. Se hace necesario remontarnos a sus orígenes en la figura del *eiron* griego, un personaje de teatro que disimulaba su inteligencia. Así hacía frente a la arrogancia del *alazon* y desarmaba sus planes e ilusiones vanos. De una expresión popular pasa a ser un principio filosófico y luego, en la retórica latina, es clasificado como un tropo literario, aunque ya muestra su potencial al ser difícil de situar o limitar. Así es empleado por diferentes exponentes de la literatura universal –Cervantes, Shakespeare, Swift, entre otros– y llega al Romanticismo. Se expande, abandona la puntualidad del giro del lenguaje y se convierte en una intención que permea el discurso. Adelantando un término de Pere Ballart, se transforma en una figuración. Se configura completamente con el cambio de centuria: su heredero, Baudelaire, la conjugará con el cómico absoluto y disparará su reflexión a un nuevo modelo para entender la actividad creativa. Paul De Man clasifica esta visión como una consciencia de la locura.

La reflexión abstracta consigue asidero ideológico al constatar que la ironía se activa ante la presencia de diversos grupos discursivos. Ellos construyen visiones de mundo que intentan englobar la vida entera. Ese círculo metafísico homogéneo, que caracterizaba a las comunidades cerradas, se rompe dejando al hombre en una realidad contingente donde las diferentes posturas chocan unas con otras. La figuración irónica se activa gracias al contraste y denota el conflicto en las construcciones cerradas: la existencia se vuelve demasiado compleja para resumirla en un solo planteamiento.

A fin de cuentas, el ironista no aboga por ninguno de los lados, el sentido de la ironía es decir sí y no al mismo tiempo, aceptar la multiplicidad de las cosas. Por eso se convertirá en un recurso tan valioso para el artista que quiere abrir espacios sin renunciar a los establecidos. Otro aporte de la figuración es la inclusión del lector, impidiendo su indiferencia. No estamos ante el consumidor despreocupado que asume el discurso ofrecido con incuria. El artista exige un diálogo con quien se encuentra del otro lado de su propuesta.

Llegamos al siguiente fundamento de la investigación. Al romper la visión de mundo de uno o más grupos discursivos, el uso de la ironía se convierte en una transgresión. Considerada dentro de las comunidades, la figuración es una herramienta que cuestiona las pautas bajo las cuales se ordena la sociedad. Su efectividad se ve repotenciada en tres modos: el humor, lo grotesco y lo fantástico. Como veremos, estos aspectos de la literatura son modulaciones en las que la ironía asegura la reacción de quien lee. Si en el esquema tradicional, hablamos de guiños para captar el verdadero sentido de un mensaje permeado por esta figuración, sus tres modos se convierten en una manera de asegurar que aquellos no pasen desapercibidos. El humor debe despertar la risa; lo grotesco genera repulsión; y lo fantástico no funciona sin la presencia de la angustia o el “miedo metafísico” (Roas, 2011: 95-96). Los resultados apelan a la emocionalidad y su eficacia se mide con la fuerza de la respuesta.

Desentrañar la ironía como uno de los ejes de la modernidad es tarea esencial porque significa que podemos rastrear su acción a través de los años. Los escritores la usarán de diversas maneras y la mezclarán con otros recursos, también combinarán sus modos en creaciones híbridas, sobre todo los autores aquí revisados. Pero la dinámica de la figuración no impide

reconocer su presencia. Baudelaire la implanta en Europa y Rubén Darío la acciona en Latinoamérica. Así se desgaja la tradición moderna del patronazgo europeo y asume gestos propios del otro lado del Atlántico. Aceptar que la labor dariana plantó la pasión crítica y el mirar irónico permite reconocer en América Latina un movimiento independiente; se hace innecesario homologarlo al que surgía en París.

Me parece que el planteamiento previo no anula los diálogos, siempre y cuando se entiendan como factores y no como principios. La evolución vanguardista es irregular en los países del continente en cuestión. Del mismo modo es discontinua su evolución cultural, social y económica. Para comprender esto esgrimiré un importante concepto de Néstor García Canclini: culturas híbridas. Debido a sus diferentes tiempos de inserción en el contexto internacional, o en el mercado económico, o debido a factores políticos internos, las colectividades a las que pertenecían los escritores mencionados variaron. Más aún, lo que caracteriza las narraciones de Garmendia o Bombal, mostrando el carácter de las sociedades a las que pertenecieron, es su hibridez. Un campo tan irregular como el de Venezuela o Ecuador, incluso en muchos aspectos el de Chile, gesta obras disímiles que abordan el experimentalismo o esgrimen una materialización más bien tradicional, pero entre las alteraciones se sigue apreciando la figuración irónica y la crítica.

Ese carácter tiene entre sus condiciones de acción el conflicto entre los grupos discursivos. El surgimiento de nuevas capas sociales y el choque de sus visiones de mundo con las que estaban establecidas, generará un diálogo fecundo. En muchos sentidos, la vanguardia, con su talante político, llega a participar en esa discusión. Recordemos que en su seno estaba la ironía, que se activa sobre todo en épocas de crisis y angustia. Los cambios que revisaremos, dejaban en el aire a muchas agrupaciones, otras se sentían ahogadas por la estructura impuesta, dichos trances son la simiente del cambio. Pero también explican la diferencia: las condiciones de Argentina son distintas a las de Cuba, si la primera es fecunda en vanguardistas, la segunda tiene que esperar a la década de 1940 para hallar buen cause a su experimentación. Esta idea deja a Lino Novás Calvo como un curioso traductor de William Faulkner que escribió cuentos y novelas extrañas. Las aves raras, los escritores isla, ocupan la atención de las próximas páginas.

Tal vez por eso Venezuela ha tenido un lugar privilegiado. De los seis autores, dos son venezolanos: Julio Garmendia y Enrique Bernardo Núñez. Las condiciones de esta nación fueron singulares. Frente a la apertura democrática y la rápida inserción económica de Argentina y Chile, Venezuela debe esperar a la explotación petrolera –bien entrado el siglo XX– para agilizar su mercado. A pesar de ello, el profundo impacto de los nuevos ingresos, no implicó la plenitud de los recién surgidos que estaban sometidos a la dictadura de Juan Vicente Gómez. Su producción vanguardista es extraña y corta: las revistas son cuidadosas en sus propuestas y, cuando no lo hacen, suelen ser cerradas por el régimen. La válvula de escape para la ironía fue la individualidad de escritores muy reservados si los contrastamos con la agitación de los Estridentistas mexicanos, por referir un solo ejemplo.

Pero incluso en los esquemas más cercanos a Europa hay casos inusuales. María Luisa Bombal fue una chilena que poco se ajustó al ideal vanguardista chileno. Si bien estuvo en permanente contacto con el medio, captando la atención de Amado Alonso, Jorge Luis Borges y Pablo Neruda, su trabajo es difícil de clasificar. Narra anécdotas con una experimentación que puede describirse como íntima, pero también acude al estilo realista para conseguir un efecto de confusión. Los críticos han tenido no pocos problemas al analizar sus cuentos y novelas. Las materializaciones muestran cómo la circunstancia de la escritora –su condición de mujer conflictiva con el patrón social– busca una expresión compuesta, enajenante y densa.

Los otros tres escritores siguen ese raro talante. Pablo Palacio es el más experimentalista de los trabajados y queda opacado ante el realismo, protagonista en Ecuador después de 1930. Su obra no solo denuncia la sociedad, como querían los socialistas, sino que la transgrede, la vulnera, ataca a todos sus componentes, reconociendo en los participantes una cuota de responsabilidad. Lino Novás Calvo se halla en la esquina opuesta; el menos arriesgado. Bajo la influencia de la tradición cubana, gestará una narrativa que refleja de forma limpia el mundo pero en sus pulsaciones se abre paso el vórtice del abismo. Por último un caso curiosísimo: Clemente Palma da sus primeros pasos en el modernismo peruano, es un exponente tardío. Con el paso de los años no se asimila a las innovadoras líneas de algunos artistas como César Vallejo o José Carlos Mariátegui. A pesar de ello, su trabajo no

permanecerá indiferente; mutará, cambiará, destilará su prosa para encontrar nuevas vertientes.

Con este abreboca iré definiendo las características del *corpus* de trabajo. Se compone de seis escritores de cinco países de América Latina. Tres de esos países no suelen entrar en los exámenes tradicionales de la transgresión durante esos años: Cuba no figura en las revisiones vanguardistas del período de entreguerra y suele considerarse que su verdadera fuerza se muestra hacia 1940, con las obras de Alejo Carpentier y, más tarde, con la aparición del grupo Orígenes; Ecuador simula un campo baldío, entregado a una literatura de reivindicación social; Venezuela es un terreno problemático donde destacan Rómulo Gallegos, con un regionalismo muy cuidado, y Arturo Uslar Pietri, que simula el campeón solitario de la vanguardia venezolana. Por su parte, Perú se implanta en la transformación literaria gracias a figuras como César Vallejo, pero en los modelos más tradicionales –pienso en los estudios de Guillermo de Torre–, es escenario de escuetos grupos de corta vida. Por último, Chile es uno de los primeros en insertarse a la renovación, por esa misma razón es sintomática la presencia de una escritora al margen.

Ninguno de los exponentes trabó significativas relaciones con alguno de los otros. Los más cercanos son Núñez y Garmendia, los demás probablemente ni siquiera se conocieron, incluso los venezolanos mantuvieron distancia entre ellos. Así las cosas, no pudieron formar grupos ni establecer una poética en común. Su aire de familia es la singularidad; en sus respectivos contextos comulgaron discretamente con las nuevas corrientes pero construyeron caminos propios. Constituyen anomalías para un análisis que trata de uniformar las expresiones bajo los patrones del manifiesto, el experimentalismo o la ruptura pormenorizada en métodos evidentes. A pesar de su incomunicación, los seis usan la ironía; más significativo, la materializan a través de los modos referidos. Es interesante cómo emplean el humor, lo grotesco y lo fantástico, pero más revelador es que los mezclan y, en su innovación, se sincronizan. Una de las hipótesis de la tesis es leer la equivalencia como el resultado en la indagación de las propias circunstancias. En la transgresión, estas aves raras muestran desarrollos similares para adaptarse a sus medios. La pregunta es, entonces, ¿cuáles son?

Por último, llegamos al factor más concreto del *corpus*: los nombres que nos ocupan publicaron en un período de auge y crisis. Las décadas de 1920 y 1930 marcan la inserción definitiva de Latinoamérica en el nuevo mercado internacional y el colapso de ese modelo. Por supuesto, las circunstancias facilitaron el ascenso de grupos discursivos inéditos, pero vieron frustrado su desarrollo con la caída económica de 1930 que dejó a unas naciones dependientes en el vacío. Las nuevas visiones de mundo emergieron y entraron en conflicto con los valores establecidos; si bien su posibilidad de acción se vio truncada, el desarrollo de la ironía que emplearon siguió manifestándose. En medio del desmoronamiento de las promesas de un nuevo orden, los testigos de esa época plasmarán su testimonio en una indagación que reformula a América desde el desencanto y el escepticismo.

En 1939 detenemos nuestra indagación. La década de 1940, como desarrollaré en el momento oportuno, marca el tránsito a otro período literario con factores que exigen una atención imposible de abordar en este espacio. El *corpus* contiene, casi en su cabalidad, obras publicadas entre 1920 y 1939, porque se circunscriben dentro del marco histórico esbozado. Como el proceso de inserción en el mercado mundial y los cambios sufridos se remontan a antes de la década del veinte, prestamos atención a publicaciones precedentes. Pero solo en ocasiones. La primacía de la literatura se impone: la selección del año de partida se debe a que marca un período en el tránsito cultural; en ese período se combinan los cambios socioeconómicos y la necesidad de modificar el método creativo. Por ello, no se analiza *Cuentos malévolos* (1904; reeditado y aumentado en 1913), de Clemente Palma, por ejemplo, nos concentramos en los títulos que publicó años después. De igual manera, dando viabilidad y límites al trabajo, la fecha de 1939 es contundente. Analizaré un solo cuento posterior a esa fecha: “Hombre malo”, de Lino Novás Calvo. Aunque fue publicado en 1942, pertenece a un grupo de relatos desarrollados en la década anterior y el referido se conjuga en la misma estética pensada para “En las afueras” (1932) o “La noche de Ramón Yendía” (1933). Su publicación en *La luna nona* (1942) no implica su pertenencia al período de 1940; Novás Calvo publicaba sus cuentos individualmente en diferentes revistas, el título de 1942 es tan solo una selección y compilación de los que consideró más destacables.

Es obvio que la decisión siempre tendrá algo de arbitrario. Sin embargo, las razones para poner ese año como lindero no son pocas ni insustanciales. Muchos han visto en la década de 1940 la apertura a un nuevo período. Además, el influjo de la vanguardia y la ironía, si bien se mantiene, incluso se reimpulsa debido a la crisis, durante la década de 1930, no es el mismo cuando esta termina. Sin duda la pauta restringe los alcances de la tesis. Se afecta especialmente el trabajo de Lino Novás Calvo, quien siguió escribiendo cuentos después de *La luna nona*; el segundo libro de Julio Garmendia, *La tuna de oro* (1952), no se evalúa; *La historia de María Griselda* (1946), de María Luisa Bombal, rebasa la delimitación. Pero era necesario circunscribir nuestros esfuerzos para valorar en su justa medida el problema de la figuración irónica en el cambio social del período seleccionado. Creo que los resultados respaldan la decisión. Los modos irónicos cobran especial auge en el *corpus* descrito y su hibridez denota una sintonía entre los autores.

Las últimas líneas me recuerdan otro factor que determinó la elección de los títulos: la presencia del humor, lo grotesco y lo fantástico. Se dejaron de lado las narraciones que no emplearan esos modos. El trabajo busca analizar su funcionamiento y las razones por las cuales se acude a ellos. Este límite generó otra sorpresa: al buscar la carcajada, la repulsión o el miedo metafísico, los narradores conjugaron la figuración irónica y la vanguardia en un gesto compartido.

Tracemos el mapa ahora que el horizonte ha sido aclarado. Eso que referí como puntos de partida será trabajado en el primer capítulo; este compone una suerte de marco inicial para adentrarnos en los problemas que más interesan en estas páginas. El segundo, mucho más extenso, se dedica a la exploración teórica: analiza el complejo concepto de la ironía y los tres modos abordados –humor, grotesco y fantástico. La tercera sección evalúa el desenvolvimiento de las vanguardias en América Latina. No será un estudio absoluto, consideramos algunos puntos neurálgicos para reformular el panorama pensando en los narradores que nos ocupan. Para terminar, “Las formas de la transgresión” cierra el trabajo con el análisis de las obras.

Será sorprendente descubrir cómo los lazos se refuerzan en las creaciones. El examen de la producción será la mejor prueba para constatar que en diferentes momentos, sin contacto entre ellos, los transgresores se

vieron compelidos a desentrañar su mundo desde la mordaz ironía. Pertenecieron a estratos sociales bajos o marginados –Novás Calvo, Núñez y Palacio– o a grupos que superados por las circunstancias convirtiéndose en seres desencajados –Bombal, Garmendía y Palma. Con esto solo pudieron encausar sus representaciones en la transgresión de un discurso vacío y escueto.

Al final vieron la vida como una trampa de la cual no pudieron salir, un rompecabezas sin sentido, un enigma sin respuesta. Sus historias nos invitan a observar desde la perplejidad la experiencia de la paradoja.

1. PUNTOS DE PARTIDA

La primera dificultad hallada por quien se aproxime al estudio de la literatura moderna y, sobre todo, de las vanguardias, será dónde empezar. Basta echar una ojeada a la bibliografía sobre el tema para notar la gran cantidad de títulos dedicados a su evaluación. La multiplicidad de perspectivas y la calidad de los autores sólo aportan mayor complejidad porque donde unos ven una característica esencial, otros encuentran un rasgo subordinado a otro. La problemática se complica en el ámbito latinoamericano. No sólo al exponer la autonomía de esta literatura con respecto a la europea, sino también al organizarla dentro de su propio marco: si bien pueden concebirse los “límites temporales” de la vanguardia aproximadamente entre “1916 y 1935” (Verani, 1997: 10), sus expresiones varían desde un temprano y significativo Vicente Huidobro (Verani, 1997: 25) hasta la problemática ubicación de grupos tan tardíos como *El Techo de la Ballena* venezolano o los *Mafiosos* mexicanos (cf. Rama, 1987), pasando por autores desconocidos y problemáticos como Julio Garmendia o Pablo Palacio.

Considerando lo expuesto y buscando “comprender la unidad de la poesía europea [y latinoamericana] sin atentar contra su pluralidad” (Paz, 1974: 102), se fijará como punto de partida la crisis experimentada por occidente en el siglo XVIII. En esta fecha termina de instaurarse el discurso racional que desembocará en la “pasión crítica” que caracteriza la literatura moderna (Paz, 1974: 18). Quizás sea esta consciencia la que nos permita entender cómo expresiones tan distantes como el Romanticismo y el Existencialismo comparten una misma raíz.

Sé que la afirmación del párrafo precedente es arbitraria. Quizás sería más adecuado posicionar el inicio de la modernidad literaria en el Renacimiento, o en su crisis con el surgimiento del Manierismo, como hace Arnold Hauser en su *Historia social de la literatura y el arte*. No es casual, entonces, que en su evaluación de *El discurso filosófico de la modernidad*, Jürgen Habermas tome en cuenta que “[e]l descubrimiento del «Nuevo Mundo», así como el Renacimiento y la Reforma –acontecimientos que se producen todos tres en torno a 1500– constituyen la divisoria entre la Edad Moderna y la Edad Media” (Habermas, 1989: 15-16). En este sentido puede

verse que “[e]l barroco es el primer movimiento cultural opuesto al clasicismo renacentista y, por consecuencia, opuesto a la modernidad” (Sebreli, 2000: 21), por tanto, habría que buscar allí la raíz de la consciencia moderna.

A pesar de ello, y evitando una revisión difícil, extensa y tal vez innecesaria, podemos acordar que algo ocurrió hacia finales del siglo XVIII permitiendo el cambio de concepción con respecto al ser humano y el mundo. Si bien es cierto que se puede trazar su evolución desde los siglos XV y XVI, será hacia el 1700 cuando surja “la expresión «época moderna»” y se resemanticen una serie de conceptos cuyo “nuevo significado [...] sigue en pie hasta nuestros días: revolución, progreso, emancipación, desarrollo, crisis, espíritu de la época, etc.” (Habermas, 1989: 18). Será este intento por reconstruir la sociedad siguiendo una base racional (Eagleton, 1991: 64) lo que permita “el proceso en el que el arte se separa de sí mismo continuamente, en el que la pretensión de la novedad sucumbe a una puja permanente” (Jauss, 1995: 12). Incluso siguiendo la particular propuesta de Michel Foucault “se puede reconocer [...] dos fases sucesivas que se articulan una sobre otra casi en torno a los años 1795-1800” (Foucault, 2006: 217), permitiendo la transición de una “época clásica” (Foucault, 2006: 218) a otra “moderna” situando sus inicios hacia el “fin del siglo XVIII” cuando tiene lugar “la retracción del saber y del pensamiento fuera de la representación” (Foucault, 2006: 238) como resultado de una crítica sobre el siglo de la Ilustración.

Replanteando las fuentes citadas (Habermas, Eagleton, Jauss, Foucault), se puede asentar que la Ilustración es al mismo tiempo el último golpe de la razón en un sentido tradicional pero también su instauración como un principio complejo y contradictorio en el pensamiento occidental. La sentencia anterior será matizada en las próximas páginas, pero es importante tenerla presente como punto de partida tomando en cuenta las circunstancias referidas. Sobre todo porque desemboca de forma rápida y abrupta en el Romanticismo, un movimiento que, como veremos, contiene muchas características –ruptura, sentido de novedad, oposición, irracionalidad– que serán características de la literatura de vanguardias y, por tanto, podría llegar a denominarse como “vanguardismo en potencia” (Poggioli, 1964: 65). Más aún, es en ese punto cuando surge uno de los fundamentos del arte moderno: “un progresivo acortamiento del tiempo de validez de las épocas artísticas, los

estilos y las escuelas” (Jauss, 1995: 12), permitiendo un arte que rompe siempre consigo mismo y en “el que la pretensión de la novedad [...] descubre lo bello transitorio frente a lo bello eterno” (Jauss, 1995: 12).

Pero la radical ruptura que representará la modernidad, la búsqueda constante de la novedad, el acortamiento de los estilos artísticos y la consagración de una belleza transitoria, todos estos elementos, cobran su verdadero matiz bajo el imperio de un romanticismo desencantado. Será el espíritu de época, para retomar un concepto moderno, del siglo XIX y la visión de Charles Baudelaire los factores determinantes para fundamentar una crítica constante. Baudelaire tomará la ironía romántica para convertirla en un elemento universal que inhabilita cualquier sentido de eternidad en el arte a partir de él. Más aún, como se sustentará en este capítulo, la visión irónica termina convirtiéndose en un método de capital importancia en el giro hallado en los años de esa centuria.

Aclaremos el panorama antes de continuar. Con el arribo del siglo XVIII podemos decir, con Paz, que llega la entronización de la razón. Este sería el punto más álgido de la época clásica justo antes de pasar a la moderna. El discurso romántico, negativo del clásico, fungirá como la primera apertura hacia el nuevo modo de concebir la escritura. Sin embargo, necesitamos la llegada de la siguiente centuria para descubrir a un hombre que se erige contra sí mismo y se hace irreconocible (Bataille, 1971: 60). Esta idea marcará el verdadero inicio de lo que conocemos como literatura moderna. Muchos son los factores que la marcan, abordaré algunos que son claves para mi investigación en las siguientes páginas. Pero es capital descubrir una consciencia crítica sobre el vacío; los románticos cuestionaron a su sociedad pero se evadieron de ella, Baudelaire no podrá hacerlo (Bataille, 1971: 80-81). El nuevo arte se abisma a un mercado obsesionado por lo nuevo y por el canje monetario (Benjamin, 1972: 46), asentando en esto una poética de la ironía que desenmascara una consciencia de la locura y reafirma de forma definitiva la pasión crítica.

1.1. ORDEN, RAZÓN Y LENGUA

En cierto modo, la realidad cobra sentido para el hombre en la medida en que puede organizarla. Si bien la experiencia inmediata parece un cúmulo de sensaciones caóticas, el individuo inevitablemente intenta discernir algún elemento clasificador. En otras palabras, una de nuestras características como seres humanos es la construcción de una “noción de orden” (Bravo, 1997: 25). Es cierto que esto suele conllevar a la elaboración de “hilos jerárquicos y de poder”, pero al hacerlo también construimos “un horizonte de homogeneidades, de continuidades, de reconocimientos” que se convierten en un “albergue protector del ser humano” o, empleando una metáfora más acertada, se construye una “necesaria ilusión” (Bravo, 1997: 25). En este punto, el Siglo de las Luces no se distinguió de las demás épocas; el individuo siente la necesidad de establecer un marco de referencias, una realidad familiar para poder establecerse.

Lo que distingue a la Ilustración de los órdenes que la precedieron es el proceso a través del cual establece esa familiaridad. Este momento es culminación y máxima expresión de lo que Foucault ha denominado “*episteme* clásica” (Foucault, 2006: 63) en la cual:

La actividad del espíritu [...] no consistirá ya en *relacionar* las cosas entre sí, a partir de la búsqueda de todo aquello que puede revelarse en ellas como un parentesco, una pertenencia y una naturaleza secretamente compartida, sino por el contrario en *discernir*: es decir, en establecer las identidades y después la necesidad del paso a todos los grados que se alejan. (Foucault, 2006: 62)

Es obvio que esta forma de percibir tiene antecedentes como el *Discours de la méthode* [*Discurso del método*] (1637), de René Descartes. El propio Foucault apunta que “el siglo XVII señala la desaparición de las viejas creencias supersticiosas o mágicas y, por fin, la entrada de la naturaleza en el orden científico” (Foucault, 2006: 61). Pero ya señalamos que no será sino un siglo después cuando se establezca sólidamente ese “orden científico” para convertirlo en objetivo principal y absoluto:

The aim of the Enlightenment ideologues, as spokesmen for the revolutionary bourgeoisie of eighteenth-century Europe, was to reconstruct society from the ground up on a rational basis. They inveighed fearlessly against a social order which fed the people on religious superstition in order to buttress its own brutally absolutist power, and dreamt of a future in which the dignity of men and women, as creatures able to survive without opiate and illusion, would be cherished. (Eagleton, 1991: 64-65)

Partiendo de la razón y teniendo en cuenta las nociones de orden, el hombre racional se propone reformular la realidad con la premisa de que en ella “[o]rden, verdad y bien se conjugan en la cohesión de lo real” (Bravo, 1997: 49), pero lo real, siguiendo el planteamiento de Foucault, debe discernirse haciendo uso del sistema señalado. Por lo tanto, de ahora en adelante, la premisa de que la “primera presuposición de lo real es la del sujeto” (Bravo, 1997: 55) se altera para concebir un sujeto racional: un yo enunciator que no ordena la realidad partiendo exclusivamente de lo que ve, sino de cómo lo ve a través del tamiz de su discernimiento científico. De este modo, religión, magia y esoterismo quedan marcados como disciplinas falsas y execrables, otro tanto ocurre con los sentimientos y todo elemento que no pueda ser encausado por la razón.

Es importante remarcar este último aspecto. Antes de la instauración del discurso ilustrado, la sentimentalidad y la irracionalidad habían tenido cierto espacio dentro del pensamiento hegemónico gracias a la religión, por poner un solo ejemplo. Pero a partir de la feroz imposición de la ideología ilustrada, como bien señala Terry Eagleton, estos espacios serán perseguidos como elementos ajenos al orden necesario y, por tanto, descartados. Bajo este nuevo eje se redistribuirán las jerarquías.

Uno de los elementos transformados es la concepción del tiempo. Si en un primer momento, todavía con la filosofía pagana, el tiempo era circular y “entrañaba la vuelta de una edad de oro” que suponía una “regeneración universal” (Paz, 1974: 31), ya el cristianismo concibió:

... un tiempo finito e irreversible, [con el cual] acentuó la heterogeneidad del tiempo; quiero decir: puso de manifiesto esa propiedad que lo hace romper consigo mismo, dividirse y separarse, ser otro siempre distinto. (Paz, 1974: 32)

Con esto se permitió que “el protagonista del drama cósmico ya no [fuese] el mundo, sino el hombre” (Paz, 1974: 31) posicionándolo, sobre todo con y después del Renacimiento, como centro. En un segundo giro a esta premisa, la Ilustración quitaba la promesa divina para ofrecer un futuro en el cual los hombres vivirían sin ilusiones falsas que permitan sistemas opresivos. Calinescu ahonda en esta reflexión:

Para explicar la conciencia del tiempo, compleja y dramáticamente contradictoria de la modernidad, no obstante, el concepto de utopía debe ser ampliado hasta abarcar su propia negación. Nacida como crítica a la eternidad cristiana y al presente (en tanto que el presente sea producto del pasado que intenta prolongar), el camino utópico involucra al hombre moderno en la aventura del futuro. (Calinescu, 1991: 74)

Así, la búsqueda de Rousseau, por mencionar sólo uno de los pensadores ilustrados más destacados, creaba una nueva conciencia del futuro que, además, era “la única salida de la «pesadilla de la historia», que a los ojos de los utopistas convierte el presente en algo esencialmente podrido e intolerable” (Calinescu, 1991: 74). Usando otro tipo de palabras podemos decir que “la flecha del tiempo introduce al hombre occidental en la fascinación y el terror de la historia, lo que ha permitido la noción de progreso” (Bravo, 1997: 61). Pero, y aquí me adelanto a etapas posteriores, al mismo tiempo cimentaba su contradicción:

... el futuro –el logro del cambio y la *diferencia*– se suprime en la propia obtención de la perfección, que por definición no puede sino repetirse *ad infinitum*, negando el concepto de tiempo irreversible sobre el que se ha construido toda la cultura occidental... (Calinescu, 1991: 74)

Es decir, si en un primer momento se afirma el sentido lineal del tiempo para prometer un futuro igualitario gracias a la racionalidad, este desemboca, de forma obligatoria, en la repetición circular al proponer una perfección inalcanzable. De aquí la rápida desilusión por el discurso de la Ilustración: la utopía de modo inmediato expone su imposibilidad o sus aspectos más oscuros, obligando al hombre moderno, como pasará en el romanticismo, a buscar una nueva utopía. De aquí el sentido de “tradicción de la ruptura”

señalado por Octavio Paz, quien acertadamente la describe como “una suerte de autodestrucción creadora” (Paz, 1974: 20)

Un segundo elemento replanteado es el espacio. En cierto modo, su reformulación es menos contundente, pero no deja de ser significativa. Ese yo racional se posiciona en el centro y crea una periferia con todo lo que le rodea, entonces, las personas y las cosas cobrarán importancia en la medida en que se acerquen o alejen de ese punto; la distancia “permite el deslinde de lo cercano y lo lejano, de lo alto y lo bajo” estableciendo

... analogías con la eticidad y lo afectivo, y, así, lo cercano se corresponde con la esfera afectiva de lo amoroso o querido, por lo menos reconocible, y lo lejano con lo extraño; lo alto, por su parte, establece su analogía con lo bueno y positivo, y lo bajo con el mal y lo monstruoso. (Bravo, 1997: 74)

Al tomar en cuenta esto es significativa la predilección de la Ilustración por el tipo de arte denominado neoclásico. El rechazo de la pintura medieval, con su valoración espacial centrada en las categorías religiosas, por ejemplo, para tildarla de oscura e ilógica, responde a la ubicación de la razón como organizadora del sistema, rechazando cualquier irrupción irracional.

En cierto modo, como bien lo indica el nombre del estilo, el arte del siglo XVIII está retomando temas y técnicas previos y consolidados durante el Renacimiento o el Barroco. Así tenemos al “héroe triunfante” o al “héroe trágico [quien] purgará, con su propia negación, la negación del orden” (Bravo, 1997: 56). No es casual, por lo tanto, la selección de un estilo que se había mostrado muy efectivo en su representación. Lo realmente nuevo, el hecho que redefine la reorganización del espacio, así como la de la concepción temporal y de toda la visión de mundo, es que ahora “la tarea del hombre moderno [es] rellenar «el lugar que Dios ocupaba en la imaginación»” (Calinescu, 1991: 73). En esta idea, expresada de modo tan simple, está la ruptura que fundará una nueva “noción de orden” (Bravo, 1997: 25), al mismo tiempo que evidencia su cercanía “a los linderos de lo absoluto” por lo cual “el poder moderno alcanza formas del horror impensables” (Bravo, 1997: 36).

Pero antes de llegar allí, la Ilustración debe asentar sus ideas en un elemento que permita pasar de la noción más abstracta o subjetiva, la concepción de las ideas, a un ámbito más objetivo o, por lo menos

intersubjetivo: “la formación de la realidad desde lo subjetivo, sólo es posible en el continuo desbordamiento e integración con las esferas de lo intersubjetivo y lo objetivo” (Bravo, 1997: 21). Aquí es donde cobra rol protagónico el lenguaje que “será el gran puente entre la esfera de lo subjetivo y las otras esferas de lo real” (Bravo, 1997: 22). Víctor Bravo continúa su análisis en fragmentos más significativos para comprender la imposición de un poder hegemónico desde el ámbito lingüístico:

... un hablante, en virtud del poder, se apropia del «yo» de manera indefinida, creando una relación de poder donde lo dominante sea lo individual y no lo colectivo. Es claro que si toda relación humana supone alguna relación de poder el «yo» tendrá mayor fijeza en quien tiene el poder que en quien no lo tiene o lo tiene en menor grado, pero el poder mostrará su lado oscuro y horrible cuando en la relación del yo y el otro éste se somete a la imposibilidad de la expresión, a la imposibilidad de convertirse en «yo». (Bravo, 1997: 37-38)

El planteamiento precedente es decantado por su autor hacia ámbitos más políticos y específicos de la literatura latinoamericana. Sin embargo, la idea tiene una gran validez dentro del proceso del siglo XVIII porque, en buena medida, describe lo que en ese período ocurre. No es casual que Michel Foucault dedique varias páginas de *Les mots et les choses* [*Las palabras y las cosas*] a analizar cómo el lenguaje y los signos funcionan como manifestación y consolidación de la *episteme* clásica que entra en crisis. Siguiendo su tesis, a finales de la centuria: “lo único que permanece es la representación que se desarrolla en los signos verbales que la manifiestan y que se convierte, por ello, en *discurso*” (Foucault, 2006: 84). Los gramáticos de *Port Royale* hicieron énfasis en que “el lenguaje es el análisis del pensamiento: no un simple recorte, sino la profunda instauración del orden en el espacio” (Foucault, 2006: 88). Su objetivo fundamental enlaza y consolida esos postulados como lo reformula Foucault no sin cierto dejo irónico:

Saber es hablar como se debe y como lo prescribe la marcha cierta del espíritu; hablar es saber como se puede y según el modelo que imponen quienes comparten el nacimiento. Las ciencias son idiomas bien hechos, en la medida misma en que los idiomas son ciencias sin cultivo. Así, pues, todo idioma está por rehacer: es decir, por explicar y juzgar a partir de este orden analítico que ninguno de ellos sigue con exactitud; y por

reajustar eventualmente a fin de que la cadena de los conocimientos pueda aparecer *con toda claridad, sin sombras ni lagunas*. (Foucault, 2006: 92, cursivas agregadas)

Así, la iluminación se enraizaba en el centro del pensamiento. El paso de la apreciación y la razón a la reformulación de la lengua para obligarla a expresar las ideas “con toda claridad”, es el golpe fundamental para dar la revolución (esa palabra *resemantizada* durante el siglo XVIII) hacia el futuro; sobre todo porque con esta premisa, la literatura y su estudio cobrarán nuevo valor. Si se quiere entender a cabalidad el designio señalado por Eagleton, “to reconstruct society from the ground up on a rational basis” (1991, 64), hay que revisar cómo esta reflexión sobre la lengua y su análisis se trasvasa a la literatura y a uno de sus funcionamientos más antiguos: el mito.

Hans Robert Jauss explica que el manejo del mito y los usos literarios en los textos de Rousseau y otros autores de la Ilustración, fueron la clave para consolidar este modo de pensamiento en las personas, al mismo tiempo que servirían para desmontarlo. Si en un primer momento “la crítica racionalista e histórica desenmascaró los mitos antiguos y las historias divinas como proyecciones de los afectos humanos y propiedades de la naturaleza indómita” (Jauss, 1995: 25), su posterior interés científico por hallar los orígenes de la mitología así como su funcionamiento, la llevó a imitarla. En otras palabras: al desentrañar la historia y las estructuras mitológicas, el hombre se hacía consciente de su modo de acción y lo hermanaba con “la nueva Mitología de la Ilustración” caracterizada, sobre todo, por “su nostalgia del comienzo, de nuevo inicio de la historia depravada, de la que finalmente podría surgir una sociedad de libres e iguales” (Jauss, 1995: 25).

Como si esto no fuera poco, las ansias por hallar el punto de partida vieron su evidencia real en los descubrimientos y descripciones que se hacían sobre las culturas de América. Así, “[l]a disolución del prejuicio contra los pueblos salvajes [...] abrió una perspectiva inesperada y sorprendente sobre el mundo antiguo” (Jauss, 1995: 38). Partiendo de las culturas americanas, se trató de establecer cuál era el origen del hombre y su historia hasta llegar al punto de corrupción en el cual se hallaba:

La naturaleza del hombre, supuestamente intemporal, sólo devela su verdadero rostro cuando se interroga por lo que era el hombre en sus comienzos, por naturaleza, y por lo que ha ganado y perdido en el curso de su historia, por obra de su razón. El interés moderno por el estado natural del hombre se fundaba, desde Rousseau, en la idea, que se abría paso entonces, de que también la naturaleza del hombre tenía que tener su historia. (Jauss, 1995: 38)

Es importante destacar que esas reflexiones no se quedaron en el papel. Muy al contrario, “un nuevo poder exigía cambiar totalmente el orden existente, desde la acción política al resto de las instituciones de la sociedad” (Jauss, 1995: 49), todo para llegar a ese punto de partida cuando, según el mito, existía la felicidad del ser humano, su edad de oro.

En primera instancia, la incorporación del tiempo cíclico en una noción lineal señala la grieta a través de la cual surgirá la contradicción de la modernidad. Pero también se debe notar la facilidad y la efectividad de las acciones ejercidas. Se modificó el calendario empleado por uno que se rigiera bajo parámetros científicos e imágenes alusivas a la revolución ilustrada que tiene lugar en Francia. En el nuevo sistema, la semana tiene diez días y “los viejos domingos” alusivos a la adoración del señor se convierten en “los nuevos *década*” (Jauss, 1995: 57). La gran efectividad de estas medidas se hace palpable con la “reciente investigación histórica [que] denota, dos siglos después, el asombro: «el calendario revolucionario se introdujo sin problemas y sólo con trabajo pudo más tarde ser abolido»” (Jauss, 1995: 57). Esto no es más que el capítulo final de un proceso donde podemos “ver cómo un mito del comienzo, literalmente, es llevado a la realidad de la vida revolucionaria” (Jauss, 1995: 57). En resumen:

Es asombroso el intento grandioso, el anhelo de los ilustrados por un nuevo comienzo de la historia, y, puesto que la sangrienta revolución había alcanzado su objetivo, hacer que se cumpliera una revolución pacífica, la institución republicana de un tiempo nuevo. (Jauss, 1995: 57)

Es cierto que el Renacimiento impuso al hombre como centro del mundo y con esto transformaba el pensamiento medieval. Sin embargo, cuando leemos estudios como la *Historia social de la literatura y el arte*, de Arnold Hauser, queda claro que esto fue un hecho circunscrito a la élite intelectual. Si

bien los pintores estudiaban el cuerpo humano en busca de un naturalismo que reflejara su inclinación científica, al mismo tiempo vivían a expensas de la Iglesia que hacía prevalecer una visión religiosa en la población. En cambio, esa “pasión crítica” de la que habla Octavio Paz, tocará la vida de todos los individuos, modificará sus órdenes y establecerá nuevas ficciones para guiarse. El arte no será ajeno a ello, por el contrario, será una de las herramientas para establecer las nuevas nociones de belleza y bien.

En este sentido hay que dejar claro el establecimiento de un “carácter universal y eterno de los valores” (Calinescu, 1991: 41); incluso los “progresistas doctrinarios” más estrechos de pensamiento, estaban de acuerdo con la “total validez de su sistema de valores y juicios de valor” (Calinescu, 1991: 41). Lo anterior no estaría completo si no viniera acompañado por la “común creencia en un *modelo de belleza transcendente y único*” (Calinescu, 1991: 41). Más aún, es posible afirmar que todas las ideas expresadas sólo conseguían materialidad al pasar por esos parámetros que fundaron las bases de lo que entendemos como arte neoclásico. Como es obvio, y dentro del sistema de centro-periferia, los artistas se valorarán siempre y cuando se acerquen al *modelo* estipulado. Así mismo, estos serán más o menos importantes dependiendo de la cercanía que consigan sus obras con respecto al ideal. Más importante para entender la radicalidad de esta época, el pasado ya no valía por sí mismo sino en la medida en que se ajustaba a la concepción descrita; como refiere Calinescu: “para el artista moderno, el pasado imita el presente mucho más de lo que el presente imita al pasado” (1991: 15). Partiendo de esta idea, los períodos artísticos tienen preeminencia en la medida en que los valores racionales se expongan con menos oscuridad:

Los progresistas creían que el avance del conocimiento, el desarrollo de la civilización y la iluminadora influencia de la razón contribuyen a una comprensión mejor y más efectiva de esos valores perennes y universales, que no eran menos reales en los viejos tiempos, sino sólo discernidos con menor claridad. (Calinescu, 1991: 15)

En este punto, me parece, encontramos un panorama adecuado para entender el carácter crítico del Siglo de las Luces. No es sólo su sentido mítico, no es sólo la razón –aunque esta sea su base–, no es sólo una revolución que

afecte al hombre en su vida diaria; todo lo anterior se conjuga en un nuevo comienzo, un borrón y cuenta nueva, que entenderá todo desde parámetros distintos. Como se expuso, esto debe pasar por la lengua y la literatura, las cuales aprovecharán el constante carácter crítico de la razón para refutar un discurso que parecía sólido.

1.2. LA SEMEJANZA Y LA DIFERENCIA

En el apartado anterior se dejó la reflexión hasta un punto donde se mostraba una construcción cerrada. La razón edificó un sistema a través del cual se establecía como centro y empleó las herramientas de la literatura para dar expresión a un sistema de valores inmutable. La afirmación precedente es una verdad a medias. Quien construye ese sistema es el hombre del siglo XVIII. Pero por muy sólido que desee hacerlo no puede evitar que la noción de crítica, propia de la razón, se cuele en la mente de otros individuos, otros ojos que verán con dudas todo lo establecido. De hecho, será el mismo pensamiento racional el que desarrolle esa crítica.

Aun considerando –como se ha venido haciendo con cierta cautela– la propuesta de Michel Foucault, se observa que hacia finales del siglo XVIII y, sobre todo, durante el XIX se da un cambio de *episteme* (Foucault, 2006: 245). El punto de giro viene dado por “la crítica kantiana [que] marca [...] el umbral de nuestra época moderna”. Esto ocurre, en palabras del pensador francés, gracias a “la retracción del saber y del pensamiento fuera del espacio de la representación” (Foucault, 2006: 238), todo el montaje científico culminado a fines del siglo XVIII, esa representación que usa del lenguaje para construirse e invadir la realidad cotidiana, es cuestionado. Frente a este pensamiento que se volvió no sólo hegemónico sino dictatorial:

... la Crítica hace resurgir la dimensión metafísica que la filosofía del siglo XVIII había querido reducir por el solo análisis de la representación. Pero, a la vez, abre la posibilidad de otra metafísica *cuyo propósito sería interrogar*, más allá de la representación, todo lo que es la fuente y el origen de ésta... (Foucault, 2006: 238, cursivas agregadas)

El razonamiento es consonante con el de otros estudiosos del fenómeno moderno en la literatura. Según ellos –y así se retoma un ámbito más circunscrito al área que nos interesa–, la razón sólo puede ser crítica, sólo puede mirar las cosas desde la duda; así como vio el discurso religioso desde la sospecha, se volverá para ver el sistema que ha creado y encontrará grietas:

Nacida como crítica a la eternidad cristiana y al presente (en tanto que el presente sea producto del pasado que intenta prolongar), el camino utópico involucra al hombre moderno en la aventura del futuro. (Calinescu, 1991: 74)

Matei Calinescu está replanteando lo que ya dijo Octavio Paz:

Lo que distingue a nuestra modernidad de las de otras épocas no es la celebración de lo nuevo y sorprendente, aunque también eso cuente, sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad. (Paz, 1974: 18)

La fuerza con que irrumpirá esta idea sólo consigue explicarse al conjugarla con el sentido de pasión, aunque esto suene irracional. El uso del mito –con las bases que puede tener dentro del inconsciente humano–, los manejos literarios –que ya en los autores del barroco, por no ir más lejos, habían sido enlazados con el sueño y la locura (Sebreli, 2000: 23)– y, finalmente, el sentido de revolución política hermanaron a la razón con la pasión y así se fundó una tradición contradictoria:

La unión de pasión y crítica subraya el carácter paradójico de nuestro culto a lo moderno: Pasión crítica: amor inmoderado, pasional, por la crítica y sus precisos mecanismos de destrucción, pero también crítica enamorada de su objeto, crítica apasionada por aquello mismo que niega [...] Una crítica así no puede sino culminar en un amor pasional por la manifestación más pura e inmediata del cambio: el ahora. Un presente único, distinto a todos los otros. (Paz, 1974: 20)

De este modo deja de importar el pasado por sí mismo. Decía en el apartado anterior que para el arte neoclásico sirvió siempre y cuando se ajustara a los parámetros que él planteaba. En este sentido no está viendo tanto el pasado como viéndose a sí mismo, como será de ahora en adelante. Se dejó de lado la visión de los antiguos para considerarlos sólo cuando

beneficiaran otra búsqueda: la del futuro. Al criticar el presente y romper lazos con lo precedente, sólo queda el camino hacia el porvenir, el mañana que será nuevamente criticado.

Así se van multiplicando las posiciones críticas y se ofrece el lugar para una nueva noción: la subjetividad. Habermas, analizando el pensamiento de Hegel, la coloca como centro de la modernidad. No es casual. Aunque parezca contradictorio con el sentido de absoluto, al desmontar la idea de eternidad y solidez incuestionable del cristianismo, la Ilustración dio paso a la libertad. Como consecuencia, cada individuo tenía derecho a establecer su propia crítica. Así, siguiendo a Habermas, se puede establecer una suerte de fisionomía de la edad moderna:

En este contexto la expresión de la subjetividad comporta sobre todo cuatro connotaciones: a) *individualismo*: en el mundo moderno la peculiaridad infinitamente particular puede hacer valer sus pretensiones; b) *derecho de crítica*: el principio del mundo moderno exige que aquello que cada cual ha de reconocer se le muestre como justificado; c) *autonomía de la acción*: pertenece al mundo moderno el que queramos salir fiadores de aquello que hacemos; d) finalmente la propia *filosofía idealista*: Hegel considera como obra de la Edad Moderna el que la filosofía aprehenda la idea que se sabe a sí misma. (Habermas, 1989: 29)

Aquí empieza a cobrar una forma más adecuada la idea de ironía que sobrevive hasta nuestros días. Al otorgar libertad y derecho de crítica no se puede evitar que desde la individualidad se perciban las grietas del discurso. Desmontarlo y reconstruirlo son las secuencias siguientes. Este sistema cimienta un aspecto propio del arte moderno; no es exclusivo pero sí preponderante.

Es fácil circunscribir las observaciones anteriores a la idea de un ironista porque para éste “nada tiene una naturaleza intrínseca, una esencia real” (Rorty citado por Bravo, 1997: 87). Es decir, la revolución hecha en el siglo XVIII criticó la noción de eternidad y construyó nuevas ficciones. A pesar de su intento por plantar esta semilla en lo profundo de la mente, el mal ya estaba hecho. Todo quedaba abierto a la crítica porque todo es una idea construida y “si lo real es una construcción siempre es posible percibirlo desde la

negatividad” (Bravo, 1997: 89). Pero más importante es notar cómo se materializarán los presupuestos previos:

El pensar irónico, que se fundamenta en la diferencia, supondrá de este modo no sólo una crítica a lo real sino también una crítica al lenguaje: el cuestionamiento de sus procesos de identificación y el hallazgo en el lenguaje mismo, de vertientes de diferenciación desde donde es posible nombrar la dualidad y la escisión del ser y del mundo. (Bravo, 1997: 14)

Al considerar esto no es casual que la primera crítica al sistema racional venga dada, sobre todo, desde la literatura: “La ironía romántica revela la autorreflexividad del arte que se abre sobre el mundo, para proyectar [...] su capacidad develadora de otros mundos” (Bravo, 1997: 89). Mucho más poético, Paz explicará que el funcionamiento del Romanticismo tendrá su base en la ironía y la angustia: la primera “consiste en insertar dentro del orden de la objetividad la negación de la subjetividad”; la segunda “en dejar caer, en la plenitud del ser, una gota de nada” (Paz, 1974: 71).

Es necesario prestar mayor atención al punto, sólo así se verá cómo la ironía es la raíz más profunda de la modernidad. ¿Qué fue primero, la angustia o la ironía? Difícil saberlo. Pero sí se puede partir del momento en que esa angustia o ese sentimiento de desconfianza, embargó a los románticos desde los inicios de su producción. Como explica Pere Ballart, “el desasosiego de haber perdido toda confianza en la realidad sólida, firme y digna de crédito” (1994: 66), es el punto de partida para comprender cómo durante el Romanticismo la ironía pasó de ser un simple tropo del lenguaje al eje en torno al cual giraba la concepción del mundo. Bien sea debido a la visualización de las formas más oscuras de poder en que desembocó el orden jerárquico de la Ilustración o por el cambio de *episteme* señalado por Foucault, un elemento se impone: la solidez de los relatos con que se interpretaba el mundo, la visión absoluta de la razón y el cientificismo, se deshacía en una angustia, en el vacío de no tener Dios ni razón.

En mayor o menor medida, al menos dentro del ámbito literario, se encausan las diferentes propuestas apuntadas. Aquello que Octavio Paz denominaba “pasión crítica” (Paz, 1974: 18) es el mismo sentimiento que

mueve al ironista a descubrir la negatividad de lo real. Por otro lado, “la crítica kantiana” que refiere Foucault en su cambio de *episteme*, aquella “retracción del saber y del pensamiento fuera del espacio de la representación” (Foucault, 2006: 238) es, entre muchas otras cosas, la consciencia de que la propuesta previa es desmontable. Es decir, el mundo, visto en un sentido clásico, es una construcción que se abrirá para dar paso a nuevos mundos.

Aquí está clara la misión del Romanticismo: idear nuevas realidades. Consciente de “[l]a ingenuidad de creer en el éxito de una empresa mimética de representación literaria (o plástica, musical, etc...) del mundo” (Ballart, 1994: 68), el poeta ahora coloca la ironía “en el centro mismo de la relación entre el creador y su obra, explicándola y fijando sus límites a la par que tratando de abolirlos” (Ballart, 1994: 67). De allí que

... la ironía romántica señala el tránsito «de una creación inconsciente a una conciencia creativa», y, por la misma razón, inaugura una compleja dinámica cuyos términos son lo finito y lo infinito, la objetividad y la subjetividad: –el Absoluto y las cosas, como escribía Novalis. El problema en sí es: ¿de qué forma puede expresarse con un medio positivamente limitado, como es el lenguaje, la fluencia y diversidad infinitas de la realidad? La única solución airosa, que viene dada precisamente por la ironía, consiste en admitir ese imposible, en tematizarlo y trasladarlo al nivel mismo de la representación. (Ballart, 1994: 68)

Sin embargo, las afirmaciones de Pere Ballart están hechas tomando en cuenta el proceso como un todo. Más bien, la importante sentencia de “admitir ese imposible [...] tematizarlo y trasladarlo al nivel [...] de la representación” (Ballart, 1994: 68), me parece, no adquiere toda su significación en el Romanticismo, al menos no todavía. Pero sí ofrece un inicio al mirar irónico. Amplío este pasaje enganchándolo a la cartografía planteada en las primeras páginas y proyectando sus ideas al siguiente capítulo, donde tendrán desarrollo oportuno. El romántico, al experimentar la angustia y la ironía, entra en crisis con su sociedad y su mundo; recordemos que “era la tendencia que había roto definitivamente con los convencionalismos del clasicismo, de la artificiosidad y la retórica” (Hauser, 1992: 355). Su arma esencial será la evasión:

El concepto de la «ironía romántica» se basa fundamentalmente en su idea de que el arte no es otra cosa que autosugestión e ilusión [...] La definición del arte como «autoengaño consciente» procede del Romanticismo y de ideas como la «suspensión voluntaria de la incredulidad», de Coleridge. (Hauser, 1992: 354)

En su libro *La littérature et le mal* [*La literatura y el mal*], Bataille analiza esto con cuidado y nos explica la clave para pasar a la siguiente faceta. El artista del siglo XVIII crea una élite individual para combatir a la burguesía, que había inventado el individualismo. Crea una “evasión profesional” (Bataille, 1971: 81). Luego, con Baudelaire, el siglo XIX sumergirá al creador en una negatividad ineludible. El paso de la ironía romántica a la consciencia de la locura crítica del poeta parisino ase una de las piedras fundadoras de la modernidad. Por ello, en este trabajo, nos vemos obligados a elaborarlo en el próximo capítulo con la afinación adecuada.

Lo asentado no pretende negar la fecundidad y fuerza de los narradores románticos, por no mencionar a poetas y ensayistas. Solo traza la línea hacia el destino que exige esta investigación. Pero debo asentar que aquí se fecunda la negatividad de la tradición de la ruptura. Si la “forma y contenido del arte romántico vienen determinados por la interioridad absoluta” (Habermas, 1989: 30), sus artistas crearán un sistema de valores que será el negativo de aquel estructurado por el Neoclasicismo y la Ilustración. Pondré un solo ejemplo de esa “autoexperiencia de un yo descentrado” (Habermas, 1989: 30). Refiero brevemente el caso de E. T. A. Hoffmann por su filiación con los temas que trabajaré, pero en él hallamos solo una de las múltiples caras del ensueño. Si el racionalismo desterró la religión y el esoterismo para discernir con claridad qué era real, en los cuentos del alemán “lo maravilloso y fantástico se inserta en la realidad cotidiana con la mayor naturalidad”, frente a lo racional hallamos “relatos sombríos donde las diversas formas de lo irracional abren ante el lector abismos de la escindida conciencia del hombre moderno” (Pérez, 2007: 9). Como esto no es poco, Hoffmann concibe su mundo “como algo [...] dual, y con su negativa a seguir manteniendo la ficción convencional de que la realidad se puede definir y plasmar [...] de forma clara y unívoca” (Pérez, 2007: 24). Lo extraño, lo sobrenatural, lo anormal, serán algunos de los protagonistas de las narraciones de Hoffmann, uno de los fundadores del cuento fantástico (Pérez,

2007: 29), quien asegura “que no hay nada más extraño y fantástico que la vida real” (Hoffmann, 2007: 296). Es, entonces, un testimonio privilegiado, aunque no exclusivo, de lo que representó la rebeldía de finales del 1800:

... todo se espera del «salto mortal» de la razón; de aquí la fe en las experiencias directas y en la disposición de ánimo, de aquí el abandono al momento, de aquí aquella adoración de lo casual de que habla Novalis. Cuanto más impenetrable sea el caos, tanto más brillante se espera que sea la estrella que surgirá de él. (Hauser, 1992: 360)

Una de las herramientas empleada por los románticos es la analogía. Como explica Paz, este modo de pensamiento se remonta a los orígenes del hombre. Es una de las herramientas más efectivas del pensamiento y de la asociación de ideas. “La poesía es una de las manifestaciones de la analogía; las rimas y las aliteraciones, las metáforas y las metonimias, no son sino modos de operación del pensamiento analógico” (Paz, 1974: 85). Pero más allá de las marcas textuales que evidencian el funcionamiento de paralelismos y similitudes, en un plano más alto de abstracción podemos afirmar que “[s]i la analogía hace del universo un poema, un texto hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias, también hace del poema un doble del universo” (Paz, 1974: 85). Con este “doble” se reformulan las ideas establecidas para plantear el nuevo esquema que fue facilitado por las grietas del anterior. En conclusión:

La imagen poética configura una realidad rival de la visión del revolucionario y de la del religioso. La poesía es la *otra* coherencia, no hecha de razones, sino de ritmos. (Paz, 1974: 85)

A pesar de que en este fragmento Paz habla de la “imagen poética”, se hace evidente que está remitiendo al concepto de símbolo si lo entendemos en un sentido amplio y contemporáneo. Este señalamiento es importante al comprender cómo este elemento distancia, en el aspecto textual, los dos períodos artísticos hasta ahora estudiados: “In the perspective of traditional German Classicism, allegory appears as the product of the age of Enlightenment and is vulnerable to the reproach of excessive rationality” (De Man, 1983: 189). La distancia se hace palpable al notar

The supremacy of the symbol, conceived as an expression of unity between the representative and the semantic function of language, becomes a commonplace that underlies literary taste, literary criticism, and literary history. The supremacy of the symbol still functions as the basis of recent French and English studies of the romantic and post-romantic eras... (De Man, 1983: 189-190)

En todo caso, la importancia del símbolo, que se afianzará a medida que entra el siglo XIX, cobra sentido cuando se considera la siguiente idea:

In the world of the symbol it would be possible for the image to coincide with the substances, since the substance and its representation do not differ in their being but only in their extension: they are part and whole of the same set of categories. (De Man, 1983: 207)

Este funcionamiento se mostraría muy efectivo a la hora de expresar la subjetividad antes referida así como también la necesidad de construir nuevos mundos autónomos.

Por último, en el seno de las nuevas construcciones y como reacción a la belleza universal e inmutable del neoclasicismo, se asienta la certeza de que dicho concepto es errado. La idea brotó con “[e]l concepto racionalista de progreso” que se conjugó “con la creencia en el carácter universal y eterno de los valores”. Entre esos valores podemos encontrar un “*modelo de belleza trascendente y único*” (Calinescu, 1991: 41). El patrón se conjuga con el ejercicio racional; no se trata de indagar en el tiempo o modificar una idea, lo bello existe de forma objetiva y eterna. En pocas palabras: “El clasicismo basaba el concepto de belleza en el de verdad” (Hauser, 1992: 357). El artista, en el mejor de los casos, se convierte en un ilustrado que subordina su obra al avance de la luz racionalizadora:

Los progresistas creían que el avance del conocimiento, el desarrollo de la civilización y la iluminadora influencia de la razón contribuyen a una comprensión mejor y más efectiva de esos valores perennes y universales, que no eran menos reales en los viejos tiempos, sino sólo discernidos con menor claridad. (Calinescu, 1991: 41)

Como es de esperarse, el estrecho corsé de la beldad se aflojará con la metamorfosis que sufre el pensamiento a finales de la centuria de 1700. Los románticos empezarán a notar cómo se puede construir una estética que fije su atención en elementos ajenos al equilibrio y la claridad:

Fue durante el siglo XVIII cuando la idea de belleza comenzó a sufrir un proceso a través del cual perdió sus aspectos de trascendencia y finalmente se convirtió en una categoría puramente histórica. Los románticos estaban ya pensando en términos de una belleza relativa... (Calinescu, 1991: 45)

Aquí vuelve a la serpiente que se muerde la cola: por su capacidad crítica y subjetiva, que cobra una de sus mayores expresiones en la belleza mutable, la razón adquiere una plenitud inquietante y genera, de nuevo, angustia y desasosiego. Frente a la rigidez de los preceptos ilustrados, el romántico se fuga a todo lo inconsciente, “lo oculto de la razón” (Hauser, 1992: 359). Entre sus hallazgos, algunos de los más importantes serán “lo raro y lo grotesco, lo horrible y lo fantasmal, lo diabólico y macabro, lo patológico y lo perverso” (Hauser, 1992: 360); aquí está una de las fuentes de la renovada preocupación por lo grotesco –recordemos el prólogo de Victor Hugo a *Cromwell* (1827). En oposición al artista supeditado a la descripción de la verdad en una única representación calificada como bella, el siglo 1800 se abre a una noción mudable e incluso contradictoria en sus materializaciones. El conflicto desemboca en la propuesta de Baudelaire, uno de sus aspectos más notorios, su “concepto de belleza” como una “visión dual de una «belleza eterna» y una «belleza moderna»” (Calinescu, 1991: 61). Estamos muy lejos del valor manejado por los ilustrados, incluso esa “belleza eterna” de Baudelaire se conjugaría difícilmente con la de los doctrinarios de los siglos XVII y XVIII. Más revelador es aceptar una hermosura transitoria, cambiante, como es la modernidad. Me adelanto a conceptos que ampliaré en los próximos apartados. Pero asentemos que el poeta parisino recoge y redobra los embates iniciados por los poetas de finales de la centuria de 1700.

Para esos últimos, el interés por lo oscuros confluyó con la apreciación de lo grotesco o de modelos de beldad ajenos al canon. Sería difícil decir qué vino primero el interés por lo irracional o por sus manifestaciones. Poco importa. Más importante es resaltar el eje del nuevo modelo de pensamiento:

una daga que se vuelve contra quien la usa; el pensamiento racional se desarma a sí mismo. Se desvanecen los principios sólidos y se descubre un mundo en el aire: “Universo sin leyes, mundo a la deriva, visión grotesca del cosmos: la eternidad está sentada sobre el caos y, al devorarlo, se devora” (Paz, 1974: 74).

Al convertirse en el reflejo invertido de lo neoclásico, lo romántico termina de completar un juego de espejos que develaba toda la capacidad de la mirada irónica. El siguiente paso será quebrar los cristales para multiplicar los reflejos; esto sólo podía venir auspiciado por un siglo desencantado como fue el XIX y por la visión de un genio caído como lo fue Baudelaire.

Antes de continuar es necesario un par de consideraciones con respecto a los lazos que unen, de manera más o menos directa, al Romanticismo con la Vanguardia. Se hace necesario adjuntarlas como una suerte de inciso debido a que, por su carácter específico y particular, no pueden encausarse dentro de la reflexión precedente sin cortarla. Por otro lado muestran suficiente importancia como para exponerlas como base para futuras reflexiones.

Un primer elemento a tomar en cuenta es cómo el subjetivismo señalado más arriba permite “una concepción enteramente psíquica del pensamiento” (Poggioli, 1964: 200). Como bien señala Renato Poggioli, esto “proviene en efecto igualmente del Romanticismo y del psicoanálisis” siendo un “fenómeno típicamente moderno” (Poggioli, 1964: 200). Habermas veía en él uno de los pilares de la modernidad, el primero de hecho (1989: 29). Por su parte Hauser destaca en el Romanticismo una “actitud subjetiva y egocéntrica” (1992: 342). No es errado enlazar los dos puntos; “el Romanticismo era, en efecto un movimiento esencialmente burgués, e incluso era el movimiento burgués por excelencia” (Hauser, 1992: 355). Bataille observa esta idea plantándola en el centro de la estrategia romántica: la evasión; la fuga de estos artistas es una respuesta a la sociedad del siglo XVIII partiendo de su principio fundamental: el individualismo. Para conseguir una elaboración que sea “un «documento humano», una confesión a gritos, una herida abierta y desnuda” (Hauser, 1992: 355), el creador parte de la idea fría y racional del hombre como ser autónomo e indivisible, así se planta la contradicción del arte moderno: partir y llegar al mismo punto que se quiere destruir.

El giro hacia la sentimentalidad se debía a que “el individuo había perdido todo apoyo externo; dependía de sí mismo, tenía que buscar puntos de apoyo dentro de sí”, de aquí la “autoexperiencia” como base (Hauser, 1992: 361). Avanzando otra vez a Baudelaire, el tópico cobra un nuevo giro al aplicarle la visión del ironista moderno, sobre ello volveré. Por ahora notemos que para conseguir una mirada irónica necesitamos una perspectiva emancipada de las ideas cohesionadoras. La crítica de la tradición solo se consigue desde una visión particular, conllevando a la multiplicación de posturas: cada nuevo artista reafirma su individualidad. Así enlazamos, con uno de sus aspectos compartidos, la tradición romántica con las vanguardias. Para evidenciarlo veamos “[c]omo los románticos más irracionalistas, los teóricos del Surrealismo y del monólogo interior concibieron conciencia y pensamiento en función de no-conciencia y no-pensamiento” (Poggioli, 1964: 200). Este punto desemboca en el “problema del cerebralismo” (Poggioli, 1964: 200) que, siguiendo siempre a Poggioli, se convertirá en una de las características más resaltantes de la literatura de principios del siglo XX.

1.3. LA CAÍDA Y LA RISA

Es muy curioso notar que Rousseau fue el primero en augurar “el «desencanto del mundo» por la cosificación casi imperceptible pero progresiva” (Jauss, 1995: 72). En una fecha tan temprana como 1750 daba noción de la pérdida de confianza en el discurso racional que invadiría Europa hacia finales del siglo para consolidarse en el XIX. Siguiendo estos planteamientos y otros anteriores, ahora el problema es explicar el mal en el mundo. Si la Ilustración iba a traer una sociedad más justa y la responsabilidad del trayecto histórico ahora estaba en manos de los seres humanos, ¿cómo justificamos los fallos o la presencia del mal?:

... el problema del «mal en el mundo», consistió en afirmar que ya no es Dios el creador del mundo, sino que es el hombre como sujeto el responsable de su historia, pero que, habiéndose convertido así en juez y parte, se ve abocado a la presión absoluta de la justificación y la necesidad de la legitimación. (Jauss, 1995: 72)

Al hacer responsable al individuo de sus propias acciones se le daba libertad, pero también se le cargaba con todo lo negativo que había estado contenido por el pivote del Diablo. Si no hay una voluntad divina, el ser racional debe hacer su propio camino hacia la autodeterminación. El problema viene cuando el progreso no se logra o muestra sus facetas más oscuras. Reiteremos que el racionalismo “seguía progresando desde el Renacimiento y había conseguido a través de la Ilustración una vigencia universal” (Hauser, 1992: 341). Esta fuerza desemboca en la Ilustración y su revolución que “habían alentado al individuo con exageradas esperanzas”. Los escritores se habían convertido en “el ideal de personalidad por el que se guiaban los progresistas” (Hauser, 1992: 351). El problema fue el resultado: tras la implantación del iluminismo y los desmanes del poder al tensar sus hilos queda una sensación de crisis e impotencia:

... todo esto cambió con las consecuencias de la Revolución. Esta les hizo responsables tan pronto de haber ido demasiado lejos como de haberse quedado demasiado atrás con respecto a las innovaciones, y no pudieron mantener su prestigio en aquel período de estancamiento y eclipse de mentes. (Hauser, 1992: 351)

El absolutismo se mantiene aunque se erradicaron las bases de sus previas expresiones, la religión. La sociedad seguía consumida por una desigualdad, inexplicable al estar alimentada por un sistema racional. El hombre seguía obsesionado por su oscuridad, aquello que era inexplicable para el hombre ilustrado –como tres de los temas románticos por excelencia: la locura, el inconsciente y lo inexplicable. La angustia carcome a los nuevos pensadores que heredan una sociedad construida de ideales deformados: “El sentimiento de la carencia de patria y de la soledad se convierte en la experiencia definitiva de la nueva generación” (Hauser, 1992: 351).

Como es evidente, los románticos padecieron el problema del “hombre como sujeto responsable” (Jauss, 1995: 72) que los llevó a formular su visión negativa del mundo. Sin embargo, su respuesta irónica vino acompañada de un intento por construir un discurso opuesto pero efectivo, la indagación en la subjetividad y el inconsciente era una forma de dar coto seguro a su individualidad vulnerada por el entorno. Su ironía, en buena medida, estaba

domada, como trataba de hacer Kierkegaard (Ballart, 1994: 97), para salvaguardar al individuo. No es casual que

Con frecuencia el romanticismo se limitó a la exaltación del pasado, ingenuamente enfrentado al presente [...] El mismo tema de la naturaleza, en el que el enfrentamiento podía parecer más radical, no ofrecía tampoco más que una posibilidad de evasión provisional [...] La posición romántica del *individuo* es una posición más consecuente a primera vista: el individuo empieza por oponerse a la coacción social, en tanto que existencia soñadora, apasionada y rebelde a la disciplina. (Bataille, 1971: 80-81)

Pero el paso que da Baudelaire es un salto sin vuelta atrás; donde los románticos fijaron un yo descentrado, el poeta francés, o más bien, el poeta moderno por excelencia, plantará:

La conciencia irónica de la modernidad [...] [que] llevando el poder de su negatividad a los extremos, ha colocado en el lugar del yo una tachadura; en un paradoja, inadmisibles desde la perspectiva objetiva de la pragmática, ha dejado el centro enunciativo vacío. (Bravo, 1997: 58)

Será Baudelaire quien realice la crítica más dura a todos los planteamientos rousseauianos. Es necesario encontrar este “sujeto lírico autoconsciente y del simbolismo platonizante de un romanticismo acabado” que rechaza la “naturaleza de Rousseau” (Jauss, 1995: 82) para poder entrar por completo en la dinámica del arte moderno. Si el sistema del filósofo ilustrado partía de la idea de que “el hombre es bueno por naturaleza” (Jauss, 1995: 82), el poeta moderno lo atacará partiendo de la noción de que “lo natural está corrompido en sí mismo y es malo” (Jauss, 1995: 83). Charles Baudelaire lleva esa antítesis al corazón del arte, demoliendo los muros que contenían la avalancha corrosiva del ironista.

En su búsqueda, el poeta desarrolla una inteligencia demoníaca, la exasperación de la negatividad. “La sottise, l’erreur, le péché, la lésine” (Baudelaire, 1981: 27) son las fuentes de sustento de esta nueva manera de concebir el mundo; el secreto se encuentra en la caída. La nueva circunstancia del creador abole la evasión. A pesar de esto, Baudelaire no dejó de indagar en el ensueño y la autoexperimentación para salir de su cotidianidad; al contrario

podríamos decir que lleva esto un paso más allá cuando da gran importancia “a esta facultad de transformar, de «desrealizar» la realidad” a través del “sueño (*rêve*) y [la] fantasía (*imagination*)” (Friedrich, 1974: 71). Así ocurre en “*Rêve parisien*”. El grueso del poema es una elaboración en torno a un sueño “plein de miracles” (Baudelaire, 1981: 279), la voz del poema elude su realidad deformándola para mudarla en una experiencia sublime. Distinto a lo que ocurría el siglo pasado, ahora no podemos abismarnos en la ficción o en lo desconocido; el desarrollo de la modernidad ha entrado en todos los rincones y el texto no puede más que volver el rostro a la mundanidad que desbarata su ensueño. Las dos estrofas finales cogen al poema de la punta y le dan la vuelta, lo muestran como una elaboración vacía sobre la cual se impone su opuesto. La delicada confección de lo onírico sucumbe ante los golpes del nuevo día:

En rouvrant mes yeux pleins de flamme
J'ai vu l'hourreur de mon taudis,
Et senti, rentrant dans mon âme,
La pointe des soucis maudits ;

La pendule aux accents funèbres
Sonnait brutalement midi,
Et le ciel versait des ténèbres
Sur ce triste monde engourdi. (Baudelaire, 1981: 283)

El giro irónico del final permea de artificialidad de la ejecución precedente. La primera parte, todo el ensueño, nos mostró la “creación de un cuadro a partir de una espiritualidad constructiva que expresa su victoria sobre la naturaleza y sobre el hombre con los símbolos de lo mineral y lo metálico” (Friedrich, 1974: 73); la artificialidad es una de las claves de la pieza. En la poética baudelaireana esto será llevado a la descomposición y la deformación, gestando “un arte nacido de la fantasía creadora”, definido como “*surnaturalisme*” (Friedrich, 1974: 75). El golpe de gracia, evidencia definitiva del carácter postizo, está en la segunda parte al volver los ojos al epicentro de la poesía: “ce triste monde engourdi”. Las líneas finales, cortas y efectivas, denotan un ideal evanescente, vacío. Aquí está la verdadera decepción que conlleva a la consciencia y a la experiencia de la modernidad. Si las circunstancias sociales del romántico, como ahondaré en el próximo capítulo, le

permitieron una ironía donde se abría su propia individualidad en una fantasía trascendente, ahora esta tendrá que caer. Primero, la decepción ante la razón que conlleva a la exasperación del sentimiento; ahora la caída de la evasión en una experiencia fatua reitera con violencia. La insustancialidad de la búsqueda espiritual es uno de los resortes esenciales de la ironía que se dispara con Baudelaire, entre otros artistas. Se ve con más claridad en el poema “Élévation”, donde el alma después de sortear “les ennuis et les vastes chagrins / Qui chargent de leur poids l’existence brumeuse” (Baudelaire, 1981: 41), se queda extasiado en su propia contemplación:

... jamás se habla de Dios. Tampoco se nos dice cuál sería el lenguaje de las flores y de las cosas que allí se llegaría a comprender. La meta del ascenso no sólo está muy lejos, sino que está vacía... (Friedrich, 1974: 65)

Así llegamos a una sensación muy particular. Se ha desvanecido toda sustancia de las cosas, cualquier experiencia encalla necesariamente en las rocas de la cotidianidad. Sin embargo, el individuo sigue despegando de su mórbida mundanidad a la caza de otra experiencia. Desembocamos en “la expectativa que acosa a la mirada del hombre cae en el vacío” (Benjamin, 1972: 165). Se establece una “economía pulsional” (Benjamin, 1972: 165) que motiva la experiencia para decepcionarse de ella y alimenta al monstruo “plus laid, plus méchant, plus inmonde”, refugio y sustento de los poemas, del poeta y del lector: “C’est l’Ennui!” (Baudelaire, 1981: 29). Ese bostezo que “avalerait le monde” (Baudelaire, 1981: 29) es al mismo tiempo impulso para dar lectura al libro y recuerdo de la covacha a donde llegamos después del “Rêve parisien”. Bajo este demonio negativo, igualador y gris, se cobijan las tres partes que activan la lectura. En el cierre, los últimos ponen en un mismo nivel al emisor y al receptor; para poder seguir la lectura nos vemos obligados a igualarnos con ese enunciador consumido por el desgano. Al mismo tiempo, se resalta la obligatoria interacción que debe aceptar el espectador en el arte moderno: “Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, / —hypocrite; lecteur— mon semblable, mon frère!” (Baudelaire, 1981: 29).

La argumentación expuesta sirve como punto de partida para entender elementos tan diversos como la forma en que emplea los “restos de

cristianismo” para consagrar el satanismo y el mal, o la construcción de un ideal en cuya cumbre “se halla [...] el concepto de la muerte, totalmente negativo y falto de contenido” (Friedrich, 1974: 65). Pero de todas las variantes de la obra baudelaireana hay que resaltar “lo artificial, que abarcará tanto a la virtud como a la actividad artística” (Jauss, 1995: 83), que culminará el desmontaje de los golpeados valores sobre lo bello al establecer una alianza con la estética de lo feo.

Este último elemento cimenta la rotunda réplica de Baudelaire a Rousseau. Así como el mal está también en las entrañas y en los principios del hombre, lo feo puede convertirse en el objeto central del arte. Si bien la subversión del concepto clásico de belleza tenía sus antecedentes en el manejo de lo grotesco dentro del romanticismo (Friedrich, 1974: 44-45), no conseguirá su talante filosófico y la fuerza con que se mantendrá incluso hasta nuestros días si no en el autor de *Les fleurs du mal* [*Las flores del mal*]:

... Baudelaire deseó también sinceramente lo feo como *equivalente del misterio* que iba a penetrar, como *punto de arranque del ascenso hacia el ideal*. «De lo feo saca el lírico un nuevo encanto». Lo deforme provoca sorpresa y ésta sirve a su vez para el «ataque inesperado». Con mayor intensidad que hasta entonces, *la anormalidad se afirma como premisa de la poesía moderna, e incluso como una de sus razones de ser...* (Friedrich, 1974: 58-59; cursivas agregadas)

La pregunta que se impone en este momento es cómo encausar los diferentes elementos de la poética baudelaireana revisados –el mal, la inmundicia, lo feo, el satanismo, sobre todo el hastío– hacia la nueva concepción literaria. Todas las piezas son expresiones de la modernidad, pero ¿qué los engloba y por qué cobran tal importancia específicamente en el siglo XIX? Por otro lado, ¿cómo se relacionan con el mirar irónico que fijó el Romanticismo?

Esos matices de malditismo pueden ser recogidos en la visión del hombre caído y retomar la oposición a Rousseau. Charles Baudelaire será el poeta condenado por su tiempo. Por otro lado, sólo bajo esta perspectiva la ironía cobra completa significación; como George Bataille:

Pienso que el hombre está necesariamente erigido contra sí mismo y que no puede reconocerse, que no puede amarse hasta el límite si no es objeto de una condenación. (Bataille, 1971: 60)

Pero para aprehender el sentimiento sufrido y expresado por el autor de *Les fleurs du mal* [*Las flores del mal*], se debe tomar en cuenta las condiciones económicas y sociales vividas por él. Así

En el tiempo transcurrido entre el nacimiento y la muerte de Baudelaire, Europa se empeñó en una red de vías férreas; la producción abrió la perspectiva de un aumento indefinido de las fuerzas productivas y asumió este aumento como fin. La operación preparada desde hacía mucho tiempo, iniciaba una metamorfosis rápida del mundo civilizado, fundada en la primacía del porvenir, a saber, en la *acumulación* capitalista. (Bataille, 1971: 80)

Se radicaliza el cambio en la forma del “análisis de las riquezas” (Foucault, 2006: 218). En la nueva forma de capitalismo que se consolida en el siglo XIX, “las riquezas no establecerán ya el orden interno de sus equivalencias por medio de la comparación”, muy al contrario, “se descompondrán de acuerdo con las unidades de trabajo que las hayan producido realmente” (Foucault, 2006: 218-219). Esto es clave porque el trabajo:

Es una medida absoluta, si por ello se entiende que no depende del corazón de los hombres o de su apetito; se les impone desde el exterior: es su tiempo y es su pena. (Foucault, 2006: 220)

Nunca la frase “impone desde el exterior” fue tan expresiva como al relacionarla con Baudelaire. La sociedad parisina será contexto e impulso de una obra que la desenmascara pero también la imita. Sólo aquí el hastío cobra su verdadera forma como *spleen* y como sentimiento del hombre condenado. En buena medida es la mirada del alienado por la fuerza de trabajo. En estas circunstancias surge el “flâneur” y la bohemia:

... la mirada del alienado. Es la mirada del «flâneur», cuya forma de vivir baña todavía con un destello conciliador la inminente y desconsolada del hombre de la gran ciudad [...] En

el «flâneur» la inteligencia se dirige al mercado. Esta piensa que para echar un vistazo, pero en realidad va a encontrar un comprador. (Benjamin, 1972: 184)

Como contraparte, al familiarizarse con el mercado y siendo un productor desclasado, el artista “aparece como bohemia” (Benjamin, 1972: 184), compartiendo el mismo “pathos rebelde” (Benjamin, 1972: 85), pero desapasionado por estar en una sociedad que funciona ajena a ellos pero les impone el trabajo. De este modo, ante un capitalismo tan desarrollado, donde el ideal es hecho pedazos por la bilis del “spleen” consciente de que aquel sólo sirve en cuanto producto, el poeta somete su creación al fetiche de la novedad. Esto es un intento –intento irónico debido a que parte de la consciencia del fracaso– ajustarse a los modelos de la comunidad. Sin embargo, esta pesquisa, que será la base de todo arte posterior, es al mismo tiempo una carcajada ante lo absurdo:

El último viaje del «flâneur»: la muerte. Su meta: lo nuevo [...] Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de ese halo intransferible de las imágenes que produce el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la consciencia falsa cuyo incansable agente es la moda. Este halo de lo nuevo se refleja, tal un espejo en otro, *en el halo de lo-siempre-otra-vez-igual*. (185-186)

Sólo así el satanismo y el mal son una expresión de algo más profundo. En parte se eligen estos temas porque reaccionan contra los valores falsos y al mismo tiempo le exponen su verdadera naturaleza. Pero, al ver con más atención, se revela que son la expresión de

... la negación más profunda, ya que no es en ningún momento la afirmación de un principio opuesto. Expresa solamente el estado de ánimo bloqueado del poeta, lo expresa en lo que tiene de indefendible, de imposible. (Bataille, 1971: 82)

Aquí está la verdadera significación del malditismo asumido por Baudelaire con “una poesía [...] que ya no asumía nada y que sufría sin defensa una fascinación incapaz de satisfacer” (Bataille, 1971: 83). Es cierto, como señala Walter Benjamin, que la búsqueda de la novedad es una imitación crítica de la vida parisina, pero al ser siempre lo mismo también

... la poesía se desprendía de las exigencias que le venían desde fuera, las exigencias de la voluntad, para responder a una sola exigencia íntima, que la vinculaba a lo que fascina, que hacía de ella lo contrario de la voluntad. (Bataille, 1971: 83)

Por último, resta señalar que esto se incrusta en la evolución del mirar irónico. Baudelaire, frente a esa ironía contenida, conjuga “los componentes de superioridad y de distanciamiento” (Ballart, 1994: 115). Además, los lleva a un nivel nunca antes visto al hablar de “cómico absoluto” (Baudelaire, 2001: 101) así como conducir “al espectador a un estado en el que todas sus certezas son puestas en cuestión y que promueve una verdadera vorágine irónica” (Ballart, 1994: 115). Lo “cómico absoluto” es un tópico complejísimo que merece una mejor explicación; me la reservo para el segundo capítulo, cuando desarrolle la teoría en torno a la ironía de la cual será pieza cardinal. Por ahora adentrémonos en los artistas posteriores, quienes reafirmarán este sistema convirtiéndolo en un método de trabajo a través del cual la pasión crítica, o mirar irónico como se viene entendiendo en estas páginas, cobra íntegra plenitud.

1.4. LA IRONÍA COMO MÉTODO: EL MIRAR IRÓNICO

En el proceso histórico se expone cómo la razón va gestándose dentro de la mente occidental y se apropia, poco a poco, del terreno intelectual hasta entronizarse. Nace como una crítica al cristianismo y al pasado para ofrecer una nueva esquematización. Sin embargo, al aliarse con elementos como la revolución, o al reformar la vida humana, lo racional se combina con la pasión y nace la tan mentada “pasión crítica” que, desde ese momento, consiguió cobijo en el individuo.

Hermanada con la idea anterior ganó nueva fuerza la figura de la ironía y del ironista. Ver todo como una construcción desarmable, nada tiene su naturaleza intrínseca; si desprestigiamos a la religión como discurso absoluto y esencial, es imposible que la nueva imposición lo reemplace. Muy al contrario, el hombre se dará cuenta de que las luces y la claridad ofrecidas tienen grietas por donde se cuele la subversión: “la ironía se coloca en una nueva

perspectiva: como visión del mundo en la revelación de sus ocultas incongruencias” (Bravo, 1997: 10).

A través del juego de tensiones, surge una dinámica contradictoria donde la única posibilidad es replantear lo establecido una y otra vez. No dejamos el tiempo lineal, herencia del cristianismo y del progreso, pero sabemos que ni el pasado ni el presente son una opción; del primero estamos huyendo y el segundo tiene fisuras: la esperanza en un futuro efímero que se desvanece cuando lo asimos. Retomando las palabras de Calinescu:

La modernidad, hecha posible por la conciencia de un tiempo irreversible (que la razón crítica ha purificado de todo significado trascendental o sagrado), engendra la utopía de un radiante instante de invención que puede sobrepasar el tiempo repitiéndose a sí mismo infinitamente –como el elemento esencial de una nueva y última tradición (sin importar lo antitradicional de su concepción). En principio, si no en la práctica, el artista moderno está obligado, estética y moralmente a ser consciente de su posición contradictoria, del hecho de que sus logros de modernidad están ligados, no sólo a ser limitados y relativos [...] sino también a perpetuar el pasado que trata de negar y oponerse a la misma noción de futuro que intenta promover. (Calinescu, 1991: 75)

El discurso moderno se condensa en esa paradoja: un proceso constante de nacimiento y muerte:

En la experiencia fundamental de la modernidad estética se agudiza el problema de la autofundamentación porque aquí el horizonte de la experiencia del tiempo se contrae a una subjetividad decentrada, liberada de las convenciones perceptivas de la vida cotidiana. (Habermas, 1989: 19)

Quizás aquí se encuentre el punto de partida que buscábamos. Para comprender el funcionamiento, no sólo de la vanguardia, sino de todo el arte moderno, es necesario tomar en cuenta la “pasión crítica” que se materializa en la mirada del ironista absoluto que fue Baudelaire. El único modo en que la modernidad soporta los nuevos discursos sin caer en el caos absoluto, es viéndolos desde ese mirar irónico porque “[l]a ironía, no obstante, no es una mentira, ni tiene por qué ser un síntoma de cinismo o de hipocresía; el ironista no pretende engañar, sino ser descifrado” (Ballart, 1994: 21). El ironista acepta

la realidad, pero su actitud siempre activa lo obliga a desmontarla para tomar sus partes y reconstruirla desde la diferencia.

Si “la ironía es una *modalidad del pensamiento* y del arte que emerge sobre todo en épocas de desazón espiritual” (Ballart, 1994: 23; cursivas agregadas), no existió mejor momento para su instalación que los años de vida de Baudelaire. En nuestro tiempo, gracias a “la pérdida del sentido unívoco de lo real”, así como “la complejidad de nuestro mundo” (Ballart, 1994: 23), el paso de Baudelaire es un principio y un método. Ante “el problema de la autofundamentación” (Habermas, 1989: 19), la modernidad no puede más que verse desde esa modalidad para dar salida a su “posición contradictoria” (Calinescu, 1991: 75). Sin embargo, hace falta un último punto para llegar a lo que he decidido denominar, siguiendo los aportes de estos pensadores, *mirar irónico*.

De este modo, como explica Jauss, existen tres transformaciones epocales en esa dinámica. En un primer momento, ubicado hacia 1800, está representado por “la *revolución estética* entre el clasicismo y el romanticismo alemán” (Jauss, 1995: 70). Se han planteado los dos momentos por separado, pero deben ser vistos en conjunto para entender, en un marco temporal amplio, cómo se funda la tradición de la ruptura que “rechazó la antigüedad en tanto que antigüedad clásica a la lejanía de otro pasado, y sacó a la modernidad con su nueva estética de lo sublime, interesante y sentimental del círculo de lo clásicamente bello” (Jauss, 1995: 70). La segunda transformación se consigue, como ya señalé, con la intromisión de Baudelaire. Ésta puede ser ubicada hacia 1850 –*Les fleurs du mal* [*Las flores del mal*] se publica en 1857:

Se trata de la estética de una modernidad cuya experiencia traumática de lo nuevo hace que se enfrente a sí misma, segregando su propia antigüedad y transformando el historicismo en esteticismo, un esteticismo que dispone libremente de todo el pasado en el espacio del «museo imaginario». (ibídem)

Lo que ocurre en este momento, al que volveremos para plantar las bases del mirar irónico, es que se asume la duplicación esencial para la consumación del fenómeno: un hombre de consciencia superior ve a otro caer

y se ríe, como pasa con el “cómico absoluto” (Baudelaire, 2001: 101). Pero el giro absoluto no es inocente:

... the relationship is not between man and man, two entities that are in essence similar, but between man and what he calls nature, that is, two entities that are in essence different. (De Man, 1983: 212)

Como consecuencia:

Superiority and inferiority then become merely spatial metaphors to indicate a discontinuity and a plurality of levels within a subject that comes to know itself by an increasing differentiation from what is not. (De Man, 1983: 213)

Esto es, en una abstracción importantísima, lo que ocurrió en la crisis Neoclasicismo/Romanticismo. Ese primer momento expuso *el doble* de un discurso empleando *el mismo* instrumento con que se construyó. Pero Baudelaire, de allí su importancia, lo lleva al extremo: “absolute irony is a consciousness of madness, itself the end of all consciousness; it is a consciousness of a non-consciousness” (De Man, 1983: 216), la tachadura puesta donde el romanticismo expuso un yo descentrado. Si los neoclásicos emplearon la alegoría para construir sus obras, los románticos darán cabida al símbolo para que sea consolidado en la consciencia sin voluntad de la modernidad. Así, llegamos a una conclusión provisional sobre el tercer momento para convertirlo en un método:

The act of irony, as we know [sic] understand it, reveals the existence of a temporality that is definitely not organic, in that it relates to its source only in terms of distance and difference and allows for no end, for no totality. Irony divides the flow of temporal experience into a past that is pure mystification and a future that remains harassed forever by a relapse within the inauthentic. It can know this inauthenticity but can never overcome it. It can only *restate and repeat it on an increasingly conscious level, but it remains endlessly caught in the impossibility of making this knowledge applicable to the empirical world.* (De Man, 1983: 222; cursivas agregadas)

Así expuestos, la ironía y el cómico absoluto no develan su preponderancia. Por ello, volveré sobre los términos en el próximo capítulo. Por

ahora planteo esta descripción para asentar cómo la constatación de la ironía como principio y la imposibilidad de formular un sentido para evaluar de forma empírica al mundo nos lleva al tercer momento, conseguido 1912 con la publicación de *Zone* [*Zona*], de Guillaume Apollinaire. Releamos el postulado de Hans Robert Jauss al respecto: “Consiste en una modernidad que se afirma de modo eufórico, un movimiento ebrio lanzado a un futuro fantasmagórico” (Jauss, 1995: 70). En otras palabras, la búsqueda desesperada de un futuro utópico o una nueva figuración esbozada y desmantelada. La vanguardia es la multiplicación, desde muchas perspectivas y a veces apropiándose de una voluntad desconcertante, del principio consolidado hacia 1850.

Hans Robert Jauss, en “El umbral de 1912: *Zone* y *Lundi Rue Christine*, de Guillaume Apollinaire”, explica cómo la ironía tiene primacía en el desarrollo de la “técnica moderna” (Jauss, 1995: 187). Así se explica que la voz del poema “Zone” exprese un día o más bien un instante de su existencia. Pero como parte de esa noción múltiple que caracteriza a la ironía, “la experiencia de la fragmentación acaba en la pérdida del yo lírico y en la visión de una naturaleza fragmentada” y concluye en la “enfática afirmación del triunfo de” la nueva estrategia (Jauss, 1995: 187). Con ella entendemos la discontinuidad de muchas de las imágenes del texto que construye una realidad desconcertante si se trata de entender con las nociones clásicas de unidad temporal y/o espacial. Jauss acertadamente refiere cómo el poema obliga a una nueva relación texto-lector:

De esta múltiple indeterminación [...] se sigue no sólo que el lector *pueda* interpretar el poema según diferentes perspectivas, sino que *tiene* que interpretarlo en diferentes perspectivas, buscar posibles coherencias y configurar cuadros diferentes con las «imágenes rotas», a fin de conseguir una impresión global de lo simultáneo en el aquí y el ahora, pero nunca de modo definitivo. (Jauss, 1995: 191)

El ejemplo, al ser conjugado con las palabras de Paul de Man, es contundente. La imposibilidad de un “modo definitivo” se debe a la tachadura introducida por Charles Baudelaire. Si *Les fleurs du mal* [*Las flores del mal*] es un viaje por la destrucción de los ideales en un paseo lleno de hastío, el nuevo poeta francés radicaliza el método en un instante de consciencia irónica. De

aquí se entiende que “la ruptura de fronteras lingüísticas” así como formales busca ampliar y reconstituir “las fronteras de la subjetividad” (Jauss, 1995: 208) consiguiendo

... que en los procesos estéticos de deconstrucción y reconstrucción, el sujeto adquiere nuevas configuraciones a partir de la pérdida de su autosuficiencia cartesiana y adquiere una nueva experiencia de ampliación de fronteras a partir de la pérdida, supuestamente irremediable, del mundo. (Jauss, 1995: 208)

Aunque es sólo un ejemplo, el de Apollinere me parece bastante contundente para entender cómo el verdadero principio de la vanguardia, su verdadero método, es la toma de poder de un yo irónico que arma para desarmar. Otros críticos –quizás con carácter menos incisivo que Jauss– han abordado la misma problemática con diferentes palabras; así ocurre cuando William Wilson revisa *Ulysses [Ulises]* (1922), de James Joyce, describiendo el texto como una serie de “poemas simbolistas” (Wilson, 1977: 162) que se mueven a través de Dublín deconstruyendo y reconstruyendo su realidad, o cuando Octavio Paz analiza la poesía de Ezra Pound y T. S. Eliot para demostrar su pasión crítica. A pesar de ello, las conclusiones son similares: después de Baudelaire se instaura un proceso crítico con las representaciones de lo real. Si aceptamos que esto se convierte en un método que guiará a todo creador moderno es fácil señalar la causa de la multiplicidad de escuelas, así como también la de artistas aislados. En otras palabras, hablar de mirar irónico nos ayuda a entender que las vanguardias son la radicalización de un procedimiento que, con una mirada amplia, poco tiene que ver con la instauración o no de un movimiento o con la primera mitad del siglo XX. Este período sorprende por la rabia con que enfrenta el conflicto. Sin embargo, al recordar que “la ironía [...] emerge sobre todo en épocas de desazón espiritual” (Ballart, 1994) y considerar las amargas circunstancias del período de entreguerras europeo, esto se convierte en un síntoma más que en una raíz.

Por otro lado, en una revisión clave para este trabajo, la perspectiva desarrollada nos permite entender en su justa medida uno de los elementos más notorios y comentados de la vanguardia: el experimentalismo. Esta orientación, que tiene “precedente inmediato [en] la experimentación estética

romántica” (Poggioli, 1964: 70), parte de “la angustiosa búsqueda de formas nuevas y vírgenes” para conseguir “una nueva morfología artística, un nuevo lenguaje del espíritu” (Poggioli, 1964: 70). Es muy cierto que parece casi inconcebible hablar de vanguardia y no tomar como central este aspecto, sobre todo al pensar en Joyce, Picasso o Stravinski, para quienes el experimentalismo, en palabras de Renato Poggioli

... es una especie de faustismo estético, una búsqueda del El dorado o del elixir de larga vida, de la fuente de juventud o de la piedra filosofal, en la esfera de la creación artística. (Poggioli, 1964: 146)

A pesar de la contundencia de la afirmación previa es muy significativo que el mismo crítico afirme:

En el fondo, el vanguardismo menos importante es el que se limita a transmutar la materia o a renovar el lenguaje del arte, si bien es cierto que es el más frecuente y el más típico... (Poggioli, 1964: 146)

Con las referencias anteriores, y recordando la argumentación sobre Apollinere, nos damos cuenta de que esta búsqueda formal sólo cobra sentido al relacionarla con la ironía absoluta que refería Baudelaire. Sólo de este modo se puede entender que un movimiento como el Existencialismo se revele

... como movimiento de vanguardia, aunque proceda de fuentes culturales antiguas y eternas, y demuestre una indiferencia relativa ante las revoluciones en el campo de la técnica y de la forma. (Poggioli, 1964: 109-110)

Más aún, el propio poema “Zone” [Zona] revela su lado más revolucionario, más vanguardista, en el contenido. Basta darle una lectura somera para ver que el recurso formal empleado, el verso libre, no tiene la radicalidad experimental de otros textos del mismo autor, como los caligramas. Esto es evidente al recordar, sin tener que buscar autores escondidos, que ya Arthur Rimbaud en un poema titulado “Marina” hacía uso por primera vez de ese tipo de versificación (Friedrich, 1974: 112).

Esto ofrece sustento a la idea de que el experimentalismo no es un principio sino un fin que obedece a la construcción de un yo irónico. Si bien es uno de los recursos más explotados, así como también uno de los más notorios por su impacto visual, no sería acertado, al menos desde el punto de vista de estas consideraciones, señalarlo como la esencia de la vanguardia. Bajo este nuevo régimen pueden

... entrar con plenos derechos en la idea de vanguardia obras y artistas de los que no se puede negar la grandeza ni la modernidad [...] Se trata de obras y de artistas para los cuales la originalidad del mensaje cuenta más que la novedad de la búsqueda, que subordinan el experimento a la experiencia, y que precisamente por esto hasta ahora parecían brotados al margen de la vanguardia, más que en el interior de ella. (Poggioli, 1964: 229)

1.5. EL MIRAR IRÓNICO EN LATINOAMÉRICA

En los manuales de literatura latinoamericana, o en su visión más tradicional, se mantiene la idea de que el movimiento más importante de las vanguardias de ese continente está en aquellos autores que guardaron relación con los parisinos o, por lo menos, europeos. No es casual, ya en el modernismo del siglo XIX, Ángel Rama señala el “secreto rencor provinciano” de Rubén Darío en sus ansias por triunfar en París donde

... no sólo se guarda el «patrón oro» que mide las medidas, sino concomitantemente «la eterna pauta de las eternas liras», o sea, el canon determinante de los universales, el que los ordena, jerarquiza y acrisola. (Rama, 1985b: 112)

Esta idea parece haber quedado plasmada no sólo en los escritores sino también en muchos críticos que señalan “una vasta corriente que se designa, inicialmente, poesía de vanguardia” (Martínez, 1972: 86) surgida hacia 1920. Allí, “[c]oincidiendo con las tendencias europeas de vanguardia” (Martínez, 1972: 87) están los poetas latinoamericanos más nombrados como “el chileno Vicente Huidobro (1893-1948), el peruano César Vallejo (1895-1937) y el argentino Jorge Luis Borges (1899)” (Martínez, 1972: 87). Del mismo modo, frente a una década de los treinta “poco brillante caracterizada por la novela

social” (Martínez, 1972: 90), surge en la siguiente la obra de Alejo Carpentier y, de nuevo, Borges, o Miguel Ángel Asturias y Adolfo Bioy Casares, en quienes “es importante su relación con los movimientos de vanguardia” (Martínez, 1972: 90).

Bajo estas consideraciones pareciera que sólo es posible considerar la literatura moderna y vanguardista de Latinoamérica en su emparejamiento con la de Europa. A pesar de la calidad de los nombres mencionados y la consciencia de que en éstos es muy importante su relación con la modernidad europea, vale la pena considerar otras perspectivas. Sólo así se verá cómo la literatura moderna en Latino América no es una importación de última hora sino una evolución autónoma y contemporánea a la del viejo continente.

En un primer momento, y tratando llevar el mismo orden histórico con que se ha desarrollado este capítulo, consideremos que las guerras de independencia, aunque obviamente no representan un hecho literario, sirven de primer paso. Estos movimientos distanciaban a América Central y América del Sur de las comunidades religiosas y de los reinos dinásticos para dar paso al establecimiento de naciones modernas: “una comunitat política imaginada com a inherentment limitada i sobirana” (Anderson, 2005: 24). Como explica Benedict Anderson, este concepto, con sus contrapartidas como son la nacionalidad y el nacionalismo, se crea hacia finales del siglo XVIII para sustentar poderes políticos (Anderson, 2005: 22-23). Estas ideas se hermanan con el movimiento de ilustración y en el caso americano la unión es más patente al considerar que sus propuestas llegarán en dicho siglo para alimentar las reflexiones revolucionarias de los criollos. Así, considerando el caso venezolano es importante destacar que

... los bajeles de la Compañía [Guipuzcoana, compañía que monopolizaba el comercio de la Provincia], hayan sido «los navíos de la Ilustración», como los denominó certeramente el poeta Ramón de Bastera; está probado que con las mercancías para el consumo de nuestros antepasados, han llegado ideas y libros, doctrinas e impresos, que impulsarán las mentes de caraqueños... (Grases, 2010: XIII)

La cita anterior cobra mayor relevancia al considerar que allí surgiría una figura como Simón Bolívar, uno de los personajes más importantes del proceso independentista, quien llegaría a ser denominado El Libertador tras conseguir

la independencia de Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. Poniendo el ojo en otro ámbito geográfico, también en Argentina hubo “propaganda revolucionaria” de parte de Mariano Moreno “[e]ncargado del periódico oficial [...] *Gaceta de Buenos Aires*” (Bethell *et al.*, 1991: 94). Más significativo aún es saber que “la más impresionante de sus publicaciones fue la que hizo del *Contrato social* de Rousseau” (Bethell *et al.*, 1991: 94). Estos son dos ejemplos de una idea debatible pero bastante aceptada según la cual el origen de “las juntas de 1810 y los movimientos a que dieron lugar” (Bethell *et al.*, 1991: 84) son

... parte integral del mismo proceso revolucionario que en el mundo occidental produjo la revolución angloamericana de 1776 y la Revolución francesa de 1789. Está muy asumido que las ideas liberalizadoras de la Ilustración, así como la influencia de los dos ejemplos mencionados, fueron causas necesarias, si bien no suficientes, de todo lo que ocurrió. (Bethell *et al.*, 1991: 84)

Consideremos el ejemplo del poeta venezolano Andrés Bello. En su “Alocución a la poesía”, señalaba la necesidad de encontrar una expresión propia y diferente para describir las naciones que recién fundadas. Más significativo aún, a la hora de definir su estilo literario, si bien se reconocen las profundas influencias de los clásicos latinos y españoles (cf. Grases, 1979), no es muy claro si debe ubicarse dentro de los neoclásicos o de los románticos. Por tanto, si bien está “dentro del mundo poético neoclásico, dentro de su imaginería mitológica, dentro de su vocabulario prestigioso, dentro de sus medidas tradicionales” (Rodríguez Monegal, 1969: 72), al mismo tiempo se debe considerar que

... el pensamiento poético (la visión interior) no obedece ya a las fórmulas tradicionales; ya se mira la naturaleza con ojos en que *el moderno hombre de ciencia* y el *sentidor* americano alternan... (Rodríguez Monegal, 1969: 72; cursivas agregadas)

Al considerar esto se percibe, todavía más, la imposibilidad de abanderar en un solo espacio a este poeta, pero es destacable el hecho de que no fuera ajeno a los nuevos movimientos. Más aún, no hizo una imitación

pasiva de ellos. Muy al contrario, los supo leer con inteligencia para gestar una obra compleja y contradictoria, con no pocos detalles modernos.

En este sentido, sería inadecuado creer que dichas raíces de la consciencia moderna desaparecieran haciendo necesaria su importación a principios del siglo XX. Sin embargo, sería ingenuo creer que bastó ese movimiento para conformar un discurso tan complejo como el de la “pasión crítica” o el mirar irónico estatuido por Baudelaire. Es importante apuntar que las condiciones después de los conflictos, período que en algunas zonas puede extenderse hasta fechas tan avanzadas como 1838, eran desalentadoras:

Países arruinados por la guerra (salvo Brasil), desquiciados por luchas internas, enfrentados a tareas organizativas desmesuradas para sus fuerzas y preparación previa, con una debilidad que facilitó las codicias extranjeras, sobre todo de Inglaterra y Estados Unidos. (Rama, 1985a: 82)

A estos territorios les tomará un lapso de tiempo similar al de las guerras de independencia para conseguir la estabilidad necesaria para consolidarse en naciones más o menos solventes con sus necesidades. No será sino hasta 1870 cuando los países podrán ubicarse dentro del discurso del orden y el progreso, estableciéndolos como ejes centrales de sus planes de gobierno (Rama, 1985a: 82). Es destacable que, al mismo tiempo, se realizaba “su inserción dependiente en la economía mundial” (Rama, 1985a: 83) y se asumía el empleo del término latinoamericanos para denominarse a ellos mismos.

Así mismo se hace imperativo señalar que junto con la inserción en la economía mundial, la filosofía positivista se asentaba con mucha fuerza en los nuevos países que la veían como una estrategia para salir del atraso. Es significativo cómo Pedro Henríquez Ureña abre su revisión del período señalando:

En la educación, después de diversas influencias filosóficas que suplantaron la tradición escolástica de la era colonial, se impuso el positivismo francés e inglés, señaladamente en el Brasil, México, la Argentina y Chile. (Henríquez Ureña, 1969: 141)

A los países anteriores podríamos agregar otros territorios como Puerto Rico donde Eugenio María Hostos “fundó la primera escuela normal del país,

dotándola de un programa *centrado en torno a la ciencia*” (Henríquez Ureña, 1969: 159; cursivas agregadas). Del mismo modo, la fiebre positivista tuvo no poco impacto en Venezuela donde actuó no sólo sobre los pensadores, sino sobre escritores como Manuel Vicente Romero García quien en *Peonía* (1890) asumía la corriente, muy en boga en el período posterior a la Guerra Federal (1859-1863), que “expuso ideas de orden y progreso no materializadas plenamente” (Miliani, 2005: 15). Estos postulados entraron con muchísima fuerza, tanta que todavía en 1929 tienen vigor con una obra como *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, que se ubica dentro de ese pensamiento (cf. Cappelletti, 1992).

La nueva filosofía y la inserción económica debieron dar resultados ya que Burgos indica que hacia finales de la centuria, surge un desarrollo socio-económico que permitirá la reformulación del discurso literario. Habla de dos indicadores de esta transformación:

En el nivel económico, el incipiente desarrollo industrial junto con el auge del comercio y en especial la consideración de la cantidad de tiempo de trabajo como categoría de valoración esencial en el precio de una mercancía y de los valores de cambio en general. [...] En cuanto a su constitución ideológica, este cambio ha sido visto como «la desintegración de la conciencia nacional de la burguesía» y el surgimiento de una pequeña burguesía cuyo soporte se buscaba en el acentuamiento de la individualidad... (1995: 37)

Un indicador viene dado por el otro; con el crecimiento económico ciertos estratos sociales consiguen mejores condiciones de vida, lo cual les permite desarrollar una nueva visión de mundo. Quizás primero se establecieron las perspectivas ideológicas o estas fueron creciendo a medida que la capa iba solidificando sus privilegios. Lo realmente importante en este punto es notar cómo se establece una nueva línea de pensamiento. Bajo la luminaria parisina, los intelectuales latinoamericanos asumieron con mucho optimismo las teorías de Auguste Comte el cual

... comprendía no sólo una doctrina acerca de la ciencia, sino también, y sobre todo, una doctrina sobre la sociedad y sobre las normas necesarias para reformar la sociedad, conduciéndola a su «etapa positiva». (Ferrater Mora, 2009: 2854)

Esta doctrina filosófica se asienta en suelo latinoamericano para solidificar el pensamiento que consagraba a la razón y la ciencia como centro. Con esta ruptura se terminaba de cimentar el discurso racional sin ningún tipo de salvedades. Si Andrés Bello había tratado de retomar la tradición de clásicos españoles y Simón Bolívar conservaba ciertos dejes conservadores, ahora la comunidad circulará en torno a la pesquisa de esa “etapa positiva”. A la vez se obtenía la herramienta necesaria para asumir una consciencia desde la ironía, se instalaba el mirar irónico. El proceso lúdico de la razón crítica viéndose a sí misma se repite:

El modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón –también de los nervios– al empirismo y el cientismo positivista. En este sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: *otro* romanticismo. (Paz, 1974: 126)

El hecho de que el diálogo entre positivismo y modernismo se dé gracias a una “dialéctica contradictoria” (Paz, 1974: 127) –como fue la relación entre neoclasicismo y romanticismo, vale acotar– evidencia su profundo carácter irónico. Es más, si consideramos que el positivismo ejerció una función mucho más ideológica y pasional que científica en las mentes de los latinoamericanos, nos daremos cuenta de su prevalencia para instaurar la pasión por la crítica.

Todavía más significativo, Ángel Rama señala la influencia de Baudelaire en el poeta nicaragüense que lideró el movimiento. Cuando Rubén Darío está dando sus primeros pasos, en Europa está “el esplendor de la línea iniciada por Baudelaire con un negativismo que pareció sorprendente a sus contemporáneos, y que se intensificó por el camino de los llamados poetas malditos” (Rama, 1985b: 21). Pero con más contundencia se afirma que “[e]sta orientación cultural la que hará suya Darío” (Rama, 1985b: 21). Al recordar su genialidad y su importancia, se hace más claro que el “cómico absoluto” (Baudelaire, 2001: 101) de Baudelaire está asentándose sin reservas en la consciencia literaria de América Latina.

Pero para comprender toda la significación de este movimiento prestemos atención a los diferentes mecanismos que consolidan la modernidad literaria en esa parte del globo. En primer lugar, el escritor dejará de escribir en el desierto o para un público caracterizado por ser una reproducción en pequeño de las cortes españolas. Junto con esto, la modernización de la sociedad permitirá una serie de profesiones más adecuadas para el perfil de los profesionales de las letras.

En primer lugar hubo una ampliación del espectro educativo lo cual conlleva a una alfabetización del público sin precedentes:

... se produjo una ampliación sistemática, y hasta el momento no conocida, de la educación, con las leyes de enseñanza común, la ampliación de estudios medios [...] y la diversificación de escuelas profesionales en las universidades según el modelo positivista... (Rama, 1985a: 83)

Junto con el elemento anterior tiene que considerarse algo que ya se había dicho citando a Burgos, “[e]l desarrollo económico de Hispanoamérica por obra de los imperios europeos, eso que llama Darío «el comercio material y espiritual con las distintas naciones»” (Rama, 1985b: 27) cobró gran fuerza en los últimos treinta años del siglo XIX. Como señala Ángel Rama en *Rubén Darío y el modernismo*, esos elementos permitieron la transformación social de modo tal que

... cuando Darío comienza su tarea, cuando los modernistas de la primera época se enfrentan a la realidad de sus ciudades en auge, la actividad específica del escritor, y especialmente del poeta, no tenía un sitio previsto en la estructura económica que estaba siendo trasplantada de Europa a tierras americanas. (Rama, 1985b: 55)

Pero esto no evita la profunda “relación entre desarrollo urbano y desarrollo intelectual –y en especial poético– [...] sentida vivencialmente por Darío [...] a lo largo de su estadía en Santiago de Chile” (Rama, 1985b: 85). Muy al contrario serán estas condiciones las que permitan el desarrollo de revistas y diarios de amplia circulación que pudieran ser sostenidos económicamente. En estos organismos se hizo necesaria la presencia de escritores que llenaran las columnas con crónicas y otros tipos de textos. Por lo

tanto, el proceso de profesionalización del escritor era cuestión de tiempo. Si se piensa en “la floración de revistas literarias que se registró en el período” (Rama, 1985a: 86), puede constatarse que esto ofrecería el grueso de ingresos a los escritores que buscaban dedicarse exclusivamente al trabajo del lenguaje. Por otro lado, también debemos pensar que los rezagados pudieron conseguir “puestos en la administración del estado, que se amplió considerablemente” (Rama, 1985a: 83). Su reflexión en torno a la literatura y el idioma dejó de ser una actividad amena de medio tiempo para convertirse en un trabajo a tiempo completo.

Pero la influencia del periodismo será mucho más significativa de lo que se ha señalado hasta ahora. Se apuntó que el modernismo se formará a la par que la radical modernización social y económica de Latinoamérica y contemporáneo al movimiento simbolista al que presta especial atención. Pero ahora hay que reafirmar que “la generación modernista fue también la brillante generación de los periodistas” (Rama, 1985b: 67). Esto no es un suceso inocente. Por el contrario sumergirá a estos poetas en las circunstancias que ya había vivido Baudelaire: la escritura como un producto sometido a las leyes de la oferta y la demanda. Dentro de este juego, un elemento esencial, que tendrá un efecto tiránico sobre Darío y sus compañeros, es la novedad.

Reformúlese una vez más para constatar su importancia:

... la tarea periodística fue la que sirvió a muchos poetas modernistas [...] para conocer el mercado y para desentrañar en él tanto el funcionamiento del público que existía, como las orientaciones de su sensibilidad. (Rama, 1985b: 75)

Junto con esto los obligo a echar un ojo en una nueva vorágine que los lanzaría al abismo de la búsqueda del futuro: “La gran obsesión y el gran afán del mercado fue una concepción recién descubierta que arrasó con los antiguos valores establecidos: la «novedad»” (Rama, 1985b: 69). Con esta nueva consideración parece quedar claro; los modernistas asumirán la consciencia irónica para poder adaptarse a los nuevos tiempos.

Se debe tener en cuenta una salvedad, los modernistas siempre buscaron tomar

... un camino más propio que, lejos de conducirlos a la «despersonalización» [...] los llevaba obligadamente a extremar la nota personal, la órbita de una subjetividad que los distinguiera del emparejamiento de la fabricación y llamara la atención sobre sus producciones. (Rama, 1985b: 75)

Pero esto no les impidió comprender que su “subjetividad”, ese elemento que los distinguía de los otros escritores, era una opción más dentro del mercado. La obra ya no era la base de la comunidad sino otro producto; aquí, tal vez, está la razón directa para explicar la multiplicidad de voces, algunas contradictorias, que surgen hacia finales del siglo XIX en este continente.

Continuando con esta reflexión apuntemos que si tomamos “la literatura como un *proceso* vivo y modificante en lugar de verla como los contenidos estáticos y previstos de una cierta preferencia estética” (Burgos, 1995: 54), nos daremos cuenta de que el mirar crítico se vivifica en el modernismo y sostiene su pulso desde entonces. El planteamiento anterior se consolida al recordar que la noción que hermana “crítica/actividad creativa” (Burgos, 1995: 42) como un diálogo entre períodos artísticos, al mismo tiempo que se lleva a cabo dentro de la obra, surge con este movimiento. Por tanto, lo que había sido un breve tanteo a principios del siglo XIX, en los últimos años se convierte en algo intrínseco al trabajo literario. Pero Rama será mucho más explícito:

Los poetas posteriores a Darío, aun oponiéndosele, no alteraron las bases del sistema y por lo mismo no hicieron sino complementarlo y enriquecerlo. Obviamente el sistema desborda a Darío, pero al estar él, como los restantes modernistas, en sus raíces, quedó imbricado muy fuertemente en sus rasgos definidores. Podría decirse que las más débiles aportaciones de Darío se fortifican por la vitalidad propia del sistema, beneficiándose de esta estructura que desde hace casi un siglo sostiene la poesía moderna. (Rama, 1985b: 12)

No es errado extender la cita anterior, el establecimiento de un sistema y la sujeción de los poetas posteriores a las bases darianas, a los movimientos que permitirán la consagración de nombres como Borges o Huidobro.

Con lo establecido se reconsideran ciertas ideas. Primero se deja de lado la concepción de la vanguardia latinoamericana como una importación de última hora. La dinámica establecida la expone como una respuesta necesaria, una crítica estética, del modernismo. De aquí la problemática formulación del

concepto “de *postmodernismo* (histórico)” (Bohórquez, 2007: 99) con el cual “se ha querido categorizar todo un proceso de crisis del modernismo y de transición hacia la vanguardia” (Bohórquez, 2007: 99). Así Bohórquez revisa las obras narrativas producidas entre 1920-1930 como una respuesta crítica al modernismo, buscando diferenciarse de él pero partiendo, como es obvio, de su principio.

En segundo lugar, si queremos ser justos con la diversidad de propuestas que hay a principios del siglo XX latinoamericano, es preponderante abandonar el estudio exclusivo de las escuelas, las propuestas de experimentación y los autoproclamados vanguardistas. Observemos de cerca cómo el mirar irónico adquiere transformaciones en escritores individuales que, durante dicho período, fueron críticos con el modernismo pero no se autoproclamaron el último grito de la vanguardia.

Sin embargo, este punto exige un planteamiento más amplio y detenido. Por ello lo dejo abierto para retomarlo en el tercer capítulo que expondrá un panorama claro que acepte lo ya establecido en los estudios literarios, considere una nueva fórmula para ubicar propuestas aisladas pero emparentadas y, por último, contemple posibles contradicciones sin desmejorar la crítica.

2. IRONÍA: LA MÁSCARA DE UNA PERCEPCIÓN

La ironía con la que uno suele encontrarse es concebida por lo general de manera ideal, localizada como un momento pasajero dentro del sistema y descrita, por esta misma razón, de manera sumamente breve; de ahí que no resulte fácil comprender cómo una vida entera puede tender a ella, pues entonces habría que considerar que el contenido de esa vida es nada.

Søren Kierkegaard

Si bien el objetivo de esta investigación es abarcar la vanguardia latinoamericana, no sería conveniente hacerlo, como se esbozó en el primer capítulo, desde las perspectivas tradicionales. Con estas consideraciones, aparte de la revisión necesaria del proceso de formación del movimiento, a realizarse con la extensión y profundidad necesarias en el momento oportuno, conviene prestar atención a tres aspectos en cierta manera subestimados del discurso literario más tradicional y aceptado: el humor, lo grotesco y lo fantástico.

Los elementos enumerados representan materializaciones propias y efectivas de la modernidad literaria. Así la risa popular se alberga en el seno de la novela para socavar las bases del discurso épico (Bajtín, 1981: 21) y fundar las de lo que se conocerá como la épica moderna (Lukacs, 1971: 59); por su parte, las deformaciones y taras físicas captarán la atención de los románticos quienes las expondrán en obras que anuncian la estética de lo feo baudelaireana (Friedrich, 1974: 44-45); y por último, pero no menos importante, lo fantástico entra en el discurso ilustrado para romper el rígido esquema de una ideología cerrada y exponer sus contradicciones (Jackson, 1981: 23). Este brevísimo arqueo es solo la punta de un iceberg que se sumerge en la narrativa del y posterior al Romanticismo construyendo un discurso que se enriquecerá y hará más complejo con el paso de los años.

Así mismo, la narrativa latinoamericana que se elabora en la primera mitad del siglo XX y, más específicamente, aquella enmarcada por lo vanguardista, tiene una importante deuda con los puntos señalados. Como bien se ha indicado, la vanguardia, con su talante beligerante y de cambio inmediato, recurrió de forma constante a las publicaciones cortas y periódicas en revistas muchas veces autofinanciadas y/o de corta duración (Poggioli,

1964: 37). Esto, como es lógico, benefició el empleo de géneros de rápida producción: la poesía y los manifiestos literarios, sobre todo. Una forma de constatar esto es revisar los materiales que Nelson Osorio recoge al analizar el trayecto de este movimiento en Venezuela (cf. Osorio, 1985) o ver las fecundas “promociones de nuevos poetas que forman una vasta corriente que se designa, inicialmente, poesía de vanguardia” (Martínez, 1972: 86). La consideración anterior se hace más evidente al pensar que frente a la década de 1920, con publicaciones poéticas imprescindibles como *Trilce* (1922), de César Vallejo, tendremos que esperar una década o más para encontrar obras narrativas claves de la vanguardia como *Ficciones* (1944), de Jorge Luis Borges, *El señor presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias, y *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier.

Sin embargo, esto no es razón suficiente para excluir al género narrativo de los estudios de las vanguardias hispanoamericanas, como muchas veces se ha hecho. Más aún, si revisamos con cuidado el panorama, como aquí se pretende hacer, nos daremos cuenta de que existen nombres que preceden a los mencionados y que, como estos, participan de los tres modos señalados más arriba. En este sentido cabe preguntarse qué podría unir no sólo a lo fantástico, lo humorístico y lo grotesco, sino también las intenciones de los vanguardistas. Por ello es obligatoria una revisión de la ironía.

Este concepto, que tuvo sus orígenes en el mundo griego, dejará de plantearse como una herramienta para ejercer un rol central. Con un sentido clarificador vale la pena repetir una cita de Víctor Bravo:

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, en el horizonte abierto por la modernidad, [...] se coloca en una nueva perspectiva: como visión del mundo en la revelación de sus ocultas incongruencias (Bravo, 1997: 10).

Será esta “nueva perspectiva” la que permita los manejos bajo los cuales la narrativa confrontará las estructuras establecidas y, también, colabore con la vanguardia que es en sí misma, como sustentaré en próximas páginas, otra expresión de esta manera innovadora de revisar la realidad.

Pero para dar un suelo justo a esas reflexiones me parece importante responder a unas preguntas sobre el término, que se mantienen abiertas a

pesar de la amplia bibliografía que se le ha dedicado. Cabe preguntarnos, entonces, una vez más, ¿qué es la ironía y cómo se enlaza con el discurso moderno y/o vanguardista? Por estas razones y previendo que me embarcaré en una revisión compleja, creo conveniente señalar que esta tiene como objetivo buscar la raíz que hermana los modos aludidos. De la misma manera, mi intención es demostrar cómo la vanguardia funciona gracias a la ironía. Es en este recurso, que va más allá de sus usos retóricos, donde debemos encontrar las bases de la modernidad y, por ende, de los escritores de la primera mitad del siglo XX. De igual forma me parece que el mirar irónico da pie al humor, lo fantástico y lo grotesco, por lo cual no es casual que estos modos se empleen en las manifestaciones vanguardistas.

Georg Lukács es, quizás, uno de los primeros en revisar cómo la literatura moderna encuentra sus cimientos en el uso de la ironía. Tras él han venido muchos críticos (Ballart, Bravo, Booth, Muecke, entre otros) que hacen de la aparición de títulos como *Om begrebet ironi* [*Sobre el concepto de ironía*], de Søren Kierkegaard, o el manejo del concepto por Baudelaire, el síntoma de un cambio de perspectiva. Si en un primer momento la ironía se considera un manejo específico, un tropo literario que se puede circunscribir, a medida que nos adentramos en la modernidad los escritores la convierten en algo huidizo, a lo cual es difícil ponerle el dedo. Como expusimos en el epígrafe, el ideal es ubicar a la ironía como “un momento pasajero dentro del sistema”, por esto es tan difícil “comprender cómo una vida entera puede tender a ella” (Kierkegaard, 2000: 208). O, ajustándonos a nuestro objetivo, cómo un texto puede hacer uso de ella más allá del “momento pasajero”, o prescindiendo de este.

Por ello conviene abordar de nuevo sus orígenes en un mundo homogéneo y cerrado (Lukács, 1971: 33) donde, en cierto modo, era uno de los reguladores de la ideología que daba respuesta a todos los individuos que lo habitaban. Así las bases de la ironía se asientan en “[e]l mundo de la significación [que] puede ser comprendido y abrazado de una sola mirada” (Lukács, 1971: 33). Esto explica, como veremos, su funcionamiento base que reafirma, aun sin mencionarla, una idea compartida por el emisor y el receptor. Por tanto, a pesar de sus tensiones y sus puntos de quiebre, la ironía se mantendrá por un extenso período de tiempo como un juego en el cual se acepta enunciar lo falso para reforzar lo cierto.

Pero como señala la cita de Víctor Bravo (1997: 10), el inicio, apogeo y caída de la Ilustración indican, además de los cambios epistemológicos y culturales desarrollados, el giro hacia una nueva concepción irónica y con ella una nueva visión de mundo. No se puede dejar de notar que ese vuelco tiene miles de particularidades, algunas de carácter preeminente, pero también destaquemos la imposibilidad de abordarlas en estas páginas. Por esto me veo obligado a marcar un punto donde, de forma más o menos definitiva y contundente, se cambia la percepción que se tiene sobre la ironía como

... una modalidad del pensamiento y del arte que emerge sobre todo en épocas de desazón espiritual, en las que dar explicación a la realidad se convierte en un propósito abocado al fracaso (Ballart, 1994: 23).

Por eso encontramos en diferentes momentos de la historia literaria autores que permean su trabajo con ella. Eurípides, Erasmo de Rotterdam y Miguel de Cervantes emplean en su escritura un talante irónico que se aleja del simple tropo para permear sus páginas de un agrio sabor a derrota. A pesar de esto, podemos coincidir también en que la historia del pensamiento parece cerrarse para conservar su homogeneidad. Al menos hasta el momento señalado por Bravo:

La orfandad existencial y moral en que Occidente se encuentra desde la caída del Antiguo Régimen explica que la ironía se haya convertido en uno de los distintivos de la modernidad, si por este incómodo y voluble concepto entendemos *la tradición de imaginación y pensamiento que inauguró el Romanticismo, y que la entrada en nuestro siglo no hizo sino agudizar* (Ballart, 1994: 23; cursivas agregadas).

A partir de este momento, el ironista se transformará y dejará de reafirmar una verdad o proponer lo que debería ser. El vistazo que se echa ahora sobre la realidad es mucho más desalentador. Ahora la ironía “es incapaz de enunciar «lo que debería ser»” o por lo menos plantar una idea disfrazada “porque difícilmente el ironista osaría proponer una alternativa al mundo enfermo, so pena de incurrir ahora él en una ingenuidad escasamente acorde con su natural escéptico” (Ballart, 1994: 132). Es aquí cuando surge lo que he denominado en el primer capítulo como mirar irónico, es decir, ese

nuevo funcionamiento de la ironía que está más en el ojo de quien expresa o quien interpreta un discurso que en el discurso mismo. Si “el ironista no pretende engañar, sino ser descifrado” (Ballart, 1994: 21), todo lo que exprese requerirá de una perspectiva similar al ser entendido para no caer en la incompreensión o en la comprensión plana e incompleta.

Este funcionamiento termina de concretarse al constatar su ejecución en una comunidad heterogénea o abierta como es la moderna. El mundo conflictivo e inabarcable de la novela, descrito por George Lukács, se apodera del nuevo funcionamiento irónico para lanzarlo al extremo más abstracto. Más aún, siguiendo la teoría de Linda Hutcheon en *Irony's edge*, puedo decir que esto se hace más complejo con la multiplicación de diversas comunidades discursivas que van sobreponiéndose unas a otras y mezclando sus posturas ideológicas. En este sentido será la sociedad compleja, conflictiva y múltiple de la modernidad la que permita la formación de la ironía como la entendemos hoy en día. Es significativo que Lukács no haya referido la ironía en el mundo griego y la haya puesto como clave para entender la contingencia del mundo de la nueva epopeya (Lukács, 1971: 78-79). En parte esto se debe a la profunda diferencia entre la función que los griegos daban a la *eironeia* y cómo manejan la ironía los autores modernos. Sin embargo no podemos dejar de reconocer que, en la literatura por lo menos, esta tiene varias herencias de su correspondiente heleno.

Por último quiero reafirmar que el enfoque aquí asumido busca centrarse en la literatura y cómo esta adopta un mirar crítico que tiene su germen en el romanticismo. Esto se vio dramáticamente impulsado por la “metafísica del provocador” esbozada por Charles Baudelaire y “su devastadora ironía” (Benjamin, 1972: 26). En Latinoamérica, el proceso tiene su correspondiente, como hemos apuntado y más adelante ampliaremos, en el trabajo de Rubén Darío que heredó no pocas ideas del escritor parisino. Por último me parece fundamental señalar cómo esta forma de constante auto-revisión, la “pasión crítica” que ya cité de Octavio Paz (Paz, 1974: 18), tiene una de sus actuaciones más recalcitrantes en los movimientos literarios de principios del siglo XX asumido con tanto gusto junto con su sentido bélico y beligerante. Por esto mismo, la función de la ironía en ese período tendrá que ser revisada en

detalle pero en el próximo capítulo, con lo cual busco darle la importancia que se merece sobre todo en la historia literaria de Hispanoamérica.

2.1. *EIRONEIA* Y LA COMUNIDAD CERRADA

Es posible que una de las personas que haya observado con mayor inteligencia, detención y asertividad el tema aquí señalado, sea el canadiense D. C. Muecke. En sus dos libros, *Irony* y *Irony and the ironic*, desarrolla un estudio de la evolución y comportamiento del concepto en la literatura. En el segundo título habla de los orígenes de la palabra *eironeia*, palabra de origen griego que luego daría paso a la latina y *mutatis mutandis* a la castellana:

Eironeia is first recorded in Plato's *Republic*. Applied to Socrates by one of his victims, it seems to have meant something like «a smooth, low-down way of taking people in». For Demosthenes an eiron was one who evaded his responsibilities as a citizen by pretending unfitness. For Theophrastus, an eiron was evasive and non-committal, concealing his enmities, pretending friendship, misrepresenting his acts and never giving a straight answer (Muecke, 1986: 15).

Ya esta breve descripción de lo que entendían los griegos por ironía cumple con dos de los objetivos de este arqueo: 1) reconocer lo distante que está esta idea de los complejos manejos de los trabajos de Flaubert y Baudelaire, por mencionar dos ejemplos evidentes y referidos por el autor citado; 2) al mismo tiempo vemos que aquí estamos acercándonos en apariencia a la transformación que adoptará el término en las comunidades heterogéneas.

Pero no quiero sacar conclusiones apresuradas, sobre todo porque la referencia de Muecke está incompleta. Si queremos buscar los orígenes más recónditos de esa *eironeia* tenemos que remitirnos a evidencias anteriores a Platón. Pere Ballart es más riguroso en su arqueo histórico y registra los inicios de este concepto en el teatro griego, en la figura de un personaje llamado *eiron*:

Es en este choque tan primario entre presunción y astucia, entre ingenuidad y disimulo, donde cabe ver el origen de toda ironía. Los griegos tenían para designar a esos dos personajes

que he descrito los nombres de *alazon* (αλάζων) y *eiron* (εἰρων), los cuales dieron rápidamente, por derivación natural, los términos *alazoneia* y *eironeia*. Así el primer paso a significar toda aquella actitud vanidosa, y en el fondo estúpida, de quien finge unas aptitudes que está muy lejos de poseer, mientras que el segundo (en aquel entonces era imposible todavía predecir cuán larga sería su fortuna en el acervo de la cultura occidental) indicó a partir de aquel momento el talante de alguien que, en apariencia desvalido, esconde su juego y, por medio de sinuosas estratagemas, se sale con la suya (Ballart, 1994: 40).

Es interesante ver cómo se ubica el término en un género literario de tanto talante social como es el teatro y, más aún, en el mundo griego donde sus temas y funcionamientos “reafirman en la mente de los espectadores la organización social en la que viven” (Conti, López Gregoris, Macía y Rodríguez, 2004: 48). Las representaciones, según las describe Ballart, consistirían en los dos personajes debatiendo sobre algún tópico cotidiano con el cual se denotaba la confianza estúpida del *alazon*, puesta a raya por la astucia e inteligencia del *eiron*. En este sentido se siente cierto talante de control y castigo de los aspectos que podrían estorbar en el desarrollo del mundo.

Con la intención de ampliar esta reflexión, es bueno contrastar las reflexiones de Ballart con las de otro autor que también desarrolla este punto de la historiografía irónica pero con consideraciones diferentes. Schoentjes señala:

Existe un consenso para asociar «ironía» con el término *eironeía*, pero los testimonios divergen sobre el significado de la palabra griega. El sentido original de *eíron* podría ser «el que interroga, pregunta, se pregunta» y se apela entonces a *eíromai*; otros eruditos establecen una filiación a partir de *eíro*, «decir, declarar» (Schoentjes, 2003: 31).

Aquí encontramos una primera pista de lo que podría haberse desarrollado con posterioridad en relación con la ironía. No sería casualidad usar la palabra para designar a Sócrates quien constantemente interrogaba a sus interlocutores buscando canalizarlos a su línea de pensamiento (cf. Kierkegaard, 2000). Sin embargo, la argumentación referida es más importante al ver que “[e]n Aristófanes (450-385 a.C.) aparece [...] el término *eíron*, designando a personajes poco recomendables, indignos de confianza y que no

gozan de la simpatía del autor” (Schoentjes, 2003: 31). La descripción expresada en *La poética de la ironía* reafirma lo que refería Ballart, sin embargo, el último punto, la desconfianza en el *eíron*, me parece muy significativa. En cierta medida, estos juegos se convierten en elementos de desconfianza que el autor solía emplear para restringir el comportamiento humano y reafirmar la visión de mundo establecida. Pero al mismo tiempo se hace notar su poderosa acción negativa en el caso de ser desatada. Ejemplo de ese temor puede ser la vida de Sócrates que, si seguimos los planteamientos de la primera parte de *Om begrebet ironi* [*Sobre el concepto de ironía*], de Søren Kierkegaard, estuvo dedicada a una negatividad filosófica. El famoso filósofo tuvo que pagar esta elección con su muerte.

En todo caso, y anunciando que retomaremos estas consideraciones, es importante notar que en los inicios y apogeo de la cultura griega, la ironía era empleada como instrumento restrictivo y casi nunca como centro del discurso. No es casualidad que Aristóteles escriba esta sentencia ética después de dejar la *eironeia* como algo adecuado para el teatro pero no tanto para la vida: “la falsedad es mala y censurable, mientras que la veracidad es buena y elogiada” (Aristóteles citado por Schoentjes, 2003: 34). Más aún vuelvo a citar a Schoentjes para ofrecer un ejemplo que se ha vuelto primordial al hablar de “la ironía del destino” (Schoentjes, 2003: 50): *Edipo rey* (circa 424-430 a.C.), de Sófocles. Así podemos recordar el exacto “golpe de efecto” (Schoentjes, 2003: 50) trabajado en la *Poética*, de Aristóteles, cuando Edipo descubre el juego que le ha hecho la vida: huyendo del horrible destino de matar a su padre y yacer con su madre no ha hecho más que cumplir con lo que en un inicio parecía imposible. Más inquietante es ver “cómo Edipo se encuentra enfrentado al horror de su nacimiento en el momento justo en que busca tranquilizarse” (Schoentjes, 2003: 50) y, además, cuando, sin lugar a dudas, no puede hacer nada para remediarlo. Como se ha referido en múltiples ocasiones, aquí se está sancionando la soberbia de Edipo que buscaba burlarse de los dioses, recordemos el oráculo de Delfos. Como es obvio, la falta de intervención divina –más allá del evidente e inicial augurio– y los azares humanos que van hilando los hechos dramáticos, han convertido a esta obra en el ejemplar predilecto para estudiar lo irónico de las situaciones humanas. Sin embargo, aquí me interesa destacar que, a pesar de la sutil intervención divina si la comparamos

con los *deus ex machina* empleados por Eurípides, la ironía sigue funcionando como un elemento más dentro de una obra que trata de mantener la visión de un mundo homogéneo.

Es posible que el tono y las citas del apartado anterior hayan denotado la perspectiva desarrollada por George Lukács en su *Teoría de la novela*, que aquí se quiere tomar como directriz. Creo que la *eironeia* se expone como un concepto tan estable debido a que responde a un mundo homogéneo y en el cual es utilizada como medio de control para mantener su estabilidad incluso cuando está a punto de romperse. Este punto de vista permitiría explicar por qué el concepto luego se prestó como herramienta puntual y además conservó esas características cuando la homogeneidad se quebrara para revelar una realidad heterogénea, múltiple y contradictoria. Como tropo del lenguaje, la ironía sirve para eliminar ideas falsas o inútiles para una comunidad discursiva, pero cuando estas se multiplican su empleo se multiplica también, por no recordar de nuevo que terminará mutando en una consciencia abstracta. Sin embargo, antes de continuar, recordemos qué es un mundo homogéneo y la función del héroe trágico en éste.

Para comprender esto a cabalidad primero se debe considerar cómo era la visión de mundo de los griegos, eso que Lukács (1971: 34) denomina “círculo metafísico”. El teórico húngaro nos sale al paso y explica que el “círculo metafísico en el interior del cual viven los griegos es más estrecho que el nuestro” (Lukács, 1971: 34); de hecho, era una realidad donde todo tenía un sentido y respondía a la concepción que se tenía de ella: no había vacíos, no había lugares oscuros. En otras palabras, esa “finitud constituye la esencia trascendental de su vida” y con la llegada de una comunidad más compleja los hombres “hemos quebrado” la homogeneidad señalada, por tanto, “no podemos ya respirar en un mundo cerrado” (Lukács, 1971: 34).

Una literatura escrita en una sociedad con las características descritas sólo podía reflejar ese carácter: “La estructura dada del objeto que se resume en la expresión subjetiva” (Lukács, 1971: 64). Por tanto, “[l]a epopeya forma una totalidad de vida acabada en sí misma” (Lukács, 1971: 63-64); la subjetividad creativa que estaba expresándose leía el mundo como un plan previamente proyectado donde los hombres tenían su lugar y su responsabilidad que sin duda cumplirían. En otras palabras mucho más claras:

“los personajes de la epopeya deben vivir sin pena de arruinar o de marchitar el elemento mismo que los sostiene, los rodea y los alimenta. El deber-ser mata a la vida y todo concepto expresa un deber-ser” (Lukács, 1971: 50). Como muchas veces se ha repetido y Lukács recuerda con inteligencia, los personajes de una epopeya no son personas sino expresiones de una sociedad que está ordenando la realidad en la que le tocó vivir:

... el héroe de epopeya no es jamás un individuo. En todos los tiempos, se ha considerado como una característica esencial de la epopeya el hecho de que su objeto no es un destino personal, sino el de una comunidad. Con razón, pues, el sistema de valores acabados y cerrado que define al universo épico crea un todo demasiado orgánico para que en él un solo elemento esté en condiciones de aislarse conservando su vigor, levantarse con demasiada altura para descubrirse como interioridad y hacerse personalidad (Lukács, 1971: 70).

De aquí la imposibilidad de que la ironía entre en este discurso y de que si llegara a hacerlo sería de forma puntal y específica para reafirmar el discurso establecido. Sin embargo, el lector podrá reclamar que la *eironeia* no parece nacer ni hacer acto de presencia en la epopeya sino en el teatro y, más aún, en la comedia. Esto es cierto, ha sido necesario detenernos en el héroe épico para expresar el tipo de mundo en el que nacerá el teatro y, posteriormente, el héroe trágico que se ajusta más a la cotidianidad de los griegos quienes entraban en sintonía con Edipo cuando presenciaban la situación irresoluble en que lo habían colocado los dioses. Como explicaré en detalle, el héroe trágico representa una suerte de desenmascaramiento del ideal expresado en el canto de la épica, o mejor dicho, este personaje se convierte un poco más, sin llegar a serlo por completo, en un hombre vivo que debe ajustarse a la comunidad homogénea. Al considerar el argumento precedente es fácil ver la función reguladora que tendría la ironía para solventar los errores del mundo que la vio nacer. No sólo podía presentarse como un contrapeso a la arrogancia del *alazon*, que sin duda representaría una actitud errada a la hora de desenvolverse; además funciona sin llevar el nombre específico de *eironeia* en representaciones como la de Sófocles para exponer las consecuencias de oponerse no solo arrogante sino irresponsablemente, al sentido comunitario, a los designios divinos, base cimentada en los orígenes épicos.

A pesar de la argumentación anterior e iniciando de una vez las tensiones y contradicciones que marcarán al concepto ahora revisado, la tragedia representa un pequeño cisma

... que afecta a las relaciones trascendentales, la inmanencia del sentido en la vida sufre un naufragio sin esperanza, la esencia alejada de la vida que le es extraña puede coronarse en su propia existencia, de modo que esa consagración no será jamás sino atenuada y no abolida por graves perturbaciones (Lukács, 1971: 43).

Este quiebre importantísimo surge porque la vida más empírica entra en la participación. La realidad homogénea donde todo estaba ordenado y que permitía la actuación de la ironía como reguladora empieza a ceder espacio a otra concepción de ella misma. Como se puede advertir, la tragedia representa una válvula de escape. Pero el desarrollo de las comunidades solo haría más compleja la visión de mundo y, con esto, los problemas expuestos en el teatro. De este modo queda asentado que

La tragedia consume la vida. Hace subir a escena a sus *héroes como a personajes vivientes*, en el seno de una masa que sólo es viviente y es preciso entonces que la *confusión de una acción*, cargada con todos los pesos de la vida, se eleve poco a poco en la clara llama del claro destino; que su fuego reduzca a cenizas todo lo que no sea sino humano, a fin de que la vana vida del hombre puramente hombre vuelva a la nada... (Lukács, 1971: 45; cursivas agregadas)

Aunque muchas veces se ha dicho lo significativo que es el surgimiento de la *eironeia* y de la ironía en el teatro, en realidad este hecho es lógico. Si como ya vimos, el género respondía de forma directa a la sociedad diaria, este sería mucho más susceptible a sus transformaciones. Por eso a medida que se agrían las circunstancias políticas, económicas y culturales de una comunidad, el choque entre el ideal establecido por el héroe épico y las vivencias del individuo real serían mucho más fuertes y, por tanto, más evidentes en el sufrimiento del héroe trágico. Así la ironía será la herramienta predilecta y, al mismo tiempo, se irá convirtiendo en una consciencia que dominará la obra cada vez con más fuerza.

En los tres dramaturgos más famosos de la antigua Grecia esto se ejemplifica con claridad. Esquilo (525-546 a.C.), Sófocles (*circa* 497-*circa* 406 a.C.) y Eurípides (485-406 a.C.) pertenecen a tres momentos diferentes de su comunidad pero íntimamente relacionados y en esos hitos podemos ver cómo el conflicto entre dioses y humanos, ideal y realidad, se hace más fuerte y, por ello, más audaz el uso irónico. Quizás el modo más efectivo de expresar su distancia y también su actitud con respecto al estado griego sea refiriéndonos a la batalla de Salamina:

De especial interés resulta en este sentido la conexión que plantean diversas fuentes de la Antigüedad entre el discurrir de la vida de los tres trágicos y la batalla de Salamina (480 a.C.), crucial para la victoria de los griegos sobre los persas en la segunda guerra médica y el consiguiente fortalecimiento político y militar de Atenas. Pues bien, según la tradición griega, Esquilo participó como soldado en el combate; Sófocles, aún joven, formó parte del coro que celebró la victoria y Eurípides nació el mismo día en que tuvo lugar la batalla (Conti, López Gregoris, Macía y Rodríguez, 2004: 51).

En este sentido, los tres recogerán el espíritu de sus momentos de vida. Esquilo “ensalzó entusiasmado la democracia ateniense” (Conti, López Gregoris, Macía y Rodríguez, 2004: 52). Muy cercano a este sentimiento, en la obra de Sófocles “nada nos indica que la ciudad del poeta y sus valores se están tambaleando” (Conti, López Gregoris, Macía y Rodríguez, 2004: 54); sin embargo, “en obras como *Antígona* deja entrever una perspectiva conservadora que alerta contra los peligros de la intromisión excesiva del Estado en la vida familiar” (Conti, López Gregoris, Macía y Rodríguez, 2004: 54), lo cual ya se aleja de la plenitud del primer trágico. Pero será, como veremos con cierto detalle, Eurípides quien se haga eco del “espíritu crítico de su tiempo” que “veía cómo su sistema de valores tradicional era puesto en tela de juicio de forma radical” (Conti, López Gregoris, Macía y Rodríguez, 2004: 56).

Como se ha visto, el segundo trágico parece una suerte de punto medio en el que lo irónico permea toda la obra convirtiendo a Edipo en una contradicción con vida. Sin embargo esta se solventa buscando el bien de la comunidad: el sacrificio del héroe restituirá el orden; “el héroe trágico purgará, con su propia negación, la negación del orden” (Bravo, 1997: 56). Por su parte,

Esquilo pareciera ser el autor del mundo donde ni si quiera se sospecha el cisma anotado por Lukacs. En la *Orestíada*, compuesta por *Agamenon* (458 a.C.), *Las Coéforas* (458 a.C.) y *Las Euménides* (458 a.C.), Orestes tiene clara su responsabilidad con su padre y con los dioses, más aún, la contradicción está en las reglas de los dioses que no lo dejan actuar: si mata a su madre las erinias lo perseguirán para vengar la afrenta contra su propia sangre, pero si no lo hace no sólo quedará la afrenta social –Clitemnestra, confabulada con Egisto, su amante, ha asesinado a Agamenón, padre de Orestes– sino que también las erinias lo perseguirán por no cumplir con la responsabilidad que tenía con su padre. Por esto y tomando en cuenta que el héroe cumple con su deber al vengar la afrenta hecha al padre, Atenea interviene en el nombre de los dioses para restaurar el equilibrio y reconocer la buena actuación de los hombres con respecto al ideal épico. En este sentido el conflicto de Orestes tiene una solución para él y su comunidad, el héroe tiene un lugar dentro de su mundo que puede modificarse a la medida de sus necesidades.

Contrastado con esas realidades, Eurípides parece el escritor de un mundo en ruinas. Sus obras llevan la circunstancia irónica de los personajes a límites en los que la única solución es la intervención de los dioses – recordemos que la participación de Atenea al final de la *Orestíada*, que además no es directa sino a través de un tribunal ateniense, solo puede realizarse cuando todas las vías humanas han sido agotadas. Frente a esto, en *Medea* (431 a.C.) la heroína –convirtiéndose ella misma como mujer en algo significativo y contradictorio– es desplazada injustamente de su sociedad cuando su esposo, Jasón, decide casarse con Glauce una mujer más joven y de mejor posición económica y política. En lugar de pedir justicia a los dioses, Medea la toma por sus manos matando a la prometida de Jasón y luego asesinando a sus hijos para evitar que mueran a manos de la comunidad que ha sido injusta con ella. Con esto toda posible vuelta a un equilibrio se quiebra: la injusticia hecha a la protagonista ha sido subsanada por otra injusticia que a los ojos de muchos, los espectadores seducidos por la inteligente pluma de Eurípides, solo puede ser igual cuando no menor. Por lo tanto, la única salida que le queda a Medea es escapar en carro del dios Helios que viene a salvarla pero no a restablecer un orden. Antes de cerrar esta parte dedicada a uno de los últimos grandes trágicos, me interesa señalar que la operación inversa –

injusticia hacia los dioses— también puede darse. En *Las bacantes* (circa 406 a.C.), Penteo prohíbe las fiestas dedicadas a Dionisio por considerarlas inmorales e innecesarias, como respuesta el dios restablecerá las jerarquías a su propio modo: inspirará una locura en la madre del rey que la llevará a matar y comerse a su propio hijo, de este modo se restituye caóticamente el orden y se celebran las fiestas en honor al dios del vino.

Como podemos ver, la “desazón espiritual” (Ballart, 1994: 23) acumulada por el mundo ateniense fue afincándose a medida que su empleo de la ironía se iba haciendo más agudo y evidente. Creo que este sentimiento no está muy lejos de la “orfandad existencial y moral en que Occidente se encuentra desde la caída del Antiguo Régimen [y que] explica que la ironía se haya convertido en uno de los distintivos de la modernidad” (Ballart, 1994: 23). La problemática espiritual y filosófica profundizada en el mundo heleno con el helenismo expone más de una afinidad con lo que sería después la abrumadora problemática de la modernidad. Así deberíamos entender el pequeño cisma que permite a la ironía una actuación más holgada y que luego terminaría siendo la caída de la homogeneidad para formar una realidad heterogénea donde la ironía entra en juego como el “movimiento por el cual la subjetividad se reconoce y se anula” (Lukacs, 1971: 78).

He enfocado esta revisión en el plano literario por razones evidentes. Pero vale la pena echar un vistazo al plano filosófico para notar las correspondencias con lo antes señalado. Así Kierkegaard refiere “que la *ironía* es un *elemento esencial* en el *Fedón*” (Kierkegaard, 2000: 126), con lo cual habla no de “los *ornamentos* irónicos que se encuentran diseminados en este diálogo” sino de “la perspectiva final que atraviesa [su] totalidad” (Kierkegaard, 2000: 126-127). De esta manera, el filósofo danés refiere la formación de un “amo” que “no es otro que *la ironía total* que, una vez libradas todas las pequeñas escaramuzas y allanados todos los obstáculos, contempla de frente la nada total” (Kierkegaard, 2000: 164). La conclusión que se desarrolla en *Sobre el concepto de ironía* acerca de este proceso tiene primordiales similitudes con las reflexiones de Lukács y con la forma que tomará esta concepción durante y después del romanticismo —no es casual que este filósofo pertenezca a ese período temporal:

La ironía, por el contrario, es al mismo tiempo *una posición nueva y como tal absolutamente polémica con respecto al antiguo helenismo*, y una posición que, además, está siempre suprimiéndose a sí misma; es una nada que todo lo consume y un algo que nunca llega a captarse... (Kierkegaard, 2000: 180; cursivas agregadas)

Tomando en cuenta, entonces, las últimas reflexiones me parece primordial formular una pregunta que de seguro muchos lectores se hacen: ¿por qué lo que se mostraba como un funcionamiento tan consciente se convierte en una herramienta puntual del discurso? ¿Qué evento o acción en la historia de occidente coarta la acción de la ironía?

2.2. RESTITUCIÓN DE LA COMUNIDAD CERRADA

Ante la brecha abierta entre el mundo seguro y claro de la épica y la realidad confusa y oscura de la crisis ateniense, diversos autores griegos – Sófocles, Eurípides, Sócrates– acudieron a la ironía para expresar sus incertidumbres. Sus ideas y manejos textuales son sólo una muestra de lo que vendría después durante el helenismo cuando se multiplicarían las posturas filosóficas y la desazón espiritual. Sin embargo, los embates por restaurar el orden perdido y mantener una visión sin contradicciones de cómo debe ser la comunidad fueron y son muchísimos, casi tantos como la fuerza de su efectividad. Dentro de la visión de mundo de las comunidades, con las implicaciones literarias que tiene, la idea de una verdad clara y coherente muta para dar explicación a una realidad con sufrimiento y contradicciones que permitirá el establecimiento de un sistema mucho más rígido pero al mismo tiempo complejo y por eso viable solo hasta cierto momento histórico. Siguiendo los razonamientos de George Lukács debo hacer un salto temporal para clarificar este punto. Pero esto se hace porque con el cristianismo medieval la seguridad de la épica vuelve a asentarse durante un vastísimo período. A pesar de ello no se debe suponer que la ironía, bien sea como *eironeia* o como ente abstracto que permea obras, ha desaparecido, muy al contrario veremos que tiene múltiples expresiones y si la reviso del modo en que lo hago es por razones prácticas.

Clarificado el punto anterior paso a citar un fragmento de la *Teoría de la novela* donde se manifiesta cómo estos funcionamientos para restablecer o cimentar comunidades cerradas se materializan en obras importantísimas de la cultura occidental:

Es así como de la Iglesia sale una nueva ciudad; de la ligazón paradójica entre el alma irremediablemente pecadora y la absurda certidumbre de una redención, un reflejo casi platónico de realidad celeste se expande sobre la realidad terrestre; del abismo abierto, la escala de jerarquías terrestres y celestes se reconstruye. Y en Giotto y Dante, en Wolfram d'Eschebach y Pisano, en Santo Tomás y en San Francisco, el mundo vuelve a ser una circunferencia cerrada, una totalidad captable de una sola mirada. El abismo abierto escapa a los peligros de su efectiva profundidad, pero sin perder nada de su fuerza y de sus negros reflejos, toda su tiniebla se transforma en pura superficie y se funde, sin violencia, en una unidad cerrada de colores (Lukács, 1971: 38).

En algunas oportunidades la intención de conservar una comunidad coherente y cerrada, lleva a no reconocer el valor de piezas artísticas devastadoras como pasaba con las de Eurípides¹ o juzgar y castigar portavoces del discurso negativo como se hizo con Sócrates (cf. Kierkegaard, 2000). Pero ninguna de estas acciones tiene la fuerza que tendrá la formación de una comunidad cerrada que abarque las contradicciones del mundo cotidiano con la “certidumbre de una redención” (Lukács, 1971: 38). El inicio de la modernidad, esos inicios que apenas mencionamos al establecer nuestros puntos de partida, marca el lento declive de esta nueva sociedad. Así mismo, esta tratará de ser sustituida por otra con igual fuerza hacia el s. XVIII, sin embargo, la decepción que dejan las dos rupturas, la cristiana y la ilustrada, hará imposible un mundo coherente y el modo irónico será insoslayable.

Antes del momento señalado, la ironía podía funcionar como un instrumento correctivo para restituir los elementos sociales, bien pasaba así con Sófocles y lo mismo harán múltiples autores después de él. Pero creo que la manera más significativa de comprender la restricción o la visión que se

¹ Un modo de confirmar lo referido es recordar que a pesar de haber escrito aproximadamente 66 tragedias, Eurípides “solo obtuvo el primer puesto [en las contiendas entre trágicos] en cuatro ocasiones [...] El número tan escaso de victorias y el gran retraso en conseguir la primera contrastan, en sumo grado, con lo acaecido a Sófocles, a quien acompañó siempre el éxito a lo largo de su dilatada carrera literaria” (López Férez, 1992: 16).

decidió ejercer sobre este elemento durante el Imperio Romano y el Cristianismo, lo tenemos al ver su funcionamiento como tropo o como figura.

En un primer giro, el concepto se ve como un tropo del lenguaje, muy significativamente Ballart explica cómo Cicerón señalaba este funcionamiento como “un uso de la ironía circunscrito a pequeños módulos del discurso, a veces a simples palabras aisladas” (Ballart, 1994: 48); de igual manera, acercándose al significado más plano de ironía, Quintiliano entiende este tropo como el

... traslado de una expresión desde su significado natural y principal a otro, para adornar el estilo o, según la definición de la mayoría de los gramáticos, del traslado de un lugar donde la expresión tiene sentido propio a otro en donde no lo tiene... (Quintiliano citado por Schoentjes, 2003: 72)

Propuestas como la citada fueron las que llevaron a que

... los diferentes autores, siguiendo unos la estela de los otros, optaron por tratar la ironía como un miembro más de la familia de los tropos. Como ocurría en todos ellos, su funcionamiento parecía obedecer a un mecanismo *inmutatio verborum*, es decir, de traslación de palabras, significándose con ella el *contrarium* de lo que manifiestamente se enunciaba (Ballart, 1994: 53).

Este modo de control respondía al funcionamiento más básico y menos creativo del *ieron*. Con esta afirmación quiero decir que las reflexiones de Quintiliano y Cicerón no son falsas, pero sí se prestaban como modo de control evitando los excesos socráticos o euripideanos. Sin embargo, el propio Cicerón ya refería otro modo de la ironía mucho más complejo, menos cercado y con ciertos guiños filosóficos: “aquel tono, igualmente irónico, que llega a impregnar tan completamente el discurso que lo hace suyo, volviendo muy difícil la tarea de fijar los límites de actuación del recurso” (Ballart, 1994: 48). Al infectar todo el discurso de un orador, la ironía se convertía en algo muy inestable y riesgoso, sin embargo, también era una figuración muy efectiva e hiriente. Por esto, el autor latino no pudo dejar de señalarla aunque fuera circunscrita a casos excepcionales hasta la llegada de la modernidad.

En conclusión: si bien la ironía alcanza unos picos impresionantes durante la cultura griega y después de esta, ella se encontrará restringida por la homogeneidad, en algunos casos natural en otros impuesta, del discurso épico –que además sólo es la expresión de una visión de mundo preponderante. En este sentido he apuntado algunos momentos en que la ironía parece apoderarse del pensamiento y derruir las bases del mundo, pero tendremos que esperar al siglo XVIII y específicamente a sus postrimerías para poder ver todo su efecto en Occidente.

2.3. IRONÍA Y ROMANTICISMO

En este punto me veo obligado a retomar, una vez más, el tema del establecimiento del poder durante la Ilustración. También debo decir que quizás este tópico debió ser tratado en el apartado anterior; sin embargo, debido a la proximidad, temporal y conceptual, que tiene con el Romanticismo, tal vez es mejor revisarlo aquí. En cierto modo, el movimiento Ilustrado fue el último gran intento por restablecer una comunidad homogénea y cerrada como las épicas, por lo que no es casual que empleara los funcionamientos del mito para construir las bases de su ideología (Jauss, 1995: 25). Sin embargo, el mundo que trataban de reconstruir desde la raíz para poner a la razón como centro (Eagleton, 1991: 64-65) era mucho más complejo que la realidad encontrada por el Cristianismo a principios de la Edad Media. Por estas razones era imposible que ajustaran una sociedad construida con múltiples comunidades discursivas a una sola visión, con lo cual se vuelve lógico ver cómo al tiempo que en Francia se da la Revolución Francesa, en Alemania se emplean esas mismas ideas para sentar las bases de lo que luego será el Romanticismo (cf. Jauss, 1995; Paz, 1974; Poggioli, 1964: 200).

Pero retomando elementos ya descritos que fundamentaron el movimiento ilustrado nos damos cuenta de que si falló no fue por falta de fuerza. Muy al contrario, como sus pensadores habían dado un primer vistazo a la complejidad del mundo que se abría ante ellos y que, en realidad, apenas comprendían, no pudieron sino buscar una respuesta igual de compleja al problema. Por eso mismo, esta se volvió un arma de doble filo.

En primer lugar me interesa reincidir en la idea de que la Ilustración, siguiendo la tesis de Foucault en *Les mots et les choses* [*Las palabras y las cosas*], fue el punto de quiebre para un cambio de *episteme*. Aquel período clásico donde se buscó clasificar de modo racional todos los aspectos del mundo y que tuvo su método de control en la gramática, llega a finales del siglo XVIII a su momento más álgido y, al mismo tiempo, se quiebra para dar paso a una nueva comprensión del mundo. Como veremos, será este mismo cambio el que impida la reconstrucción de una comunidad cerrada. He citado varias veces cómo Paz y Calinescu explican que la razón creó sus propias utopías y sus nuevos modos de estructuración social; sin embargo, ella misma al revisarse destruía las estructuras para formular otras nuevas. Si bien esta idea es cierta, creo que al mismo tiempo significa simplificar las cosas.

Además de lo expuesto debemos considerar que el mundo donde la razón intentó implantarse tenía una complejidad mucho más basta de lo que se consideraba. Las comunidades discursivas, término que desarrollaré de la mano de Linda Hutcheon en las próximas páginas, se multiplicaron. Por otro lado, su presencia en la sociedad y, más importante aún, en la representación discursiva de esa sociedad, hicieron imposible silenciarlas. Es aquí donde la ironía entra como una herramienta para expresar la superposición de sus diferentes visiones de mundo. En primer lugar debemos considerar que a pesar del cambio epistémico, como bien señala Hutcheon relejendo a Umberto Eco, “there was no final epistemic break” (Hutcheon, 1994: 125), es decir, seguía existiendo gente que entendía su vida con la *episteme* clásica y, más aún, con las supersticiones medievales. En este sentido, era imposible la instauración de una nueva comunidad cerrada cuando no se había eliminado la del Cristianismo. Pero de todas maneras los ideólogos y revolucionarios franceses o las guerras de independencia de Hispanoamérica, forzaron la entrada de las nuevas concepciones. En consecuencia se creó una suerte de pastiche de *epistemes* e ideologías donde cada individuo o cada grupo social pasaba de una a otra manejando diversas posturas, a veces contradictorias. En este mundo sólo la ironía, con su dualidad y su capacidad de afirmar lo que dice el *alazon* y el *eiron* al mismo tiempo, podía responder a las necesidades expresivas de los hombres.

Pero antes de pasar al análisis detallado de estos funcionamientos me interesa revisar el sentimiento de desasosiego que invadió al Romanticismo. Sobre todo porque aquí se ve la fuerte necesidad por controlar la nueva realidad que se les iba de las manos a los intelectuales.

Los orígenes del Romanticismo exponen la imposibilidad de calmar lo callado por la Ilustración. Las utopías buscan desarrollarse en plena sociedad restringiendo la vida cotidiana para orientarla hacia la luz de la razón. Pero lo que con los griegos era una comunidad pequeña y canalizable se ha convertido en un vasto conglomerado de grupos donde se mezclan las creencias y las formas de conocimiento. De aquí que los románticos dieran una respuesta tan radical y tajante al orden luminoso impuesto desde París. En una reflexión de Víctor Bravo sobre el origen y expresión de lo siniestro, esto se explica de una manera clara y significativa para varios de los aspectos que desarrollaré más adelante:

... el «orden» de la vida, que el hombre intenta preservar, se encuentra amenazado permanentemente por la discontinuidad de la enfermedad y de la muerte; sin embargo, esas «extraterritorialidades» se encuentran en las entrañas de la vida misma (Bravo, 1997: 47-48).

La razón intenta exiliar las oscuridades de la irracionalidad manifestada, por ejemplo, en la religiosidad o las supersticiones, en la locura o en la inconsciencia. Pero al hacerlo termina reforzando esos elementos que necesitarán un modo de expresarse. Más aún, son estos los que, como explicará Freud al estudiar la mente humana (Bravo, 1997: 47), conforman la base sobre la cual puede erigirse el pensamiento racional. La gravísima omisión de la Ilustración y el clarividente señalamiento del Romanticismo al buscar lo sublime, es resaltar la conflictividad y multiplicidad que alberga todo individuo. Incluso su corte más radical, la división bien/mal, será subvertido para demostrar que tal binomio es cuestionable. Como bien se apunta sobre la filosofía de Nietzsche, perteneciente a la generación heredera de la duda romántica, el mal no puede ser eliminado ni acallado porque está en el seno de los seres humanos:

para muchos la filosofía de Nietzsche era «un evangelio para matones»; sin embargo, tal como lo reveló en primer lugar la lectura que de Nietzsche hace Bataille, el mal que se encuentra en la filosofía nietzscheana, y que se inscribe en una larga lista de pensadores y escritores, de Sade y William Blake a Baudelaire y Rimbaud, postula la libertad del hombre frente a la coacción y reificación de las formas de lo real, y revela el carácter relativo de los valores (Bravo, 1997: 51-52).

En otras palabras, esa misma libertad que buscaban las revoluciones de finales del siglo XVIII y principios del XIX, sin que sus propulsores se dieran cuenta, abogaba por dar rienda suelta a la relatividad de una contraposición considerada hasta entonces como absoluta. Es aquí donde entra la fuerza de la ironía porque en un principio el poder desatado en la ilustración reestructuró la sociedad pero para establecer nuevas jerarquías: “Todo orden social es estratificado, instauro jerarquías de poder, crea infinitas versiones, a veces apenas visibles, de la realidad señorío-servidumbre” (Bravo, 1997: 80). Por esto se hace necesario el poder negativo de la ironía como una crítica que surge desde el lenguaje y que, inevitablemente, lo traspasará pues “[l]a crítica de la modernidad al lenguaje se convierte [...] en crítica a la verdad y crítica al poder” (Bravo, 1997: 80).

Bajo esta nueva luz, las palabras de Schopenhauer sobre la ironía cobran su verdadera significación:

... nace la ironía, como si aparentando hablar en serio fingimos aprobar y combatir las opiniones de otro que en realidad son contrarias a las nuestras, de suerte que *al final queda desconcertado tanto por lo que toca a nuestro modo de ver como al suyo* ... (Schopenhauer, citado por Ballart, 1994: 94; cursivas agregadas)

Comprendido este punto nos damos cuenta de que la ironía se convierte en un principio rector en este nuevo mundo plagado de comunidades con diversas creencias y, además, variados grupos dentro de ellas. Si la apariencia del mundo es engañosa y debemos racionalizarlo para comprenderlo ya estamos creando dos formas; no conforme con esto, la nueva realidad social nos ofrecía muchas apariencias y muchas realidades concretas con las que éstas iban tropezando. Así sólo queda la salida ofrecida por el filósofo alemán: “el indicador último de la ironía: su disparidad intencionada entre apariencias y

realidades. *La inadecuación de unas a otras en su asociación forzada*” (Ballart, 1994: 90; cursivas agregadas)

Existe más de una sintonía entre esta propuesta y la de otro filósofo del período: Kierkegaard. Este último verá la ironía como algo fundamental no sólo en el pensamiento sino en la vida. Si “la verdadera filosofía no puede prescindir de la duda [...] tampoco puede darse, sin ironía, una auténtica vida humana” (Ballart, 1994: 101). Con este razonamiento, la ironía, de forma definitiva y librándose de las clasificaciones que la controlaban, se convierte en “una actitud *a priori*” del ser humano, ahora “es, en la expresión de Kierkegaard, «el ser-por-sí-mismo de la subjetividad»” (Ballart, 1994: 101). Esta consciencia se vuelve primordial para los pensadores de ahora en adelante debido a que

Lo que más fascinaba de la ironía al filósofo danés era su carácter de estrategia de la conciencia, de poder negativo que permite al escritor desligarse tanto de sus palabras como de sí mismo... (Ballart, 1994: 102)

A pesar de ello y en un giro inesperado dentro de la evolución de este concepto y, más aún, dentro de la línea desarrollada por estos filósofos, se le vuelve a colocar una nueva traba a la ironía. En lo que simula un recuerdo de la poderosa fuerza de control ejercida por el cristianismo, Kierkegaard renuncia a abismarse en la oscuridad de una negatividad absoluta. Así expone su idea de domar la ironía para poder construir una sociedad. Por muy bien argumentada que esté esta propuesta, no se puede dejar de sentir el eco de una comunidad cerrada intentando restituirse:

The real basis of his objections [las de Kierkegaard en contra de la negatividad irónica] [...] is his commitment as a Christian to a closedworld ideology. Though he was himself a superb ironist and could employ a wide range of ironic strategies with great verve, subtlety, and originality, he could not take an ironical, that is, open view of the totality of existence. Since he was a believer, there was one direction in which he could not be ironical; since he believed in God it followed that irony had to be subordinated to the ethical and the religious (Muecke citado por Ballart, 1994: 107).

Más sorprendente será comprobar que lo que parece ser un caso particular se convierte en una verdad dentro del movimiento romántico. Esta inquietud

ante los poderes desatados se manifiesta más allá de pensadores individuales en los proyectos sociales que esbozaron algunos de los exponentes más importantes del romanticismo como Friedrich Schiller. El escritor germano-británico parte de la idea de Kant que propone el juicio como centro del pensamiento y que proporciona “«el concepto de una finalidad de la naturaleza» que no sólo permite ascender de lo particular a lo general, sino que también interviene prácticamente en la realidad” (Bürger, 1987: 96). De aquí se pasa a proponer “algo así como una determinación de la función social de lo estético” (Bürger, 1987: 96) que permitiría llevar este pensamiento a todos los hombres sin importar su clase social o nivel educativo. Así, el arte gracias a su autonomía, “a su desvinculación de fines inmediatos”, y a su capacidad de llegar a miles de individuos, “es capaz de cumplir una misión que no podría cumplirse por ningún otro medio: la elevación de la humanidad” (Bürger, 1987: 96). La propuesta se tropieza con la “oposición irresoluble entre la sensibilidad y el entendimiento” (Bürger, 1987: 97) vistos hasta ese momento como formas divorciadas del pensar humano, solo que ahora esta oposición

... no es eterna, sino que se ha vuelto histórica, pero no por eso parece menos irremediable, pues toda transformación social hacia un hombre racional y al mismo tiempo humano exige previamente que pueda formarse en tal sociedad.

En este momento de la argumentación introduce Schiller el arte, al que asigna nada menos que la misión de volver a reunir las dos «mitades» separadas del hombre... (Bürger, 1987: 97)

Se evidencia en la cita anterior la íntima relación entre el movimiento Ilustrado que buscaba la “transformación social hacia un hombre racional” y el Romanticismo que se propone, en algunos casos, como el medio para conseguirla. Pero más importante es notar que al asignar al arte “la misión de volver a reunir las dos «mitades»”, se le está coartando al mismo tiempo la libertad irónica que había asumido para enfrentar las jerarquías impuestas. En este sentido, el Romanticismo tiene un funcionamiento contradictorio y por ello mismo irónico: abrió las puertas a la negatividad como única forma de responder al anacrónico establecimiento de una comunidad cerrada en el siglo XVIII, pero también se inquieta ante la espiral oscura en que está cayendo y

trata de retomar las riendas del animal con que confrontó el poder despótico e ilustrado.

Esto es producto también de la misma nostalgia que embarga a los románticos. Como origen de su proyecto, ellos sentían el desasosiego de vivir en una sociedad que había exiliado la sentimentalidad, la percepción inmediata, lo sublime, como algo irracional y superfluo. Pero al mismo tiempo los invadía la añoranza de un mundo más simple, una comunidad cerrada donde sus vidas tuvieran un sentido pleno. De este modo se explica que miraran con tan buenos ojos la antigua Grecia o la cristiandad medieval.

Sin embargo, esta endeble estructura no podría sostenerse por mucho tiempo. Con el avance del siglo XIX, la sociedad capitalista se va haciendo más compleja y, con ello, va destruyendo los restos de comunidades pequeñas y cercanas a la homogeneidad, que colaboraron con el sentimiento nostálgico de la generación posterior a la Ilustración. Ahora, en un mundo mercantilizado y contradictorio se abre un hoyo negro que parece absorber cualquier forma de pensamiento constructivo.

2.4. EL VÓRTICE DE LA IRONÍA MODERNA

En su concepción de la novela, Lukács ofrece al mismo tiempo una descripción del mundo al que esta responde. Lo asertivo de las líneas del teórico húngaro está en describirlo como un proceso cerrado. Como he tratado de explicar, su surgimiento avanza con todos los pasos que hasta ahora he descrito, así mismo esta es un género en constante desarrollo. Pero si queremos aprehender la verdadera forma de la comunidad abierta y heterogénea, tendríamos que considerarla en toda su complejidad inmediata y en apariencia inamovible –como además la perciben los individuos:

La novela es la epopeya de un tiempo donde la totalidad extensiva de la vida no está ya dada de una manera inmediata, de un tiempo para el cual la inmanencia del sentido de la vida se ha vuelto problema, pero que, no obstante, no ha dejado de apuntar a la totalidad. Nos atenderíamos a un criterio superficial y puramente artístico si buscáramos, en el verso y en la prosa, los únicos caracteres decisivos que permitieran definir la epopeya y la novela como géneros distintos (Lukács, 1971: 59).

El verdadero núcleo de toda la problemática está en aprehender una realidad imposible de aprehender. La totalidad y completitud de la epopeya ha sido quebrada y ahora el hombre solo puede percibir fragmentos del mundo. La sociedad se ha vuelto una comunidad variopinta y en constante cambio, contradictoria consigo misma, fugaz e inasible. Las visiones se superponen unas a otras cobrando validez dependiendo de la circunstancia, de aquí que el hombre se vea obligado, en su inevitable racionalidad, a adoptar una postura de manera absoluta en un instante para dejarla en el próximo y ver la contradicción en él mismo. Por tanto, si sólo percibe fragmentos, no podrá expresarse de otra manera: a través de fragmentos. La contingencia de su realidad mutable lo abraza y pone en el centro de la historia a un individuo problemático:

Mundo contingente e individuo problemático son realidades que se condicionan una a la otra. Cuando el individuo no es problemático, sus fines le son dados con una evidencia inmediata y el mundo en que esos fines han construido el edificio puede oponerles dificultades y obstáculos en la vía de su realización, pero sin jamás amenazarlo con un serio peligro interior. El peligro no aparece sino a partir del momento en que el mundo exterior ha perdido contacto con las ideas, cuando esas ideas devienen en el hombre hechos psíquicos subjetivos: ideales (Lukács, 1971: 81-82).

Al retrotraer el saber y el conocimiento fuera del área de la representación (Foucault, 2006: 245), desaparece la posibilidad de una completitud y se abraza el constante cambio subordinado a los ideales que sobre él se imponen. Esto problematiza la misma raíz del hombre y lo convierte en algo desechable, inevitablemente descartable, pero al mismo tiempo es él quien puede percibir esto y el único, hasta el momento, que da cuenta de todo el proceso. De nuevo la contradicción desemboca en la ironía. Y es aquí donde George Lukács posiciona dicho concepto para explicar el surgimiento del nuevo género y de la nueva concepción de mundo. Se percibe el

... movimiento por el cual la subjetividad se reconoce y se anula [...] significa que el sujeto normativo y creador se disocia en dos subjetividades: una que, en tanto que interioridad, afronta los complejos de poderes que le son extraños y se esfuerza por impregnar un mundo extraño, con los contenidos mismos de su propia nostalgia; el otro, que ilumina mundos,

extraños uno al otro, del sujeto y el objeto; este último los comprende en sus límites captados como necesidades y condiciones de su existencia y, gracias a esa lucidez, dejando subsistir la dualidad del mundo, percibe, no obstante y forma un universo dotado de unidad, por un proceso donde se condicionan recíprocamente elementos de esencia heterogénea (Lukács, 1971: 78).

Nueva contradicción: la única forma de dar unidad o por lo menos relación a la heterogeneidad que se experimenta día a día es a través de un proceso que la remarca. Debido al punto de vista que se quiere adoptar en esta investigación es importante remarcar la importancia de estas páginas de la *Teoría de la novela*. Es muy cierto que “la dualidad esencial de la ironía” (Ballart, 1994: 191-192) había sido anunciada por Cicerón (Ballart, 1994: 48) o por el modo en que el *eiron* confrontaba al *alazon*. Sin embargo, el giro ofrecido por la modernidad es tan fuerte que obliga a un funcionamiento que las comunidades anteriores nunca habrían concebido o comprendido. Aquí tenemos un aporte fundamental de Lukács: reconocer que las nuevas circunstancias transforman por completo un viejo término. Al mismo tiempo creo que esta es también la razón por la cual en *Teoría de la novela* no se emplea previamente el término sino que se toma como una concepción autónoma de la modernidad. En este sentido se evidencia cierta “completitud” o lazo de unión entre las partes del nuevo mundo pero a cuenta de percibirlo como algo inorgánico, sin vida:

... sobre la base completamente nueva cualitativamente, captamos la vida en una nueva perspectiva donde se entrelazan inextricablemente la autonomía relativa de las partes y su ligazón con el todo. Con la única reserva de perder la rigidez de su autonomía abstracta y que su relación con la totalidad, por próxima que sea de lo orgánico, no constituye, no obstante, sino una relación conceptual sin cesar abolida y no una realidad auténtica y nativamente orgánica (Lukács, 1971: 79).

Esto se da porque, como afirmó Víctor Bravo (1997), la tachadura no se encuentra en el mundo, sino en el yo que lo observa. De este modo, lo irónico, de forma explícita ahora, deja de ser una cuestión del discurso y pasa a ubicarse en el ojo de quien mira, bien sea el autor o el lector.

Me parece que aquí se impone dar respuesta a una pregunta evidente: ¿no era la sociedad europea posterior al Renacimiento una comunidad abierta y heterogénea, un mundo contingente donde había que echar mano a la ironía para comprender la realidad? Como es evidente, sí lo era. En el capítulo anterior ya había expresado cierta arbitrariedad en la selección de los puntos de partida y además había indicado varios quiebres por donde la modernidad iba colándose.

Reitero un caso significativo y muy trabajado para remarcar esta idea. Muchísimos de los teóricos que he venido citando (Bravo, 1997; Foucault, 2006; Lukács, 1971; por mencionar solo tres que lo analizan directamente), han evidenciado cómo *El Quijote* (1605-1615) “esboza lo negativo del mundo renacentista” (Foucault, 2006: 54). El momento que vive Cervantes le permite colocar a su personaje en una dualidad y una contradicción que marcarán toda la obra:

Al asemejarse a los textos de los cuales es testigo, representante, análogo verdadero, Don Quijote debe proporcionar la demostración y ofrecer la marca indudable de que dicen verdad, de que son el lenguaje del mundo. Es asunto suyo el cumplir la promesa de los libros. Tiene que rehacer la epopeya, pero en sentido inverso... (Foucault, 2006: 53-54)

Pero el mundo en el que ahora vive ya no es homogéneo y hay un deslastre entre “la promesa de los libros” y los campos de Castilla por los que se mueve el caballero de la triste figura. De aquí la magnífica e hilarante yuxtaposición de Cervantes que genera una novela no corta en humor, escenas grotescas y actuaciones absurdas. No es casual que se diga que “*Don Quijote* es la primera de las obras modernas” (Foucault, 2006: 55). Sin embargo, la fuerza restrictiva del Cristianismo puso nuevo coto a una sociedad que veía cómo las contradicciones desmoronaban su viejo orden.

De este modo podemos afirmar que bien sea porque la sociedad no termina de salir del mundo cerrado y homogéneo, como parece ocurrir con la España de Miguel de Cervantes; porque se establece un proyecto para restablecer un mundo homogéneo donde cada individuo consiga un sentido a su vida, como se propuso hacer Schiller; o porque el autor decide seguir una “closeworld ideology” (Muecke, citado por Ballart, 1994: 107) como pasa en la

propuesta de Søren Kierkegaard; la ironía antes del siglo XIX encuentra una gran cantidad de trabas que impiden su completa significación.

Ejemplos similares se pueden encontrar en Latinoamérica. En un primer momento valdría la pena volver a mencionar el caso de Simón Bolívar. A primera vista, este político y militar venezolano expresa una visión que comprende la heterogeneidad del mundo y adopta las ideas europeas sobre la libertad y la igualdad –no es casual que se le denomine “el Libertador” (Bethell *et al*, 1991: 110). Sin embargo, su experiencia en las guerras por la independencia de América del sur y la pérdida de las primeras repúblicas que, según él, se debió a una excesiva libertad en su estructura legal, lo llevaron a proclamar un modo de gobierno democrático que se acercara al ideal europeo pero tenía algunas particularidades restrictivas:

Según Bolívar [...] el gobierno apropiado para un lugar como Venezuela, aunque fuera aparentemente republicano, debería ser uno en que *los desordenados instintos del pueblo llano estuvieran controlados* por la existencia de un sufragio restringido, un ejecutivo poderoso y un senado hereditario... (Bethell *et al*, 1991: 110; cursivas agregadas)

Todo lo antes asentado, propuesto en su famoso “Discurso de Angostura”, expone “un sistema profundamente conservador que resumía los rasgos duraderos del pensamiento político de Bolívar” (Bethell *et al*, 1991: 110). En este sentido, quien en un primer momento se proponía como defensor de la libertad de pensamiento e, inevitablemente, de sus múltiples corrientes muchas veces contradictorias, se convierte en una suerte de muro de contención tratando de controlar un ideal de república cerrada y sostenible.

Sin embargo, el ejemplo anterior es demasiado ambiguo, podríamos encontrar otro más específico de la literatura. Andrés Bello expone la contradictoria línea de pensamiento que invadía Hispanoamérica y que se decanta por un orden controlado y apegado a los estatutos del viejo sistema. Si en su “Alocución a la poesía” (1823) proponía un estilo imposible de encasillar en el Clasicismo o en el Romanticismo porque estaba tratando de dar con una expresión adecuada para el nuevo continente que debía desarrollar una independencia no sólo política sino artística también (cf. Rodríguez Monegal, 1969), en su labor como educador Bello será mucho más restrictivo. Julio

Ramos, en un libro significativamente titulado *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, explica que en la concepción del gran intelectual el “*saber decir* es un presupuesto del proyecto de disciplina y racionalización de la sociedad emergente” (Ramos, 2009: 42). Por lo tanto no es sorprendente que se colocara el estudio de la lengua como centro en el proyecto universitario que desarrolló en Chile. Las correspondencias entre estas ideas y las esbozadas por los gramáticos de *Port Royale* son muchas y por eso no debe sorprendernos que para Andrés Bello “las letras proveen las condiciones necesarias para el ejercicio de la ley. La insistencia en la ilustración como dispositivo de trabajo y ordenación es notable” (Ramos, 2009: 42). En otras palabras, frente al desolador panorama que tenían los países latinoamericanos después de las guerras de independencia, se siente la incontenible necesidad de ordenar y producir, poner coto a los deseos libertarios desatados hacia principios del siglo XIX. Todo esto para recobrar las estructuras de poder que se habían desmantelado con miras a socavar el mandato español. Para Bello, era fundamental el papel de la educación y el paradigma de la elocuencia, es decir:

... las letras proveían el saber preliminar requerido para *formar* discursos efectivos y útiles. Más aún, las letras eran un instrumento de la formación de sujetos disciplinados; sujetos de la ley, subordinados al orden general y capaces incluso de administrarlo. Porque las letras, como elocuencia, más que un mero índice de prestigio o distinción, eran un paradigma –por su carácter formalizado– de la racionalidad que orientaba los proyectos de la nueva sociedad, en su pugna por ordenar el «caos» americano (Ramos, 2009: 44).

Pero como se apuntó más arriba, el desarrollo económico y capitalista de los dos continentes, América y Europa, impedirá que estos controles se sigan manteniendo. Así, la voracidad de la nueva economía y la fuerza devastadora de la razón, convertirán a las sociedades en largas líneas de producción donde antes que el orden se busca la novedad y la mercantilización de productos y, más significativo, de los individuos. Esto será profundamente sentido por Charles Baudelaire y Rubén Darío que, a modo de queja y al mismo tiempo de apropiación, sentarán las bases de un funcionamiento artístico cimentado en la eterna reformulación.

Esto se termina de ver cuando la economía empieza a apoderarse de cada rincón del individuo y de la sociedad; si el mundo heterogéneo había generado un hombre contradictorio, el capitalismo convierte los cambios en una regla en función de la novedad. Así, como “cualquier otra actividad, la poesía puede ser considerada desde el ángulo económico”, del mismo modo, “la moral” (Bataille, 1971: 78). La “crítica negativa” de Baudelaire, que luego Darío heredaría dándole un nuevo espíritu acorde a su tiempo y lugar, sólo puede explicarse en una sociedad donde se tiene “que elegir entre velar por el futuro y el instante presente” (Bataille, 1971: 78-79). Más aún, las masas de esta sociedad capitalista estarán avocadas al mantenimiento de “la primacía del porvenir” para asegurar el placer inmediato de un selecto grupo de individuos.

Pero vayamos por partes. Este desarrollo europeo que se gestó a finales del siglo XVIII y a principios del XIX generó lo que parecía “un aumento indefinido de las fuerzas productivas y asumió este aumento como fin” (Bataille, 1971: 80). Esta idea desembocó en una sociedad mercantilizada donde el individuo era medido de acuerdo a su capacidad laboral porque “[t]odo trabajo tiene un resultado que [...] se aplica a un nuevo trabajo” (Foucault, 2006: 250). Aunque no se vio de forma instantánea y se sintió que se estaba apostando por un futuro provechoso e idílico, en realidad no se pensaba “en la evolución futura sino en la forma de una disminución y, en el caso extremo, de una suspensión total de la historia” (Foucault, 2006: 250). Esta, me parece, es una de las expresiones de la anulación del hombre que se gestó en el siglo XIX y que Baudelaire supo asir tan bien. El romanticismo sintió este abismo y se opuso a la burguesía con “la exaltación del pasado” o con la “evasión profesional” (Bataille, 1971: 80-81), pero a final de cuentas “no pasó de ser una versión anti-burguesa del individualismo burgués” (Bataille, 1971: 81). Por el contrario, si Baudelaire se evade, como hace en muchos poemas –de aquí el significativo título de uno de sus libros *Les paradis artificiels* [*Los paraísos artificiales*] (1860)–, solo lo hace para volver a caer de nuevo en la realidad parisina que padeció. De este modo niega la fantasía y desprecia la realidad, niega la posibilidad del arte pero también se niega a asumir una vida vacía y plana en una sociedad donde se sabe el precio de todo pero no se valora nada: “La negación de Charles Baudelaire es la negación más profunda, ya que no es en ningún momento la afirmación de un principio opuesto” (Bataille, 1971: 82);

o en palabras más ajustadas a estas páginas: es la ironía desprendida de todo estribo e incapaz de aceptarse ni siquiera a ella misma.

Por muy abstracta que pueda verse la argumentación anterior, en verdad no es más que la consecuencia de una realidad más cotidiana de lo que creemos. La masificación de la vida y la comercialización del día a día conllevan a la implantación de la mercancía como una presencia sempiterna. Pero para que esto sea posible, la mercancía “debería ver en cada quien al comprador en cuya mano y a cuya casa quiere amoldarse” (Benjamin, 1972: 71). No son los individuos quienes desean solventar una falta en su vida sino que la sensibilidad del capitalismo sabe reconocer, incluso antes de que aparezcan, las necesidades que tenemos. Esta “es la naturaleza de la ebriedad a la que el «flâneur» se entrega en la multitud” (Benjamin, 1972: 71) y también el poeta sabrá hacerlo para sobrevivir. Así, se acude a “lo contrario de la voluntad [...] la fascinación”, un sentimiento que parecía sacar al poeta y al lector de “la masa tumultuosa de estas aguas de la depresión” pero que era “incapaz de satisfacer [...] que destruía” (Bataille, 1971: 82-83). En cierto modo y sin ánimos de cortar la plenitud de interpretaciones que se le pueden dar a estas líneas, lo que halla el individuo en esos paraísos artificiales, en esa fascinación rápida y vacía, es el momentáneo placer de completitud que le fue negado en el mundo heterogéneo.

Pero sin importar posibles mistificaciones o cordialidades sociales – Walter Benjamin (1971: 53) con exactitud hablaba de “la fantasmagoría de la vida parisina”–, la realidad a la que inevitablemente despertaban los artistas y por supuesto, con su especial sensibilidad, Charles Baudelaire, era muy desalentadora: “Las gentes se conocían entre sí como deudores y acreedores, como vendedores y clientes, como patronos y empleados y, sobre todo, se conocían como competidores” (Benjamin, 1971: 53). Más expresivo será recordar que la cita precedente es una fotografía de la comercialización de uno de los sectores sociales que más se resistió al capitalismo. En otras palabras, lo que Baudelaire respiraba era algo tan cotidiano y tangible como el papel moneda.

La nueva dinámica tenía un lugar para todos los participantes en la jerarquía mercantil que había logrado englobar los procesos de producción, compra y venta. Las estratificaciones son sumamente rígidas marcando la

distancia y la diferencia entre los individuos, pero al mismo tiempo igualándolos bajo el valor hora-hombre. En un sistema así, la única forma de protesta que le queda al individuo es el deslastre social, un procedimiento surgido en la misma pobreza de las calles parisinas y que es un estoy-no estoy consciente de ello:

Naturalmente el trapero no cuenta en la bohemia. Pero todos los que formaban parte de ésta, desde el literato hasta el conspirador profesional, podían reencontrar en el trapero algo de sí mismos. Todos estaban, en una protesta más o menos sorda contra la sociedad, ante un mañana más o menos precario (Benjamin, 1971: 32).

La bohemia: el desclase social como consecuencia de la incapacidad mercantil y, al mismo tiempo, como queja. La falta de futuro de quienes lo aseguraban a las cimas jerárquicas, era también un modo de escape para ver a París –y más tarde a Santiago de Chile y a Buenos Aires– desde la negatividad irónica y darle voz a esa “protesta [...] contra la sociedad”; un grito que tendría “un tono fundamentalmente blasfemo” (Benjamin, 1971: 35). Pero:

No hay que tomar demasiado en serio el satanismo baudelairiano. Si tiene alguna importancia, la tiene sólo en cuanto que es *la única actitud en la que Baudelaire estaba en situación de mantener a la larga una posición no conformista* (Benjamin, 1971: 35; cursivas agregadas).

He aquí, me parece, el verdadero posicionamiento de la ironía moderna. No es tanto que Baudelaire fuera satánico sino que el satanismo era la blasfemia máxima en contra del cristianismo vano de las clases altas. Si el ironista se coloca una máscara es sólo para confrontar una visión de mundo y darle su opuesto. Es a fin de cuentas “la metafísica del provocador” (Benjamin, 1971: 26) que asume una idea porque es la contraria de la que le ofrecen y así obliga a su interlocutor a quebrar las nociones homogéneas con que quiere envolver su vida. Porque una comunidad abierta y heterogénea no presupone la desaparición de las ideologías de las comunidades cerradas y homogéneas, simplemente su vacuidad. Por lo cual, una manifestación del deslastrado busca dejar en el mismo vacío en que él no se sostiene al interlocutor.

Cómo hace un mecanismo tan específico y de un contexto tan complejo para entrar en un mundo que, mientras Baudelaire vivía, construía las

contenciones necesarias para establecer un coto cerrado al caos y seguro para la prosperidad y la razón. Quizás por el cobijo de este último elemento. Sin embargo, la respuesta es mucho más compleja. A pesar de que Bello y Bolívar cierran su carrera libertaria cercando a los países latinoamericanos con directrices comedidas, es imposible que aíslen al continente de un mundo lanzado al progreso, a la zaga de su sombra.

Los esfuerzos por mantener a la comunidad de habla castellana dentro de una comunidad homogénea y caduca no fueron pocos a juzgar por los ejemplos citados –lo sucedido con Miguel de Cervantes, los casos de Simón Bolívar y Andrés Bello. Por eso mismo, su ingreso en la modernidad “no es parejo en toda la comarca hispanoparlante, ni tiene la misma intensidad en sus diversas zonas” (Rama, 1985b: 27). Pero esto no quiere decir que no llegue; tiene sus propios manejos y es lógico que empezara en el continente de Bello y Bolívar si pensamos en “[e]l desarrollo económico de Hispanoamérica por obra de los imperios europeos” (Rama, 1985b: 27). Es más, su ubicación cronológica tiene perfecta lógica dentro de la misma dinámica que abismó a Baudelaire a una vida mercantilizada:

La incorporación de América Latina al sistema creado por la burguesía europea triunfante se intensifica a partir de 1870 al día siguiente del aplastamiento de la Comuna. El sistema tenía en Europa unos cuantos decenios de vida, porque habiéndose generado oscuramente en la Inglaterra del XVIII, toma el poder desde comienzos del siglo siguiente y se hace ley soberana desde el «Enriqueceos», del rey burgués. Sin embargo, su expansión vertiginosa se hará en el período 1870-1914, cuando ya se ha producido la capitalización básica (Rama, 1985b: 24).

Es evidente que todo este contexto y anexión económica habría sido inútil en el plano literario sin “un don poético superior” (Rama, 1985b: 6) como fue el de Rubén Darío. Pero también debemos agregar

... una época de intenso cambio y, por lo mismo, confusa y contradictoria [...] Esta opción lo lleva [a Darío] a instalarse de lleno en la modernidad, aceptando, a veces con demasiada celeridad, sus diversas servidumbres (Rama, 1985b: 6).

Solo en este contexto se consigue lo que muchos ya habían buscado con algunos frutos pero profundas fallas. Como refiere Ángel Rama resumiendo

a docenas de críticos anteriores a él, el fin buscado y conseguido por Darío era “el mismo a que tendieron los últimos neoclásicos y primeros románticos de la época de la independencia: la autonomía poética de la América española” (Rama, 1985b: 5). Por esto, en cierto modo puede decirse que la literatura hispanoamericana independiente nació moderna. Por otro lado y como piso para la idea anterior, es muy curioso que para completar su objetivo haya recurrido al mismo elemento que Benjamin (1971, 185-186) destacó en Baudelaire:

Ya vimos que esta actitud fue la típica de Darío: «Mi éxito – sería ridículo no confesarlo– se ha debido a la novedad», le dice a Groussac, y en reiteradas ocasiones subraya el rasgo de invención «novedosa» de los contemporáneos modernistas de que habla... (Rama, 1985b: 25)

Pero en realidad esto es la expresión de otro aspecto más intrínseco tanto del capitalismo como del arte que nace con Baudelaire y se afincará a principios del siglo XX: “una subjetivación violenta de la creación artística” (Rama, 1985b: 25). Por supuesto, esto solo podía conseguirse en el nuevo contexto debido a que es la expresión de cómo:

El poeta hace suyas, no sólo las leyes del mercado, con su circulación de productos, sino también la estructura subjetivista de la economía que acaba de imponérsele al mundo hispanoamericano (Rama, 1985b: 25-26).

La consciencia irónica de Rubén Darío parece confirmarse al leer sus “Palabras liminares” a las *Prosas profanas*: “Porque proclamando, como proclamo una estética acrática, la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción” (Darío, 1989a: 57). Más adelante llega a decir:

no tengo literatura «mía» –como lo ha manifestado una magistral autoridad–, para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es *mía* en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea (Darío, 1989a: 58).

O en el trabajo creativo: “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo [...] Y no hallo sino la palabra que huye, la iniciación” (Darío, 1989b: 86).

Esta es la expresión de la negatividad baudelaireana en boca del bardo nicaragüense y con ella la ironía asume el puesto central y reinterpretativo que permitirá el desenvolvimiento de una literatura moderna y autónoma en Hispanoamérica. Después de Darío no serán necesarias las importaciones de última hora en el continente. Si muchísimos poetas acogen con rápido afán algunos nombres europeos o norteamericanos será como respuesta a necesidades y funcionamientos internos. La tradición de la ruptura, la ironía moderna, se asienta en la voz de uno de los escritores más contradictorios y complejos del mundo, que al mismo tiempo escribió versos hoy caducos porque respondían a la inmediatez. Hemos llegado a un punto de no retorno; el modo irónico que vio Paul De Man y explicaré en el próximo apartado, está firmemente arraigado en las consciencias poéticas de Baudelaire y Darío, dato que explica la autonomía literaria de los continentes y su desarrollo que cada día se hacía más abrupto.

2.5. EL CAÍDO Y EL MIRAR IRÓNICO

Al final del apartado anterior se habló de un punto de no retorno y esto debe reiterarse. A diferencia de las perspectivas historicistas que insisten en considerar el manejo irónico como una herencia inmutada de la literatura anterior al Renacimiento, lo expuesto en estas páginas parece confirmar la siguiente afirmación de Muecke:

The old definition of irony –saying one thing and giving to understand the contrary– is superseded; irony is saying something in a way that activates not one but an endless series of subversive interpretations (Muecke, 1986: 31).

La caída del mundo occidental, la ruptura de los parámetros bajo los cuales se construía su realidad, desataron un sentimiento de desasosiego que fue afincándose hasta no dejar piso a ninguna postura de pensamiento. Como consecuencia cualquier idea puede ser defendida pero también vulnerada por su opuesto que tiene igual validez. En muchos sentidos se abre un todo vale porque se comprende la lógica interna y validez de varias ideas pero se reconoce su inviabilidad en la nueva comunidad global o su ejecución

incompleta y, a veces, hipócrita. Aquí está el origen de esa infinita serie de interpretaciones subversivas que el artista puede activar a conveniencia en su ejecución. La dualidad original del discurso irónico es lo que permitió su posterior reformulación, el decir no decir; pero el nuevo modo en que se entiende nos aparta de las posibilidades restrictivas que en algún período pudo tener. Sería imposible olvidar la función de la sociedad capitalista en este desarrollo, esta fue la que terminó de empujar al artista a su caída; si antes se pudo evadir o cantar un pasado idílico, la nueva realidad lo confrontó con su precariedad y, al mismo tiempo, le dio una sabiduría que sólo en esas circunstancias podría haber conseguido:

In the idea of fall thus conceived, a progression in self-knowledge is certainly implicit: the man who has fallen is somewhat wiser than the fool who walks around oblivious of the crack in the pavement about to trip him up. And the fallen philosopher reflecting on the discrepancy between the two successive stages is wiser still, but this does not in the least prevent him from stumbling in his turn. It seems instead that his wisdom can be gained only at the cost of such fall (De Man, 1983: 214).

Baudelaire veía que la risa y el “cómico absoluto” (Baudelaire, 2001: 116) surgían al ver la caída de otra persona. De aquí que despierte de una contradicción: me siento superior al caído pero me sé en él porque yo mismo he estado en sus circunstancias. “La risa es satánica”, es la afirmación de la “propia superioridad” y, al mismo tiempo, de “una miseria infinita”; superioridad con respecto a los animales y al animal que se resbaló, pero “[m]isericordia infinita con respecto al Ser absoluto del que posee la concepción” (Baudelaire, 2001: 94). Quien cae no ríe, sino quien lo observa, toma por un momento consciencia sobre el caído; sin embargo, esa risa es la constatación de la propia miseria: en los otros nos reímos de nuestros defectos. Trasladado este razonamiento a un plano más amplio surge una sensación de vértigo ante el “cómico absoluto” que es asumir la misma actitud de quien ríe ante la caída con respecto al mundo en general como quien se prepara “para los grandes desastres y el destino tumultuoso que [le] espera” (Baudelaire, 2001: 111); “el hada lo ha querido, el destino nos precipita, no me preocupo; ¡vamos!, ¡lancémonos!” (Baudelaire, 2001: 111-112). Esto mismo ocurre con la consciencia posterior al

Romanticismo. Si el romántico se oponía a su sociedad, se evadía de ella y la denunciaba por la caída a la que estaba llevando a los hombres, a final de cuentas no podrá más que volver a su patética realidad, a su buhardilla pobre o al sitio de sirviente cuando el nuevo siglo se afiance. Pero si convertimos esto en una consciencia absoluta, toda búsqueda desemboca en “un ideal vacío”, o para ser más claros: “En la cumbre del ideal baudelairiano se halla pues, el concepto de la muerte, totalmente negativo y falto de contenido” (Friedrich, 1974: 65). De aquí el sentimiento de *spleen* que nulifica el tiempo cuyo transcurso es siempre igual a esta consciencia desilusionada –“el tiempo se cosifica; los minutos cubren al hombre como copos” (Benjamin, 1972: 159–, pero también contempla “la percepción del tiempo se afila de manera sobrenatural” (Benjamin, 1972: 159). Todo lo anterior porque estamos ante un yo que percibe desde fuera –“[e]l hombre al que se le escapa la experiencia se siente arrojado del calendario”, dice Benjamin (1972: 159)– y esto, trasladado a todos los aspectos de la existencia– permite que lo irónico cobre plenitud:

... twofold self that the writer or philosopher constitutes by his language seems able to come into being only at the expense of his empirical self, falling (or rising) from a stage of mystified adjustment into the knowledge of his mystification. (De Man, 1983: 214)

Solo en la experiencia propia, el hombre puede comprender e internalizar la duplicidad irónica que reconoce el valor al que se aspiraba pero también hace morder el pavimento donde se cae.

Más allá de todas las metáforas e internacionalizaciones personales debo señalar un aspecto clave para evaluar con propiedad el nuevo modo que surge con la sociedad capitalista. Paul De Man señala cómo “[i]rony is a synchronic structure, while allegory appears as a successive mode capable of engendering duration as the illusion of a continuity” (De Man, 1983: 226). Así, la ironía obliga a una experiencia del tiempo inmediata y descartable al próximo instante. Esa abolición de la historia que explicábamos citando las líneas de Foucault sobre David Ricardo, esa experiencia cotidiana por la cual se da la “suspensión total de la historia” (Foucault, 2006: 250), tiene expresión artística en el modo irónico. En un mundo abierto y heterogéneo, en constante modificación y redistribución, consagrado a la noción de novedad para vender

una mercancía siempre redefinida según dicte el capricho del consumidor, la noción del cambio temporal desaparece dejando una línea recta sin nada en sus extremos que es borrada para redibujarse. Volvemos a Paz y Calinescu: el tiempo de la modernidad, la proyección recta del cristianismo que se origina con la primera venida de Cristo y terminará con el Juicio Final, ahora sin un verdadero destino. En la sociedad en que el cristianismo se ha vaciado de significado su temporalidad es consagrada a la novedad que muta y se borra a sí misma.

También vuelvo, en una cita extensa, a Lukács porque me parece que no se le ha dado suficiente justicia a la visión de este autor. La ironía, si no queremos seguir leyéndola como un tropo prescindible, tiene que ser entendida dentro estos nuevos esquemas:

Semejante situación quita a la ironía esa superioridad fría y abstracta que reduciría la forma objetiva a una forma subjetiva –la de la sátira– y la totalidad a un simple aspecto, pues obliga al sujeto que contempla y que crea a aplicarse a sí mismo su propio conocimiento del mundo, a tomarse a sí mismo [...] Esa ironía es la autocorrección de la fragilidad; las relaciones inadecuadas pueden metamorfosearse en una ronda fantástica y ordenada de malentendidos y de desconocimientos mutuos donde todo es visto bajo múltiples fases; como aislado y como ligado, como soporte de valores y como nada, como separación abstracta y como vida autónoma concreta, como decoloración y como floración, como sufrimiento infligido y como sufrimiento sufrido (Lukács, 1971: 78-79).

El nuevo concepto, la nueva mirada que se ejerce sobre el mundo, es el enunciado de una idea cierta pero con un tono que socava su propia formulación en favor de su relativo. Pero esto no niega lo expresado sino que le quita su carácter dogmático diciendo sí pero no. De aquí la facilidad con que se convierte en una consciencia invasora de todo el discurso ofreciéndole el único mecanismo que le permitirá sobrevivir y tener vigencia en los nuevos tiempos pero también condenándolo a la inmediatez y a la caducidad mercantil. Lo saca de la historia tratando de eternizarlo pero la eternidad ya no tiene vigencia dentro de las nuevas leyes de mercado, salvo para una subjetividad que en su desesperación enuncia un mensaje acudiendo a la complicidad de un lector que acepte sus códigos conflictivos.

Ahora bien, una consciencia tan contradictoria, tan absoluta y tan fútil, contiene una inestabilidad fundamental si queremos entender por qué adopta tantas formas y por qué sirve como raíz de las vanguardias que al mismo tiempo demostraban cierta superioridad acompañadas de un carácter superfluo. Un conocimiento tan cierto del mundo, una actitud provocativa y de desclase porta, junto con la distancia necesaria para el análisis, el desquicio que inhabilita la positividad constructiva; Baudelaire dijo con clarividencia: “es notorio que todos los locos de los hospitales tienen desarrollada más allá de toda medida la idea de su propia superioridad” (Baudelaire, 2001: 89). Podemos concluir con Paul De Man que

... absolute irony is a consciousness of madness, itself the end of all consciousness; it is a consciousness of a non-consciousness, a reflection on madness from the inside of madness itself. But this reflection is made possible only by the double structure of ironic language: the ironist invents a form of himself that is «mad» but that does not know its own madness; he then proceeds to reflect on his madness thus objectified (De Man, 1983: 216).

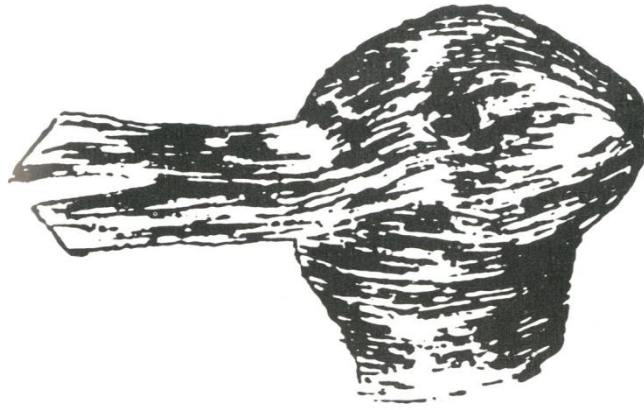
Este reflejo no se queda en el objeto de su discurso sino que busca impregnar también el ojo de quien mira. Lo irónico ya no está en un tropo del lenguaje, y por lo tanto quedan desplazados sus viejos funcionamientos, sino en una activación discursiva compartida por el emisor y el receptor. En este sentido, humor, grotesco y fantástico son maneras de evidenciar la contradicción del mundo moderno; obligar al lector a asumir el mirar irónico. Esto también explica los cambios en la vanguardia: si quiero cambiar la perspectiva de pensamiento del receptor, obligarlo a adoptar mi visión de las cosas, romper con los usos cotidianos de la lengua es una salida efectiva y, más adelante, se hará lo propio con las experimentaciones precedentes. De aquí que la experimentación sea un síntoma de algo más profundo; más importante, si se revisa con cautela el contexto bajo el cual este punto se explota, veremos cómo responde a unas circunstancias comunes a diferentes ciencias humanas y no exclusivas del arte. En todo caso, me interesaba señalar cómo el mirar irónico, paráfrasis práctica de lo hasta ahora explicado y por explicar, sirve de raíz común a lo humorístico, grotesco y fantástico, y también a la vanguardia, de donde se explica su combinación.

Pero antes de desarrollar esto en detalle es fundamental terminar de asentar cómo se maneja esta nueva visión en el papel. Así, la ironía sin revestimientos tiene ahora una nueva lectura. Esta tiene sus orígenes en algo que presintieron autores como Sócrates e incluso Quintiliano y Cicerón:

... no hay otra posibilidad que distinguir entre un uso de la ironía circunscrito a pequeños módulos del discurso, a veces a simples palabras aisladas, de aquel tono, igualmente irónico, que llega a impregnar tan completamente el discurso que lo hace suyo, volviendo muy difícil la tarea de fijar los límites de actuación del recurso (Ballart, 1994: 48).

La dualidad inicial de la ironía: encontramos dos nociones “una claramente retórica”, que fue la clasificada como tropo y estancada en el diccionario; y “otra muy distinta [...] destacable por su relatividad y por lo deliberadamente impreciso de su interpretación” (Ballart, 1994: 48). En el inicio de este capítulo cité varios ejemplos donde el segundo tipo se expone. Por su parte, Pere Ballart afirma que esta última permanecerá en la literatura moderna y marcará su uso en los años posteriores al Romanticismo. Esto tiene mucho de cierto, cuando un autor moderno pretende ser irónico lo hace plagando su discurso de guiños que el lector debe captar y, más aún, evitando el uso de giros desgastados o autorizados por la academia. Sin embargo, el salto descrito por Paul de Man tiene consecuencias que el teórico catalán no parece señalar a cabalidad, razón por la cual recurriré a Linda Hutcheon para sustentar con firmeza mi desarrollo teórico.

Utilizaré un ejemplo bastante común en los estudios que han abordado este tema para dar un sentido más claro a mi argumentación. En la siguiente imagen cualquier observador podrá percibir un pato o bien un conejo, dependiendo desde qué ángulo se esté mirando:



RABBIT OR DUCK ?

Imagen 1 (Hutcheon, 1994: 59)

Por mucho que un espectador se empecine en ver a la suerte de gaviota que se nos presenta en el dibujo, es muy poco probable que, pasado un rato, no vea también al roedor. Incluso considerando esa posibilidad, esto es improbable al leer la pregunta abajo escrita: “Rabbit or Duck?”. Por esta razón, después de ser captado, el juego se mirará con una ligera risa cómplice al dibujo y, de tenerlo al lado, a su autor u otro receptor. Quizás la terquedad o la ceguera de alguna persona la llevaría a enfrascarse en una pelea por decidir si vemos un animal u otro. Pero una vez adoptado el mirar correcto percibimos un ave y un conejo. Este es el mismo procedimiento, la misma sonrisa con que Cervantes se burla de los probadores de vino en la segunda parte de *Don Quijote*:

Diéronles a los dos a probar del vino de una cuba, pidiéndoles a su parecer del estado, cualidad, bondad o malicia del vino. El uno lo probó con la punta de la lengua; el otro no hizo más de llegarlo a las narices. El primero dijo que aquel vino sabía a hierro; el segundo dijo que más sabía a cordobán. El dueño dijo que la cuba estaba limpia y que el tal vino no tenía adobo alguno por donde hubiese tomado sabor de hierro ni de cordobán. Con todo eso, los dos famosos mojonos se afirmaron en lo que habían dicho. Anduvo el tiempo, vendiose el vino, y al limpiar de la cuba hallaron en ella una llave pequeña, pendiente de una correa de cordobán (Cervantes, 2004: 644).

El lector esboza una sonrisa al descubrir que, en efecto, el vino sabía a hierro y a cordobán –misma esbozada por Cervantes–, porque percibe el juego

y la imagen completa: la de un mundo múltiple donde dos realidades, en apariencia excluyentes, conviven. Porque el mensaje expresado nos obliga a relacionarnos no sólo con lo dicho literalmente sino también con las intenciones del escritor y con los otros lectores avisados. Así mismo, estos textos incluyen los dos posibles significados sin necesidad de negar el literal. De estos ejemplos se puede extraer que, como bien describe Linda Hutcheon, “ironic meaning possesses three major semantic characteristics: it is **relational**, **inclusive** and **differential**” (Hutcheon, 1994: 58).

Por supuesto, lo primero que salta a la vista es la primera característica. Me interesa resaltarla porque es, a mi parecer, la que más distancia al nuevo juego irónico del viejo uso:

Irony is a **relational** strategy in the sense that it operates not only between meanings (said, unsaid) but between people (ironist, interpreters, targets). *Ironic meaning comes into being as the consequence of a relationship, a dynamic performative bringing together of different meaning-makers, but also of different meanings...* (Hutcheon, 1994: 58; cursivas agregadas)

La imagen es un conejo y un ave, las dos ideas, lo dicho y lo no dicho se juntan en una misma expresión que obliga a la ambigüedad del pensamiento. Junto con esto, la relación se establece entre el emisor y los receptores, aquellos que interpretan la obra se sienten en una comunidad más íntima con el escritor al captar sus juegos. Esto cobra primordial importancia al considerar que uno de los principales objetivos de la vanguardia fue la participación más activa del lector en la obra de arte. Si la experimentación sirve de algo es para complejizar el proceso de recepción con miras a expresar una captación del mundo que no basta con el vistazo tradicional:

... la idea vanguardista del aumento de la duración de la percepción en el enfrentamiento con la obra artística pone el énfasis en cómo se ven las cosas desde el lado del lector...(Asensi, 2003: 668).

Esta idea irá repitiéndose a lo largo de nuestro trabajo, su importancia nos obliga a volver a ella desde diferentes perspectivas y con distintas intenciones. Por ahora me interesa enfatizar el lazo que une vanguardia e ironía. El tópico puede rastrearse en reflexiones tan lejanas como las de los

formalistas rusos. Shklovski, en “El arte como artificio”, se interesa por el especial manejo del lenguaje en la literatura. Analiza la “idea de economía de las fuerzas como ley” interrogándose si puede trasvasarse de “la lengua cotidiana” a la poética (Shklovski, 1978: 58). Si las “fuerzas creadoras” son limitadas, su empleo debe regularse. Es lógico que, en un primer momento, las percepciones sean sorprendentes, pero “una vez las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas” (Shklovski, 1978: 59). Con esto, “la vida desaparece transformándose en nada” (Shklovski, 1978: 59). De aquí surge su conclusión, la meta principal del arte será sacar a la existencia de la nada en que se encuentra debido a la costumbre: buscará “la liberación del objeto del automatismo perceptivo” para que volvamos a ver las cosas desde su singularidad (Shklovski, 1978: 61).

Los vanguardistas llegan a la misma conclusión por una vía alterna. Su problema es encontrar un nuevo medio para expresar una realidad que los sobrepasa. La obra clásica, orgánica como la denominará Peter Bürger, expresa un mundo en su cabalidad: “maneja su material como algo vivo, respetando su significado aparecido en cada situación concreta de la vida” (Bürger, 1987: 133). Ante un mundo que lo excede, el artista de vanguardias renuncia a este objetivo afianzando su contrario:

... reúne fragmentos con la intención de fijar un sentido (con lo cual el sentido podría ser muy bien la advertencia de que ya no hay ningún sentido). La obra ya no es producida como un todo orgánico, sino montada sobre fragmentos. (Bürger, 1987: 134)

Las consecuencias son varias. Mientras la organicidad pretende “ocultar su artificio. A la obra de vanguardia se aplica lo contrario: se ofrece como producto artístico, como artefacto.” (Bürger, 1987: 136). El concepto de montaje es fundamental: “obra «montada» da a entender que está compuesta de fragmentos de realidad” (Bürger, 1987: 136); por tanto, el receptor debe ensamblar las partes y hacerlas funcionar. El artificio se muestra para que quien observa se encargue de activarlo y participe en la propuesta; si la obra orgánica quiere exponer la vida, la vanguardista pretende activarla en la recepción.

El tronco común de las dos desautomatizaciones está en la ironía. Si esta es relacional e inclusiva, el lector no puede permanecer ajeno a lo expresado. Se muestra la misma realidad pero desde una perspectiva que renueva su percepción, muestra una cara inadvertida. De igual manera se ofrece una sección del mundo para que reconstruyamos lo no visto. La duplicidad, la ambigüedad y la necesidad de la conjunción copulativa (y), son muestras del siguiente aspecto que pone en evidencia la simultaneidad y sincronía de lo irónico:

All these images [...] do imply, however, that ironic meaning is *simultaneously* double (or multiple), and that therefore you don't actually have to reject a «literal» meaning in order to get at what is usually called the «ironic» or «real» meaning of the utterance (Hutcheon, 1994: 60).

En pocas palabras, el nuevo uso irónico incluye las diferentes interpretaciones que se hagan de un mismo hecho. Esta será la manera de ajustarse a un mundo heterogéneo como lo describió Lukacs: asumir una consciencia que acepta de forma simultánea los dobles significados sin la necesidad de rechazar el literal pero no olvidando que hay uno implícito, que solo se activa con la lectura adecuada. Pero el giro hacia la posibilidad de percibir los dos planos de una misma realidad sería imposible si no tuviéramos una suerte de signo que, al mismo tiempo, los diferenciara:

One influential and much cited definition suggests that irony operates where «the sign points to something that differs from its literal meaning and has for its function the thematization of this difference»... (Hutcheon, 1994: 64)

Esto en un primer nivel podría ser el tono o algún manejo específico del discurso que nos hace sospechar de su veracidad. Es difícil predecir qué sería porque la ironía va mutando con las comunidades discursivas. Sin embargo, no es apresurado señalar que humor, grotesco y fantástico, son una suerte de regularización de algunas estrategias diferenciales. Como es obvio, estos participan inevitablemente de las otras dos características, pero diversas obras pueden ser agrupadas bajo dichas etiquetas porque comparten métodos comunes de diferenciación o sugestión con respecto al lector.

Ahora bien, aunque en algún momento de la descripción se ha mencionado la multiplicidad de nociones que abarca la ironía, en general se ha asentado como una dualidad, sobre todo en los ejemplos. Lo que me interesa resaltar ahora es que en verdad la ironía maneja muchas más visiones de mundo. Ante una realidad tan heterogénea y contradictoria es imposible que un mismo hecho no adquiera un carácter proteico al manejar con agudeza las sugerencias hechas al lector. Por tanto existe una

... irony's transideological nature: while irony can be used to reinforce authority, it can also be used to oppositional and subversive ends –and it can become suspect for that very reason (Hutcheon, 1994: 29).

Al cobrar cuenta del rol principal que juega el observador en el proceso constatamos que esto multiplicará las interpretaciones: múltiples observadores con múltiples ideologías afectando el fenómeno observado. Por esto es importante ahondar en la función del receptor en el proceso irónico, porque será él, en buena medida, quien decida si activar o no el mirar irónico: “We must conclude therefore that what is «appearance» and what is «reality» in irony are no more than what the ironist or ironic observer take them to be” (Muecke, 1970: 31).

Como debe presentir el lector, la literatura es un ámbito privilegiado para expresar todo esto. La multiplicidad ideológica y la reformulación de sentidos dependiendo de lo expuesto por el escritor y cómo el lector decide interpretarlo, tendrá un espacio vasto e importante en el arte que emplea el lenguaje. Con Lukacs constatamos cómo la épica funcionaba para dar sentido completo y cabal a la realidad de los individuos. Por esto mismo puede dar expresión al sin sentido en que ha quedado la realidad; tras esta afirmación es más coherente la descripción de la novela como la epopeya del mundo moderno. Pero creo que es importante considerar un aspecto mucho más pragmático:

In literature the scope for irony is wider still. Like all the arts, literature can parody the style of another artist or epoch. Like the graphic arts, it can depict ironic situations. But the language it employs is obviously far more able to deal with what people say, think, feel, and believe, and consequently with the differences between what people say and what they think and between what is believed to be and what is the case. And this

precisely is the area within which irony operates (Muecke, 1970: 7).

El lenguaje, ya refería Teun A. van Dijk en su famoso estudio *Ideología*, es la mejor herramienta a través de la cual se transmiten las estructuras de ideas que dan orden a la realidad. Esto mismo fue lo que vieron *Port Royal* y después los escritores románticos. Por eso pudieron emplearlo para dar forma a la realidad percibida, solo que a diferencia de los griegos ellos no pudieron pasar por alto las contradicciones internas de unos individuos cuyo horizonte estaba resquebrajado. Por lo tanto, ante este nuevo panorama crea una nueva modalidad irónica que despierta una infinidad de interpretaciones subversivas, a veces incluso entre ellas.

Debido a esto debemos buscarle un nombre que vaya más allá del simple tropo discursivo. Así mismo tenemos que hacer una descripción más adecuada de sus funcionamientos que van mutando junto con la evolución literaria. En sus consideraciones enfocadas en la literatura, Ballart llegó a esta conclusión y con inteligencia da un nombre castellano, en buena medida válido para todos los idiomas, a la categoría en que deberíamos clasificar la ironía:

... la ironía no como tropo, ni como figura retórica, ni siquiera como artimaña de persuasión, sino como auténtica «modalidad» literaria, capaz de superponerse a todo tipo de formas de composición verbal y cauces genéricos... (Ballart, 1994: 296)

Sería esta modalidad la que activaría, si el lector acepta el juego, la visión múltiple del mundo. Esta modalidad enlazaría usos tan diferentes como la paradoja o los juegos de palabras, el humor y lo fantástico, la novela y la poesía pura que buscó Mallarmé. Dicha conclusión permite entender porqué una misma raíz genera la literatura de vanguardias pero también es el origen de la novela o de la poesía posterior a Baudelaire. Según lo expongo aquí, esta clasificación de la ironía no estaría peleada con lo argumentado por Linda Hutcheon o D. C. Muecke, al menos no en la literatura y con muchas probabilidades en las otras artes. Sin embargo, “el polimorfismo del fenómeno” y el “amplio juego de sentidos” (Ballart, 1994: 359) que activa en el texto

literario, nos obliga a completar lo dicho para designarlo mejor cuando nos toca abordar el análisis literario. Por lo cual

... si no se quiere dar una imagen sesgada o lateral de la ironía, despreciando uno u otro de sus componentes, o, por el contrario, presentarla como una suma mecánica de caracteres en compartimientos estancos, solamente puede concebirse el fenómeno de una determinada manera, y ésa es para mí la de entender la ironía como una *figuración* (Ballart, 1994: 359-360).

Este término nos permite hablar de la plasmación de la ironía con comodidad y asertividad. Es cierto que estamos trabajando con una modalidad, pero esta es inútil si no logra hacer su propia *figuración* en el texto. Por su parte, humor, grotesco y fantástico serían modos en que funciona dicha *figuración*. Así mismo, dependerá del lector si decide activarla o no, porque

Until an ironic message is interpreted as intended it has only the sound of one hand clapping. In other words, Instrumental Irony is a game for two players (though that is not all it is) (Muecke, 1986: 39).

Creo que ahora se ve toda la complejidad de la comunicación cuando la ironía entra en juego. Es un trabajo riesgoso, como recuerda Hutcheon, porque obliga al escritor a hacer un juego de figuras que quizás no tengan efecto, pero si lo tienen posicionarán al receptor automáticamente de su lado porque ambos habrán abarcado de un solo plumazo muchísimos elementos. Del mismo modo, el lector de la ironía corre el riesgo de quedar incomunicado al no comprender las *figuraciones* que se le presentan. Creo que el siguiente cuadro resume esta argumentación:

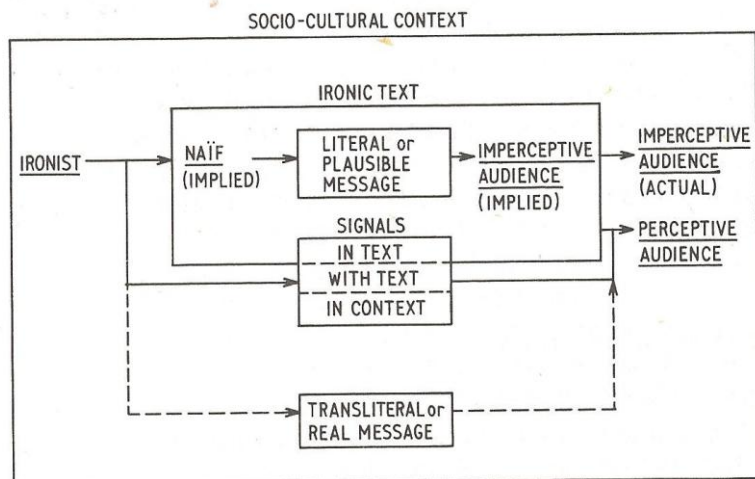


Imagen 2 (Muecke, 1986: 40)

El riesgo es necesario porque el verdadero mensaje (“TRANSLITERAL or REAL MESSAGE”) que se desea transmitir no se encuentra patente en el texto. La ironía se prefigura en los gestos, en las pistas, en las *figuraciones* que deja el escritor pensando tanto en los conocimientos contextuales que comparte con el lector y cómo este podría interpretarlo:

Signals may be part of the text (e. g. contradictions and exaggerations) or may accompany the text (e. g. gestures). Alternatively or additionally the ironist may be able to rely upon his audience’s having the same values, customs or knowledge as himself... (Muecke, 1986: 40)

Esto hace que la ironía se geste no en el texto sino en su lectura, porque será el receptor quien active los guiños dejados al conjugarlos con los conocimientos que comparte con el emisor. También esto explica la rápida caducidad de muchas obras irónicas; si nos remitimos de forma más o menos inmediata a una problemática puntal del momento vivido, se corre el riesgo de hacer un texto de rápida caducidad. Pero al mismo tiempo, si el autor tiene la capacidad de visualizar la raíz del problema, encontrar el factor más intrínseco de la naturaleza humana que los fenómenos reflejan, su novela, como pasa con *Don Quijote de La Mancha*, seguirá activando *figuraciones* a través de los siglos. Por último debo desarrollar el tema del lector porque el efecto conseguido por la ironía, ese sentimiento que el ironista quiere despertar y

debido al cual asume toda esta problemática, logra romper las barreras más rígidas y hermanar –aunque sea momentáneamente, la misma ironía no puede escapar de las consecuencias que genera– a las personas de modos muy particulares. Así podemos verlo en la siguiente anécdota de Wayne Booth que cito en extenso:

As my family recently walked toward the cathedral, highly visible before us, in Angers, a cement worker looked at us and said, at first without a smile, «The Cathedral is that way» –pointing to it– «and the Palace of Justice is there» –pointing to the sign on the building right before our eyes: «Palais de Justice».

I knew that he intended an ironic stroke, though I could not at first be sure whether we were to be excluded as mere victims –stupid American tourists who would not recognize the deliberate absurdity of such obvious and uncalled-for directions. But we were clearly welcomed within the circle of ironists as soon as I said, «Oh, yes, and the workers are *here* (pointing at them) and the Americans are *here* (pointing at us)». His laughter told me that he now knew that I knew that he knew that I... The circle of inferences was closed, and *we knew each other in ways that only extended conversation could otherwise have revealed. Total strangers, we had just performed an intricate intellectual dance together, and we knew that we were somehow akin* (Booth, 1974: 30-31; cursivas agregadas).

No veo otra manera más efectiva para explicar la importante implicación del lector en el uso de la *figuración* irónica que al mismo tiempo compromete a este receptor en la construcción de la ironía que inicialmente hizo el autor. Un círculo cerrado, salvo que en muchísimas ocasiones se omite la primordial importancia de quien está leyendo. Aquí también llegamos a la conclusión de que la ironía siempre es inferida “because irony is not necessarily a matter of ironist intention (and therefore of implication), though it may be; it is always, however a matter of interpretation and attribution” (Hutcheon, 1994: 45). Por tanto, la modalidad irónica se convertiría siempre en un proceso y nunca en algo acabado, de allí la sentencia tan repetida de que la obra moderna está siempre re-haciéndose a sí misma. Ante un mundo fragmentado, caído y disímil, el escritor toma fragmentos para proyectar una idea pero esto no asegura una única lectura; “different (projected, inferred) motivations result in different reasons for attributing (or using)” (Hutcheon, 1994: 45), al mismo

tiempo que diferentes circunstancias de lectura desembocarán en diferentes modos de recepción:

Both ironist and interpreter likely make judgments about each other's capabilities and emotional positions (Hagen 1992: 19) – detachment or involvement. Irony, from the point of view of both potential participants, might be seen as a version of what Kenneth Burke called a «symbolic act», «the *dancing of an attitude*» (1973: 9). In setting up a differential relationship between the said and the unsaid, irony seems to invite inference, not only of meaning, but of attitude and judgment... (Hutcheon, 1994: 39)

De aquí que más que una modalidad, cuando se está ejecutando y ese sentimiento queda justo después de la lectura, la ironía parece ser, a vista de psicólogos y lingüistas, “an attitude or a feeling” (Hutcheon, 1994: 39). La dificultad de generar esta actitud y/o sentimiento –porque quizás dependiendo de si se está produciendo o percibiendo cambia la palabra que usemos– genera variados modos de *figuración*. Estos, sin embargo, conservan el mismo contraste entre, como mínimo, dos campos dialécticos: la conducción del “fenómeno hacia la idea” y el contraste que se genera cuando “el individuo es repelido o huye de vuelta hacia la realidad” (Kierkegaard, 2000: 199). Los modos –porque emplearé esta palabra para designarlos y en las siguientes páginas de este capítulo explicaré por qué, aunque muchas de las razones ya han sido esbozadas–, los modos del humor, lo grotesco y lo fantástico, plantean en buena medida la colisión necesaria para la ironía obligando a que el lector no pueda pasarlo desapercibida. De aquí que los teóricos dedicados a estos temas se hayan esmerado tanto en ver qué rol jugaba el receptor en las lecturas:

Interpreters, too, are not passive consumers or «receivers» of irony: they make irony happen by what I want to call this intentional act, different from but not un related to the ironist's intention to be ironic (Hutcheon, 1994: 118).

Y al tener que hablar de comunidades de lectores y de comunidades discursivas, su papel se vuelve más importante. Porque junto con Linda Hutcheon (1994: 89) creo que es la comunidad heterogénea y múltiple la que activa la ironía. Pero para comprender esto debemos tener claro qué

entendemos por comunidad discursiva y creo que lo más simple es recordar la siguiente cita de la teórica canadiense:

Just as Thomas Kuhn defined scientific communities by a sharing of a «constellation of beliefs, values, techniques» (1970: 175), so I want to define these «discursive communities» in general by the complex configuration of shared knowledge, beliefs, values, and communicative strategies (Hutcheon, 1994: 91).

La autora no deja de reconocer la reminiscencia de Michel Foucault en este término, por esto refiere que aunque muchas veces regulada en algunos aspectos de su expresión e ideología, este concepto abarca

... those strangely enabling constraints of discursive contexts and foregrounds the particularities not only of space and time but of class, race, gender, ethnicity, sexual choice –not to mention nationality, religion, age, profession, and all the other micropolitical groupings in which we place ourselves or are placed by our society (Hutcheon, 1994: 92).

Pero además se prevé en esta formulación un sentido social y retórico debido a que “we all belong to many overlapping (and sometimes even conflicting) communities or collectives” (Hutcheon, 1994: 92). Este punto es imprescindible en esta propuesta de lectura irónica porque

[t]his overlapping is the condition that makes irony possible, even though the sharing will inevitably always be partial, incomplete, fragmentary; nevertheless, something does manage to get shared –enough, that is, to make irony happen (Hutcheon, 1994: 92).

De aquí que la ironía “becomes a «communal achievement»” (Hutcheon, 1994: 93) y permita construir lazos emocionales así como también conexiones intelectuales entre quienes participan en su lectura. El lector es clave dentro de la modalidad irónica y, por ende, en la literatura moderna porque pertenece a una serie de comunidades discursivas que al cruzarse son las que hacen posible su funcionamiento:

This would mean that irony does not so much create «amiable communities» as itself come into being in «contact zones» as

the «social spaces where cultures meet, clash, grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power» (Hutcheon, 1994: 93).

Esto será fundamental cuando revisemos las vanguardias latinoamericanas. Ya vimos cómo la ironía se volvió la clave de la literatura al establecer el contraste entre las dos comunidades: la contradicción de los románticos. Esto fue producto, en primer lugar, del cruce de dos ideas sobre cómo el hombre entendía el mundo, intelectualidad y emocionalidad; pero con consecuencias significativas para mi perspectiva de investigación también se debió a la evolución económica que hizo chocar a distintas clases sociales. Como he venido describiendo, la inserción de Latinoamérica en el mercado capitalista mundial se da hacia finales del siglo XIX y los primeros años del siglo XX. Esto tuvo como consecuencia inmediata el desarrollo del modernismo. Pero sus efectos sobre la sociedad latinoamericana no terminan allí. El ascenso de clases pobres debido a la inyección de dinero será inevitable y tendrá especial presencia en la primera mitad del siglo pasado, lo cual originará un choque entre los valores de las viejas oligarquías y los de las nuevas comunidades en ascenso. Así se puede ver que el uso irónico era inevitable; la vanguardia latinoamericana, si quiere leerse en su justa medida, es la expresión de un mundo en cambio donde las jerarquías se estaban reacomodando ante las nuevas circunstancias. Creer que estamos ante la burda copia de Europa es permanecer ciego ante la historia política y económica de un continente. Aquí también se origina la exigencia de leer lo vanguardista en Latinoamérica con sus contradicciones internas que formulan escritores a destiempo y apartados de movimientos canónicos como el creacionismo. En otras palabras, la enfermedad inoculada por Rubén Darío no fue algo de superficie sino que se extendió por los miembros de diferentes comunidades con lo cual se explica la formación de ejemplos raros, diferentes y, en apariencia, ajenos los unos a los otros.

Pongo una última nota como suerte de corte y conexión con los apartados que ahora vendrán. Esta revisión bastante extensa del concepto de ironía se hizo necesaria por diversas razones, algunas de ellas ya han sido

descritas. Pero conviene dejar claro cómo afectarán las últimas páginas a las reflexiones posteriores.

En un primer momento revisaré el humor, lo grotesco y lo fantástico partiendo del consenso de que los cuatro modos tienen como base común la ironía. Bien sea con el choque de valores o de sentidos ambiguos que despiertan la risa, con la inclusión de lo deforme para romper los estándares de belleza (Bravo, 1997: 18), o con la intromisión de algo inexplicable en una comunidad científica; sin importar cuál de estos mecanismos se emplee el resultado es similar: el contraste a los ojos del lector de diferentes comunidades o modos de entender el mundo. En estas confusiones se genera la ironía y, gracias a ella, los modos antes referidos. En las próximas páginas se verá con claridad que esta breve exposición desemboca en detalles mucho más complejos. Sin embargo se puede estar de acuerdo, y no soy el primero que lo hace (cf. Bravo, 1997; Bravo, 1993), en que toda la argumentación tiene como origen el funcionamiento irónico.

Por otro lado, es importante proyectar que mi revisión de la literatura latinoamericana tendrá como precedente las reflexiones hasta ahora desarrolladas. Si bien planeo detallar mejor del desenvolvimiento histórico y literario del continente, mi perspectiva asume la reflexión que iniciaran Benjamin y Rama al trabajar la obra de Baudelaire y Darío. En su debido momento tendré que retomar este desarrollo del que, en breves párrafos, he tratado de indicar los precedentes. Pero por ahora baste esta breve nota y el anuncio de que el tema no está cerrado; muy al contrario, debido a la vasta materia que representa, será abordado como un capítulo aparte.

2.6. TRES MODOS DE UNA MISMA FIGURACIÓN

Podemos dejar asentado entonces que la ironía ya no puede comprenderse como un tropo del lenguaje sino como una figuración del discurso. Como avizoró Kierkegaard, hoy en día es imposible concebir este concepto como algo puntual y pasajero; al contrario, ahora la mayoría de las obras literarias se dejan impregnar por una sospecha general que desemboca en la dualidad contradictoria propia de la condición moderna. Así, el discurso irá formando figuras distintas para ajustarse a su contexto e invitar al lector a

asumir una perspectiva de lectura sustentada por la multiplicidad de significados. De aquí que sea una estrategia fundamentada en un carácter relacional, es decir, en la necesidad de conectar diferentes significados – muchas veces opuestos e incluso contradictorios. Pero no olvidemos que esto perdería sentido si no permitiera la inclusión de ambas perspectivas. La ironía no descarta ninguno de los vistazos sobre la realidad; muy al contrario demuestra cómo la generación de uno gesta en su interior la posibilidad de otro. En otras palabras, será en la diferencia donde pueda generarse el mensaje latente que conlleva toda comunicación irónica; pareciera que la ironía solo puede construirse como una reacción a lo ya dado, una respuesta, un diálogo agresivo con respecto al discurso central.

Volviendo a Muecke (1970: 30), “[a]n ironist seems to be saying one thing but is really saying something quite different”. Gracias a esta diferencia, nosotros encontramos la clave para aceptar la duplicidad de lo real y reconstruirlo. No aceptar esto significa convertirse en la víctima de una concepción sesgada; considerando lo dicho sobre la modernidad, podemos afirmar que el discurso irónico rompe con la falsa homogeneidad de ciertas ideologías al mismo tiempo que las incluye en su perspectiva para reafirmar la heterogeneidad insoslayable. De este modo se reafirma su carácter transideológico.

Ahora bien, creo conveniente detenerme un momento para aclarar un par de términos. No pretendo ahondar en una discusión tan compleja y conflictiva como la concerniente a la ideología. Sobre todo porque esto llevaría mi reflexión a áreas ajenas a los objetivos de este trabajo. Por esta razón me ajustaré a la postura adoptada por Linda Hutcheon cuando habla de las comunidades discursivas. En este sentido si la ironía pretende ser dual y dialógica, no puede más que contemplar diversas posturas, cada una con sus creencias, valores y técnicas. Dichas actitudes se constituyen como grupos, lo que antes hemos referido como comunidades discursivas (Hutcheon, 1994: 91). Este término se acerca a las teorías de Foucault, como la propia Hutcheon refiere (1994: 92), y también parece hacerse eco de la reformulación terminológica que hace Teun Van Dijk sobre la ideología, definiéndola de forma muy abierta como

... la base de las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo [...] las ideologías dentro de este marco no son simplemente una «visión del mundo» de un grupo, sino más bien los principios que forman la base de tales creencias... (2006: 21)

Si hago este comentario es para dar cuenta de la gran cantidad de elementos que abarca una comunidad discursiva; sus diferencias pueden venir dadas desde la postura ante una orientación política, hasta la discusión sobre si la mejor manera de comprender el mundo es a través de la ciencia o la religión. Al ser discursiva y estar aplicada a la literatura, es evidente que dependiendo del caso se activarán unas ideas u otras, como ocurre cuando el ironista realiza un mensaje literal que debe ser subvertido para entender el transliteral.

No conforme con la gran variedad de ideas manejadas dentro de estas comunidades, debemos recordar que no están aisladas. Al contrario, se encuentran en constante contacto con otras cuyas creencias son diferentes e, incluso, adversas. Más aún, este aspecto cobra sentido cuando consideramos que “we all belong to many overlapping (and sometimes even conflicting) communities or collectives” (Hutcheon, 1994: 92). Son los individuos quienes comparten las ideas, como es evidente, y es esta superposición la que posibilita la ironía. Por otro lado y como consecuencia del amplio flujo de información manejado, “the sharing will inevitably always be partial, incomplete, fragmentary” (Hutcheon, 1994: 92); el escritor debe seleccionar un tema, un fragmento, a través del cual atacar las creencias y valores establecidos. Pero eso no reduce su efectividad; más bien, es gracias a la fragmentación y los mensajes implícitos que puede construirse el juego irónico.

Del razonamiento anterior podemos concluir que la ironía funciona en los márgenes de las líneas de pensamiento. Cuando dos modos de entender se cruzan inevitablemente el mirar irónico se activa:

... irony does not so much create «amiable communities» as itself comes into being in «contact zones» as the «social spaces where cultures meet, clash, grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power»... (Hutcheon, 1994: 93)

De aquí me interesa destacar dos puntos. En primer lugar debemos estar conscientes de que en el proceso irónico no se descarta ninguna de las dos zonas en contacto. Para que el texto funcione necesitamos tener en cuenta ambas concepciones sobre lo real; descartar una sería caer en un pensamiento constructivo que, como ya señaló Pere Ballart, es uno de los mayores temores del ironista. Además, descartar uno significaría eliminar el contraste, origen de todo el proceso.

Por otro lado, no me parece errado resaltar cómo esos espacios en los que las culturas se encuentran y colisionan, suelen venir precedidos y/o acompañados de cambios económicos y sociales. Esto se debe a que dichos cambios permiten la ascensión de un grupo, desequilibrando y confrontando esas “highly asymmetrical relations of power”. Como ya señaló Rama, la inserción de Latinoamérica en el mercado económico internacional amplió el panorama social para cultivar una mente tan prodigiosa como la de Rubén Darío. Del mismo modo, la inyección de capital extranjero, como señala Nelson Osorio (1985) y veremos detenidamente en el próximo capítulo, a principios del siglo XX, colaboró con el surgimiento de estratos sociales pobres y de clase media acercándolos a la aristocracia que mantenía sus valores como eje de la sociedad.

Pero me adelanto en la materia, por ahora me interesa destacar las marcas textuales que permiten este juego de capas. Hice esta pausa para dejar claro que al ser los individuos quienes activan la superposición de comunidades, también ellos tienen en mente esto al leer la ironía. De aquí la fundamental participación del lector. Para decirlo con Booth (1974: 235), en estos discursos “[t]he meanings are hidden, but when they are discovered by the proper reader they are firm as a rock”. Por tanto, como cualquier ironista afirmaría, para darle viabilidad al texto irónico, el escritor debe dejar marcas que el lector pueda decodificar: “Reading irony is in some ways like translating, like decoding, like deciphering, and like peering behind a mask” (Booth, 1974: 33). Estas marcas se combinan con los conocimientos compartidos así como con diferentes suposiciones para permitir la reconstrucción de sentido:

We have already seen that ironic reconstructions depend on an appeal to assumptions, often unstated, that ironists and readers

share. In this they resemble –and can help to illuminate– all other forms of verbal communication; we never make all of our shared assumptions explicit, and if we encounter readers or auditors who are determined to deny all «unproved» assumptions we are always in trouble. (Booth, 1974: 33)

Pero el cuadro anterior, al mismo tiempo que explicita la efectividad comunicativa de la ironía y los procesos con los que se relaciona, también condiciona su funcionamiento a la vida de las suposiciones, conocimientos y creencias que maneja. Así, mientras el ejemplo de *Don Quijote de La Mancha* sobre los catadores de vino se mantiene, otros juegos de Cervantes se pierden. Por ejemplo, el primer capítulo de la novela hace un juego paródico con citas que imitaban el estilo de caballería:

... aquellos requiebros y cartas de desafíos, donde en muchas partes hallaba escrito: «La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de vuestra fermosura». Y también cuando leía: «Los altos cielos de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican y os hacen merecedoras del merecimiento que merece la vuestra grandeza...» (Cervantes, 2004: 28-29)

Si bien es cierto que el lector no podrá evadir la contradicción entre la claridad del “famoso Feliciano de Silva” (Cervantes, 2004: 28) y las citas anteriores, la parodia de su estilo solo se comprenderá como una nota erudita al ir al pie de la página donde el comentarista señala: “Las citas no son literales, pero sí representativas del estilo de Silva” (Rico, 2004: 29). Víctor Bravo ve la parodia como uno de los procesos textuales de la ironía (1997: 117-121), y en efecto lo es. Pero este se pierde porque la referencia de los libros de caballería ha desaparecido de la comunidad lectora, salvo casos de estudio y/o erudición.

Por su parte, la contradicción que genera “la claridad de la prosa” (Cervantes, 2004: 28) de Feliciano de Silva al contraponerla con los fragmentos que se repetía una y otra vez *Don Quijote*, representa uno de los procesos más propios de los ironistas. Está claro: “there are deliberate factual discords so obvious that no reader could require more” (Booth, 1974: 61). Wayne Booth refiere un ejemplo clásico:

On the occasion of his seventieth birthday dinner, Mark Twain began his speech, «I have had a great many birthdays in my time». So far, if this were spoken by a stranger, we would not know for sure whether it was deliberate ironic understatement or simply bumbling obviousness. «I remember the first one very well...» –and even if we had never heard of Twain, we would know where we stand (Booth, 1974: 61).

Sin embargo, incluso este funcionamiento puede fallar con el paso del tiempo dependiendo del ejemplo. El chiste de Mark Twain parece a prueba de años porque es muy improbable que el hombre algún día recuerde el día de su nacimiento. Pero, por otro lado, cuando en un cuento de Borges, “El Aleph”, se usa este recurso, su vitalidad parece más escasa. En la descripción inicial que hace el narrador hace de Beatriz Viterbo, se juega con referencias editoriales ahora pasadas de moda para denotar la poca actividad literaria, ¿e intelectual?, del personaje: “No estaría obligado, como otras veces, a justificar mi presencia con módicas ofrendas de libros: libros cuyas páginas, finalmente, *aprendí a cortar*, para no comprobar meses después, que estaban intactos” (Borges, 1974: 617-618; cursivas agregadas). Estas líneas, que denotan la no lectura de Beatriz, al mismo tiempo sirven para caracterizar su poco interés por la literatura. Este juego ayuda a señalar el tonto y profundo enamoramiento del narrador, al mismo tiempo que anuncia la falsa erudición del primo de Viterbo: Carlos Argentino, cuya “actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante” (Borges, 1974: 618). En este sentido, este detalle se convierte en un principio fundamental para hacerse una idea de los dos personajes principales del cuento. A pesar de ello, su efecto podría perderse al recordar que el guiño se basa en una práctica cada día menos usual en el mundo editorial, por no decir ya casi inexistente. Hace años que los lectores no tienen que *cortar* las páginas de sus libros antes de leerlos, con lo cual la referencia pasaría inadvertida para futuros receptores. Así de efectiva y fugaz es la ironía.

Analizar dos ejemplos de los autores que trabajaremos, ayudará a constatar cómo el juego irónico puede fundamentar la comprensión de los cuentos. Jorge Luis Borges supo dejar pistas más claras y duraderas, por lo tanto, su cuento no pierde efectividad con los años. Pero pareciera que entre más específico es el guiño más rápido podría caducar.

En el cuento “Un hombre muerto a puntapiés”, de Pablo Palacio, se relata el hallazgo de

... un individuo de apellido Ramírez casi en completo estado de postración. El desgraciado sangraba abundantemente por la nariz, e interrogado que fue por el señor Celador dijo haber sido víctima de una agresión de parte de unos individuos a quienes no conocía, sólo por haberles pedido un cigarrillo... (Palacio, 2000j: 7)

La situación se hace más sospechosa todavía cuando Ramírez se niega a dar declaraciones. El narrador se convierte en investigador para descubrir la verdadera razón del crimen. Según él, Ramírez “[h]abía mentido, había disfrazado la verdad; más aún, asesinado la verdad, y lo había dicho porque *lo otro* no quería, no podía decirlo” (Palacio, 2000j: 11). Ese *otro* se convierte en el mensaje transliteral que el narrador no referirá de forma directa. Muy al contrario, continuará con preguntas que denoten la respuesta latente: “¿Qué otro vicio podía tener el infeliz victimado?” (Palacio, 2000j: 11). O utilizará frases con especificaciones inútiles si no se sabe leer entre líneas: “Parece que el tal Ramírez vivía de sus rentas, muy escasas por cierto, no permitiéndose gastos excesivos ni aun extraordinarios, *especialmente con mujeres*” (Palacio, 2000j: 11; cursivas agregadas). Cuando se reconstruye el crimen y el narrador revela su causa, no es necesario que nos digan que Ramírez, por lo visto, era gay, de allí la última frase del artículo periodístico que abre el cuento: “Lo único que pudo saberse, por un dato accidental, es que el difunto era vicioso” (Palacio, 2000j: 7). De este modo, el cuento parece anunciar la acción antes de que ocurra y su representación tiene más intenciones como una experimentación en el proceso de recepción que en la clarificación de los hechos.

Sin embargo, el juego de no mencionar que el personaje es gay solo cobra sentido dentro de una sociedad donde esta orientación sexual está penalizada incluso con la muerte, como en este caso ocurre. Aquí las señas se consiguen ante la contradicción que existe entre el terrible crimen, un hombre muerto a punta pies, frente a una causa tan vana, solicitar un cigarrillo. Así mismo, la sospecha se logra ante la ingenuidad del narrador ante la calificación de “vicioso” adjudicada a Ramírez. Mientras de entrada nosotros sospechamos

que esa línea no es casual y oculta, a través de un eufemismo, la mención sobre la sexualidad del personaje, el narrador juega el papel de ingenuo para hacer risible la situación. Sin importar que el narrador “[ría] a satisfacción” (Palacio, 2000j: 7) o encuentre hilarante el crimen, este ambiente de absurdidad risible termina en una circunstancia grotesca al descubrir que la víctima se niega a declarar aunque le cueste su propia vida.

Este conflictivo relato desarrolla una serie de suposiciones en el lector que solo son posibles dentro de una comunidad que tiene marcada la sexualidad gay o recuerda con mucha vigencia los tiempos en que así era. Suponiendo una sociedad donde esto no sea un problema, es muy probable que el efecto desapareciera y se convertiría simplemente en un relato de denuncia, en el cual el juego de eufemismos quizás pasaría desapercibido. De este modo, lo que en un primer momento era el resorte principal de las experimentaciones con el lenguaje y la literatura, llegaría incluso a obstaculizar la lectura.

Lo señalado en el párrafo anterior se puede ver, me parece, con mucha claridad en un cuento de Julio Garmendia titulado “La tienda de muñecos”. Como ha señalado Luis Barrera Linares, en este cuento, Garmendia utiliza “la ambigüedad, como técnica semántico-formal para aludir a la sátira de lo real, y a la ironía” (Barrera Linares, 1997: 104), retratando la Venezuela de los años veinte en una tienda de muñecos. De nuevo junto con Barrera Linares (1997: 104-105), debo reconocer que el retrato se hace a través de toda la historia al describir la organización dictatorial que crea el padrino del narrador en la tienda. Pero la verdadera marca irónica, el momento en que el lector no puede eludir la doble lectura de la ambigüedad, se encuentra en el siguiente párrafo:

Así transcurrieron largos años, hasta que yo vine a ser un hombre maduro y mi padrino un anciano idéntico al abuelo que conocía en mi niñez. Habitábamos aún la trastienda, donde apenas si con mucha dificultad podíamos movernos entre los muñecos. Allí había nacido yo, que así, aunque *hijo legítimo de honestos padres*, podía considerarme *fruto de amores de trastienda*, como suelen ser los héroes de *cuentos picarescos*. (Garmendia, 2014o: 28-29; cursivas agregadas)

Si el lector conoce, aunque sea someramente, la tradición picaresca, con sus protagonistas bastardos o frutos de amores fugaces y marginales,² entenderá la evidente contradicción con el carácter honesto de los padres del narrador. De aquí en adelante, la plurivalencia semántica de las palabras se afinca al comparar a los abogados –no se equivoque lector, el narrador solo habla de muñecos– con las pelotas de goma o hablar de maromeros –en un claro juego con la ambigüedad de la palabra, que al mismo tiempo designa a acróbatas y a los políticos que variaban su postura dependiendo de quién estuviera en el poder. Por lo tanto, si algún lector había pasado desapercibido el juego, ahora se hace más difícil.

Todo lo anterior es cierto siempre y cuando se reconozca la referencia a los “cuentos picarescos”. Por ende, en una comunidad lectora que no tiene tales puntos de referencia, es posible que todo sea pasado por alto. Esto confirma la fragilidad de la ironía, o por lo menos de su proceso de captación.

Volvemos, entonces, a la pregunta una vez hecha por Linda Hutcheon: Is there any way for an ironist to assure the understanding –that is, to prevent the misunderstanding– of intended irony? (1994: 149). Porque ante semejante inestabilidad, “[i]t would seem to be the case that there is no such thing as a marker that would allow us to determine *with certainty* the presence (or absence) of irony” (Hutcheon, 1994: 149). ¿Es posible decirle al lector: en este punto usted debe buscar un segundo sentido? ¿O tiene el ironista que cargar con la eterna incertidumbre de cuándo es la fecha de caducidad de su trabajo?

Los intentos por solventar esta problemática no son nuevos. Alcanter de Brahm (seudónimo de Marcel Bernhardt) utilizó el signo de interrogación de apertura (¿), inexistente en su lengua madre, el francés, para señalar la presencia de esta inflexión (Hutcheon, 1994: 149). Es curioso notar que el escritor decidió exponer dicho signo a lo largo de todo un texto y dejar al lector

² Creo que para sostener lo aquí dicho basta recordar que el protagonista de *El buscón*, de Francisco de Quevedo, –novela característica del género picaresco (Cardona, 1994: 15)–, era hijo de un barbero de dudosa reputación –por algo moriría “de unos azotes que le dieron en la cárcel” (Quevedo, 1994: 34)– y de una tal Aldonza de San Pedro. De esta mujer “[s]ospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja” y además “[t]uvo muy buen parecer, y fue tan celebrada, que, en el tiempo que ella vivió, casi todos los copleros de España hacían cosas *sobre ella*” (Quevedo, 1994: 33; cursivas agregadas). Por si la cita anterior no era suficiente para señalar la dudosa moral de Aldonza, el narrador busca dejar las cosas claras en el siguiente párrafo: “Padeció grandes trabajos recién casada, y aun después, porque malas lenguas daban en decir que mi padre metía el dos de bastos para sacar el as de oros” (Quevedo, 1994: 33), con lo cual se explicita la duda sobre el origen de los frutos de su vientre.

preguntándose sobre su presencia. Solo al final del discurso, exponía la siguiente nota:

Innegablemente, el Signo de Ironía le falta a la puntuación moderna. Y esta laguna obliga a la mayoría de personas a poner en práctica grandes esfuerzos en vista de la falta de percepción de las diferentes formas de «cleuasmo» o ironía de sí mismo, de antífrasis, de mímesis, de «carientismo» picante, de mayéutica, de ateísmo y de humor repartidas entre las obras cultas y que constituyen un regalo del que se ven privados. Por tanto, creo que es mostrarse generoso con el lector el querer instaurar en nuestra lengua francesa este Signo de Ironía, señalado con este pequeño signo flagelante cuya presencia, a lo largo de esta obra, quizá produjo perplejidad. (De Brahm, citado por Schoentjes, 2003: 139)

A pesar de que me parezca significativo para mi propuesta la mención de “la falta de percepción” de algunos lectores, no puedo más que estar de acuerdo en que “esta celeridad es del todo negativa: todos los comentaristas sin excepción condenan, en efecto, la propuesta. El señalamiento expreso de la ironía, arguyen, mataría la ironía” (Schoentjes, 2003: 139). La ironía exige una participación voluntaria y espontánea, por lo tanto, al forzarla se convierte en una estructura y pierde su figuración. Si bien es cierto que las circunstancias colaboran no podemos convertirlas en señas rígidas; si el mensaje se hace explícito, la complicidad necesaria en la relación irónica se pierde.

Es aquí donde se ve toda la efectividad de los marcadores irónicos. Es imposible que un hecho sea visto de forma objetiva, menos con las intenciones de un ironista. Pero crear un símbolo que diga dónde ver ironía y dónde no verla es quitarle el juego al lector y tratarlo como un tonto. Por lo tanto, el escritor debe ir dejando una serie de señales, una serie de códigos, para habilitar la relectura:

My perspective on ironic signals –as on irony’s semantics and on the role of intentionality– is a pragmatic one: whatever they are, to be called irony markers, an interpreter has to have decided that they have worked in context to provoke an ironic interpretation (Hutcheon, 1994: 154).

La efectividad de este término y su viabilidad dentro del marco teórico que trato de proponer, se encuentran en íntima relación con la idea de una comunidad discursiva que le dé sentido:

But no matter how familiar any one of these may be in this role, its existence as a successful «marker» will always be dependent upon a discursive community to recognize it, in the first place, and then to activate an ironic interpretation in a particular shared context: nothing is an irony signal in and of itself (Hutcheon, 1994: 159).

Me parece que todo escritor entiende este funcionamiento de manera más o menos consciente. Aunque no utilizaran estos términos, Cervantes, Borges, Palacio y Garmendia, entendían que sus textos respondían a una comunidad y estaban atados a ella. Más aún, les preocupaba cómo poder codificar mejor la conflictividad irónica que ellos presenciaban. Llego aquí a un punto fundamental. ¿Son todos los marcadores irónicos igual de efímeros? No lo creo. La referencia a una forma de preparar los libros para su lectura o la referencia literaria de una obra de moda, sin lugar a dudas, pasarán desapercibidos para los nuevos lectores. Sin embargo, la visualización de un Aleph, “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos” (Borges, 1974: 623), es algo mucho más duradero. La caricatura de un sirviente adulator y vacuo, como hace Garmendia, así como el orden jerárquico que valora los súbditos por su fidelidad, parecen aspectos más intrínsecos del ser humano. Por su parte, la crítica a la sociedad que tapa estúpidamente aquello que no acepta parece trascender los años y ser tan fresco hoy en día como cuando lo evaluó Pablo Palacio. En fin, un personaje que es incapaz de distinguir su realidad de la que lee en los libros es un problema que ataca directamente la condición humana.

En otras palabras, creo que los marcadores irónicos pueden ser más o menos sólidos y duraderos. El ironista acepta esto y juega con los referentes de su comunidad tratando de hacer un texto que la trascienda. Por lo tanto no es extraño que ciertos modos de funcionamiento se vuelvan comunes a diferentes escritores y aseguren la confrontación de dos planos visualizando la grieta que existe en la percepción de lo real. Es aquí donde, con algunas salvedades que aclararé en las próximas páginas, se forman el humor, lo

grotesco y lo fantástico. Estos son tres elementos que incluyen, como mínimo, dos formas opuestas de percibir el mundo. Al mismo tiempo, ninguna de las dos es eliminada, sino que se mantienen para aflorar las contradicciones; aquí en este punto se genera la reflexión sobre nuestra forma de percibir lo real.

Si bien buscan sobreponerse a los marcadores irónicos, estos modos de la figuración de la ironía juegan con las mismas bases. La diferencia está en que, en su construcción ficcional, no permiten la inmutabilidad del lector. El mejor ejemplo de esto es lo fantástico. Es posible que en un futuro lejano descubramos alguna tecnología o comprendamos el universo de tal modo que se nos permita presenciar todo el mundo en un mismo punto. Pero por ahora eso es muy poco probable. Más aún, aunque cambiemos nuestra forma de pensar y amplíemos nuestras capacidades biológicas, lo más seguro es que siempre existan aspectos inexplicables en nuestro mundo. Por ende, lo fantástico nunca desaparecerá, al menos mientras el hombre sea hombre. Entonces, el lector no puede más que confrontar sus creencias, o las de su comunidad discursiva, con las de la ficción de Jorge Luis Borges.

Me parece que la efectividad de estos tres modos se debe a que afectan directamente el contexto del lector, o en palabras de Hutcheon (1974: 143), “the norms and beliefs that constitute the prior understanding we bring to the utterance”. Siendo más específicos debemos recordar que esta autora refiere los contextos circunstanciales, los textuales y los intertextuales. Es improbable que un texto humorístico, grotesco o fantástico no emplee referencias textuales o intertextuales; ya vimos cómo Garmendia gira su relato hacia la ambigüedad crítica y humorística gracias a una referencia literaria. Sin embargo, no me parece errado señalar que estos tres modos centrarán alguno de sus puntos neurálgicos, cuando no los más importantes, en el contexto circunstancial. En otras palabras, aquel que

...would be related to what has variously been labeled the «material ambience» (Bally 1965: 44), the «communicative context» (Adams 1985: 40), or the operational «enunciative field» (Foucault 1972: 99) that makes statements deployed within it possible and meaningful as irony. It would involve that social and physical context (Hutcheon, 1974: 143)

Por lo tanto, al afectar la situación comunicativa del emisor y, más aún, sus creencias fundamentales, estos modos irónicos parecen asegurar su efectividad. Sin embargo, como en todo juego de ironía, esto no está asegurado. Un buen ejemplo de ello es la crítica hecha por Todorov a la literatura fantástica y su transformación en el siglo XX. Si bien la idea de que “psychoanalysis has replaced (and thereby has made useless) the literature of the fantastic” (Todorov, 1989: 160) ha sido justamente criticada (Ceserani, 1999: 82-83), no deja de guardar cierta verdad. Sin lugar a dudas algunos cuentos de Edgar Allan Poe, como “Berenice”, pueden ser leídos como análisis psicológicos (cf. Ceserani, 1999). Es indudable que el relato en cierto modo es “remisible a los procedimientos típicos de lo fantástico, pues [...] se da la presencia clarísima de un «objeto mediador» como los dientes de Berenice” (Ceserani, 1999: 60). Pero al mismo tiempo:

... se da también una patología explícitamente declarada por el narrador-protagonista. Y, así, cuando habla de sí mismo, proporciona una lista de síntomas que permitiría clasificarlo como un demente monomaniaco, lo que le lleva a perder la conciencia de sí... (Ceserani, 1999: 60)

Esto explicaría el funcionamiento del relato y problematizaría su ejecución fantástica. Sin embargo, esto no justifica la reducción de lo fantástico a problemas psicológicos, como hace Todorov en algunas conclusiones de su estudio. Sobre esto volveremos. Pero vale la pena asentar que ya en este ejemplo vemos aspectos fantásticos que se alejan de lo psicológico como que “el personaje tiene una sensibilidad razonadora que se pone severamente a prueba por fenómenos inexplicables” (Ceserani, 1999: 61). Esto junto con otros relatos, recuerdo ahora “El gato negro” y “La caída de la casa de Usher”, reafirman el carácter sobrenatural de muchas de las narraciones de Poe, que persiste hoy en día. La idea de que lo fantástico atacaba ciertas concepciones sobre la percepción de los procesos psicológicos en el siglo XIX, no es descabellada. Sin embargo, este modo todavía sobrevive y tiene vigencia porque su visión dual no se reducía a ello, al contrario, ataca el centro mismo de la existencia.

Esta argumentación explica por qué debemos hablar de modos y no de géneros. Debido a su génesis en la figuración irónica, el humor, lo grotesco y lo

fantástico están sometidos más fácilmente a las transformaciones históricas de las comunidades discursivas. Lo interesante es ver cómo, a pesar de ello, conservan sus características esenciales que aquí trataremos de desentrañar. Pero antes terminemos de explicar qué es un modo de la figuración irónica.

Asentemos entonces algunas características generales de lo desarrollado hasta ahora. El punto de partida del humor, de lo grotesco y de lo fantástico es la duplicidad activada por la ironía; sin la existencia de un discurso central con el cual se confrontan elementos marginales, no podríamos hablar de estos modos. Debido a ello, es inevitable que empleen marcadores para colaborar con la reconstrucción facilitada por el ironista. Sin embargo, su funcionamiento tensa estos marcadores hasta convertirlos en funcionamientos distintos que hacen más certera la percepción de la dualidad irónica. A esto último agreguemos una nota: las estrategias discursivas empleadas serán válidas siempre y cuando no eliminen la inestabilidad esencial de todo diálogo irónico que hace concomitante la participación activa e inteligente de quien lee. Recordemos que seguimos estando ante la máscara de la ironía, el mirar irónico debe ser adoptado voluntariamente y nunca señalado. Por último, el hecho de estar ante estrategias discursivas maleables hace evidente que estas puedan actuar con mayor o menor efectividad en diversos géneros y subgéneros constituyendo constantes que los caracterizan pero nunca los determinan.

La definición anterior viene alentada y sustentada por algunos teóricos que ya se han aventurado a hablar de estos funcionamientos como modos y no como géneros. Así lo hace Lazzarini cuando trata de encontrar una categoría más amplia para su revisión de lo fantástico:

Ma di recenté alcuni hanno proposto di considerarlo come un *modo*: cioè come una categoria più ampia e flessibile, dai confini meno rigidi di quelli del genere perchè meno codificata. Il fantástico avrebbe insomma il medesimo statuto del comico, del trágico, del patético o del l'elegiaco; il modo assumerebbe poi varie forme di genere. (Lazzarini, 2000: 22-23)

Como lo cómico y lo trágico, lo fantástico es lo suficientemente versátil como para adoptarse a diversos géneros. Esto cobra mayor sentido cuando recordamos que estamos ante una forma de revisar la realidad y no ante

estructuras rígidas de lectura. Pero la definición de Ceserani es mucho más clara y termina de asentar los detalles que me falta desentrañar:

... con lo fantástico nos referimos preferentemente, antes que a un género, a un modo literario, que ha tenido raíces históricas claras y se ha realizado históricamente en algunos géneros y subgéneros, aunque haya podido luego ser empleado y se siga empleando, con mayor o menor evidencia y capacidad creativa en obras pertenecientes a géneros absolutamente diferentes. (Ceserani, 1999: 18)

En las próximas páginas trataré de señalar de manera más o menos certera el origen histórico de los modos que aquí he empezado a esbozar. De igual manera, veremos cómo lo humorístico y lo grotesco quizás surgió con preferencia en un género pero han podido adaptarse a otros. En términos más sencillos, el humor, lo grotesco y lo fantástico, deben ser leídos como modos porque solo así puede comprenderse su maleabilidad y cómo hacen para preservar sus puntos esenciales a pesar de los cambios drásticos en las estructuras que adoptan.

Para cerrar quiero recordar un último elemento de la ironía que es esencial en estos modos de la figuración irónica. Como veremos, muchos de los estudiosos de los tres modos señalan que estos suelen emplearse para subvertir los manejos de poder. Esto no es casual si recordamos que la ironía es, sobre todo, subversiva:

The subversive functioning of irony is often connected to the view that it is a self-critical, self-knowing, self-reflexive mode [...] that *has the potential to offer a challenge to the hierarchy* based undermine and overturn, is said to have «politically transformative power» [...] The concept of irony as «counter-discourse» [...] has become a mainstay of oppositional theories that take on such hierarchies –be they based on race, ethnicity, class, gender, sexuality... and the list could continue. A «*mode of combat*», irony becomes «*a negative passion, to displace and annihilate a dominant depiction of the world*» [...] a passion that is seen to be especially crucial when the dominant, established discourses show great «absorbitive capacity» (Hutcheon, 1994: 30; cursives agregadas)

Me parece difícil obviar que el humor, lo grotescos y lo fantástico son manejos subversivos del discurso. Más aún, son los modos que tuvieron su nacimiento o, en otros casos, un rebrote, después del siglo XVIII para contrarrestar la pesada concepción de la realidad hecha por la Ilustración. Esto hace lógica su preocupación por la reacción del lector, sacarlo de una familiaridad en apariencia monótona y obligarlo a considerar otras posibilidades. Así mismo, se explica su capacidad para incluir elementos marginales dentro de un discurso central: contraponer los hechos sobrenaturales a las explicaciones racionales; el cuerpo estilizado y equilibrado a las deformidades; la risa a la mortuoria seriedad de la razón. Volvemos al mismo punto: los autores aquí trabajados recurrieron a esos elementos porque les permitía subvertir una visión homogénea y falsa.

2.7. EL HUMOR

Empiezo con el humor en un orden quizás caprichoso. Es posible justificar esta selección porque este modo muestra relaciones claras con la ironía. Incluso, se podría decir que estas son muy complicadas. Son muchas las preguntas que despierta la organización ahora esbozada. ¿Qué surge primero, el humor o la ironía? ¿Puede funcionar el humor sin la ironía? Si el hombre ha reído desde que es hombre –no es casual que Nabokov afirme: “the first creatures on earth to become aware of time were also the first creatures to smile” (2000: 8)–, ¿por qué hablar del humor como una invención de los últimos 3 o máximo 6 siglos? No podré responder todas esas interrogantes en estas páginas, o al menos no con la profundidad necesaria.³ Lo humorístico es uno

³ Hago hincapié en esta afirmación: en este trabajo no me interesa ni tengo el espacio para revisar de forma exhaustiva todos los aspectos del humor ni desarrollarlos minuciosamente. En buena medida ocurre lo mismo con los otros modos irónicos. Mis reflexiones se orientan a revisar los lazos que los unen con la figuración irónica y con el objetivo de analizar un grupo de escritores latinoamericanos. Por esto me detengo en algunos aspectos más que otros. No está de más anotar que muy posiblemente estos elementos poco desarrollados sean mejor ampliados en el análisis de las obras, cuando veamos la ejecución de la teoría. Por ello mismo dejo a continuación un listado de obras fundamentales para revisar el humor y que abarcan los mismos temas aquí planteados pero ampliándolos en trabajos centrados en alguno de los puntos: *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, de Mijaíl Bajtín; *Lo cómico y la caricatura*, de Charles Baudelaire; “Introducción: Cómico y grotesco”, de Bozal; *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, de Henri Bergson; *Una historia cultural del humor*, coordinada por Jan Bremmer y Herman Roodenburg; *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*, de Aída Díaz Bild; *L’Humour*, de Robert Escarpit; *El chiste y su relación con el*

de los elementos más complejos del espíritu humano y sus matices solo se multiplican al adentrarnos en su estudio. Por esto mismo no me interesa desarrollar una teoría original sino evaluar los estudios hasta ahora hechos y encausarlos en un modo de funcionamiento auténtico y práctico, que se compagine con lo hasta ahora establecido.

A la interrogante sobre si podemos encontrar humor sin ironía, me gustaría recordar que Meredith reconoce su existencia:

If you laugh all round him [el objeto de la risa], tumble him, roll him about, deal him a smack, and drop a tear on him, own his likeness to you, and yours to your neighbor, spare him as little as you shun, pity him as much as you expose, it is a spirit of Humor that is moving you. (1994: 42)

La risa aquí descrita se distancia de la generada cuando se prefiere “to sting him under a semi-caress, by which he shall in his anguish be rendered dubious whether indeed anything has hurt him” (Meredith, 1994: 42), que caracteriza a la ironía. Gracias a esta clasificación también podemos reconocer cómo la risa generada por el humor es diferente a aquella que tiene su origen en lo cómico. Como bien señalaba Bajtín (1981: 21), la risa popular es un hecho ancestral, por lo cual, sería muy ingenuo afirmar que el gesto es algo moderno. Sin embargo, como detallaré en las próximas páginas, algo pasó durante el Renacimiento que permitió la generación del humor como algo diferente a la risa popular, aunque en profunda deuda con ella. Del mismo modo, si reconsideramos las citas de Sypher desde la figuración de la ironía, notamos que su descripción si bien es acertada, no se ajusta a la amplitud del funcionamiento irónico una vez que deja de ser puntual. Quizás el mejor ejemplo sea el *Elogio de la locura*, de Erasmo de Rotterdam. Como bien señala Bajtín (1974: 19), esta obra representa una de las principales herederas de la risa carnavalesca para transformarla en usos humorísticos. Del mismo modo es significativamente irónico que se emplee una forma de discurso humanístico, racional y mesurado, para representar el contenido de la locura y la estupidez. Este juego abarca todo el libro; acompañándolo, y no como una subordinación,

inconsciente, de Sigmund Freud; “Le rire «moderne» à la fin du XIXe siècle”, de Daniel Grojnowski; “El descubrimiento del humor”, de Arnold Hauser; “Palabra de humor”, de Tzvetan Todorov.

surge una comprensión tolerante del hombre –característica esencial del humor según Hauser (1965: 169-170)–, al aceptar que en él se alberga la necedad como fuerza generadora y afirmativa de la vida:

... ¿qué puede haber más dulce y precioso que la vida? Y siendo así, ¿quién en los comienzos de ella tiene más parte que yo? Ni la lanza temible de Minerva, ni el escudo del tempestuoso Júpiter, serían capaces de engendrar y propagar la especie humana [...] Decidme ¿es acaso la cabeza, la cara, el pecho, la mano, la oreja o cualquier otra parte del cuerpo de las llamadas honestas la que posee la virtud de engendrar a los dioses y a los hombres? Me parece que no; la propagadora del género humano es más bien otra parte tan necia y ridícula que no se puede nombrar sin reírse... (Erasmo de Rotterdam, 1970: 38-39)

Por esto no creo que el humor haya nacido subordinado a la ironía. Pero sin lugar a dudas es hermana de esta. No sabría decir cuál fue primero, sobre todo porque en obras como *El elogio de la locura* o *Don Quijote de La Mancha*, que marcan los inicios del modo, aparecen de forma simultánea. Por esto mismo, y por otras condiciones que veremos en su historia, el humor está junto al pensamiento irónico cada vez que aparece en la literatura; no quiero decir que no pueda verse con cierta independencia, pero es difícil verlo funcionando en solitario. De igual manera, si bien el humor aparenta ser el que tenga más independencia, los tres modos aquí revisados comparten esta condición de autonomía bajo el mismo gobierno de la figuración irónica. Fantástico y grotesco, como la risa humorística, representan aspectos del ser humano que, debido a condiciones sociales, han sido coartados de las representaciones de lo real y solo consiguen expresarse recurriendo a la ironía.

2.7.1. DE LA RISA AL HUMOR

“El hombre es el único ser viviente que ríe” (Aristóteles en Bajtín, 1974: 66), dijo Aristóteles y con esta frase inauguraba una corriente que tendría gran popularidad pero se vería reprimida en algunos ámbitos y períodos. La línea citada contempla la risa como la esencia del hombre, idea que se repite siglos después en la cita de Vladimir Nabokov. Como explica Bajtín:

La risa, don divino ofrecido únicamente al hombre, forma parte de su poder sobre la tierra, junto con la razón y el espíritu. Según Aristóteles, el niño ríe por primera vez a los cuarenta días de su nacimiento y en ese momento se convierte en un ser humano. (Bajtín, 1974: 67)

Otros sentimientos podrían ser compartidos con los animales, como el amor y el temor, pero la risa sigue siendo un privilegio humano. Este “don divino” sirve para enfrentar la vida y sobrellevarla incluso en sus más profundas dificultades, además de aceptar nuestros lados más oscuros y absurdos. Aunque, como afirma Bajtín (1974: 65), durante el siglo XVIII sobre todo, la risa trató de ser exiliada de la vida, el hombre siempre ha hallado el modo de incluirla en su cotidianidad y en sus costumbres más importantes.

La literatura no ha sido la excepción. Muy al contrario es uno de sus principales refugios, materializándola en géneros como la comedia. Antes que ser una parte de la literatura e, incluso, una de sus mitades, la comedia ya en sus orígenes contempla rasgos del hombre que no pueden verse desde otra perspectiva:

... aunque la tragedia y la comedia tienen su origen en el ritual de lucha-muerte-resurrección del hombre-Dios que suele asociarse con el triunfo de la primavera sobre el invierno, la comedia va más allá que la tragedia e incluye aspectos que ésta desestima... (Díaz Bild, 2000: 57).

Frente a la catarsis obligatoria al ver la escena final de obras como *Edipo rey*, al presenciar aquel tipo de representaciones tenemos la epifanía del renacimiento del héroe y, por ende, la reafirmación de la vida: “En la comedia el público obtiene al final una visión de la resurrección, mientras que en la tragedia se queda con la imagen de una muerte heroica” (Díaz Bild, 2000: 57). La risa popular servía para confirmar que, por muy mal que vayan las cosas, el sol volverá a levantarse y podremos seguir nuestras vidas; aunque el invierno sea terrible y pueda sublimarse en la muerte del héroe trágico, la primavera inevitablemente llegará después de este, abriendo de nuevo un espacio para el disfrute.

Tragedia y comedia, entonces, son la expresión de rituales con los cuales ordenar el mundo más inmediato y amenazante de los primeros

pueblos. Si bien el dolor está contemplado, su cierre solo puede darse con una reafirmación:

It is now accepted that art is born of rites and that the comic and tragic masks are themselves archetypal symbols for characters in a tribal «semantics of ritual.» Behind tragedy and comedy is a prehistoric death-and-resurrection ceremonial, the rite of killing the old year (the aged king) and bringing in the new season (the resurrection or initiation of the adolescent king). (Sypheer, 1994: 216)

La nueva temporada, el nuevo rey adolescente, solo puede confrontar el mundo desde la seguridad de los años por venir pero, al mismo tiempo, con la torpeza y simpatía del inexperto. De aquí surge la reconciliación con la muerte, y con la vida, junto con la liberación y seguridad del hombre; sin importar cuán duras sean nuestras penas, la naturaleza humana está capacitada para superarlas y reafirmarse.

Esto es igual de explícito en la psicología individual si revisamos *El chiste y su relación con el inconsciente*, de Sigmund Freud. En su consideración sobre los chistes tendenciosos u obscenos, Freud revisa cómo el origen de la risa ante estos es la liberación de elementos internos del hombre, los cuales están restringidos por la sociedad pero son fundamentales para su existencia. Así hablando del chiste obsceno, Freud afirma:

El poder que dificulta a la mujer, y en menor grado también al hombre, el goce de la obscenidad no encubierta, es aquel que nosotros denominamos «represión», y reconocemos en él el mismo proceso psíquico que en graves casos patológicos... (Freud, 1973: 90-91)

Entonces, el chiste obsceno es una de las principales vías para destruir, bajo consenso social, esa represión inútil y salir del estancamiento. Si un hombre “[s]ólo podrá reír cuando el chiste le preste su auxilio” (Freud, 1973: 91), ¿qué mejor auxilio que quitar el velo inútil sobre esa “otra parte [del cuerpo] tan necia y ridícula que no se puede nombrar sin reírse” (Erasmus de Rotterdam, 1970: 39) pero es la base de su reproducción?

Aquí vemos con claridad cómo la risa libera y relaja. El “gasto psíquico” (Freud, 1973: 109) exigido por las coerciones necesarias para cumplir con la

sociedad es excesivo. Por tanto, el chiste obsceno abre una ventana por donde se liberan elementos vetados y esto genera “una aportación de placer” (Freud, 1973: 109). Entonces “no será muy aventurada la hipótesis de que *tal aportación de placer corresponde al gasto psíquico ahorrado*” (Freud, 1973: 109). Además, relacionando esta reflexión con las de Erasmo y Sypher, esto también representa el placer de recordar sin culpas ni restricciones esos elementos que nos aseguran la vida y que, de manera absurda, soslayamos en nuestro día a día.

También Bergson, en una perspectiva que reflexiona sobre el comportamiento social, explica que la risa sirve como un recurso liberador; habla de ella como de “una especie de *gesto social*” que “da flexibilidad a cuanto pudiera quedar de rigidez mecánica en la superficie del cuerpo social” (Bergson, 1962: 23). De esta manera, el marco restrictivo no se ejerce solo sobre la psique sino en general sobre nuestro comportamiento; la risa nos ayuda a romper con eso, engrasa nuestras relaciones, las agiliza. Siguiendo al filósofo francés, vemos que la carcajada conserva “la vida del alma, fijar su movimiento” (Bergson, 1962: 29) porque recupera la gracia ante la fealdad de la rigidez. De este modo explica que lo cómico es lo mecánico porque nos ponemos sobre aviso: “No es ya la vida la que tengo delante, es el automatismo instalado en la vida y probando a imitarla” (Bergson, 1962: 31). Reírse de esta circunstancia es el principio vital afirmando su cambio, su rechazo a lo repetitivo. En conclusión, nos obliga a relajar el cuerpo y el comportamiento, evadir la norma que evita el hábito cotidiano.

Buscando otras características del proceso psíquico de la risa, traspasables a aspectos más amplios, podemos recordar dos elementos destacados por Díaz Bild. Un punto fundamental es que “toda persona que ríe experimenta un cambio en su estado psicológico” (Díaz Bild, 2000:46); la autora señala que este puede ser sensorial, perceptivo, emocional y/o cognitivo; señalemos, además, que esta clasificación no impide su combinación. Pero en todos los casos debe haber una circunstancia normal que no comprendemos o parece amenazarnos, pero rápidamente captamos su incongruencia, reafirmamos nuestra superioridad y aprehendemos con tolerancia la realidad:

... la esencia del humor está en la incongruidad: «Wherever there is a principle to be violated or regularity to be upset, there is room for incongruity and so for humor»... (Díaz Bild, 2000: 46)

Por otro lado, “el movimiento psicológico debe ser repentino e inesperado” (Díaz Bild, 2000: 46). Y por último “es indispensable que el cambio psicológico sea agradable y que produzca en nosotros una sensación positiva que Morreall define con los vocablos «amusement» o «mirth»” (Díaz Bild, 2000: 46). En este último aspecto hay un hecho clave: el humor debe asegurar la vida y si no colabora con la reconciliación de las circunstancias por lo menos contempla su tolerancia. Si sucede lo contrario, si la contradicción o la violación son irreconciliables, estamos ante otros funcionamientos como lo fantástico. No quiero decir que la risa sea menos subversiva o no pueda desmontar la idea de lo real que tenemos. Pero esta ruptura tiene que venir acompañada de un funcionamiento psicológico inherente a la risa: la reafirmación de la vida y libertad humanas. Esto cobra sentido si recordamos que el humor no puede desembarazarse de los funcionamientos que lo originaron:

La risa, por el contrario, no entiende de inhibiciones, amenazas o sumisión, sino de continua renovación, porque la victoria sobre el miedo implica no sólo destrucción, sino también resurrección: «Seriousness burdens us with hopeless situations, but laughter lifts us above them and delivers us from them. Laughter does not encumber man, it liberates him» (Díaz Bild, 2000: 26)

Pero volviendo a la interacción humana tenemos que retomar el aspecto social puesto que “[p]ara comprender la risa hay que reintegrarla a su medio natural, que es la sociedad, hay que determinar ante todo su función útil, que es una función social” (Bergson, 1962: 15). Vimos cómo la comedia tenía sus orígenes en rituales de celebración primaveral, pero consideremos, al mismo tiempo, que en la sociedad más contemporánea, Bergson vio en el fenómeno una forma de sacar al individuo de una realidad mecánica y tomar la vida con su espontaneidad propia.

Aunque el escritor francés está hablando de la risa, sus argumentos pueden extenderse con ciertos matices al humor:

Allí donde la materia logra condensar exteriormente la vida del alma, fijar su movimiento, desterrar, en fin, la gracia, obtiene en seguida un efecto cómico. Si quisiéramos, pues, definir aquí lo cómico comparándolo con su contraste, habría que oponerlo a la gracia mejor aún que a la belleza. Lo cómico es más bien rigidez que fealdad. (Bergson, 1962: 29)

Si la comedia nace de la celebración del renacimiento y la risa nos obliga a aceptar la vida siempre mutable, el humor se fundará en la tolerancia de los problemas del hombre. El humorista acepta las contradicciones, la rigidez, las restricciones sociales, pero al mismo tiempo las denuncia como ridículas. Por último, sin destruirlas por completo, en un proceso de aprehensión las reconoce como humanas. Pero esta aprehensión solo se logra después de haber aceptado que el principio vital, la reafirmación del individuo y su espontaneidad, se terminarán imponiendo sobre aquellas.

Volviendo a Freud descubriremos que el razonamiento anterior tiene una capacidad contagiosa prácticamente viral. Según el padre del psicoanálisis, si el chiste es contado de forma correcta, solo aceptará por respuesta una carcajada sincera. Con esto, la inclusión y la relación interpersonal están aseguradas; por lo tanto, esas inquietudes humanas que la literatura busca comunicar, quedarían asentadas de forma cabal en la mente del lector:

Al hacer reír a otras personas, relatándoles mi chiste, me sirvo realmente de ellas para despertar mi propia risa, y puede, en efecto, observarse que quien primero ha relatado, con gesto grave, el chiste, hace después coro riendo mesuradamente a las carcajadas de los demás. La comunicación de mi chiste a los demás servirá, pues, a varias intenciones: en primer lugar, nos proporcionará la seguridad objetiva del éxito de la elaboración del chiste; en segundo, completará nuestro propio placer por el efecto que de rechazo nos produce el del oyente... (Freud, 1973: 143)

En este sentido, la literatura no-seria pareciera tener especial interés en asegurar la comunicación. Adelantando aspectos desarrollados por Bajtín, recordaré que la seriedad parece fijar puntos evitando la confusión. Pero para el humorista la pregunta es evidente: ¿hay una verdadera comunicación en este proceso? Porque para él la coincidencia psíquica es innegociable. En su juego, el receptor tiene “que coincidir psíquicamente con la primera persona

[emisor] lo bastante para disponer de las mismas retenciones internas” (Freud, 1973: 138).

Vemos aquí una cercanía muy estrecha con la ironía y la vanguardia. Por un lado, la ironía demanda la participación del receptor para poder activar su funcionamiento. Por el otro, recordemos que los vanguardistas apostaron por una recuperación del lector devolviéndole su lugar privilegiado en la producción artística (Asensi, 2003: 667-668 y 672). Al dificultar el proceso de recepción con rupturas en la forma o en el contenido, se obligaba a quien lee a salir de su zona cómoda y reconsiderar los parámetros de interpretación artística. No será casual, entonces, que esta corriente vea un poderoso aliado en el humor.

Esta última idea se reafirma cuando consideramos que el desprecio de la risa vino especialmente auspiciado por la Ilustración. Si el Romanticismo reaccionará contra ese movimiento fundando el pensamiento literario moderno (cf. Paz, 1974), una de las principales reacciones generadas será la ruptura con su fría y distante seriedad. Pero antes de dar cabal sustento a esta idea demos correcto peso a las restricciones que pesan sobre la risa.

Para este nuevo giro consideremos lo dicho por Bajtín en el inicio de su estudio sobre Rabelais, donde reclamaba, todavía en 1941, el desprecio de los estudiosos hacia la risa popular:

Ni siquiera posteriormente los especialistas del folklore y la historia literaria han considerado el humor del pueblo en la plaza pública como un objeto digno de estudio desde el punto de vista cultural, histórico, folklórico o literario. Entre las numerosas investigaciones científicas consagradas a los ritos, los ritos y las obras populares, líricas y épicas, la risa no ocupa sino un lugar modesto. (Bajtín, 1974: 9)

Bajtín rastrea los orígenes de este desprecio y señala:

... Ronsard y la Pléiade consideraban que existía una *jerarquía de los géneros*. Esta idea, recibida esencialmente de la Antigüedad, pero adaptada a las condiciones existentes en Francia, no se impuso de inmediato. (Bajtín, 1974: 63)

En esta jerarquía, como se supondrá, la risa y sus derivados se posicionaban en uno de los niveles menos importantes, incluso despreciables.

Aunque “no se impuso de inmediato”, hacia finales del siglo XVI empezó a cobrar fuerza y en el XVII era una realidad con consecuencias significativas:

Es precisamente en esta época cuando se comienza a considerar a Rabelais como un simple *escritor gracioso*; un escritor extravagante. Es sabido que esa misma suerte sufrió también el *Don Quijote*, catalogado por mucho tiempo entre las lecturas fáciles y divertidas. Lo mismo ocurrió con Rabelais quien, a partir de fines del siglo XVI, comenzó a perder cada vez más su reputación hasta quedar finalmente excluido de los límites de la gran literatura. (Bajtín, 1973: 64)

Pero la misma presencia de los autores mencionados, François Rabelais y Miguel de Cervantes, nos indica que esto no fue siempre así. Para encontrar dos escritores de la talla de los mencionados es necesaria la existencia de una comunidad que reflexionaba continuamente sobre estos temas. El Renacimiento, y en parte el Barroco, debieron tener una concepción de la risa mucho más cercana a la frase de Aristóteles antes citada que a las reflexiones de “Ronsard y la Pléiade”. Como destaca el crítico ruso, para los renacentistas, este tema era fundamental al comprender el mundo:

... la risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista *serio*: sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo. (Bajtín, 1973: 65)

En esos años no se trataba de eliminar lo serio, sin lo cual solo habría una comprensión parcial de la realidad y no tendríamos la posibilidad de formar lo cómico. Al contrario, se buscaba aceptar las dos facetas del hombre, quien comenzaba a desplazar a la religión como centro de las consideraciones filosóficas.

Opuesto a esto, durante el siglo XVII se aceptó la idea de que “sólo el tono serio es de rigor” (Bajtín, 1973: 65). En otras palabras, si quiere durar y ser importante, tiene que ser sobrio y distante, evitar las carcajadas o las distracciones. Se sigue contemplando lo cómico; era inevitable, esto no podía eliminarse de la sociedad práctica. Pero ocupa “en la literatura un rango

inferior, como un género menor, que describe la vida de individuos aislados y de los bajos fondos de la sociedad” (Bajtín, 1973: 65). En conclusión y llegando al tuétano de esta postura:

... la risa no puede expresar una concepción universal del mundo, sólo puede abarcar ciertos aspectos *parciales* y *parcialmente típicos* de la vida social, aspectos negativos; lo que es esencial e importante no puede ser cómico... (Bajtín, 1973: 65)

Pero volvamos a las raíces del humor antes de ver cómo fue reivindicado siglos después. Quizás durante el siglo XVII, lo cómico se refugió en géneros subestimados, pero durante la Edad Media y el Renacimiento era uno de los centros sociales. Para poder entender la obra de Rabelais, Bajtín tuvo que adentrarse en los funcionamientos sociales de su época y descubrir que, en esos años, desde el rey hasta el mendigo estaban conscientes de la importancia de lo cómico. Junto con el derecho y las instituciones romanas, con la afamada civilización esparcida por los caminos del imperio, los europeos heredaron la risa que probó ser tan fuerte como las leyes (Bajtín, 1981: 58). Así se fue adentrando en las pequeñas comunidades, permeando sus costumbres para sobrellevar los trabajos y la verticalidad de la sociedad medieval. De la cotidianidad pasó a permear las celebraciones más importantes; del ritual de las comedias que afirmaban un nuevo año a las celebraciones religiosas del carnaval que precedían la cuaresma, como si dijera: primero la vida, luego la religión.

Coherente con su tolerancia, la risa no eliminó lo serio. Más bien en su contraste con este fue que pudo afinar sus instrumentos y luego ejecutar su influencia con una fuerza sorprendente. Había una clara línea que separaba lo oficial y serio de lo no-oficial y cómico; en su contraposición se afincaba su radicalismo:

La riquísima cultura popular de la risa en la Edad Media vivió y evolucionó fuera de la esfera oficial de la ideología y la literatura serias. Fue gracias a esta existencia no-oficial por lo que la cultura de la risa se distinguió por su radicalismo y su libertad excepcionales, por su despiadada lucidez. Al vedar a la risa el acceso a los medios oficiales de la vida y de las ideas, la Edad Media le confirió, en cambio, privilegios excepcionales de

licencia e impunidad fuera de esos límites: en la plaza pública, en las fiestas y en la literatura recreativa. (Bajtín, 1973: 69)

En el siguiente período se da un giro más interesante: el Renacimiento representó el ascenso de la risa a las esferas “superiores” que no la despojaron de ninguna de sus características “bajas”. Pero al mismo tiempo supieron dotarla de facetas hasta entonces inexploradas:

... durante el Renacimiento la risa en su forma más radical, universal y *alegre*, por primera vez en el curso de cincuenta o sesenta años (en diferentes fechas en cada país), se separó de las profundidades del pueblo y la lengua «vulgar», y penetró decisivamente en el seno de la gran literatura y la ideología «superior», contribuyendo así a la creación de obras maestras mundiales como el *Decamerón* de Boccaccio, el libro de Rabelais, la novela de Cervantes y los dramas de Shakespeare, etc. (Bajtín, 1973: 69-70)

Está aquí el surgimiento del humor moderno. Como señalaba Meredith (1994: 42), la fuerza desacralizadora de la risa se mezcla con la reflexión sobre el hombre, el vistazo sobre nuestras circunstancias. Nos causa gracia la falla del semejante pero solo para reconocernos en ella; nos burlamos de la incapacidad humana para reconciliarnos con nuestra existencia. Esta contradicción solo puede aceptarse si se toma en cuenta otro de los aspectos fundamentales del humor, la tolerancia:

En la tolerancia, empero, consiste la esencia del humor, en esa tolerancia que sabe encontrar lo bueno también en lo malo, no en la ceguera que pasa por alto lo pequeño en lo grande, y lo ridículo en lo grandioso. (Hauser, 1965: 169)

En esta transición encontramos razones meramente prácticas que desembocaron en la coincidencia de las instituciones serias con las fiestas populares. Estas celebraciones, que conservaban su vitalidad desde su fundación como “tradiciones de las saturnales romanas” (Bajtín, 1973: 74), eran de una popularidad insoslayable. Por lo tanto, la iglesia vio en ellas un modo de extender su influencia. Al no poder eliminarlas, la nueva institución “hacía coincidir las fiestas cristianas con las paganas locales relacionadas con los cultos *cómicos* (con el propósito de cristianizarlas)” (Bajtín, 1973: 74). Pero al

mismo tiempo, y quizás de forma inconsciente, estaban facilitando la amalgama de las dos capas: las tradiciones populares con su visión afable de la vida y la reflexión filosófica representada, al inicio, por los monasterios o los monarcas respaldados por la religión. Al final, cuando la sociedad empezó a experimentar movimientos y cambios más ágiles y rápidos, el pensamiento renacentista dio a luz a una nueva concepción que marcaría la modernidad:

Al influjo de esta nueva combinación, la risa de la Edad Media experimentó cambios notables. Su universalismo, su radicalismo, su atrevimiento, su lucidez y su materialismo pasaron del estado de existencia espontánea a un estado de conciencia artística, de aspiración a un objetivo preciso. En otras palabras, la risa de la Edad Media, al llegar al Renacimiento, se convirtió en la expresión de la nueva conciencia libre, crítica e *histórica* de la época. (Bajtín, 1973: 70)

La última parte de esta cita es particularmente significativa: se crea una conciencia libre y crítica que revisará con nuevos ojos la realidad. En esta encontramos la profunda vitalidad de las tradiciones populares junto con la honda reflexión de las filosóficas. La doble cara del humor: un vistazo reflexivo sobre la vida obligándote a adoptar una postura más ligera, más tolerante, sobre el hombre y sus circunstancias.

Quizás la certeza de que en sus orígenes esté la esencia del humor, podamos verla en que incluso los estudiosos del humor contemporáneo describen características similares:

Il semble même que ce soit là ce qui différencie l'humour des autres formes de comique. Or, toute la description historique que nous avons faite montre qu'une des constantes de l'humour est la bienveillance des intentions ou tout au moins l'esprit de tolérance. L'humour, à ce compte, tout en utilisant un mécanisme intellectuel comme moyen de provoquer le rire, serait un phénomène essentiellement affectif. (Escarpit, 1960 : 82)

Pero ignorar que a lo largo de los años, las modificaciones en la visión del modo han cambiado su funcionamiento sería una ingenuidad. La censura impuesta por la jerarquía de géneros que señalaba Bajtín afectó la forma en que se veía el humor. Robert Escarpit nos recuerda que será en el siguiente

siglo cuando se empieza a retomar el término sin prejuicios –aunque quiero advertir que este es el inicio de un largo camino que no alcanza un completo desarrollo sino hasta mediados del siglo XIX:

Mais toutes ces hésitations n'empêchent pas le fait que la généralisation du terme *humorist* à la place du jonsorien *humour* indique, au début du XVIII^e siècle, la conscience croissante d'une attitude systématique, donc volontaire. (Escarpit, 1960: 36)

Vemos entonces que “L'âge d'or de l'humour anglais, celui qui est encore sa jeunesse e déjà sa maturité, se situe au XVIII^e siècle” (Escarpit, 1960 : 42), con autores tan importantes como Jonathan Swift. Este dato me parece significativo cuando pensamos que Swift fue un autor con un sentido del humor particular e innovador. André Breton lo incluyó en su antología como el padre del humor negro (cf. Breton, 2011); en sus trabajos, Swift muestra una “*Emanación, explosión*” (Breton, 2011: 7) que desgarras las ideas establecidas y las obliga a revisarse. En buena medida es el mismo funcionamiento de inversión que veía Bajtín y que revisaremos en el próximo apartado, pero ahora se hace con una agresividad destacable. Aquí el uso de la ironía, la alianza con un recurso que desmonta los cánones establecidos, es menos dialógica o tolerante –como pasaba en Rabelais o Cervantes– y se vuelve agresiva, quizás incluso destructora: “la alegoría moderna se propone solamente la reformulación del sentido [...] desde el amplio campo de la indeterminación y la ambigüedad” (Bravo, 1997: 129-130). Como dijo Baudelaire (2001: 87), “el hombre muere con la risa”. Enlazo aquí con el caído poeta francés porque me parece que *Una modesta proposición para evitar que los hijos de los pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o su país, y para hacerlos útiles al público* tiene más en común con lo propuesto en “De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas”, de Baudelaire, que con las obras del Renacimiento y el Barroco. No quiero decir que el humor sea otro, pero sus funcionamientos han sido afectados por el cambio de concepción de la ironía durante el Romanticismo, y aunque Swift no es romántico pone una de las piedras fundamentales para la fundación de los nuevos mecanismos. En todo caso, lo que sí podemos concluir es que con el paso del Romanticismo y la

decepción del siglo XIX, llega un nuevo modo de ver la risa que venía cimentándose en los años anteriores:

La risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita. Miseria infinita respecto al Ser absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta respecto a los animales. La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos. Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa. No es el hombre que cae quien ríe de su propia caída, a menos que sea un filósofo, un hombre que haya adquirido por hábito la fuerza de desdoblarse rápidamente y de asistir como espectador desinteresado a los fenómenos de su yo. Pero el caso es raro. (Baudelaire, 1986: 94)

Frente a la risa tolerante del Renacimiento surge una risa agresiva. Ya no se trata de contemplar los valores bajos del hombre, sino de asumir su superioridad frente a los caídos, frente a los inferiores. Vimos que la obra de Baudelaire viene marcada por una caída absoluta, una aceptación de la ironía como constante auto reflexión y consciencia del vacío que llena la existencia. Por lo tanto, era evidente que su visión de la risa, y del humor, viniera marcada por esto. Al llevar este modo a los términos absolutos, el hombre solo puede morder el pavimento o aceptar su satanismo ante el desgraciado.

Este modo muta para contemplar en su funcionamiento la contradicción absoluta que conlleva a la ruptura con lo real, la degradación de las circunstancias reduciéndolas al absurdo. Así, “[e]l humor se revela [...] como una forma de poder que se desencadena en la risa” (Bravo, 1997: 132). Es el hombre posicionándose por encima de los otros y de su realidad. Pero incluso en este punto, conserva sus aspectos originales: este poder es el mismo que afirmaba la energía y la vida sobre la muerte de la tragedia. Aunque sea demoníaca, esta capacidad es producto de la vida sobreponiéndose a unas circunstancias nuevas y extremas, de donde se explica lo extremo de su funcionamiento. Más aún, si bien es raro el caso del yo que ríe de su propia caída, no es imposible; la desgarradura producida por la mordedura del hombre sigue siendo una herida tolerable, necesaria y provechosa para nuestra existencia. El humor degrada pero no termina de destruir, sino que reconstruye:

“Degradación y no pérdida de valores, he allí el centro del humorismo y la razón de su poder reconstructivo” (Bravo, 1997: 131)

Valdría la pena preguntarse ahora, frente a un panorama tan variopinto y contradictorio, si el modo humorístico tiene un funcionamiento común. ¿Existe algún elemento, aspecto o idea, que trasvase los planos sociales, psicológicos y lingüísticos? Creo que sí. Por muy agresivo que se haya tornado, la carcajada reflexiva del humorista sigue siendo un vistazo a las incongruencias, a las contradicciones del hombre, junto con su tolerancia.

2.7.2. CONTRADICCIÓN Y TOLERANCIA

La base del humor es la contradicción, la trasposición de diferentes elementos que chocan entre sí pero cuya existencia no puede ser negada. Las vertientes despertadas por la afirmación anterior son más significativas de lo que se cree. El humor hace coincidir elementos emocionales e intelectuales, conjuga una visión racional del mundo contradicha por lo que siente el hombre ante su vida confusa. Muchas veces nuestras ideas y nuestros sentimientos están desfasados y a esto agreguémosle el conflicto entre la emocionalidad, la moralidad y la concepción del mundo. El individuo problemático de la comunidad abierta, para retomar lo dicho por George Lukács, no ubica sus ideales en el mundo contingente donde habita, por lo que él mismo se convierte en una contradicción solo soportada por los poderes conciliadores de la risa:

L'humour est un sentiment complexe où un fond comique, produit par la présentation volontairement transposée, et en même temps lucide, de nos idées et de nos sentiments, est très souvent modifié et parfois effacé par un résonance émotionnelle, morale et philosophique, de nuance très variable, produite par une suggestion générale à laquelle contribuent les faits présentés et les mille signes auxquels se révèle l'attitude intérieure de l'humoriste. (Cazamian citado por Escarpit, 1960: 77)

El humor combina la problemática moderna con la fuerza del sentimiento cómico. Esta contraposición solo puede mantenerse gracias al optimismo de la risa. Vimos cómo la comedia representaba al nuevo rey que sustituía al viejo año desgastado; el humor lleva en su seno la renovación de los rituales donde

se originó la risa. ¿Cómo hacían estas fiestas populares para mostrar tal actitud ante la vida, la mayoría de las veces difícil y desesperanzadora? Es muy posible que su carácter se deba a la aceptación de un proceso incompleto. Me explico: si el año está naciendo, si la vida está en sus inicios, inevitablemente es algo incompleto; de aquí se puede desprender la premisa de que sus errores, conflictos y carencias serían solventadas en el futuro. La incompletitud de la vida despierta la risa no por ser una anomalía o deformidad censurable; muy al contrario, la respuesta del espectador ante las comedias se debía a la certeza de que a final de cuentas las piezas caerán en su lugar. Al convertirse esto en una celebración cíclica, la risa dejó de ser puntual y se convirtió en algo que permeaba a toda la sociedad. El humor es la consciencia de que a pesar de la profunda escisión del hombre moderno, ese que se convierte en una tachadura irónica, este podrá sobreponerse a sus circunstancias. El problema fundamental es la irresolución del conflicto moderno, recordemos cómo esto generó la figuración de la ironía. Antes que solventarse, la condición moderna solo se va complicando. Pero el humorista conserva el talante del cómico; si bien no puede aceptar la misma risa fresca de la Edad Media, los escritores modernos han transformado la sabiduría popular de la que hablaba Bajtín, en la radical tolerancia que vio Hauser en obras como *Don Quijote de La Mancha*.

Bajtín supo ver en su medida exacta este proceso al estudiar la obra de Rabelais. Dentro de las celebraciones del carnaval la superposición de lo nuevo y lo viejo, de lo cómico por encima de lo oficial, de lo bajo sobre lo superior, constituyó un procedimiento excepcional para refrescar a la comunidad. Estas fiestas tomaban los rituales de los estratos sociales más *bajos* para colocarlos en el centro de la cultura *alta*, efectuando una inversión que, vista desde la pluma de François Rabelais, un intelectual de amplias perspectivas y profundos conocimientos, constituyó una obra que sitúa al hombre en un constante proceso de renovación física e intelectual:

... deseamos destacar una vez más la *relación esencial de la risa festiva con el tiempo y la sucesión de las estaciones*. La situación que ocupa la fiesta durante el año se vuelve muy importante en su faceta no oficial, cómica y popular. (Bajtín, 1974: 77)

Además de las certezas que se escondían detrás de las fiestas de los pueblos y comunidades pequeñas, debemos considerar que ese período histórico despertaba otros matices igual de importantes: “Esto adquiere luego un sentido más amplio y profundo: concreta la esperanza popular en un porvenir mejor, en un régimen social y económico más justo en una nueva situación” (Bajtín, 1974: 77-78). Si recordamos que el Renacimiento constituyó un período de crecimiento y ampliación social y económica, nos damos cuenta de que la apropiación del optimismo popular era perfectamente válida. Más aún, considerando el último capítulo del libro de Bajtín, “Las imágenes de Rabelais y la realidad de su tiempo”, constatamos que el escritor de *Gargantúa y Pantagruel* elevó esta problemática a sus preocupaciones sobre la realidad humana. Es decir, la erudición de Rabelais supo leer en los símbolos e historias populares la significación profunda del hombre y cómo este enfrenta el mundo. De la confrontación de la risa con las incertidumbres que ya se despertaban en el seno de las reflexiones “altas”, surge la sonrisa reflexiva del humor.

Pero antes de seguir avanzando me interesa detenerme un poco más en los mecanismos de inversión y lo que ellos generan. El funcionamiento base de esta idea era recobrar los elementos bajos y terrenales que se identificaban con la regeneración y con la fertilidad, no es casual que durante la primavera renazca la tierra:

Lo «inferior» material y corporal, así como todo el sistema de «degradaciones», inversiones e imitaciones burlescas, tenía una relación fundamental con el tiempo y los cambios sociales e históricos. (Bajtín, 1974: 78)

El mejor momento para realizar esto eran los carnavales por su íntima relación con el disfraz. Este último elemento materializaba la posibilidad de encarnar un elemento diferente al que eres: el rey, posicionado en lo alto, puede vestirse de mendigo, base de la sociedad, por referir un solo ejemplo. Pero además también esto representaba un cambio de vestiduras: “la renovación de las ropas y la personalidad social” (Bajtín, 1974: 78). Pero más allá de fechas precisas o sentidos de fiesta, en todas las celebraciones estaba la misma idea:

... invertir *el orden de lo alto y lo bajo*, arrojar lo elevado y antiguo y lo perfecto y terminado al infierno de lo «inferior» material y corporal, donde moría y volvía a renacer. (Bajtín, 1974: 78)

Lo cerrado y completo, aquello que es perfecto, la rigidez de lo elevado y antiguo, tiene que volver a sus orígenes: la tierra. La muerte es inevitable pero esconde el principio para una nueva generación; es imposible que la vida adquiriera un sentido quieto y cerrado, su carácter es fundamentalmente móvil, regenerativo, degradación para luego conseguir una nueva elevación. Así, todo orden establecido que busca dar sentido a y establece parámetros para nuestra existencia debe desembocar, inevitablemente, en la caducidad. Solo al reconocer esto se puede continuar hacia una nueva disposición de los elementos. He aquí la duplicidad que acepta el humor: la vida y la muerte, la seriedad necesaria que desemboca en rigidez y debe ser destruida pero para seguir adelante. Esto afecta los diferentes estratos de la sociedad desde la comunidad hasta el individuo adentrándose en las profundidades de su psique:

Those in the thrall of carnival come out, for a moment, from behind the façade of their «serious» selves, the façade required by their vocation. When they emerge from this official selves and thus, when they again retire behind their usual *personae*, they are more conscious of the duplicity of their existence. That is why Freud thought of the comic as an «unmasking,» a mechanism that allows, whether we watch or play it, a «free discharge» of impulses we daily have to repress. (Sypher, 1994: 221-222)

Al considerar los aspectos literarios, constatamos que solo dentro de la comedia se puede aceptar esta duplicidad. Lo trágico necesita de la visión singular para plantear una muerte difícil pero necesaria, pero lo cómico en su base aborda la duplicidad:

Tragedy needs a more single vision than comedy, for the comic perception comes only when we take a double view –that is, a human view– of ourselves, a perspective by incongruity. Then we take part in the ancient rite that is a Debate and a Carnival, a Sacrifice and a Feast. (Sypher, 1994: 255)

¿Es la duplicidad generada por la comedia o la duplicidad conlleva inevitablemente a la risa? En un primer momento, al considerar sus orígenes, creo que la duplicidad como es aquí presentada, como fiesta de renovación, era gemela de la risa; una contempla a la otra y es difícil marcar su diferencia. Sin embargo, a medida que esta incongruencia se hace más irreconciliable, los modos de manejarla cambian. Ya señalé la transformación del humor en humor negro, pero también me interesa destacar que, como veremos al considerar lo grotesco y lo fantástico, la inserción de elementos ajenos al orden establecido puede generar rupturas menos tolerantes y, por ende, inquietantes. Esto, sin lugar a dudas, se debe a la férrea ideología que trató de imponerse durante el siglo XVIII. Sin embargo, la manera de combatirla seguirá partiendo de la consciencia irónica para criticar la visión unívoca:

El pensar irónico, que se fundamente en la diferencia, supondrá de este modo no sólo una crítica a lo real sino también una crítica al lenguaje: el cuestionamiento de sus procesos de identificación y el hallazgo en el lenguaje mismo, de vertientes de diferenciación desde donde es posible nombrar la dualidad y la escisión del ser y del mundo. (Bravo, 1997: 14)

La solución ofrecida por Robert Escarpit a este problema no está muy distante de las reflexiones de Bajtín. Más bien, parece partir de ellas para convertirlas en un modo de pensar que está siempre presente para el humorista:

La solution du problème est peut-être que toute vérité est réversible. Déplaçant le point d'observation (ce qui est toujours «payant») et étudiant, non l'humour ou le comique, mais «le sérieux et ses contraires»... (Escarpit, 1960 : 83-84)

De este modo, la inversión vista inicialmente por Rabelais se convierte en una aceptación de la posibilidad de leer la realidad desde múltiples perspectivas. Lo curioso es ver que cuando la escisión moderna se hace más profunda, la modernidad parece concebir no tanto dos lecturas sino dos mundos diferentes conviviendo. Esta afirmación no es exagerada si recordamos la fuerza con que entró la Ilustración que no fue muy diferente de la empleada por el Romanticismo al crear modos como lo fantástico. La

distancia que existe entre el humor y lo fantástico no es tan amplia; ambos se sustentan en insertar dentro de la realidad dos posibilidades contradictorias que parecen germinar distintas concepciones de lo real. Cuando nos toque analizarlo, veremos que lo fantástico no puede tolerar esta doble visión, su perspectiva obliga al lector a romper con las reglas tal como las entendía y experimentar la inquietud de un mundo desconocido. Por su parte, el humor parece aceptar esto:

Tout se passe comme si nous nous trouvions en face de deux mondes différents qui ne peuvent s'accorder l'un à l'autre: un monde sérieux, le monde ordinaire de notre travail, de notre vie de chaque jour, et un monde non sérieux, parcellaire en contradiction avec le premier. (Château en Escarpit, 1960: 84)

Solo ante esta lectura se puede ver el conflicto planteado por la inclusión de lo no-serio en la literatura. Gracias a la inclusión de este mundo no-serio que representa la visión cómica, el hombre puede entender que su experiencia es solo una de las facetas de la realidad. Para lograr esto, como ya he afirmado, la tolerancia es fundamental. Reitero la cita de Hauser, ahora en extenso:

En la tolerancia, empero, consiste la esencia del humor, en esa tolerancia que sabe encontrar lo bueno también en lo malo, no en la ceguera que pasa por alto lo pequeño en lo grande, y lo ridículo en lo grandioso. Sin embargo, colóquese donde se coloque el acento, si lo que se subraya es lo grande o lo pequeño, si el autor, de acuerdo con sus sentimientos ambivalentes, es más o menos indulgente con su héroe, la obra es y sigue siendo, en el fondo, tan humana, tan comprensiva, tan conciliadora, que, en comparación con ella, toda la literatura anterior nos aparece como sombría, distanciada y fría. (Hauser, 1965: 169-170)

De igual importancia es el procedimiento por el cual se puede conseguir esta tolerancia, la distancia que debe conservar todo humorista y todo aquel que ríe de sus chistes:

Tener humor significa, en el sentido corriente de la expresión, mantener la distancia, tener sentido de la proporción, ver las cosas en la perspectiva exacta, es decir, considerarlas a la vez desde dos lados distintos, no perder la cabeza bajo el peso de

los golpes del destino, en caso de infortunio pensar que Dios aprieta pero no ahoga, y que todo puede arreglarse todavía. (Hauser, 1965: 169)

Darle la proporción correcta a los problemas, distanciarse de ellos para ver su incongruidad al mismo tiempo que nos identificamos con quienes los sufren y reafirmamos el carácter humano. Aunque sigo adelantándome, podemos ver que aquí hay un funcionamiento opuesto al que genera lo fantástico. Si el humor pide un distanciamiento para luego identificarse con los personajes, lo fantástico partirá de la identificación de la ficción con nuestro mundo para luego romper con sus reglas. Solo entonces, lo fantástico permite la doble visión del mundo y la distancia necesaria para reflexionar sobre esto; junto con esta doble visión, debido a la ruptura abrupta, se ha sembrado en el lector la incertidumbre. A pesar de ello, en los dos modos podemos ver la misma operación irónica que pone en perspectiva las cosas para descubrir la grieta en la realidad por donde se invierten los valores. El gran logro del humor está en reconocer que todo será siempre cambiante y múltiple, la realidad se funda en su carácter mutable. Por esto mismo es que no hay que apegarse demasiado a ella sino tomarla con ligereza.

Me interesa ahora pasar al funcionamiento textual de la teoría planteada. Establecimos cómo la paradoja irónica, primer paso para el humor, "est obtenu par la mise en contact soudaine du monde quotidien avec un monde délibérément réduit à l'absurde" (Escarpit, 1960: 90). En otras palabras, el escritor necesita buscar la manera de exponernos, al mismo tiempo, nuestra realidad y una visión absurda de ella. Muchas veces, la reducción al absurdo "est obtenue par la suspension volontaire d'une évidence accompagnée d'un comportement mental par ailleurs parfaitement normal et surtout parfaitement logique" (Escarpit, 1960: 90). De aquí que el humor se valga del pensamiento o lógica de un grupo de hablantes para exponer una realidad que le es ajena, la incongruencia surge al construir un mundo ajeno con las reglas del propio, de aquí se deduce la importancia de los grupos ideológicos descritos por Hutcheon al caracterizar la figuración de la ironía:

L'évidence suspendue est propre à un groupe social donné et le paradoxe humoristique n'existe que pour les membres du groupe social acceptant cette évidence, ce qui, par parenthèse,

explique pourquoi l'humour d'un pays donné est souvent inaccessible aux habitants d'un autre pays. (Escarpit, 1960: 90)

El ejemplo señalado por Escarpit, y que aquí podemos retomar, es el texto antes referido de Swift, *A modest proposal* [*Una modesta proposición*]. La lógica mercantil y científica con que Swift estudia la posibilidad de hacer de los recién nacidos un plato culinario destacable es intachable. Sin embargo, la sola idea de caer en el canibalismo nos parece descabellado. Otro tanto puede referirse de la lógica filosófica con que la locura habla en el libro de Erasmo de Rotterdam.

Pero me falta señalar un punto dentro de este proceso: el auditorio debe estar convencido de que el humorista no habla seriamente:

Il faut qu'il suppose à Swift une intention bienveillante, généreuse. Pur cela, il faut que Swift l'y invite, lui lance son « clin d'œil complice ». Ici, Swift lance le clin d'œil d'abord par l'énormité même de sa proposition... (Escarpit, 1960: 91)

Sé que la descripción anterior parece más el proceso de uno de los muchos juegos humorísticos más que un funcionamiento raíz o general. Por esto me detendré en otro teórico mucho más textual para revisar cómo en la base de la risa está la rápida superposición de diferentes planos.

Tzvetan Todorov tiene un texto muy interesante titulado "Palabra de humor". En este, el autor revisa cómo funciona el humor dentro de la risa y destaca dos giros dentro del manejo lingüístico:

... se encuentran los dos planos que yo aislaba en el análisis de las adivinanzas y de las fórmulas mágicas: el trabajo de figuración (sintagmática), el cual llama la atención del auditor llevándolo a buscar una interpretación nueva; y el trabajo de simbolización, que consiste en inducir, a partir de un primer sentido, un segundo sentido. (Todorov, 1996: 310)

Así si en un primer momento se figura, se expone, un sentido, automáticamente este evoca otro que será el verdadero y el que evocará la risa. Igual que al exponer las reglas de una realidad que desembocan en una construcción ajena a ella, aquí el texto nos obliga a pensar en un segundo nivel donde los significados contradicen al primero. Aunque Todorov realice algunas

críticas al libro de Sigmund Freud, me interesa exponer la cercanía de este mecanismo con otro expuesto por Freud:

A mi juicio, el que mejor cuadra es el de *desplazamiento*, pues lo esencial de ella es la desviación del proceso mental, el desplazamiento del acento psíquico sobre un tema distinto del iniciado. (Freud, 1973: 44)

Como podemos ver, la cita anterior no está muy distante del juego de simbolización que obliga al lector a buscar un segundo significado. Más importante es ver que esto tiene su origen en algo que ya apuntaba Bajtín; el modo de apropiación de las palabras por parte del pueblo en la Edad Media y el Renacimiento. Hablando sobre el “El vocabulario de la plaza pública en la obra de Rabelais”, afirma:

En la base de esta actitud y en las expresiones verbales correspondientes, existe una degradación topográfica literal, es decir un acercamiento a lo «inferior» corporal, a la zona genital. Esta degradación es sinónimo de destrucción y sepultura para la que recibe el insulto. Pero todas las actitudes y expresiones degradantes de esta clase son *ambivalentes*. La tumba que cavan es una tumba *corporal*. Y lo «inferior» que *fecunda y da a luz*. Esta es la razón por la que las imágenes de la orina y los excrementos guardan un vínculo sustancial con *el nacimiento, la fecundidad, la revocación y el bienestar*. (Bajtín, 1974: 134)

De este modo en el uso de la palabra correcta ya se esconde un juego de cambio para transportar al receptor de un significado figurado a otro literal y, más aún, *corporal*. Además, este juego es una equivalencia de los mecanismos de muerte y resurrección intrínsecos a la risa y, como vimos, al humor. Aunque los insultos y las referencias a las excreciones humanas tienen un talante agresivo, al ser replanteadas desde esta ambigüedad lingüística se vuelven un mecanismo de revitalización.

Ampliando entonces lo expuesto por Todorov, me interesa retomar la figuración para ver que esta busca exponer los planteamientos de tal forma que se obligue al receptor a reconsiderarlos. Como es obvio, la contradicción será su manifestación más simple y efectiva porque “consistiría en la afirmación simultánea de dos opuestos: *X es A y no A*, o *p y no p*” (Todorov, 1996: 313).

Dejando los mecanismos más literales y pasando a su efecto en el receptor podemos decir:

Cualquiera que sea la forma de la contradicción, su efecto es siempre parecido: ella lleva al auditor a rechazar el sentido superficial y a buscar un segundo sentido: es decir, a postular, a través del humor, un trabajo de simbolización. (Todorov, 1996: 315)

Esto obliga a buscar “un doble sentido” que contiene el humor (Todorov, 1996: 316). Aquí está la contradicción que despierta la risa y refleja la realidad moderna. Pero es importante destacar que estas dos lecturas no parecen terminar de mezclarse sino permanecer autónomas para permitir su confrontación:

Estos dos sentidos no se sitúan jamás en el mismo plano, sino que uno se presenta como un sentido dado y evidente, mientras que el otro, el sentido nuevo, se le superpone para dominarlo una vez terminada la interpretación. Diré que el primer sentido está expuesto (o dado), y el segundo es impuesto (o nuevo) (Todorov, 1996: 316)

No creo necesario seguir ahondando en este punto. Su relación con la dualidad irónica es más que evidente. Por otro lado, antes de cerrar el apartado, me interesa destacar que estos mecanismos serán explotados con mucho ahínco por los autores que revisaremos en el cuarto capítulo. Como veremos, esta herramienta además será orientada a despertar no un solo significado alterno, sino múltiples interpretaciones de una misma situación.

2.7.3. SUPERIORIDAD Y SUBVERSIÓN

La inversión no estaría completa si no nos permitiera destruir las viejas formas o reglas que se han establecido y han dejado de ser eficaces. Más aún, se han convertido en convenciones hipócritas que solo obstruyen el desenvolvimiento normal de la cotidianidad. Aquí entra el humor como arma subversiva: “Dans certaines formes d’humour supérieur, l’arrêt du jugement moral constitue un moyen efficace de substituer à une morale lâche ou hypocrite une attitude plus courageuse et plus vraie” (Escarpit, 1960: 80). Cómo

no reconocer que el sentido verdadero del carnaval, con su inversión de órdenes sociales e identidades, es reajustar los parámetros establecidos. Este reajuste permite que los individuos se examinen y reordenen las piezas sociales buscando una vitalidad más sincera y fuerte. La inversión social tiene su origen en el reconocimiento del insoportable peso que ejercen los estratos sobre el individuo. Pero al mismo tiempo refleja una verdad más profunda: la relatividad de las estructuras creadas por el ser humano. Al mismo tiempo llegamos a la concepción de la verdad como algo relativo, que depende del punto de vista, y, por lo tanto, se hace clara la actitud subversiva. Como he planteado, en este proceso se hacen más evidentes los diferentes planos, las construcciones u órdenes que el hombre establece sobre lo real. Incluso, si estos lo no eran, como pasa con algunas figuraciones, el proceso de simbolización las remarca de forma tácita con una economía sorprendente.

Todo esto tiene que partir necesariamente de un sentimiento de seguridad. Si el humorista no está plantado en terreno aventajado no podrá accionar sus mecanismos. Más aún, su sentimiento de seguridad simpatiza con el receptor y los posiciona en un mismo nivel con respecto al objeto de su risa:

Il n'y a donc pas de rire sans sécurité et nous admettrons, avec M. André Maurois, que le rire de l'homme menacé est le résultat plutôt que la cause de sa victoire sur la peur. (Escarpit, 1960 : 112)

Esta es la misma certeza que tiene Baudelaire al reírse del caído. En un primer momento, el poeta francés destaca que este fenómeno proviene de la caída propia, de la denigración del hombre ante su consciencia y, por ende, la concientización de su exigua circunstancia:

Es indudable, si queremos situarnos en el punto de vista ortodoxo, que la risa humana está íntimamente ligada al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral. La risa y el dolor se expresan con los órganos en los que residen el mando y la ciencia del bien o del mal: los ojos y la boca [...] Desde el punto de vista de mi filósofo cristiano, la risa de sus labios es señal de una miseria tan grande como las lágrimas de sus ojos. El Ser que quiso multiplicar su imagen ha puesto en la boca del hombre los dientes del león, pero el hombre muerde con la risa; ni en sus ojos la astucia fascinadora de la serpiente, pero seduce con las lágrimas. (Baudelaire, 2001: 84-87)

Esa caída, esa toma de consciencia, solo deja al hombre con la carcajada y el dolor. Sin embargo, esto constituye su propia superioridad porque, al pasar por este proceso, se vuelve más sabio. De allí que pueda reírse de los animales que están por debajo de él o de los hombres con menos conocimientos o experiencias:

La risa, dicen, viene de la superioridad. No me sorprendería que ante tal descubrimiento el fisiólogo se echara a reír pensando en su propia superioridad. También habría que decir: la risa viene de la idea de la propia superioridad. ¡Idea satánica como la que más! Orgullo y aberración. (Baudelaire, 2001: 89)

Lo curioso es notar que nos reímos de nosotros mismos antes de llegar a la posición en la que ahora nos encontramos. La risa muerde, sin lugar a dudas, pero al mismo tiempo es expresión de la confianza para volver a pararse y seguir adelante; es el orgullo del hombre experimentado.

Por otro lado, es importante destacar que este poder no está necesariamente en manos de los altos estratos de la sociedad. Como ya se dijo, procede de la consciencia del caído, por lo tanto, la risa está más del lado de los de abajo que de los de arriba. Aquí es oportuna la metáfora baudelaireana de la mordida; el animal acosado que se defiende con sus últimas herramientas, las más efectivas. Tal vez ahora se puede ver todo su efecto subversivo.

Escarpit enlaza mejor que nosotros esta idea con la seguridad cotidiana del humor que revisaba Bajtín. Para conseguir la superioridad de la que aquí hablamos es necesario primero tener seguridad:

Mais il est visible que le rire par supériorité n'est qu'un cas particulier du rire par sécurité, la domination étant le moyen ancestral employé par les hommes pour assurer leur sécurité. (Escarpit, 1960 : 112)

Aunque sin lugar a dudas el análisis realizado por Baudelaire demuestra una mutación de la risa a lo largo de los años, sus orígenes se mantienen presentes. La profunda escisión iniciada por la ironía romántica y afinada por el siglo XIX en ensayos como el referido del poeta francés, afectó

profundamente el humor del hombre. Pero no pudo despojarlo de su vitalidad. A pesar de los choques destructivos y de las mordidas del hombre caído en un mundo incomprensible, el humorista reafirma al individuo y lo concilia con su mundo y sus circunstancias.

El sentido del humor es, entonces, reafirmar esa seguridad que permite continuar el viaje. Desde sus inicios hasta sus circunstancias más extremas, la risa y sus derivados modernos, han compartido ese principio:

Nous avons là le rire de base, celui qui n'est même pas le propre de l'homme, et en deçà duquel il n'y a que le réflexe sans signification provoqué par une stimulation physique, comme le chatouillement. Ce rire est le résultat d'une brusque détente après une forte tension : c'est d'ailleurs ainsi que Kant a défini le rire. La cause de tension la plus fréquente et la plus ancienne étant la crainte, il est assez juste de dire que le rire traduit, après la peur, le soulagement de la sécurité retrouvée. (Escarpit, 1960: 111)

Es en este punto, en este gesto inconsciente e incontrolable, donde se encuentra el eje central de toda la fuerza subversiva de la risa. Las inevitables carcajadas que despierta el caos presentado ante nosotros, nos posicionan en los márgenes de la razón y rompen con el orden establecido para poder reafirmar al individuo y su comunidad más viva:

To feel the spell of this Temper we must take the awful risk of entering into a «boundary-situation» where nothing is taken for granted and where all our values must be found anew without help from «the others.» Here we walk alone upon the margin of Reason. The Adversary goes with us to this highest precipice of comedy, the edge of the abyss where we glance with Nietzsche into Chaos. There we must stand on the brink of Nonsense and Absurdity and not be dizzy. If we do not fall, or plunge, we may be saved. Only by taking this risk can we put Satan behind us. Only thus can the Rebel learn what is Good. The comic Feast of Unreason is a test and a discovery, and our season spent mumming with the Lord of Misrule can show what will redeem us. (Sypher, 1994: 237)

En ese punto, cuando ya hemos traspasado la línea demarcada por el orden establecido, encontramos al humor y nuestra vida vuelve a cobrar plenitud sin todas las reglas que la restringen. Es un vistazo en el caos y la locura, en el inconsciente y el sinsentido, pero también es una reconciliación

con aspectos muy humanos. Al volver de los estertores de la risa, nos sentimos cansados pero conciliados, y vemos nuestra realidad con ojos diferentes. Nuestra comprensión del orden de lo real es más profundo; comprendemos sus grietas, las usamos en nuestro beneficio y no nos dejamos someter por su poder.

2.8. LO GROTESCO

He tratado de plantear los aspectos fundamentales del funcionamiento textual del humor. Como se pudo ver, aunque me esforcé por desentrañar sus mecanismos dentro de los límites de la obra escrita, sus referencias y efectos se consiguen gracias a y tienen efecto en el lector y, por ende, en el contexto. Sé que he dejado de lado muchas apreciaciones importantes sobre los funcionamientos de la risa y el discurso humorístico; lo hago por cuestiones de espacio. Mi interés es desentrañar la base de sus mecanismos que, según me parece, logran ramificarse en múltiples manifestaciones. Al mismo tiempo, he canalizado mis reflexiones en torno a elementos que emplearé en los próximos capítulos. Ahora trataré de hacer lo mismo con otro modo de la figuración irónica: lo grotesco.

Es posible que lo grotesco funcione a partir de la inclusión de elementos exiliados más allá de los márgenes del orden establecido. Más que una resemantización o simbolización, recurso que utilizará si es necesario, este modo busca la inclusión de figuras que se han mantenido vetadas y, al hacerlo, carga de significado la eliminación del velo establecido sobre ellas. El objetivo es una destrucción de los márgenes conllevando una ampliación del espectro sobre lo real y, por ende, su necesaria reconsideración.

Esto condicionará inevitablemente sus diversas formas de acción. Uno de los primeros puntos a destacar, es su notorio funcionamiento visual. Desde sus orígenes, lo grotesco se asentaba en una impresión visual evidente que va más allá de la guiñada de ojos, obligando al espectador a trasladar su vista del centro al margen:

Les grotesques, ce sont aussi des ornements trop spectaculaires, qui retiennent trop manifestement l'attention.

L'œil s'y attache au point de se détourner de ce qui devrait être le point focal du regard. Voué aux marges, voilà que l'ornement menace d'empiéter sur le centre, de remettre en cause toute une hiérarchie des figures et des signes, de porter atteinte à un ordre qui est aussi celui du sens et du pouvoir. (Rosen, 1991: 20)

En la cita anterior se ve cómo imagen y ruptura de márgenes se conjugan para reorientar la percepción cotidiana del espectador. Retomaré las nociones del establecimiento de un centro y sus márgenes porque lo grotesco gusta de trabajar con estas nociones especialmente. Pero me agradaría advertir de una vez que, si bien muchos de sus funcionamientos son cercanos al sentimiento conciliatorio del humor, otros reflejarán una ruptura abrupta con el orden conocido por el espectador. Esto desembocará en sentimientos más bien distantes de la risa y más cercanos a la inquietud.

Con esta aclaratoria retomemos los elementos del orden para establecer este modo irónico. Víctor Bravo (1997) nos dijo que plantear un orden en las cosas era algo innato en el hombre; su vida parece cobrar sentido en la medida en que orienta la realidad. Como es obvio, esto adquiere carácter topográfico al establecer un centro, donde suele estar literal o simbólicamente el yo ordenador, a partir del cual se distribuyen los elementos según su importancia (Bravo, 1997: 174). Esta idea fácilmente se materializa en realidades físicas, pero su transformación en una metáfora visual será mucho más efectiva. Tal vez sea en este matiz en el que se note con más fuerza el carácter “opresivo y excluyente” (Bravo, 1997: 25) del orden. Pero dejando de lado las posibilidades interpretativas más personales, podemos asentir que, en lo grotesco, esto es esencial desde sus orígenes como bien explica Elisheva Rosen siguiendo a Montaigne:

La hiérarchie est ici évidente qui privilégie la complétude et l'auto-suffisance d'un tableau placé au lieu focal de l'attention et relègue au vide périphérique des peintures fantasmiques qui ont pur elles la grâce et la variété, à défaut d'un sens précis et d'une cohérence intrinsèque. Mais la précarité de l'équilibre qui régit cet agencement n'en est pas moins frappante. Les différences de statut qui affectent ses composantes se révèlent toutes relatives. Les «crottesques» [origen de toda esta reflexión] précisément en fournissent la preuve. Entre le tableau et ces curieux ornements adjacents, une concurrence s'établit qui prélude par un renversement de l'ordre des préséances. Ce

sont les marges qui finalement accaparent l'intérêt. (Rosen, 1991: 21)

Tenemos aquí la base del funcionamiento grotesco. Luego veremos otras estrategias discursivas igual de importantes pero que no dejan de participar de la reflexión anterior. De hecho, el contraste, otra de sus vértebras, parte del establecimiento de esta diferencia. Sin un plano ordenado y, en teoría, autosuficiente, no se dará la intromisión de lo ominoso, origen del contraste:

... the grotesque consists in the very contrast that ominously permits of no reconciliation. To recognize and reveal such a construct of opposites is somewhat diabolic; the order is destroyed and an abyss opened where we thought to rest on firm ground. (Kayser, 1966: 59)

De modo que la reunión de los opuestos consiste en su confrontación y genera un mecanismo que destruye nuestro orden y nos confronta con el abismo del caos. Esto puede darse por la inclusión de lo ajeno, como he afirmado. Pero también puede constituirse por la radical diferencia entre lo que se quiere expresar y la forma en que se expresa: "grotesqueness is constituted by a clashing contrast between form and content, the unstable mixture of heterogeneous elements, the explosive force of the paradoxical" (Kayser, 1966: 53). La versatilidad que adquiere lo grotesco después de esta afirmación, es destacable. Su juego ha venido transformándose desde el Renacimiento para convertirse en modos inestables de percibir la realidad. De allí que sus efectos varíen dependiendo del modo en que el escritor lo emplee: "The poet may use it either comically or tragically" (Kayser, 1966: 53). Lo grotesco, como veremos, ha sido visto desde dos lados, sobre todo: uno de ellos es conciliador; el otro ve la realidad como un mundo ajeno y extraño. Ninguno de los dos está errado ni excluye al otro. La inclinación por uno de ellos dependerá de los manejos del texto.

Terminemos este planteamiento introductorio revisando otro de los ejes de esta vertiente de la figuración de la ironía. La principal forma de conseguir la confrontación de lo marginal con el centro es a través de la presentación física de lo deforme. Lo grotesco consigue su manifestación cuando dentro del

campo claro y ordenado de la construcción de lo real incluimos el ser deforme o, aunque sea, las partes incompletas o en desarrollo del hombre. Bajtín supo ver que esto se planteó férreamente como un “nuevo canon” (Bajtín, 1971: 288) muy apegado a los planteamientos de orden de la cultura seria de la Edad Media. En este se plantea “un cuerpo *perfectamente acabado, rigurosamente delimitado, cerrado, visto desde el exterior, sin mezcla, individual y expresivo*” (Bajtín, 1971: 288). Este canon privilegia la imagen pero con unos parámetros muy específicos:

Vemos que el soporte de la imagen es la materia del cuerpo *individual y rigurosamente delimitado, su fachada masiva y sin falla. Esta superficie cerrada* y unida del cuerpo adquiere una importancia primordial en la medida en que constituye la frontera de un cuerpo individual cerrado, que no se funde con los otros. (Bajtín, 1971: 288)

Me detengo tanto en esto porque me parece importante dar una imagen cabal a partir de la cual se replantearán los valores artísticos y culturales. Ahora, todo lo humano que denota inacabamiento, penetración o exclusión de sus márgenes, será vetado. Del mismo modo, se censurará todo lo no proporcionado o contrahecho porque va contra las medidas del ideal: “*un solo cuerpo; no conserva ninguna traza de dualidad; él se basta a sí mismo*” (Bajtín, 1971: 289). A pesar de la evidente artificialidad de esta concepción, ella logró permear múltiples aspectos de la vida, incluso el lenguaje: “Desde el siglo XVI, las reglas del lenguaje se tornan mucho más severas, y las fronteras entre el lenguaje familiar y el lenguaje oficial, se van haciendo claras” (Bajtín, 1971: 288).

De este modo, dando prioridad a lo visual que facilitaba el control, se establecen hilos jerárquicos que determinan márgenes muy claros. Puede que debido a la misma rigidez del sistema, su subversión venga de un planteamiento muy simple. Al marcar con tanta fuerza la marginalidad de lo deforme, su simple inclusión ya marcaba una ruptura desastrosa para los hilos del orden:

Toutefois on voit bien, même dans cette citation, que l'informe fascine moins que le difforme. C'est vers cet autre pôle d'attraction que l'on se dirige plus volontiers. Perçu d'abord

comme le complément de l'informe, le difforme devient très rapidement son substitut. La tache de cède à la fantaisie et à l'extravagance. (Rosen, 1991 : 28)

La deformidad se muestra como un punto de atracción inevitable. Una vez que ha entrado en el espectro del sujeto, se convierte en un elemento obsesivo. Recordemos el morbo: es asqueroso pero deseo verlo. Aquí hay un principio básico que destacará Bajtín: esas deformidades son las que explican la vida. Recordemos de nuevo a Erasmo: los órganos que aseguran nuestra existencia son los que causan más risa y, además, los más grotescos, los que muestran aberturas para penetrar y extraer. En ese cuerpo incompleto y deforme está nuestro origen y es nosotros mismos; nos vemos en el espejo de nuestro inacabamiento. He aquí uno de los principios conciliatorios de este modo irónico; librar al hombre de esa concepción completa, clara y limitada de sí mismo, obligarlo a aceptar su carácter voluble. En conclusión, retomar

... un cuerpo eternamente incompleto, eternamente creado y creador, un eslabón en la cadena de la evolución de la especie, o, más exactamente, dos eslabones observados en su punto de unión, donde el uno entra en el otro. (Bajtín, 1971: 30)

Si bien este último planteamiento parece muy solemne, su expresión se da en actos tan cotidianos y triviales “como el coito, el embarazo [...] la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales” (Bajtín, 1971: 30), o bien en otras menos triviales pero nada extraordinarios como “el alumbramiento, la agonía” (Bajtín, 1971: 30). En todos estos, “el cuerpo revela su esencia como principio de crecimiento que traspasa sus propios límites” (Bajtín, 1971: 30).

Pero la pregunta viene cuando la ruptura incluye algo que va más allá de toda concepción vitalista. ¿Qué pasa cuando las circunstancias humanas traspasan la comprensión conciliatoria y muestran el borde del abismo? La modernidad, como bien refleja la perspectiva de Kayser, mostrará otro talante de lo grotesco que impide la visión positiva. El siglo XIX y XX, como ya hemos ido anunciando al revisar las propuestas de Baudelaire, mostró al hombre los lados más incomprensibles del orden y del caos. De allí que haya posturas irreconciliables que, inevitablemente, recurren a lo grotesco para manifestarse.

Aquí, la alianza tan bien trazada por Bajtín entre humor y grotesco, es inabordable. La inclusión de lo marginado se hace tan alienante como inevitable. En este punto, el modo ahora revisado adquiere funcionamientos más cercanos a lo fantástico. Pero todavía no me toca adentrarme en esta reflexión, marquemos por ahora que las dos posturas están presentes. En la misma fascinación por nuestra incompletitud está sembrada la visión más terrorífica de nuestra realidad.

Retomando la idea de un canon cerrado y la orientación original de su acotación, debo decir que esto marcará la evolución del modo. La evidente y práctica escisión que constituye lo deforme en las percepciones de lo real, lo han convertido en arma predilecta de los rupturistas:

La nouveauté tout d'abord, puisqu'elle s'initie dans une rupture d'avec la tradition qui la rejette et du même coup la pare des attraits somptueux de l'exclu menaçant et du paria glorieux. Et la nouveauté encore parce que ce qui se cherche, dans la réflexion sur le grotesque, c'est aussi un langage pur rendre compte de l'inédit, de ce qui ne s'intègre pas dans les grilles conceptuelles de la tradition. (Rosen, 1991: 39)

De este modo, veremos que las vanguardias no son las primeras en usar lo grotesco con este fin. Muy al contrario, son el resultado de una larga tradición de rupturas con cánones rígidos. En cada momento que la noción de orden y completitud era demasiado rígida para permitir el desenvolvimiento del hombre, este ha echado mano a sus aspectos más bajos, abiertos e incompletos para darle paso a la vida.

2.8.1. UNA HISTORIA SOTERRADA

Retomemos, entonces, los inicios de esta oposición clásico/grotesco, ubicada por Bajtín en el límite entre la Edad Media y el Renacimiento. Al revisar *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Mijail Bajtín describe la rigidez de la sociedad que dividía con mucho cuidado el ámbito serio y noble del no-serio y popular. Así, frente a una concepción “pre-establecida y perfecta” (Bajtín, 1971: 29) de la vida y el cuerpo humanos, constituida poco a poco en el canon del que antes hablábamos, el pueblo más bajo desarrolló otra con

... imágenes ambivalentes y contradictorias, y que, consideradas desde el punto de vista estético «clásico», es decir de la estética de la *vida cotidiana preestablecida y perfecta*, parecen deformes, monstruosas y horribles. (Bajtín, 1971: 29)

El objetivo de esta concepción es reinsertar al hombre dentro del mundo, desconocer la estética del cuerpo “perfecto y en plena madurez” (Bajtín, 1971: 29) para retomar su mutabilidad. Si la Edad Media caracterizó su pensamiento filosófico en una imitación de la perfección estática y determinada de lo divino, el Renacimiento retomará las imágenes populares para ubicar de nuevo al ser humano en el mundo corporal. El individuo vuelve a ser uno con la realidad que lo rodea y solo en ella consigue su sentido que es, en esencia, inacabado:

... el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrescencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. (Bajtín, 1971: 29-30)

Detrás de estas dos posturas se permea una oposición filosófica muy importante. Bajtín las orienta, en parte, desde la manera de leer qué es un canon. Si por un lado se puede leer lo clásico como un “conjunto determinado de reglas, normas y proporciones, conscientemente establecidas” (Bajtín, 1971: 33), lo grotesco se opondrá de forma inmediata a ello: “la imagen grotesca del cuerpo no ha tenido nunca un canon de este tipo. Su naturaleza es anticánónica” (Bajtín, 1971: 33). La vitalidad y el carácter ineludible de la corporalidad sobre la cual recaen las reglas y normas de lo clásico, automáticamente destruye esta propuesta. Por esto, Bajtín reformula la palabra para insertarla en la dinámica grotesca:

Emplearemos la acepción «canon» en el sentido más amplio de tendencia determinada, pero dinámica y en proceso de desarrollo (canon para la representación del cuerpo y de la vida corporal). (Bajtín, 1971: 33)

Esta reformulación de las reglas de juego fue la mejor respuesta de la que pudieron apropiarse los intelectuales renacentistas para confrontar la rígida vida social que imperó en el ámbito serio de la Edad Media. Como explica el autor ruso, frente a las fiestas populares que mantenían la vitalidad entre aquellos con menos recursos, el ámbito legal mantuvo la estética de la perfección. Como es obvio, estos dos ámbitos tenían que confluir en la plaza o en las fiestas. Pero el gran logro de Rabelais fue recuperar esas celebraciones para llevarlas a la reflexión intelectual inaugurando una corriente de pensamiento que rompió con la inamovilidad cultural para darle fluidez.

El Renacimiento tomó la rigidez medieval, con sus ámbitos de lo alto y lo bajo, lo cerrado y lo abierto, lo completo y lo incompleto, establecidas en un equilibrio excluyente, para insertar en su seno el desborde de lo grotesco. Ahora, el pensamiento culto abrazaba lo que estaba más allá de los márgenes del poder para demostrar que eso también constituía elementos esenciales del ser humano. La reflexión rabelaiseana abrió las puertas para lo inexplorado, sirviendo de carácter fecundante y reconciliando al hombre con su condición. La importancia del carnaval y las áreas grotescas del cuerpo no se habrían visto de no ser por este movimiento intelectual.

No es casual que sea por estos años cuando surja el concepto que ahora explico:

A fines del siglo XV, a raíz de excavaciones efectuadas en Roma en los subterráneos de las Termas de Tito, se descubrió un tipo de pintura ornamental desconocida hasta entonces. Se la denominó «*grotesca*», un derivado del sustantivo italiano «*grotta*» (gruta). (Bajtín, 1971: 35)

Este descubrimiento fue una semilla. Si ya la cultura popular estaba empapando los estratos altos de la sociedad, descubrir las deformaciones en el seno de la cultura de Roma, modelo a seguir de los europeos (cf. Bajtín, 1981), dio rienda suelta a nuevas consideraciones. Ya no existía ningún estribo evitando que la reflexión general se decantara por esa vía:

El descubrimiento sorprendió a la opinión contemporánea por el juego insólito, fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban entre sí. No se distinguían las fronteras claras e inertes que dividen

esos «reinos naturales» en el ámbito habitual del mundo: en el grotesco, esas fronteras son audazmente superadas. (Bajtín, 1971: 35)

Con esto se desarrolla una postura filosófica tan particular como acertada, que de un modo u otro se ha mantenido presente en el pensamiento moderno:

... el movimiento deja de ser de formas acabadas (vegetales o animales) dentro de un universo perfecto y estable; se metamorfosea en un movimiento interno de la existencia misma y se expresa en la transmutación de ciertas formas en otras, en la imperfección eterna de la existencia. (Bajtín, 1971: 35)

La reacción del siglo XVII ante esto ya la hemos revisado. Pasada la fuerza inicial de la ruptura, la preceptiva clásica retoma sus espacios y restablece el canon inicial. Cuando revisábamos las restricciones establecidas por el humor vimos cómo Rabelais o Cervantes se convirtieron en simples autores cómicos y fáciles. Lo mismo puede aplicarse cuando pensamos en lo grotesco. La vertiente vitalista del cuerpo inacabado se convierte en un simple caso curioso dentro de la literatura que trabaja aspectos bajos y marginales, en buena medida prescindibles. Además de esto agreguemos el carácter científico de este siglo: “el siglo XVII señala la desaparición de las viejas creencias supersticiosas o mágicas y, por fin, la entrada de la naturaleza en el orden científico” (Foucault, 2006: 61). Con esto, el cuerpo deforme pasa de ser una rareza, algo marginal dentro del orden de las cosas, a ser un caso de estudio pero para ser extirpado como vulneración de “la naturaleza en el orden científico”. Lo que en un primer momento fue simplemente la definición de unos límites, ahora se convierte en una fuerte crítica destructiva de todo aquello que vaya más allá de su concepción. La preceptiva moral consigue asiento en las creencias científicas para establecer un pensamiento mucho más rígido. Con esto, la inversión natural que representaba el carnaval, y que ahondaremos más adelante, se transforma en algo irracional, exiliado. Los resultados apuntan en dos direcciones: por un lado, el carácter subversivo de lo grotesco se afianza, sus herramientas son más efectivas; por otro, al eliminar este modo de los horizontes de la realidad –algo impensable incluso en los momentos más rígidos de la cultura medieval–, lo llevan a expresarse con mucha más fuerza y

su recepción se convierte en algo inquietante porque quiebra el precepto científico.

Como es de esperarse el arte del Neoclasicismo abordará los parámetros del canon inicial descrito por Bajtín. Nunca antes las proporciones del cuerpo y cómo debía representarse estaban tan bien concebidas y delimitadas. Ya en esta época, todo problema técnico había sido más o menos superado, permitiendo que la plasmación en el lienzo no se limitara por ello y expresara a cabalidad la concepción ideológica. Pero este pensamiento entrará en crisis rápidamente al finalizar el siglo XVIII con la llegada del Romanticismo; así se inaugura lo que podríamos llamar el segundo momento de lo grotesco. He resaltado con suficiente fuerza el carácter subversivo de este período del arte, ahora veamos cómo se apodera de lo grotesco con motivaciones similares a las planteadas por Bajtín en el Renacimiento.

Así Victor Hugo es uno de los primeros en reconocer la profunda inversión generada por lo grotesco y la reevaluación del campo cultural que esto conlleva:

Ce qu'il semble plus important de remarquer, c'est que la théorie hugolienne du grotesque débouche, *via* le drame, sur une nouvelle hiérarchie des genres. De même que pour faire place au grotesque, tout le répertoire des conceptions esthétiques doit être révisé, de même pour assigner au drame la place qui lui revient, c'est l'ensemble du système générique qui doit être repensé. Quel que soit le plan auquel la question est traitée, *le grotesque reste donc intimement lié à la nécessité de concevoir le fait artistique sous un jour nouveau*. Et ce n'est probablement pas un hasard si la théorie du grotesque s'achève par un boulet, la théorie du drame, dirigé contre le bastion de l'esthétique néo-classique, son système générique. (Rosen, 1991: 60; cursivas agregadas)

La reivindicación de Hugo, si bien no cambia de forma radical el modo, es profundamente significativa porque representa el reconocimiento de sus posibilidades frente al estatismo del canon. El hecho de que siglos después se vuelva a dar pie a lo deforme, prueba su importancia en la vida humana. Más importante será notar que este autor francés no será el único en reconocerlo; Théophile Gautier también se insertará en esta corriente de pensamiento: "Pour Gautier, comme pour Hugo, traiter du grotesque, c'est soulever la question du changement et de la nouveauté relativement aux arts, et affronter la doctrine

classique" (Rosen, 1991: 66). La confianza depositada en este modo para confrontar lo clásico es compartida. Pero Gautier incluye otro elemento que sí distancia o empieza a distanciar la percepción del Romanticismo sobre las deformidades de la llevada a cabo por Rabelais:

C'est que Gautier adhère globalement à la thèse hugolienne, mais non aux modalités de son exposition, ni à leurs implications. Pour lui il ne s'agit pas de réécrire l'histoire, ni même de rivaliser avec la tradition classique. C'est un autre modèle qu'il envisage pour penser la nouveauté et le changement esthétiques. (Rosen, 1991 : 67)

Este último punto es fundamental: un modelo distinto para concebir la realidad. Aquí está, posiblemente, el inicio de la escisión entre lo grotesco visto por Rabelais y el construido después del Romanticismo. Mientras en el análisis de Bajtín se muestra con claridad que uno de los lados –lo bajo, lo abierto, lo incompleto, lo no-serio– no puede vivir sin el otro –lo alto, lo cerrado, lo completo, lo serio–, nutriéndose mutuamente, a partir de la construcción irónica que se desarrolla sobre todo durante el siglo XIX, esta canalización de la figuración se convertirá en una concepción abismada en sí misma. No creo que esto sea inmediato, pero sí me parece que al verlo como un modelo autónomo se da pie a la creación de una concepción grotesca alejada de la conciliación y la risa.

Aunado al punto anterior, que desarrollaré con calma más adelante, debemos destacar que ahora el interés por la fuerza de lo grotesco, quizás incluso más que por su vitalidad, viene dado por su carácter rupturista. Hugo se acerca a él sobre todo porque le permite romper con la concepción clásica de la vida que se imponía sobre la literatura francesa con particular énfasis – recordemos la fuerza del Siglo de las Luces en este país. Este aspecto, que afina la potencia del modo irónico, elimina la canalización original que tenía lo carnavalesco en la sociedad. Ahora el interés por la ruptura es, en parte, por su carácter subversivo:

... le grotesque se confond avec celui de dire la modernité. C'est désormais le problème de la conception d'un métalangage nouveau qui passe au premier plan. Et ce qui réapparaît maintenant en force, c'est la question incontournable, semble-t-il, du rapport de ce métalangage à la

tradition. La Renaissance l'avait déjà rencontré, et avait choisi de l'escamoter, c'est par là que toute l'aventure du grotesque avait commencé. Les romantiques renouvellent l'exploration sous des auspices qui ne permettent plus de différer la confrontation. (Rosen, 1991 : 46-47)

Veamos ahora cómo es la propuesta de Victor Hugo, en buena medida, la base de toda esta nueva perspectiva. Sobre todo porque al verlo en su punto central nos damos cuenta de que se confunde con la propuesta rupturista de la modernidad:

La beauté ainsi est à l'échelle de l'homme, le grotesque, à celle de la création toute entière. Par simple voie d'induction, le lecteur est laissé libre d'en conclure, qu'à ce titre, le grotesque implique le sublime. La force persuasive de ces suggestions tient pour une bonne part aux assimilations qu'elles favorisent, celle du beau et du sublime, celle du laid et du grotesque [...] Il autorise d'autres glissements, le complet e le fini se confondent ici au même titre de l'infini et l'incomplet. (Rosen, 1991: 59)

Ahora no se trata de una relación con el canon anterior sino de su ruptura. El artista parte de una medida establecida como belleza, convertida en escala del hombre, para obviarla y construir su propia creación expresada, en este caso, por lo grotesco. Al combinarlo con lo sublime, propuesta de Edmund Burke en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), de la cual lo románticos se apropiaron, lo grotesco se convierte en una visión autónoma y nueva del mundo. Más aún, automáticamente se está aliando este juego con la nueva perspectiva de la ironía que, como vimos, venía formándose desde el inicio de la edad moderna y que ahora adquiere sus matices más definitivos. Esto terminará de transformar el modo dándole su carácter ambiguo: por un lado la visión conciliadora del carnaval, por el otro la visión abismal del subconsciente, de la oscuridad del hombre –base del pensamiento romántico (Hauser, 1992: 352)– convertida en realidad autónoma y desgarrada.

Mijaíl Bajtín con razón criticaba la concepción de lo grotesco creada por el Romanticismo; era imposible que esta se ajustara a la búsqueda rabelaiseana que él describió y analizó con tanto cuidado e inteligencia. Para el teórico ruso eran muy claros los “nuevos cambios que separan al grotesco de la Edad Media y el Renacimiento del grotesco romántico” (Bajtín, 1971: 41). El

elemento principal es la noción terrible que adquiere este modo con la llegada del movimiento en que Hugo planteó su propuesta:

El universo del grotesco romántico se presenta generalmente como terrible y *ajeno* al hombre. El mundo humano se transforma de pronto en mundo *exterior*. Y lo acostumbrado y tranquilizador revela su aspecto terrible. [...] En cambio el grotesco de la Edad Media y el Renacimiento, asociado a la cultura cómica popular, representa lo terrible mediante los espantapájaros cómicos, donde es vencido por la risa. (Bajtín, 1971: 41)

Si se tiene solo en mente lo grotesco reconciliatorio, como hizo Bajtín por exigencias de su estudio, es imposible concebir que el mismo elemento haya sido utilizado con fines tan extraños a él. Pero si recordamos la distancia que existe entre la comunidad del siglo XVIII o XIX, la profunda ruptura ideológica ejercida por la Ilustración, en contraste con la comunidad más bien cerrada del Renacimiento, entenderemos las diferencias. Es muy cierto que para los siglos XV y XVI, incluso el XIV, ya podemos hablar de una comunidad abierta como la describía Lúkacs: conflictiva, contingente y con un individuo problemático. Sin embargo, la ruptura era reciente, por lo cual la reconciliación de un círculo metafísico que la abarcara era posible, aunque fuera temporalmente. Me parece que el carnaval y los funcionamiento de la risa y lo grotesco estudiados por Bajtín son un reflejo de ello. El efecto conciliatorio, con el cual toda la realidad dejaba de ser pesada y el individuo se libraba del peso del mundo, se conseguía debido a las particulares características de una comunidad que empezaba a romper la rigidez de una ideología cerrada pero conservaba la confianza para restaurar su visión de mundo. Frente a este grupo tan particular, encontramos la realidad europea de finales del siglo XVIII y, mucho más, del XIX, cuando ya la pérdida de confianza y los conflictos de las comunidades abiertas eran insalvables.

Con este panorama en mente, aceptando la imposibilidad de volver a una comunidad tan particular, rica y compleja como la renacentista, podemos explicar el surgimiento de una nueva visión grotesca. El mismo Mijaíl Bajtín se ve obligado a reconocer dos corrientes de lo grotesco en el siglo XX. Una de ellas trata de retomar las creencias populares y el carácter conciliatorio

estudiados por él en su libro. Pero hay otra, que significativamente relaciona con el *modernism*, cuyas pautas son muy diferentes:

... es el grotesco *modernista* (Alfred Jarry, los surrealistas, los expresionistas, etc.). Este tipo de grotesco retoma (en diversas proporciones) las tradiciones del grotesco romántico; actualmente se desarrolla bajo la influencia de existencialistas. (Bajtín, 1971: 47)

Creo que esta revisión histórica justifica las dos vertientes. Lo que en un principio parecían lados irreconciliables ahora se muestran como las transformaciones de un mismo modo respondiendo a diferentes circunstancias. Es importante destacar que hoy en día los autores tienen la posibilidad de acudir a ambos extremos. El propio Julio Garmendia escribe textos como “Una visita al infierno” u “Opiniones para después de la muerte”, en los que la inversión carnavalesca se acerca a los juegos rabelaisianos; pero también echará mano al enajenamiento en cuentos como “La realidad circundante”. Otro tanto se puede decir de autores como Pablo Palacio o María Luisa Bombal. Pero esta revisión corresponde a capítulos posteriores. Por ahora destaquemos que ambas caras de la moneda conservan la misma carga subversiva e irónica.

2.8.2. INVERSIÓN, DEGRADACIÓN, ENAJENACIÓN

La definición de Flögel de lo grotesco, retomada por Bajtín, nos sirve para reencausar nuestras disquisiciones. El crítico alemán “[c]alifica de grotesco a lo que se aparta considerablemente de las reglas estéticas corrientes y contiene un elemento material y corporal claramente destacado y exagerado” (Bajtín, 1971: 38). Con esto confirmamos, en la revisión de sus funcionamientos textuales, que este modo debe iniciarse por un alejamiento de las reglas estéticas del canon. Se vuelve a la consideración irónica que percibe una construcción y luego opone otra, en este caso destacada y exagerada. Así la grieta que mira el ironista se sustenta en el reconocimiento de los límites de lo real, donde se ubican los elementos marginados.

En este sentido, el objetivo del modo irónico que ahora reviso consiste en ampliar el espectro. Esto reconoce que el hombre no puede vivir dentro de

las estrechas líneas del orden. La capacidad vital traspasa los dibujos mejor trazados para abrirse camino y reafirmarse.

Junto con lo anterior encontramos un proceso de inversión. El juego de lo deforme no se contenta con incluir elementos marginales sino que los ubica en el centro de nuestra percepción. De esta manera vemos cómo se ejerce un juego de inversiones que replantea los hilos trazados por el poder. Esto nos ayuda a vernos y, en algunos casos, relaja nuestra realidad para aceptar que todos participamos de esos aspectos.

Aquí se asienta su faceta positiva combinada inevitablemente con la corporalidad del hombre: “el elemento espontáneo material y corporal es un principio profundamente *positivo*” (Bajtín, 1971: 23-24). Como dijimos, esto se asienta en las partes abiertas del cuerpo y en las acciones que reafirman el proceso vital. Pero no se hace de “una forma egoísta ni separado de los demás aspectos vitales” (Bajtín, 1971: 24). Al contrario, se establece un paralelismo entre el individuo, la materialidad y el mundo:

El principio material y corporal es percibido como universal y popular, y como tal, se opone a toda separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo. (Bajtín, 1971: 24)

Esta es la base para lo que Bajtín ha denominado “realismo grotesco” (1971: 23). Aunque no se había mencionado con ese nombre, ya habíamos establecido algunos de sus aspectos fundamentales. Ahora los retomo para indicar que su juego se constituye como uno de los pilares de lo grotesco: la inversión. En un planteamiento tan básico como fundamental, Bajtín explica que los parámetros iniciales del juego grotesco, de ese cambio de centros, se basa en la verticalidad de la Edad Media:

*En el realismo grotesco, la degradación de lo sublime no tiene un carácter formal o relativo. Lo «alto» y lo «bajo» poseen allí un sentido completa y rigurosamente *topográfico*. Lo «alto» es el cielo; lo «bajo» es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno). (Bajtín, 1971: 25)*

A pesar de los significados de la tierra, es de suponer que en el canon clásico el cielo era superior, en sentido jerárquico, a la tierra. Por lo tanto, “el realismo grotesco” se basa en un giro de estos parámetros. Aunque parezca tener una orientación filosófica y abstracta, en realidad, los postulados anteriores tienen un origen corporal:

Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y *al mismo tiempo* de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da luz algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. (Bajtín, 1971: 25)

Con esto se establecía que el hombre no puede ir muy lejos si no considera su cuerpo. Lo grotesco prevé la degradación, pero solo para renovar lo degradado. En esta primera cara del modo irónico, lo fundamental es recordar que ningún orden, por complejo que sea, puede ser eterno. Más bien, debe aceptar su vuelta a la tierra, su muerte inevitable, para dar a luz de nuevo.

Tan corporal se vuelve este procedimiento que la primera materialización de lo grotesco es a través de las imágenes. Era lógico; al rebajar un planteamiento abstracto como el orden vertical del mundo medieval, el mejor método es plantearlo en los aspectos más bajos del cuerpo. En las páginas anteriores lo veíamos, el intelectual, guiado por las tradiciones populares, retoma su corporalidad constatando que esta le sirve de sustento. Así

[e]l énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. (Bajtín, 1974: 30)

Lo interesante es ver cómo en este planteamiento filosofía y realidad se amalgaman. Es posible que allí esté su eficacia. La imagen grotesca se materializa como oposición apremiante a un canon estancado; aquí está su fuerza irónica al romper con la construcción de lo real exponiendo la verdad opuesta de lo que ella ofrecía; frente al cuerpo completo, se nos ofrece otro

abierto e incompleto. Pero es imposible desembarazar esto del “proceso de cambio y metamorfosis incompleta”; la reflexión sobre “el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución” (Bajtín, 1974: 28) es ineludible al incluir lo deforme o “los órganos genitales”. Aquí se vuelve a la formulación filosófica condensada en un vistazo de los márgenes:

La actitud respecto al *tiempo y la evolución*, es un rasgo constitutivo (o determinante) indispensable de la imagen grotesca. El otro rasgo indispensable, que deriva del primero, es su *ambivalencia*, *los dos polos del cambio: el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis*, son expresados (o esbozados) en una u otra forma. (Bajtín, 1974: 28)

Así, tiempo y corporalidad se condensan e invierten el canon inicial al colocar en su centro un elemento marginal al cual no se le puede negar su prioridad. En este sentido, la imagen recién insertada deja de ser un simple intruso para convertirse en el principio que sustenta la existencia. Este juego es gratamente aceptado porque se constituye como una imagen fecundante:

... el cuerpo que figura en todas las expresiones del lenguaje no oficial y familiar es el cuerpo *fecundante-fecundado, que dé a luz al mundo, comedor-comido, bebiente, excretador, enfermo, moribundo*; existe en todos los lenguajes un número astronómico de expresiones consagradas a ciertas partes del cuerpo: *órganos genitales, trasero, vientre, boca y nariz*, mientras que aquellas en que figurarían las otras partes, tales como: brazos, piernas, rostro, ojos, etc., son extremadamente raras. (Bajtín, 1974: 287)

Esta expresión, que inmediatamente adquiere un talante lingüístico, parece invadir la construcción discursiva para darle nuevos aspectos a la realidad. En este juego irónico, se invalida la representación inicial, esa que venía avalada por el canon clásico, al confrontarla con estas imágenes. Es un juego irónico muy bien planteado, pero esta vez no pasa desapercibido ni para el lector más ingenuo, lo grotesco te obliga a tomarlo en consideración. El ejercicio se completa cuando se contrasta el planteamiento literario con el desarrollo histórico-cultural. Al principio:

Lo que caracteriza al cuadro del cosmos en la Edad Media es la *graduación de los valores en el espacio; los grandes espaciales* que iban de lo bajo a lo alto correspondían rigurosamente a los grados de valor. (Bajtín, 1974: 328)

Y luego, a esta propuesta se opuso la “transferencia del mundo a un solo plano”, el cambio de lo vertical por lo horizontal. Con esto, la concepción del universo se transforma ajustándose al individuo y sus necesidades, no a un orden abstracto y represivo:

Pero este cosmos no se mueve ya de abajo arriba, sino en la horizontal del tiempo, del pasado hacia el futuro. En el hombre de carne y hueso, la jerarquía del cosmos quedaba abolida: el hombre afirmaba su valor fuera de ella. (Bajtín, 1974: 328)

El resultado me parece evidente: “una *descentralización del universo*; su centro no está en el cielo, sino está en todas partes” (Bajtín, 1974: 333). Al mismo tiempo se puede constatar en las citas anteriores por qué esta visión de lo grotesco, que sienta sus bases de funcionamiento, era tan agradable al hombre. Sin lugar a dudas, en sus orígenes, la inversión de altos y bajos, la inclusión de marginados y la destrucción de lo rígido, eran impulsos para la vida humana. La interrogante se forma cuando esos márgenes ya no son conciliadores. Las materializaciones rupturistas con facilidad pasan a convertirse en transgresiones a la vida humana.

Pero la historia no termina aquí. Los argumentos hasta ahora desarrollados son fundamentales para comprender la efectividad de lo grotesco. Estos dilucidan por qué fue una herramienta tan efectiva para sostener una comunidad que estaba a las puertas de la incertidumbre moderna. La sabiduría popular, aliada con la risa conciliadora, supo crear una filosofía que, lejos de las teorías abstractas y estáticas, se corporizaba en el día a día. Sin embargo, todas estas características no evitarán la reimposición del canon clásico; la prueba de esto es el movimiento estético que empieza a desplazar el “realismo grotesco” (Bajtín, 1974: 23-24) hacia el siglo XVII y se instaura en el siglo XVIII. La fuerza de este movimiento desembocó en “la pasión crítica” (Paz, 1974: 18) que daría un nuevo matiz a este modo en el pensamiento moderno.

Lo primero a considerar será la fuerza del nuevo marco con que se lee la realidad. El orden impuesto por la Ilustración y, posteriormente, la Revolución Francesa constituye una visión rígida y estrecha. Esto, de forma inevitable, afectará la manera en que sean percibidas las deformidades: al circunscribir y reglamentar la percepción del hombre, el ilustrado lo estaba haciendo más susceptible e intolerante ante los márgenes. Ahora las inversiones e inclusiones se verán con más sospechas. A partir del siglo XIX no estamos viendo al loco, a lo extraño o a los genitales reafirmando su presencia y función en la vida. Desde este momento, su existencia se permitirá bajo un velo o a través de la mirada científica que regula y desplaza; otro modo de acercamiento, la intromisión de estos elementos como centro, romperá con la *episteme* moderna descrita por Foucault.

Trataré de explicar esto aproximándome a ello a través de otro punto. Rosen explica que lo grotesco "se trouve tout entière soumise à un rhétorique du rejet" (Rosen, 1991: 14). De esta manera, se vuelve propenso al empleo de lo monstruoso y lo indecible, en buena medida esto degenera en visiones de la realidad ajenas a la nuestra, tanto que podrían llegar a considerarse universos distintos:

L'ensemble se présente comme autant de formes monstrueuses, et à la lettre, innommables. Le discours ne peut les évoquer qu'en les démantelant, c'est-à-dire en les présentant comme autant de *membra disjecta* d'un univers autrement cohérent et organisé. Il y a bien là des éléments qui se laissent identifier : une tige, un édifice, une tête humaine ou animale et qui sont autant de composantes de la représentation. Mais leur agencement est tel qu'il s'impose comme incohérent et insignifiant, incongru et aberrant. (Rosen, 1991: 15)

Como había venido planteando, lo grotesco toma nuestra realidad y la deforma poco a poco hasta dar cabida a lo que está más allá de sus límites. Es nuestro mundo científico con todas sus reglas pero ha sido llevado al extremo. Antes del Romanticismo, este planteamiento se ajustaba, en mayor o menor medida, a lo planteado por Rabelais. Pero los cambios culturales y epistemológicos lo volvieron imposible. De ahora en adelante se destaca su carácter "incohérent et insignifiant, incongru et aberrant". El mundo se vuelve extraño al hombre, la fuerza irónica plantea lecturas imposibles.

A lo anterior debemos agregar que el

... romántico se arroja de cabeza en el autodesdoblamiento como se arroja en todo lo oscuro y ambiguo, en el caos y en el éxtasis, en lo demoníaco y en lo dionisiaco... (Hauser, 1992: 359)

En esa búsqueda surge “el culto de todo lo misterioso y nocturno, de lo raro y lo grotesco, lo horrible” (Hauser, 1992: 360). Desde aquí no es difícil trazar la línea hacia la enajenación de la realidad. La relación entre la noche, los sueños y lo grotesco puede verse incluso en el Renacimiento. Pero al estar planteado también el abismarse a las profundidades más oscuras del hombre, este modo entra en contacto con lo terrorífico:

Par voie de dérivation, on considèrera les grotesques comme plaisants ou comme terrifiants : le songe engendre des visions facétieuses ou licencieuses, mais il suscite aussi bien de terrifiants cauchemars. (Rosen, 1991: 15)

Es aquí donde está, muy posiblemente, el deslinde entre lo grotesco y lo reconciliatorio para adentrarnos en la propuesta de Wolfgang Kayser. Aquí la lectura del crítico alemán es completamente coherente. Ahora no estamos en una filosofía que retoma el cuerpo como vía de vida, muy al contrario:

... the very essence of the grotesque [lies] in its complete detachment from reality [...] the grotesque is «supernatural» and «absurd,» that is, it contradicts the very laws which rule our familiar world. (Kayser, 1966: 30-31)

Como podemos ver, el giro ofrecido por la modernidad termina de quebrar el círculo metafísico que mantenía a la realidad cercana a las perspectivas de la comunidad. Incluso las inteligentes y cabales explicaciones del Renacimiento pierden su carácter absoluto para mostrar el lado más oscuro de lo grotesco. Si la risa y el humor, ante la realidad desalentadora de la modernidad, van a desembocar en un carácter negro, en el cual la conciliación se reduce al mínimo para dar fuerza a la subversión, ahora lo deforme, lo absurdo, lo incompleto, nos desprenderán de nuestra realidad y nos lanzarán a una ajena. Lo curioso es que hemos llegado a este punto con las reglas

establecidas por nuestro mismo orden, el problema es que este ha mostrado su lado más aberrante.

Algunos estudios sobre lo fantástico han tendido a relacionar este modo con lo grotesco en su aspecto terrible (cf. Roas, 2011, por ejemplo). No tenemos que darle muchos giros a la idea para ver que los planteamientos de Kayser y Rosen se acercan a los sentimientos despertados por lo sobrenatural. Así mismo puede enlazarse con ese lado oculto de la cultura estudiado por Rosemary Jackson (2001). Esto se debe, y queda mejor explicado según me parece, a una idea que ha sido profundamente revisada por la bibliografía dedicada a lo fantástico y no tanto por lo grotesco; lo siniestro ha sido muy debatido por los teóricos de lo fantástico (Ceserani, 1999: 19-41; ofrece una revisión general de las posturas adoptadas), pero retomemos su planteamiento central:

... *unheimlich*, dice Freud, remite «a lo espantoso, a lo que genera angustia y horror (...) y es obvio deducir que, si algo suscita espanto, es precisamente porque no es conocido, porque no es familiar... (Ceserani, 1999: 21)

Freud estaba consciente de la fuerza del término que empleaba como demuestra la siguiente cita:

La voz alemana «*unheimlich*» es, sin duda, el antónimo de «*heimlich*» y de «*heimisch*» (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque *no* es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación *no* es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro. (Freud, 2001: 12)

Como podemos ver, la afirmación anterior es tan válida para lo fantástico como para esta nueva visión de lo grotesco. Más aún, si revisamos en detalle el término, notaremos más lazos. Al recordar el complejo origen de la palabra “*unheimlich*”, constatamos que se ajusta a lo dicho hasta ahora sobre el funcionamiento grotesco. Por un lado “*heimlich* [...] significa «secreto»,

«recóndito», «furtivo»” (Ceserani, 1999: 21), de donde se explica que “*unheimlich*” expresa la revelación de aquello que, por una razón u otra, permanecía, o quizás debía permanecer, secreto. Pero la palabra parece venir del alemán antiguo “*heimish* [...] que significa «patrio», «del propio país», «habitual», «doméstico» [...] sin embargo también *heimlich* significa [...] «de confianza», «íntimo»” (Ceserani, 1999: 21). No me parece injusto enlazar estos dos aspectos al ver que lo siniestro refleja algo propio, íntimo, que se había mantenido reprimido porque atentaba contra la psicología del individuo y, en circunstancias extremas, es develado poniendo en riesgo toda su existencia. Así, la inclusión tan bien expuesta y defendida por Bajtín, que cobraba un carácter positivo en la comunidad de Rabelais, ahora encarna los temores más profundos del individuo. Estamos, entonces, ante otro funcionamiento grotesco que, sin desembarazarse de la íntima relación con sus orígenes, constituye una lectura agresiva sobre y enajenada de la realidad.

Me parece destacable que el punto de partida para comprender esta nueva faceta del modo siga estando en la percepción. Si ya lo grotesco implicaba una inclusión del espectador al hacerlo revisar sus concepciones sobre el orden, ahora se hará al confrontarlo con un mundo desaforado desde la perspectiva de quien mira:

Nevertheless, it remains true that the grotesque is experienced only in the act of reception. Yet it is entirely possible that things are regarded as grotesque even though structurally there is no reason for calling them so. Those who are unfamiliar with the culture of the Incas will consider many of their sculptures to be grotesque, but perhaps that which we regard as nightmarish and ominously demonic, that is, the medium through which some horror, anguish, or fear of the incomprehensible is expressed, is a familiar form that belongs to a perfectly intelligible frame of reference. (Kayser, 1966: 181)

Por supuesto, solo nuestra ignorancia puede justificar que califiquemos de grotesca a la cultura Inca. Al no conocer el marco de referencias de una cultura, nuestra percepción queda desarmada y es incapaz de interpretar lo que ve. En buena medida nos parecen siniestras otras culturas por lo distante que están sus prácticas de nuestros parámetros. Al estar ante una sociedad cuyos códigos no podemos leer la ponemos fuera de nuestros márgenes como un orden aberrante. Pero esto podría curarse al informarnos. Al aprender a

tramitar la información que, en un inicio, parecía indescifrable, podemos restablecer el orden, incluso adaptarlo a nuestro canon clásico.

Por lo tanto, la búsqueda de la literatura y el arte que pueden asociarse con lo grotesco desemboca en hallar la manera de exponer una realidad que tranque toda apropiación de los marcos de referencia. Incluso, en caso de poder aprehenderlos, el receptor sigue abrumado por el terror y el horror porque estos funcionamientos son inadaptables a su percepción de lo real: “The grotesque is a structure. Its nature could be summed up in a phrase that has repeatedly suggested itself to us: THE GROTESQUE IS THE ESTRANGED WORLD.” (Kayser, 1966: 184).

Una explicación más clara y amplia es necesaria. En esta forma de grotesco encontramos que se sigue transformando el mundo por completo. Aunque parta de un elemento, no es solo una cosa la que se replantea, tiene que ser todo nuestro orden lo que es modificado:

Yet its world is not estranged, that is to say, the elements in it which are familiar and natural to us do not suddenly turn out to be strange and ominous. It is our world which has to be transformed. Suddenness and surprise are essential elements of the grotesque. In literature the grotesque appears in a scene or an animated tableau. (Kayser, 1966: 184)

Pero además, lo súbito y sorpresivo de la nueva imposición ahora es fundamental. Si bien la risa parece compartir lo repentino en su propuesta, no comparte lo siniestro. En cambio, esta postura de lo grotesco nos confronta con nuestros terrores más íntimos sin un mediador cabal. La distancia que impera en el humor nos ofrece un intermediario para dialogar con nuestra subjetividad, ya lo dijo Freud y lo vimos explicado por Todorov: la simbolización nos distancia, nos vemos reflejados, pero desde un cerco seguro. En cambio, ahora es nuestra inmediatez la que se ve afectada y, por ende:

We are so strongly affected and terrified because it is our world which ceases to be reliable, and we feel that we would be unable to live in this changed world. The grotesque [o esta nueva vision de lo grotesco] instills fear of life rather than fear of death. Structurally, it presupposes that the categories which

apply to our world view become inapplicable. (Kayser, 1966: 184-185)

El resultado es un panorama cercano a lo fantástico: “We are unable to orient ourselves in the alienated world, because it is absurd.” (Kayser, 1966: 185). La angustia que despierta lo grotesco viene dada por la imposibilidad de reconocernos en la realidad que despierta.

Aquí se me hace imposible no adelantar algunas de las consideraciones sobre lo fantástico. David Roas habla sobre nuestras nociones de realidad o la familiaridad que desarrollamos con nuestro mundo y cómo estas condicionan el proceso de recepción:

... la *experiencia colectiva de la realidad* mediatiza la respuesta del receptor: percibimos la presencia de lo imposible como una transgresión de nuestro horizonte de expectativas respecto a lo real, en el que no solo están implicados los presupuestos científicos y filosóficos antes descritos, sino también lo que, más allá de definiciones ontológicas, denomino «regularidades», es decir, las «certidumbres preconstruidas» que establecemos en nuestro trato diario con lo real y mediante las cuales codificamos lo posible y lo imposible... (Roas, 2011: 33-34)

Esto, me parece, no es muy distinto de lo que Lugnani ha explicado como paradigma de realidad:

El hombre domina (o, mejor dicho, percibe e interpreta, es decir conoce) la realidad mediante la ciencia de las leyes que la regulan y de la causalidad que la determina, y también mediante una parrilla genealógica de valores determinada a abarcar lo real y a ordenar y justificar los comportamientos humanos en relación con la realidad y con los otros hombres. (Lugnani citado por Ceserani, 1999: 85)

Y al mismo tiempo esto es una ampliación del orden establecido por la Ilustración y adaptado incluso a la contemporaneidad. Me explico mejor: la ruptura con lo oscuro y religioso, el establecimiento de la razón como centro y la entrada en una explicación científica del mundo, creó un marco de referencia común a toda la sociedad occidental. Si bien reconozco la importancia de reconocer múltiples comunidades discursivas, como refería Hutcheon, al mismo tiempo que reafirmar que esta imposición no eliminó las otras creencias, como

señaló Eco, no debemos olvidar que la fuerza de este marco terminó volviéndose un parámetro más o menos universal. Por lo tanto, las “certidumbres preconstruidas” y las “regularidades” son comunes tanto para el científico como para el cura, para el filósofo como para el loco. Esta es, a fin de cuentas, la percepción de lo real sobre la que el ojo irónico planta su vista para luego, usando lo fantástico o lo grotesco, “desestabilizar esos límites que nos dan seguridad, problematizar esas convicciones colectivas antes descritas, en definitiva, cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos” (Roas, 2011: 35).

La sustitución de un orden por otro, la degradación e inversión de los valores que rigen a la sociedad, se efectúa siempre que echamos mano a lo grotesco. Sin embargo, al entrar en la modernidad, lo siniestro en las profundidades psíquicas del hombre, los abismos a los que se lanza el individuo van más allá de cualquier explicación. Por lo tanto, el receptor es incapaz de abordar lo grotesco desde la conciliación; el terror, el absurdo y la desorientación son los sentimientos que substituyen esa reacción inicial.

2.8.3. LO GROTESCO: UN ANIMAL BICÉFALO

Retomemos a Bajtín para cerrar este apartado. El estudio del teórico ruso parte de una disyuntiva con lo expresado en el libro de Kayser sobre el tema aquí revisado. Bajtín no reclama un desconocimiento de la materia o la realización de un estudio somero; sus quejas van dirigidas hacia la interpretación que se le da al material recolectado. Frente al mundo extrañado descubierto por Kayser en los manejos grotescos, Bajtín plantea una comunidad que reafirma su carácter positivo al invertir el orden del mundo. Después de lo discutido en estas páginas no es difícil ver las diferencias irreconciliables entre las dos visiones. Del mismo modo, he tratado de explicar por qué ocurre esto sin dejar de reconocer la validez de ambas propuestas.

Si quisiéramos atar mejor esta doble vía y confirmar su origen común, podríamos referir la reflexión hecha por Bajtín sobre la parodia. Como es lógico, este recurso tiene un uso privilegiado porque propicia la inversión necesaria para lo grotesco. Junto con esto, la parodia facilita elementos fundamentales para lo grotesco como la degradación y el disfraz. Pero su

manejo dependiendo del momento histórico en que se use, altera la respuesta que genera en el lector. Por un lado, la “parodia moderna” tiene “un carácter exclusivamente negativo, carente de ambivalencia regeneradora” (Bajtín, 1974: 26). Bajtín exagera al darle carácter exclusivo a la negatividad de la parodia moderna, pero sí es cierto que ella privilegia esta visión, o tal vez es la más impactante. No me extraña que Kayser se haya dejado llevar por la fuerza de esta estética en su estudio, sobre todo cuando él mismo señala que esto influyó en las vanguardias. Kayser dedica capítulos a este influjo en la poesía moderna, sobre todo Eliot, y la pintura surrealista, refiriendo a Dalí (Cf. Kayser, 1966, sobre todo 161 y ss.).

Por su parte, Bajtín busca la “extensa significación originaria” de las parodias grotescas: “Las degradaciones (paródicas y de otro tipo) son también muy características de la literatura del Renacimiento, que perpetúa de esta forma las mejores tradiciones de la cultura cómica popular” (Bajtín, 1974: 26). Pero en este caso se despierta toda la fuerza regeneradora de lo bajo para degradar y nutrir lo alto.

Al final, la única manera de entender esto es reconociendo los dos rostros de un mismo ser que ha mutado con el tiempo:

On tient pur grotesque un phénomène qui relève à la fois du comique et du tragique, du rire et de la peur, mais qui signifie plus que leur simple combinaison. Le terme est souvent accompagné d'une connotation négative, et traduit une forme d'irritation, de déception, de dérision. (Iehl, 1997: 3)

Así, este extraño y versátil animal que es lo grotesco nos muestra dos cabezas. La primera de ellas se sustenta en una ruptura con la estética clásica y la cultura seria que ofrece una respuesta unilateral a la necesidad humana. Su respuesta es el crecimiento, la fertilidad, la afirmación, la vida y la fiesta. Todo para construir una realidad más amable sustentada en una nueva cosmovisión:

La risa y la cosmovisión carnavalesca, que están en la base [de esta cara] del grotesco, destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades. (Bajtín, 1974: 50)

En esta cita se ve la íntima relación de esta versión de lo grotesco con el humor. Parten del mismo principio. El hombre inevitablemente siente “el *temor cósmico*” (Bajtín, 1974: 303) –o el “miedo de todo lo que es incomensurablemente grande y fuerte: firmamento, masas montañosas, mar” (Bajtín, 1974: 301)–, así como “el miedo ante los trastornos cósmicos y las calamidades naturales” (Bajtín, 1974: 301). En otras palabras, el ser humano, en los orígenes de su civilización, siente amenazada su vida por múltiples factores. La cultura seria trató de dar respuesta a esto abogando por “la eternidad del espíritu” (Bajtín, 1974: 302). Pero, por supuesto, esta respuesta es bastante efímera frente a una sequía, un terremoto o un invierno, además de estar demasiado apartada de nuestras vidas. Por eso, en su sabiduría innata:

... el hombre asimila los elementos cósmicos (tierra, agua, aire, fuego) encontrándolos y experimentándolos en el interior de sí mismo, en su propio cuerpo; él siente el cosmos en sí mismo.
(Bajtín, 1974: 302)

Esta idea es reformulada por Bajtín múltiples veces ampliándola y completándola. Así tenemos la materia fecal que fermenta la tierra y los órganos genitales que dan placer y vida, recordamos la nariz que irrumpe el aire para absorberlo y la boca que devora asegurando su subsistencia:

El cuerpo *universal*, creciente y eternamente triunfante, se siente en el cosmos como *en él*: es la carne y la sangre; *los mismos elementos y fuerzas cósmicas* existen en él, como en la organización más perfecta; el cuerpo es *el último grito del cosmos, el mejor*, y es la *fuerza cósmica dominante*... (Bajtín, 1974: 306-307)

Como es de esperarse, y este punto es clave para comprender el deslinde con Kayser, esta perspectiva viene fundamentada por la risa:

El inventario de lo nuevo es ante todo festivo. Todos los objetos son reconsiderados y revaluados de manera cómica. Es la risa que ha vencido al temor y toda seriedad desagradable. (Bajtín, 1974: 339)

Esto es importantísimo porque al emplear la risa, lo grotesco se distancia de los elementos con que está trabajando. Aquí no hay identificación sino reafirmación. Recordemos la verdad de Baudelaire, el caído no se ríe de su propia caída, solo lo hace cuando está en una zona segura. El juego del carnaval establece un coto donde las agresiones no destruirán completamente sino que renovarán. Después del disgusto, siempre muy leve, generado por el golpe recibido podremos reflexionar sobre ello viendo las injurias hechas a los demás. Por tanto, en sus orígenes, lo grotesco procede del distanciamiento para implantarse en la vida del hombre afirmándola. Al contrario, en su desarrollo, cuando llega al Romanticismo, este modo procederá a la identificación con el juego ficcional para que el receptor se vea abismado a un mundo distante del que vive. Ahora se busca la cercanía de quien lee para hacer efectiva su ruptura con lo real.

En este caso, como en el de lo fantástico, se tiene que hablar de lo ominoso. Volvemos al ensayo de Freud, el desvelamiento de lo siniestro destruye las reglas de nuestro mundo y coloca en su centro otro mecanismo que desconocemos y nos amenaza. Aquí el mecanismo ofrecido por Kayser:

... the grotesque consists in the very contrast that ominously permits of no reconciliation. To recognize and reveal such a construct of opposites is somewhat diabolic; the order is destroyed and an abyss opened where we thought to rest on firm ground. (Kayser, 1966: 59)

Al aceptar estas consideraciones, reconocemos que los planteamientos de lo grotesco se acercan a los de lo fantástico. De allí que la locura o las deformidades hayan sido vistas como enfermedades clasificables y marginadas a los hospitales y/o manicomios. Si bien no toda enfermedad o locura puede canalizarse por este modo irónico, reconozcamos que una manera de desprestigiar al género, o revisarlo como poco importante, es verlo como expresiones de esas facetas “prescindibles” del hombre. Así, como refiere Ceserani, la revisión de Freud del cuento de Hoffmann cambia el modo de ver estos relatos:

... lo que el relato [de Hoffmann] representa «no son las fantasías de un loco, tras las cuales, desde nuestra

superioridad racionalista, podemos reconocer las cosas tal y como son»; sino, más bien, las razones y las situaciones que plantean una base de verdad a aquellas fantasías y a la impresión que ha experimentado Nataniel [y nosotros con él] de estar sometido «al juego cruel de oscuras potencias». (Ceserani, 1999: 27)

El producto final reitera algo siempre dicho sobre la realidad despertada por los sueños o las deformidades: “The frequent insistence on the lack of meaning provides a solid basis for the abysmal world.” (Kayser, 1966: 63). El mundo abismal parece no sostenerse por ninguna regla, pero es simplemente porque se ha destruido el orden que habíamos impuesto artificialmente –en buena medida este proviene del mismo canon clásico criticado por Bajtín. Pero el hecho de no comprenderlo no refiere la ausencia de sentido:

They do not simply proclaim that meaninglessness is the meaning of life on earth. Instead, the meaning is hidden by a profuse imagery, which grows in accordance with its own laws of association. (Kayser, 1966: 63)

Incluso el sinsentido puede ser una mejor manera de explicar los mecanismos profundos del hombre. La parodia negativa, si bien destruye y atenta contra la seguridad del hombre, busca también dar respuesta a sus circunstancias, aunque esto cueste la familiaridad de su día a día. Lo más inquietante –y en esto sí establece una distancia con lo fantástico que emplea lo sobrenatural–, es que todo lo señalado se ha construido con las reglas de nuestro propio mundo. Lo grotesco va guiándose por el funcionamiento establecido y “natural” de las cosas, pero lleva al receptor a los márgenes de su mundo. Allí, él encontrará aquello que se ha mantenido oculto por inconveniente o agresivo que, a pesar de todo, pertenece a su ser.

2.9. LO FANTÁSTICO

A diferencia de los otros modos irónicos que he revisado, lo fantástico tiene un origen muy claro. Esto permite definir muy bien sus objetivos que parecen encausarse y definirse por las condiciones que lo generaron. El tipo de narraciones que podemos ubicar dentro de este rango funcionan accionando sucesos sobrenaturales en un mundo racional

Durante la época de la Ilustración se produjo un cambio radical en la relación con lo sobrenatural: dominado por la razón, el hombre deja de creer en la existencia objetiva de tales fenómenos. (Roas, 2001: 21)

Antes de la llegada del siglo XVIII, los fenómenos inexplicables estaban avalados por la religión que los englobaba dando coherencia a la visión de mundo (Roas, 2001: 21). Sin embargo, después de que la razón se establece como centro de la *episteme* moderna, se rompe con todo esto estableciendo un consenso entre los occidentales según el cual todo lo mágico es suprimido. Entonces “el hombre quedó amparado sólo por la ciencia frente a un mundo hostil y desconocido” (Roas, 2001: 21). En la frase anterior se percibe con otras palabras el establecimiento de un mundo contingente. Al mismo tiempo se constata que este círculo metafísico no puede darle respuestas al hombre problemático que al explicarse solo con la ciencia queda escindido. Ante esta contradicción, el individuo debe buscar una válvula de escape para todo aquello que la razón no puede dar sentido, aunque esto venga acompañado del terror ante lo abismal:

In this way fantastic literature points to or suggests the basis upon which cultural order rests, for it opens up, for a brief moment, on to disorder, on to illegality, on to that which lies outside the law, that which is outside dominant value systems. The fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made «absent». (Jackson, 1981: 4)

Encontramos entonces el “corazón de lo fantástico” (Todorov, 2001: 48). Al leer estos relatos o novelas debemos encontrar “un mundo que es el nuestro [...] sin diablos, sílfides, ni vampiros [donde] tiene lugar un acontecimiento que no puede explicarse mediante las leyes de ese mismo mundo familiar” (Todorov, 2001: 48). Esto distancia a lo fantástico de otros géneros o modos con los que comúnmente se le ha confundido y activa todo su poder irónico. Al establecer un mundo con reglas similares al nuestro está aceptándolas, pero luego planta la duda sobre todo esto con un hecho inexplicable.

Aunque cada vez es menos común, muchas veces se ha mezclado lo fantástico con lo maravilloso y el cuento de hadas. Pero mientras estos

sucedan “en un mundo donde el encantamiento se da por descontado y donde la magia es la regla”, aquel se desarrolla en otro donde esos fenómenos no existen. Por lo tanto, “lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal” (Caillois, 1970: 11). Mientras lo maravilloso propone una sola lectura de la realidad, la de un grupo de reglas que funcionan de forma mágica pero con coherencia, lo fantástico propone dos: por un lado está nuestra realidad, por el otro un suceso inexplicable. Aquí se fundamenta su juego irónico; vemos las dos imágenes pero estas se contradicen.

Aunque Louis Vax habla de “[l]o *féerico*” (Vax, 1973: 5), establece la misma idea cuando dice que en “sus dominios la fantasía se explaya libremente” (Vax, 1973: 6). Por su parte, “[e]l arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno de un mundo real” (Vax, 1973: 6). En la cita anterior se señala otro elemento fundamental: el terror. La contradicción entre los postulados reales y el fenómeno sobrenatural despiertan una duda en nuestra idea de cómo funciona el mundo. De aquí la conclusión de David Roas: “Cuando lo sobrenatural se convierte en natural, lo fantástico deja paso a lo maravilloso” (Roas, 2001: 10),

Reitero este punto porque aquí está la expresión irónica de lo fantástico. Si al revisar la imagen propuesta por Linda Hutcheon no podíamos dejar de ver al ave y al conejo, cuando leemos un cuento fantástico percibimos lo natural, la construcción tradicional, y lo sobrenatural, que rompe con la continuidad anterior. Así sentimos inquietud porque mantenemos en nuestra cabeza el esquema anterior, no podemos borrarlo. La Ilustración y la razón fueron tan efectivas en su ejecución que crearon una continuidad en todos los grupos discursivos de la modernidad, al menos en los de occidente. A través de la educación y la implantación de visiones de mundo, con los mecanismos vistos en el primer capítulo, la razón fue el centro de la nueva formulación de la verdad. Se constituyó una continuidad efectiva y esta centró el orden que destierra lo fantástico. Pero esta siempre se sentía amenazada por ella misma que presentía la amenaza de lo inexplicable.

Ahora bien, este es uno de los elementos que permite el surgimiento de lo fantástico. El Romanticismo duda de la razón y de las ciencias por lo que recurre a lo fantástico para realizar su “culto de todo lo misterioso y nocturno, de lo raro y lo grotesco, lo horrible y lo fantasmal, lo diabólico y macabro”

(Hauser, 1992: 360). Si por un lado “la ficción [...] atendía a las lógicas propias de los verosímil”, por el otro, este período “libera la ficción de las lógicas tradicionales y postula la apertura de todas las posibles lógicas” (Bravo, 1993: 29). Por lo tanto si “el universo de la ficción va a intentar liberarse de las lógicas lineales y a explorar otras”, era cuestión de tiempo para que prestara atención a “lo fantástico literario” (Bravo, 1993: 30).

Tenemos aquí un doble movimiento. Por una parte la Ilustración exilia todo lo fantasioso y sobrenatural al ámbito de la ficción. Por otra, al dar tanta fuerza y separación a este ámbito, permitió que los artistas la emplearan para crear sus nuevas propuestas. Solo la independencia de la ficción y la literatura, considerados como algo aparte del mundo, le permite materializar mundos contradictorios sin ninguna responsabilidad con la veracidad o el compromiso religioso:

Sólo la relativa autonomía del ámbito de la ficción permite y genera esa complejidad de inversiones donde el límite que separa los ámbitos se convierte en un laberinto o en un espejismo. (Bravo, 1993: 36)

Porque por mucho que se separara a la literatura del ámbito válido de la construcción de lo real para privilegiar a la ciencia o a la filosofía, no se podía despojar a aquella de sus herramientas tradicionales. Los procesos de mimesis o metáfora que sustentan las grandes obras realistas de la literatura (cf. Auerbach, 1979; Bozzetto, 2001: 224-226), serán explotados por las fantásticas para problematizar los límites entre la ficción y la realidad transgrediendo las reglas establecidas:

Lo fantástico se genera justamente como una de las más extremas formas de la complejidad entre los dos ámbitos y el límite que los separa e interrelaciona.

Podríamos decir (a condición de volver de inmediato sobre esta definición, en relación con las diversas teorías al respecto) que *lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo.* (Bravo, 1993: 36)

Volvemos, entonces, al juego irónico. Construir un espejo de la realidad, mostrarla tal cual es, identificar al lector con lo que está viendo porque es su

propio mundo. Pero luego, en pleno juego ficcional, plantar un suceso sobrenatural que rompa con las reglas establecidas. El lector mira escépticamente la historia porque sabe que es algo ajeno a lo real. Pero cuando empieza a ver en su vida juegos de espejos con el relato, descubre que la duda es más fuerte de lo que pensaba.

El planteamiento anterior condicionará las estrategias narrativas desplegadas en los relatos fantásticos. Este modo que ahora revisamos, “nos sitúa inicialmente dentro de los límites del mundo que conocemos, del mundo que (digámoslo así) controlamos” (Roas, 2011: 78). Por lo cual, sus métodos de mimesis o imitación de lo real deben estar muy bien afinados. Para

... enseguida quebrantarlo [el mundo planteado] con un fenómeno que altera la manera natural y habitual en que funciona ese espacio cotidiano. Y eso convierte a dicho fenómeno en imposible, y, como tal, inexplicable, incomprensible. (Roas, 2011: 78)

David Roas aprovecha este punto para delimitar mejor los terrenos de lo fantástico. Él explica que “lo fantástico depende de lo real tanto como la literatura más mimética” (Roas, 2011: 112). Esto es lógico: si queremos hacer que el lector se identifique con la idea de realidad planteada, debemos explotar “lo que Barthes denominó *el efecto de lo real*” (Roas, 2001: 112). Solo así se verá el desmontaje posterior que efectuará el suceso sobrenatural. Esto tiene dos consecuencias. Primero, lo fantástico cumple con las exigencias de la construcción de un espacio ficcional realista:

Y no me refiero únicamente a las exigencias de verosimilitud que los lectores imponemos a toda narración, sino a los procedimientos empleados para afirmar la referencialidad del espacio textual, para crear una correspondencia entre los contenidos de la ficción y la experiencia concreta (recursos tales como la datación precisa, la descripción minuciosa de objetos, personajes, espacios, datos extraídos de la realidad objetiva...). (Roas, 2011: 112)

En segundo lugar, esto “invalida esa idea común de situar dichas historias en el terreno de lo ilógico o de lo onírico, es decir, en el polo opuesto a la literatura mimética” (Roas, 2011: 112). Al contrario, lo fantástico es una construcción problemática del realismo que después de ver cómo funcionan

sus reglas, se queda inquieto ante la posibilidad de su ruptura. Más aún, durante su evolución desde el siglo XVIII, antes que apartarse de estas estrategias este modo “se ha caracterizado [...] por una progresiva e incesante intensificación de la verosimilitud” (Roas, 2011: 92). Pero al mismo tiempo ha buscado “nuevas formas de comunicar al lector esos miedos antes descritos” (Roas, 2011: 92). Estos dos fenómenos son coherentes si recordamos las palabras con que Lazzarin explica otra de las columnas de lo fantástico:

Il nodo vero del problema [...] consiste nel fatto che al livello della conclusione e degli esiti del racconto, là dove per forza tutti i nodi vengono al pettine, si scopre che la categoria oppositiva naturale-soprannaturale e lo scontro conseguente fra spiegazione razionale inverosimile e spiegazione soprannaturale verosimile non stanno al fondo dell'esito fantástico del racconto e sono invece superati, bruciati e consunti nella dinamica narrativa che li ha utilizzati. (Lazzarin, 2000: 13)

Como ya dijimos, en la contradicción está la ironía. En el doble planteamiento de un mundo natural donde ocurren hechos sobrenaturales, en la doble visión que se plantea sobre una misma historia encontramos el efecto de esa figuración moderna. Estas dos propuestas obligan a una revisión de lo leído y contrastarlo con lo que vivimos diariamente para preguntarnos si las cosas son como nos las planteamos. Las dos se conservan en la historia. Dije ya que lo fantástico no puede sostenerse sin la realidad establecida, pero los sentidos que esta última puede tener se multiplican al plantar la duda irracional. En este choque, en este conflicto entre natural y sobrenatural, entre racional e irracional, en esta doble cara de la figuración irónica está el corazón de lo fantástico.

2.9.1. CHOQUE, NO RUPTURA

Creo que una de las mejores maneras de entender el cambio en la percepción de lo sobrenatural es utilizando un par de ejemplos.

El libro de los ejemplos del conde Lucanor y de Patronio, de Don Juan Manuel, fue escrito en el año 1335, como una “colección de apólogos” (Henríquez Ureña, 1998: 11). Como el mismo autor lo indica

Este libro fizo don Johán, fijo del muy noble infante don Manuel, deseando que los homes fiziessen en este mundo tales obras que les fuesen aprovechosas de las honras, et las faziendas, et de sus estados, et fuesen más allegados a la carrera por que pudiesen salvar las almas. Et puso en él los enxiemplos más aprovechosos que él sopo de las cosas que acaescieron, por que los homes puedan fazer esto que dicho es. (Don Juan Manuel, 1998: 15)

De la cita anterior se desprende que la totalidad de los relatos están articulados buscando la bienaventuranza de las almas y la moral de los hombres. Por lo tanto, cualquier hecho maravilloso se puede leer como una lección o una manera de solucionar un problema por intervenciones religiosas o divinas. Así pasa cuando vemos a capitanes de guerra brincando de barcos y confiando en que la virgen María los sostendrá sobre las aguas para llegar al campo de batalla, o cuando algunos demonios se llevan el alma de un individuo pecaminoso. Es decir, el texto nos pone sobre aviso del contexto en que fue producido y bajo cuyos códigos debemos leerlo, para evitar impresiones innecesarias. En el prólogo, el autor nos advierte que todo lo contenido en el libro son ejemplos provechosos y así el marco nos saca de posibles lecturas fantásticas.

Entre estos ejemplos me interesa destacar el número 11: “*De lo que contesció a un Deán de Sanctiago con D. Illán, el grand maestro de Toledo*” (Don Juan Manuel, 1998: 60). La anécdota no es muy difícil de resumir: un deán se acerca a don Illán para pedirle que le enseñe el arte de la nigromancia para poder ascender posiciones en la jerarquía religiosa. Illán manda a hacer perdices para almorzar y empieza a conversar con el Deán para llegar al acuerdo de que este no lo dejaría de lado sino que “le prometió et le aseguró que, de cualquier bien que él hobiesse, que nunca faría sinon lo que él mandasse” (Don Juan Manuel, 1998: 61). Así el deán es nombrado Arzobispo y se lleva a don Illán con él, pero cuando es ascendido, en lugar de darle el puesto a Illán se lo deja a alguien más y le pide a este que lo acompañe. Así va subiendo puestos hasta llegar a ser papa y en ese momento busca deshacerse de don Illán. Al ver esto, el nigromante promete irse y le dice que no necesita ni comida de su parte porque tiene las perdices que pusieron a hacer aquella tarde cuando se conocieron. Esto último funciona como un encanto

devolviendo a los personajes al inicio de la historia y dejando una lección moral a los lectores.

Esta historia capturó el interés de Jorge Luis Borges quien la rehízo bajo el título “El brujo postergado”, cuento incluido en *Historia Universal de la Infamia* (1935). Pero lo que encaja coherentemente en una línea de ejemplos morales, ahora se ha convertido en una historia curiosa que destaca por su efecto sobrenatural. Borges condensa la historia y la reduce a dos páginas para profundizar el efecto de las inexplicables perdices. Además, el lector que ahora se tropieza con el relato no está siguiendo la novela marco propuesta por Don Juan Manuel, a pesar de la nota que al final nos ofrece Borges. Al contrario, el nuevo receptor pertenece a una comunidad científica y, hasta ese momento, se había complacido con historias coherentes con el principio racional. Ahora se encuentra con un hecho que choca y transgrede esa función ordenadora, por lo cual, ya no se concentra en el ejemplo contra la codicia y la ingratitud, sino en la astuta e inexplicable solución de don Illán.

Al quitarle el marco textual y contextual a la narración, el juego ficcional es completamente distinto. Así surge lo que Rosalba Campra ha denominado una isotopía de la transgresión:

Probablemente no existe una respuesta absoluta, igualmente válida para cualquier manifestación histórica de lo fantástico, pero siguiendo un razonamiento en negativo, se puede afirmar que no existe un fantástico sin la presencia de una transgresión [...] La transgresión aparece por lo tanto como la isotopía que atravesando los diferentes niveles del texto, permite la manifestación de lo fantástico. (Campra, 2001: 189)

Esta necesidad de transgresión conecta de forma efectiva los cuentos de Hoffmann, Poe y los de Cortázar o Julio Garmendia. Por mucho que cambie la perspectiva, sigue existiendo un choque entre las reglas del mundo planteado y el suceso sobre el cual gira a final de cuentas el relato. Luego veremos que esta no es la única “respuesta absoluta” porque si esta existe también debemos considerar su efecto. Pero resaltemos esta isotopía porque soluciona algunos de los problemas interpretativos que han tenido los teóricos al analizar este modo irónico.

Así pasa con los postulados de Todorov. Por un lado reconoce la necesidad de “una integración del lector en el mundo de los personajes” para que la inclusión de lo sobrenatural causa “la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados” (Todorov, 2001: 54). Pero al mismo tiempo rompe con este choque porque, según él, se postula “la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca *una vacilación* en el lector y el protagonista” (Todorov, 2001: 55). Siguiendo esta línea de razonamiento, esta sería “la primera condición de lo fantástico” (Todorov, 2001: 54). El problema es que esto reduciría lo fantástico a una duda y no a un efecto real y concreto. Por ende no existiría como modo sino como punto de inflexión o reflexión al decidir entre lo extraño y lo maravilloso.

Aquí la noción de choque o transgresión es muy importante porque ratifica que lo fantástico solo se consigue gracias a este proceso. Además nos saca de la problemática circunstancia de ver en lo fantástico solo una duda y construirlo como un modo subversivo que desafía nuestras preconcepciones: “la intersección de los órdenes significa una transgresión en sentido absoluto, cuyo resultado no puede ser sino el escándalo” (Campra, 2001: 159). Creo que este es el nudo que nos permite enlazar las dos estrategias principales de lo fantástico: el planteamiento realista y la inserción de lo inexplicable. Aunado a ello podemos ver que este planteamiento teórico ayuda a ver toda la significación epistemológica del modo ahora revisado y este no puede ser otro que “problematizar esas convicciones colectivas [...] en definitiva, cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos” (Roas, 2011: 35).

Además, el planteamiento antes desarrollado no se encuentra en conflicto con las manifestaciones más sutiles de incluir lo ominoso en nuestra realidad. Una manera de confirmar esto es leer “La pata de mono”, de Jacobs. Esta historia nos plantea un mundo como el nuestro donde aparece un objeto que cumple los deseos de quien lo posee, pero de una forma atroz y en concordancia con los usos racionales. Así, uno de los protagonistas pide “doscientas libras” (Jacobs, 1940: 17) y las recibe al día siguiente como pago del seguro por la muerte de su hijo. El siguiente deseo, más sobrenatural, es formulado por la madre del muerto: “Quiero que mi hijo vuelva a la vida” (Jacobs, 1940: 24). Pero este solo se manifiesta como golpes en la puerta, que

suponemos del hijo tratando de entrar en su casa. Cuando vamos a presenciar al ser que ha regresado de la tumba, el tercer deseo es formulado y nos impide verlo porque, suponemos, contrarrestaba al segundo. Sin embargo, todos los efectos –las doscientas libras, los ruidos en la puerta y su repentina desaparición– bien podrían definirse como casualidades lógicas, incluso los misteriosos golpes a mitad de la noche podían ser ocasionados por un viajero confundido. Pero la cantidad de coincidencias nos invita a adoptar otro punto de vista, el de quien cuestiona el orden de las cosas. Para decirlo con Campra: “la narración fantástica da por descontado que en el mundo representado ciertas cosas no caben en el orden «natural»” (Campra, 2011: 161).

Como vemos, entonces, lo fantástico se plantea como un modo de ver las cosas, igual que su origen, la figuración irónica. En este proceso se establece un conflicto entre dos órdenes que se mantienen en la cabeza del lector. Por ende, aquí debo marcar una diferencia con los planteamientos de Rosalba Campra. Para cumplir con “la noción de «choque»” (Campra, 2011: 159), el escritor permite en su narración tanto el orden natural como su contraparte. Por esto no creo que esto concluya “con la victoria de uno sobre otro” (Campra, 2011: 159). Si bien lo sobrenatural nos obliga a aceptar que la familiaridad de nuestro mundo no es tal, la inquietud ante su presencia solo se hace posible porque no podemos despegarnos de ella. El lector ha internalizado un modo de mirar las cosas del que no puede deshacerse ni siquiera ante la inexplicable presencia de lo ominoso. Aquí está la base de la doble visión fantástica que permite el conflicto y manifiesta su profundo carácter irónico.

Desarrollando estos argumentos no es tan descabellado afirmar que en esta última idea está el carácter inclusivo. Recordemos lo referido por Rosemary Jackson: “for it *opens up*, for a brief moment, on to disorder, on to illegality, on to that which lies outside the law” (1981: 4; cursivas agregadas). Pero esta apertura no puede eliminar el viejo orden porque implicaría el dominio del otro. Lo fantástico es, por encima de todas las cosas y sobre todo más que una imposición, una problematización:

The fantastic problematizes representation of the «real», be it in terms of linguistic competence, or of fabricating monistic

versions of «real» time, space, or character. Increasingly, in post-Romantic literature, the fantastic draws attention to difficulties of representation and to conventions of literary discourse. By foregrounding its own signifying practice, the fantastic begins to betray its version of the «real» as a relative one, which can only deform and transform experience, so the «real» is exposed as a category, as something articulated by and constructed through the literary or artistic text. (Jackson, 1981: 84)

Lo interesante de las narraciones fantásticas es que no elimina la realidad; para que sea efectivo el lector debe seguir teniendo en su mente las reglas de juego que le había planteado la racionalidad. Si hubiera una ruptura total, lo fantástico caería en planteamientos maravillosos o surrealistas. Recordemos que el ironista no destruye la lectura de la realidad sino que, planteándola, siembra la duda en quien decide asumir su misma perspectiva. Esto se confirmará cuando abordemos la relación con el miedo: para que este exista debemos sentir la necesidad de guiarnos por la antigua construcción. Más aún, esto incluso se confirma en el plano lingüístico, como veremos.

En este sentido, lo fantástico implica entonces un intento por ampliar o abrir el sistema. Aquí se percibe el carácter subversivo de lo fantástico que se encarga de abrir los sistemas cerrados, obligarlos a aceptar aquello que ellos han limitado:

The presentation of impossibility is not by itself a radical activity: texts subvert only if the reader is *disturbed* by their dislocated narrative form. The fantastic, as Bessière understands it, cannot be closed off. It lies inside closed systems, infiltrating opening spaces where unity had been assumed. (Jackson, 1981: 23)

Así la verdad se vuelve multivalente y polisemántica, no se puede fijar una sola estructura, no se puede dejar una sola lectura, porque el texto nos ha mostrado la ambigüedad de lo real. Esto nos lleva a otra característica fundamental: “Fantastic narrative is preoccupied with *limits*” (Jackson, 1981: 78). Igual que lo grotesco, lo fantástico se preocupa por los márgenes del orden para buscar lo que está más allá de ellos y plantarlo dentro de su funcionamiento. La diferencia es que, en este caso, esa inclusión realiza una transgresión inconciliable; la visualización de lo sobrenatural no nos ofrece una

zona segura sino que destruye cualquier posibilidad de construirla. En este sentido, y siguiendo los razonamientos de Foucault, Bataille y Jackson, este modo tiene una función ontológica clara: “an exploration of the limits of being” (Jackson, 1981: 78)

Dicha exploración es subversiva. Recordemos, lo incluido es lo otro, lo indecible, se busca poner en escena todo aquello que no se puede racionalizar. Lo fantástico es la respuesta más radical a los planteamientos de la Ilustración, por esto en el momento en que se le encuentra una lógica o funcionamiento sostenido, deja de ser transgresor y se convierte en maravilloso. Por lo tanto, lo importante en una narración de este tipo es poner en escena lo desconocido:

Themes of the fantastic in literature revolve around this problem of making visible the un-seen, of articulating the un-said. Fantasy establishes, or dis-covers, an absence of separating distinctions, violating a «normal», or commonsense perspective which represents reality as constituted by limits, with limiting categories, and with their projected dissolution. It subverts dominant philosophical assumptions which uphold as «reality» a coherent, single-viewed entity, that narrow vision which Bakhtin termed «monological». (Jackson, 1981: 48)

Por su parte, Rosalba Campra lleva este argumento al plano filosófico de “la superación y la mezcla de estos órdenes [el natural y el sobrenatural]” (2001: 165). Como es de esperarse, y como ella acertadamente apunta, esto desemboca en un efecto directo sobre el sujeto y, por efecto de identificación, sobre el lector:

... el yo se desdobra y en consecuencia se anula la identidad personal; el tiempo ve borrada su unidireccionalidad, por lo que presente, pasado y futuro se vuelven una única cosa; el espacio se anula como distancia. (Campra, 2001: 165)

No me parece arriesgado ver acá un paralelismo sobre el efecto que la ironía moderna tiene sobre el hombre. Este reconocimiento de la dualidad ontológica del ser humano colabora con la revisión de la realidad y las vertientes posibles para su entendimiento. Por supuesto, esto desemboca en una tachadura del hombre y se vuelve profundamente subversivo con las bases familiares que lo soportan al individuo racional –y aquí individuo veámoslo en su imposibilidad de ser dividido. Pero al mismo tiempo no podemos pasar por

alto el efecto irónico que en este caso no es una sonrisa cómplice sino un temor compartido.

2. 9. 2. MIEDO FÍSICO Y METAFÍSICO

Al incluir lo sobrenatural, el modo fantástico ataca los parámetros con que el yo ordena su mundo. Tiempo, espacio e individualidad serán cuestionados con uno de sus principales medios de dominación: el lenguaje. Al problematizar la realidad y quitarle sus bases, que se creían sólidas, la narración inexplicable cuestiona el centro de la existencia. Esto genera una confusión con lo otro desconocido. La destrucción de un orden monológico, obligar a que este se abra a otras posibilidades, la ambigüedad irónica, se logra al confrontar la racionalidad con su opuesto innombrable.

Una de las primeras formas en que la literatura materializó esta confrontación fue echando mano a la psique humana. Esto surge, por varios factores, como una respuesta a la visión racional del mundo de la Ilustración y el Neoclasicismo. Por un lado es una manera de demostrar que el mundo no solo se construye de manera objetiva sino también a través de lo subjetivo, una de las propuestas de Kant y el inicio de la crisis del pensamiento racional del Siglo de las Luces (cf. Bravo, 1997: 19 y ss.). Pero también es una respuesta ante el individuo defraudado por este período que lo había alentado “con exageradas esperanzas” (Hauser, 1992: 351). Junto con lo anterior, esta respuesta planteaba, frente al individuo racional, “la idea del «otro yo» [...] El romántico se arroja de cabeza en el autodesdoblamiento” y aquí “encuentra lo inconsciente, lo oculto a la razón, la fuente de sus sueños ilusos y de las soluciones irracionales para sus problemas” (Hauser, 1992: 359). Por supuesto, una de las mejores maneras de materializar esto es el empleo de lo fantástico.

Tal vez, la conclusión anterior se sustenta recordando el ensayo “Lo siniestro”, de Freud. Ya trabajamos sus postulados cuando veíamos las características de lo grotesco, algunas de las cuales son compartidas con lo fantástico. En el desarrollo de ideas que ahora nos ocupa, es destacable que este texto fue dedicado a uno de los padres de la literatura fantástica: E. T. A. Hoffmann. Más aún, se convirtió en una referencia obligada dentro de los estudios que revisaban la expresión de lo irracional en la literatura. El hilo que

conecta a lo fantástico con las profundidades de la psique humana es muy estrecho y ha desencadenado infinidad de estudios. Tanto así que ha desembocado en conclusiones como la de Todorov:

... psychoanalysis has replaced (and thereby has made useless) the literature of the fantastic. There is no need today to resort to the devil in order to speak of an excessive sexual desire, and none to resort to vampires in order to designate the attraction exerted by corpses: psychoanalysis, and the literature which is directly or indirectly inspired by it, deal with these matters in undisguised terms. The themes of fantastic literature have become, literally, the very themes of the psychological investigations of the last fifty years. (1989: 160-161)

Me parece que esta idea es errada y reduccionista. Si bien los románticos recurrieron al inconsciente para expresar su visión de mundo, no podemos circunscribir esto a expresiones de una subjetividad reprimida. Hacerlo es volver a la mirada peyorativa que clasifica lo fantástico como las alucinaciones de una mente poco centrada. En otras palabras, a pesar de que en sus estudios Todorov rescató y analizó acertadamente un discurso desprestigiado, en esta conclusión vuelve a una postura restrictiva con respecto a sus posibilidades.

Muy al contrario, lo fantástico, incluso desde el relato de Hoffmann, va más allá de la expresión de las profundidades subjetivas del hombre. Solo en *El hombre de la arena* ya encontramos juegos con “la representación del tiempo” alternando la “temporalidad subjetiva y la temporalidad objetiva y se consiguen efectos muy interesantes de dilatación del tiempo en la repetida evocación de recuerdos infantiles, por ejemplo” (Ceserani, 1999: 35). Esto confirma que nuestro paradigma de tiempo es más voluble de lo que parece y no es necesario recurrir a la locura para constatarlo. Así mismo, “la articulación de un punto de vista múltiple” empleado en este relato, “lo que los narratólogos llaman «focalización variable»” (Ceserani, 1999: 35), destaca la idea de que el observador modifica el objeto que se observa. Ahora bien, Ceserani puede sacar estas conclusiones porque el relato de Hoffmann, más allá de la expresión de enfermedades psicológicas –que sin duda refiere–, propone una nueva forma de ordenar la realidad, obligando al receptor a adoptar otro modo de mirar las cosas.

En este punto la siguiente afirmación de Jaime Alazraki es muy oportuna:

... el relato neofantástico prescinde del miedo, porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico. (Alazraki, 1983: 28)

En la cita anterior se explica, en consonancia con algunos puntos de Rosemary Jackson, como de “*lo otro* emerge una nueva postulación de la realidad”, es decir, se obliga al lector a abrir el sistema cerrado que ordenaba su mundo. Sin embargo, para analizarlo se utiliza un nuevo término, “neofantástico”, que marca un límite entre las narraciones del siglo XIX y las de Julio Cortázar, para cuyo estudio fue acuñado el término. Al leer *En busca del unicornio*, constatamos que lo neofantástico surgió como un modo para explicar por qué Cortázar seguía haciendo efectivo lo fantástico en un mundo con psicoanálisis. Aquí surge una pregunta que podría echar a tierra mis argumentaciones: entonces ¿los relatos fantásticos del siglo XIX no proponen una “nueva percepción del mundo”?

Creo que la respuesta a la pregunta anterior es negativa. Los relatos de Poe o Hoffmann también cumplen una función epistemológica como he venido describiendo con la ayuda de diversos teóricos. La violación de las leyes supuestamente inamovibles no son locuras metaforizadas o escrituras de un desequilibrado; al contrario, son reclamos justos a un orden rígido. Me parece difícil pasar por desapercibido el efecto desestabilizador de la ironía, en estos casos romántica, que se manifiesta a través de este modo. Por lo tanto, no es arriesgado afirmar que autores anteriores al argentino cumplen con su misma búsqueda:

El calificativo «epistemológica» se aviene asimismo a los propósitos de la literatura fantástica tal vez más que a otras formas literarias, aunque siempre con la salvedad de que esta forma del arte, como cualquier otra, no busca competir con la ciencia ni siquiera emularla. Mientras la ciencia tiende a abstraer intelectivamente, el arte ha procurado siempre integrar intuitivamente. (Alazraki, 1983: 63)

Pero Alazraki no parece aceptar esto. Cuando sigue explicando el uso de lo fantástico en Cortázar, extendiéndolo a otros autores del siglo XX, explica como éste, reformulado bajo la palabra “neofantástico”:

... representa no ya una evasión o una digresión imaginativa de la realidad sino, por el contrario, una forma de penetrar en ella más allá de sistemas que la fijan a un orden que en literatura reconocemos como «realismo» pero que, en términos epistemológicos, se define en nuestra aprehensión racionalista de la realidad. (Alazraki, 1983: 86)

A pesar de todas las argumentaciones del teórico argentino, no me parece adecuado reducir la tradición fantástica del siglo XIX a evasiones o digresiones. Además de una reacción o “desafío a la infalibilidad de las leyes postuladas por la ciencia” (Alazraki, 1983: 33), la literatura fantástica del siglo XIX constituye una propuesta para releer la realidad. De allí que el hilo que conecta a toda esta tradición es ir más allá de “ser un juego con los miedos [inmediatos] del lector” (Alazraki, 1983: 34). Al revisar los mejores relatos fantásticos, esta primera impresión, igual que en los cuentos de Cortázar, es “una manera de introducir al lector en ciertas nociones que el autor se propone transmitir” (Alazraki, 1983: 34). Es una transgresión a ese paradigma de realidad o esa familiaridad de la que hablábamos al revisar lo grotesco. Esto constata que

... lo que está ausente en un buen número de obras fantásticas contemporáneas es el miedo que experimentan los personajes, pero no la impresión inquietante sobre el receptor, el miedo metafísico... (Roas, 2011: 103)

Como se puede intuir en la cita anterior, el miedo generado por lo fantástico –que es común tanto a la literatura del siglo XIX como a la del XX–, va más allá del miedo a la vulneración física o el susto por el terror. Al suponer “una alteración del mundo familiar del lector, una transgresión de esas regularidades tranquilizadoras a las que antes me refería” (Roas, 2011: 78), lo fantástico inquieta, destruye la seguridad ontológica del sujeto, lo posiciona ante una doble visión del mundo muy inquietante. En otras palabras, al romper con el paradigma de realidad establecido se genera en el lector un temor muy diferente del que puede generar la vulneración física o la muerte del individuo.

En este caso estamos ante un sentimiento más relacionado con la incapacidad de procesar los nuevos parámetros que han invadido su existencia. David Roas, para explicar esto, habla del *miedo metafísico*:

Con el término *miedo metafísico* (o *intelectual*) me refiero a la impresión que considero propia y exclusiva de lo fantástico (en todas sus variantes), la cual, si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar. Como ya mencioné, Lovecraft, con su peculiar estilo, apuntaba una distinción semejante a la que estoy exponiendo, al oponer «miedo físico» a lo que él denomina «terror cósmico». (Roas, 2011: 95-96)

Aunque hablamos de cierta transgresión del paradigma de lo real al tratar lo grotesco, este miedo es exclusivo de lo fantástico. Aclaro este punto. Si bien lo grotesco lleva el orden a sus márgenes y descubre en ellos lo ominoso y lo caótico, el mundo abismal, lo que se nos revela es nuestra propia realidad en su faceta más oscura. Como dijimos antes, lo grotesco trabaja con las reglas del orden llevándolas al límite o invirtiéndolas. En cambio, lo fantástico lleva este juego un paso más allá, con lo cual se diferencia de forma radical de los otros dos modos. Ya no se trata del orden establecido, sino de un orden desconocido, cuyas reglas son inexplicables con las nociones racionales o siquiera humanas.

Es importante destacar este último aspecto porque da continuidad a la tradición fantástica; explica cómo narraciones tan diferentes como *El hombre de la arena*, “Carta a una señorita en París” o “El difunto yo”, pertenecen a un mismo modo de acción. Por otro lado, al dar prioridad a los sentimientos despertados en quien está leyendo, reitera el juego irónico que da prioridad a la mirada asumida y a la reflexión que genera. No es la vacilación lo que genera lo fantástico, muchísimos cuentos no dejan lugar a la duda ante la presencia de lo ominoso. Al contrario, lo fantástico es el punto de vista adoptado ante la realidad y la redefinición de sus parámetros, la invitación a ver una deconstrucción de la estructura de lo real. Aquí se reafirma su carácter subversivo: conserva lo natural pero le planta en su terreno una excepción a sus reglas. Por ende, el choque es inevitable y ante este, el miedo; por último, esa amenaza a nuestras continuidades hace ineludible la reflexión sobre ellas.

El individuo no ha dejado su realidad y su orden, lo necesita para poder seguir viviendo. Pero el vistazo de las nuevas posibilidades lo hace cómplice con el escritor y se vuelve portador de la lectura irónica. Lo fantástico no rompe necesariamente con el antiguo funcionamiento; como modo irónico conserva las dos caras de la realidad. Y esto condicionará su uso del lenguaje.

2.9.3. EL DISCURSO FANTÁSTICO

Vimos que la ironía era un complejo hecho discursivo que contemplaba múltiples factores textuales y contextuales. Pero uno de sus principios fundamentales, aun en sus juegos más complejos, es la posibilidad de decir una cosa al mismo tiempo que afirma la contraria. Más aún, dijimos que en la ironía moderna el juego consistía en despertar múltiples sentidos contradictorios sin eliminar ninguno de ellos. Retomando el estudio de Schoentjes:

La ironía presenta, pues, dos sentidos contradictorios en un área de tensión; el desvío irónico nace del hecho de que la ironía expresa siempre lo uno y lo otro, el sí y el no. (2003: 83)

La figuración irónica se muestra como un proceso que partiendo de un trozo muy pequeño de sentido despierta una complejidad semántica a veces imprevisible. El objetivo, entonces, es generar lecturas y posibilidades desde condiciones limitadas. En lo fantástico esto se decanta sobre todo por dos vertientes inseparables y que se retroalimentan.

En primero lugar está la pronunciación de lo desconocido, de lo ominoso, de lo irracional. En su cuento "El libro de arena", Jorge Luis Borges crea a un vendedor de biblias que, tratando de explicar el prodigio de un libro sin principio ni final, dice: "No puede ser, pero es" (Borges, 1979: 97). Esta contradicción es la única manera de expresar la realidad que los personajes tienen ante sí. En un juego similar, en "El Aleph", cuando el narrador trata de explicar cómo es este punto, previene al lector: "Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré" (Borges, 1974: 625). Estas dos citas son la expresión,

siempre trunca, de alguien que trata de encausar en el lenguaje un elemento inaprehensible por este.

Existen dos momentos en este juego. Al inicio de la historia, coincidiendo con la imitación de nuestro mundo, el escritor utiliza un lenguaje cercano con “[l]a voluntad de construir un mundo ficcional semejante al del lector”, aquí encontramos “una descripción realista y detallada” (Roas, 2011: 128). El problema surge “en el momento de enfrentarse a la representación de lo imposible [cuando] su expresión suele volverse oscura, torpe, indirecta” (Roas, 2011: 128). Aquí es donde aparece toda la significación filosófica de lo fantástico, toda su expresión ontológica que va más allá de los simples vistazos a la locura o a las evasiones del escritor:

El fenómeno fantástico, imposible de explicar, supera los límites del lenguaje: es por definición indescriptible porque es impensable. Como señaló Wittgenstein en uno de sus más célebres aforismos: «los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo» (*Tractatus logico-philosophicus*, aforismo 5.6). Pero el narrador no tiene otro medio que el lenguaje para evocar lo imposible, para imponerlo a nuestra realidad: «El autor fantástico debe obligarlas [a las palabras], sin embargo, durante un cierto momento, a producir un “aun no dicho”, a *significar un indesignable*, es decir, a hacer como si no existiese adecuación entre significación y designación, como si hubiera fracturas en uno u otro de los sistemas [lenguaje/experiencia], que se corresponderían con sus homólogos esperados». (Roas, 2011: 128-129)

Así, la contradicción natural/sobrenatural adquiere un carácter lingüístico en la explicación anterior. El hombre está encerrado dentro de los límites de su orden que, como dice Wittgenstein y asentó Foucault al hablar de la Port Royale, se materializa de forma lingüística. Al presenciar algo fuera de su realidad, el lenguaje da un traspié con la familiaridad del narrador y el cuento parece llegar a un punto muerto, un silencio o unos balbuceos que intentan atisbar algo desconocido. Este silencio, ceguera o imposibilidad de expresión no reflejan un vacío sino la manifestación de lo otro:

La ceguera de la mirada no implica la presencia de lo vacío, sugiere más bien, a pesar de la imposibilidad de darle forma, la presencia de lo OTRO. Cuando en «Dagon», Lovecraft escribe «no podría describir nunca ese hedor innombrable... no había

allí nada que ver», a pesar del final de la frase, lo que se comprueba, es que había ALGO. (Bozzetto, 2001: 235)

Muchos teóricos coinciden en esto que me parece fundamental para comprender la codificación de lo fantástico y su juego irónico. El discurso dice que no puede expresar lo que está viendo y, sin embargo, al hacer esto está siendo más expresivo que cualquier descripción detallada. Como podemos ver los niveles de lectura son varios, pero para poder acceder a ellos debemos aceptar que lo fantástico es una problematización de lo real en sus niveles más básicos. Rosemary Jackson habla de un área de no significación:

The fantastic, then, pushes towards an area of non-signification. It does this either by attempting to articulate «the unnameable», the «nameless things» of horror fiction, attempting to visualize the unseen, or by establishing a disjunction of word and meaning through a play upon «thingless names». (Jackson, 1981: 41)

Pero esta no tendría sentido sino remitiera automáticamente a otros elementos. Por eso es necesario entender, con Roger Bozzetto, que al mismo tiempo esto juega con un proceso metonímico. Como en una metonimia, el narrador fantástico busca que el lenguaje exprese ese otro partiendo de la pronunciación deficiente de una de sus partes. En este caso, el tropo del discurso está funcionando para activar las múltiples lecturas irónicas y expresa muy bien la inasequibilidad de la presencia ominosa:

La metonimia pues, no hace nada más que inscribir en el registro del discurso unas manipulaciones que tienen lugar en otra parte, en el universo empírico: es una clase «trastero», pues nada en rigor justifica dos imágenes relacionadas simplemente por un rodeo anecdótico. (Bozzetto, 2001: 228)

O para decirlo de forma más directa: “la metonimización instala la alteridad como PRESENCIA” (Bozzetto, 2001: 235). En las breves frases de Borges que expresaban un lenguaje contradictorio o inservible al ver algo fuera de este mundo, los lectores pueden crearse una mejor idea de lo inefable.

Como es de esperarse todo esto “posee una evidente dimensión autorreflexiva” (Roas, 2011: 130). En un primer momento puede parecer que esta va dirigida únicamente a las constantes “críticas de la enunciación y de la

propia actividad narrativa” (Roas, 2011: 130); es decir, lo que acabamos de analizar: es imposible describir tal y cual cosa por lo tanto hay que reflexionar sobre los límites del lenguaje, la literatura y la realidad. Pero en una segunda instancia constatamos que esa autorreflexividad también se aplica a todo el resto del enunciado ficcional. El giro irónico nos obliga a revisitar todo el relato. Ciertos fragmentos que habíamos leído y vimos con un único significado se cargan de poder semántico para dejar resquicios por donde se cuele lo otro:

Cuanto más se analiza un relato fantástico, más se cree encontrar en él brotes de sentido... hasta el momento en que nos damos cuenta de que se contradicen, y que reina la confusión, puesto que el texto la organiza. (Bozzetto, 2001: 232-233)

En nuestras ansias por comprender, revisamos el texto que nos ha llevado hasta el punto de la incompreensión para tratar de atisbar un nuevo sentido. Como buena figuración irónica, empezamos a descubrir nuevas lecturas en las frases. Pero a final de cuentas recaemos en la incompreensión de la presencia que va más allá de nuestros límites.

Sin embargo, a pesar de todas las lecturas contradictorias e insatisfactorias que nos deje el relato, el juego irónico se mantiene. Descubrimos, gracias al hecho sobrenatural, una doble irradiación de sentido que contamina todo el texto y le da una nueva naturaleza al finalizarlo:

Existe en esta perspectiva una irradiación de sentido que, una vez aceptada la estrategia de lectura requerida por el texto fantástico, parece contaminar cada palabra, cada elemento estructural del discurso. Cada significante es, al menos potencialmente, oscuro portador de significados inquietantes. El texto se vuelve difusamente significativo en diferentes grados, tendiendo un velo sobre la presunta transparencia comunicativa de la lengua. (Campra, 2001: 187)

Esto es particularmente significativo porque termina de confirmar el vínculo entre la ironía y lo fantástico. Como buen modo de la figuración irónica, lo fantástico nos expresa dos construcciones de lo real, pero esto no está en un hecho aislado, aunque el guiño por el cual caemos en consciencia de ello se presente de ese modo. Una vez concientizadas las dos realidades conviviendo en conflicto, constatamos que el discurso también presenta un doble nivel que

se superpone y está en constante discusión. No puede existir una conclusión satisfactoria que se decante por uno de los dos lados; la ironía obliga a decir natural y sobrenatural en una misma experiencia que desemboca en la perplejidad.

3. COSMOPOLITISMO, MODERNISMO, MUNDONOVISMO, POSTMODERNISMO, NEOROMANTICISMO, VANGUARDISMO: PERÍODO CRÍTICO

Para comprender con claridad la distancia que separa a la vanguardia latinoamericana de la europea tomemos en cuenta los objetivos de estas dos tendencias. Por un lado, en Europa, los movimientos que surgieron durante la primera mitad del siglo XX, tuvieron como propósito, entre otras cosas, su ruptura con la cultura precedente, con toda expresión de tradición (cf. Paz, 1974). Es casi imposible encontrar un movimiento vanguardista que no sea antipasatista o empuñe la antitradición como una de sus armas principales (Poggioli, 1964: 66). Esto conllevó a la reconstrucción de la cultura europea, su reformulación, una suerte de empezar desde cero, la desesperada búsqueda de la novedad fundada por Baudelaire.

Las señas anteriores se hallan en las manifestaciones del nuevo mundo. Sin embargo, no considero que su meta fuera empezar de cero. A diferencia de la renovación que llevó a Picasso a indagar en el arte africano para librarse de los pesados maestros europeos, los artistas de las primeras décadas del siglo pasado en Latinoamérica indagaron en la propia cultura para develar sus verdaderas raíces. Antes que “la búsqueda de lo insólito” o el deslastre de “una literatura aparentemente agotada” (Uslar Pietri, 1997: 521):

Lo que se proponían aquellos escritores americanos era completamente distinto. No querían hacer juegos insólitos con los objetos y las palabras de la tribu, sino, por el contrario, revelar, descubrir, expresar, en toda su plenitud inusitada esa realidad casi desconocida y casi alucinatoria que era la de la América Latina... (Uslar Pietri, 1997: 521)

La afirmación de Arturo Uslar Pietri debe ser matizada. Algunas importaciones de culturas distantes y extrañas se registran en el período, como pasa con los “poemas sintéticos”, de José Juan Tablada, “inspirados en el hai-kai japonés” (Osorio, 1985: 126). Pero frente a las obsesiones por lo exótico durante el modernismo (Yurkievich, 1996: 24-25), como reacción, las vanguardias y, en general, las expresiones de esta época, volvieron una mirada más desnuda al continente. Con esto, los ejemplos como el de Tablada eran

más bien escasos y venían, en la mayoría de las oportunidades, acompañados por el mismo espíritu.

Ejemplo particularmente significativo es la tríada de narradores que hará un giro fundamental en París: Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier y el ya mencionado Uslar Pietri. Estos nombres, ineludibles para comprender el desarrollo troncal de la narrativa de nuestro continente, si bien echaron mano al surrealismo como “gran fuerza libertadora” (Shaw, 1981: 72), lo harán para materializar visiones propias de la tierra americana. Así se constata en una temprana carta, La Habana, 12 de septiembre de 1927, de Alejo Carpentier: “América tiene, pues, que buscar meridianos en sí misma, si es que quiere algún meridiano” (2003a: 5).

Se manifiesta entonces una doble vertiente. Por un lado encontramos la ineludible influencia de las propuestas europeas que funcionan como un incentivo para el ejercicio literario –en algunos casos volviéndolo incluso servil. Por el otro, hallamos la apremiante inquietud de reconsiderar la codificación de Sur América. En la mayoría de los escritores es un eje de producción que supedita la primera consideración a la segunda.

Alberto Garrandés comenta este punto con una sencillez esclarecedora:

... la vanguardia trajo la posibilidad (y, en buena medida, la urgencia) de practicar una relectura del entorno y de la historia, una revisión de contextos que se convertían bajo los esclarecimientos de la experiencia vanguardista, en «contextos de identidad», por así llamarlos, para ejecutar entonces lo que sin duda son operaciones de máxima relevancia: autodescubrimientos verificados en el pretérito y en la realidad inmediata. (1997: 7)

Por tanto no me parece aventurado afirmar que casi todos los escritores de relevancia de dicho lapso, o tal vez todos ellos, tuvieron la preocupación central de redefinir su realidad.

Los resultados de esta revisión son importantes, “no todo cuanto agitaron los vanguardistas se quedó en la transitoriedad del escándalo”; muy al contrario, “[e]n ellos se fundó, sin duda, la moderna poesía latinoamericana” (Collazos, 1977: 11). Y si hacemos caso a Donald Shaw, en una lectura muy tradicional, no solo la poesía sino también la narrativa. Más aún, el objetivo del

trabajo aquí desarrollado es examinar cómo esto se cumple en algunas latitudes poco consideradas. Porque a fin de cuentas:

La segunda década del siglo XX es un periodo clave e imprescindible para comprender el desarrollo actual de las letras latinoamericanas. Es la década en la que se descarta la suntuosa retórica preciosista del modernismo y se sientan las bases para una ruptura total con el pasado artístico; a partir de ella, las modalidades literarias dominantes reconocen la raíz común. (Verani, 1995a: 10)

Volvemos de nuevo al tema de la renovación y la ruptura, la pasión crítica que implica la escisión con el pasado. El gesto plantado por el modernismo, que buscaba un cambio radical en los medios literarios, da un nuevo giro, deja en el vacío a sus iniciadores y demanda una nueva propuesta. Esta vendrá de la mano de jóvenes autores que quieren sacudirse el pesado discurso de Rubén Darío y demás poetas finiseculares.

Irónicamente este proceso tiene algunas de sus primeras fechas,⁴ como pasó con el modernismo, en Santiago de Chile y Buenos Aires. En 1914, Vicente Huidobro lee su manifiesto “Non Serviam” en el Ateneo de Santiago de Chile, dando inicio a una prolífica labor que proponía al poeta como “un pequeño Dios” y le exigía a este no cantar la rosa: “Hacedla florecer en el poema” (Huidobro, 1995a: 205). Sus reflexiones también versarán sobre “La creación pura” (1921) y las bases de su movimiento “El creacionismo” (1925), incluso redactará un “Manifiesto de manifiestos” (1925). Esta propuesta vendrá acompañada de libros como *Ecuatorial* y *Poemas árticos*, ambos de 1918, y tendrá su materialización más significativa en *Altazor* (1931).

Mientras tanto, en Buenos Aires, en 1919, se inicia la publicación de la primera etapa de la revista *Martín Fierro*. Al año siguiente se publica el único número de *Los Raros: Revista de orientación futurista*. “A fines de 1921 aparecen la hoja mural *Prisma* de los ultraístas argentinos” (Sosnowski, 1997: 11), a los que estuvieron adscritos nombres de la talla de Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo. Ellos traerán influencias de sus respectivas estadías en Europa y sincronizarán la literatura argentina con la del otro lado del océano (cf. Torre, 1974: 260 ss.). Además, Girondo publicará *Veinte poemas para ser*

⁴ Se adjunta una cronología donde pueden consultarse los años que aquí nos interesan y los sucesos en ellos ocurridos que influyen el desarrollo de la vanguardia.

leídos en el tranvía (1922) y *Calcomanías* (1925), con los que la estética rupturista da frutos muy bien elaborados.

Podría hallarse la causa de estos brotes en la temprana inserción económica de Argentina y Chile en el mercado internacional. No quiero decir que otros países no hayan dado muestras vanguardistas por estos años. En México el estridentismo “se desarrolla en forma paralela al ultraísmo argentino” (Verani, 1995a: 12) y en Perú *Panopla lírica* (1917), de Alberto Hidalgo, presenta una rebelión de corte futurista (Sosnowski, 1997: 20). Sin embargo, no tendrán la fortuna crítica que tuvieron los del cono sur. Quizás los estridentistas son quienes más se acercan a ellos. Pero en lecturas tradicionales como las compiladas por Oscar Collazos en *Los vanguardismos en la América Latina*, las manifestaciones de las ciudades referidas cobran particular interés y se ajustan muy bien al estudio crítico de las vanguardias en paralelo con las europeas.

Esta pronta manifestación y su atento seguimiento de los postulados generales de la ruptura importados de Europa, podría relacionarse, como ya dijimos, con lo que Tulio Halperin Donghi denomina el “orden neocolonial” (1981: 280). Así mismo es quizás una continuación del fructífero intercambio cultural que influyó en la riqueza del modernismo. Sintetizando la compleja tesis de Ángel Rama en *Rubén Darío y el modernismo*, podemos afirmar que las capitales del cono sur dieron un gran impulso gracias, en parte, a su importante intercambio económico con Inglaterra, que además contempló la avasallante importación de los códigos culturales de las metrópolis. Halperin Donghi, del mismo modo, afirma que “en Buenos Aires, luego de la caída de Rosas, como en Santiago y Valparaíso al afirmarse la prosperidad minera y cerealera se construyen de nuevo teatros y se pavimentan calles” (1981: 210).

Desarrollando el último punto, se puede ver que en general para Latinoamérica, y con particular afluencia para los países señalados, hay “mayor disponibilidad de capitales y mayor capacidad por parte de las metrópolis para absorber exportaciones hispanoamericanas” (Halperin Donghi, 1981: 212). Esto se materializará en “préstamos a gobiernos” cada vez más frecuentes y “de devolución a largo plazo” (Halperin Donghi, 1981: 212), creando las posibilidades de un desarrollo dependiente de las grandes potencias europeas. A pesar de las crisis, la de 1857, la de 1873, el “sistema vuelve a funcionar” y

se funda en una dependencia bajo la cual los nuevos países encontrarán una forma de desarrollarse: “es éste precisamente el proceso que llena la etapa iberoamericana comenzada a mediados del siglo XIX: la fijación de un nuevo pacto colonial” (Halperin Donghi, 1981: 214).

Dicho acuerdo no llegará a su madurez sino hasta 1880 –ocho años después se publica *Azul*, de Rubén Darío– y no entrará en crisis sino hasta 1930. Con lo cual se establece un marco de florecimiento económico que servirá de base para el cultural. Así podemos trazar una línea común a los exponentes de la tradición de la ruptura latinoamericana. Si bien se niegan unos a otros –los modernistas serán satirizados por los vanguardistas y estos se criticarán mordazmente entre ellos–, todos se nutren de la misma condición económica-social.

Cerrando de nuevo el espectro en el área que me interesaba revisar por su continuidad literaria, recordemos una afirmación de Rama:

En el período histórico que cubre el modernismo, la zona platense es objeto de una acción económica que orienta Inglaterra, que se traduce en una serie de rasgos típicos del fenómeno colonizador... (1985a: 122)

Entre estos “rasgos típicos” podemos resaltar el atento seguimiento de lo que ocurría en París, capital cultural de occidente, con lo cual se siente la “conciencia adolorida de estar relegados” que “ahora cobra mayor intensidad” (Rama, 1985b: 36). Se vuelve al viejo deseo de “estar al día considerando que si su arte no responde a las coordenadas europeas [...] no puede ser aceptado y respetado” (Rama, 1985b: 36). Pero esto se hace con una variante esencial:

Si en el modernismo aún se prolonga la imitación, el hecho de que el patrón de oro de la poesía sea la originalidad y la búsqueda de la novedad, comienza a establecer una contención al proceso mimético. Pero aun en aquellos casos en que las similitudes son muy flagrantes entre los modelos franceses y las imitaciones hispanoamericanas, cabe reconocer que en estas últimas se registra un acento de autenticidad que faltaba en sus antepasados. (Rama, 1985b: 36)

Creo ver aquí la consciente instalación de la pasión crítica. Es decir, se deja de lado un arte servil e imitador para asumir otro auténtico y creativo. El

siguiente paso fue dado por las vanguardias quienes reaccionaron con furia contra el “patrón de oro” importado y buscaron una estética que considerara la verdadera realidad del continente.

Este último aspecto, en la lectura que hace Guillermo de Torre, vuelve a formularse en los territorios ya señalados con el ultraísmo. Con un origen europeo, bajo este rótulo Torre reúne todas las manifestaciones en su *Historia de las literaturas de vanguardia*. Su origen viene acoplado a la literatura española con nombres como Cansinos-Asséns y Ramón Gómez de la Serna:

Ultraísmo era sencillamente uno de los muchos neologismos que yo esparcía a voleo en mis escritos de adolescente. Casinos-Asséns se fijó en él, acertó a aislarlo, a darle relieve [...] Y *Ultra* se tituló un breve manifiesto escrito por él, a cuyo pie un buen día del otoño de 1918 encontré con sorpresa mi firma... (Torre, 1974: 210-211)

Después de revisar las características de un movimiento que, como vimos, conoció de primera mano, señala cómo, según él, este se propagó por la América de habla castellana. Entre los países donde más tuvo éxito se destaca Argentina:

Más extensas y prolongadas que en los territorios geográficamente próximos son las repercusiones que alcanza el ultraísmo –es decir, el difuso espíritu de vanguardia que encarnaba– en otros lejanos, pero sin salir del propio dominio idiomático: en la América hispanohablante. De modo particular en la Argentina. (Torre, 1974: 260)

Así se destaca en 1921, la publicación del “primer número de la hoja [...] mural, *Prisma*” (Torre, 1974: 261), realizado por Jorge Luis Borges. Esta publicación y las antes mencionadas muestran la particular sincronía de Argentina con los movimientos europeos. De igual modo es interesante que Torre iguale el “espíritu de vanguardia” al ultraísmo, como si todas las manifestaciones tuvieran que ajustarse al molde traído de España. Más significativo es que cuando revisa el fenómeno en Chile y Perú afirma:

En la [costa] atlántica, *por la razón de su mayor proximidad con las raíces europeas*, se impone siempre cierto sentido de la medida; en la del Pacífico, más allá en el tiempo de las raíces hispanocolombinas, prevalecen otras, las indígenas, mezcladas

con las orográficas, *transmitiendo a cuanto en ellas aflora o se trasplanta una suerte de temblor andino* (Torre, 1974: 265; cursivas nuestras)

Aunque quizás sin intención, apreciaciones como estas colaboran con la visión de que para encontrar una verdadera vanguardia en América debemos prestar atención a la distancia que separa al fenómeno del viejo continente. Más aún, esto se afianza cuando el crítico revisa otros países como Chile. Aquí las fuerzas de agitación, en cierta medida, quedan supeditadas a la presencia de Huidobro, quien afortunadamente había estado en contacto con el mundo cultural francés (Torre, 1974: 266-267).

Más preocupante es ver que esta perspectiva no es exclusiva de un escritor. Al contrario, pareciera que para revisar el desarrollo argentino es obligatorio considerar sus lazos con el viejo continente:

No cabe duda, sin embargo, que las propuestas efectivamente renovadoras se aceleran con el regreso de Borges a Buenos Aires en marzo de 1921, tras haber estudiado el expresionismo alemán en Suiza (durante la primera Guerra Mundial) y haber participado activamente desde 1919 en el movimiento ultraísta español. (Verani, 1995: 40)

El problema con esta perspectiva no es tanto su apego a Europa como su tendencia a dejar de lado algunos autores y movimientos. Recordemos que Torre caracteriza la poesía mexicana como mesurada y contenida: “De ahí que los brotes vanguardistas surgidos en la década que nos ocupa tuvieron un carácter de algo excepcional y aun contracorriente” (Torre, 1974: 272). En otros casos se le niega su justo lugar a títulos sin los que no se puede entender a cabalidad la renovación, porque no cumplen *strictu sensu* la orientación descrita:

Ni *Residencia en la tierra* [...] ni *Trilce* (1922), poemario emparentado con el ultraísmo, son obras estrictamente vanguardistas. La herencia romántica y modernista está presente en las primeras obras de éstos [...] [Neruda y Vallejo] Son autores ajenos a la desmesura. La contemporaneidad de los dos no parte de proyectos de negación sino de afirmación: son conciencias nacionales asumidas. (Collazos, 1977: 15)

La pregunta que ahora me hago es si la “herencia romántica y modernista” impide a los creadores participar de la más nueva innovación. ¿Es obligada la desmesura para ser vanguardista? ¿Los autores tienen que firmar manifiestos o establecer lazos con Europa para entrar en el espectro de estudio de la vanguardia y, más inquietante aún, en el de la transgresión? Creo que no. Mi objetivo es eliminar esta lista de exigencias *a priori* y comprender que si queremos valorar la literatura del período en su justa medida debemos leerla desde su gestación interna. Bajo el pensamiento que prioriza las escuelas y las filiaciones europeístas, las manifestaciones en diversos países –“(Colombia, Venezuela, Ecuador, entre otros)” (Collazos, 1977: 17)– son tardías y escasas. Pero al cambiar la perspectiva y revisar la propuesta de individuos que no necesariamente se adscribieron a los ismos y de países no tan sensibles al influjo cultural del viejo continente, encontramos una veta rica. Si bien no dejaron de tomar en cuenta lo que ocurría en Francia, Suiza, España, no fueron fieles seguidores y sintieron la urgencia de hacer indagaciones independientes. En pocas palabras, para entender la producción de autores como Bombal, Garmendia, Novás Calvo, Núñez, Palacio, Palma, sin cercenar su riqueza, hay que dejar de lado

... la tendencia historiográfica que ha dominado en el estudio de este fenómeno [y que] ha tenido un marcado carácter deductivo: tomando como medida y modelo las manifestaciones más precanónicas (Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Expresionismo, Surrealismo especialmente) y del registro de sus resonancias en algunas obras y autores del continente [...] Esto implica, en último término, una perspectiva ideológica no siempre explicitada que considera el Vanguardismo hispanoamericano como un injerto artificial, como un simple epifenómeno de la cultura europea, sin verdadera raigambre en condiciones objetivas de la realidad continental. (Osorio, 1985: 24)

Retomando lo asentado, puedo decir que si la fundamentación de la vanguardia hispanoamericana era el redescubrimiento de la propia realidad, entonces las respuestas serán variadas y contradictorias. Las manifestaciones se multiplican con el carácter variopinto de un extensísimo territorio con marcadas diferencias sociales, culturales y económicas. Si América debía buscar el meridiano en sí misma, como quiso Carpentier, solo podría hallar

meridianos; por tanto, hacer una crítica justa, exige una mirada flexible que discierna elementos comunes entre caras antagónicas. El verdadero enlace entre las diversas literaturas que tuvieron lugar en Latinoamérica durante las primeras décadas del siglo XX, no puede ser su trasplante desde otras tierras. La mirada que critica Nelson Osorio debe suplantarse por otra que indague en las transformaciones intestinas del continente. Estos, sin lugar a dudas, se vieron enriquecidos por los nutrientes importados, sobre todo en Argentina y Chile, como vimos, sin demérito de sus frutos. Pero otros buscaron sustento en diferentes lugares y no por eso dejan de portar carácter renovador.

En *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela*, Nelson Osorio propone revisar el período que sucede al modernismo como una época de reorganización y crítica de las corrientes culturales. Las décadas tradicionalmente calificadas de vanguardistas se convertirían en un periodo más generalizado de revisión. Recordemos que por estos años surgen múltiples propuestas para deslastrarse de la estética preciosista encarnada por Darío. Así dentro de lo que Emir Rodríguez Monegal denomina “realismo regionalista” encontramos libros como *La vorágine* (1924), de José Eustaquio Rivera, o *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos; al mismo tiempo, hallamos piezas como *Las lanzas coloradas*, de Arturo Uslar Pietri, o *Leyendas de Guatemala*, de Miguel Ángel Asturias, que parecen orientarse más hacia el trabajo de la vanguardia; pero también nos topamos con novelas de difícil clasificación en los rótulos tradicionales como *Ifigenia* (1924), de Teresa de la Parra. Todo esto constituye un movimiento que se orienta a la “superación del realismo” hasta llegar a exponentes de la literatura fantástica o el “realismo cosmopolita” (Rodríguez Monegal, 2003: 12-15).

Estamos entonces ante un complejo lapso que explica la necesidad que tuvo Osorio de emplear el término “post-modernismo” para hablar de los “síntomas de un reajuste más general que tiene sus raíces últimas en el surgimiento de las nuevas condiciones históricas” (Osorio, 1985: 68). Para cercar un poco el marco temporal en el que nos moveremos, recordemos que el “período propiamente modernista [...] se cierra en 1910” (Rama, 1985b: 57) y que Rubén Darío muere en el año 1916. Por tanto, aunque todavía en la década del 10 hay manifestaciones de esta corriente, se puede considerar como un momento de repliegue. Son años de transición en los que se publican

títulos de difícil clasificación como *Lunario sentimental* (1909), de Leopoldo Lugones, o *El cencerro de cristal* (1915), de Ricardo Güiraldes. Contemplando esto y la otra variedad de obras que recorrimos de la mano de Rodríguez Monegal, Osorio retoma un término de Federico de Onís para denominar al “período siguiente [al modernismo], que es al que nos referimos y donde con mayor propiedad puede encontrarse una búsqueda de superación, es el que Onís llama «ultramodernismo» (1914-1932)” (Osorio, 1985: 67).

Delineemos un recuadro en el cual movernos con las fechas señaladas. En el año 1918 termina la Primera Guerra Mundial y se inicia una nueva época en la literatura latinoamericana:

... el período que se abre a partir de la Primera Guerra Mundial, desde la perspectiva de los nuevos autores que se incorporan a las letras está signado por una búsqueda renovadora de amplio espectro, en la cual se manifiesta la necesidad de superar las limitaciones de un Modernismo cada vez más retorizado. (Osorio, 1985: 68)

Esta vendrá acompañada de una preponderante impronta vanguardista pero estará íntimamente relacionada con búsquedas paralelas o anteriores. Marco el inicio del período en esta fecha por razones más bien prácticas. En el 18, el modernismo había quedado bastante atrás y era generalizada la necesidad de superarlo, incluso en países de difícil desarrollo vanguardista como Venezuela (cf. Osorio, 1985: 121 ss.). Es decir, los autores que ahora escriben, entre los cuales encontraremos aquellos que analizaremos a profundidad en el próximo capítulo, lo hacen desde una postura crítica con ese movimiento. Además, los estudios tradicionales sobre las vanguardias, que deben ser reevaluados no ignorados, marcan la postguerra como un punto álgido en la producción de Latinoamérica. Recordemos, pronto Borges regresará a Argentina con el ultraísmo y Huidobro ya ha dado pasos clave. Aunado a lo anterior, César Vallejo da a la luz un libro en plena transición como *Los heraldos negros* –“Vallejo se instala en el modernismo, pero a contramano, en controversia, mal parado” (Yurkievich, 1996: 73)– y, dos años después, Tablada publica otro con alta carga subversiva *Li Po y otros poemas*.

Todos los datos anteriores le restan arbitrariedad a la decisión. Sin embargo no se debe olvidar que el proceso literario es un continuo. Por tanto

quiero establecer esa pauta como una herramienta práctica no restrictiva. Si la voy a emplear se debe a que la gran mayoría de los textos estudiados son posteriores a ella y porque se siente un cambio en el espíritu de época. Pero es importante considerar que en algunos casos los enlaces con el modernismo son todavía importantes.

Pasando a un aspecto más cualitativo, revisemos las tendencias que, según Osorio, se plantean en estos años. Por un lado encontramos “la preocupación por la realidad nacional especialmente en sus aspectos rurales” designada como “Mundonovismo”. Por el otro

... el conjunto de la literatura de post-guerra se articula con el espíritu y desarrollo internacional de las tendencias vanguardistas, y está representada por las diversas manifestaciones polémicas del Vanguardismo hispanoamericano. En ella se encausa una línea nueva y agresiva de ruptura, prodigada en revistas, manifiestos y otras publicaciones a menudo efímeras y de escasa circulación. (Osorio, 1985: 70)

Sin embargo:

... estas dos tendencias así esquematizadas, como se ha dicho, no representan sino dos extremos de un conjunto abigarrado y plural, cuyo espectro permite situar entre una y otra polaridad las manifestaciones concretas de la producción literaria de ese período. (Osorio, 1985: 71)

Al retomar lo dicho sobre las vanguardias esto es más preponderante. El lapso abierto, como ya intuía Osorio, no puede resumirse en dos polaridades; sobre todo cuando ambas representan el mismo talante negativo. La reacción contra el modernismo puede venir de un autor clasificado dentro del mundonovismo, como Güiraldes, o de uno más bien modernista, como Lugones. Más aún, el escenario ulterior a 1920, contempla autores que sin posicionarse dentro de ninguna etiqueta, ejecutarán sus revisiones tomando aspectos del “conjunto abigarrado y plural” que caracteriza a esta época crítica.

En este sentido, me parece importante criticar el término post-modernista no solo por la confusión terminológica que supone con otros como el posmodernismo. Además, contempla, de modo errado desde nuestra perspectiva, el registro de un amplio número de autores dentro de una misma

idea: lo que viene después de Darío. Esta, al ser desarrollada, parece resumirse en dos respuestas: mundonovismo o vanguardismo. Pero ello vuelve a ser un resumen escueto, parcial y poco claro de un tiempo convulso y auténtico. Por esta razón, en este trabajo, acuñaré un término más amplio pero quizás más justo: periodo crítico. Si queremos entender la multiplicidad surgida después de la primera guerra mundial sin cercenarla, aceptemos, siguiendo a Octavio Paz, que es en su talante proteico donde se encuentra su raíz: la pasión crítica.

Este desarrollo es coartado “[a] partir de la crisis mundial de 1929” (Osorio, 1985: 47). Si el desarrollo cultural venía respaldado por una pujante situación económica, en cuanto esta hace aguas lo mismo ocurre con el primero. A partir de la fecha señalada “América Latina comienza a vivir globalmente nuevas condiciones políticas” (Osorio, 1985: 47), que detallaremos en el siguiente apartado. Su orientación general es hacia “un fortalecimiento de las estructuras de poder clasista” (Osorio, 1985: 47). Es casi innecesario indicar que todo esto tuvo repercusiones en la literatura.

La tesis general de Osorio considera que a partir de este momento las fuerzas sociales y culturales que venían impulsando cambios quedan oprimidas y relegadas. Si bien estoy de acuerdo con esta propuesta, me parece necesario matizarla. Sin lugar a dudas, las manifestaciones democráticas serán tajantemente cortadas y, con esto, el desarrollo social que contemplaban. Pero el ámbito cultural cobra diferentes formas. Si recordamos que la ironía es un funcionamiento que se manifiesta especialmente en períodos de crisis, no será una sorpresa verla trabajando cuando los demás medios de crítica han sido vetados, incluso podríamos considerar que cobra nueva fuerza. Entonces, se extendería el periodo hasta los años posteriores a la crisis, tal vez toda la década de 1930. Es obvio que sus manifestaciones cambiarán. No podrán tener el mismo talante optimista o la popularidad y prolijidad manejada hasta entonces. Sin embargo, la saña negativa que funciona desde su proceso interno mantendrá su vitalidad.

Por las razones aducidas, convendría ampliar los lapsos de renovación para respetar los ciclos, sin dejar de observar el efecto de los cambios internacionales. Es decir, aceptar que la literatura está afectada por los sucesos políticos y económicos de su contexto, del mismo modo que es

propensa a ser influida por tendencias extranjeras –el caso de las vanguardias europeas, de nuevo–, pero esto no puede sesgar nuestra mirada e impedirnos comprender que tiene su *tempo* interno. Al respecto, Rodríguez Monegal señala:

Por tres veces en este siglo [el XX], las letras latinoamericanas han asistido a una ruptura violenta, apasionada, de la tradición central que atraviesa –como un hilo de fuego– esa literatura. Lo que ocurrió hacia 1960, y coincidiendo con la mayor difusión de la Revolución cubana, ya había ocurrido hacia 1940 con la crisis cultural motivada por la guerra española y la segunda guerra mundial, y tenía su más claro antecedente en la otra ruptura importante: la de las vanguardias de los años veinte. (1972: 139)

Cifremos un periodo amplio que tiene su primer impulso, con mucha fuerza, en los años veinte. Este no se cierra cabalmente sino hasta 1940, cuando vuelve otra “ruptura violenta”. Con esta cita y considerando las fechas precedentes, me parece adecuado marcar un desarrollo literario que empieza en 1920 y sigue una línea ascendente hasta 1929 cuando la crisis internacional interviene. Después su fuerza esta será latente y desilusionada.

Para dar sustento a la propuesta trazaré una línea que una este razonamiento con dos puntos específicos de los primeros capítulos. Primero retomemos esa “unión de pasión y crítica [que] subraya el carácter paradójico de nuestro culto a lo moderno” (Paz, 1974: 20). El sistema racional trata de pararse como un bloque, pero dentro de él se esconde su propia traición. Se revisa, no puede eliminar las pasiones humanas, y abre una grieta por donde la crisis se colará. Así la literatura, con el Romanticismo y el Modernismo, establece la tradición de la ruptura que termina de cimentarse con la vertiginosa caída de Baudelaire. El vórtice irónico marca el cierre de toda estética precedente y el establecimiento de una nueva modalidad, una nueva función en la literatura y el arte. De igual manera, la ironía no será la misma después de la presencia de este autor y sus pupilos –entre ellos Rubén Darío. Ahora este recurso deja de ser puntual y se vuelve absoluto y “absolute irony is a consciousness of madness, itself the end of all consciousness” (Man, 1983: 216); una consciencia que erradica la posibilidad de toda construcción si no conserva la semilla de su propia destrucción. El Modernismo, si realmente era

un movimiento moderno, solo podía gestarse para negarse, bien fuera de la mano de sus epígonos, Lugones, o de los nuevos y efímeros profetas de esta conciencia de la locura:

No hay que negar abstractamente la tradición, sino criticarla desde una actitud no simplista a partir del estado actual de las cosas: tal es la forma en que el presente continúa el pasado. Nada debe ser aceptado sin reparos sólo porque exista y porque alguna vez haya tenido algún valor... (Adorno, 1983: 61)

Siguiendo la tesis de Theodor Adorno, que aclara y refuerza no pocos puntos, la nueva tradición crea, como es lógico, una nueva dialéctica: “El arte y las obras de arte son caducas no sólo por su heteronomía, sino también en la constitución misma de su autonomía” (Adorno, 1983: 13). Esto es posible porque la sociedad “convierte al espíritu en factor de trabajo diferencial y en magnitud separada”, con lo cual “el arte no es sólo arte sino también algo extraño y contrapuesto a él mismo. En su concepto mismo está escondido el fermento que acabará con él” (Adorno, 1983: 13-14). La afirmación es tan válida para la Europa que dio luz al Romanticismo como para la América Latina que estableció las condiciones necesarias para que surgiera el Modernismo. Sus continuaciones serán independientes porque en su origen se esconde un factor intrínseco.

Es imposible negar la atención de los escritores e intelectuales hacia los influjos externos: Borges y Torre heredan el ultraísmo español; en Venezuela Semprum revisa “El futurismo y la guerra” y Picón Salas habla de “Las nuevas corrientes del arte”; Vallejo realiza una “Autopsia del surrealismo”; y Huidobro viaja a Europa. Pero, ¿esto convierte a Huidobro en una versión latina de Apollinaire? ¿A Neruda en un simple surrealista latinoamericano? ¿Impide que revisemos a los autores que no se ajustan a la estructura de la vanguardia europea como simples continuadores de una tradición premoderna? No lo creo y dos casos nos ayudan a confirmar esto.

En una entrevista que hace César Fernández Moreno a Leopoldo Macheral, este último afirma que “Borges provenía del ultraísmo, y evolucionó según sus conocidos alambiques literarios”. Macheral, con un tono de confrontación, afirma que “Borges fue siempre un «literato»” (Fernández

Moreno, 1977: 46) más que un vanguardista, en contraposición a Oliverio Girondo. Recuerden que en sus aventuras de juventud rompió con la tradición, representada por Leopoldo Lugones, y “después de haberlo ridiculizado tanto, [lo] convirtió [...] en una suerte de *pater familias* de toda nuestra literatura” (Fernández Moreno, 1977: 45). Quiero leer este hecho de dos modos. Dejar de lado la rebeldía primera obligó a Borges a reconsiderar su escritura para convertirla en otra no menos renovadora, simplemente elige un camino distinto al del ultraísmo. Junto con esto recordemos que esa transformación de Lugones de un escritor modernista a un *pater familias* es un acto muy moderno e incluso vanguardista. Esta nueva forma de entender el arte no significa eliminar toda tradición sino insertarse en “una tradición que hay que concebir en sentido no estático, sino dinámico, como un valor en continua evolución y formación” (Poggioli, 1964: 96); y dentro del sentido de esta tradición hallamos la construcción de un “santoral” (Torre, 1974: 61) literario propio como hicieron los surrealistas con Lautrémont, Rimbaud o Sade, o Borges con el autor del *Lunario sentimental*.

Otro ejemplo que tan solo esbozaré, es el de Carpentier quien busca salir de la fuerza gravitacional del surrealismo por considerarlo falso y poco ajustado a su búsqueda literaria:

Lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi pluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda, de las exposiciones surrealistas. (Carpentier, 2003b: 38)

Para encontrar en suelo caribeño su ya conocido estilo: “Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo *real maravilloso*” (Carpentier, 2003b: 40).

Pero estos casos están hartos estudiados. La pregunta que debemos hacernos es ¿qué otros nombres y con qué formas manifestaron sus búsquedas? Entender que la cultura latinoamericana es una cultura híbrida, con distintos tiempos de desarrollo, permite visualizar adecuadamente su

pluralidad. Solo así las vanguardias pueden enfocarse desde la perspectiva precisa dándoles respiración y pulsaciones.

El panorama abierto busca leer a Latinoamérica como un territorio en constante tensión por el efecto de dos grandes fuerzas. Es indudable que los factores involucrados podrían multiplicarse. Pero todos los países están sujetos a los vectores que ahora señalaré. Por un lado, es un vasto continente con sociedades disímiles y que llegan en diferentes momentos a la modernidad. Néstor García Canclini resume el problema en la siguiente frase: “hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente”, luego pasa a explicarlo mejor:

Puesto que fuimos colonizados por las naciones europeas más atrasadas, sometidos a la contrarreforma y otros movimientos antimodernos, sólo con la independencia pudimos iniciar la actualización de nuestros países. Desde entonces, *hubo olas de modernización*. (Canclini, 1990: 65; cursivas mías)

Estas oleadas pueden entenderse de varias maneras, pero me interesa resaltar dos. Primero están las modas que llegaron al continente, bien sea como la Ilustración francesa que inspiró los procesos de independencia, el positivismo del siglo XIX o la incorporación de los grandes descubrimientos del siglo XX. Además, pasando al segundo modo de comprensión, estas no llegan con igual fuerza, claridad, efectividad o siquiera al mismo tiempo a las distintas regiones. Esto establece un condicionante capital de la pasión racional que supo asentarse en la conciencia del nuevo mundo.

Esta dispersión está, al mismo tiempo, sujeta a otro elemento cohesionador, lo que nos lleva a la segunda fuerza: la economía. Como hemos venido describiendo las ex-colonias españolas se encuentran supeditadas a los impulsos económicos de las grandes potencias, bien sean europeas o la, en ese entonces, naciente norteamericana. Lo anterior es importante porque la inserción de los jóvenes países en las órbitas de dichas metrópolis tendrá una importante materialización cultural; el influjo de las artes del viejo mundo llegará con mayor rapidez al nuevo.

Sin lugar a dudas estamos ante un cuadro contradictorio y complejo. Solo en apariencia la literatura allí enmarcada se asimila a los patrones de estudio importados. El proceso de revisión y crítica tiene matices inesperados,

lecturas a contrapelo, génesis inusitadas. Retomando a Canclini y haciendo confluir las dos caras de nuestro razonamiento preguntémosnos:

... ¿qué podían hacer las vanguardias? ¿Cómo representar de otro modo –en el doble sentido de convertir la realidad en imágenes y ser representativos de ella– a sociedades heterogéneas, contradicciones culturales que conviven y se contradicen todo el tiempo, con racionalidades distintas, asumidas desigualmente por diferentes sectores? ¿Es posible impulsar la modernidad cultural cuando la modernización socioeconómica es tan desigual? (Canclini, 1990: 67)

Creo que sí hay una respuesta para esas interrogantes. La vanguardia representará la desigualdad en múltiples matices. Pero para ver esto adoptemos una actitud desnuda y libre de preconcepciones, aceptando las formaciones autónomas que expresan la heterogeneidad del continente:

Esta *heterogeneidad multitemporal* de la cultura moderna es consecuencia de una historia en la que la modernización operó pocas veces mediante la sustitución de lo tradicional y lo antiguo... (Canclini, 1990: 72)

Esto explica el fuerte influjo moderno en Argentina, manifestado en las luchas de liberales y positivistas que culmina en la reforma universitaria. Este factor, junto con la democratización del país a principios del siglo XX, da base a un vanguardismo sincronizado con el de Europa. Al mismo tiempo, bajo esta perspectiva, no nos sorprende hallar, en el mismo periodo histórico, una realidad como la de Venezuela que tiene manifestaciones tardías y particulares. Ambos fenómenos se encuadran en el mismo proceso de renovación, pero asumen sus propios tiempos. Revisar del mismo modo a autores que no se refugiaron en escuelas vanguardistas pero adoptaron algunos de sus funcionamientos es igual de coherente si recordamos que

... el estudio socioantropológico muestra que las obras pueden ser comprendidas si abarcamos a la vez la explicación de los procesos sociales en que se nutren y de los procedimientos con que los artistas los retrabajan. (Canclini, 1990: 75)

Así, en lo referente a las literaturas de vanguardias latinoamericanas, concluyamos con Néstor García Canclini que

... en ninguna de estas sociedades el modernismo ha sido la adopción mimética de modelos importados, ni la búsqueda de soluciones meramente formales. Hasta los nombres de los movimientos, observa Jean Franco, muestran que las vanguardias tuvieron un arraigo social: mientras en Europa los renovadores elegían denominaciones que indicaban su ruptura con la historia del arte [...] en América Latina prefieren llamarse con palabras que sugieren respuestas a factores externos al arte... (Canclini, 1990: 79-80)

Del mismo modo pueden estudiarse nombres solitarios, autores que trabajaron independientemente y se distanciaron de esas escuelas. El espíritu encarnado con rabia por los grupos referidos en la cita anterior no fue menos fuerte en escritores como Núñez, Palacio o Bombal. Su aparición, en algunos casos tardía, tiene que entenderse dentro de su propio contexto. Pero para hacer esto primero necesitamos revisar con un poco más de detenimiento la historia de estos años.

3.1. NEOCOLONIALISMO, CRISIS E IRONÍA

Retomemos, aunque sea tautológico, el cuadro histórico. Esto dará correcto cauce a las reflexiones posteriores con respecto al manejo de la ironía. Al mismo tiempo trataré encajar esta figuración y sus modos en el desenvolvimiento socio-económico, tan distinto de los que comentamos en el segundo capítulo. A pesar de ello descubriremos que nuestras teorías se adaptan al marco aquí revisado.

Asentemos, entonces, un punto de partida que prevé los datos hasta ahora señalados. Para expresar con más claridad los rasgos históricos del siglo XIX citaré a Osorio una vez más:

Hasta antes de la guerra, las potencias de Europa Occidental, especialmente Inglaterra, controlaban en la práctica todo el sistema financiero y el comercio internacional de las naciones hispanoamericanas. En el siglo pasado [el XIX], las inversiones británicas en América Latina, que fueron las más importantes en volumen y en ubicación estratégica tienen un acelerado desarrollo. (Osorio, 1985: 30)

Esto resume un amplio espectro descrito por Tulio Halperin Donghi en su *Historia contemporánea de América Latina*. Resumiendo un estudio que no tenemos tiempo de detallar, puntualizo: a principios del siglo XIX las colonias españolas consiguen su independencia; esto las lleva a una situación de recesión en la que no estarán adecuadamente adscritas al modelo económico internacional; esta “larga espera” (Halperin Donghi, 1981: 134) culmina con el orden neocolonial. Este vendrá propulsado, sobre todo, por Inglaterra, como señala Osorio, pero contempla la participación de otras potencias europeas y, más importante, la creciente influencia de los Estados Unidos.

La nueva situación se manifestó de dos maneras: “mayor disponibilidad de capitales y mayor capacidad por parte de las metrópolis para absorber exportaciones hispanoamericanas” (Halperin Donghi, 1981: 212). Como ya se dijo, hubo mayores préstamos y el sistema floreció en su flagrante dependencia propiciadora del Modernismo. Las evidencias de esta afirmación no son pocas. Si las ciudades del sur serán las primeras beneficiarias del influjo inglés y europeo, veremos surgir en ellas a autores como Leopoldo Lugones en Argentina, y Julio Herrera y Reissig y José Enrique Rodó, en Uruguay. El actor principal, Rubén Darío, es nicaragüense, pero tendrá su despertar literario en Santiago de Chile y Buenos Aires. Confirmando ese razonamiento, reitero, junto a Rama, que el Modernismo coincidió con la llamada “[m]adurez del orden neocolonial” (Halperin Donghi, 1981: 280). En otras palabras es paralelo al

... avance en casi toda Hispanoamérica de una economía primaria y exportadora [que] significa la sustitución finalmente consumada del pacto colonial impuesto por las metrópolis ibéricas por uno nuevo. (Halperin, Donghi, 1981: 280)

Ya explicamos que lo asentado no significa un modelo simplista de imitación. Si bien el modernismo estará siempre atento y seguirá en detalle los patrones europeos, nunca dejará de dar esa marca auténtica que lo distancia de la literatura hispanoamericana precedente. Rubén Darío da el paso necesario para insertar a América en el arte moderno: asume la pasión crítica y la ironía, el mirar irónico, como un mecanismo que desata una autonomía y una genialidad inusitadas en sus ejecuciones.

Pero ahora me interesa otra consecuencia del movimiento y que tendrá repercusiones esenciales para la vanguardia en Hispanoamérica:

... las clases altas ven surgir a su lado clases medias – predominantemente urbanas– cada vez más exigentes, y en algunas zonas aun más limitadas deben enfrentar también las exigencias de sectores trabajadores incorporados a formas de actividad económica modernizadas. (Halperin Donghi, 1981: 282)

Es importante resaltar dos aspectos. Primero, este fenómeno tendrá una “intensidad variable según las regiones” (Halperin Donghi, 1981: 282), lo cual explica la mutabilidad y la hibridez de las sociedades. Con esto como una de sus causas, el fenómeno artístico cobrará más singularidades abriendo caminos en su avance. Es decir, la falta de homogeneidad en las vanguardistas halla aquí una de sus cimientos. Segundo, y aun más significativo, el surgimiento de esas nuevas capas sociales “tiene su correlato político en un comienzo de democratización” (Halperin Donghi, 1981: 282). Destaquemos que algunos de los países que primero arriban al “sufragio universal” (Halperin Donghi, 1981: 282) son Argentina, Uruguay y Chile; esto explicaría, en parte, la abundante proliferación de revistas y expresiones renovadoras en esas tierras. Si bien no es la única razón, un ambiente político abierto permite con mayor facilidad dichos comportamientos. En un ejemplo paradójicamente opuesto, Venezuela se encuentra bajo la férrea dictadura de Juan Vicente Gómez. La opresiva atmósfera explica que solo en 1925 aparezca *Élite*, la primera publicación de talante vanguardista (cf. Osorio, 1985: 143). No es coincidencia que este año marque también “en el plano estadístico– el ingreso de Venezuela a la economía petrolera” (Osorio, 1985: 143), representando mayor desarrollo económico y, con este, el material, aunque la apertura política no sufra cambios significativos. Al contrario, la eclosión de las clases medias, con nuevos valores e ideales, en Venezuela, verá su máximo apogeo y, al mismo tiempo, un golpe que coarta su desarrollo tres años después.

En “febrero de 1928” (Osorio, 1985: 98), en Caracas, aprovechando la Semana del Estudiante, un grupo de jóvenes artistas y políticos se manifiestan en contra del gobierno dictatorial. Las acciones concretas no pasan de ser discursos en contra del gomecismo descrito como una hora oscura (Osorio,

1985: 94-95). Posteriormente, en el Teatro Municipal de Caracas, Pío Tamayo lee su poema “Homenaje y demanda del indio”, donde reclama la libertad como una reina que está por venir. Por supuesto, el bardo será “encarcelado por Gómez y castigado por agitador comunista” (Osorio, 1985: 95). Pero lo impactante

... no reside tanto en la protesta estudiantil sino en la reacción de masas que ésta desencadena y que significa el surgimiento de una nueva etapa de las luchas antigomecistas. Y en este aspecto lo más alarmante para Gómez era, indudablemente, la participación organizada de los trabajadores. (Osorio, 1985: 98)

Ante el fenómeno, el poder muestra sus caras más oscuras:

La reacción gubernamental tras el inesperado rumbo que empieza a tomar una celebración estudiantil originalmente insospechable no se hizo esperar [...] El segundo factor que desencadena la reacción popular y juvenil es la prisión que se ordena de cuatro de los principales sindicatos como responsables de los actos antigubernamentales... (Osorio, 1985: 97)

Por supuesto, las represalias contra las publicaciones literarias tampoco se hicieron esperar. Todas las revistas del país deben dejar de publicar por órdenes directas del aparato gubernamental. Como demuestra Osorio, la línea entre vanguardia literaria y política aquí era muy delgada.

Sin embargo, esto no evitó que, en el plano individual, los escritores siguieran cifrando sus preocupaciones en la página. La ironía, si bien se vio restringida en sus manifestaciones masivas y públicas, se resguardó en la pluma de los autores. A pesar de no estar íntimamente relacionados con los protagonistas de 1928, mostraron una actitud crítica igual de aguda, o incluso más, contra el orden establecido, no solo político sino social, cultural y económico.

Así percibimos que en dos casos opuestos, Argentina y Venezuela, desenvolvimientos disímiles. Pero ambos están marcados por el surgimiento de las clases medias y su nueva ideología. Porque esto no representa otra cosa sino la formación de una sociedad heterogénea cuyos elementos entran en conflicto. Como dijo Hutcheon (1984), los grupos discursivos comparten

creencias, valores y conocimientos, por los cuales entran en desacuerdo con las agrupaciones que no se ajusten a su marco de visión. En la Latinoamérica de principios del siglo XX, gracias al crecimiento económico que permitió el desarrollo de estratos sociales hasta entonces sofocados y difícilmente sostenidos, nuevos grupos discursivos empiezan a manifestarse. Ellos querrán imponer su visión de mundo a la vieja oligarquía. El antiguo sistema leía la realidad con un esquema anquilosado; pero las nuevas mentes verán detrás de este una realidad mucho más compleja. Este desarrollo afectará directamente a la literatura; los nuevos autores serán testigos, cuando no protagonistas, privilegiados de este choque. Por tanto, la figuración irónica será el caballo de batalla empleado por Bombal, Garmendia, Novás Calvo, Núñez, Palacio y Palma.

Detengámonos en este punto porque representa la base de las nuevas cohortes. El movimiento en la disposición social implica el tambaleo de la hegemonía de los grupos discursivos dominantes, sus valores y creencias, los límites de sus concepciones, empiezan a resquebrajarse. A través de esas fisuras se afianza el pensamiento de las nuevas clases.

El proceso descrito tiene como punto de partida, para afinar los marcos temporales, los años posteriores a la Primera Guerra Mundial:

Un examen de la realidad latinoamericana de esos años puede mostrar que existen condiciones, tanto de índole subjetiva como objetiva, que legitiman y explican el surgimiento de un vasto aunque difuso *movimiento renovador* de postguerra, y que éste alcanza un espectro tan amplio que afecta todos los niveles de la vida social, aunque probablemente sea más visible en lo político y en lo cultural. (Osorio, 1985: 29)

Con el surgimiento de los nuevos estratos encontramos el espíritu de época que genera un "*movimiento renovador*". Como señala la cita precedente, el carácter no es exclusivo de las escuelas literarias; se expresa en todo el ámbito cultural. Reconozcamos, entonces, una nueva forma de contemporaneidad que va más allá de las influencias extranjeras, pero está atento a ellas. Este último punto se debe a dos vías: "dos pilares que se resquebrajan en esos años de la guerra". El primero aunque de talante político tiene réplicas económicas: "a raíz del conflicto bélico los Estados Unidos de Norteamérica comienzan a asumir un

papel decisivo en la nueva organización de la hegemonía mundial”. El segundo, más distante y por eso de una influencia más bien ideológica, se debe a que

... en la lejana Rusia un movimiento revolucionario de obreros y campesinos pobres, en 1917, en plena guerra, toma el poder y se dispone a destruir la hegemonía de las clases dominantes y a construir una sociedad sin precedentes sobre bases nuevas que eliminaban la explotación patronal del trabajo asalariado. (Osorio, 1985: 26)

Como es obvio, el panorama debió ser esperanzador para las nuevas capas que aspiraban a “bases nuevas” y a eliminar “la explotación patronal”. El impacto intelectual de la Revolución Rusa fue amplio en Hispanoamérica. Se convirtió en la posible suplantación de los viejos estamentos que ejercían su presión para subordinar a las clases humildes.

Con respecto al nuevo protagonismo estadounidense, destaquemos que se avisaba desde el siglo XIX. Específicamente esta “expansión política tuvo su comienzo en la guerra hispanoamericana en que desembocó en 1898 la segunda guerra de independencia de Cuba” (Halperin Donghi, 1981: 290). El saldo final dejó a Estados Unidos como dueño de Puerto Rico y dominantes en la naciente república de Cuba. A partir de entonces tendrán una influencia cada vez más preponderante. Al final, se manifestó en una política que fue bautizada “del garrote: a su juicio, Estados Unidos no debían vacilar en utilizar el garrote (*big stick*) para imponer la disciplina en las veleidosas repúblicas del Sur” (Halperin Donghi, 1981: 292).

Pero evitemos distraer nuestra atención del verdadero núcleo del nuevo espíritu. Las mudanzas afirman grupos discursivos que nacen en originales condiciones. Cifrarán sus esperanzas y sus valores considerando las noticias del extranjero, pero nunca evaden su propia realidad. Esta vendrá marcada por factores radicalmente diferentes a los cuales se vieron sometidos los grupos de las décadas precedentes. Entre “los cambios que la nueva situación produce en América Latina, nos interesa especialmente destacar la aceleración del crecimiento urbano”; sin duda esto “venía manifestándose algunos lustros antes de la guerra”, quizás más si recordamos la impronta urbana del modernismo, pero “las transformaciones económicas que ésta implica lo aceleran” (Osorio, 1985: 35). Incluyamos otro que reafirma la manifestación

más clara de lo urbano a partir de la segunda década del siglo XX: aunque el modelo neocolonial entra en madurez hacia 1880, no se generaliza sino hasta el siglo XX, más aún, algunos países –Perú, Ecuador, Venezuela, Cuba– no ingresarán a cabalidad sino hasta bien entrada la nueva centuria. Como veremos, en Perú y Ecuador el influjo norteamericano será fundamental, de allí la necesidad de esperar a la postguerra para su inclusión. Del mismo modo, Venezuela lo hace con el reventón de sus pozos petroleros, 1922, generando una economía más activa. El caso de Cuba es significativo porque su independencia coincide con el fin del siglo XIX y con una fuerte presencia yanqui. Por todo lo aludido, la vida citadina se generaliza y con ella “la consiguiente alteración de las tradicionales clases y capas sociales de las sociedades latinoamericanas” (Osorio, 1985: 35). Así, podemos completar el cuadro caracterizado por

[e]l fortalecimiento de nuevos sectores económicos, el crecimiento y concentración urbanos, la incorporación a la escena política del proletariado, son hechos de gran importancia en la transformación de la vida política, social y cultural que se produce en esos años. (Osorio, 1985: 38)

Pero toda la descripción sería inútil si no destacáramos la agudización del

... paulatino desplazamiento de los valores rurales y oligárquicos que dominaban en una formación anterior predominantemente agraria, resquebrajándose así la superestructura ideológica que amalgama las sociedades... (Osorio, 1985: 38)

Se completa el dibujo donde se insertan los funcionamientos irónicos. Antes de 1918, las ex-colonias españolas vivían en una sociedad donde, a pesar de las alteraciones políticas y culturales, una colectividad imponía su amalgama ideológica cohesionando la visión de mundo. Pero el crecimiento inesperado, que se da con las nuevas exigencias internacionales, da fuerza a estratos antes reprimidos. En lo político, se expresa en el surgimiento de movimientos de índole subversiva:

... el triunfo del candidato radical Hipólito Irigoyen en 1916 en Argentina, con un impulso reformista [...] el triunfo de la Alianza Liberal con Arturo Alessandri en 1920 en Chile; el triunfo de Augusto B. Leguía en 1919 en Perú; el derrocamiento de la dictadura de Manuel Estrada Cabrera en 1920 en Guatemala; la llamada «revolución juliana» de los militares jóvenes en Ecuador en 1925, etc. (Osorio, 1985: 41-42)

En lo cultural, y sobre todo en lo literario, las expresiones son igual de prolíficas aunque más difíciles de compendiar. Abarcaremos algunas de ellas en nuestro análisis. Por ahora indicaré que la suplantación de valores no se realiza solo en lo político. Aunque allí tenga sus expresiones más populares, será en los discursos culturales donde pueda explayarse subvirtiendo los códigos de la visión de mundo. La realidad para los nuevos grupos no será fácil, sus preocupaciones son otras y se insertan en un contexto que confabula contra ellos. Los límites son estrechos y las nuevas manifestaciones se considerarán grotescas, inexplicables, absurdas, nocivas. Pero han llegado para quedarse. Aunque el centro trata de pintar un cuadro hermoso, sencillo, claro, equilibrado, los márgenes hacen rajaduras en el lienzo con lo feo, complejo, oscuro y desequilibrado. Algunas veces pondrán de cabeza al mundo para reafirmarse y reírse de sus estrechos límites, ahora débiles; otras insertarán en esa representación científica, esa apreciación comedida, el desborde de lo inexplicable.

Una de las expresiones más notorias de la subversión, aunque no la que nosotros estudiaremos, es el rechazo de la influencia norteamericana. Esto es resultado de una circunstancia jánica donde los países empiezan a depender de Estados Unidos pero al mismo tiempo sienten la necesidad de reafirmar su identidad –recordemos de nuevo a Carpentier. Esta corriente se remonta al Modernismo que ya sentía los embates de esa “otra América encarnada en Roosevelt” (Halperin Donghi, 1981: 294), después de todo

... [q]ue un poeta de fe tan oscilante e insegura como Darío, que un ensayista admirador de Renan y empapado de cultura francesa como Rodó, invitaran a una peregrinación a las fuentes hispanocristianas de Latinoamérica era significativo de una tendencia. (Halperin Donghi, 1981: 295)

Aquella que se oponía con fuerza a la transformación mecanicista de la realidad americana. Entre las materializaciones específicas del comentario de Halperin Donghi, recordemos que en 1904, Darío le reclama “A Roosevelt”:

Crees que la vida es incendio,
que el progreso es erupción;
en donde pones la bala
el porvenir pones. (Darío, 1977a: 255)

También José Enrique Rodó invoca “a Ariel como [su] numen” (Rodó, 1985: 4) para oponerse al “espíritu de *americanismo*” basado en “[l]a concepción utilitaria, como idea del destino humano, y la igualdad en lo mediocre” (Rodó, 1985: 33).

La fuerza de los reclamos se acrecienta en la vanguardia dándole un nuevo giro. Lo que antes se había expresado como tema central abarcado con nuevas estéticas se convertirá en espíritu abstracto de manifestaciones innovadoras. Su afirmación se amalgama con el mirar crítico para dar luz a creadores nuevos; ellos no visitarán el tema ocasionalmente, lo convertirán en el centro de sus reflexiones. Esta preocupación se transformará en una redefinición de los parámetros de lectura. Algunos nombres tendrán un preponderante carácter político como pasa con José Carlos Mariátegui, en Perú. Pero otros tendrán una orientación más cultural.

Estos últimos son los que nos interesan y, bajo dicho rótulo, podemos clasificar a los autores seleccionados para el *corpus* de trabajo. Ellos pasan “de la talentosa imitación a la investigación original de la propia cultura, sin por eso desdeñar la riqueza de una nueva perspectiva estética” (Rama, 1990: 80). Aquí es donde podemos ver la amalgama entre la técnica, nuevo mecanismo, y la preocupación identitaria. Como es lógico, “rompen con el ilusionismo realista” para proceder a la “recuperación de la literatura en tanto literatura” dando

... a la escritura esa categoría que sólo puede traducirse en términos de artes plásticas: pintura plana, sin perspectivas, sin *trompe l'oeil*, con figuras rebordeadas toscamente, con elementos que obedecen a sus propias leyes internas y un aparental desorden estructural. (Rama, 1985b: 80)

¿Es necesario resaltar la relación entre la caracterización anterior y los modos irónicos? Más bien ampliémosla:

... la literatura se escamoteó a sí misma y se asumió como un relato simple y coloquial, en el lenguaje con el cual «suele el pueblo hablar con su vecino», y ésta, que es de las más tenaces y repetidas mañas de la escritura toda vez que llega al enrarecimiento, dio ese tono menor que implica una recepción igualmente discreta y sutil. (Rama, 1985b: 81-82)

Reacción esperada a las complejidades del modernismo: la expresión llana y cercana; frente a la retórica de una cultura agraria y rural, con sus códigos antiguos y, en buena medida, vacíos, los nuevos grupos responderán con habla diaria. Más sorprendente será que, dentro de ese ambiente cercano, irrumpa lo extraño, lo ajeno, para plantarse como una presencia perenne.

Demarcados los inicios, faltaría preguntarnos cuándo se cierra el marco. Osorio propone una fecha: “es posible establecer que el período [...] se extiende desde la Primera Guerra Mundial hasta la crisis económica internacional de 1929” (1985: 40). Es lógico, ¿no?, recordemos:

Los Estados Unidos son potentes y grandes.
Cuando ellos se estremecen hay un hondo temblor
que pasa por las vértebras enormes de los Andes. (Darío,
1977a: 255)

La crisis expandida en 1930 es el anticlímax del hasta entonces bullente florecimiento económico. Sus efectos se extienden hacia el sur como un nuevo virus de efectos devastadores:

Mil novecientos treinta se llevó consigo, como el viento se lleva castillos de barajas, a más de una de las situaciones políticas latinoamericanas; de las que sobrevivieron a esas primeras tormentas, pocas iban a durar todavía mucho. Pero este espectáculo abigarrado escondía cambios aún más importantes, cuyas consecuencias no se borrarían ya en Latinoamérica: aun más que la primera guerra mundial, la depresión reveló la fragilidad del orden mundial al que Latinoamérica había buscado tan afanosamente incorporarse. La crisis de 1929, en efecto, no sólo creó a la economía latinoamericana problemas de dimensiones incomparablemente mayores que las que le precedieron; ofreció, además, en las metrópolis el espectáculo de un derrumbe económico acompañado de catástrofe social y crisis

política en el que durante una docena de años pareció adivinarse el fin de un mundo. (Halperin Donghi, 1981: 356)

Para terminar de entender la resonancia de las líneas citadas destaquemos que

... el auge de una economía monoprodutora y dependiente de las grandes compañías imperialistas distorsiona la posibilidad de un desarrollo orgánico de los sistemas nacionales y provoca crisis en los sectores sociales tradicionalmente dirigentes. (Osorio, 1985: 36)

En otras palabras, si el ingreso de capitales extranjeros permitió el desarrollo de capas bajas y medias hasta igualarlas en algunos casos con las superiores, su eliminación supone el derrumbe de ese crecimiento. La nueva burguesía, su alianza con los trabajadores en búsqueda de mejores condiciones dependía de factores externos imposibles de afectar y menos manipular. El desarrollo democrático es coartado cuando las metrópolis recortan sus gastos abruptamente para hacer frente a problemas internos. La balanza vuelve a inclinarse hacia las fuerzas tradicionales. Combinemos esto con la fuerte influencia militarista norteamericana que no dejará de preocuparse por mantener un estado maleable en los países del sur; la fuerza de este factor se ve con claridad si pensamos que es la semilla de “la cruzada anticomunista” (Halperin Donghi, 1981: 377) que obsesionará la política internacional dos décadas después.

En todo caso, la consecuencia inmediata es la implantación de regímenes totalitarios a lo largo de todo el continente: “la dictadura se transformó en un instrumento de conquista del predominio económico por el sector gobernante”; dos ejemplos significativos: “la familia Trujillo en Santo Domingo, la de Somoza en Nicaragua” (Halperin Donghi, 1981: 377). Esta es una nueva implantación donde el sistema “puede así alcanzar extremos delirantes; su dominio sobre el país es total, *porque su fuerza es en buena parte externa al país mismo*” (Halperin Donghi, 1981; 378; cursivas agregadas). Citamos los ejemplos por ser los más significativos, no los únicos. Venezuela ya representaba, antes de la década del 30, un modelo beneficioso para los Estados Unidos con el autócrata Juan Vicente Gómez. Más importante:

... en el año 1930 en América Latina se producen 7 cambios «no regulares» de gobierno, 5 de ellos por alzamientos militares o con apoyo militar; en el año siguiente se producen 6 de estos cambios «no regulares», 3 de ellos por golpes militares. (Osorio, 1985: 46)

Mencionemos algunos casos específicos: golpe militar contra Hernando Siles en Bolivia; renuncia de Augusto Leguía, dirigente demócrata, en Perú; renuncia forzada de Pereira de Souza en Brasil; golpe militar de Uriburu en Argentina, derrocando al gobierno democrático y reformista de Yrigoyen; derrocamiento militar de Baudilio Palma en Guatemala.⁵

Pero la pregunta es ¿esto significa la supresión del desarrollo literario? Eso asume Nelson Osorio al clausurar el desarrollo de la vanguardia en este año. Sin embargo me gustaría considerar que su objeto de estudio, la formación de la vanguardia en Venezuela, cierra uno de sus ciclos ese año. Apuntemos que si bien 1930 clausura el desarrollo global, muchos cambios parciales se habían insertado en la médula hispanoamericana:

... el avance de la división del trabajo intercontinental en cuanto a producción de alimentos [...] que acelera la expansión de la ganadería y la agricultura [...] avances industriales y técnicos [...] por último, con la difusión del motor a explosión y el transporte automotor... (Halperin Donghi, 1981: 300)

A los anteriores desarrollos fundamentalmente económicos, yo agregaría otros culturales como la urbanización y el pensamiento crítico de individuos que, si bien ven frustradas sus materializaciones, no dejarán el principio cuestionador. Recordemos de nuevo a Emir Rodríguez Monegal (1972), no encontraremos otro instante de ruptura sino hasta 1940, por lo tanto, no es descabellado considerar que el impulso iniciado después de la Primera Guerra sigue teniendo fuerza incluso después de la crisis del 30. Esto explicaría la aparición de algunas novelas de espíritu vanguardista después de dicho año. En *Cubagua* (1931), de Enrique Bernardo Núñez, podemos encontrar el mismo aliento que veíamos en *La tienda de muñecos* (1927), de Julio Garmendía, porque pertenecen al mismo impulso. La atención excesiva o la rigidez de las

⁵ Para tener referencias más amplias de estos procesos y las fuentes de donde es extraída la información, ver cronología adjunta.

fechas ha hecho que Núñez se convierta en un creador tardío y extraño, difícil de clasificar, pero con la nueva luz tiene completa coherencia en el proceso, simplemente es una manifestación más de la hibridez cultural. Lo mismo podría decirse de *El negrero* (1932), de Lino Novás Calvo; *XYZ: novela grotesca* (1934), de Clemente Palma; y de una tardía pero talentosísima autora como María Luisa Bombal que se destaca con dos títulos: *La última niebla* (1935) y *La amortajada* (1938). Por otro lado, culminando para adentrarnos en estos casos particulares, no es descabellado recordar que la ironía es muy enfática, sobre todo, en los momentos de crisis. Será la herramienta final a la que se recurra en desesperación, y ¿qué momento más crítico que el cuadro delimitado?, ¿cómo no advertir que las manifestaciones de esa figuración proliferarán con particular extrañeza en estos años?

3.2. LOS TRANSGRESORES

Para aprehender la hibridez y la multiplicidad, para ver con claridad la aguda crisis de los escritores y la fuerte confrontación de los grupos ideológicos en boga, revisemos en detalle los países en que nos enfocaremos. Los sucesos que marcaron las historias de Cuba, Ecuador, Perú y Venezuela son destacalbes y aportan explicaciones sobre el comportamiento de nombres tan curiosos como Lino Novás Calvo, Pablo Palacio, Clemente Palma, Julio Garmendia y Enrique Bernardo Núñez. Por su parte, Chile, como ya se dijo, se ajusta mucho mejor al panorama internacional. Sin embargo, incluso en su desarrollo “ejemplar” muestra rarezas; María Luisa Bombal rompe los patrones de funcionamiento de la literatura chilena. Además tiene una aparición tardía, por lo cual no suele ubicársele dentro de los listados vanguardistas tradicionales. Encontrar su lugar en la generación posterior a 1940 sería igual de inútil al recordar las fechas de publicación de sus principales novelas. Los siguientes apuntes representan una pista a seguir en el panorama específico de los países señalados.

Hagamos dos especificaciones. Primero indiquemos que este apartado no obvia al anterior. El marco abierto al final de la Primera Guerra Mundial y que se extiende en la literatura hasta los últimos años de la década de 1930, contempla estas revisiones. Solo estamos enfocándonos en zonas puntuales

muy disímiles pero sujetas a las mismas que golpearon al continente. En segundo lugar, no trato de hacer una detallada historia de los países mencionados. Tan solo me detendré en algunas fechas y fenómenos ya registradas por la historiografía y que mencionaremos para contemplarlas en el análisis literario.

Dicho esto, empezaré por el caso que más se aleja de los modelos del sur y posaré mis ojos en Venezuela. Como veremos, este país, tardío en su ingreso al discurso tradicional de las vanguardias, muestra nombres destacables en la innovación. Pero para poder percibir sus procesos tenemos que desentendernos de la perspectiva acostumbrada. Solo así se evidencia que en este polo opuesto a los movimientos argentinos, en medio de una férrea dictadura castrense, la figuración irónica se abrió paso.

He referido hasta la saciedad cómo Venezuela parece un país sin vanguardia. Un terreno yermo durante los años veinte que permite el retorno de “los ismos [...] con un acento pintoresco: se trata de jóvenes que descubren el dadaísmo y los manifiestos surrealistas, nada más” (Collazos, 1977: 17), hacia la década del sesenta, agregamos comprendiendo el guiño de Óscar Collazos y recordando la historiografía literaria de ese país (cf. Rama, 1987). Incluso en compilaciones de más amplia perspectiva –*Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, de Hugo J. Verani, por ejemplo–, entre los muchos nombres, solo destacan dos venezolanos: José Antonio Ramos Sucre y Arturo Uslar Pietri.

De entrada, Ramos Sucre presenta problemas. Sin lugar a dudas, su texto “Granizada”, publicado en *Élite* en octubre de 1925, tiene un marcado talante rupturista. El autor hizo suyo el espíritu de la revista. Pero el grueso de su obra, si bien renovador, no entra tan fácilmente en los ismos, al contrario, adquiere un talante *sui generis* convirtiéndolo en un rarísimo exponente de una poesía autónoma, hermética y moderna (cf. Rama, 1985a). Esta problemática ha despertado una bibliografía prolífica que está lejos de dar conclusiones terminantes, pero es muy poco probable que se encasille al bardo como vanguardista. Por su parte, Uslar Pietri parece un guerrero solitario:

La vanguardia no es ni individual, ni nacional, es un fenómeno de nuestra cultura que cae sobre todos y que estamos en el

deber de ponerle los hombros para que se apoye. (Uslar Pietri, 1995a: 173)

A pesar de su claridad, las declaraciones llegan tarde. Esta cita se extrae de “La vanguardia, fenómeno cultural”, artículo publicado en *El Universal* a finales de 1927, cuando los movimientos están cerrando carpa y los grandes genios, Huidobro, Borges, Girondo, han dado algunas de sus proclamas más importantes. Lo mismo ocurre con “Somos”, la editorial sin firma del primer número de *válvula* (1928). Esta realidad se vuelve más desalentadora al contrastarla con la bullente dinámica argentina. Allá, cobijados por la naciente democratización del país, los jóvenes empapelaban la ciudad con sus hojas-proclamas. Como si fuera una contracara, en Venezuela, la pesada mano de Juan Vicente Gómez ahoga las revistas que apenas dan un par de respiros en un mar picado por las condiciones políticas. Por si eso no fuera poco, su desarrollo será cortado después de los movimientos estudiantiles del año en que *válvula* se ofrece al público lector. Igual que las intenciones democráticas de los estudiantes, las vanguardias en Venezuela serán exiliadas o acalladas por representar un peligro contra el *status quo* del mandatario. Esto se vuelve una materialización muy real en Uslar Pietri quien convenientemente es enviado a estudiar en París, lejos de las revueltas caraqueñas.

Lo que vuelve a inclinar la balanza a favor de nuestra investigación es constatar que, a pesar de toda la presión militar e ideológica, hallamos renovadores trabajando por su cuenta. Ramos Sucre es uno de ellos; sus últimos libros, *El cielo de esmalte* (1929) y *Las formas del fuego* (1929), renuevan el lenguaje poético y no pocas veces se acercan a algunos aspectos de los ismos. Pero dejando autores ajenos a esta investigación y de difícilísima caracterización, pensemos en Julio Garmendia y Enrique Bernardo Núñez. El primero será un adelantado a su tiempo, anunciará las búsquedas de la vanguardia hacia el año 1917; el segundo –en principio, un modernista que se deslastra de la estética decimonónica sin entrar en la ruptura– se decantará hacia una experimentación muy bien sopesada y enlazada con ideas bien maduras. De aquí la necesidad de revisar los hechos históricos y, por esto, nos causa particular interés Venezuela: toda ella es un caso raro.

Esto captó la atención de Nelson Osorio. Como él explica, en otros países, la inserción económica propulsó el cambio de los estamentos políticos y “significó dentro de las clases dominantes la *sustitución* de la hegemonía de la oligarquía agraria por la de la burguesía local” (Osorio, 1985: 53). Pero “en Venezuela [este proceso] se manifestó fundamentalmente como una *transformación* de esa oligarquía en burguesía dependiente de acuerdo a los nuevos parámetros económicos” (Osorio, 1985: 53). Así, el surgimiento de nuevos grupos discursivos se dificultó. Los valores y las creencias dominantes no se debilitaron ni dieron espacio a otras nuevas, al menos en el ámbito público. La vieja visión de mundo continuó presionando hacia abajo para mantener su estatus. Entonces no encontraremos “una transformación de la superestructura política institucional que permita visibilizar en este plano el paso a una nueva situación” (Osorio, 1985: 54). O siendo más explícitos hallaremos

... la férrea dictadura de Juan Vicente Gómez, y es precisamente esta dictadura la que funciona como elemento de control general que hace posible que no haya un proceso de sustitución de uno de los sectores dominantes por otro... (Osorio, 1985: 54)

Por si fuera poco, otros aspectos cierran más el cerco. Uno de los modos en que se manifiestan las nuevas capas en crecimiento es a través de los resintos universitarios. Como es evidente, los centros de discusión del saber se convertirán en refugio de las nuevas clases que, ante la holgada circunstancia, invierten en ese privilegio. No es sorprendente la reforma universitaria como gesto de protesta. De forma significativa, en Argentina, “[e]ste movimiento [...] se inicia en 1918 en Córdoba” (Osorio, 1985: 42). En contraposición, al norte del continente, en Caracas, “a partir de los disturbios estudiantiles de diciembre de 1912 la Universidad Central permanece clausurada hasta 1920” (Osorio, 1985: 56). El dato cobra cabal importancia al recordar que tan solo ocho años después de su reapertura, los estudiantes vuelven a volcarse a las calles en un movimiento con el que se identificó el sentimiento popular.

La última reflexión nos orienta a una verdad que no podrá evadir el gobierno de Gómez: por mucha fuerza bruta que tenga su sistema, este no

conseguirá mantener la gran contradicción entre su anquilosamiento y los cambios externos e internos. La fuerza de la dictadura mantuvo aplacadas a las nuevas voces y cercenó sus derechos para mantener los privilegios de las viejas oligarquías. Pero ese estado de cosas no se sostiene ante el impulso continental:

Hacia la segunda mitad del decenio de 1920 comienzan a agudizarse las contradicciones entre una superestructura político-institucional anquilosada, surgida a partir de condiciones económicas y sociales anteriores, y las nuevas fuerzas sociales que se desarrollan como expresión de los cambios económicos. (Osorio, 1985: 59)

Agreguemos otro factor: el petróleo. Su extracción es modesta hacia el año 1917, pero el 19 de diciembre de 1922 se da “el reventón del Pozo Los Barrosos” (Osorio, 1985: 49), que marca una escisión en la explotación petrolífera. Incluso unos años antes, 1920 aproximadamente, el país ya se había posicionado como exportador de crudo, este nuevo suceso venía a cimentar y fortalecer la economía dependiente. Venezuela pasó de ser un país agropecuario a un mercado ideal para la importación y el consumo. Sin embargo:

... este enorme aumento del volumen de las exportaciones, basado en el incremento de la explotación petrolera, no se tradujo en un mejoramiento consecuente de las condiciones generales de vida en el país —salvo, lógicamente, para pequeños sectores privilegiados—, ya que su control estaba en manos de monopolios extranjeros. (Osorio, 1985: 50)

No generó mejoras significativas en las condiciones de vida, sobre todo al principio. Pero el aumento en el ingreso del fisco se vuelve abrupto hacia “el quinquenio 1918-1923” (Osorio, 1985: 51) y por mucho que Gómez se esforzara en mantener las condiciones previas, el cambio era inminente. Las consecuencias del tránsito petrolífero fueron varias: crecimiento de las ciudades y zonas petroleras que se urbanizaron; surgimiento de una clase trabajadora moderna; aumento, aunque sea mínimo, de las capacidades adquisitivas; la aparición de nuevos problemas y nuevas expectativas que van más allá de la provincia campesina. Así se explica la fuerza del movimiento de

1928. Los estudiantes, muchos de ellos hijos de obreros y pequeños profesionales, se vuelcan a las calles para recoger el sentimiento de una población oprimida, consciente de las abruptas diferencias socio-económicas. Detener a las nuevas capas, aceptarlas en una mínima fisura de un orden antiguo y asfixiante, hizo más fuerte la expresión de sus insatisfacciones.

Más interesante es notar cómo se habían expresado los cambios en el mundo de las letras. Esto se convierte en la evidencia de los giros internos. Las manifestaciones políticas tardan en gestarse y más aún en expresarse; pero la acción individual en obras que condensan nuevos valores excusándose como manifestaciones artísticas, es síntoma de importantes gestaciones. Estas se encuentran, en muchos casos, atentas a la crítica y se manifiestan a pesar de las represiones. Como parte esa vertiente hallamos a la generación del 18 con una “insurgencia capital en busca de nuevas formas expresivas, de un sentido más actual del acto poético y de su compromiso humano”; además se debaten entre

... [el] post-modernismo, como de «la vibración del pasado que, según la formación del neologismo, debiera ser su nota definitiva»; significando, en cambio, con el término prevanguardismo «la tensión hacia el porvenir». (Medina, 1981: 24-25)

Pero no me interesa detenerme en movimientos anteriores al que reviso ni volver a la discusión sobre el “post-modernismo”. Por eso centrémonos en un adelantado a su época. Julio Garmendia es, para Nelson Osorio, precedente de las búsquedas que se darán con los ismos en 1928. Garmendia publica un relato, “El gusano de luz”, en 1917 y refleja muchas innovaciones:

El tipo de presentación directa, la ausencia de narrador formalizado, la supresión de todo elemento explicativo y la reducción sintética de sus elementos lo podrían hacer valer [a Julio Garmendia] como ejemplo de lo que diez años más tarde iban a proponer explícitamente los redactores de la vanguardista *válvula*. (Osorio, 1985: 118)

No es casual, por tanto, hallar a Garmendia entre los nombres ardua ubicación en las vanguardias pero que, de todas maneras, muestra rasgos muy cercanos a ellas. Él es atento receptor de los impulsos modernizadores y

excelente barómetro de la realidad interna que problematiza sus concepciones. Así llega a 1927 cuando publica *La tienda de muñecos*. Bajo esta perspectiva de adelantado y constante crítico, cuidadoso creador de ficciones que limpian la labor creativa venezolana, considerémoslo dentro de las nueva estética:

... por temperamento y por circunstancias concretas de su alejamiento temporal del país a partir de 1923, no participa de las polémicas que se desarrollan en Venezuela, pero su obra se encuentra rigurosamente relacionada con una producción narrativa que por esos mismos años aparecía en la mayoría de los países de habla castellana en el continente, junto a las cuales constituye, no por sumatoria aritmética o adición cuantitativa, sino por comunidad intrínseca de actitud y perspectiva, un conjunto que forma la narrativa del Vanguardismo hispanoamericano. (Osorio, 1980: 138)

Aunado a lo anterior recordemos, otra vez, textos que revisaban el futurismo como el ya citado de Semprum. Dichos ejemplos fueron referidos cuando analizábamos la influencia o no de los ismos europeos en tierras americanas. Sin embargo, si dejamos pasar los años, otro caso reafirma nuestra tesis.

Enrique Bernardo Núñez es uno de esos autores que no tuvo una temprana expresión rupturista pero muestra un florecimiento experimental posterior. En un comentario breve sobre su obra, se explica que *Después de Ayacucho* (1920) “no tiene la audacia renovadora y ruptural que alcanzan” los títulos de otros transgresores (Osorio, 1985: 135). Pero es considerada “como un hito en la ruptura con el abigarrado descriptivismo ambiental” tan típico en la narrativa anterior (Osorio, 1985: 135). Otras valoraciones coinciden en este aspecto. Así, *Sol interior* (1918) y la novela referida parecen tan solo “buena[s] primera[s] contribucion[es]”, que se consideran proyecciones iniciales del futuro innovador (Larrazábal Henríquez, 1987: XI-XV). Algunas revisiones son más tajantes:

La obra novelística de Enrique Bernardo Núñez fue dispareja. De hecho, sólo una de sus cuatro novelas alcanzó un alto grado de calidad, hasta el punto de merecer el calificativo de gran novela: *Cubagua*... (Márquez Rodríguez, 1991: 180)

Coincido en que el gran interés está en ese título. Pero no creo que debamos tachar todo el resto de su escritura de “dispareja”. Se dijo antes: consideradas individualmente, las obras de estos escritores son escasas, extrañas y escuálidas, pero vistas en una perspectiva continental, cobran nuevas significaciones. Lo mismo puede pasar con Núñez. Si en 1931 escribiría una novela corta, experimental, profunda en escisiones, se debe al impulso que traían su escritura y la literatura venezolana desde hace más de diez años. No me parece apresurado ubicarlo en la trama en cuestión. Al contrario, dentro del nuevo lapso –1920-1940–, su trabajo consigue su justo lugar.

Contrastando lo anterior con la visión tradicional, digamos junto con Alejandro Bruzual: “Mantener la atención puesta en *válvula* hace entonces que sea Úslar [*sic*] Pietri «el solitario campeón de la vanguardia»” (Bruzual, 2013: 212). Y esta ha sido la postura asumida hasta algunos estudios muy recientes. Más aún, todavía en las perspectivas que buscan soltar el corsé de los ismos, casos como el de *Cubagua* son islas solitarias e inconexas; con ejemplos similares forman un archipiélago accidental. Pero si empezamos a darle completo sentido a las reflexiones de Rama y de Osorio, la particular familia de nombres como Garmendia muestra resultados disímiles. Leer a estos autores dentro de la figuración irónica, como un impulso que planta sus raíces en el siglo XIX y se alía con las vanguardias, ofrece variopintas respuestas. El resultado es una constante renovación que acepta la hibridez de su desarrollo. Da pleno significado a los títulos en cuestión. Concluyamos que la novela de Núñez no es un caso desfasado o extraño; al contrario, su mayor aporte es

... el no asumirse como renovadora a ultranza ni como conclusiva de ningún proceso, sino ofrecerse como un no-lugar contrafactual, un extraño oráculo literario y político lleno de potenciales resonancias que no fueron oídas en su momento.
(Bruzual, 2013: 218)

Analizar ejemplos de otras latitudes confirma lo asentado. El caso de Perú es completamente distinto. Su desarrollo durante las décadas referidas y en específico con respecto a las vanguardias, muestra distingos radicales. Este país no es uno de los modelos para los parámetros acostumbrados. Sin embargo encontramos un autor de fuerte impronta rupturista: César Vallejo. Su

figura crece como el gran vástago peruano destinado a trastocar el desarrollo lírico de Latinoamérica. Así lo encontramos como la clave para entender una de las caras del fenómeno:

La otra vanguardia, la pesimista, es la del turbión nerudiano de *Residencia en la tierra* y la del tumor de conciencia del Vallejo de *Trilce*; no la del pasmo, sino la del espasmo. La otra vanguardia atribulada, la de la angustia existencial, la del hombre que está solo y espera en medio de la multitud anónima, indiferente a su quebranto, a su orfandad. Es la vanguardia de la asunción desgarradora de la crisis, la del absurdo como universal negativo... (Yurkievich, 1996: 87)

Esta línea despierta muchos exponentes, pero tiene los dos libros señalados por Yurkievich como eje. Por si esto no fuera poco, en el ensayo, está José Carlos Mariátegui como uno de los primeros revolucionarios del comunismo. La fuerza de los dos nombres es suficiente para prestar atención al planteamiento de Perú. Su nacimiento puede tener causas en “la efervescencia vanguardista [...] [de] mayor extensión” que nota Torre, expresada en “minúsculas y numerosas revistas” (Torre, 1974: 267). Por supuesto, Vallejo y Mariátegui opacan los logros de esos movimientos con el destello de los suyos. Así mismo, no deja de ser curioso que el propio Guillermo de Torre reconozca que “[e]ste ciclo propiamente innovador se cierra, en la poesía peruana, en 1929” (Torre, 1976: 268).

El origen de esta complejidad parece deberse a que las vanguardias:

... en Perú se desarrollaron dentro de un complejo escenario para los movimientos sociales y políticos, durante lo que se ha llamado la Patria Nueva o «el oncenio» de Augusto B. Leguía, correspondiente a su segundo gobierno y que abarcó desde 1919 a 1930. (Bruzual, 2013: 43)

Esto también daría razón del marcado carácter social y político de algunas de sus expresiones. La fuerza de las ideas y la confrontación del ensayista se ha convertido en claro cisma dentro del desarrollo de su país: “el pensamiento de Mariátegui, constituye todo un signo: el ingreso de las luchas de clases en el Perú” (Quijano, 2009: XI). No es exagerado el juicio si revisamos su vida y las circunstancias que enfrentó. Del mismo modo, Vallejo construyó, como ya vimos, una poética convertida en río central. Además, en el

ámbito crítico no tuvo miedo al atacar a sus compañeros de generación por su inautenticidad: “Hoy, como ayer, los escritores de América practican una literatura prestada, que les va trágicamente mal” (Vallejo, 1995: 192). Por si todo esto fuera poco, su labor narrativa tiene logros poco revisados por la crítica pero constituye una elaborada denuncia de la realidad social de Perú (cf. Bruzual, 2013; específicamente pp. 37-133). Tal libertad discursiva, más todavía si es contrastada con los pronunciamientos venezolanos, muy cuidadosos en sus afirmaciones de carácter político, solo puede explicarse dentro de un torrente renovador que sea abierto y abarque diferentes ramas: la política, la económica y la social, además de la literaria. Lo explico con ejemplos directos: mientras Rómulo Gallegos elaboraba una metáfora cuidadosa del país en *Doña Bárbara* (1929) para criticar la dictadura de Gómez (cf. Miliani, 2005), Vallejo denunciaba sin disfraces la injusta explotación minera y sus nocivos efectos en la comunidad indígena.

Pero, de nuevo, he desviado el foco de mi trabajo. Nos ocuparemos de un caso muy particular, el de Clemente Palma. Da sus primeros pasos a inicios del siglo XX publicando algunos cuentos “en el diario *El Comercio*”, diecisiete para ser específicos (Sumalavia, 2006b: 44). Luego pasan a formar parte del título *Cuentos malévolos* (1904), publicado en Barcelona con prólogo de Miguel de Unamuno. Casi diez años después se hace una segunda edición aumentada. Tendremos que esperar más de una década para que, en 1925, vuelva a exponer su trabajo a los lectores con *Historietas malignas*, encuadrándose en un trazado muy diferente. Por último, publica *XYZ (novela grotesca)* en 1934.

En este sentido, si nos ajustamos a la crítica más tradicional, Palma entraría en “el más puro modernismo”. Así, nos veríamos obligados a buscar en su trabajo las características hartamente trabajadas de este movimiento:

... su sed de musicalidad, de reformas poéticas, de trascendencia, de individualidad y universalidad al mismo tiempo; el realismo y el naturalismo urbano en su visión infernal y el testimonio de la condición humana en sus casos sociales más atroces; un modernismo exótico en su forma y en su fondo, y otro con ribetes ya de conquista política y libertaria. (Marini-Palmieri, 1989: 16)

En este sentido, no es casual encontrar algunos de sus textos entre los *Cuentos modernistas hispanoamericanos*. Sería difícil negar la filiación de Palma con las filas de Rubén Darío. Hacia 1904 se habría requerido de un genio muy amplio y crítico para apartarse de esa corriente triunfal. Pero lo que sí reconocemos en el desarrollo literario del Perú es que está condicionado por la pérdida “guerra del Pacífico” (Sumalavia, 2006a: 13), que dejó un país en ruinas y en lento surgimiento. El hecho colaboró con la formación de un modernismo de difícil caracterización y que no se ajusta a las expresiones más convencionales. Al retardar la inserción de Perú en el modelo neocolonial, también hubo “una tardía integración al modernismo hispanoamericano” (Sumalavia, 2006a: 13). Por tanto hay autores de talla continental como González Prada y Chocano, pero desarrollarán obras con no pocas particularidades. Incluso hallamos nombres como el de Ricardo Palma que “si bien fue importante como influencia para el modernismo peruano, está más cerca del romanticismo” (Sumalavia, 2006a: 13). Las condiciones refuerzan la singular condición de Palma:

El modernismo en Perú, por aparecer en *un momento de crisis interna* [...] se diferenciará de los otros países por el rápido y violento desarrollo de *una actitud crítica frente a la creación artística*. (Sumalavia, 2006a: 16; cursivas agregadas)

Esta conclusión debe ser enlazada con las ideas sobre el mirar crítico. Palma se encontrará en una circunstancia que lo desdobra. Si bien abordará el modernismo, lo criticará, prestará atención a aspectos que lo alejan de esa estética, convirtiendo elementos menores en el centro de su trabajo. Bajo este lente tendríamos que volver a revisar juicios como este:

... la narrativa de Clemente Palma, por ejemplo, desarrolla aspectos «menores» del modernismo: la dimensión mórbida y macabra. Según Ahern esta forma especial de modernismo, esta fijación por los aspectos menores del movimiento, convierte al modernismo peruano en algo «efímero». (Sánchez Franco, 2007: 19)

Palma no fue el único en atender a “la dimensión mórbida y macabra” de la realidad; el autor antes criticado por no ajustarse a los parámetros modernistas más excelsos podría tener un reposicionamiento si le permitimos

su propio espacio. Lejos de cumplir con una estética preciosista, de la que sin duda bebió, Palma se vuelve conflictivo, un ave rara. De aquí que no sea sorpresiva su clasificación dentro del post-modernismo:

El crítico [José Miguel Oviedo] deduce que la narrativa de nuestro escritor es postmodernista, porque sus relatos cumplen con muchas de las características de este movimiento, tales como: «menos adornos y más sustancia; por otro, regreso al contorno propio y aun a los ámbitos que, como el campo y la provincia, parecían haber perdido toda actualidad. (Sánchez Franco, 2007: 25)

En esta investigación, no nos interesa el modernismo *per se*. Es muy posible que tengamos que referir algunas de sus características en el análisis. Pero no es justo encasillar a Clemente Palma como un modernista tardío, mal ubicado y que cumple esa estética con escasos logros. Palma es la evidencia de que la figuración irónica, en sus modos grotesco, fantástico e incluso humorístico, trazan una línea en las luchas discursivas desarrolladas desde el siglo XIX. Por su privilegiada ubicación cronológica, tuvo que debatirse consigo mismo y romper con parámetros a los cuales no se ajustó de forma definitiva. Es muy cierto que *Cuentos malévolos* tiene facetas preciosistas y exotistas, pero también se debe reconocer “La aventura del hombre que no nació” como un cuento fantástico que conserva pocos o ningún lazo con el modernismo. La narrativa de Palma empieza con dificultades de ubicación y se desarrolla como un trabajo que indaga en la propia realidad y canaliza su ironía para construir ficciones paralelas a las de Julio Garmendía o Pablo Palacio. Por esto, podemos incluirlo dentro de nuestro *corpus* de trabajo. Como se puede ver, entonces, nos interesan, sobre todo, los libros desubicados: *Historietas malignas*, *Tres cuentos verdes* y *XYZ (novela grotesca)*. Si se quieren considerar modernistas, son tardíos y no pueden codearse con narradores como Manuel Díaz Rodríguez, por poner solo un ejemplo. Pero tampoco ubicamos a Palma en la vanguardia porque nunca se proclamó como tal ni compartió con los ismos, bien sea americanos o europeos. Por las razones aludidas, la decisión más justa sería tratarlo como lo que es: un escritor de trabajo individual que sintió el fuerte llamado rupturista y experimentó con la propia realidad para darle nueva expresión.

Es necesario revisar algunos hechos para resumir cómo Perú se encuadra en su contexto. El país venía sufriendo una crisis desde el siglo XIX a causa de la guerra del pacífico, finalizada en 1883. Esta dejó a los peruanos con una nación derrotada, sin las fuentes financieras del salitre y el cobre por los cuales empezó el conflicto. El descontento general por la derrota y la pobreza, es un hecho sobre entendido y fue canalizado por Nicolás de Piérola, jefe del Partido Demócrata:

... con una prédica populista y [encabezó] la sublevación triunfante de 1895, que desalojando del poder al caudillaje militar y lo que éste representaba, inauguró la precaria estructura política que duró hasta 1919, pero, sobre todo, señaló el paso a un período de reconfiguración de la estructura de la sociedad peruana. (Quijano, 2010: XIII)

La “reconfiguración” pautó “la implantación del capitalismo [...] bajo su forma monopólica” (Quijano, 2010: XVII). Los dueños del monopolio fueron “los tenedores de bonos de la deuda externa”, incrementada significativamente debido a la guerra, quienes “se organizaron en la Peruvian Corporation Ltd.” (Quijano, 2010: XVII). A esta compañía se suman la “Cerro de Pasco Corporation, [la] International Petroleum Corporation, y [la] Grace” (Quijano, 2010: XVII) de capitales británicos y norteamericanos. Estas dominarán la economía peruana desde 1895 hasta 1914 e insertarán al país en el modelo neocolonial. Dicha dominación económica, clara hasta 1914 pero con significativa influencia hasta 1930, servirá de base para “la reconstitución [...] de los intereses y de los movimientos de clases”, así como su relación con el estado; y además permitirán “el desarrollo y renovación del debate ideológico-político” (Quijano, 2010: XIV).

Ante el fuerte influjo de las potencias extranjeras, como es de esperarse, la fracción nacionalista de las clases hegemónicas se debilita. Este proceso termina resolviéndose en “la crisis del 14-18” que confrontó a las diferentes facciones de la burguesía, nacionalista, británica y norteamericana, resolviéndose a favor de la última (Quijano, 2010: XXII). Tiene lugar la implantación de un poder sustentado en el monopolio de los Estados Unidos, que se manifiesta de forma clara en el ascenso al poder de Augusto B. Leguía:

El golpe de Estado de Leguía en 1919, y la política estatal de la década siguiente, la desintegración de los partidos históricos de burgueses y terratenientes, así como el debate ideológico nacional, fueron una cabal expresión de esas tendencias y conflictos. (Quijano, 2010: XXXI)

Como en otras latitudes latinoamericanas, aunque con menos visos democráticos, y coincidiendo con ese impulso de revisión social de los años precedentes, el nuevo gobierno adoptó un progresismo importante para Perú. También vale la pena señalar que su talante adoptará actitudes muy severas, sobre todo a medida que se acerca la crisis del 30. Halperin Donghi nos ofrece un cuadro bastante completo:

... el Perú se orientaba hacia la dictadura progresista, que culminó en el gobierno de Augusto B. Leguía; durante once años, entre 1919 y 1930, el antiguo presidente constitucional y experto ministro de Hacienda se transformó en líder de la *Patria Nueva*, y en titular de una dictadura cada vez más severa, mientras el alud de inversiones y préstamos norteamericanos aceleraba el proceso de expansión de la economía y las obras públicas hasta darle un ritmo frenético. (1981: 338)

Para describir las profundas transformaciones culturales que esta “*Patria Nueva*” representó, recordemos dos objetivos muy significativos: “la modernización del Perú y la unión nacional, afirmando su intención de buscar la resolución del antagonismo secular entre sierra y costa” (Bruzual, 2013: 44). Estas metas enfrentaban viejos problemas y ponían sobre la mesa la revisión de antiguos valores que buscaban conservar la dominación de las economías establecidas a través de la segmentación nacional. Por lo tanto, no es casual encontrar que Leguía “actuó a la vez en contra de la vieja oligarquía” (Bruzual, 2013: 44). Al mismo tiempo, señalemos que sus acciones también se orientaron en contra “del proletariado emergente” (Bruzual, 2013: 44) para mantener su poder sustentado en el monopolio norteamericano, que necesitaba masas a las cuales explotar. Así, Leguía se transforma en uno de los caudillos más particulares de Latinoamérica:

El señor Leguía no tenía del caudillo antiguo la vida aventurera y arriesgada, pero sí la leyenda viril, la seducción y la inescrupulosidad. Careciendo del lastre de las ideologías,

podía maniobrar ágilmente por los altibajos de la política, apoyarse en elementos heterogéneos y cambiar de política. Siendo masón grado 33 tuvo el apoyo del clero, con el cual siempre fue deferente. Habiendo sido chauvinista hizo la paz con Chile, país de cuyo odio hizo plataforma, y con Colombia, con cuyas fuerzas combatieron en el río Caquetá, cedido ahora, las tropas peruanas en el primer gobierno leguista. Siendo oligarca, habló en algunos discursos de socialismo... (Basadre citado por Bruzual, 2013: 44)

Como final repetido, “la situación internacional de 1929” (Bruzual, 2013: 45) cierra este período. El temblor del norte transmitido a través de las cordilleras americanas como un telegrama inevitable, se manifestó en “una crisis financiera y fiscal”, con lo cual cayeron “drásticamente los precios de las exportaciones” (Bruzual, 2013: 45). Las demás consecuencias son lógicas: paro obrero y suspensión de los pagos de la deuda externa. Todo “devolvió al primer plano a un factor que desde 1895 se había mantenido en la sombra [...] la corrupción y la opresión” (Halperin Donghi, 1981: 339). La última consecuencia fue “el golpe militar nacionalista encabezado por Luis Miguel Sánchez Cerro, en 1930” (Bruzual, 2013: 45). Curiosamente, fue recibido “con aprobación tanto por los continuadores del civilismo como por el naciente aprismo” (Halperin Donghi, 1981: 339).

La pregunta que ahora debemos hacernos es si Clemente Palma pudo mantenerse ajeno a los movimientos. ¿Se sostuvo fuerte la torre de marfil del modernismo durante tanto tiempo como para evadir el espíritu de la *Patria Nueva*? Más aún, ¿cómo reacciona Palma ante el gobierno posterior a 1930?

Me parece que la respuesta es negativa. La obra de Palma nace con la renovación político-social peruana y se extiende hasta 1934, por lo tanto, es lógico pensar que el espíritu rupturista estará presente en ella. Es más, es posible afirmar que su fuerza le permitirá dejar de lado las etiquetas y concentrarse en la figuración irónica. Para explicar esto tomaré un argumento que emplea David Roas para describir la evolución de lo fantástico:

... [esta] se ha caracterizado no solo por una progresiva e incesante intensificación de la verosimilitud [...] sino también por buscar nuevas formas de comunicar al lector esos miedos antes descritos. Los autores se han visto obligados a afinar el ingenio para sorprender y dar miedo a un público mucho más escéptico, más culto y menos asustadizo. (Roas, 2011: 92)

Estas líneas, tan sencillas y en apariencia simples, son fundamentales. Si bien Roas lo emplea para hablar específicamente de un modo de la figuración irónica, lo mismo podría decirse del humor o de lo grotesco, o de la ironía en general. Al ser una figuración con tantas manifestaciones y tan diferentes en las variadas condiciones históricas de su desarrollo, la ironía ha despertado un profundo carácter autorreflexivo y autocrítico. Los autores que quieran echar mano a la figuración no pueden quedarse en las demandas de un estilo; su exigencia es afectar al lector, embarcarlo en ese guiño dentro del texto que lo obliga a reconsiderar sus valores. Por lo tanto, Clemente Palma, al llenar sus cuentos de sucesos sobrenaturales, grotescos y/o humorísticos, tenía que ampliar su repertorio para no estancar su proceso creativo. De allí que podamos abordarlo como un escritor dentro de nuestro periodo crítico y no como un exclusivo modernista.

La reflexión teórica precedente tiene asiento histórico en el prólogo que su autor escribe a *XYZ (novela grotesca)*: “Deportado a Santiago de Chile por el más deplorable gobernante que ha sufrido mi patria” (Palma, 2006g: 123). Las líneas citadas hacen referencia a Sánchez Cerco, quien desterrara en 1932 al escritor en cuestión. Si bien no podemos ver en Palma a un fiel seguidor de Leguía, comulgó lo suficiente con algunos de los valores surgidos a principios del siglo XX como para despertar la sospecha de su principal opositor. Este último factor cimienta a Palma como un escritor que no se detuvo en el modernismo sino que lo usó de puente hacia otras estéticas:

Palma era consciente del «agotamiento formal del discurso modernista y la búsqueda de nuevos horizontes expresivos para ese principio esencial del arte» [...] Así, para Velázquez Castro la visión del modernismo de Palma permite «establecer continuidades con el futuro vanguardismo que siempre incidirá en la libertad radical del artista como garantía de su arte» (Sánchez Franco, 2007: 30)

Pero su continuidad con el vanguardismo no llegó, o no llegó con la claridad esperada. El autor de las *Historietas malignas* antes que convertirse en un rupturista, mantiene su postura de creador raro y solo. Su imposible clasificación se supera al sintonizarlo con otras aves raras. De este modo, deja

de ser un escritor inacabado, poco firme en su propuesta o escueto y cobra una autonomía preponderante en una corriente rupturista.

Al norte de la frontera peruana hallamos otro país con un desarrollo sostenido en su política y economía durante el período 1895-1930: Ecuador. Lo curioso es descubrir la ausencia de un vanguardismo de impronta similar al argentino al chileno; más aún, no hallamos una figura que sea centro de la renovación estética como ocurre con César Vallejo. Muy al contrario, en las lecturas más tradicionales, Ecuador se plantea como un país ausente en los listados de las vanguardias. Torre lo menciona de forma más bien somera y agrupándolo con Colombia y México (1974: 272-274) y Verani no incluye ningún texto ecuatoriano en su compilación.

Ese presupuesto se enrarece si revisamos a los críticos ecuatorianos quienes registran un vanguardismo activo en su país. Siguiendo a Raúl Vallejo, en Ecuador, aquellos “que se llamaban a sí mismos de vanguardia” (2005: XXVI) se alimentaron por una doble vertiente artística y política:

... por un lado, una actitud iconoclasta que los llevó a renegar de la tradición artística que los precedía y a plantearse un nuevo paradigma estético y, por otro, una identificación con la vanguardia política que en ese tiempo era la naciente revolución proletaria soviética, aún cuando muchas veces tal actitud, más que a la asunción de una ideología política de manera consciente, respondiera a una vocación rebelde frente al sistema. (Vallejo, 2005: XXVI)

Así, la vieja disputa entre el origen y el destino del término vanguardia, la diferencia entre política y literatura (cf. Calinescu, 1991), encuentra confluencia en este rincón de América. Probablemente, dio fuerza al movimiento en Ecuador. Por tanto, este primer aspecto hace menos explicable la reflexión internacional sobre la subversión ecuatoriana, o su ausencia. Es necesario confrontar otro parámetro:

... el triunfo del realismo social en arte, definitivo desde que Jorge Icaza publicara **Huasipungo** en 1934 y asumido como la estética oficial ecuatoriana durante 30 años, relegó al olvido a una tendencia de vanguardia, psicológica y experimental, alimentada por los «ismos» europeos e hispanoamericanos... (Fernández, 1997: 11; negritas en el original)

Si enlazamos el hecho con el aspecto analizado, el referente a la política y la literatura dentro de un mismo canal, entendemos por qué Ecuador no figura en los listados. Además descubriremos que su ejecución fue un arma de doble filo. Como veremos, la inserción en el modelo económico internacional tuvo mucha fuerza en este país que se adaptó con rapidez a los flujos comerciales norteamericanos. Nace, entonces, hacia la década del 20 una generación marcada por los cambios sociales. El ingreso de capital permitió el desarrollo de las capas bajas y medias manifestadas en esos años. Se alimentó el desarrollo de una literatura rupturista y, al mismo tiempo, una línea de escritores con talante social y político. Tal fuerza sobrevivirá a la crisis de 1929, sus exponentes continuarán produciendo y manifestándose a pesar de los cambios que se inclinaban a favor del conservadurismo. Sin embargo, al mismo tiempo, su fuerza literaria se condensará y convertirá en canon dentro del “realismo social”. Así, *Huasipungo*, su impacto en la escena literaria, se transformará en directriz opresora. Estética que no tuviera un marcado carácter social y lo privilegiara sobre las experimentaciones, sería olvidada. No son casuales, entonces, las quejas de Jorge Enrique Adoum cuando reclama “que el fantasma del realismo persigue despiadado a la crítica literaria latinoamericana desde hace más de medio siglo” (1980: IX). La ecuatoriana, y la latinoamericana siguiéndola al revisar ese país, se detuvo en las manifestaciones que seguían a Jorge Icaza y convirtieron a otras, como la de Pablo Palacio, en fantasmas guardados en el desván de los objetos inútiles.

Pero dicha circunstancia no podía durar para siempre. Algunos críticos desde 1956 han empezado a valorar la obra de Palacio y no encuentran otro modo de hacerlo sino como un “raro”. Se ha ido convirtiendo en un clásico incómodo que cada día es menos ignorado. En otras palabras:

Lo que sucedió para que esta visión sobre la «rareza» de Palacio haya perdurado es que la existencia del movimiento de vanguardia, por razones de la lucha ideológica que se da durante los procesos de construcción de un canon, fue relegada a un plano secundario en el Ecuador... (Vallejo, 2005: X)

En resumidas cuentas, su producción “no se ajustaba a los postulados estéticos del realismo social” (Vallejo, 2005: X). A esto agregaría dos aspectos

que he descrito antes. Por un lado, Palacio nunca se adscribió de forma tajante a una escuela literaria. Es cierto que publicó en revistas de su época y simpatizó con los grupos que Torre registraba, pero no se volvió uno de sus cabecillas. Al contrario, siempre fue un escritor celoso de su individualidad. Mientras Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara, publicaban en conjunto *Los que se van* (1930), agrupación de relatos de diferentes autores pero con un mismo tema, la violencia social, Pablo Palacio se aproximará a la revista *Hélice* pero para participar como colaborador no como soldado fiel a sus filas (cf. Fernández, 2000). Esta figuración hace un fuerte contraste con Borges, Girondo o Huidobro, quienes se erigieron como personajes centrales de los movimientos de sus respectivos países. Por otro lado, me parece que la imposibilidad de clasificación de Palacio también se debe a su revisión en marcos cerrados; dentro de Ecuador, él es un caso aislado, diferente, difícil, pero –de nuevo, volviéndome tautológico y repetitivo– en un parámetro continental, le descubrimos hermanos como Garmendia, Núñez o Palma. Esto no es muy descabellado si pensamos que Vallejo ubica a Palacio en “relación con los vanguardistas del continente” para conformar “el movimiento vanguardista en Latinoamérica” (Vallejo, 2005: XXIII). Más aún

... los mismos escritores de la vanguardia sentían su quehacer funcionando en un espacio distinto al nacional, ya que si bien a ese nivel eran expresión de un proyecto minoritario no lo eran tanto en función de un impulso continental del que se sentían partícipes... (Osorio citado por Vallejo, 2005: XXIII)

Plantear este mapa de directrices es recoger a variados exponentes de la literatura de ruptura para encontrar sus coincidencias. Pero volvamos a las circunstancias históricas de Ecuador. Coincidiendo con el desarrollo peruano y con la plena inserción de Latinoamérica en el modelo neocolonial, el proceso que nos interesa se inicia en 1895 con una revolución liberal que marcará el siglo XX como un tiempo de cambios que golpean a la mentalidad conservadora. Esta revolución se conoció con el nombre de la “Alfareada” y supuso, en primer término:

... la liberación del Estado respecto del dominio eclesiástico vaticano con leyes como la libertad de cultos, el

establecimiento del matrimonio civil y el divorcio, o la institución de la enseñanza laica y gratuita... (Fernández, 2000: 467)

Así mismo, el nuevo gobierno abogó por políticas relacionadas con la democracia y el liberalismo, muchas de ellas de profundo carácter renovador en una sociedad conservadora. Recordemos que “se dictó la libertad de expresión, los campesinos se incorporaron a las fuerzas armadas, se suprimieron el trabajo subsidiario y la prisión por deudas” (Fernández, 2000: 467). De este modo, la “Revolución del 95” supuso un estremecimiento de “la estructura ideológica del Ecuador” (Fernández, 2000: 467). Comenzará aquí una corriente opuesta a la venezolana; en lugar de una dictadura que acalla las exigencias de las clases humildes, se facilita su expresión.

Por supuesto, no todo es tan positivo como parece. Recordemos que esta etapa coincide con la “imperialista del desarrollo del capitalismo” (Fernández, 2000: 467), como ya nos había advertido Halperin Donghi. Por lo tanto, a pesar de las fuertes modificaciones, la burguesía se convertirá en un importante poder de control y, como es de esperarse, se decantará por un sistema favorable a las fuerzas extranjeras. Esta se convierte “en la guardiana de los intereses extranjeros”, aumentando su dependencia, además:

Lejos de su primera línea radical, la burguesía aprovechó su hegemonía en el poder para crear un omnipotente sistema bancario que, mediante procedimientos usureros, convirtió al Fisco en fuente de enriquecimiento de clase... (Fernández, 2000: 468)

Esto crea un sistema de tensiones que hará más latente la presencia de un estrato social que no logra dar coherencia al país. Este estado de cosas se irá minando hasta llegar a una circunstancia en la que la burguesía demuestra “su incapacidad para constituirse en una clase nacional autónoma”; por supuesto, si no podía hacer eso menos podía articular sus expectativas con las de aquellas que estaban por debajo. De igual modo no podrán “asumir el papel histórico de clase unificadora de la nación” (Fernández, 2000: 468).

En otro aspecto más peligroso no “supo incorporar a esos hijos de la clase media, cuya educación había facilitado” (Fernández, 2000: 468). Este hecho, que en un primer momento puede parecer menor, se volverá

preocupante cuando aquellos pasen a engrosar las filas de las capas humildes en busca de reivindicaciones. Buena parte de los artistas del 30, y entre ellos Palacio, pertenecen a esa generación que inició su educación en el 20 o antes, cobijados bajo la corriente del pensamiento abierto.

Esta situación, una burguesía privilegiada y un surgimiento de clases menospreciadas, no podía mantenerse. En 1922 surgen una “serie de huelgas” (Fernández, 2000: 476) producto de la crisis económica vivida por Ecuador que, por supuesto, afectó en primer lugar a las clases bajas. El cacao había bajado su precio internacional y el ingreso de capitales no fue tan alto como esperaba la burguesía dependiente. Por ende, el pago de la deuda recayó sobre los trabajadores. La respuesta fue tajante de los dos lados: por parte de los obreros se formó “el primer movimiento obrero coherente y organizado de la historia del Ecuador” (Fernández, 2000: 476); por su lado, el gobierno hizo uso efectivo de la fuerza: 1.500 trabajadores fueron “masacrados por las fuerzas del orden en Guayaquil”, como saldo final de las protestas organizadas (Fernández, 1997: 57).

A pesar de esto, los levantamientos populares siguieron produciéndose y el movimiento que comenzara el 15 de noviembre de 1922 siguió teniendo una importancia primordial en las principales ciudades: Quito, Riobamba y Ambato (Fernández, 2000: 476). Esto conduce a una nueva revolución que también tendrá carácter jánico: La Juliana, nacida con el “golpe militar del 9 de julio de 1925” (Fernández, 2000: 476). Uno de sus rostros fue de interés social y reivindicaba los derechos de los obreros:

Ciertamente los propósitos iniciales de la Revolución Juliana consistieron en modernizar las instituciones del Estado y en derribar al «patriarca», a quien en un primer momento se identificó con el poderío de la «bancocracia plutocrática guayaquileña» [...] los militares del 25 adoptaron un lenguaje de corte socialista, pues predicaron la redención del proletario, la igualdad de todos, la dignificación de la raza indígena, [y] la emisión de leyes eficaces para el mejoramiento obrero. (Fernández, 2000: 478)

Como es evidente, esta inclinación favoreció, en un primer momento, “la expresión de la emergencia de nuevos estratos sociales” (Fernández, 2000: 479). Es fácil suponer que el cambio supuso un empujón para las corrientes

rupturistas. La transgresión de los viejos grupos discursivos con sus valores restrictivos y, como se evidencia en el caso que nos compete, clasistas, será de alto interés para los nuevos escritores. Sin embargo, el surgimiento será coartado:

Los «nuevos años» atestiguan de este modo, la presencia de un «patriarca» que, lejos de agonizar, se fortaleció progresivamente aprovechando la extensión de los procedimientos democráticos y el régimen partidista recién inaugurado con el nacimiento de los partidos políticos. (Fernández, 2000: 481)

Llegamos al cierre del proceso de apertura en una nueva caída en el conservadurismo con el triunfo del candidato Velasco Ibarra en las elecciones de 1933. Se reafirma una tendencia que echaba por el suelo los logros de los estratos medios y bajos. Se volvía a los viejos valores eclesiásticos, junto con su poder, “en un país en que el clero seguía ejerciendo una influencia notable” (Fernández, 2000: 481). De igual forma se reafirma una cultura elitista que afianza la distancia entre la burguesía y la clase obrera.

Me detendré un poco en este caso porque Ecuador refleja lo que debió haber pasado en los otros países dadas las fechas de publicación de algunos de los textos del *corpus*. Si tenemos cuentos y novelas con un profundo sentido irónico publicados después de 1930, más aún, a finales de esa década, es indudable que la potencia del pensamiento se sobrepuso a los temblores económicos; la figuración irónica siguió trabajando allí donde la crisis tuvo mayor ahínco. Pensemos que la constitución ecuatoriana aprobada en 1929 tenía un “carácter progresista” que contemplaba cambios como “el voto a la mujer alfabeta”, el reconocimiento de “los derechos de los hijos ilegítimos” y “senadurías” a favor de los obreros, de los campesinos y de los profesores. Consideremos también que “se crearon las inspectorías del trabajo” y se mejoraron las condiciones para la labor de mujeres y niños (Fernández, 2000: 409). Tomemos en cuenta dichos factores al revisar la crisis de 1929. Sin lugar a dudas, en todos los países representó un encrudecimiento de la vida no solo de las clases humildes sino incluso de la burguesía. En Ecuador se hizo muy evidente. Como es de esperarse, el escollo desemboca en represiones y

violación de derechos fundamentales. Pero no pudo acallar el florecimiento del trabajo de los autores que nos ocupan.

De nuevo, Ecuador refleja un progresivo deterioro de los privilegios conseguidos en la década de 1920. Este tiene su conclusión en “la recuperación de la instancia hegemónica del Estado por parte de la clase terrateniente en las elecciones de 1933” (Fernández, 2000: 498). Pero al mismo tiempo encontramos que:

... estos resultados estuvieron acompañados por una acusada inestabilidad política y por una praxis literaria que no fue uniforme, sino que pugnaba por resolver la indefinición de tendencias con que se había cerrado la década anterior. (Fernández, 2000: 498)

Se manifiesta una continuidad discursiva a través de las dos décadas que sobrevive a las embestidas del conservadurismo. Uno de los intertítulos de María del Carmen Fernández es especialmente explícito: “1930-1934: Triunfo del conservadurismo y radicalización literaria” (2000: 498). Palacio es la mejor expresión de esto: su trabajo tuvo sus primeros pasos en la década de 1920, con su primera colección de relatos, los títulos publicados después de 1930 solo agudizan los principios de una propuesta ya promulgada. La lucha material quedó cercenada pero la discursiva se agudiza. El ala conservadora podía desear una vuelta a las condiciones ideales anteriores al crecimiento económico, pero el cambio estaba hecho; los nuevos grupos discursivos no podían ser eliminados, su efecto seguiría ejerciéndose aunque fuera en las rendijas más pequeñas.

A través de esa mínima fisura, la figuración irónica se colaría y desmontaría las bases del marco impuesto sobre el mundo. El efecto de la ironía en diversos escritores es importantísimo. Ellos lo convierten en la base de sus funcionamientos. Esos libros extraños, inclasificables, incómodos, se transforman en tales debido a que no son una simple importación o la continuidad de estéticas establecidas. Estas obras, como pasa con Pablo Palacio, son el justo medio que sabe templar la influencia internacional con la inquietud interna. Tomando el caso nombrado, Palacio no puede negar sus filiaciones con la literatura irlandesa al echar mano al libre fluir de la consciencia explotado por James Joyce en su *Ulysses* [*Ulises*] (1922) (cf.

Wilson, 1977). Pero al mismo tiempo tuvo la inteligencia para convertir sus obras, *Débora* (1927) o *Vida del ahorcado* (1931), en manifestaciones de la problemática ecuatoriana. Este autor se convierte en la mejor expresión de la hibridez cultural ecuatoriana; son varias las fuerzas que hacen tensión en las páginas de Palacio: su inquietud social, su búsqueda literaria, su reflexión cultural, los influjos internacionales se anudan en la figuración irónica que se manifiesta en el humor, lo grotesco y lo fantástico.

Los dos escritores que nos faltan, solo confirmarán esta continuidad de la ironía después de 1930. Lino Novás Calvo y María Luisa Bombal son nombres tardíos, los escritores más jóvenes, por decirlo de algún modo. Pero sus circunstancias y características muestran no pocas consonancias.

Hacia el norte del Ecuador latinoamericano hallamos una isla donde las expresiones de vanguardia parecen padecer una sequía:

El vanguardismo llega tarde a Cuba y carece de la audacia polémica y experimental de los movimientos de comienzos de esa década de los veinte. La revisión cultural se inicia hacia 1923, con una asociación cívica llamada «Grupo Minorista de La Habana», un «movimiento de depuración y de renovación tanto política-social como literario artístico».(Verani, 1995a: 20)

La acotación sobre el talante político-social es importantísima pues debemos recordar que “la isla estaba viviendo uno de los momentos más peculiares de la recién estrenada República” (Romero, 2008a: 19). Esto condicionará a muchos de los jóvenes narradores, incluyendo a uno de la talla de Alejo Carpentier, por quien tendremos que esperar hasta 1949 para ver su primera novela de considerable resonancia, *El reino de este mundo*. La inquietud política suplantarán a la más netamente literaria:

... no puede obviarse que estas transformaciones ocurren en una etapa de fuertes convulsiones políticas internas y externas, que de un modo u otro contribuyeron a acentuar los rasgos esenciales de la renovación que se reclamaba. (Romero, 2008a: 19)

Otro punto destacable, sobre todo porque vamos a revisar el trabajo de Lino Novás Calvo, es la fuerte presencia del naturalismo que ahora entraba en decadencia. Cuba venía de una apropiación de este estilo que empieza a

descender para dar paso al vanguardismo. Sin embargo, estas dos condiciones explican por qué la narrativa cubana tardará tanto, en apariencia, para sincronizarse con la ruptura del resto de América Latina. Todo ello más destacable al considerar otras artes que daban pasos más avanzados como la pictórica:

El vanguardismo artístico, de tan amplia repercusión en la pintura cubana y, desde el punto de vista literario, reconocible en la poesía y en ciertas zonas del ensayo, no ha querido ser admitido por buena parte de la crítica como presente también en la narrativa, sin embargo, aunque débil, también permeó las estructuras literarias del cuento y la novela... (Romero, 2008a: 24)

Se denota un discurso “débil” si no se pondera la configuración íntegra. Con la ironía, Lino Novás Calvo se convierte en una manifestación de textos recalitrantes en su escisión. Es cierto que debemos prestar una atención muy cuidadosa para no establecer conclusiones radicales y erradas, pero desde ya, junto con Cira Romero, podemos afirmar que su trabajo se aparta “del discurso narrativo tradicional” (2008a: 25). La cuestión está en saber dónde buscar. Es una vanguardia a la cual es difícil dar medida y forma por las condiciones históricas que vive. Muchos de sus exponentes, ante la premura de la política, tardan en dar frutos. Pero Novás Calvo, hijo único y errante, encuentra su puesto al cotejarse con el continente.

Empecemos recordando que Cuba tuvo una abrupta e incluso traumática inserción en el orden neocolonial tras la guerra entre Estados Unidos y España, país que dominaba la isla. El resultado de este conflicto fue una gran derrota para el antiguo imperio de la península ibérica y la victoria del naciente poder norteamericano que se convirtió en

... libertador y conquistador de Cuba, mantiene su tutela e intenta evitar el triunfo de los liberales, a los que teme por igual por sus virtudes como por sus defectos. (Halperin Donghi, 1981: 341)

La incomodidad del gobierno estadounidense ante los liberales se debe a que ellos buscaban avances independientes como “el sufragio universal” (Halperin Donghi, 1981: 341). A pesar de que tuvieron que convivir con estos,

los poderes extranjeros pudieron afincar su influencia cuya manifestación más flagrante fue la enmienda Platt:

... por la enmienda Platt (incorporada bajo presión de la potencia beneficiaria a la constitución cubana) tienen derecho a intervenir en Cuba para asegurar la vida, propiedad y libertad individual. (Halperin Donghi, 1981: 342)

Este privilegio no tarda en ser aplicado. En 1906, los liberales llaman a Estados Unidos para que intervengan la isla y pongan al país bajo administración militar. Pero no fueron muy constantes en su aplicación. Al contrario, en 1916 el “conservador García Menocal” se hace con el poder tras confrontar un alzamiento liberal que fue “contemplado esta vez con indiferencia” (Halperin Donghi, 1981: 342). Este período presidencial vivió:

... una enloquecida prosperidad azucarera, causada por los altos precios de guerra; la clase política cubana participó con entusiasmo en la danza de los millones, abandonando sus últimas reticencias frente al avance de la corrupción... (Halperin Donghi, 1981: 342)

Como es de esperarse, esto desemboca en una “crisis de precios” en 1920 que da fin a la hegemonía de García Menocal; se abre paso un gobierno presidido por “Zayas, liberal disidente” (Halperin Donghi, 1981: 342). Debido a la difícil situación económica, Zayas buscará asesoramiento norteamericano que recomendará un afincamiento de la dependencia y el neocolonialismo gracias a la conquista de las tierras azucareras de la isla por parte de las compañías norteamericanas. Así, la vida económica de estas tierras del Caribe quedarán en las manos de la potencia del norte.

Con el panorama anterior no sorprende descubrir que el próximo presidente cubano será un “antiguo gerente de la sucursal habanera de la General Electric Company” (Halperin Donghi, 1981: 343). El general Gerardo Machado es elegido en 1924 y gobernará en una circunstancia de crisis que se mantiene a flote por los precios del azúcar. En 1928, Machado termina de convertirse en dictador al postergar sospechosamente las elecciones. Pero otra “crisis del precio del azúcar”, *leit motiv* de la historia de la isla, agudiza la ya difícil supervivencia de los cubanos. La solución al atolladero haría más

evidente la vinculación de Cuba con su metrópoli. El gobierno de F. Delano Roosevelt, iniciado en 1933, busca poner fin al régimen de Machado, el cual cae a mediados de ese año expulsado por una revolución militar. No es difícil relacionar la última caída de precios con el derrumbe de la economía de 1929, ni tampoco advertir que el conservadurismo en este caso se manifestará como “un proteccionismo más cerrado” de Estados Unidos y “la dependencia total de la economía cubana respecto de la estadounidense” (Halperin Donghi, 1981: 343).

Tal radicalidad en las decisiones, tal evidencia de la subordinación económica, orientará a las vanguardias a un fuerte carácter político. La búsqueda estética pasa a un segundo plano o, por lo menos, no es más importante que la expresión neta de las posturas ideológicas. Reiteremos que esta fue la generación que “contempl[ó] los fallos del régimen republicano, que había nacido ya coartado” (Fernández Retamar, 1977: 194). De aquí, el talante que tendrá la generación fundadora de la *Revista de Avance* (1927-1930):

Es una generación esencialmente pugnaz, una «generación de combate», según la nomenclatura orteguiana. La define el politicismo; pero también, como reacción explicable, el apoliticismo: no la indiferencia hacia la política –que caracterizará a la próxima generación– sino la separación voluntaria, la sustracción a aquélla. (Fernández Retamar, 1977: 196)

Esta presuposición crítica se explicita en la “Declaración del grupo minorista” (1927). Allí, los firmantes, entre quienes se encuentra Alejo Carpentier, exaltan el “fenómeno innegable, comprobado en distintos países” de renovación “ideológica, la *izquierdización* de los grupos de esta índole” (Martínez Villena *et al*, 1995: 124; cursivas en el original). Más adelante, el texto se torna explícito y delimita a su adversario:

En el transcurso de un año, interpretando y traduciendo la opinión pública cubana, [el *Grupo Minorista*] ha protestado contra el atropello de Nicaragua, contra la política de Washington respecto a México, contra el allanamiento del recinto universitario y el domicilio de Enrique José Varona por las fuerzas de la Policía Nacional. (Martínez Villena *et al*, 1995: 124).

Citaré de nuevo el manifiesto porque hace fehaciente la preocupación de los movimientos de vanguardia por la suplantación de nuevos valores. Así una discusión que parecía exclusivamente política adquiere una inclinación más ideológica, la confrontación entre los grupos discursivos y sus valores se expone sin máscaras:

¿Por qué en las conversaciones del *grupo* se hacía burla de los falsos valores, de los mercachifles patrioterros, de los incapaces encumbrados, de los genios oficiales; y se censuraba el desconocimiento de los problemas cubanos, el sometimiento de nuestro Gobierno a la exigencia extranjera, la farsa del sufragio y la ovejuna pasividad del medio? (Martínez Villena *et al*, 1995: 124)

Notemos que la tesis antes manejada de forma teórica y demostrada a través de análisis históricos se manifiesta también en la literatura. El surgimiento de nuevos sectores implica el desarrollo de grupos discursivos que confrontarán los valores de las élites. Es muy probable que esto se codifique en un discurso tan directo en Cuba debido a sus circunstancias. Pero como veremos en el próximo capítulo, la idea esbozada por el *Grupo Minorista* es compartida por todos los escritores del *corpus*.

Sin embargo, quizás por el cerco discursivo impuesto a la isla, primero por España y luego por Norteamérica, las fechas de vanguardia aquí son tardías. Algunos hablan del año 1923 como aquel en que aparecen las primeras manifestaciones. Pero “[d]e modo definitivo, el vanguardismo aparece en las páginas de la *Revista de Avance*, fundada en marzo de 1927” (Fernández Retamar, 1977: 198). Al contrastar esta fecha con la de *Martín Fierro* o *Proa*, que se empiezan a publicar desde 1924, ni hablar de los tempranos manifiestos de Huidobro, el barco de la vanguardia parece atracar tardíamente a la isla. Más aún, la fuerza de las primeras letras cubanas de ruptura es débil al pensar en los logros de Carpentier –tronco central de la nueva narrativa hispanoamericana (cf. Shaw, 1981)– o las “extremas formas vanguardistas” de los poetas de *Orígenes* (Fernández Retamar, 1977: 209). Por lo tanto no es extraño que a la vanguardia de 1920 y 1930 de estas latitudes se le considere un período de transición para pasos más rotundos:

El vanguardismo, entendido como el resumen de los ismos europeos, tuvo en nuestra poesía una vida efímera, un consciente sentido de tránsito hacia nuevas formas. Como Esténger dijo, parodiando una frase de Enrique Díez Canedo, «en Cuba apenas ha existido la “literatura de vanguardia”». (Fernández Retamar, 1977: 208)

Aparece de nuevo Lino Novás Calvo como un autor ex-céntrico, alejado de los discursos tradicionales, un afortunado descubrimiento de la *Revista de Avance* (Marinello, 1977: 216). La historia suena repetida: un autor solitario que desde su individualidad se acerca a los grupos rupturistas pero mantiene la distancia sin perjudicar las filiaciones:

... yo escribí el primer poema en la *Revista de Avance*, eso era como hacer lo contrario de lo que ellos estaban publicando, porque esa era la revista de los Señoritos, de la literatura pura [...] Era la vanguardia, movimiento de la nueva generación burguesa [...] La vanguardia fue deshumanizada. Pero como yo no podía hacer literatura deshumanizada a ellos les gustaba tener la nota proletaria. (Novás Calvo citado por Romero, 2008b: 14)

Así, el autor de *El negrero* da sus primeros pasos en el marco de la renovación y tuvo “la virtud de saber aprovechar los aportes más valiosos e imperecederos del criollismo”, con lo cual no es casual que él se considerara distante de la estética deshumanizada. Pero al mismo tiempo supo echar mano al “expresionismo, en su propósito de desnudar, en el personaje local, la más honda e individual esencia humana” (Romero, 2008a: 21). A esto yo agregaría el uso de la pasión crítica que venía manifestándose en Latinoamérica y cobra nuevos ímpetus y diferentes formas con esa “nota proletaria”. Sería ocioso volver a describir las características que hermana a Novás Calvo con los otros autores del *corpus*. Solo plasmaré de una vez que la novela mencionada, en consonancia con las particularidades tensiones que sintieron Palma o Núñez, cumple con el realismo precedente pero lo hermana con una perspectiva grotesca que nos da un vistazo al pasado abismal de América.

No necesito revisar tan a fondo el contexto histórico-literario del último caso. Chile ha sido un hito privilegiado en el estudio de las vanguardias, como ya se dijo. Pertenece a esos países cuyas condiciones políticas beneficiaron el desarrollo de los ismos con muchas similitudes a los europeos. Junto con

Argentina, forma el mejor ejemplo de cómo se podía trasplantar el funcionamiento de escuelas a tierras americanas sin desmedro de la calidad. Su escena está protagonizada por dos poetas de altísima factura como Pablo Neruda y Vicente Huidobro:

En la actualidad resulta innecesario subrayar la prioridad cronológica de Vicente Huidobro como precursor de los movimientos vanguardistas hispanoamericanos. Su actividad como promotor de las doctrinas estéticas de la primera vanguardia europea en el ámbito hispano no puede ya desconocerse ni tergiversarse. (Verani, 1995: 33)

La estética de este poeta postulaba “la autonomía del objeto artístico” (Verani, 1995: 33). Hemos citado con suficiente amplitud sus manifiestos, solo era necesario reafirmar su presencia desde la innegable sentencia de Verani. El otro rostro chileno que se internacionalizó fue el de Neruda con una actitud radicalmente distinta: no ambiciona crear escuela ni ser portavoz de ningún movimiento; rara vez formula los principios de su propia estética y cuando lo hace defiende la «poesía impura» (Verani, 1995: 36):

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos. (Neruda, 1995: 244)

Por si haber expuesto estos nombres al mundo no fuera suficiente, Chile ofrece un germen posterior de igual calidad:

No se ha determinado aún debidamente el aporte de otros escritores chilenos que comparten la inquietud renovadora, nombres de indudable jerarquía, como Juan Emar, Pablo de Rokha, Rosamel del Valle y Jorge Edwards Bello... (Verani, 1995: 38)

Y ante esta estirpe surge una escritora con tanta fuerza como sublimidad. María Luisa Bombal fue una mujer que estuvo al tanto de todos los movimientos que se desarrollaron en su tiempo. Mantuvo contacto con Jorge Luis Borges, quien además presenta en alguna ocasión su obra (Borges, 2000:

51), y con Oliverio Girondo. Se mantenía al tanto de las publicaciones periódicas europeas, argentinas y chilenas, entre otras. Todos estos aspectos la proponen como una joven promesa a insertarse en los discursos centrales. Sin embargo, su obra semeja una ínsula sola.

Revisar el contexto histórico no modificará demasiado la explicación que podríamos dar a su singularidad. El esquema es muy similar al que se repetirá en el resto de Latinoamérica. Chile fue uno de los primeros países en insertarse dentro del sistema neocolonial encabezado, a finales del siglo XIX, por Inglaterra. Esto le había dado un profundo desarrollo económico que, además, ya venía impulsado por el triunfo en la Guerra del Pacífico. El debate político se desenvolvía en una lucha democrática: “Dos coaliciones inseguras dominaban la fútil política chilena: la Unión liberal y la Alianza liberal conservadora” (Halperin Donghi, 1981: 334). La escena se volvió más precisa e importante hacia 1920 con motivo de las elecciones presidenciales que serían ganadas por Arturo Alessandri, candidato liberal, quien “supo presentarse como el candidato de la renovación y de las clases populares” (Halperin Donghi, 1981: 334).

La política de Alessandri se decantó hacia el movimiento obrero, que creció; el Partido Comunista, de reciente organización, le otorgó su “adhesión al nuevo presidente”. La resistencia venía del ala parlamentaria, “mal equilibrada por la minoría que le era adicta” (Halperin Donghi, 1981: 335). Vuelve a ganar las elecciones en 1924 pero esto no es suficiente; el líder político se ve obligado a salir del país “ante el marasmo legislativo” para dejarle el poder a “una junta militar” (Halperin Donghi, 1981: 335). Como se ve, las fuerzas conservadoras en Chile tienen particular fuerza. Si bien su bonanza permitió la explosión vanguardista y la formación rápida de grupos discursivos, la fuerza política de las viejas élites se mantendrá firme.

El nuevo período estaría caracterizado primero por la moderación, luego por el conservadurismo y finalmente por la crisis económica que despertaría el militarismo. Al presidente Alessandri lo sustituye Emiliano Figueroa Larraín de forma temporal; este es el primer cambio, frente al talante liberal del primero, el segundo político será moderado. En 1927 es elegido el coronel Ibáñez, quien desarrolla un gobierno de labor febril y que “se apoyaba en la prosperidad de los años 1925-29”. Este “se transformó progresivamente en una dictadura”

(Halperin Donghi, 1981: 336). Por último, después de la crisis económica, el régimen muestra su cara más cruda:

La depresión la transformó en un régimen más duro y represivo, a la vez que la privaba del apoyo popular; a mediados de 1931, tras de unos días agitados en Santiago, el presidente Ibáñez cruzaba la frontera hacia el destierro. (Halperin Donghi, 1981: 336)

El país quedó arruinado marcando el regreso a una circunstancia más cerrada. Los parámetros muestran más de una similitud con los revisados en los otros países. Lo que cambia las condiciones de María Luisa Bombal, es su pertenencia a un contexto donde las vanguardias se manifestaron en escuelas literarias y en mayor armonía con las manifestaciones de Europa. Sin embargo, ella no entra en la clasificación: “como en el caso de las pinturas Frida Khalo, Leonora Carrington y Remedios Varo, la escritora chilena poco caso hace a los manifiestos literarios en boga” (Guerra, 2000: 12). Aunado a lo anterior resaltaré que la parte más importante de su obra se realiza en los años cercanos a la crisis económica y política de Chile. En cierta medida parece que sus manifestaciones son la continuidad del discurso que prosperara hacia 1920.

Incluyo a María Luisa Bombal en el *corpus* porque su presencia afianza mi tesis de que, para comprender a cabalidad la vanguardia latinoamericana, debemos mirar a sus exponentes individuales y extraños. Los modos de la figuración de la ironía que evaluaremos se manifiestan en novelas como *La última niebla* o *La amortajada*. Su escritora buscó librarse de la rémora de la vanguardia tradicional y exponerse con autenticidad. Incluso en un país reconocido por su filiación rupturista, cuyo discurso ha sido hartamente revisado y cotejado con el de Europa, hallamos un nombre que parece un hijo huérfano. Por tanto, su inclusión es necesaria.

3.3. LA TRANSGRESIÓN

Antes de pasar al análisis de la figuración de la ironía en el *corpus* me interesa reafirmar que la crisis de la razón no es nueva en Latinoamérica. En este sentido, la transgresión tampoco es algo innovador *per se* en el discurso

latinoamericano. Lo nuevo serán sus transformaciones y más recientes manifestaciones. Retomo lo dicho por David Roas sobre lo fantástico y lo hago extensible a toda la ironía: al trabajar con grupos cambiantes, condiciones variables, el discurso que echa mano a esta figuración debe estar continuamente innovándose. La ironía solo funciona si genera determinado efecto en el espectador, el lazo de lectura debe ser muy estrecho para que la risa, el miedo o la repulsión sean sinceros. Por tanto, la formulación transgresiva está continuamente revisándose. Tampoco quiero decir que los clásicos fantásticos o grotescos hayan perdido validez, al contrario, esta breve nota que hago es, en parte, un reconocimiento a las raíces de este árbol en constante transformación.

El Modernismo es “la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón –también de los nervios– al empirismo y el cientismo positivista” (Paz, 1974: 126). Su importancia nunca será suficientemente remarcada. Este movimiento “fue nuestro verdadero romanticismo”, pero más importante: “no fue una repetición, sino una metáfora: *otro* romanticismo” (Paz, 1974: 126), con sus propios códigos y coordenadas. Su fuerza solo se entiende si se observa cómo la filosofía francesa del siglo XIX, en Latinoamérica, “más que un método científico, fue una ideología, una creencia” (Paz, 1974: 126-127): una estructura de valores para las élites que se preocupaban por la realidad y sentían la necesidad de cambiarla, modernizarla, emulando a sus vecinos del norte o a las potencias europeas. Esta será una de las piedras angulares contra la que reacciona el Modernismo y uno de los puntos que atacará la vanguardia, pero no nos adelantemos.

En una ecuación evidente, los poetas de finales del siglo XIX subvertirán la visión objetiva para privilegiar su subjetividad profunda y caprichosa:

Cada osada introspección, cada imagen insólita, cada metáfora desatinada constituye un atentado contra el ritmo, la costumbre y la compostura imperantes, implica una rebelión contra la chatura, la pacatería y la tísica burguesas. (Yurkievich, 1996: 21)

En uno de los fundadores del movimiento, José Martí, ya se nota esta preocupación por hacer de la poesía la contraposición al comercio y la pragmática:

La poesía es el lugar del *otro* comercio. Resulta emblemático, además, que en esos años la poesía martiana represente la escena de la escritura, insistentemente, en la noche, en un interior, siempre después del trabajo. Ese desprendimiento implica la *autonomía* o voluntad autónoma del sujeto literario, es decir, su distanciamiento del imperativo racionalizador, utilitario, distintivo del orden social moderno. (Ramos, 2009: 175-176)

Lo que en Martí es poesía, en sus sucesores podría convertirse en narrativa, o literatura privada en general; aquella que se contrapone a la producida para su consumo masivo, público e inmediato en la prensa –esta última expresada sobre todo en la crónica. En esos espacios se dará lugar a lo grotesco en la visión de las mujeres amadas que se desbocan por el sexo y muestran sin pudor su plenitud erótica:

La Grecia que Darío figura no es ya la neoclásica. Es un mundo fuerte y fogoso de irreprimibles instintos al desnudo, dotado de una vitalidad y una sensualidad desenfrenadas. Es la Grecia dionisiaca, la esfíngica, la pítica y la pánica, poblada de dioses lúbricos, de potentes sementales, de sátiros lascivos y de ardorosas ninfas. (Yurkievick, 1996: 24-25)

Aquí está uno de los espacios de ataque del poeta modernista. Frente a la visión de la mujer madre, virgen y veladora de los valores del hogar –aquella que era el tesoro del burgués moderno–, el poeta adora a la fémina agresiva que no teme entregarse a los placeres mundanos. El objetivo es claro: destruir las precepciones sobre el género femenino.

Lo fantástico tampoco se hará esperar. Será una de las armas que empleará el nuevo creador para tantear los límites de la estética y de lo real. En cuentos como “El caso de la señorita Amelia” o “Verónica”, Rubén Darío da traspie con nuestros paradigmas, con la familiaridad de nuestro mundo para mostrarnos que el cientificismo no puede ordenar todo. A través de sus grietas, de sus fisuras, lo inexplicable se cuele como fuerza demoledora.

Por último, aunque quizás sea un poco más difícil ponerle el dedo encima, el humor también se hace presente. Primero como “una manifestación del ingenio popular expresada en sus formas lingüísticas” (Bohórquez, 2007: 26) en el costumbrismo. Luego de forma más amplia en algunos textos del

modernismo –no estaría de más acotar aquí que Palma vuelve a ubicarse a contrapelo del discurso central y usar en su primera etapa un abierto humor negro. Pero ya en Darío se ve cierto guiño sonriente cuando un tigre, cuya pareja fue asesinada por el “príncipe de Gales”, soñaba:

... que enterraba las garras y los dientes
en vientres sonrosados
y pechos de mujer; y que engullía
por postres delicados
de comidas y cenas
–como tigre goloso entre golosos–,
unas cuantas docenas
de niños tiernos, rubios y sabrosos. (Darío, 1977b: 164)

No me interesa desarrollar estos puntos sino señalarlos para destacar su contracara: la crónica y la labor periodística de estos escritores: “la crónica, el encuentro del poeta con los «exteriores» de la ciudad, nos permitirá considerar lo que el «interior» borra” (Ramos, 2009: 176). Si por un lado, la poesía y la narrativa representaron la interioridad, donde la estética y la transgresión se manifestaban dando eco a un mundo subjetivo, la crónica será el otro lado, el precio que el bardo paga por su lugar en la sociedad:

... la crónica no fue un mero suplemento de la modernización poética [...] La crónica [...] fue una condición de posibilidad del alto grado de conciencia y autorreflexividad de ese sujeto ya en vías de automatización. (Ramos, 2009: 205)

Las dos etapas del Modernismo constituyen el otro factor que debemos contemplar para entender cómo funcionó su conciencia del sujeto con y su sociedad: “una inicial de plenitud, otra involuntariamente paródica o de trivialización en el *kitsch*” (Ramos, 2009: 219). Si en un primer momento, el poeta temía convertirse en el juguete del rey burgués, para parafrasear un famoso cuento de Darío (1976: 33-40), ahora busca desesperadamente encajar en los parámetros que le impone. Si en una primera etapa, el modernismo fue la transgresión, luego se convertirá en el coro que canta los valores de la sociedad comercial. Es muy cierto que la afirmación anterior es una generalización, pero también que la dilatada existencia del Modernismo convirtió sus mecanismos en eso: trucos y esquemas para manufacturar

poesía. Con este cambio no será sorprendente que algunas ideas que se usaron en la crónica para afianzar su lugar en el mercado cultural, afincaran los valores de las élites.

Regresemos a Martí para entendernos mejor. Comprendamos que la escritura periodística era un ordenamiento del mundo, su problema tiene un carácter más relacionado con la ideología, o los valores de un grupo, que con la simple sintaxis:

... el problema de la disposición de las noticias en la crónica está ideológicamente sobredeterminado, precisamente porque la información era un modo de representación, como sugería Benjamin, que cristalizaba la problemática del orden y de la comunicación en la sociedad moderna. (Ramos, 2009: 231-232)

El cronista, en sus reportes, intenta “rearticular los fragmentos, narrativizando los acontecimientos” (Ramos, 2009: 232). Por supuesto que en su plasmación, al abordar las ciudades mercantilizadas donde vivía, valores como “el trabajo productivo y la eficiencia”, así como “el espectáculo del consumo como un nuevo modo de diversión” (Ramos, 2009: 234), hallaban sitio.

Pero en esta narrativa cobraba más fuerza, y será importante para comprender los grupos discursivos a los que se opondrán los vanguardistas. La familia era de clave interés:

... más allá de la evidente tematización, la familia era un mecanismo clave de *modelización narrativa*, un modo de organizar la materia literaria. De ahí que la familia constituyese un modelo del mundo y la figura de un sistema de representación misma, de la materia heterogénea de la realidad social. (Ramos, 2009: 324)

Si resaltamos cómo el núcleo social, en su sentido más tradicional, se convierte en “modelo de mundo”, entenderemos la fuerza del discurso tradicional. Será más significativo que Martí, un revolucionario y escritor transgresor en su poesía, se preocupara por la escisión de la pareja en la ciudad moderna. Julio Ramos analiza cómo el tópico de la ruptura familiar era un problema de atención fundamental:

Se trata, evidentemente, del tópico de la *crisis familiar*, acaso hoy demasiado cristalizado en una retórica conservadora. Aunque en la época de Martí –y sobre todo para un latinoamericano de siglo recién llegado a Nueva York– la «crisis» debió haber consistido en una experiencia intensa, mucho más significativa que un simple ataque retórico a la modernización. (Ramos, 2009: 322)

Frente a la vorágine moderna que se abría ante él, Martí retoma sus bases. Pero lo que no prevé es cómo esta narrativa de la familia tradicional reafirmaba los valores de grupos conservadores. Con la calma posterior al sacudón modernista, la sociedad habrá sobrevivido a la aventura. La subjetividad fue una válvula de escape para las inquietudes de las nuevas clases. Pero también fue la herramienta para evitar una confrontación más abierta. Solo esto explica que las reflexiones sexuales para dar sentido a la psicología de los personajes masculinos de Palacio hayan causado escándalo después de las mujeres retratadas por los modernistas. Los poetas posteriores a Darío dieron rienda suelta a la transgresión pero también reafirmaron los viejos valores ante el mundo en crisis. Es, sin duda, una actitud contradictoria, un sujeto escindido que no sabe cómo compaginar sus críticas internas con los mismos mecanismos actuando en la materialidad inmediata. A la vez, es muy moderna. Por ello, el siguiente paso tiene que darlo otra generación, una generación de escritores que refresque la literatura con su horizonte de creencias.

Así como “la ideología romántica” coincide con el positivismo “en el delineamiento de los rasgos primarios del signo «mujer»”, la cara conservadora del modernismo reafirmará los valores familiares y esa idea de mujer que existía antes de su llegada. Este es el segundo techo ideológico que buscarán romper los nuevos transgresores: la todavía popular ideología positivista. Se enlaza muy bien con la idea tradicional de familia. El esquema necesitaba de un hombre trabajador y una mujer que se quedara en casa criando a los hijos y sirviendo de sostén emocional, moral y biológico, con lo cual se explica la angustia de Martí ante la ruptura de las parejas. De igual manera:

Para Comte y su nuevo diseño de un organismo social, esta inferioridad de la mujer, en el terreno de la razón y el

entendimiento, debe ser utilizada como soporte moral y sentimental para el hombre en sus empresas en aras del progreso de la humanidad. (Guerra, 2000: 31)

Así se establecía un vínculo entre familia, estado y positivismo. Pero detengámonos a ver con más calma los antecedentes para palpar su vigencia en fechas tan avanzadas como 1929. Esto explica la vigencia y la popularidad de lo fantástico, lo humorístico y lo grotesco en las décadas de 1920 y 1930.

En el primer capítulo apunté que la filosofía positivista había suplantado a la escolástica, imperante en la época colonial. Esto sustituía dos modos de pensamiento, pero también superponía dos visiones sobre algunos puntos. Coincidiendo con la relación Comte-romanticismo sobre la familia, algo similar ocurrirá con la escolástica y el positivismo. Si se cambió una comprensión religiosa por otra científica, el planteamiento social no fue radicalmente alterado fuera de esos ámbitos. Se buscó la modernización, la sociedad se hizo pragmática, pero persistió la estructura familiar y las capas sociales, manteniendo en alto a las familias blancas, sanas y hermosas. El hombre debía trabajar y cuidar del bello sexo, quien aseguraría la reproducción y el crecimiento de los hijos. Cualquier otra propuesta es excluida. Estas ideas, además, se insertaron en el sistema educativo, como ya nos recordaba Pedro Henríquez Ureña (1969: 141).

A este rígido sistema agreguemos los mecanismos del poder. El ejemplo de México es muy significativo, aunque no el único. A finales de la década de 1870, “el triunfo de [Porfirio] Díaz significaba una etapa importante en su transformación” (Halperin Donghi, 1981: 240). Ahora se afirmaría “un progresismo autoritario, una «tiranía honrada» [...] que se encargaría de provocar la modernización económica tan demorada, era la exigencia de la nueva modernización cultural” (Halperin Donghi, 1981: 240). Casi no es necesario señalar que “ahora el positivismo enseña a examinar de modo que se creía más amplio los problemas mexicanos” (Halperin Donghi, 1981: 2040). Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, en muchísimos países se establece una alianza, a veces tácita, a veces explícita, entre gobernantes de mano fuerte y la filosofía modernizadora importada de Francia.

Prueba fehaciente es el *Cesarismo democrático* (1919), de Laureano Vallenilla Lanz. El autor revisa “las enseñanzas positivas de la Historia” (1991:

103) para darle sentido a la realidad venezolana, aunque hace extensible su tesis a todo el continente. Esta propuesta parte de las circunstancias vividas por el continente después de las guerras de independencia: posterior a su liberación, los países americanos habían quedado en una vorágine de destrucción, violencia, caos y hambre. Articular a las nuevas repúblicas era una tarea imposible ante la conflictividad de los diversos caudillos y las dificultades materiales. Por ende, la única respuesta hallada por la sociedad fue el caudillo o “gendarme necesario”:

... es evidente que en casi todas estas naciones de Hispano América, condenadas por causas complejas a una vida turbulenta, el caudillo ha constituido la única fuerza de conservación social, realizándose aun el fenómeno que los hombres de ciencia señalan en las primeras etapas de integración de las sociedades: los jefes no se eligen sino se imponen. (Vallenilla Lanz, 1991: 94)

Así, la “subordinación obligatoria a un jefe” parecía ser la única respuesta práctica y científicamente lógica al problema (Vallenilla Lanz, 1991: 94). Como es obvio, este historiador destacará el caso de Porfirio Díaz, por el contrario, verá con preocupación el caso colombiano: debido a su geografía le ha sido imposible imponer a ese jefe guerrero, por tanto su circunstancia es caótica y retrógrada, dividida y poco progresista.

Vemos una conexión muy fuerte entre vida familiar, educación, gobierno y filosofía. Los ámbitos se enlazan dando coherencia a la vida, evitando que se perdiera en la vorágine del caos. Solo faltaba una expresión ficcional, un relato de la tribu.

No me adentraré demasiado en este punto, otros ya lo han hecho por mí. El siglo XIX generó una serie de *Ficciones fundacionales* que, según Doris Sommer, se centraba en la relación amorosa de una pareja que servía como símbolo del país; el éxito o fracaso de la pareja reflejaba el éxito o fracaso del proyecto nacional. Pero estas historias son quizás demasiado viejas para tener un efecto directo sobre la literatura del siglo XX, aunque su idea de la familia tuviera factores recurrentes en las crónicas modernistas. Más efectivo es recordar una estirpe de escritores que esbozaron el positivismo en sus creaciones. El más sonado, y no poco significativo dada su postura política, fue

Rómulo Gallegos. El venezolano, con *Doña Bárbara*, es, junto con Rivera y Güiraldes, el mayor manifestante de la novela de la tierra, base de la cual surgen y contra la cual reaccionan algunos narradores del cuarenta (cf. Shaw, 1981). El hecho de que Gallegos maneje más de un concepto del positivismo es sorprendente si recordamos que Vallenilla Lanz empleó la misma filosofía para justificar la dictadura de su mayor enemigo político: Juan Vicente Gómez.

Pero el positivismo parece dar para todo. El protagonista de Gallegos se lanzará “a la empresa de aniquilación de las fuerzas oscuras que frenaban el progreso del llano” (Díaz Seijas, 1980: 200); el hombre de la ciudad llevará su ciencia para sacar a la tierra de la barbarie, reconstruirá la hacienda de su familia y pondrá orden en el caos. Todo lo anterior tendrá una fuerte impronta estética: “La deixis de la organización, la certidumbre” se corresponderá con el “logro de la belleza” y, por supuesto, se opone a “la deixis *del caos*, de lo demoníaco, que corresponde a la fealdad” (Díaz Seijas, 1980: 200).

Con Gallegos y sus equivalentes—pues él no será el único que recurra a esta estética, no es casual su importancia continental—, se cierra un círculo significativo que se cimenta en “el utilitarismo, el materialismo, el naturalismo, el biologismo, el pragmatismo” (Ferrater Mora, 2004: 2854). La raíz de los títulos abordados está “en Auguste Comte, el cual propuso y desarrolló, una «filosofía positiva»” (Ferrater Mora, 2004: 2854). Con esta, los latinoamericanos se sincronizarían al viejo continente.

Hagamos, por fin, una descripción del programa que será subvertido, desbordado y roto por los escritores del *corpus*. La base de la sociedad y de su ideología será la familia, una estructura cerrada y productiva que asegurará el futuro de la nación. Pero esta debe venir dada por un matrimonio heterosexual y reproductivo, el sexo, el erotismo y el amor quedan subordinados a esas funciones. Todo individuo que por razones psicológicas o físicas no pueda cumplir con esta premisa, menos aún si sus razones son caprichosas, es excluido. Este núcleo es el accionar, en pequeño, de valores como el pragmatismo, el utilitarismo, el cientificismo y el comercio. No es casual que esta visión refuerce el trabajo productivo en función de una idea abstracta y no en la resolución de problemas más concretos. La ideología aquí presentada servía de sostén al sistema regional que se insertaba en uno mundial orientado a satisfacer las necesidades de las metrópolis, no de las colonias. El orden

rígido terminaba de sellarse con la presencia de gobernantes fuertes. Por supuesto, la filtración se encuentra en el desarrollo de las capas bajas; su evolución será la que permita la democratización, en mayor o menor medida dependiendo del país. Por último, este juego de correspondencias se termina de marcar con una estética donde el orden y la ciencia se visten de estéticas serias, hermosas, claras y equilibradas. El modernismo fue el primer quiebre con esta última, una ruptura subjetiva, individual, expresada en obras de consumo más bien privado. Pero en su expresión masiva, la crónica, mantuvo muchas de estas ideas. La vanguardia será la confrontación privada y masiva del techo ideológico. Aunque la visión de mundo se reafirma después de 1930, el efecto de la renovación discursiva, el surgimiento de los nuevos grupos, ya estaba hecho. Aquí entra en plena significación la idea de una sociedad híbrida y en cambio. Frente al cuadro reducido, los nuevos autores narrarán un mundo risible, donde se invierten los valores; el vórtice de lo grotesco como un agobio del cual no se puede escapar; o la clara transgresión del principio científico. Sus expresiones literarias confirman que el ser humano no puede reducirse a un molde, al contrario, su pasión crítica desborda las fronteras de su círculo ideológico.

4. LAS FORMAS DE LA TRANSGRESIÓN

4.1. AFILANDO LA IRONÍA

Una de las hipótesis de lectura que impulsaron esta investigación fue corroborar que lo fantástico, lo grotesco y el humor eran manejos comunes y fundamentales para varios narradores del período de vanguardias. La complejidad de esos elementos nos obligó a revisarlos desde la figuración irónica. La propuesta teórica ensamblada, revela que los modos referidos y la ironía establecen estrechos lazos. Por lo tanto, no debe sorprender que los escritores aquí estudiados sean, además de grandes cuentistas y novelistas, inteligentes ironistas.

Retomemos, una vez más, que si se busca revisar la realidad y su representación, la ironía es un recurso imprescindible y se convertirá en un lente desde el cual nombres como Bombal y Garmendia observarán. De la misma manera no se debe olvidar que las circunstancias privilegiaron su desarrollo para desarmar los discursos centrales de las comunidades a las cuales pertenecieron. La emergencia de capas sociales trajo como consecuencia una nueva visión de mundo. El desplazamiento de las viejas teorías, engendró individuos que veían las bases de su realidad desmoronarse o, en caso contrario, otros que, para combatir los estrechos límites impuestos, emplearon este uso para cortarlas y ampliarlas. Ambos casos reflejan lo mismo: una constante reformulación de las nociones establecidas.

Con lo argumentado, es predecible la presencia de textos que, aunque no son fantásticos, grotescos o humorísticos, emplean la ironía. Por esto, reservamos un primer apartado para darles un vistazo a aquellos que se acercan a los modos irónicos. Además los registramos porque ofrecen un conocimiento que comparte, argumenta y cuestiona:

I do not claim to know something that is implacably and totally private or idiosyncratic; I know only those convictions that I think are at least potentially shareable because they can be soundly argued for. (Booth, 1974: 16)

El primero es “Washington, ciudad de las ardillas” (1934), de María Luisa Bombal. Echemos un ojo al tono de la crónica:

Ardilla: «Mamífero roedor, de pelaje rojizo y cola muy poblada».

Así define el *Pequeño Larousse Ilustrado* a las ardillas.

Me imagino que un hombre serio, un ensayista, por ejemplo, basándose en aquel axioma sería capaz de especificar en un artículo que las ardillas de América no tienen el pelaje rojizo, sin plomo —en el Canadá, a menudo negro— y entraría luego a sostener la tesis de que las ardillas fueron traídas de Europa junto con el caballo. Entonces se complacería en una larga demostración tendiente a probar la evolución de todo lo europeo en América, desde el hombre hasta el vegetal. Un periodista empezaría, tal vez, su artículo en los siguientes términos: «Pululan las ardillas en los parques de Washington. Aquí, ese animalito, calificado de ‘salvaje por naturaleza’, viene a comer en la mano...» En fin, pedantes o no, todos los que escribieran sobre la ardilla sabrían adoptar ese tono impersonal que confiere tanta dignidad al escritor. (Bombal, 2000d: 270)

Cito en extenso las primeras líneas para que el lector constate el manejo de los guiños que nos permiten captar la ironía. Notemos que si la cita del *Larousse* no nos había puesto sobre aviso, luego se refiere al “ensayista” que pudo tratar el tema quien, por supuesto, habría sido “un hombre serio”. De una vez, la autora expresa las conclusiones previsibles de un tópico abundante en la literatura latinoamericana: las distancias y las cercanías entre Europa y América. Este tema, abordado desde las crónicas de Indias (cf. Becco, 1992), degeneró en un lugar común como se extrae de la cita de Bombal. Se asume después la voz de un periodista y cómo iniciaría la crónica siguiendo las convenciones del género. Por último, el objetivo de ataque queda sintetizado en “ese tono impersonal” y la supuesta dignidad del escritor.

Al adoptar las importantes voces de la seriedad o el carácter objetivo de un diccionario, María Luisa Bombal desvirtúa su sentido. No solo las menciona sino que también las imita y, si estas posturas son tan complejas, ¿por qué es tan fácil pronosticar sus conclusiones? Aunque parezca tan solo una burla, ésta carga una inversión importantísima. Recordemos que esa referencia al “hombre serio” podría remitirnos al científico y su legitimación. Además, dicha mención nos refiere la lectura del mundo desde el binarismo: seriedad/comicidad, objetivo/subjetivo, ciencia/arte (o también ciencia/emoción) y, más importante en este caso, hombre/mujer. Como bien recuerda Lucía Guerra en *Mujer*,

cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal, la escritora se insertaba en una sociedad donde estaban muy bien planteados los dos ámbitos desde los cuales debía abordarse el entendimiento:

Durante la década de los treinta en Chile, el Estado y la nación se fundamentaban en una estructura eminentemente patriarcal donde las relaciones entre hombre y mujer se regían por pautas de dominio y subordinación. Este régimen se expresaba en una vasta lista de oposiciones binarias donde al hombre se le adjudicaba la inteligencia, la razón y a la mujer, el sentimiento y la intuición. (Guerra, 2012: 151)⁶

Después de esta cita comprendemos la carga transgresiva de la frase de Bombal que sigue al inicio de su crónica: “Pero para la infeliz poeta que escribe en prosa –y éste es mi caso– nada más difícil que encarar un artículo en tercera persona” (Bombal, 2000d: 270). No me parece descabellado comprender la palabra “poeta”, en este caso, con una profunda orientación femenina. Bombal asume, con una sonrisa, los binarismos para exagerarlos y demostrar su absurdo. Así consigue una voz más cómoda; no en vano describe sus líneas como “una serie de impresiones tan personales como, al parecer, alocadas”. Si el lugar de la mujer es el sentimiento, la cronista acepta que su texto solo puede pertenecer al “género de la divagación” (Bombal, 2000d: 270).

Lo anterior destaca una actitud de supuesta ingenuidad. La autora, consciente de su situación social y cultural, decide afinar su inferioridad para esquivar y, al mismo tiempo, denunciar una crítica a esquemas anquilosados e inútiles. Por otro lado, reconozcamos que esto es otra transformación del *airon*. Ante la seguridad vanidosa del “hombre serio”, una actitud sin lugar a dudas alazoniana, la autora está aparentemente desvalida; de este modo disimula su estrategia, con la cual evidencia la estupidez del *alazon*.

En el escrutinio de la “ciudad de las ardillas”, es indiferente si aceptamos o no el guiño de la voz femenina. Al final no obviaremos el mensaje: la lectura de la realidad desde una perspectiva femenina; más importante aún, el reconocimiento de su carácter fundamental para el mecanismo del mundo. Una de las mejores materializaciones de la tesis precedente, es cuando después de

⁶ El libro de Lucía Guerra, *Mujer cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal*, es citado por la edición para Kindle. Por lo tanto, siguiendo las marcas del formato, en lugar de los números de las páginas, refiero el de la posición donde se encuentra la cita.

visitar a un relojero, quien asegura que la cuerda de sus relojes “dura más de cuarenta y ocho horas”, afirma:

Aquella noche desperté muchas veces pensando en aquel pobrecito reloj, sepultado vivo en las profundidades de un cajón, entre tanto metal muerto; viviendo por su cuenta con su pequeño corazón punteado de rubíes, marcando el tiempo para él solo. ¡Oh, heroico, inútil, maravilloso!... (Bombal, 2000d: 273)

En esta imagen, que nos invita a sonreír, se cifra buena parte de la propuesta. De nuevo se toman los códigos del hombre serio, de la ciencia, para revestirlos con la sentimentalidad. Pero el verdadero logro es emplear la comicidad; con ello se invierten los planos y se gana la complicidad del receptor que le quita peso al discurso central. Bombal deja la ilación fina para dar forma a su tesis sobre las ardillas.

Como suele ocurrir en los discursos irónicos, se esboza la postura adversa para presentarla, bajo sospecha:

Porque aquí [en Washington], la Gran Máquina del Mundo requiere la constante atención de todos. Se dictan decretos y *blackouts*. Llegan y se van ministros, taciturnos y febriles. Y le echan carbón a la Máquina. Y la Máquina anda, suena y truena, y vomita resplandores rojizos como un dragón su fuego por las fauces. (Bombal, 2000d: 274)

La hablante se posiciona en el centro del movimiento. Recordemos que el orden construye tramas y ejes; pues bien, ahora nos ubicamos en su eje y, más aún, en el de esa inteligencia racional; no es casual el dibujo del mundo como una “[m]áquina”. Como es de esperar, esta termina caracterizándose como “sincera, *terrible y contradictoria*” (Bombal, 2000d: 274; cursivas agregadas).

Frente a este dragón gigante de metal se figura su contraparte en las ardillas. Enfatizando lo ingenuo y el supuesto carácter emocional, María Luisa Bombal escribe:

Es así como nuestra madre nos enseñó, desde muy niñas, que todos los sapos son príncipes y llevan una coronita en la cabeza; que debajo de ciertas caracolas se puede encontrar una sirenita llorando, y que las ardillas son todas brujas, unas

brujas juveniles y traviesas, pero brujas a pesar de ello.
(Bombal, 2000d: 272)

Se emplean referentes mágicos y cercanos al cuento de hadas para jugar con un lector que hace tiempo dejó “de creer en la existencia objetiva de tales fenómenos” (Roas, 2001: 21). En este caso solo se juguetea, de forma ingenua, con referencias reales y la imaginación de esa poeta que no podía asumir el discurso serio.

La propuesta se presenta al final, después que hemos visto a las ardillas “con sus ojos intactos, redondos y duros como cuencas negras [...] [que] corren con sus colas caprichosas; todas distintas y todas iguales, cabalgando en sus escobas de juguete” (Bombal, 2000d: 276). En los últimos párrafos recuerda: “¡Son locas, sí! Son locas y brujas. Pero los Héroes de la Máquina las toleran con ternura y tal vez las consideran necesarias” (Bombal, 2000d: 276). Esto es más significativo si recordamos dónde se ubica la cronista: “Sí, las ardillas lo necesitaban, y Washington necesita a sus ardillas” (Bombal, 2000d: 276-277). Recordemos que Estados Unidos cobró un lugar preponderante en la sociedad latinoamericana que, dependiendo del grupo social, lo veía como rol a seguir o enemigo, pero siempre centro de poder. Bombal pone bajo sospecha la rigidez de esta estructura infiltrada por elementos irracionales.

Es evidente que la autora no sigue las reglas más tradicionales de la figuración irónica. Más aún, en su texto se pueden encontrar muchos giros que rompen su delicado equilibrio. La introducción, en buena medida, hace uso de marcas exageradas. La figuración que nos ocupa no se lleva a cabalidad porque es demasiado evidente. Recordemos que Alcanter de Brahm proponía usar el signo de interrogación inverso (?), inexistente en francés, para marcar la ironía y tuvo un rotundo fracaso porque irónicamente marcar la ironía, la mata (Schoentjes, 2003: 139). Quizás la falla de Bombal, en este caso, es abusar del recurso de la ingenuidad. Como lectores comprendemos, pero esta crónica no tiene la fuerza ni la refinación estética que tendrán sus mejores cuentos y novelas, donde desplegará su talento usando lo fantástico o lo grotesco.

Es muy probable que, del *corpus* seleccionado, sea Julio Garmendia quien cumpla con la figura del ironista en el sentido más tradicional aunque

tiende a orientar ataques para construir textos humorísticos. Leamos un breve texto titulado “Mis hermosos escrúpulos” (1917) para corroborar lo dicho:

Cuando empecé a estudiar leyes me dijo mi antiguo maestro y confesor:

—Veo que habéis abandonado vuestros hermosos escrúpulos. Están ya lejos para vos los tiempos en que vuestro corazón, bañado en el agua del temor de Dios, era como un rosal de caridad cristiana! [sic] Ahora preferiréis ser abogado, profesión de sofisma y vanidad. Os aprovecharéis del mal ajeno, procurando ignomiosamente vuestro bien. ¿Y qué pensáis de aquello de *Bienaventurados los que lloran porque ellos serán consolados* y *Bienaventurados los que padecen hambre y sed porque ellos serán hartos*?

—Os equivocáis, mi buen maestro, [sic] —le contesté yo con un generoso impulso de conciliación. [sic] —No he abandonado mis hermosos escrúpulos. Decidme: ¿Habéis visto cosa más caritativa que darles la razón a los que no la tienen? Bienaventurados los que no tienen razón porque de ella serán colmados! [sic] (Garmendia, 2014o: 385; cursivas en el original)

Garmendia emplea un cuento breve como excusa para dar rienda suelta a la figuración irónica. Es cierto que tenemos una base narrativa, pero estos párrafos están lejos de ser un relato en el sentido más tradicional. Por el contrario, se explotan los recursos narrativos con el único fin de facilitar la comprensión del mensaje transliteral. Como es evidente, la representación de dos personajes facilita la expresión de los valores que cada uno implica. Por un lado, el “confesor” remite a la institución religiosa y, como se vio en la contextualización del capítulo anterior, a una escala de valores bien definida. Por el otro, la nueva profesión del discípulo es una pieza central del estado secular opuesto a la Iglesia. La exposición se reafirma con frases como “temor de Dios” o “caridad cristiana” que ubican al lector y, además, están justificados en la construcción de la voz que habla. Más aún, en las máximas cristianas en cursiva está el verdadero funcionamiento de la ironía. Será con estas que el segundo personaje, en lugar de discutir, defenderá su posición hermanando los dos grupos.

El giro final que condensa un guiño y una inversión, reconstruye la tarea del abogado reafirmando el carácter inescrupuloso adjudicado a él por su confesor. Por supuesto, el hecho de que esto se haga repitiendo la forma lingüística del representante católico nos hace reír. Pero más importante,

desnuda la moralidad del cura al demostrar que sus modos de trabajo, al menos en este caso, coinciden con los criticados. El receptor es incluido en la plenitud de mensajes que envía el abogado; uno de los más importantes es que los dos juegos de poder, a fin de cuentas, son lo mismo. La conclusión es un reflejo de la realidad latinoamericana, aunque no exclusivo de ella, donde Iglesia y Estado, van de la mano en su falta de escrúpulos.

Las raíces del ironista maduro se hallan en el joven Garmendia. “La patria” (1913), publicado cuando apenas tenía 15 años, es difícil de definir por esta misma razón. De forma tradicional se le caracteriza como “un tema escolar [...] [publicado] en el diario *El Impulso*, de Barquisimeto” (Sambrano Urdaneta, 2008: 261). Esa marca condiciona tanto al autor, que tuvo que esconder o trabajar con cuidado su ironía, como a los críticos, que han visto aquí un ensayo de juventud. En este, Julio Garmendia habría abordado el tema referido en el título para reafirmar el nacionalismo, como se justifica en algunos fragmentos:

Y cuando veáis pasar desplegada esa gloriosa bandera, que el gran Miranda hizo con los tres colores del Iris, descubríos respetuosamente, porque estáis frente al sublime emblema de la Patria. (Garmendia, 2014o: 377)

Más adelante hallamos otro: “Sí ¡que todos los corazones palpiten y que todas las almas tiemblen ante esa bandera, que Miranda hizo con arte y que Bolívar llevó con gloria...!” (Garmendia, 2014o: 378).

Los dos segmentos consolidan los símbolos patrios y el recuerdo de nombres importantes como Bolívar, el Libertador, y Miranda, precursor de la independencia venezolana por antonomasia (Morón, 2004: 165). Sin embargo, en otras partes hay incongruencias que solo se explican con la figuración irónica. Desde el inicio vemos estos guiños:

Quando vuestros ojos se pierden en los confines de esas inmensas y verdes praderas, donde balan las ovejas y donde los sencillos pastores cantan tristes aires rústicos, ¿no contempláis la Patria en toda su hermosura? (Garmendia, 2014o: 377)

Aunque no terminan de definirse, como los esbozos de un escritor que se inicia, las ovejas balando y “los sencillos pastores [que] cantan tristes aires rústicos” parecen figuras rígidas que mueven a la incongruencia; recordemos: la rigidez provocaba la risa (Bergson 1962: 20). Abogando por una lectura seria del texto, se podría recordar que “[l]os regionalistas implantaron el criterio de lo rural como una definición de la cultura nacional” venezolana (Miliani, 2005: 25), pero esto se hacía con un realismo muy cuidado. Más aún, al convertirse en una estructura tan rigurosa, se prestaba para la parodia, que sería secundada por la pregunta abierta con que cierra el párrafo.

La respuesta hace más problemática la representación:

Sí. Seguramente que la habéis experimentado muchas veces.
Mas hay otra cosa, sublime y bella cual ninguna, que nos
dice: ¡Soy el alma de la Patria!
¡Es el Ejército!... (Garmendia, 2014o: 377)

¿Son las fuerzas armadas el alma “sublime y bella” de una patria? Creo que aquí encontramos una contradicción deliberada que desmonta la lectura literal. Sin lugar a dudas las fuerzas armadas nos pueden obligar a respetar el sentimiento patrio, pero esto no desde la sinceridad. Además nótese los puntos suspensivos después del signo de exclamación que parecen indicar una idea no proferida pero sobreentendida. Si recordamos que hacia 1913 se afirmaba el verdadero y crudo rostro de la dictadura de Juan Vicente Gómez,⁷ se podría entender un mensaje transliteral: el espíritu de la Patria viene dado con la punta del cañón de una pistola. Por último, al asegurar que la patria es “la más sublime de las creaciones” y que cada quien dirá que la suya es la más grande “aunque sea el peor de los países del mundo” (Garmendia, 2014o: 378), la imagen del inicio se transforma en utilería de cartón fácilmente desmontable.

Creo pertinente concluir que en este texto, al ser primerizo, los manejos de la figuración no están bien asimilados. Es posible que se mezclara la obligación de redactar una apología con la inclinación ferviente del futuro

⁷ Retomemos que, cuando Gómez le arrebatara el poder a Castro, 1908, el nuevo gobierno era visto con buenos ojos incluso por los intelectuales. No es casual que, el 31 de enero de 1909, los miembros del grupo *La Alborada*, al que pertenecía Rómulo Gallegos, afirmaran “ver apuntar en su horizonte [el de la Patria] la alborada de esperanza” (Sin Firma, 1986: 20).

subversivo. Sin lugar a dudas hay guiños pero, al no estar bien trazados, no se puede asegurar cuál era la intención definitiva en estos pasos iniciales. Por inexperiencia o falta de claridad, “La patria” se convierte en una suerte de prehistoria del discurso irónico garmendiano.

Hallamos una incipiente figuración irónica que irá evolucionando hasta llegar a la refinada forma de los aforismos. Me interesa enfatizar que las páginas hasta ahora analizadas aparecieron en periódicos de corta circulación o de forma póstuma. Ahora veamos la actitud de Garmendia cuando, con sus armas bien templadas, asume la redacción de artículos de madurez.

“La verbena de san Simón” aparece el 28 de octubre de 1922 en *El Herald* y aparenta ser una simple “crónica” (Sambrano Urdaneta, 2008: 262) para registrar la verbena en que “[s]e celebró una espléndida velada” (Garmendia, 2014o: 337). Sin embargo, en el primer párrafo, refiriendo que “en Caracas, ninguna verbena” ha tenido lugar, el autor aprovecha la excusa para reflexionar sobre todos los regalos que los españoles “nos trajeron a su llegada” (Garmendia, 2014o: 336:

... nos obsequiaron [...] una hermosa y rica lengua. Nosotros poseíamos varias lenguas, pero nos hacía falta otra que acabara con las demás para evitar semejanzas con Babel y prevenir la confusión... (Garmendia, 2014o: 336)

El lector atento presiente cierta exageración pero el verdadero giro viene cuando recordamos que “[t]ambién nos dieron una religión de la que nada debe decirse que no sea en su elogio” (Garmendia, 2014o: 336). La frase, en un primer momento apologética, expone una construcción sospechosa al leerla de forma literal: queda prohibido decir nada malo sobre el catolicismo. Esta lectura se confirma:

Además es suficientemente conocido el hecho de que apenas pisaron ellos tierra americana, empezó a formársenos a todos los habitantes del Continente un origen común, que unido a la lengua común, la religión común y la historia común, determinaron una comunidad de intereses, costumbres e instituciones que actualmente se llama hispanoamericanismo. (Garmendia, 2014o: 336)

Ante la dificultad de aceptar que un continente tan grande comparta, sin ninguna variación, lengua, religión, historia, instituciones, intereses e, incluso, costumbres, el lector niega el sentido literal e indaga uno oculto. Otras marcas reafirman esto: ¿de verdad esto ocurrió “apenas pisaron” los españoles el nuevo mundo?, ¿como por arte de magia?, la selección de esa frase no es casual; por otro lado, tanta repetición de la palabra “común” es tan absurdo como la idea. Por último, desde su supuesta seriedad, afirma: “Sorprende que habiéndonos traído todo eso, no nos trajeran los españoles una verbena” (Garmendia, 2014o: 336). La frase desnuda lo ingenuo que es creer en un esquema claro y planificado, más si obvió aspectos básicos como una fiesta popular. O bien hay un problema con la visión planteada, o podemos aceptar un descuido casual en la clarividencia de nuestros conquistadores. Esta neutralidad desmantela el discurso laudatorio de la conquista con más efectividad que la denuncia. Además refleja conocimientos implícitos: es un sinsentido creer en la unidad continental; en que los españoles trasplantaron su cultura con efectividad y sentido altruista; o que es necesario seguirla al pie de la letra. Todo permeado por la tolerancia suspicaz de quien plasma las ideas en el papel.

La crítica de ideologías y esquemas sociales conseguirá un lugar privilegiado en “La joroba” (mayo 26, 1923). De nuevo, Garmendia comienza con un tono natural en su presentación: “Una mujer feminista debería ser tan corriente como un médico aficionado a las enfermedades o un abogado aficionado a los pleitos”. Otra vez, las iteraciones ponen bajo sospecha lo dicho: “Nada más natural que todas las mujeres del mundo fuesen feministas [...] Nada más natural que todas” (Garmendia, 2014o: 344). Pero ahora sí marca la diferencia entre teoría y praxis:

Pero no es así. Se considera a una mujer feminista como una mujer a quien le ha acontecido algo extraordinario, a quien le ha sucedido una desgracia irreparable, a quien le ha salido una joroba, por ejemplo. (Garmendia, 2014o: 344)

Por supuesto, la comparación final despierta nuestra risa al conectar las ideas abstractas sobre feminismo con algo tan concreto y grotesco. Recordemos que el humor debe desplazar el pensamiento con conexiones

inesperadas. Luego, la literalización de la metáfora, nos saca del tono irónico y abre las puertas a este modo: “Hace poco tuve la pena de lastimarle esta joroba a una mujer a quien no sospechaba que la tuviera” (Garmendia, 2014o: 344). El escrito recurre en otras oportunidades a este recurso como cuando constatamos la respuesta de la ofendida: “Se retorció y me lanzó una mirada que conservo cuidadosamente clavada en el fondo del alma, porque *mi alma, señores, tiene fondo*” (Garmendia, 2014o: 344; cursivas agregadas). Los chistes desplazan la atención de lo serio a lo bajo y dan al artículo un tono de juego reafirmado en las discusiones entre la feminista y “un apreciable caballero”:

—¡El más inteligente de los hombres no vale lo que la más estúpida de las mujeres! —dijo.

A su vez, entonces fue ella quien le lastimó su joroba a un apreciable caballero que estaba cerca.

—¡La más inteligente de las mujeres no vale lo que el más estúpido de los hombres! —dijo. (Garmendia, 2014o: 344)

La obstinación permea el diálogo convirtiendo en niños malcriados a los dos respetables filósofos que defienden burdamente sus posturas. El autor no deja de sorprenderse al descubrir que esta pelea es más importante que los impulsos básicos: “El sexo perdía en este caso, la poderosa influencia que ejerce en otras ocasiones” (Garmendia, 2014o: 345).

El cierre del texto pierde su efecto al tornarse aleccionador y esbozar lo que ya sabíamos: la estupidez de la pelea. Pero notemos que, con este tono, Garmendia construirá una trama de pensamiento que subvierte las normas de su sociedad y la pone en evidencia.

En general, Garmendia reflexionará sobre la fragilidad de la vida y la rigidez social. Se convertirá en un observador atento de la realidad caraqueña que se transformaba en esos años. A medida que se afincaba la dictadura de Gómez y se hacía el tránsito hacia la Venezuela petrolera, Garmendia descubrió cómo los viejos valores de la Venezuela agropecuaria y rural –que conocía de primera mano al haber crecido en una hacienda familiar (cf. Sambrano Urdaneta, 1999)–, se transformaron en simples excusas para disfrazar y estancar la existencia. Sus reflexiones llegarán a uno de sus puntos más álgidos en sus “Aforismos”, donde nos recuerda que las jerarquías de los

hombres penalizan a quien no se ajuste a ellas: “La sociedad castiga cruelmente a todo aquel que se niega a enriquecerse a su sombra” (Garmendia, 2014o: 399)

El examen no se redujo a los mecanismos sociales, también puso su foco sobre la literatura. En “La poesía elocuente” (septiembre 19, 1923) hace una réplica a un artículo publicado por José Antonio Ramos Sucre, quien abogaba por la preservación de la retórica y la elocuencia. En “Sobre la poesía elocuente” (septiembre 16, 1923), Ramos Sucre afirma:

Algunos poetas sostienen que debe torcerse el cuello a la elocuencia, y conviene objetarles que tal severidad sólo debe usarse con la declamación, porque aquel don afortunado sirve muy bien a la poesía entusiasmada y lírica. (2001: 88)

El poeta refiere la famosa frase de Enrique González Martínez: “Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje” (citado por Osorio, 1985: 67). Esta resume las “voces de cuestionamiento implícito o explícito” que surgen, en esos años, en contra del Modernismo (Osorio, 1985: 66). Para los nuevos escritores, en especial los vanguardistas, el Modernismo era pura retórica, por tanto abogaban por su superación. La radicalidad de los ataques, como vemos, alertó a Ramos Sucre. En respuesta, Garmendia inicia su artículo refiriendo

... una réplica de pareceres que le expuse en una conversación que anteriormente sostuvimos él y yo. Él: un hombre elocuente y partidario entusiasmado de la elocuencia. Yo: un hombre que, además de no ser elocuente, soy contrario a todo lo que suele llamarse elocuencia. (Garmendia, 2014o: 365)

Vuelve a aparecer la “sospechosa inocencia” (Prieto, 2013: 117), en este año, 1923, ya propia de Garmendia. Reconoce que “en breve tiempo [será] persuadido por Ramos Sucre”, quien empleará su elocuencia para convencerlo de que use la elocuencia, en un juego de repeticiones sin sentido. Garmendia aprovecha “los últimos momentos que me quedan de pensar por mi propia cuenta para entregar al papel una opinión de antemano sé ya que no alimentaré más dentro de poco” (Garmendia, 2014o: 365). Al tono severo de Ramos Sucre, contrapone un jugueteo constante que rebaja a quien le sirve de excusa: “El artículo de Ramos Sucre, lejos de ser una simple réplica, es una

réplica elevada al cubo de la metafísica” (Garmendia, 2014o: 365). Al final repite el “consejo de Verlaine: *Prens l’eloquence et tordslui son cou*” y reitera que si la elocuencia es la base del convencimiento también se convierte en una camisa de fuerzas que ajusta el fondo a una forma ajena; “La elocuencia es otro modo de hacerle violencia a las ideas ajenas”, afirmará en uno de sus aforismos (Garmendia, 2014o: 401).

Aunque no postula una propuesta definitiva ni un manifiesto literario – hacerlo habría sido perder su posición–, Garmendia está liberándose de las viejas retóricas para buscar un nuevo método narrativo. Como veremos en sus relatos, él buscará que “la literatura [se escamotee] a sí misma y [se asuma] como relato simple y coloquial” para asumir un “tono menor que implica una recepción igualmente discreta y sutil” (Rama, 1990: 81-82), pero muy incisiva. Su efectividad reside en que no obvia la retórica tradicional porque ella plasma, en buena medida, la ideología imperante. Se le da cabida para trivializarla y confrontarla con el hombre común y corriente. Esto da pie a uno de los funcionamientos esenciales del humor: la contraposición de planos para invertirlos: “La solution du problème est peut-être que toute vérité est reversible” (Escarpit, 1960: 83). O para darle la palabra a Garmendia:

La característica de nuestro mundo es que aquí todo puede tener visos de verdad, de veracidad o de verosimilitud. De ahí la mentira que no es más que una verdad aplicada a un objeto que no es suyo. (2014o: 401)

En la cita se plasma la teoría para uno de los funcionamientos humorísticos que el autor pondrá en práctica:

Normalement, le passage d’un monde à l’autre se fait par un glissement imperceptible, mais si le «placage» bergsonien, la recontre des deux mondes est brusque, les deux réalités refusent «d’embrayer» l’un sur l’autre, et l’on sent naître alors ce sentiment d’insécurité, cette angoisse qu’on éprouve quand on se réveille dans une chambre inconue, quand au sortir du métro on découvre un paysage inattendu, quand un humoriste décale soudain le ton et le contenu de ses paroles outranpose sans crier gare ses idées et ses sentiments. (Escarpit, 1960: 84)

Esas dos realidades quedan planteados al inicio de “El camino a la gloria” (1917) con la definitiva línea de la vida antes y después de la muerte. De forma inmediata se aligeran los ámbitos:

Desde pequeño me ha inspirado siempre terror el solo pensamiento de la muerte, cosa que a primera vista podría parecer sumamente extraño en mí, que nunca he tenido aficiones duraderas ni me he apegado demasiado a las cosas terrenas. (Garmendia, 2014o: 5)

Al narrador no le importan mucho las cosas mundanas “ni las buenas o las malas costumbres”, lo que le “es insoportable [...] es encontrar[se] en el otro mundo con gentes que vengan a éste” y lo tomen “por un imbécil que anduvo por la tierra como un fardo” (Garmendia, 2014o: 5). El uso de la frivolidad en un tema que, al principio, parecía serio, resta importancia a la trascendencia. Más aún cuando descubrimos que “es indudable que las gentes del otro mundo creen que en el nuestro suceden cosas tan extraordinarias como las que nosotros atribuimos al suyo” (Garmendia, 2014o: 5). Esta curiosa reciprocidad anula los dos lados: si todo es extraordinario, nada lo es. Pero al mismo tiempo acepta una existencia vana y frívola en el más allá. Todo se asienta en la voz del narrador que “habla en primera persona de lo que le ha ocurrido a él” (Anderson Imbert, 1999: 58).

Somos testigos privilegiados de la consciencia de un “yo” que construye un discurso falso para esconder su mediocridad. El juego es sencillo, de ahí tal vez su efectividad: un hombre que no ha hecho nada con su vida ahora se preocupa por no tener nada que contar, por lo tanto, inventa una historia para engañar a las otras almas. Lo curioso es cómo, en sus farsas, esgrime los argumentos de un escéptico:

¿La tierra? ¡Bah! La conozco de polo a polo. Viví allí hasta mi muerte. Es un sitio donde no se hace más que vegetar. *Nunca he podido comprender el objeto que persigue Dios enviándonos ahí. Probablemente no perseguirá ninguno...* (Garmendia, 2014o: 6; cursivas agregadas)

La cita plantea una paradoja. Es una afirmación falsa porque forma parte de la artimaña orquestada por el protagonista que desconocía todo lo concerniente a la tierra. Pero al mismo tiempo es cierta porque refleja la

insustancialidad de quien habla. Garmendia recupera la paradoja de Epiménides, el cretense, quien dice “[t]odos los cretenses son mentirosos” (citado por Bravo, 1997: 95), y la aprovecha para dejarnos en el vacío argumentativo y registrar con humor múltiples verdades.

Así nos dice que en la realidad terrestre “reina una gran frivolidad y soplan en todas direcciones vientos de corrupción” (Garmendia, 2014o: 6), lo cual puede ser muy cierto pero en boca de ese narrador se vuelve un chiste. Para cerrar, nuestro hablante registra las contradicciones familiares para todo ser viviente –y que llevaremos al otro lado de forma tan irremediable como lo hace este farsante:

...siendo niño, cautivó mi atención un pájaro que de tarde en tarde cantaba en el jardín [...] habiéndomelo hecho coger mi aya, siempre complaciente, para encerrármelo en una jaula, su canto llegó a serme tan molesto a los pocos días que me vi en el caso de hacerle recobrar la libertad... (Garmendia, 2014o: 7)

El mismo antojo surge en la madurez:

Otra vez, ya hombre, me enamoré de una mujer que tenía los labios muy rojos y cuerpo de estatua. Y poseí aquella mujer; mas su presencia se me hizo pronto tan insoportable que tuve que huir de ella... (Garmendia, 2014o: 7)

Aunque vemos estas historias como simples inventos de un impostor, la paradoja de cierre, conserva nuestra sonrisa pero nos obliga a ver la contradicción que es la vida:

...ya viejo, logré aprender con gran dificultad a montar en bicicleta, y, como tomara exagerada afición a este maravilloso *sport*, me vi en la necesidad de abandonarlo, porque me dañaba el corazón, cuando apenas empezaba a gustar sus delicias y a comprender el secreto encanto de sus movimientos... (Garmendia, 2014o: 7)

El final puede emparentarse con la inquietante certeza de uno de los mejores aforismos del autor:

De pronto, me he sentido en la vida como un ratón cogido en la trampa: por más vueltas que dé y por mucho que me afane, no lograré salir vivo. (Garmendia, 2014o: 399)

En este sistema de inversiones y relativismos era inevitable que, tarde o temprano, echara mano uno de los esquemas binarios más antiguos de la humanidad: el cielo y el infierno. En “Una visita al infierno” (1917), desde el inicio se invierten las ideas que tenemos sobre este:

Supone generalmente el vulgo, y aun gente docta y discreta, que para ir al infierno no hay más que ser malo y cometer una larga serie de disparates. Pero esto no pasa de ser una cándida simpleza de nuestra vanidad. (Garmendia, 2014o: 9)

Se nos relata el viaje de un personaje que, tras muchos esfuerzos, logra ir al infierno porque consideraba que la “aparición de un hombre [...] seguramente será allá un suceso extraordinario” (Garmendia, 2014o: 10). Después de un par de aventuras donde se ofrece un vistazo a un inframundo inconexo y contradictorio, extraño, más que escalofriante, consigue hablar con un diablillo:

—¿Con que no sabe usted qué es esto?

—¡Dígalo usted pronto, por favor! —clamé yo con voz compungida.

Y el diablo soltando una estridente carcajada, exclamó:

—No se preocupe usted, buen hombre. ¡Es el ascensor!

Sus elocuentes palabras desvanecieron como por ensalmo mi espanto. Y aquel diablillo tan amable me hizo incontinenti una revelación extraordinaria. ¡Tan alto grado de civilización había alcanzado, que el infierno había venido a ser de varios pisos, rascacielos, conviniendo muchos gramáticos infernales en pluralizar su nombre! (Garmendia, 2014o: 11)

Por supuesto que cuando el diablo le pide su opinión sobre su reino, él responde: “¡Es admirable!” (Garmendia, 2014o: 12). Más tarde, de regreso en la tierra: “cuando tiene por casualidad algún amigo la complacencia de llamarme pobre diablo, un elevado y puro sentimiento de gratitud viene a llenar mi corazón” (Garmendia, 2014o: 13). Como se volverá costumbre en el autor, la historia cierra con la imposibilidad de sustentar lo narrado. Tratando de dar sentido al descrédito “en que desgraciadamente ha caído el infierno” (Garmendia, 2014o: 13), el narrador no halla respuesta. Por otra parte, él no tiene la posibilidad de defender una tesis porque no es “autor de historia, libro

ni cuento alguno”; más aún, y poniendo su credibilidad en tela de juicio: “después de haberme hundido en profundas reflexiones”, ha perdido “por completo la noción de lo real” (Garmendia, 2014o: 13).

Un año después publicará “Historia de mi conversión” (1923), para descubrir que el paraíso celestial está tan devaluado que la tarea de San Pedro ya no es recibir a las nuevas almas “sino [...] impedirles la salida a los hijos ingratos del señor que quieren abandonarle en su Reino” (Garmendia, 2014o: 17). Esto es tarea difícil ya que:

... no todos válense de las mismas armas para tentarme, seducirme o hacerme fuerza, sino que cada cual tiene las suyas, y las vírgenes, por ejemplo, esgrimen otras que los hombres y los guerreros... (Garmendia, 2014o: 17)

Con la última cita es grato descubrir que incluso las altas esferas de la santidad son propensas a las tentaciones carnales.

La conclusión me parece evidente: se relativizan los valores y se invierten los planos pasando de la ironía al humor como funcionamientos hermanos. Además reforcemos ese magnífico uso de la paradoja con tono cómico; un juego en el cual se afirma algo al mismo tiempo que se le niega credibilidad. Al combinar estos elementos, Garmendia consigue degradar los valores sin eliminar ninguno para ponerlos en revisión. Como en todo buen manejo del humor, se nos dice sí y no al mismo tiempo, se niegan unas posturas para reafirmar otras, pero ofrece un lugar, aunque degradado, a los primeros. En “Cuando pasen 3.000 años más...” (1923), el juego se refina.

Para comprender la delicada trama de hilos allí planteados debemos leer los paratextos. En palabras de Gérard Genette, en esta categoría se reúne una serie de marcas típicas en los libros:

... a title, a subtitle, intertitles; prefaces, postfaces, notices, forewards, etc.; marginal, infrapaginal, terminal notes; epigraphs; illustrations; blurbs, book covers, dust jackets, and many other kinds of secondary signals, wether allographic or autographic. (Genette, 1997: 3)

Es cierto que su influencia es menos explícita y más distante con respecto a cómo atan el trabajo literario (Genette, 1997: 3). Pero su uso marca

la lectura, da indicaciones oportunas sobre cómo debería comprenderse el cuerpo central, ofrecidas por el autor u otros comentaristas paratextuales. Más importante todavía, dichas señalizaciones parecen imposibles de obviar:

These provide the text with a (variable) setting and sometimes a commentary, official or not, which even the purists among readers, those least inclined to external erudition, cannot always disregard as easily as they would like and as they claim to do. (Genette, 1997: 3)

Este juego será más efectivo en la medida en que el paratexto sea de fácil apropiación. Las dedicatorias son espacios privilegiados para dejar pistas. Consciente de ello y con una inocencia llena de malicia, Garmendia dedicará el cuento que nos ocupa ahora a Laureano Vallenilla Lanz. Recordemos que Vallenilla Lanz formuló la tesis sobre el gendarme necesario y además era un importante funcionario de la dictadura de Juan Vicente Gómez. En el lector de la época, esa dedicatoria, sobre todo en la publicación de un joven cuentista, dispararía las alarmas. Por si esto fuera poco, el intertítulo, otro paratexto, reviste al cuento como un artículo periodístico:

Un gran descubrimiento arqueológico
Revelaciones de una civilización desaparecida
Un héroe de los tiempos primitivos. (Garmendia, 2014o: 23;
cursivas en el original)

Los elementos citados son un fuerte guiño irónico. Usar las formas de una noticia no debió ser una novedad; ya Anderson Imbert, con una terminología curiosa, explica que las narraciones pueden venir con “diferentes carrocerías” (Anderson Imbert, 1999: 146). Pero este juego, combinado con el título que refiere la distancia temporal, “3.000 años más”, despierta la sonrisa de quien, ahora, pretende consultar un diario del futuro:

Varios arqueólogos eminentes que desde años atrás vienen practicando excavaciones en Sur América, acaban de hacer un importante descubrimiento en un valle situado a proximidad de la costa norte de este territorio, en el sitio donde se supone que existió una ciudad llamada Caracas, que era muy populosa en las postrimerías del siglo XXI. (Garmendia, 2014o: 23)

El tono objetivo y científico se contradice con la inverosimilitud de hablar sobre “las postrimerías del siglo XXI” en la década de 1920. A partir de esa línea, se buscan un segundo sentido en los referentes, invirtiendo la objetividad de las ciencias. Garmendia alude a la fuerza del positivismo por aquellos años. Dijimos que esta filosofía había cobrado interés para los intelectuales latinoamericanos del siglo XIX y, también, principios del XX. Su fuerza en Venezuela era destacable y Vallenilla Lanz es recordado por “el rigor científico preconizado por el positivismo [que] parece a veces teñido por la pasión o el interés político” (Medina, 1981: 190-191). El contrasentido entre “rigor científico” e “interés político”, fue considerado por Julio Garmendia como punto de partida para enredar los referentes religiosos y políticos.

El centro de la excavación será un edificio muy particular. Por un lado tiene la estructura de un centro de adoración divina. No es de extrañarse entonces que “[l]a disposición del edificio es igual a la de todos los templos descubiertos en diferentes regiones de Sur América y que estaban destinados al culto religioso”. La única salvedad que hace el reportero es que donde solía aparecer “siempre la imagen de la Divinidad, se encuentra colocado un sepulcro [...] que se trata de la tumba de algún héroe nacional que fue elevado a la categoría de Dios” (Garmendia, 2014o: 23). Imitando las costumbres religiosas, los pobladores de Sur América tomaron el sitio como “lugar de peregrinaciones” (Garmendia, 2014o: 24). Como vemos, Garmendia afirma desde la caricatura la tesis de Vallenilla Lanz; la obsesión de los venezolanos por sus héroes nacionales, propuesta absurda pero real, parece explicar, con mayor elocuencia que el lenguaje positivista, la necesidad de un líder autocrático y místico.

La descripción del pueblo de los alrededores da luces al respecto:

Los actuales moradores del país a que nos referimos, se titulan descendientes del pueblo que lo habitaba antiguamente y suelen mostrarse orgullosos de su origen. Conservan un brumoso e incoherente recuerdo de la existencia y las hazañas del héroe [...] inverosímiles las más, y no titubean en asegurar que el sepulcro descubierto es su tumba... (Garmendia, 2014o: 24)

La distancia permite construir una caricatura de cómo son los venezolanos: personas supersticiosas, orgullosas y vanas, que disfrazan sus carencias con tradiciones rimbombantes e “inverosímiles”. Este juego no ataca tan solo al pueblo más bajo. Al contrario, al dedicar el relato a Vallenilla Lanz, descubrimos una crítica a la intelectualidad: toda la tesis de *Cesarismo democrático*, parece decirnos Garmendia, se sustenta en una serie de supersticiones y adulaciones con respecto al poder, disfrazadas de tesis humanísticas y seudocientíficas. La verdadera inteligencia de la propuesta está en no convertirse en un ataque a la intelectualidad o a la estupidez del pueblo, que nunca son mencionados, sino en describir todo como una característica curiosa del pueblo que sobrevive al paso del tiempo. No hay juicios, solo la visita a una realidad contradictoria, absurda y desconcertante donde habitan unos seres obsesionados por el heroísmo. Ellos, en su delirio, llegan a ser violentos o recurren al robo:

El descontento de los naturales [...] ha obligado al grupo de arqueólogos a situar un destacamento armado a la entrada de las excavaciones, tanto para evitar robos como para impedirles el acceso a los habitantes del valle, quienes una noche pretendieron apoderarse de la caja que contiene los restos del héroe a fin de salvarlos, dijeron, de la profanación y el sacrilegio... (Garmendia, 2014o: 25)

Julio Garmendia no niega ni acepta la tesis de Vallenilla Lanz, la pone en perspectiva. En un primer momento lo que hace es evocarla a través de la alusión cuya “estructuración dual permite introducir referencias implícitas de elementos externos al enunciado narrativo” (Prieto, 2013: 169). Luego la reafirma a través de la alegoría que “propone una lectura con doble significación, una es explícita y directa mientras que la otra es implícita y abstracta” (Prieto, 2013: 169). En este caso, la lectura no expresada despierta múltiples significados. Ambos mecanismos serán típicos en el cuentista venezolano y casi siempre se plantearán desde la figuración irónica. Aunque en “Cuando pasen 3.000 años más...” muestra una Venezuela distante, sus conclusiones se aplican a la realidad cultural y social de 1920.

Volviendo a la propuesta de *Cesarismo democrático*, vemos que es parodiada usando la hipérbole. Al exagerar su planteamiento, la propuesta cae

en el ridículo. De nuevo, el discurso científico, se desnuda como lo que es: una superstición religiosa. A la vez se confirma su tesis poniendo a los venezolanos como salvajes que necesitan un santo para coordinar sus existencias.

No se asumen bandos. El absurdo impide que abogemos por cualquiera de las ideas expuestas. Recaemos en los aforismos: “Cuando afirmo, comienzo a dudar; cuando niego, comienzo a creer” (Garmendia, 2014o: 401).

La realidad, para este narrador, es difícil cuando no imposible de definir. Ninguna lectura es definitiva y, por lo tanto, aceptamos la relatividad de las ideas, como teorizará Pablo Palacio en sus escritos filosóficos: “No hallamos, pues, racionalmente, una verdad absoluta, hallamos simplemente muchas verdades provisionales” (Palacio, 2000j: 216). Pablo Palacio fue “hijo «ilegítimo» de una dama de la clase alta lojana, pero empobrecida” (Corral, 2000: 257). De aquí se intuye que el peso de los valores sociales anquilosados afectó con fuerza su vida; él se vio obligado a descubrir dos facetas de la sociedad donde no era aceptado. Fue testigo privilegiado de la ambivalencia social y sus efectos. Pero esto no siempre fue positivo para su narrativa.

En su trayecto veremos el difícil desarrollo que debe seguir para arribar a las definiciones teóricas expuestas y, más complejo todavía, a su trabajo artístico. Sin lugar a dudas, los primeros cuentos reflejan una realidad que contradice la idea complaciente de la vida ecuatoriana. María del Carmen Fernández revisa su carácter subversivo:

Así pues, en las primeras producciones literarias de Pablo Palacio, que nos presentan argumentos de índole romántica, asoman ya algunos atisbos de la intención desacralizadora que predominará en su obra posterior. En estos relatos escolares llaman la atención el desencanto de los personajes, sólo esbozados, cuya libertad es coartada por las convenciones sociales, y la presencia de factores desestabilizadores que actúan como premonición de la dureza de la vida. (1997: 17)

Hacemos esta cita extensa porque resume los logros de la primera narrativa palaciana. Es cierto que existe una “intención desacralizadora” pero su materialización es maniqueísta. En general, “El Huerfanito” (publicado en *Alba Nueva*, junio 1921), “Amor y muerte” (*Alba Nueva*, mayo-junio 1922), “El frío” (*Inquietud*, febrero 1923) y “Los aldeanos” (*Inquietud*, marzo-abril 1923),

exponen un estilo realista plano que apela a la conmiseración del lector con personajes marginados. Palacio se viste aquí con el realismo que criticará Jorge Enrique Adoum en su “Prólogo” a *Narradores ecuatorianos del 30*. Es cierto que, de una vez, sitúa la vista desde una posición inferior tratando de darle cabida a lo que está más allá de los márgenes de la pacata visión de mundo de la anquilosada sociedad de la época. Pero le falta el equilibrio, el escepticismo propio del ironista; esa capacidad para balancearse sobre la delgada línea de las contradicciones. A esto llegará, por primera vez, con “Un nuevo caso de *mariage en trois*” (*América*, diciembre 1925).

La narración se centra en la vida de Antonio Recoledo quien es fundador de periódicos: “*El Faro y La Verdad*, en los que campeó con valentía y justicia; rindió el grado de bachiller y estudió hasta tercer año de Derecho, desde donde perseveraron sus aficiones sociológicas” (Palacio, 2000j: 74). Recoledo tenía por objeto de estudio a la mujer y había publicado un libro titulado *En defensa de la mitad más interesante de la especie humana*. Nuestra atención se despierta al leer sobre su experticia:

El centro de sus actividades era la mujer. La conocía al dedillo: algunos opinaban que era más ducho que Balzac y más preciso que Stendhal. Pero lo que más gustaba en Recoledo era su sano optimismo; ¡claro que hay que ser optimista! No se pierde nada y se da una buena inyección de valor a la gente honrada. (Palacio, 2000j: 74)

La comparación con los clásicos franceses sorprende y el optimismo activa un modo diferente de ver: si es tan sano por qué la exageración; o más aún, por qué el conformismo. La descripción de la mujer será acartonada: “ángel de luz [...] toda sentimiento y amor” (Palacio, 2000j: 74). Pero el verdadero botón que activa la ironía se encuentra más adelante en una reflexión sobre la vanidad: “«¡Ningún hombre superior... anda... a caza... de vanidades!» Cuando pronunciaba esta frase favorita, se extendía cuanto alcanzaba su menudo cuerpo y agitaba vigorosamente el índice con ademán significativo.” (Palacio, 2000j: 74). Como es obvio, la última actitud deja sin piso la frase debido a la investidura refinada y erudita.

Como buen amante del bello sexo, el personaje está enamorado de Elvira. De hecho, el relato empieza con un sueño erótico sobre ella, poniendo al

intelectual en una situación indecorosa. Pero no pasa nada porque él sabía cómo actuar en todo momento: “Al recordar los pasajes ardientes de su sueño, tuvo vergüenza de sí mismo y si en ese momento viera a Elvira, seguramente la habría pedido perdón de rodillas” (Palacio, 2000j: 73). El centro de las reflexiones de Recoledo está en meditar “lleno de contrición en las barbaridades que había soñado” (Palacio, 2000j: 75). Al no conciliar las reflexiones de la cabeza con los deseos de la entrepierna despierta, una sonrisa desnuda a la intelectualidad ecuatoriana. El proceso tendrá otra vuelta de tuerca cuando intervenga Petrona, la sirvienta del “Maestro” (Palacio, 2000j: 75), quien obstruye la actividad del espíritu con trivialidades como el diario o la comida. De hecho, el giro final surge cuando la “cocinera había vuelto a entrar de puntillas, con el desayuno, y don Antonio, como aplanado, se rascaba lentamente las piernas” (Palacio, 2000j: 75). Con sigilo, Petrona entra sin interrumpir a Antonio Recoledo:

¿Por qué iba a ser un disparate lo que soñara? Vio de nuevo a Elvira junto a él, zalamera, risueña, brindándole su boca dulce y emborrachándole con el fulgor agresivo de sus ojos negros...; levantó las manos temblorosas, palpó dos caderas abombadas, dos muslos duros, y loco de deseo estrechó a Elvira y la besó... Petrona dio un gemido de contento. Al oírla, el Maestro, dándose cuenta de su equivocación, se separó muy serio. Aquello no era ya conveniente en un hombre como él... Pero la cocinera se había envalentonado y anudándosele al cuello con los brazos, amapolándose, le dijo unas palabras al oído. (Palacio, 2000j: 76)

Estas últimas frases y el resto de la circunstancia nos dejan ver que Petrona está embarazada, posiblemente del Maestro, porque él “[n]o hacía más que mirarle el vientre insistentemente y pensar en el *hundimiento irremediable de su única ilusión*” (Palacio, 2000j: 76; cursivas agregadas). La realidad más cotidiana se impone a las ilusiones de don Antonio quien se ve, de repente, sumido en la verdad más contundente de la feminidad. En la última página descubrimos una reflexión sobre el futuro incierto de Petrona:

¿Qué haría ella...? No era una bisoña en estas cosas: era ya la segunda vez, y tampoco su hijo tendría padre... A la verdad, no estaba segura de quién era: pero de uno de los debía ser, ¡claro! Al otro le había dicho que de él y habían convenido en que mentiría al señor; mas cuando supiera la contestación de

esa mañana, se lo tenía tragado que se reiría de ella...
(Palacio, 2000j: 76)

Si en un primer momento el eje parecía ser Antonio Recoledo, ahora se revela que es Petrona. Las vanas consideraciones de ese pensador de cartón son desnudadas ante la concreción de un vientre que no acepta. Pero el gran logro está en el cuidado con que expone todas las perspectivas, casi sin juicio. Aquí está el discurso autocrítico y autoreflexivo.

Después de este giro me interesa ver la “Comedia inmortal” (1926), publicada un año antes de la que será su obra maestra en el relato corto: *Un hombre muerto a puntapiés* (1927). Como Garmendia, Palacio tensa el género y le da “la forma de una comedia o de un drama”; antes que intentar escribir una obra de teatro, “sólo quiso experimentar y romper la uniformidad de sus cuentos anteriores” (Anderson Imbert, 1999: 150). Anderson Imbert apunta: “Este método teatral es eficaz si la situación es de veras dramática y el valor más alto está en lo que se dice” (1999: 151). Burlando presupuesto teórico, Pablo Palacio centra su juego en las notas marginales del dramaturgo ficticio y lo trueca en un narrador que, con sus intervenciones, desmonta lo que ha hecho con el diálogo desembocando en el humor.

El problema de quién narra es más complejo de lo que pueda parecer en un primer momento y consigue su explicación con la figuración de la ironía. La acción expone el romance entre Luna y Enrique, ambos jóvenes de clase alta. Ellos se aman a escondidas del padre de Luna, don Íñigo, y alchahueteados por don Carlos, el padre de Enrique. Al final, cuando escapa Luna de su casa para estar con su amado, antes de que puedan casarse, don Íñigo interviene para detenerlos porque los chicos son hermanos y también señala el adulterio de la madre de Enrique. Con una frase cursi que devela el conformismo, Enrique cierra la representación: “Ha triunfado el amor, el amor fraternal y puro” (Palacio, 2000j: 89). Sin embargo, como dije, a lo largo del texto, los comentarios del dramaturgo participan para alterar la lectura. De este modo, vemos un narrador que está fuera de la acción principal pero, a pesar de ello, está dentro del cuento; para utilizar la terminología de Genette, hay un juego entre los niveles extradiegéticos y diegéticos. Pero vamos por partes. En primer lugar hallamos un “narrador [que] no dice sino lo que sabe tal personaje”

(Genette, 1989: 244), por tanto es igual a ellos. Del mismo modo puede clasificarse como “*intradiegético-heterodiegético* [...] cuenta historias de las que suele estar ausente” (Genette, 1989: 302). El verdadero problema es que este último se encuentra en un primer nivel “que llamaremos *extradiegético*”; luego, Enrique, Luna y demás participantes ejecutan los “acontecimientos contados [...] y que están en ese primer relato de diegéticos o intradiegéticos” (Genette, 1989: 284). El humor surge con la constante participación del nivel extradiegético sobre el diegético. Viendo todo desde los manejos de la ironía, notamos que el ironista se ha puesto la máscara de un dramaturgo para burlarse de él, de su obra y, como veremos al final, de la crítica.

Esta compleja explicación teórica es solventada por Palacio en un breve párrafo:

Voy a hacer una comedia de enredo. No pido perdón si a alguien le robo el tiempo, porque 1º, sólo con ese objeto va a leer y 2º, en tratándose de enredos nadie se asusta, todo sale bien: el lector se entusiasma y el autor cobra fama. ¡Oh, la fama que voy a adquirir yo con esta comedia!

Los personajes de la farsa son... (Palacio, 2000j: 84)

Lo que sigue es la enumeración de participantes en la acción, como ocurre en los textos teatrales. Más adelante se pasará al “Acto Primero” y a la “Escena Primera” (Palacio, 2000j: 85). Quien lee no tiene mayores problemas para insertarse en la narración. Más aún se potencia su participación con la presencia del narratario: “Como el narrador, el narratario es uno de los elementos de la situación narrativa” (Genette, 1989: 312); si el narrador escribirá “una comedia de enredo”, al mismo tiempo, hace evidente al narratario cuando dice que “[n]o pido perdón si a alguien robo el tiempo” (Palacio, 2000j: 84). Es importante resaltar que este participante “*a priori* no se confunde más con el lector (ni siquiera virtual) de lo que se confunde necesariamente el narrador con el autor” (Genette, 1989: 312-313); es decir, una cosa es la vida real y otra la ficción. Pero lo que sí se tiene que resaltar es que esas menciones involucran más al lector real, agudizan su participación. Cuando Palacio afirma que solo con el objeto de perder el tiempo se leerá su relato, nosotros nos sonreímos ante la osadía de quien luego se expone como

un escritorzuelo ansioso de fama. Con ello, el guiño está hecho y leeremos buscando la caída.

No tarda en llegar la nueva burla:

Se ha tenido presente, asimismo, otro gran secreto: el de dejar entrever el misterio. Si usted es perspicaz lo adivinará pronto y al final halagaré su perspicacia; si no lo es, ¿qué voy a hacer?: falta de comprensión. Yo no trato de despistar. (Palacio, 2000j: 84; cursivas en el original)

Más adelante se consigue otro chiste que expone la carencia de algunos manejos teatrales cuando son traspasados a la narrativa:

NOTA: Como yo no pretendo innovar nada ni menos querría irrogar un grave daño al arte escénico, los personajes siguen siendo sordos como petacas: lo que no va dirigido a ellos nunca lo oyen. (Palacio, 2000j: 86; cursivas en el original)

Por último se ataca la relación entre los autores y los críticos donde, además de burlarse de la vanidad de los escritores, pone en rotunda evidencia el uso arbitrario y contradictorio de las señales del teatro como marcas irónicas:

... a última hora, un crítico se me ha acercado desvergonzadamente para decirme que la obra es un desastre, que no hay tal enredo y que si lo hay será después del final que es para confundirlo todo y dejar en ayunas a los espectadores. Y todo esto me lo ha dicho de egoísta, de puro egoísta. ¡Ah, los críticos...! (Palacio, 2000j: 89; cursivas en el original)

Se siguen abordando las diferencias y las hipocresías sociales, el juego de engaños y las manipulaciones de la moral burguesa que defiende la fidelidad del matrimonio para apuñalarla por la espalda. Pero ahora, el juego de niveles permite la distancia. Los personajes son bastante burdos y tontos, no ven su propia estupidez y degradan la figura de la alta clase ecuatoriana, como quería Palacio en sus primeros intentos. Pero se hace sin el juicio del narrador, que está muy ocupado confrontando al lector con reflexiones igual de vacías y vanidosas. Con ello, se expone el mundo en una degradación que hace el lector y donde nadie queda parado. El manejo de marcas sutiles, el desarrollo

distante y contradictorio, sin orientaciones constructivas, se logra con una maestría que, de ahora en adelante, será común al trabajo de Pablo Palacio.

La subversión de los valores estatuidos y vacíos es llevada por Enrique Bernardo Núñez al núcleo del discurso nacional. En *Después de Ayacucho* (1920) ensaya “la parodia, la ironía y el distanciamiento” (Lasarte Valcárcel, 1992b: 99). Esto será una importante herramienta para romper con “los códigos narrativos característicos de la novela criollista o esteticista desarrollada durante el modernismo” (Lasarte Valcárcel, 1992b: 99-100). Por tanto la analizaré para rastrear la evolución de este narrador en la figuración irónica.

En su “Relectura de *Después de Ayacucho*”, Javier Lasarte propone “la posibilidad de entender [la novela] como parodia de la [...] de Urbaneja Achelpohl” (1992b: 99). Esto convertiría al libro de Núñez en una parodia de la tradición realista venezolana y lo ubicaría en el centro de la figuración irónica. Si se compara el título referido con otros como *¡En este país!* (1920) descubriremos que la propuesta no es disparatada:

... el modelo estructurador de novelas como *Peonía*, *El sargento Felipe*, *Ídolos rotos* o *En este país*, centrado en la alternancia entrelazada del idilio y los grandes problemas nacionales —el campo, el atraso o la guerra civil— como materia narrativas de primer orden, también da pie a la historia de *Después de Ayacucho*... (Lasarte Valcárcel, 1992b: 100)

Paulo Guarimba, protagonista de *¡En este país!*, es el peón de una hacienda venezolana y se enlista como militar para escalar posiciones y pedir la mano de Josefina, hija de una familia de alta alcurnia. Del mismo modo, Miguel Franco, personaje principal de Núñez, ansía la mano de Teresa, quien tiene un apellido con abolengo. La inversión se encuentra en que, en lugar de un valiente guerrero que se hace general, encontramos a un miedoso soldado que busca la vía fácil para conseguir fama y dinero. Es cierto que el trabajo irónico de Núñez no se pudo hacer sobre la novela de Urbaneja Achelpohl; ambos títulos fueron publicados el mismo año. Pero recordemos que la historia de Paulo es la máxima expresión de una larga tradición iniciada con *Peonía* (1890); por tanto, el título de Urbaneja es al tiempo refinación y repetición de una estructura establecida.

El vistazo a contrapelo de Lasarte cobra plenitud cuando recordamos que la tradición realista quería construir los valores del país en la literatura. Como bien explica Doris Sommer en sus *Ficciones fundacionales*, muchos escritores del siglo XIX y no pocos del XX, ofrecieron su lectura de la realidad nacional con el realismo. En este sentido, Núñez habría dado en el clavo copiando la estética pero invirtiendo el mensaje al colocar en el centro de su historia la biografía de un hombre cobarde, traicionero y corrupto.

Recordando el resumen de la novela la hipótesis se reafirma. Miguel Franco nace en una finca del interior de Venezuela y queda bajo el cuidado de una familia acaudalada. Allí se enamora de Teresa despertando la ira del abuelo de esta última. Tras una serie de altercados, huye a Caracas. Una vez en la ciudad se enrola como militar y es designado a dedo por el mismo presidente. Pero las misiones que le asignan dan vuelcos debido a su cobardía o viveza hasta que es encarcelado. Se salva de la prisión por un amigo que lo incorpora al servicio de su causa, esta vez en contra del gobierno. Otro traspíe devela las conspiraciones de su aliado quien, tratando de salvarse, lo denuncia como supuesto cabecilla. Vuelve a huir y es reclutado para la guerra donde asesinará a traición al hermano de Teresa, Ignacio, y luego, materializando su deseo de venganza, asalta y quema la casa de sus antiguos amos.

Además, recordemos el título, *Después de Ayacucho*. Se hace referencia a la famosa batalla que liberó a América (Halperin Donghi, 1981: 124) y con ironía parece decirse que Franco es el ejemplo de los hombres que quedaron después de la independencia. Vuelven a cobrar protagonismo los paratextos y más todavía con la observación de Lasarte Valcárcel:

... el lector [...] es sometido a la posibilidad del equívoco desde el mismo «Prefacio». En él el autor habla de un tiempo heroico, el que designa el título de la novela, y al introducir al protagonista, Miguel Franco, advierte que referirá sus «hazañas», la historia de «su ánimo increíble e invicta mocedad». Sin embargo, la novela entrega pistas suficientes para que un lector no constreñido a los moldes de la narrativa modernista aclare su desconcierto. (1997b: 101)

Un resumen general nos demostró que Miguel Franco se construye como el primer “antihéroe” de la literatura venezolana (Lasarte Valcárcel, 1997b: 101). Entre las escenas que destaca Lasarte para defender su punto

está el enfrentamiento de Miguel, todavía adolescente, con un toro. En esta prueba de valentía del hombre rural “Miguel quiso huir” (Núñez, 1920: 46) y solo se queda para impresionar a Teresa. Otro reflejo de sus malos manejos surge cuando lo designan “Comandante de Armas de aquella plaza” (Núñez, 1920: 117), la de Capua, en Ocupamare; en lugar de cumplir con su tarea, abusará de su poder para acostarse con las mujeres que desea y robar dineros públicos. Al final, por sus desmanes, es atacado por el mismo pueblo y se fuga a Caracas.

A pesar de la efectividad de estas escenas, será en la audiencia con el presidente Monagas, donde se hilará más fino con las marcas subversivas. En su primera llegada a Caracas, Miguel Franco traza amistad con Gadea, un alborotador al servicio del presidente Monagas. Han asistido a un asalto al congreso que trataba de limitar los poderes del poder ejecutivo. Después Gadea le pidió a Franco que lo acompañara para ver a Monagas. Una vez allí, escuchan cómo este, hablando sobre los sucesos, dice: “La Constitución sirve para todo...” (Núñez, 1920: 77). Esta frase resume las acciones de la tarde y hace latente la actitud general. La sorpresa viene cuando vemos a nuestro héroe ante el jefe de estado, quien va a “mandarlo al Llano” y como respuesta “Franco apullaba [sic] el sombrero entre las manos. Estaba sumido en una adoración. Sus ojos se habían vuelto melancólicos, lo mismo que si viera a Teresa” (Núñez, 1920: 78). La valentía y la entereza que le quedaban, terminan reducidas a una adoración que pone en sospecha su hombría.

La feminización del personaje es literal en el “Libro VI”. Acaban de aprender a Pantoja, el amigo que sacó a Franco de la cárcel, quien lo acusó de conspirador. Miguel se oculta en la casa de doña Amelia, su protectora. Se presenta de improviso y le suplica que no lo delate, luego llegan los soldados buscando al cobarde que todavía no había hallado buen escondite: “Con gesto rápido doña Amelia alzóse [sic] las faldas y señaló a Miguel un sitio entre ellas. El perseguido se apresuró a ocuparlo” (Núñez, 1920: 143).

El dicho común, con carácter metafórico o comparativo, “escondarse en las faldas de una mujer”, es literaliza y nos mueve a la risa. Ya teníamos la primera idea en mente cuando vimos a quién se pedía auxilio. Pero el siguiente paso, repentino e inesperado, consigue el efecto humorístico. Por si esto no fuera poco el narrador se regodeará en la revisión de la escena: “nadie puede

decir cómo estaba Miguel Franco en aquellos críticos momentos, ni cuál posición tenía en tan seguro escondite, ni qué olores perturbaban sus narices” (Núñez, 1920: 143). El empleo irónico de las frases de grandeza consigue su apogeo cuando nos pone a “meditar sobre las contingencias que sufre *un grande hombre* cuando trata de levantarse *hasta los altos honores*” (Núñez, 1920: 144; cursivas agregadas). La escena no termina: “Un negro de expresión burlona y boca roja y abultada como una trompa veía con mucha insistencia el ruedo enorme que trazaba en el suelo el vestido de la señora” (Núñez, 1920: 144). Está viendo lo mismo que todos los lectores. Ante las quejas de doña Amelia por la insistencia del negro, el “jefe de la cuadrilla” intervino para asegurar que no la registrarían; sin embargo: “—Es que la señora no se mueve. Yo le rogara que diera un paso pa lantico” (Núñez, 1920: 145). El cabecilla vuelve a excusarse y se retiran. A pesar de ello queda revelado el mensaje. Solo el negro “de expresión burlona” puede ver la realidad irrisoria de Miguel Franco escondido en la zona más íntima de esta alcahueta. Vemos desde los ojos de ese soldado raso que posee más malicia que su superior. La inversión de planos es evidente. Además, la identificación con un hombre pobre y de color es significativa en una sociedad tan rígida como la venezolana. De nuevo, el ironista se enmascara con el margen para subvertir el centro.

Como se habrá notado, la novela usa de párrafos cortos y abundancia de diálogos. Los “períodos breves, como fogonazos, rara vez interrumpidos, adquieren preeminencia”, en beneficio de “la observación irónica” (Lasarte Valcárcel, 1997b: 100). Pero lo que no apunta Javier Lasarte es que esto no siempre es así. En momentos claves, el autor no echa mano a esa herramienta y suelta la explicación de lo obvio. Así, el inicio de la obra poco se diferencia de los inicios bucólicos que parodiaba Garmendia en “La patria”. Antes que una caricatura o un guiño, vemos la “[t]ierrra parda, fragosa y fértil de aquel rincón de Aragua; jardín cercado de tomillares, granero de rubio caudal” (Núñez, 1920: 11). La primera pista irónica llega demasiado tarde, ralentizando la agilidad necesaria para el humor:

Miguel Franco, el hijo de Rosa, a quien llamaban «Cara Brava», tal vez no por serlo mucho sino a causa de sus ojos tuertos y cuerpo jiboso [sic], baja de la montaña. (Núñez, 1920: 12)

La imagen grotesca de una mujer tuerta y jorobada puede movernos a la risa y el origen equívoco del sobrenombre más todavía. Ahora bien, me pregunto si la señal será cabalmente comprendida invitando a una lectura irónica. En la siguiente página se introduce el carácter miedoso de Franco pero esto sería normal en un niño de ocho años, como tiene en ese capítulo. El ironista debe ser muy cuidadoso para no dejar al receptor en la ignorancia o la mala interpretación (Booth, 1974: 61).

En el “Capítulo II” continúan los traspiés con una larga descripción de cuatro párrafos de la casa de don Gaspar Montenegro. Esto no tiene un sentido claro más allá de resaltar el abolengo de los Montenegro que había sido aclarado en el primer capítulo con un par de líneas: “Era el solar de Don Gaspar Montenegro, señor del tiempo de la Colonia” (Núñez, 1920: 12). Tarda demasiado en ofrecer la descripción grotesca con intención subversiva: “Allí estaban dos viejos. El uno narigudo y rugoso, de anchas cejas grises, cuerpo enjuto, labios delgados y pálidos, escuchaba al otro, cura del lugar, que hablaba moviendo la cabeza” (Núñez, 1920: 14). Ahora sí surge la prosa ágil y efectiva, pero ¿contrarresta la pesadez de las descripciones? No creo.

Por si esto fuera poco, el peor error se comete en el prefacio. Aquí interviene el autor que se quita las máscaras y firma con su nombre para hacer un reclamo a la crítica que no considera sus horas de trabajo:

Y por lo que respecta a la opinión con que pueda ser recibida, se me ocurre decir, que es más fácil criticar y motejar de malo un esfuerzo que pasarse las noches trabajando en un renunciamiento de todo regalo, en una labor nunca compensada, cuando para llevarlo a cabo, fue preciso tomar en usufructo la vida en beneficio de esta pasión de escribir... (Núñez, 1920: 8)

En este párrafo es imposible hallar un guiño irónico. Nos quedamos en la sentenciosa reflexión de quien, después de escuchar las críticas negativas a su primera novela, se dijo: “no soy novelista” (Núñez, 1920: 7). En las últimas líneas se presenta la sospechosa frase que registró Lasarte: “las hazañas de Miguel Franco” (Núñez, 1920: 10). Como se vio, los paratextos son claves para

el funcionamiento de la ironía. Si en estos se coloca el sacrificio, la seriedad y la solemnidad, así leeremos la novela. Núñez sabotea su propio trabajo.

Otro factor que no desarrolla Lasarte es cómo la mano de Núñez interviene en la historia para orientarnos a una lectura pesimista. El testimonio más contundente se da con Ignacio, el hermano de Teresa. Su primera intervención significativa en la vida de Franco, es reconocer el valor de este último cuando confrontó el toro en su adolescencia. Luego, la historia se centra en Miguel Franco hasta que coincide con Ignacio. Lo retomamos cuando planea escapar de casa para unirse a la facción rebelde en una guerra civil que asola Venezuela. La gravedad de la circunstancia es remarcada cuando Montenegro busca a Franco en casa de doña Amelia:

Voy [dice Ignacio] a huir de mi casa como mi tío Pedro, cuando se marchó a la guerra de la Independencia a morir en Ayacucho...

—Es una semejanza hermosa—, respondió la dama—; pero usted volverá para servir al país con su talento y aptitudes.

—Y si no, no me importa. Seré dichoso sacrificándome por mi causa. (Núñez, 1920: 150)

La gravedad del “drama nacional” se describe como un enfrentamiento de “padres contra hijos” y se corona la escena con el inicio de un idilio amoroso digno de las novelas más tradicionales del criollismo. El fuerte talante estereotipado de este capítulo me hace pensar que quizás Enrique Bernardo Núñez buscaba trazar una caricatura. De nuevo, su pluma no ha terminado de desarrollarse y queda una reafirmación del discurso central. El escritor no parecía muy seguro en su trabajo o no había tomado una decisión cabal sobre cuál era su objetivo. La seriedad con que trata la labor militar de Ignacio, confirma lo dicho: el joven estudiante tiene una carrera envidiable.

En esta parte de la historia surge un evento que respalda el comedimiento de Ignacio. En una reunión de soldados con Miguel Franco recuerda “un encargo de [su] hermana” y saca un sobre de su cartera con un papel que decía “Véngame. Mata a Miguel Franco que trató de seducirme e hizo prender a papá, hace diez años”. Esta tarea sería fácil en el campo de batalla. Pero Ignacio solo exclama: “Cosas de mujeres”. Cuando Franco, nervioso, trata de acercarse a él para resolver el malentendido, Ignacio le dice

que “Al terminar la campaña tenemos que arreglar una cuenta” (Núñez, 1920: 63). Esta actitud es extraña. ¿Por qué no revisar la misiva en privado? Es muy probable que lo hubiera hecho y su ausencia sea una omisión intencional del narrador. En este caso, ¿por qué no asesinar a Franco la misma noche en que le expone el papel? La única respuesta posible es que realmente le resta importancia a la encomienda y prefiere quedar en paz con su compañero de armas. Esto exaltaría a Ignacio y, al mismo tiempo, lo haría víctima de su buena fe. Otra respuesta, considerar que de verdad buscaba saldar cuentas con su enemigo después de la guerra, sería una muestra de estupidez que no concuerda con un guerrero destacado.

La respuesta a esta incógnita solo puede hacerse desde las interpretaciones. En la siguiente batalla llega la muerte de Montenegro:

Se escuchan gritos de gloria. Montenegro se yergue como la figura de un relieve. Una flor de sangre se abre en su frente; fluye un hilo rojo que luego le inunda el rostro, le baña los cabellos. Montenegro se desploma. En aquel momento Franco bajaba el fusil. (Núñez, 1920: 167)

La personalidad traicionera del protagonista se ha confirmado cobrando la vida del único que, según parece, creyó en su valor. Es obvio que la ironía muestra la cara cuando se nos dice que “Miguel Franco es ascendido a coronel en recompensa de su brillante conducta” (Núñez, 1920: 173). Sin embargo, este uso nos obliga a ver el mensaje transliteral desde un solo lado; el “distanciamiento descalificador del hablante narrativo” (Lasarte Valcárcel, 1992b: 101) solo funciona para degradar a Franco y ennoblecer a su víctima. Así, no hay un sentido implícito sino una queja explícita: la nación está construida por corruptos. El lector recuerda el pesimismo de Fonticeli, amigo de Ignacio, que censuraba el optimismo al recordar a los héroes libertadores:

Esos nombres, quién lo creyera, nos han hecho más daño que todas las revoluciones... Nos creemos más grandes que todos los pueblos del mundo, creemos que todo lo hemos hecho y no nos ocupamos de ser dignos de ese pasado... (Núñez, 1920: 153)

El objetivo fundamental de la ironía, siguiendo otra vez a Hutcheon, es rechazar el sentido literal para despertar otros múltiples. Entonces usarla para

reafirmar una tesis ya explicitada es traicionar sus bases. Estoy de acuerdo con Lasarte en que esta novela es un primer ensayo antes de llegar a grandes obras como *Cubagua* (1931). Pero no rescato *Después de Ayacucho* como un logro de la figuración irónica más allá de los ensayos humorísticos.

Esta aproximación persiste en los trabajos importantes de Núñez de la época como “La ninfa del Anauco” (1928). Ahora, un escultor entregado al arte puro se ve obligado a sacrificarse porque las circunstancias venezolanas solo aceptan el arte al servicio de la mitología heroica nacional. No me parece conveniente un análisis profundo, nada encontraremos allí que aporte a nuestro trabajo. En cambio cabe destacar el uso del realismo contrastado con el manejo de lo fantástico en la novela de 1931. Como veremos, frente a las descripciones que, a pesar de los intentos irónicos, respetan la representación más tradicional, *Cubagua* nos ofrece la transgresión de ese paradigma con un hecho sobrenatural. Surge una pregunta: ¿necesitó Enrique Bernardo Núñez este modo irónico para dar forma a sus obras más destacadas? Tanto la historia de la isla caribeña como *La galera de Tiberio* (1938) son novelas con elementos inexplicables y, también, son sus títulos más destacados. Al mismo tiempo, son narraciones donde entra en juego la experimentación vanguardista. Este hecho permite comprender cómo la figuración irónica se enlaza con el mirar crítico para ofrecer una nueva lectura de la realidad. Antes de acudir a lo fantástico, las propuestas de Núñez quedaban a medio camino; él necesitó de un modo más explícito para materializar su lectura de la realidad. Como será común en los narradores aquí revisados, el creador se mira a sí mismo para romper con su escritura y facilitar su metamorfosis.

La argumentación anterior, constatada en los primeros pasos de Núñez y por confirmar cuando analicemos sus mejores novelas, será aplicable en mayor o menor medida a todos los seis narradores estudiados. En ellos se conjuga la revisión de Latinoamérica con usos literarios cercanos a la vanguardia, todo enlazado por la figuración irónica, en especial cuando se usan los modos señalados. La base de esto, confirmamos, está en el mirar crítico, la interrogación constante del propio trabajo. Para decirlo con Clemente Palma, el más conservador de estos narradores, el objetivo de la literatura, originado en el modernismo y afincado en este período crítico, “es la libertad del pensamiento, la libertad de la fantasía” (2006f: 386). Este principio modernista,

que habíamos encontrado en Darío con diferentes palabras, esconde la pasión crítica que engendrará la vanguardia: “Los que no tienen toda la energía para imprimir con vigor su individualidad recurren a la imitación consistente o inconsistente de aquellos artistas con quienes tienen similitudes de espíritu y de sensaciones” (Palma, 2006f: 386). Sin lugar a dudas estamos ante un manifiesto sobre el movimiento encabezado por Rubén Darío, recordemos su título y el año de su publicación: “Sobre el modernismo y los modernistas” (1907). Sin embargo, en sus líneas se defiende con fervor la capacidad del arte moderno de revisarse y criticarse. Palma llega a conceptos importantes como la búsqueda “de novedad, de actualidad, que conviene a cualquier tendencia o derivación”. También llegará a una conclusión clave: “el modernismo está pues caracterizado hoy por una completa indeterminación” (Palma, 2006f: 384); de allí la “aspiración a ser original” (Palma, 2006f: 386). Esta predisposición al cambio explicaría la difícil clasificación de Palma. Su talante innovador aunado a los fuertes embates de las nuevas corrientes literarias explicaría su situación a destiempo, como escritor en tránsito. No se puede negar la filiación de *Cuentos malévolos* con *Azul*. Esa búsqueda de “mitos lejanos” y exotismos (Marini-Palmieri, 1989: 23) es evidente en “El último fauno”. De igual manera, la inclinación hacia lo fantástico, lo grotesco y lo humorístico, tienen su raíz en el movimiento finisecular.

Pero en su uso notamos, desde temprano, la transgresión de la estética en cuentos como “Los ojos de Lina”. El relato se centra en Jym, quien ama a Lina pero no tolera sus ojos verdes; en respuesta, para conciliar el amor, ella se saca los ojos y se pone unos falsos, regalando los originales a su enamorado. Como se reafirmará en futuros análisis, lo grotesco lleva nuestra realidad al límite; es lógico pensar que alguien pueda hacerlo todo por amor, la pregunta es qué pasa cuando ocurre. No nos adelantemos, volvamos al relato. Inicia con un marco en buena medida ajeno al modernismo: los amigos se reúnen para despedir a Jym “pues al día siguiente zarpaba el vapor para San Francisco” (Palma, 2006f: 217). La cotidianidad del viaje nos aleja de los juegos maravillosos de “El velo de la reina Mab” o la exquisitez del día a día de “El rey burgués” (1888). Pero donde quiero centrarme es en la descripción de los ojos de Lina. Por un lado está la personalidad nerviosa de muchos héroes modernistas: “Cuando Lina fijaba sus ojos en los míos me desesperaba, me

sentía inquieto y con los nervios crispados”; también está el preciosismo: “al mirarme en la forma vaga de *pequeñas sombras fugitivas coronadas por puntitos de luz*” (Palma, 2006f: 218; cursivas en el original). Hasta ahora el cuento se mantiene en una clasificación clara. El cambio se da cuando quiere describir cómo veía las ideas de Lina en su iris:

Se me ocurría comparar los ojos de Lina al cristal de la claraboya de mi camarote, por el que veía pasar, al anochecer, a los peces azorados con la luz de mi lámpara, chocando sus estrafalarias cabezas contra el macizo cristal, que, por su espesor y convexidad, hacía borrosas y deformes sus siluetas. (Palma, 2006f: 219)

Antes el narrador ha expresado la dificultad que tiene para describir el extraño suceso. La derrota del lenguaje se acerca mucho a los problemas expresivos de lo fantástico; por ello recurre a una imagen sencilla: el círculo de vidrio. Deja de lado la refinación y los detalles decorativos, para regalarnos un vistazo de la realidad que invadirá los cuentos posteriores de Clemente Palma.

Como he afirmado, esto no quiere decir que “Los ojos de Lina” deje de ser digno de una antología modernista. Más adelante vuelve a recurrir a Mefistófeles y dice: “los ojos de Lina me subyugaban, y sentía que me arrancaban el alma para triturarla y carbonizarla entre dos chispazos de esas miradas” (Palma, 2006f: 221). También habla de “un corazón de oro” y de “las rojas fulguraciones del amor” (Palma, 2006f: 221). Esto nos devuelve a la retórica inaugurada en el siglo anterior. Sin embargo, en el juego con lo grotesco, en el desarrollo de esa tensión de límites, Palma tuvo que abrir una ventana al agotador estilo. Por allí entrevemos el futuro de su trabajo, la prosa limpia que abrirá paso a la cotidianidad peruana abismada a la extrañez.

Este largo análisis reafirma que la guía de estos escritores es la ironía que los voltea a su día a día, como dijo Rama. Lino Novás Calvo, quien tuvo muy poca fortuna en el ensayo y el texto irónico clásico, refiere a pesar de ello una idea clave: “El artista tiene que absorber su mundo tal como se le da, extraer de él, sin filtros, su esencia; vale decir, su ritmo, su color, su conflicto, su sed y su borrachera” (Novás Calvo, 2008: 395). Luego será más contundente: “Nuestro mundo aluviónico tiene su sello en esos mismos, y sería infantil querer someterlo a normas que corresponden a otros” (Novás Calvo,

2008: 396). Como es de esperarse esta reflexión desemboca en una sospecha sobre las escuelas y los manifiestos. Lino Novás Calvo nunca puso de lado su suspicacia sobre las vanguardias; al contrario, mantuvo su trabajo dentro los marcos del realismo que le precedía. Esto explica que sea uno de los escritores que menos arriesga, o al menos eso parece al compararlo con los experimentos de Pablo Palacio. A pesar de ello no pudo evadir la base de la innovación de principios del siglo XX: la crítica, buscando una nueva forma de ver o, más bien, ordenar.

4.2. LA TRASTIENDA DEL MUNDO

¿Qué sería de este pueblo
si le voltearan su iglesia?

Pablo Palacio

La distancia es esencial para la ironía; una de las mejores maneras de darle perspectiva a las cosas es simplificándolas. El mundo parece muy complejo, funciona con reglas extrañas e indescifrables. Pero si miramos con atención, los patrones empiezan a surgir. El caos abre paso a combinaciones evidentes, complejizadas por el entorno. La sencillez de esas pautas contrasta con la rigidez de su arraigo; esconden facetas oscuras que, al ser destapadas, dejan al individuo en la intemperie. La inversión, antes solo insinuada, es contundente en muchos cuentos de estos narradores. Julio Garmendia nos permite iniciar la exploración del inframundo expuesto.

“La tienda de muñecos” quizás sea el cuento más sencillo que analizaremos si atendemos al planteamiento de su historia. Esta no ofrece demasiados giros: un narrador describe el negocio familiar donde ha vivido toda su vida y llega al punto fundamental en que muere su padrino. Él es el dueño de la tienda después de que su abuelo se la dejará en herencia; ahora pasará de las manos del moribundo a las de quien nos habla. Al final, se esperaba, el hombre mayor muere y su ahijado retoma las riendas del orden.

El relato transcurre entre las paredes del recinto comercial. El protagonista cuenta su vivencia sujeta al estricto sistema allí creado. En algún momento se insinúa la posibilidad de un cambio tras la muerte del viejo jerarca,

pero nunca se concreta. Al contrario, una última referencia con respecto a la reordenación de los juguetes indica que todo continuará igual.

Como bien ha señalado la crítica, lo interesante es el manejo irónico que permite leer la realidad de Venezuela, gobernada por Juan Vicente Gómez, en el incluso simplón negocio juguetero. Garmendia alude:

... burlescamente de manera sugerida a la situación ridícula de un país de muñecos manejados por la omnipotencia del oficialismo, en ese momento representado por la figura legendaria que ha heredado el país (la tienda) de otro que igualmente lo recibió en herencia. (Barrera Linares, 1997: 105)

Me propongo demostrar que esta conclusión, ampliamente aceptada, es incompleta y cercena las intenciones del título. Pero para ello recorramos las estrategias irónicas.

El primer aspecto para ejecutar la doble lectura está en el “recurso del distanciamiento” (Barrera Linares, 1997: 104), usado al inicio:

No sé cuándo, dónde ni por quién fue escrito el relato titulado «La tienda de muñecos». Tampoco sé si es simple fantasía o si será el relato de cosas y sucesos reales [...] La casualidad pone estas páginas al alcance de mis manos, y yo me apresuro a apoderarme de ellas. Helas aquí... (Garmendia, 2014o: 27)

Al ver esta nota el lector se pone sobre aviso. De nuevo, el uso de paratextos activa la ironía; esta advertencia activa la lectura bajo sospecha. Dudar de la veracidad de la anécdota, nos invita a presuponer que se nos hablará de una cosa refiriéndose a otra. Esto da “calidad autorreflexiva” al discurso y disuelve las “fronteras de diferenciación de lo real y lo imaginario o lo ficticio”. Pero más importante, se presenta “la incompetencia autorial y, por si fuera su poco, su indiferencia” (Lasarte, 1995: 69). La argumentación precedente se resume en la simulación del *eiron* que busca engañar al soberbio. Miguel Gomes explica que “hay una constante tonal «primitivista» o *naïve*” (2014: 106). El posicionamiento de Garmendia es estratégico y efectivo: si la literatura nacional es ostentosa, segura y sostenida, él narrará con indiferencia, inseguridad y sin ufanarse de ello.

Por otro lado, esto permite la presentación de “un hablante narrador fuertemente marcado, que se enmascara en diversos personajes y en diversas

situaciones existenciales”. A pesar de ello, busca develar “una misma óptica” (König, 1983: 281). Poniéndolo en los códigos desarrollados, hablaría de una misma figuración. En lo que concierne a esta narración en particular, el recurso construye al futuro dueño, quien asumirá el relato y construirá su ambiente.

Los primeros párrafos muestran la máscara de un ignorante o una persona simple: “No tengo suficiente filosofía para remontarme a las especulaciones elevadas del pensamiento” (Garmendia, 2014o: 27). Por ello, el lector acepta la creación de un mundo plagado de referencias familiares. Esto se logra recordando que la tienda era del “abuelo, que después pasó a manos de mi padrino” y así “posee [...] el encanto [...] de los recuerdos de familia” (Garmendia, 2014o: 27). Con mayor efectividad dirá:

... así como otros conservan retratos de sus antepasados, a mí me basta, para acordarme de los míos, pasear la mirada por los estantes donde están alineados los viejos muñecos, con los cuales nunca jugué. (Garmendia, 2014o: 27)

Esta mirada íntima construye un yo con el cual simpatizamos. Por muy distante que sea la voz del cuento, que sin duda lo es, no dejamos de acercarnos a quien narra al ver un mensaje con el cual podemos identificarnos, ya que los retratos de antepasados son familiares para cualquiera. Además, el narrador en primera persona colabora con ello. El “yo” es un pronombre que pertenece a todos, por lo cual facilita la identificación entre el lector y el narrador. Esto lo nota Ceserani (1999: 102) al registrar su uso en el relato fantástico, con el cual Garmendia estuvo familiarizado, como veremos cuando analicemos “El difunto yo”.

Pero “La tienda de muñecos” no es un relato fantástico y el uso del “yo” tiene un objetivo diferente. La identificación permite la construcción de un orden rígido en el tenducho. Facilita la familiarización del lector, no se ve desde lo ajeno sino como una reflexión íntima. Una pista del rigor empleado en la tenducha se vio cuando el narrador nos dijo que nunca jugó con los muñecos. Después se describe la jerarquía de los juguetes, desde los plebeyos hasta los aristócratas; se resalta “el principio de autoridad y el respeto supersticioso al orden y las costumbres establecidas desde antaño”; y se asegura su

trascendencia: “viendo en mi persona el heredero que le sucedería en el gobierno de la tienda” (Garmendia, 2014o: 28).

El sistema halla lugar a sus concesiones, sus válvulas de escape, en Heriberto, un ayudante equiparado “a los peores muñecos de cuerda”. Él no tiene “más seso que los muñecos” y ha adquirido “costumbres frívolas y afeminadas” (Garmendia, 2014o: 28). Su presencia en el negocio es inconcebible salvando una función: él se encarga de hacer las ventas puertas afuera. En buena medida, el asistente representa la tolerancia mínima, la manera de lidiar con lo que está más allá de las fronteras. Sin embargo, no implica una aceptación de su comportamiento, no es casual que se separe de los demás a los muñecos que él toca. Por otro lado, sirve para despertar las sospechas y preparar la transición a otro modo de discurso:

Así transcurrieron largos años, hasta que yo vine a ser un hombre maduro y mi padrino un anciano idéntico al abuelo que conocí en mi niñez. Habitábamos aún la trastienda, donde apenas si con mucha dificultad podíamos movernos entre los muñecos. Allí había nacido yo que así aunque hijo legítimo de honestos padres, podía considerarme fruto de amores de trastienda como suelen ser los héroes de cuentos picarescos. (Garmendia, 2014o: 28-29)

Esta parte, poco atendida por la crítica, implica el tránsito de la estructuración a la desestructuración. Si “La tienda de muñecos” expone un manejo afortunado de la ambigüedad, se debe al guiño irónico de las líneas citadas. Sin lugar a dudas, la división de los juguetes en plebeyos y aristócratas o se habla del régimen impuesto por el abuelo y el padrino, alude “a significaciones abiertas, que irían desde el orden cerrado de un lenguaje que remite a la ficción pura o a realidades locales” (Tedesco, 1983: 236). Pero la verdadera inversión está aquí, en el núcleo íntimo del narrador, donde tuvo origen el relato. La pregunta es: si quien habla es tan legítimo y tiene “honestos padres”, ¿por qué ese regodeo en los “amores de trastienda” y en los “cuentos picarescos”? La honestidad de los consortes es puesta en tela de juicio al mencionar a los pícaros de origen tan dudoso como el que vimos en la novela de Quevedo. La transtextualidad, a través de la alusión intertextual (cf. Genette, 1997; específicamente 1-2), enuncia el vínculo entre el héroe pícaro y nuestro protagonista. La ligera marca, dejada al descuido, despierta una serie de

significados que subvierten la rigidez y evocarán, ahora sin tapujos, gran cantidad de dobles sentidos.

Al inicio, quien habla acudía a la familiaridad para describir el orden donde nació y se desarrolló. Este representaba toda su existencia y, a través de la identificación, nos colocamos en su lugar. Esa misma intimidad lo traiciona y muestra que, así como la tienda escondía la porosidad de sus límites en Heriberto, su base está minada. La referencia se convierte en un lindero donde el cuento cambia drásticamente; la ambigüedad de las frases ahora reinará con plenitud. La figuración irónica entra en acción cuando el padrino se siente mal. Se le “nublan los ojos” y “confund[e] a los abogados con las pelotas de goma, que en realidad están muy por encima”; sus dolores le impiden “recorrer sin fatiga la corta distancia que [...] separa [al narrador] de los bandidos”. Devela los hilos ocultos de la realidad. Se eliminan las estanterías para exponer que los soldados son la clave: “les debemos largas horas de paz. Nos han dado buenas utilidades. Vender ejércitos es un negocio pingüe”. Por su parte, aglomerados en masa, “sabios, profesores, doctores” son encerrados en “la oscuridad que les conviene”; al contrario, las muñecas “se colocan siempre con provecho”; “entre los animales [...] en especial te recomiendo a los asnos y los osos, [...] sostenes de nuestra casa”, que podrían representar la estupidez y la fuerza (Garmendia, 2014o: 29). Solo le resta un estamento social: la iglesia, por eso coloca con diez por ciento de descuento las representaciones de curas y religiosas, como si fuera un diezmo.

Como es de esperarse la cadena de ambigüedades despierta la risa. Si en “Palabra de humor”, Todorov dijo que uno de los funcionamientos de este modo era plasmar una frase que evocaba otro sentido, Garmendia lo explota con prodigio. Al desmontar paso a paso cada uno de los niveles sociales, cada una de las repisas, se reflexiona sobre cómo el ser humano organiza su existencia. De ahí, el humor y la sonrisa de quien lee.

Al final, después del discurso del padrino y de su muerte, el narrador pone todo en el lugar indicado. Se ha referido que hay cierta alusión a la búsqueda de libertad cuando él dijo que el “régimen [...] habría de entrar en decadencia cuando entrara [...] en posesión del establecimiento” (Garmendia, 2014o: 28). Sin embargo, el cierre no permite esta lectura. ¿Por qué poner los muñecos en su puesto? Quien habla “carece al final de su aparente lucidez y

decide ocupar la vacante del tirano” (Gomes, 2014: 117). No es tanto falta de lucidez para el cambio sino que el orden tiende a repetirse. La duda entre libertad y régimen reafirma en el yo ordenador eso que se vio en la historia: necesita dos caras: una rígida y segura; otra oculta, donde nace y se planta su posible subversión.

Por último debo decir que, leído como metáfora de Venezuela, “La tienda de muñecos” se circunscribe a las fronteras nacionales. Su significado depende de un referente directo y queda cercenado. Como revisión de la formación de los hilos estructuradores, es universal. La ambivalencia no se reduce a la historia de un país sino a la condición humana.

La inversión de los planos, combinando el humor y la ironía para relativizar lo alto y lo bajo, será usada, con una estrategia muy similar, por Pablo Palacio en “Las mujeres miran las estrellas”. Este cuento se halla en *Un hombre muerto a puntapiés* (1927) y rescata la ambivalencia entre lo respetable y lo marginal, haciendo patentes sus conexiones. Lo superior y lo inferior se materializan en un historiador y su ayudante.

Antes de revisar la anécdota detengámonos en la forma: encontraremos una profunda preocupación por el experimentalismo. Palacio sentirá:

... la angustiosa búsqueda de formas nuevas y vírgenes, tendiente no sólo a destruir el sólido reticulado de las reglas, o la jaula dorada de la poética clásica, sino también a buscar una nueva morfología artística, un nuevo lenguaje del espíritu. (Poggioli, 1964: 70)

Esto lo convertirá en el transgresor más profundo del *corpus*, si nos referimos a lo formal. En una sociedad “tradicionalista, reticente a asumir los cambios decretados, y firmemente apegad[a] a los viejos modos de pensamiento” (Fernández, 1997: 13), como era Loja, la ciudad ecuatoriana donde nació Palacio, la ruptura de la retícula de escritura representó un intento por cambiar el estado de las cosas. Así se resume el cuento en la frase inicial: “Juan Gual, dado a la historia como a una querida, ha sufrido que ella le arranque los pelos y le arañe la cara” (Palacio, 2000j: 25). Más adelante, la narración parecerá escrita a retazos serios y otros subversivos, la copia del discurso histórico y el calco de la oralidad. La experimentación se afinca en el

ecuatoriano hasta sus propuestas más arriesgadas: *Débora* (1927) y *Vida del ahorcado. Novela subjetiva* (1932).

Volviendo a “Las mujeres miran las estrellas” reiteremos: la oración inicial resume los hechos. Un historiador entregado al estudio obsesivo, descuida a su esposa quien lo engaña con su asistente. Esta ambivalencia permitirá diversos juegos. Por un lado encontramos el discurso de la historia:

Juan Gual, sorbiendo el rapé de los papeles viejos, descifra lentamente la pálida escritura antigua.

«Sor. Capitan [sic] Gral.: Enterado de que los Abitantes [sic] del pequeño Pueblo de Callayruc...»

El Copista, después de un momento contesta:

«...de Callayruc» (Palacio, 2000j: 25)

Tanta seriedad da pie a diversiones con su expresión. Las descripciones serán igual de parcas y puntuales: Juan Gual “[m]ide 1 metro 63 centímetros y pesa 120 libras” (Palacio, 2000j: 25). Por su parte, y develando la trama oculta: “¿Y el copista? ¡Ah! El copista, un mozalbete barbilindo: 20 años, 1 metro 80 centímetros y 140 libras”. Si la interjección no despierta la sonrisa, la siguiente frase lo hará: “Le echaron a perder con el nombre de Temístocles” (Palacio, 2000j: 26). La forma despierta diferentes sentidos, una misma figuración ha desembocado en contenidos inesperados y más significativos. Desde lo serio refiere algo bajo, dándole vestiduras contradictorias. En una reflexión conclusiva, Palacio habla sobre la seriedad de Juan Gual y su efecto sobre la existencia: Hay que esperar. La vida es una paralización de espera. Siempre estamos mirando, a la ventana, que pase el buen tiempo (Palacio, 2000j: 27).

Después pasa a explicitara un movimiento más amplio: “Rosalía y Temístocles esperan, atados al cordel del destino, con la cabeza gacha como bestias cansadas” (Palacio, 2000j: 27). En este caso, como suele ocurrir en la obra vanguardista y también en la irónica, “[l]a obra [...] da a entender que está compuesta de fragmentos de realidad; acaba con la apariencia de totalidad” (Bürger, 1987: 136). De igual manera para enterarnos de la traición de Rosalía, la esposa de Juan Gual, debemos reconstruir la historia detrás del intento de golpe “levantó la mano y el tronco; volvió a sentar la mano para constatar y volvió a levantarla” (Palacio, 2000j: 27). Más adelante, la imposición de culpas:

La rabia le conifica la cara y le hincha los ojos.

—¿Qué has hecho, perra?

Ella siente el escupitajo y le clava la mirada como para partirlo.

—¿Y tú qué has hecho?

—¿Qué qué he hecho?

—Sí, ¿qué has hecho?

El señor Gual se traga la conificación de la rabia: él no ha hecho nada y el pecado está en no hacer nada. (Palacio, 2000j: 27)

Fijar la vida es cercenarla y esto ha descubierto Juan por las malas. Por supuesto, la rectificación de las responsabilidades materializada en ese tragarse “la conificación de la rabia”, nos hace reír y asumir el bando de Rosalía. Pero esto es definitivo cuando al buscar a Temístocles, quien “estaba encogido de vergüenza” (Palacio, 2000j: 28), nos quedamos esperando la reacción del hombre herido que, al fin, dice: “Bueno, bueno. Vamos con lo del señor Checa. Estábamos... aquí”. Vuelve, como si nada, al estudio de la historia, junto a su ayudante a quien “[l]e tiembla el hilillo de la voz” (Palacio, 2000j: 27).

Rosalía había invertido la situación reprochándole la falta de movimiento. Su actitud de espectador pasivo justifica la traición. Lo inesperado es que su reacción reafirma “la paralización de espera”. Esto revisa las dos caras del orden. Se mantiene la imagen para sostener la reputación; por debajo se agita la ebullición que desarrolla la existencia. De un lado vemos la cara limpia del historiador que mantiene una casa donde todo tiene su lugar, pero el trastero oculto guarda la dualidad de la última frase: “Hasta hoy tienen dos hijos” (Palacio, 2000j: 27).

Por otro lado, ese ir y venir de la prosa, donde cada vez se van acercando más los planos para que uno prevalezca de forma explícita y el otro como mensaje implícito, da un golpe final al lector. El último giro en las soluciones de Gual es inesperado y genera “el *shock* de los receptores [...] principio supremo de la intención artística” durante las vanguardias (Bürger, 1987: 56). Ahora habrá que ver la realidad social con nuevos ojos. Al final, la reputación nos parece algo inútil pero, al mismo tiempo, vemos la incapacidad de eliminarla de los manejos humanos. Se genera una sensación cada vez más afincada en los trabajos de Palacio: “El extrañamiento efectivo” gracias al

shock, transformado “en el procedimiento artístico dominante” (Bürger, 1987: 56).

La vida queda reafirmada; la tolerancia prevalece: Juan tiene razón en su reclamo, Rosalía también. La existencia persiste pero ajena a nosotros. De repente, con ese gesto final que deja todo tal cual está, nuestra realidad, tan ordenada en un principio, devela un lado oscuro.

“El cuento ficticio” continúa las imitaciones. Como en *Palacio*, en el título recogido en *La tienda de muñecos* (1927), se desnuda la retórica anquilosada. Aquí se alcanza el punto más delirante de la estrategia.

La estrategia central es, más bien, sencilla: un personaje monologa y reflexiona sobre el cuento y cómo debería ser. Aunque el libro que lo contiene, en su mayoría, compila relatos, este rompe con la estructura narrativa y exige modos de análisis diferentes. Barrera Linares insiste en buscar marcas de narratividad (1997: 100) y expone varios ejemplos. Pero la manufactura poco tradicional se impone y concluye que “se trata de un texto poco narrativo y muy expositivo, cuestión que puede hacer dudar de su carácter de cuento” (Barrera Linares, 1997: 102). Aunque mi análisis quizás cuestione parte de esta conclusión, estoy de acuerdo con otra que postula más adelante: “lo conceptual está al servicio de una atmósfera que pudiera ser propia del mundo narrado” (Barrera Linares, 1997: 103). O tal vez, lo conceptual es una excusa para caracterizar un aspecto narrativo explotado: el personaje-narrador.

El problema, me parece, está en insistir en una clasificación unívoca. Tal vez, “El cuento ficticio” debe leerse como un discurso irónico que se construye partiendo de un monólogo. Esto emplea elementos cuentísticos, pero también acude a aspectos histriónicos, aún más, recurre a otros del manifiesto literario e incluso de la proclama política. Por ello, el personaje que habla resalta por su “carácter tragicómico, o mejor burlando el dramatismo” (Lasarte Valcárcel, 1992a: 42). En fin, es factible que el texto tenga más puntos en común con otros como *A modest proposal* [*Una modesta proposición*], de Jonathan Swift, que con un cuento en el sentido estricto del género. Concuero con Lasarte cuando reúne los aspectos imitados:

Realismo, positivismo, Modernismo, resulta ser un coctel caprichoso e irreverente. Ni lo uno ni lo otro, sino todo lo

contrario, parece ser el lema de este discurso en el que coexisten lúdica y esquizofrénicamente dos instancias irreconciliables, que introduce el disparate y funda el equívoco en torno a los límites de la escritura ante la realidad... (Lasarte Valcárcel, 1992a: 42)

Al final tenemos “sólo irreverencia juguetona” (Lasarte Valcárcel, 1992a: 43), nada inocente. Por tanto, más que un análisis narrativo lo que exige el texto es una revisión de sus argumentos, buscando contradicciones parciales y cada vez más absolutas que despierten la ironía. En este sentido, el tópico central es cómo deben ser los relatos y parte de la siguiente premisa:

... andando y desandando de entonces acá, así hemos venido a ser los descompuestos sujetos que ahora somos, que hemos dado en el absurdo de no ser absolutamente ficticios, y de extraordinarios y sobrenaturales que éramos nos hemos vuelto verosímiles, y aun verídicos, y hasta reales... ¡Extravagancia! ¡Aberración! ¡Como si así fuéramos otra cosa que ficticios que pretendemos dejar de serlo! (Garmendia, 2014o: 30-31)

Como podemos leer, la fuerza del discurso y lo concreto de la propuesta acercan este curioso relato a los paradigmas del manifiesto literario. La doctrina esbozada es clara: los cuentos deben dejar de lado sus aspiraciones en el realismo y abrazar su verdadera naturaleza ficticia. Como bien refiere Poggioli, en las revistas publicadas durante la época de vanguardias, proliferaron “una serie de manifiestos que [anunciaban] la fundación y [exponían o elaboraban] la doctrina, en forma categórica y polémica, de un nuevo movimiento” (1964: 37). A veces la misma obra se convertía en la excusa para presentar los parámetros del arte nuevo: “la presentación antológica, ante un público amigo u hostil de la obra colectiva de una nueva tendencia o de un nuevo grupo de escritores y de artistas”. De aquí su efímera circulación:

... no suele tratarse más que de folletos sueltos, más o menos confesados, o números únicos que, de buen o mal grado, renuncian a la obligación de la regularidad y de la periodicidad... (Poggioli, 1964: 37)

Garmendia parodia el talante manifestario de la época, como confirman las promesas y los objetivos de la nueva propuesta. Más aún, imitando el carácter contestatario y de confrontación, el locutor se opone a un grupo muy

claro: “los mismos que se han de beneficiar de mis esfuerzos principian por negarse a secundarme. Como a todo gran reformador me llaman loco, inexperto y utopista” (Garmendia, 2014o: 31). En resumen, Garmendia parece parodiar los manifiestos que presencié. Recordemos que no es distante en el tiempo “Somos” (1928), de la revista *válvula*, donde se afirma:

Sabemos que la rancia tradición ha de cerrar contra nosotros, y para el caso ya esgrime una de esas palabras tuyas tan pegajosas: *Nihil novum sub solé*. Como luchadores honrados nos gusta conceder ventaja al enemigo; aceptemos a priori que no haya nada nuevo, en el sentido escolástico del vocablo, pero en cambio, y quien se atreverá a negarlo, hay mucha cosa virgen que la luz del sol no ha alumbrado aun. (Sin firma, 2011: 40)

Igual que “El cuento ficticio”, los jóvenes escritores se apresuran a confrontar la ideología establecida para subvertirla. No pretendo afirmar que Garmendia refiera este documento –imposible hacerlo, el texto que analizamos se publicó un año antes. Pero nos sirve para tomarle la temperatura a la época. Un año antes, en febrero de 1927, Arturo Uslar Pietri había publicado un agresivo artículo donde hacía suya la estética de “El futurismo”:

La máquina, la máquina que es bella con sus crestas de fuego, que gime, que ruge, que corta los aires con su vuelo, que pone a vibrar el ambiente con la inevitable voltereta de su brazo giratorio en la hélice, la inconcebible máquina de mañana, bella y perfecta sobre toda virtud, ha de llenar el vacío de la mujer en el arte y en el mundo. (Uslar Pietri, 1988: 239)

Reitero que la estética futurista no era desconocida en Latinoamérica, al contrario, había sido publicada en *El cojo ilustrado*. La atención que se le dio, no solo queda registrada por el breve texto de Uslar Pietri, otro joven intelectual, Mariano Picón Salas, la abordó en una ponencia titulada “Las nuevas corrientes del arte”. Esta “fue leída en la Universidad de Los Andes, la noche del 28 de octubre de 1917” y luego publicada “en la revista *Cultura Venezolana*” en junio de 1919 (Picón Salas, 1988: 58-59). La fecha y la publicación habrían permitido que Garmendia conociera esta tendencia.

Me interesa revisar un último manifiesto que sí debió tener presente en su proceso de redacción y con el cual se pueden establecer relaciones irónicas.

“Nuestra intención” (1909) fue la declaración de principios de *La Alborada*, grupo que hizo

... de la circunspección un ideal [...] escudo para proteger contra el desbarajuste guachafitero del logrerismo y la adulancia, ejercidos, en pugna de competencia, en todo el pavés de la República, con el juramento tácito de *mantener en alto la antorcha de la decencia ciudadana*... (Rosales citado por Santaella, 1986: 17)

Esta cita y la presencia de Rómulo Gallegos como uno de los “alborados” (Rosales citado por Santaella, 1986: 17), permiten constatar la impronta política que tendrá el manifiesto. No es casual que la agrupación se convirtiera en un importante referente. Las líneas de su proclama confirman esto: El Azar, oportunamente secundado por el Pueblo, preparó la reacción de la Patria; la sacudida fue general”. Más adelante, hablan de “la alborada de esperanza” (Sin Firma, 1986: 20). Las citas reflejan la reacción del pueblo que celebró el ascenso de Juan Vicente Gómez. El futuro autócrata, a su llegada, fue visto como un posible reformador que “enrumbaría una administración de acuerdo con normas constitucionales”, dejando de lado el despotismo de su antiguo aliado y anterior presidente, Cipriano Castro (Morón, 2004: 223). Así se constata en el manifiesto:

El actual Gobierno, en una de sus primeras manifestaciones, ha dado con la gran frase de la propaganda: *¡Ahora o nunca!*
Cierto es; lo que ahora no se haga, no se podrá hacer más tarde... y jamás se hará!
Queremos, tenemos necesidad de hacer... (1986: 21)

La voluntad de cambio y el talante político también se ven en “El cuento ficticio”, quien “a la larga acabar[á] por probar la existencia del país del Cuento Improbable” (Garmendia, 2014o: 32). Así como Rómulo Gallegos y compañía afirman que “el Pueblo ha despertado y no es fácil que convenga en volverse a dormir” (Sin Firma, 1986: 20), el personaje de Garmendia anuncia “la llegada, entrada y recibimiento en el país del cuento ilusorio” (Garmendia, 2014o: 32).

No hay marcas definitivas para argumentar una relación intertextual entre “Nuestra intención” y “El cuento ficticio”. Pero la máscara de Garmendia recoge y parodia los discursos vanguardistas que se comprometían con

diversas y a veces erradas causas. Esto no es nuevo en el cuentista; antes había publicado una burla a las preocupaciones retóricas de José Antonio Ramos Sucre. El siguiente paso está aquí, en la construcción de un ególatra que desnuda el lado poco amistoso del vanguardismo: “a medida que avanza el relato, el discurso del personaje acentúa el desequilibrio para dibujar la imagen final de un delirante megalómano” (Lasarte, 1995: 73), como solía pasar con los líderes de las agrupaciones.

El megalómano se vuelve profético y anuncia que hacia el final del viaje, ya con “luengas barbas blancas, apoyado en grueso bastón”, expondrá “al horizonte [...] la fantástica visión de las montañas de los Cuentos Azules” (Garmendia, 2014o: 32). Podría verse, entonces, una burla a las propuestas que siempre cifraban sus esperanzas en el por venir. De hecho, el narrador, que no deja de avizorar el tiempo “cuando [su] nombre se alab[e] ya por sí mismo y se celebr[e] por sí solo” (Garmendia, 2014o: 33), se contradice haciendo latente su imposibilidad por ejecutar algo más allá del regodeo en su propia personalidad. La propuesta se queda en un sueño irrealizados y “en fin, de [él] se dice: merece bien de la Ficción” (Garmendia, 2014o: 33).

Esta podría ser una alusión a los jóvenes e irreverentes envalentonados en peñas que no pudieron superar. Devela un escritor crítico en su esencia; los manejos de la ironía le obligan a emplear el humor, lo fantástico y lo grotesco así como la experimentación. Es cierto que Garmendia no llegará a los giros de Palacio. Pero el principio crítico se manifiesta con igual fuerza y no deja de afectar la presentación de los contenidos. Además, esta circunstancia tan particular reafirma la hibridez de la vanguardia latinoamericana: la noción crítica de la modernidad vuelve a materializarse en el manifiesto pero como una serpiente que se muerde la cola.

Por encima de todo, Garmendia expone hasta la exasperación la necesidad de invertir los planos; todo lo que constituya un discurso establecido puede ser su objetivo.

Las inversiones revisadas desembocan en el humor y su efectividad se encuentra en la sutileza de sus guiños. Exigen un lector que hile fino. Retomaré el efecto de *shock* para ver cómo la vuelta también puede venir dada con el impacto, buscando el escándalo en el receptor. Estos escritores explotaron

esta veta en cuentos como “Un hombre muerto a puntapiés y “El antropófago”, de Pablo Palacio. Si el joven Palacio evaluaba la pacata moral de Loja, el escritor maduro repetirá el interés desde la figura monstruosa: “Estos cuentos valorizan y confieren una dimensión artística definitiva a la estética de lo monstruoso [...] a través de figuras y motivos cincelados con rigor” (Castillo de Berchenko, 2000: 298). La sociedad ecuatoriana será sometida a revisión al introducir monstruos en su centro. He aquí el procedimiento grotesco drástico y absoluto: si se puede definir un canon aceptado, clásico, claro y equilibrado, colocaremos en la palestra al desterrado. El homosexual y el antropófago son figuras exiliadas a los márgenes del mundo; representan, en Latinoamérica, la contradicción del esquema social: uno rompe la idea tradicional de familia y el otro evoca el caos bárbaro. Al revisarlos, Palacio descubre la exageración de algunos aspectos propios de quienes los rechazan:

La mirada evaluadora del escritor sobre su mundo es la de un observador crítico, suerte de disecador de su cosmos social, que expone «simplemente» con llaneza lo que conoce [...] sus criaturas son más que un reflejo del mundo, son seres a carta cabal, personajes en relieve y en profundidad... (Castillo de Berchenko, 2000: 300)

Al contrario del escritor, el narrador no tendrá un manejo expositor tan llano o en apariencia desentendido. En su discurso se esgrimen los juicios sociales que tratan de evaluar con los parámetros clásicos. Esto no siempre es así; estamos ante un narrador que pasa de un registro a otro y llega a traicionarse manifestando las intenciones humorísticas del autor. De un modo o de otro, se involucra al lector:

Con un mínimo de recursos expresivos cuidadosamente seleccionados por su intensidad, el narrador le orienta y apremia para inducir una intelección que comprometa su conciencia y le arranque a la indiferencia. (Castillo de Berchenko, 2000: 300)

Esta característica, en mayor o menor medida extensible a todo el *corpus* trabajado, es propia de la ironía y de la vanguardia. Las dos afinan la fundamental participación del receptor y lo comprometen. En “Un hombre muerto a puntapiés”, esto se hace parodiando el relato clásico de detectives.

En este género, el autor plantea un crimen y deja toda la información necesaria para resolverlo, cifrada en pistas que el lector descubre junto con el investigador. Así la narración se convierte en una competencia entre el detective y el lector para ver quién consigue primero la respuesta del enigma planteado.⁸ El cuento de Palacio cumple esta condición. Nos cuenta la historia de un hombre que se niega a esclarecer los hechos sobre una golpiza que le han dado y, posteriormente, muere. El narrador investiga el suceso buscando desentrañar cómo ocurrió el crimen y por qué la víctima se negó a aclararlo. Como es oportuno en el caso, las pruebas se registran en la crónica que abre el cuento; el texto citado cierra ofreciendo las últimas pistas: “Lo único que pudo saberse, por un dato accidental, es que el difunto era vicioso” (Palacio, 2000j: 7).

En el segundo capítulo indiqué el eufemismo presente: llamar vicioso a un homosexual. El doble sentido se desenmascara con el desarrollo de las inútiles y poco profundas investigaciones. Para los lectores de la época, y los de hoy en día también, el misterio quedaría develado desde la primera página, burlando la indagación y poniendo bajo sospecha el epígrafe: “Esclarecer la verdad es acción moralizadora”, tomado de *El Comercio* de Quito (Palacio, 2000j: 7). La verdad, relacionada con la claridad y el orden, es subvertida y descubre en su seno múltiples versiones que cuestionan esa moral. La referencia al diario quiteño contiene un ataque directo a la sociedad.

El narrador se convertirá en el pivote de las burlas al mostrar en su discurso la frivolidad y el corto pensamiento que parece adjudicarle Palacio a los grupos discursivos imperantes. Así, al iniciar sus inquisiciones afirmará:

Bueno, el por qué de las cosas dicen que es algo incumbente a la filosofía, y en verdad nunca supe qué de filosófico iban a tener mis investigaciones además de que todo lo que lleva humos de aquella palabra me anonada. Con todo, entre miedoso y desalentado, encendí mi pipa. Esto es esencial, muy esencial. (Palacio, 2000j: 8)

⁸ No desarrollo la teoría sobre este género porque no está entre los objetivos de la tesis ni aportaría mucho al análisis. Para los interesados al respecto coloco cuatro títulos oportunos: “The detective Story: Towards a Definition of Genre”, de Bennett; *El simple arte de matar*, de Chandler; *The poetics of murder. Detective fiction and literary theory*, de Most y Stowe; y *Historia del relato policial*, de Symons.

La caricatura del gran filósofo que da especial interés al encendido de su pipa desnuda a alguien que ha tomado el rábano por las hojas, como hará con el caso. Su necedad se constata al elegir su método: “[h]ay dos [...] la deducción y la inducción”. El primero no le interesará porque “parte de lo más conocido a lo menos conocido” y, como es de esperar, él “sabía muy poco del asunto” –o de cualquier otra cosa, agrega el lector. Por su parte:

La inducción es algo maravilloso. Parte de lo menos conocido a lo más conocido... (¿Cómo es? No lo recuerdo bien... En fin, ¿quién es el que sabe de estas cosas?) Si he dicho bien éste es el método por excelencia. Cuando se sabe poco, hay que inducir. Induzca, joven. (Palacio, 2000j: 8)

Este acto de soberbia e ignorancia, se convierte en una caricatura cuando se vuelve al ataque “encendida la pipa y con la formidable arma de la inducción en la mano” (Palacio, 2000j: 8). Como ya dijo Robles, “la exageración [y] el hacer de algo común una tragedia, desentonan [...] zarandean al lector” (2000i: 319). Se crea el dibujo exagerado y deforme que nos obliga a reír, como diría Baudelaire, a morder a este necio mostrándole los dientes. Con clara intención coloca Palacio su epígrafe para dirigir los ataques a la sociedad y desmontar los errores consensuados:

... los cuentos no escapan de una lectura que rezuma contrariedades filosóficas sobre motivos pertinentes a la lógica, la ética, la voluntad, la libertad, las máximas del ser y las leyes universales de la razón. (Robles, 2000: 319)

Después de este desliz, el investigador vuelve a centrarse en lo que debería ser su verdadera preocupación: el muerto. Esta es la excusa de su reflexión que ahora se ha encausado por derroteros inoportunos, aunque él no se dé cuenta. Entre las pistas encuentra unas fotos que le permiten iniciar su estudio y reforzar las estrategias humorísticas: “Miré y remiré las fotografías, una por una, haciendo de ellas un estudio completo. Las acercaba a mis ojos; las separaba, alargando la mano; procuraba descubrir sus misterios” (Palacio, 2000j: 10). Con su razonamiento llega a “las siguientes lógicas conclusiones”:

El difunto Ramírez se llamaba Octavio Ramírez (un individuo con la nariz del difunto no puede llamarse de otra manera);

Octavio Ramírez tenía cuarenta y dos años;
Octavio Ramírez andaba escaso de dinero;
Octavio Ramírez iba mal vestido; y, por último, nuestro
difunto era extranjero.

Con estos precisos datos, quedaba reconstruida totalmente
su personalidad. (Palacio, 2000j: 10)

La necesidad de quien se detiene en obviedades y su frivolidad –“con la nariz del difunto no puede llamarse de otra manera”–, nos molestan al recordar que todo se reduce al eufemismo: “vicioso”. Por eso, las opiniones morales, tan fuertemente establecidas, se tambalean en la boca de este investigador que es tonto o aparenta uno: “Había mentido, había disfrazado la verdad; más aún, asesinado la verdad, y lo había dicho porque lo *otro* no quería, no podía decirlo” (Palacio, 2000j: 10-11). Al final, usando su “intuición” que “lo revela todo” (Palacio, 2000j: 10), se traiciona el método científico y se asume otro tono. Ya ha dicho que Ramírez tenía un “[b]usto cuyo pecho tiene algo de mujer” y aseguró que era vicioso, “esto nadie puede negármelo” (Palacio, 2000j: 10-11). Ahora deja la ignorancia para inducir el relato del crimen.

Antes ha jugado el papel de lelo. Esto, junto con el carácter evidente del hecho, nos obligó “a completar sentidos”, a reconstruir sin su ayuda que el crimen de Octavio Ramírez fue ser homosexual. En un manejo metonímico, Palacio no expone lo grotesco, lo evoca. Aquí ocurre un curioso préstamo de lo fantástico. La presencia de lo inexplicable, como vimos, rompía los límites del lenguaje e impedía su formulación lingüística, con esto el lector participa en la reconstrucción de lo indescriptible. Por su parte, Palacio recurre a un incapaz para que formulemos en nuestra cabeza la imagen del gay. Al principio, lo grotesco no está en el texto sino en el receptor. Por tanto, igual que en la sociedad, lo deforme se sitúa en los márgenes de la lectura.

En las últimas páginas, cuando ya no hay secreto, vemos a Ramírez buscando satisfacer “todos los tormentos del deseo”. Primero con un hombre que lo rechaza con “una carcajada y una palabra sucia”, luego con un joven:

—¡Pst! ¡Pst!

El muchacho se detuvo.

—Hola rico... ¿Qué haces por aquí a estas horas?

—Me voy a mi casa... ¿Qué quiere?

—Nada, nada... Pero no te vayas tan pronto, hermoso...

Y lo cogió del brazo.

El muchacho hizo un esfuerzo para separarse.
—¡Déjeme! Ya le digo que me voy a mi casa.
Y quiso correr. Pero Ramírez dio un salto y lo abrazó.
Entonces el galopín, asustado, llamó gritando:
—¡Papá! ¡Papá! (Palacio, 2000j: 12)

El sujeto antes abordado, padre de este último joven, vuelve a aparecer y ataca a Ramírez. En la descripción de los golpes que le propinan se explota la experimentación vanguardista:

Así:

¡Chaj! {
¡Cha! { con un gran espacio sabroso

[...]

¡Cómo batiría la suela del zapato de Epaminondas sobre la nariz de Octavio Ramírez!

¡Chaj! {
¡Chaj! { vertiginosamente
¡Chaj! {

en tanto que mil lucecitas, como agujas, cosían las tinieblas.
(Palacio, 2000j: 13)

A pesar de toda la presentación, es irónico que el énfasis grotesco se emplee en los golpes del heterosexual que defiende a su hijo del supuesto anormal.

Tenemos dos momentos narrativos caracterizados por la ingenuidad, el primero, y la experimentación, el segundo. Ambos están enlazados por el “grotesco superhombre” que narra y “tiene en su cuerpo sangre de teólogo”. Desde “esa óptica defectuosa con respecto a todas las cosas hace una moral, una virtud, una santidad que condena cualquier actitud o gesto que no coincida con ella” (López Alfonso, 2000: 378). Curiosamente, este investigador, quien reaparecerá en “El antropófago”, se concentra en casos extraños y amorales, estableciendo el binomio investigador/investigado, sujeto/objeto, moral/grotesco. Su verdadero problema será ponerse, en cierta medida, de parte del anómalo. Lo veremos, con mayor claridad, en el siguiente análisis, pero apuntemos de una vez que esta actitud desnuda la vinculación de los dos

lados. El gran moralista, el penalizador, expone su propia obsesión por un crimen vicioso, regodeándose en la descripción, que además se hace con la inducción, con el ejercicio voluntario de la imaginación.

Esa conclusión se confirma la estructura de la “estética monstruosa” que muestra “una galería variopinta de héroes monstruosos” (Castillo de Berchenko, 2000: 301). Todo para culminar en la construcción de iconos:

... la figura del monstruo se dibuja y consolida progresivamente avanzando desde la exterioridad más distanciada a la interioridad más íntima hasta acceder, por último, a la condición de icono representativo de la deformidad, la inarmonía y el caos, pero dotado de profunda humanidad. (Castillo de Berchenko, 2000: 301-302)

Además, si se convierte en centro de la cultura, nos está diciendo que esos grupos discursivos que marginan, también participan de lo marginado. La construcción centro/periferia o alto/bajo, que mostraba una vinculación tan clara en el estudio de Bajtín, ahora son subvertidas gracias al *shock*. El impacto obliga a reconsiderar sus construcciones y la disposición de lo real. Ahora las contradicciones son irreconciliables pero todavía se retroalimentan.

Así se materializa en las líneas que dan inicio a “El antropófago”:

Allí está, en la Penitenciaría, asomando por entre las rejas su cabeza grande y oscilante, el antropófago.

Todos lo conocen. Las gentes caen allí como llovidas por ver al antropófago. (Palacio, 2000j: 14)

Recordemos las palabras de Bajtín:

... dentro de la idea de las tripas del grotesco anuda indisolublemente *la vida, la muerte, el nacimiento, las necesidades naturales y el alimento; es el centro de la topografía corporal en la que lo alto y lo bajo son elementos permutables.* (1974: 147; cursivas en el original)

Por lo tanto, comer es una de las piedras fundamentales del acto grotesco, el inicio de las entrañas en su ansia por apoderarse del mundo. Esto forma parte de la visión conciliatoria que elabora el teórico ruso sobre Rabelais. En ella, el alimento y la deglución afirman al hombre ante un mundo lleno de

peligros. Pero comerse a un ser humano contradice ese principio. El banquete tiene un fuerte componente social, como sigue indicando Bajtín, que reafirma a la comunidad. Si uno de los miembros del grupo empieza a devorar a los otros, las bases se corroen. Entramos así en el mundo de lo grotesco ominoso:

... the grotesque consists in the very contrast that ominously permits of no reconciliation. To recognize and reveal such a construct of opposites is somewhat diabolic; the order is destroyed and an abyss opened where we thought to rest on firm ground. (Kayser, 1966: 59)

Esta idea se plasma en el caníbal, sobre todo como lo trabaja Palacio. Su manejo describe un mundo que se difumina y cae en el vacío. Todo sentido, toda cohesión, queda destruida y lanza al hombre en una realidad ajena, enrarecida: "These are images of a world in the process of dissolution and estrangement" (Kayser, 1966: 43). Esa imagen se cifra más adelante en las reflexiones que el narrador hace con ocasión del antropófago:

Medita Ud. En la figura que haría si el antropófago se almorzara su nariz.
¡Ya lo veo con su aspecto de calavera!
[...]
Va Ud. A dar un magnífico espectáculo.
Vea que hasta los mismos carceleros, hombres siniestros, le tienen miedo. (Palacio, 2000j: 14)

No me parece casual la selección de la nariz. Es el órgano con el cual respiramos y captamos el aire, otro modo de afirmación. Pero al mismo tiempo es una parte del cuerpo que sale de las líneas rectas y equilibradas del canon clásico. Esta característica le da una doble condición. Por un lado invita a la risa que una figura tan particular haya sido hecha para una función primordial. Pero la agresión del antropófago que la devora, nos aterriza. Otra vuelta de tuerca llega con la trivialidad usada al describir la escena: "se almorzara su nariz", afincando la supuesta naturalidad del hecho. Terror y risa se funden en la caricatura de los carceleros aterrados ante el prisionero.

En una reflexión sobre Hoffmann, Kayser analiza la relación entre lo cómico y lo grotesco:

It is possible to give comic expression to the fact that he mistakes a doll for a human being, thinks that she loves him, and confesses his love to her, but Hoffmann's presentation of the matter is so genuinely grotesque that its effect upon us is humorous and horrible at the same time. (1966: 75)

Descubrimos expresiones humorísticas y horribles. En el caso de Hoffmann, el contenido podría desembocar en la risa, pero el modo de plantearlo tensa la cuerda para el otro lado. En el de Palacio se invierte el juego: el contenido es grotesco, ominoso, aterrador; pero el narrador trivializa esa realidad: "Over and over again the observer is encouraged to avoid the puzzling aspect of the grotesque and concentrate on the more familiar stylistic traits" (Kayser, 1966: 114). Esto no aminora el choque. Por el contrario nos deja a medio paso entre la risa y el horror, combina los efectos enajenando más todavía al receptor en una fusión "that produces something exceedingly strange and precious" (Strobl citado por Kayser, 1966: 140), o cómica y ajena. La sensación es, en sí misma, grotesca y solo con esta palabra podemos describir la atracción que ejerce el antropófago sobre las masas que van a observarlo.

Pablo Palacio recurre a esa técnica con el objetivo de igualar lo monstruoso con lo corriente y mostrar las vinculaciones entre lo marginal y lo aceptado. Esta alianza "llevada al plano de lo absurdo desmitifica, no sólo una estética, sino una moral" (Manzoni, 2000: 451). Se repite el procedimiento de "Un hombre muerto a puntapiés", no es casual que sea el mismo narrador – como se evidencia cuando dice: "No quiero que ningún malintencionado diga después que soy yo pariente de mi defendido, como ya me lo dijo un Comisario a propósito de aquel asunto de Octavio Ramírez" (Palacio, 2000j: 16). Pero si antes esquivó su inclinación a favor de la víctima aquí elude los rodeos:

Yo le tenía compasión. A la verdad, la culpa no era de él. ¡Qué culpa va a tener un antropófago! Menos si es hijo de un carnicero y una comadrona, como quien dice del escultor Sofronisco y de la partera Fenareta. Eso de ser antropófago es como ser fumador, o pederasta, o sabio. (Palacio, 2000j: 15)

Así se traslada lo marginal al centro de consideración y el observador se identifica con lo observado. La clave está en la trivialización, la normalización del *shock*, que lo hace más extraño. Esto se consigue por diversos medios. El más efectivo es el discurso o manejo del narrador, pero también su "adhesión

al antropófago” (Palacio, 2000j: 15) hecha en términos tan moralizantes como la indagación sobre los vicios de Ramírez. Por último hallamos el desvelamiento de ciertos usos sociales en actitudes, en principio, marginales.

Todo conduce, podría decir, a una naturalización del sujeto marginal. Como es obvio, el modo más efectivo de hacerlo es revisar y comprender por qué llegó a ese estado. Igual que la percepción grotesca de una cultura ajena se soluciona entendiendo sus códigos, Palacio nos obliga a considerar la formación del antropófago para dar sentido a su comportamiento. El investigador revisa su vida: su condición al nacer de “oncemecino, cosa rara y de peligros”; la discusión de sus progenitores sobre si debía ser carnicero, como su padre, o médico, como quería su madre; su orfandad acontecida el 15 de mayo de 1906. A partir de esa fecha “hay un lago en la vida de nuestro hombre [...] no he podido recoger los datos suficientes para reconstruirla” (Palacio, 2000j: 17).

Al fin llegamos al momento de interés: se casó y tuvo un hijo. Aquí se le da nombre al protagonista, Nico Tiberio, con un diminutivo que lo hace más cotidiano. La noche en que llevó a cabo su crimen, comerse a su esposa e hijo, estuvo con unos amigos y hablaron “de mujeres y de platos sabrosos”. A su regreso:

... le atacó un irresistible deseo de mujer. Después le dieron ganas de comer algo bien sazonado; pero duro, cosa de dar trabajo a las mandíbulas. Luego le agitaron temblores sádicos: pensaba en una rabiosa cópula, entre lamentos, sangre y heridas abiertas a cuchilladas. (Palacio, 2000j: 17)

Como se ve, las pulsiones antropofágicas se igualan con el deseo sexual; queda una mezcla de atracción y repulsión. Palacio se ríe y nos obliga a ver al caníbal que hay en nosotros, al identificarnos con los deseos de Nico Tiberio:

Es imposible negar que la bestia anida en el seno de lo humano; pero no es menos difícil precisar si el Saturno que devora a sus hijos es un símbolo de la paternidad pervertida, del orden, o, por mejor decir, desorden patriarcal... (López Alfonso, 2000: 380)

Sin lugar a dudas hay una crítica a la sociedad; si antes se hizo con la investigación ahora se hace con la acusación. El narrador es un híbrido contradictorio entre investigador y moralista, abogado y legislador social pero inclinado a congraciarse con los acusados o, bien, desnudar sin darse cuenta su filiación viciosa. No deja de ser significativo que se apure a adherirse al antropófago pero no al gay. Por lo visto, el hambre por la carne y las mujeres es fácil de entender, los vicios de Ramírez son más bien repulsivos, tanto que es mejor describir la golpiza.

Sin embargo, el *shock* queda. Palacio pone en la palestra la trastienda que no queremos ver. Detrás de estos monstruos, tan ajenos a la gente moral, hemos encontrado pulsiones con las que nos identificamos. Algo de ellos compartimos: el hambre, el deseo y la desviación sexual, la soledad ante estos problemas. Lo marginal se ha colado en el centro y en su máscara hemos descubierto nuestro propio rostro.

Este choque es relajado, solo en apariencia, por el humor. A pesar de esto, su fuerza permanece activa. El resultado es un sentido híbrido, al mismo tiempo nos obliga a ver el monstruo y al héroe social, nos repugna su presencia pero la toleramos con la risa, más aún, nos acercamos por esta vía. Otros recursos merecen repetirse porque participan en estos textos: la identificación con un narrador en primera persona; la investigación que despierta la metonimia y la reconstrucción; la trivialización de actos desgarradores. La confusión de efectos queda en la cabeza del receptor, que vuelve a la sociedad americana con otros ojos, preguntándose quién es, en verdad, el monstruo.

A pesar de su efectividad, las técnicas de Palacio no son las únicas para mostrar el doble discurso moral o el talante ominoso de la sociedad. Enrique Bernardo Núñez, en *La galera de Tiberio*, tuvo que desarrollar sus propios métodos. Reviste su novela con mitos y sucesos sobrenaturales para desembocar en narraciones inconexas, trucas, que muestran los efectos del poder –quizás la única forma de captarlo en su justa medida.

La estructura de esta novela “es un enrejado de relaciones, de tensiones y de procesos textuales opuestos” (Bohórquez Rincón, 1990: 81). Esta no fue cerrada por su autor; obra incompleta, *La galera de Tiberio* se presenta desde su primera edición como lo que podría ser un borrador casi listo. El mismo Núñez lanzó “la mayor parte de ejemplares de la primera edición en las aguas

del río Hudson, por 1938, cuando residía en Estados Unidos” (Miliani, 1973: 93). Las notorias fallas pudieron motivar la decisión. El texto nunca fue publicado en una nueva versión. Al contrario, después de la muerte del autor fue reimpresso por la Universidad Central de Venezuela partiendo de uno de los ejemplares salvados de la edición príncipe. A pesar de sus errores, este título ofrece una propuesta efectiva que encaja en la línea de lectura aquí propuesta. Aunque le faltan los acabados, el planteamiento, las redes que traza y los ejes, muestran a un transgresor revisando las construcciones discursivas: “Por una parte mitificación del poder, de sus instrumentos y capacidad de dominación y por otra parte, desacralización y crítica de ese mismo poder” (Bohórquez Rincón, 1990: 81).

Desde el inicio se establece que el binarismo estará planteado entre quienes detentan el poder y sus adversarios. Estos dos grupos serán cohesionados por el narrador y otro elemento: los excluidos de la discusión. Las verdaderas víctimas serán quienes no participan y conforman un círculo marginal. Así se manifiesta en múltiples relatos que van creciendo como cuerpos independientes, extendiéndose y contrayéndose, en muchos casos a capricho. La visión última será la de un mundo abismado que se forma bajo los embates de quienes establecen las reglas. En este diseño, los procedimientos que permitían voltear las rígidas estructuras sociales, están ausentes y lo anormal es la pesadilla de la modernidad. No estamos ante las alternancias entre clásico y grotesco, ahora la realidad es una misma deformidad que muestra alternativamente sus rostros o tumores:

El Poder se desliza así del dominio de lo público [...] hasta un dominio de lo privado, en el que la perversión, la corrupción, al afectar y deformar la intimidad, los cuerpos, el espacio del hogar, la axiología de las costumbres... (Bohórquez Rincón, 1990: 102)

Pero en literatura, la mayoría de las veces, importa más el cómo que el qué. Revisaré la novela para desentrañar su estructura y cómo se expresa en imágenes ominosas. El interés está en ver cómo una idea abstracta “crece hasta la deformación física y espiritual” (Bohórquez Rincón, 1990: 101). Para esto revisaré la narración por partes, tratando de respetar el planteamiento original, pero ajustándome a las necesidades de la transgresión planteada.

Hallamos dos líneas narrativas. Por un lado, la legación diplomática de Venezuela en Panamá. A estos se acercan personajes como Miss Alicia Ayres que, si bien no está en ningún cargo político, con su nacionalidad estadounidense y su poder adquisitivo, constituye una expresión del imperio. Igual pasará con Herr Camphausen, un curioso historiador alemán. Por el otro, hallamos a un grupo de latinoamericanos –el narrador concentra sus vínculos en los venezolanos– exiliados y perseguidos por los gobiernos de sus países. No detentan el poder, incluso lo critican, pero en muchos de sus comentarios y manejos se revela la secreta ansia de poseerlo.

El inicio expone esto en una imagen:

En febrero de 1930, durante las maniobras de invierno de la flota americana en la zona del canal. Terribles desastres en la Bolsa de Nueva York amenazaban dar en tierra con las más sólidas previsiones. Se trataba de rechazar el ataque de una escuadra y probar la eficiencia de las fortificaciones de tierra. En los diarios numerosos **Warning**; para indicar las zonas de peligro. Desfilaban los furgones arrastrados por mulas relucientes. De vez en cuando un centinela. Buques tanques procedentes del Lago de Maracaibo y de Cartagena de Indias. U.S.A. Dragas, remolcadores, fraguas. El ruido de los aviones mostraba un cielo abandonado de cuervos. Se les veía en largas filas por el camino del Fuerte Amador que bordea un campo de golf. La costa cubierta de nubes artificiales. Los judíos de Panamá esperaban ansiosos el fin de las maniobras, pues entonces los marinos irían a tierra con raciones de dos semanas y la sangre enardecida por el sol y la continencia. Un ejército de prostitutas penetraba en la ciudad. (Núñez, 1967: 33-34; negritas en el original)

La presencia de la flota refleja el jugador más fuerte y, de una vez, es expuesto el pie del que cojea: la crisis económica del año 1930. Toda la acción es una teatralización del poder. Esto se hace en el canal de Panamá, terreno alejado del centro del imperio, Washington, cuya adquisición (Halperin Donghi, 1981: 291) explicita los hilos sobre Latinoamérica. La condición ambivalente de Panamá, país subdesarrollado con el impulso de la futura potencia, se plasma en “los furgones arrastrados por mulas relucientes”. Las redes continentales están en la mención de Maracaibo y Cartagena de Indias. Por último, aparece la ciudad, donde los comerciantes se lucran de las maniobras militares, afirmando las relaciones entre dominadores y dominados. En un giro final

aparece un “ejército de prostitutas”, como parodia de las tropas estadounidenses y anuncio del verdadero abismo.

Un curioso personaje se presenta junto con el narrador: Darío Alfonzo. Con poca suerte, busca relacionarse con las altas esferas de la riqueza y la política sin mancharse. Así introduce el mito que explicará su desarrollo: “tras un momento de silencio, añadió en voz baja para recompensarme, sin duda, con su confidencia: La galera de Tiberio” (Núñez, 1967: 35).

Darío se disfraza con su propia mitología: “rumano, descendiente de judíos españoles expulsados en el siglo XVI, muchos de los cuales aún hablaban como en el tiempo del Arcipreste”. Más importante para nuestro análisis: “conocía el secreto de los buques fantasmas” (Núñez, 1967: 41). Él referirá el curioso hallazgo de “un vaso de cobre lleno de medallas antiguas, entre ellas dos de bronce con la imagen de Tiberio César”, cuando se empezaron los trabajos en el istmo (Núñez, 1947: 42). Este descubrimiento coincidió con la primera aparición de la galera de Tiberio. El hecho conecta con la historia del emperador y “[e]l anillo que conservaba al morir, apretado furiosamente en su mano izquierda [...] Creía por los astrólogos que mientras lo guardase nada podían contra él” (Núñez, 1947: 43). Éste pasa a manos de Julio César, antes había pertenecido a Alejandro Magno. Así se inicia un recorrido que incluye nombres como Carlomagno, Carlos V, “don Juan de Austria, cuando éste se dirigía con su flota al golfo de Lepanto” (Núñez, 1967: 44) y Napoleón. Como es previsible, “[a]hora lo lleva el almirante Willy en el buque insignia **Texas**. La galera lo sigue como su sombra” (Núñez, 1967: 45; negritas en el original).

La historia fundamenta el poder desde lo fantástico: la coincidencia inexplicable de este objeto con fechas y personajes trascendentes. Esto mitifica la fuerza militar y política de Estados Unidos sobre Lationamérica y pone a Darío como su sirviente. Se muestra la primera capa de la red de narraciones: el suceso sobrenatural justifica el dominio. La segunda es la de Herr August Camphausen, historiador.

Él se presenta en el mismo hotel donde se hospeda el narrador y lo interpela después de que hemos escuchado a Darío. Aunque con un poco más de ironía, Camphausen cimenta el planteamiento central que desemboca en lo grotesco: “¿No lo ha notado usted? [dice el alemán] [...] Las edades de oro se

desarrollan siempre en torno de hombres que hacen del poder su medio de expresión” (Núñez, 1967: 50). Partiendo de esta idea presentará un libro en el que trabaja: la historiografía de los próximos años. Este frío historiador, basándose en sus observaciones, predice cómo será la vida cuando el imperio norteamericano tome su lugar en la disposición geopolítica. Por supuesto, la contradicción de una historia del futuro despierta la sonrisa de quien lee y lo interesa con una mirada distanciada. Esta es una curiosa forma de afirmar que la historia es escrita por los vencedores. La sentencia se lleva a la exasperación –y el ridículo– con unas predicciones disfrazadas de discurso científico.

El buen humor con que recibimos el texto va dando paso a la perplejidad cuando esos pronósticos no son tan descabellados:

Cada ciudad en América tenía un stadium y un capitolio de mármol semejante al de Washington, ante el cual se hallaba la reproducción en oro y plata de una galera como las proas cartaginesas que adornaban la tribuna del foro romano [...] Muchos siglos después, los arqueólogos discutían apasionadamente de la significación de esa galera. (Núñez, 1967: 55)

De esta cita me interesa destacar dos puntos. Primero cómo se fuerzan los paradigmas de nuestra realidad. La idea de un estadio –de béisbol probablemente– en cada ciudad americana, es una realidad parcial hoy en día y, en la época del autor, podía ser una idea extraña pero no descabellada. Este reflejo del dominio cultural norteamericano, se convierte en una indagación de las maneras en que lo fantástico se expresa al combinarlo con la figura de la galera, un planteamiento inexplicable más claro. La presencia de este modo se confirma cuando el narrador reacciona: “Sin duda, yo palidecí” (Núñez, 1967: 55). La expresión de miedo metafísico se usa para pasar al segundo punto de interés: el buque fantasma y el curioso anillo. Pero destaquemos cómo se ha usado una narración hipotética, incluso chistosa, para introducir una tensión en los límites de nuestra realidad. Este mecanismo traza grietas en la novela convirtiéndola en una superficie porosa por donde se cuela lo sobrenatural.

El aspecto descrito también consigue su manifestación humorística:

Cierto es que los gobiernos y periodistas habían clamado largo tiempo por la conservación del idioma materno como instrumento del alma nacional, pero casi siempre tales manifestaciones se hacían en inglés o en una especie de papiamento... (Núñez, 1967: 60)

Hallamos la misma intención, criticar la alienación de las futuras naciones. Como antes, hace una hipótesis con realidades parciales: el privilegio del inglés en las zonas conquistadas. Sin embargo, en este caso, la contradicción flagrante y el absurdo de rescatar una lengua madre haciendo uso de la invasora, nos invita a reírnos.

En segundo lugar, el relato de Camphausen sirve para seguirle la pista al anillo, que le ha sido robado al “almirante Willy [...] presumo sin embargo que volverá al **Texas**” (Núñez, 1967: 57; negritas en el original). Abriendo una serie de referencias misceláneas que trazarán la línea fantástica. Esta se proyectará a toda la obra hasta difuminarse en una referencia confusa. Muy relacionado con lo anterior, Camphausen introduce a quien trazará los futuros guiños para seguirle la pista: Miss Alicia Ayres.

Alicia Ayres, aviadora e interesada en las antigüedades, hace su aparición mientras escuchamos a Camphausen: “una mujer de fascinadora belleza [...] apenas distinguía sus brazos y el fulgor rubio de sus cabellos” (Núñez, 1967: 68). Abrirá una tienda de antigüedades llamada La Galera de Tiberio y se unirá a los personajes anteriores y a la legación venezolana en su vida plagada de fiestas. Pero más importante aún, nos señalará el derrotero del anillo. Gracias a su intervención en una fiesta, llevando el carbunclo en su dedo, se aclara el robo:

Es el mismo Alfonso quien lo ha robado para entregárselo a un inglés, una noche, mientras los oficiales de a bordo asistían a una fiesta en la residencia del Gobernador de la Zona. [...] Muy bien Alfonso podía ser arrestado, pero pondría sobre aviso a su dueño actual, y todo debe hacerse con el mayor sigilo. En cambio, Alice que tiene buena madera de espía –Camphausen guiñó los ojos–, se ha ofrecido a recuperarlo. (Núñez, 1967: 102)

Esclarecido el punto, seguimos el trayecto de Ayres con interés para ver qué ocurre con la pieza. Al final, se va de Panamá para atravesar el Pacífico en

avión hasta Honolulu. En su destino final se casa y el anillo, puede intuirse, vuelve a manos militares:

Cable de la A. P., publicado aquella misma tarde: Honolulu, enero 10. La aviadora norteamericana Alice Ayres, que recientemente realizó el vuelo sobre el Pacífico, se casó aquí hoy con el vicealmirante Irving Friday. (Núñez, 1967: 203)

Hay múltiples problemas con este planteamiento e iré señalándolas en su justo momento. Por ahora destaco la debilidad de los guiños irónicos. Ante la variedad de tramas, la multiplicación de los cuentos y la realidad sórdida, el relato del anillo queda como un gancho inicial y es recuperado casi por compromiso. No logra encajar a cabalidad; sus apariciones quedan como banderas pequeñas pero rojas que tratan de llamar la atención. Su divorcio con algunas líneas de la ficción lo deja como un telón de fondo mítico. Se convierte en un símbolo o una metáfora del poder, pero el efecto de realidad empleado por la exigencia fantástica inicial lo transforma en una historia de fantasmas poco afortunada. El resultado devela, como en *Después de Ayacucho*, un mal manejo de la ironía: las marcas no sirven para inducir a un cambio en la idea o un mensaje transliteral; al contrario, reiteran la anécdota referida por Darío Alfonzo y, en buena medida, estancan la ficción en su inicio. Si la figuración irónica busca hacer movimientos sutiles pero incisivos, dejar un mensaje oculto, ahora sus mecanismos son trazados para reiterar una misma significación. Así, Enrique Bernardo Núñez vuelve a exponer una rigidez difícil de conjugar con la actitud nacida en el *eiron*.

Continúo y luego volveré sobre el tema. Reitero que Ayres se une a la legación venezolana y a sus fiestas para mostrar “la desviación y perversión grotesca, el hedonismo”, encarnadas en “don Paco de Lareda y el grupo de diplomáticos” (Bohórquez Rincón, 1990:102). Esto funciona como reafirmación de los gobernantes en su sitio de honor y pone a los tres personajes –Darío, Camphausen y Ayres–, como cohorte de sus manejos. Confirmamos su íntima relación: mito, historia y sensualidad se conjugan con el poder.

Por oposición descubrimos el segundo tramo que encarna sus propias historias. Xavier Silvela, quien narra desde una posición que despierta interesantes dinámicas entre realidad y ficción, se une a ellos por su amistad

con Pablo Revilla. Fueron amigos cuando estudiaban en la universidad. Revilla se encuentra exiliado en Panamá y se une a los otros desterrados con la esperanza de adherirse al general Robles en sus invasiones a Venezuela desde Colombia.

En la vida de Revilla se devela una curiosa relación con el poder. Como estudiante, participó en las protestas estudiantiles de 1928 en Venezuela, razón por la cual sale exiliado a Curazao. De allí pasa a Colombia donde participa en las huelgas en contra de las compañías norteamericanas que explotaban las frutas y las gentes del país. De nuevo se ve obligado a huir y llega a Panamá. Allí traba amistad con los exiliados y con dos mujeres Ernestina Rojas y Conchita. En la relación con la primera se da un primer vistazo al realismo sórdido que anuncia la visión ominosa. Se ve en la visita a la casa de Ernestina donde “[t]odo [...] le parecía extremadamente lamentable, casi grotesco” (Núñez, 1967: 80). En la reconstrucción de su vida se afina la percepción desolada; la narración no se detiene demasiado en las imágenes pero deja al lector espiar en un mundo abismal. Ver a Ernestina genera una reacción inesperada: “se alejó bruscamente” (Núñez, 1967: 80). Luego, en su recuerdo, los hechos se suceden con rapidez y frialdad:

La huelga de Santa Marta estalló poco después de su arribo a Barranquilla [...] Los incendios estallaban en las plantaciones. Se fusilaba a los huelguistas por la espalda. Ardían los bosques, las viviendas. Caía la noche. (Núñez, 1967: 81)

Por último, se asoman imágenes grotescas que se acercan a las de los relatos más contundentes:

Hacia el alba pasaban los convoyes llenos de muertos y eran enterrados en grandes zanjas abiertas rápidamente. Después se hizo preciso quemarlos, rociar los cadáveres con gasolina. A cada paso, en aquellas marchas penosas, encontraban cadáveres que parecían verlos aún, los ojos muy abiertos. (Núñez, 1967: 82)

Esta primera aproximación familiariza al lector con el estilo que se empleará para exponer la realidad de los marginados. Hablo de realismo sórdido porque todavía no estamos ante la visión grotesca que dejará la novela. Se relaciona con el “realismo grotesco” revisado por Bajtín porque “[l]o

cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente” (1974: 23). Pero es necesario marcar una distancia: Bajtín plantea esta idea como una tendencia conciliadora que reafirma al ser humano. Contrario a Rabelais, Núñez realiza esta conjugación desde lo ominoso planteado por Kayser. En *La galera de Tiberio*, elementos en apariencia inconexos cobran sentido como manifestaciones de un mundo escindido tanto en el nivel corporal como en el cósmico. Por tanto, no hay posibilidad de conciliación. El poder se transforma en el espíritu de la deformidad absurda. Los personajes no comprenden su vida ni hayan razones para reafirmarla, más allá de participar de los juegos planteados. Como motor trágico tampoco agotan su impulso. Así siguen caminando y tragándose con los ojos su propia abyección.

Su círculo de acción se completa solo cuando se relacionan con la aspiración a cargos de gobierno. El grupo de emigrados tiene en común ser víctimas de los déspotas de sus respectivas naciones. Traman volver a ellas y, en el caso de los venezolanos, hacerlo desde el brazo militar del coronel Robles. Aunque no participan en las fiestas de la delegación, asisten a la teatralidad planteada al inicio. Su historia se reduce a sus reuniones y quejas con respecto a los representantes de sus países. Al final, los venezolanos participarán en otra rebelión y volverán derrotados. El sentimiento se resumirá en la imagen de Luis Argote después de la incursión militar:

El rostro [...] expresaba tristeza desencanto, pero su abatimiento se transformaba en cólera, la que trataba de ahogar en alcohol. En sus ojos enrojecidos parecía arder aún el sol de las pampas. El sol y la fiebre. (Núñez, 1967: 170)

De este modo, lo que podríamos caracterizar como segunda trama devela conexiones causales, casuales e incluso triviales con la primera. El azar juntó en Panamá a los exiliados con los diplomáticos, pero ellos se acercan entre sí. Por si esto fuera poco, luego veremos que Revilla empieza a trabajar con Ayres, lo cual hace más patente la relación.

Para confirmar lo dicho revisemos el narrador, Xavier Silvela, quien expresa mejor que nadie la curiosa correspondencia de las piezas. Su voz se encuentra dentro del relato que está contando y tiene una participación activa en él, usando la terminología de Genette tendríamos un narrador

“extradiegetico-homodiegetico” (1989: 302). Como siempre, este hablante materializa el cuerpo de la novela pero aquí, además, es el eje de las acciones. No quiero decir que él sea el protagonista, no lo es. Pero las tramas se organizan en torno a él, que establece sus conexiones más explícitas. Por otro lado, la construcción de Silvela es un juego que da efectividad a los modos irónicos. En él se estrecha la línea entre la realidad y la ficción disimulando la que separa al escritor del narrador y al lector del narratario.

Primero está el título: *La galera de Tiberio (Crónica del canal de Panamá)*. Volvemos a los paratextos y su influencia en la interpretación; aquí la sospechosa designación genérica trata de convertirla en un hecho real. En la portada solo hemos leído la primera parte del título, además nos lo han vendido como una novela –en el prólogo o presentación crítica, se dice: “Esta novela de Enrique Bernardo Núñez” (Orihuela, 1967: 11). Sin embargo, Núñez decide clasificar su obra de crónica, un género que se aparta de la ficción para acercarse a la realidad: “el llamar **crónica** o **relato**, en lugar de **novela**, al texto, configuraba una idea: ir más hacia la novela-reportaje” (Miliani, 1973: 95; negritas en el original).

Por si esto fuera poco, Núñez abre con un prefacio titulado “El editor al lector” (1967: 25). Allí se refiere:

Sobre estas páginas han caído algunos años. Las escribió Xavier Silvela en los días de 1930 y 31. Para entonces frisaba en sus treinta y cinco. Había estudiado Derecho. Luego dejó las aulas por el comercio en el cual trabajaba como representante o agente viajero de una firma americana exportadora de harinas. Perdió luego su empleo y vino a menos. Silvela era un gran lector y tenía un gusto excelente en escoger sus autores. La última vez que lo vi fue en Caracas. Me dijo que se marchaba al Orinoco. La ciudad lo aburría. (Núñez, 1964: 27; cursivas en el original)

Con esto suponemos que Xavier, durante el relato, está ejerciendo como “representante o agente viajero de una firma americana”. Su ambivalencia se confirma: por un lado trabaja para Estados Unidos; por el otro termina en un misterioso viaje al Orinoco, entraña del terruño venezolano –destino compartido con Ramón Leiziaga, protagonista de *Cubagua* (1931), la novela mejor lograda de Núñez. Además se nos explica cómo el compilador, quien firma “E. B. N.” – siglas de Enrique Bernardo Núñez–, halló el libro:

Antes de su viaje, me confió algunos de sus libros y papeles. Estos permanecieron largo tiempo en un cajón sobre el cual se fue amontonando el polvo, no obstante servir a menudo para usos domésticos. Un día me puse a examinarlos y hallé el cuaderno que ahora publico y una copia en máquina. (Núñez, 1967: 27-28)

Vuelve a presentarse el juego de cajas chinas analizado en el cuento “Comedia inmortal”, de Pablo Palacio. Un hombre, en este caso con el mismo nombre del autor, afirma haber hallado unos papeles y se apresura a ofrecerlos a la vista del lector. También vimos este mecanismo en algunos cuentos de Garmendia, Núñez plantea estrategias similares: como en la tienda de muñecos, aunque ahora más afinado, la voz del prologuista se confunde con la del autor. Se afinca el talante no-ficcional de la novela. Si “[e]l cuento fantástico pretende implicar al lector, llevarlo a un mundo que le sea familiar, aceptable, pacífico” (Ceserani, 1999: 104), Núñez busca cumplir con ello dándole calidad de testimonio a los papeles que siguen a su prefacio. No es tan importante cumplir con la novela-reportaje o darle talante de crónica –elementos que participan en el juego. El verdadero objetivo es acortar la distancia entre quien lee y la anécdota. Si la estructura tradicional contempla un narrador diferente del escritor y un narratario que también es un ente ficcional distinto al lector; *La galera de Tiberio* hace del narrador un supuesto personaje histórico y así, si aceptamos el juego, olvidamos al narratario. Este proceso hace más inquietante la anécdota del anillo de Tiberio; se ha establecido que los paradigmas de realidad planteados no solo son similares a los nuestros sino que deberían ser, literalmente, los nuestros porque pretendemos leer no-ficción. Para cerrar, como es de esperarse y oportunamente, E. B. N. “no [ha] vuelto a saber de Silvela” (Núñez, 1967: 28).

No deja de parecerme preponderante que se aproveche la presentación para reflexionar sobre lo fantástico. En una curiosa digresión, E. B. N. advierte sobre los hechos registrados por Silvela y realiza una reflexión teórica sobre lo fantástico, como si compartiera una sonrisa con nosotros:

Un relato extraño, un poco desordenado y escrito a ratos con bastante descuido y negligencia, mezcla de hechos fantásticos y de otros más reales o menos increíbles, como dos mundos

distintos y contradictorios, o mejor dicho, como si en el fondo de todo aquello el uno apareciese derivándose del otro.
(Núñez, 1967: 28; cursivas en el original)

La cita confirma que Núñez era consciente de lo que indico. Como adelantándose a Ceserani y otras reflexiones sobre lo fantástico, acepta que la crónica presenta sucesos inexplicables, pero al mismo tiempo, en su carácter de narrador –uno de primer grado que luego dará la palabra a Silvela–, da veracidad a la ficción, nos acerca a ella.

Xavier Silvela es la pieza que nos falta para engranar las dos maquinarias del poder. Como los comerciantes del inicio de la novela, se beneficia de la influencia militar y política de Estados Unidos en Latinoamérica. Junto con esto, es amigo de Camphausen, receptor privilegiado de su historia, y testifica el relato sobre la misteriosa galera. En su talante ambivalente, también es partidario del anti-poder por su amistad con Revilla. Más aún, se vuelve importante portavoz de esa facción y, con ello, el sentido de crónica se completa: Silvela asiste como un observador a la vida de Panamá en todos sus niveles, desde las altas esferas de la diplomacia hasta la sórdida casa de Ernestina Rojas. Es cierto que mantiene cierta distancia con la delegación de Venezuela, pero se enamora de Miss Ayres y empieza a acompañarla en sus paseos por Panamá. Incluso le sugiere el nombre de la tienda de antigüedades que abrirá: La Galera de Tiberio. Así en Xavier y sus acciones se plasma el doble carácter del poder norteamericano:

Mito y símbolo del Imperio, el buque-galera es el poder transnacional, para el que no existen identidades nacionales o regionales sino el culto al dinero, al comercio, de allí la equivalencia simbólica y la igualdad nominativa entre el buque y la tienda de antigüedades de Miss Ayres, que también se llamará «La Galera de Tiberio» (Bohórquez Rincón, 1990: 83-84)

Como puede verse, el narrador hace extensible su condición a los elementos que se enlazan con él; desnuda la doble cara de la realidad. Será él quien haga esto patente, de forma incluso bochornosa, al conseguir que Miss Ayres contrate a Revilla para que trabaje en la tienda. El luchador social que ha visto los desmanes de la influencia norteamericana, se convierte en uno de sus empleados. Su trabajo es más significativo: vender a los turistas –

¿diplomáticos estadounidenses, marines, comerciantes?– la cultura latinoamericana subyugada en pequeñas y simpáticas figurillas de decoración.

El grave error en su elaboración es transformarlo en un simple escribano. Las acciones referidas son prácticamente las únicas que realiza. De resto es un observador: “Xavier Silvela apenas si participa de modo directo en la secuencia general” (Miliani, 1973: 96). Yo agregaría algo más: a medida que avanza la acción, se le deja de lado. Más aún, en algunos puntos la primera persona desde donde habla “queda sustituida y confundida con la omnisciencia del verdadero autor” (Miliani, 1973: 96), rompiendo el planteamiento ficcional. He aquí uno de los grandes errores de *La galera de Tiberio*. La consistencia de la voz narrativa, tan importante como se ha visto, se deshace. Como lectores podemos aceptar un simple testigo que haga la crónica, pero es inverosímil la capacidad de transportación que Silvela asume. Aunque se haya hablado de papeles desordenados y de poca calidad, este juego solo cobra efecto si se respeta el planteamiento ficcional.

Esta caída es grave: el relato dentro del relato funciona si sus parámetros se mantienen; al desmoronar los de uno de ellos, ambos se caen. Además, la estructura trazada tiene al narrador como eje. Si este vincula las tramas, su derrumbe les quita el piso. De igual modo, lo fantástico se ve afectado. La mitología del anillo abre con gran fuerza y pareciera abarcar todas las líneas, pero luego se normaliza convirtiéndola en un tópico apropiado para las fiestas. Vimos cómo se retomaba su trayecto volviendo a manos de los Estados Unidos pero esto es muy vago. Además, ¿por qué darle tantas vueltas al viaje de la pieza si tornará a las mismas manos? ¿Para qué sacarlo del Texas si volverá irremediablemente a territorio norteamericano? Entonces, no me parece arriesgado concluir que los trazos de la ironía son demasiado vagos, difíciles de seguir. Incluso si el lector está atento, estos se vuelven caprichosos y solo afirman un mismo mensaje. Los esfuerzos por sustentar el modo fantástico resultan exagerados y más todavía al contrastarlos con la dejadez en que quedan durante la segunda parte.

Por último resalto: lo fantástico busca subvertir el orden de las cosas, transgredir el paradigma de realidad; usarlo para confirmar su funcionamiento es peligroso. No es imposible, esto puede desembocar en reflexiones sobre cómo se estructura el mundo. Sin embargo, enfocar sus fuerzas en una única

tesis, reiterada en otras partes, le resta efecto, lo normaliza, lo convierte en otro argumento más cuando debería representar la excepción.

A pesar de los errores, el miedo metafísico sigue mostrando su cara. Lo vimos cuando Xavier palidecía ante las coincidencias de Camphausen; está en el misterio que rodea los relatos de Darío Alfonzo. De igual manera, a pesar de todas sus fallas, la figura de Xavier Silvela tiene logros y su sentido en la estructura entre vista. Pone el énfasis en el tránsito temporal:

1930 languidece.

El reloj, un reloj dorado sostenido por cuatro columnas, dio la hora. El sonido argentino y acompasado hizo callar a todos.

—Noviembre. Ya este año se acaba. (Núñez, 1967: 162)

El tiempo manifiesta la decadencia grotesca. Esta será una preocupación central para Xavier:

Y sentí una inquietud vaga, pero cierta, de que todo lo que hoy constituye nuestra vida se escapaba, perdía su sentido, transformándose en una capa de polvo sobre unos cuantos objetos en las salas desoladas de algún museo o en las vitrinas de una tienda de antigüedades. (Núñez, 1967: 95)

Este camino llega a los dos relatos que cierran la novela: uno de Revilla y el otro del propio narrador. Aquí será donde se plasme la visión abismal, que significativamente se aísla del tiempo en una degradación sin principio ni fin. El primer texto plantea qué ocurre con todo aquello que es obviado por los gobernantes. Ahora no se trata de asistir a las reuniones de aquellos que se le oponen; Revilla expone los linderos geográficos del poder en Venezuela:

Había un divorcio, un abismo inmenso, entre la realidad y los intelectuales de Caracas que temían la verdad y le ponían maquillaje y afeites ridículos para ocultarla. La ciudad le daba la espalda al desierto, se suicidaba, se ligaba las arterias para que no circulase la sangre. (Núñez, 1967: 188)

Pablo Revilla se detiene en esta expresión disfrazada e ignorada. Aquí aborda en toda su plenitud la manifestación de lo grotesco ominoso en imágenes poéticas. Tratando de expresar la condición del hombre en Latinoamérica, Núñez solo es capaz de hacerlo en la desintegración. En esta

no vale tanto el desarrollo de las acciones como el contenido semántico de sus figuras. Como en la teoría de Bajtín o en la revisión que hace Kayser de la poesía de Eliot, la narrativa de Núñez, en esta sección, cobra todo su carácter simbólico para ofrecernos una tierra desfigurada, transfigurada y desintegrada en pequeñas partes deformes:

Caseríos en ruinas. Los habitantes salían a las puertas devorándonos con la mirada. Gentes de rostros terrosos que esperan la muerte desde el fondo de sus ranchos, sin desear nada. Aldeas que van desplomándose en torno de las iglesias abandonadas, llenas de humedad y donde las imágenes de los antiguos patronos se han ido quedando solitarias, sin luces ni votos. (Núñez, 1967: 183)

El cuento expone como disparador el viaje que Revilla hace al interior de Venezuela con Apolonio, un indígena, como guía. La acción nos adentra en los márgenes del país, en sus zonas más apartadas:

... paludismo y hambre. Bajo esas dos tenazas los miembros se retuercen o hinchan con deformidades monstruosas que agarrotan, brotan úlceras, y los ojos se dilatan supurados, calenturientos, acosados por las moscas. (Núñez, 1967: 185)

La referencia a los males de la comunidad señala el talante social de la crítica. Pero su mención comedida y el hecho de que se concentra la atención en las imágenes, evitan una lectura unívoca, nos invitan a recordar la pluralidad de sentidos. Más que la visión de un pueblo hambriento, se convierte en uno de los hilos que conforma el telar grotesco del abismado. El último paso de la novela ofrece una suerte de grotesco puro que expone la desintegración.

Por su parte, Xavier narra la historia de Cirene, un país que solicitó una constitución a Platón. Él no se la dio porque juzgó a la comunidad demasiado corrompida. Ellos, a pesar de esto, eran felices: “Vivían entregados al culto de sí mismos y al de sus héroes que habían dilatado su fama en guerras con los estados vecinos” (Núñez, 1967: 193). Más adelante surge un gran héroe que al morir se convierte en el centro de la vida cirenese. Así toda su existencia se basaba en la adoración de esa figura. Muchos años después, cuando Cirene había sido sepultada por el tiempo, los arqueólogos la redescubren y hallan los cadáveres de sus habitantes. Nacen grandes discusiones porque “[t]enían en el

frontal o el occipucio un vago diseño de figura humana y eran reducidísimos comparados con los otros contemporáneos”. Después de mucho revisar, el misterio es develado:

El diseño tenía extraña semejanza con la efigie del héroe cirenés grabada en las monedas y medallas. Como era la única idea posible, la obsesión, fue apareciendo aquel perfil en el cráneo de los desdichados cireneses. (Núñez, 1967: 197)

Como es obvio, esto también fue haciendo más pequeña la cabeza de estos pobladores. El relato retoma la historia pero desde una perspectiva humorística. Si en un primer nivel se refiere un pueblo de la lejana y antigua Grecia, el lector reconocerá la figura de los caudillos latinoamericanos en el “héroe cirenés”. Incluso, la referencia a sus éxitos parece una alusión a Simón Bolívar. Este chiste pone el dedo en la llaga y revisa la condición cultural de un pueblo obsesionado con sus héroes pero inútil para confrontar su realidad. Dentro del amplio contexto de la novela, el relato de Xavier evalúa de nuevo las tramas del poder. Por un lado está la sonrisa de quien ve en este cuento, en apariencia simple, una crítica a la realidad; por el otro, tenemos la imagen grotesca y absurda de una comunidad cegada por la mitología heroica.

Los relatos de Revilla y Silvela denotan el centro y la periferia, el abismo y la sonrisa resignada. Toda la novela se ha construido en una exposición gradual de lo ominoso. Un continente sujeto a los manejos de un imperio es representado en la pequeña nación centroamericana desde donde se establecen conexiones para el resto de América. Para ello, Núñez recurre a la representación de lo real con el modo grotesco; inicia afincando la sordidez de las exageraciones, tanto de la riqueza como de la pobreza, y termina en la deformidad. La trama es, la mayoría de las veces, episódica, plasmando retazos o fragmentos. Esto afinca la experimentación y el vórtice de la experiencia. Para cerrar, Pablo Revilla, en lo que parece un último impulso, se va a Venezuela para fundar un pueblo desde cero. Después de su narración, la idea parece descabellada.

Enrique Bernardo Núñez nos ha mostrado el lado oculto del continente; lo ha puesto en el centro de nuestra percepción, obligándonos a experimentar el desarraigo y la frustración. Hemos transitado de la dualidad a la

confrontación con una sola de las caras. Él no es la excepción. María Luisa Bombal hará lo propio en “Las islas nuevas” (1939), quizás su mejor cuento. Junto con Juan Manuel, el protagonista, visitaremos una hacienda donde se esconde el rostro de lo sobrenatural.

Resumiré la historia completando aspectos que no se narran de forma explícita pero pueden intuirse. Juan Manuel ha dejado su casa en la ciudad para ir a la hacienda de Federico. Allí los dos hombres junto con Silvestre, amigo del último, planean ir de caza; además, han surgido unas islas inexplicables en las lagunas cercanas, que ellos desean explorar. Una vez en el hato, Juan conoce a Yolanda, la hermana de Federico. Ella se muestra como la típica mujer de provincia. Descubrimos que estuvo prometida a Silvestre y vemos cómo, ahora, desarrolla una extraña relación amorosa con Juan Manuel. Las incursiones en las islas son infructuosas: el acceso a ellas es difícil por la vegetación y la presencia de aves que agreden a los exploradores. Hacia el final, con el mismo misterio con que aparecieron, desaparecen. Los hombres constatan esto navegando hasta donde una vez estuvieron, allí Juan recoge una medusa para su hijo. De regreso, pensando en una posible relación con Yolanda, Juan se descubre espíandola por accidente mientras ella se baña; otro hecho inexplicable surge: de la espalda de la mujer, como un muñón atrofiado, surge “un comienzo de ala” (Bombal, 2000d: 200). Aterrado, Juan Manuel vuelve a su casa para ver a su hijo; lo recibe la madre, su esposa ha muerto hace años. Cuando quiere regalarle la medusa a su hijo “se ha deshecho, papá, se ha deshecho. Porque las medusas son agua, nada más que agua” (Bombal, 2000d: 202). Juan inicia una llamada para explicar su huida de la hacienda, pero tranca antes de que contesten.

“Las islas nuevas” es el único relato fantástico *per se* de María Luisa Bombal. Como veremos, en *La última niebla* (1934) y *La amortajada* (1938) se emplea el modo con intenciones específicas y combinándolo con lo grotesco. Aquí también hay presencia de deformidades, como se vio en el resumen, pero lo inexplicable se convierte en el centro de la propuesta; lo importante es la transgresión.

Lucía Guerra analiza el cuento poniendo como prioridad a Yolanda. Esta perspectiva encaja muy bien con la tesis general de su estudio: las historias de Bombal estarían enlazadas, de forma fundamental, por representar diferentes

maneras en que el régimen patriarcal subyuga y cercena a la mujer. Esta se opondría al discurso racional representando a la madre naturaleza y sus ciclos regeneradores, truncados por la sociedad de los hombres. Pensando en la relación mujer-naturaleza, las islas surgidas, con toda su población de “insectos, aves, animales y plantas”, plasmaría “[e]l arquetipo de la Madre-Tierra [que] se liga esencialmente a estos dos elementos primordiales por ser ella igualmente fértil y prolongadora del ciclo vital” (Guerra, 2012: 2324). En la mayoría de los casos, y Yolanda está entre ellos, el personaje femenino no puede desarrollarse a cabalidad por sus circunstancias:

... no obstante Yolanda es parte integral del ciclo regenerador de la Naturaleza, está condenada a no participar en la creación de la vida puesto que su esencia natural y fértil ha sido tronchada por las circunstancias del mundo moderno en el cual le ha tocado vivir. (Guerra, 2012: 2339)

Como es obvio, “[e]l motivo del ala que crece sobre el hombro derecho [...] debe comprenderse [...] como un atributo físico que simboliza [...] la unión ancestral representada por el arquetipo de la Madre-Tierra” (Guerra, 2012: 2334). Esto despierta más de una paradoja. Este elemento tan natural, “la priva de alcanzar la plenitud para su cualidad primaria de madre y creadora de vida” (Guerra, 2012: 2339); entonces es al mismo tiempo ciclo regenerador, pero privación de ese círculo. Esa deformidad, desarrollo inacabado e imposibilitado, la aleja de los hombres que podrían fecundarla. La pregunta que deberíamos hacernos es por qué el arquetipo Madre-Tierra necesita la aceptación masculina para confirmarse. Una de las cosas que esquivo Guerra en su análisis es el importante rol de Juan Manuel; en su versión, la visión descrita se vuelve problemática.

La razón principal del conflicto anterior está en el manejo de lo fantástico. Este modo pocas veces ofrece una lectura conciliadora, al contrario, la esquivo. Más aún, elude las simbólicas o poéticas y, con esto, leer a Yolanda como una alegoría de la Madre-Tierra es ignorar otros significados o preguntas que despierta. Ante el evidente manejo que hace Bombal de este modo, Guerra se ve obligada a citar a Todorov en una alusión muy breve y rápidamente archivada (Guerra, 2012: 2253). Además, buscando corroborar su postura en el cuento, se decanta por la clasificación maravillosa y asume que el problema

central es la no aceptación de lo maravilloso por el discurso racional. Así, lo sobrenatural encaja en la lectura sobre la mujer: el terror que despierte Yolanda en los hombres, es el terror de la postura patriarcal ante la naturaleza, por lo cual necesita someterla.

Ahora bien, un cuestionamiento que debe hacerse a esta propuesta es la suposición de que la mujer escapa a la *episteme* moderna. Como vimos con Foucault y Roas, la implantación de la razón para crear una sociedad científica, donde lo mágico e inexplicable está exiliado, afecta tanto a los hombres como a las mujeres. Por mucho que Yolanda corporice los arquetipos naturales y establezca una extraña relación con el surgimiento de las islas, no escapa del miedo metafísico que produce la aparición de estos trozos inesperados de tierra. En otras palabras, las mujeres también participan del pensamiento racional y científico, aunque haya servido para oprimirlas. ¿De qué otro modo podemos explicar el temor de Yolanda ante sus sueños que luego se vincularán con las islas? Más aún, esto se convierte en terror cuando Juan Manuel la despierta de su pesadilla:

Por fin abre los ojos, suspira aliviada y murmura: «Gracias».

—Gracias —repite. Y fijando delante de ella unas pupilas sonámbulas explica—: ¡Oh, era terrible! Estaba en un lugar atroz. En un parque al que a menudo bajo en mis sueños. Un parque. Plantas gigantescas. Helechos altos y abiertos como árboles. Y un silencio... no sé cómo explicarlo..., un silencio verde como el del cloroformo. Un silencio desde el cual se aproxima un ronco zumbido que crece y se acerca. La muerte, es la muerte. Y entonces trato de huir, de despertar. Porque si no despertara si me alcanzara la muerte en ese parque, tal vez me vería condenada a quedarme allí para siempre... (Bombal, 2000d: 198)

El relato es, sin lugar a dudas, aterrador. La imagen de ese terreno lleno de “[p]lantas gigantescas” y “[h]elechos altos y abiertos como árboles” es una descripción de las islas nuevas; el lector conecta el viaje de los cazadores con los sueños de Yolanda. Por este lado se afirma el vínculo de la mujer con la naturaleza. Pero su terror e incomprensión, su necesidad de huir de las circunstancias, demuestra que ella también evalúa desde un paradigma racional y teme la invasión de lo sobrenatural. Ella es incapaz de comprender sus visiones, es víctima de fuerzas que la sobrepasan.

Gabriel Mora, en “«Las islas nuevas»: o el ala que socava arquetipos”, valora esta problematización. En su artículo, la esencia femenina y su relación arquetipal con la Madre-Tierra, tienen un carácter dramático y contradictorio:

El muñón de ala que crece en el hombro de su protagonista es en nuestra lectura una dramatización textual de la experiencia femenina, una apertura al cúmulo de contradicciones que marcan su experiencia y una toma de posición contraria a una supuesta *esencia* femenina. (Mora, 2008: 208)

En esta lectura encaja un poco mejor el miedo de Yolanda cuando está sumergida en sus visiones oníricas:

La mujer *desciende* en sus pesadillas a regiones que recuerdan estados primordiales intocados por la civilización. Las islas nuevas representarían esas regiones que reproducen etapas primarias antiquísimas. Nuestros subrayados intentan marcar desde ya una lectura que ve en la relación de la mujer con lo ancestral en la obra como un elemento negativo. (Mora, 2008: 209; cursivas en el original)

Destacaré el carácter negativo porque enlaza con la teoría del modo fantástico. Las pesadillas de Yolanda son una transgresión, una ruptura con la familiaridad del mundo. Se remarca lo primigenio como enlace con las islas nuevas, pero en mi lectura esto tiene poca importancia. Las islas, con sus plantas, son más bien una manifestación de lo desconocido.

A pesar de que se acerca a mis consideraciones, esta crítica despierta inconvenientes. En primer lugar se le dan “algunos rasgos donjuanescos” a Juan Manuel (Mora, 2008: 211) que tienen poco sustento y lo enajenan de su figura como padre. Es cierto que empieza una relación furtiva con Yolanda, pero esta nunca se completa. Además, ¿por qué el supuesto don Juan está más preocupado por retornar a su casa y a su hijo, al recuerdo de su esposa muerta, que por brincar en la cama de la enamorada? ¿No contradice esto la idea del conquistador? Entonces llegamos al segundo error, considerar “casi como una innecesaria línea secundaria, escenas que atañen a la madre de Juan Manuel y a su mujer, muerta a los treinta y tres años” (Mora, 2008: 215). Ambas caídas llevan a un mismo principio errado: considera a la figura femenina como centro del relato cuando este lo constituye Juan Manuel. Dando

este giro, las tramas secundarias consiguen su puesto y la anécdota es una experiencia que nos confronta con lo desconocido, lo ominoso, lo inexplicable.

Guerra nota la complejidad del relato. A pesar de que en sus novelas, anteriores al cuento:

María Luisa Bombal utilizaba técnicas narrativas vanguardistas experimentando con el elemento temporal, la disposición de la historia y el punto de vista, en este cuento el aspecto técnico y formal es bastante sencillo y nítido. (Guerra, 2012: 2236)

Según ella, en “Las islas” sigue “la forma realista decimonónica” para emplear “un riguroso orden cronológico” (Guerra, 2012: 2236). No veo aquí un retroceso, como pareciera apuntarse en las citas, sino una característica propia de lo fantástico: el efecto de lo real. Ahora la transgresión no viene en la forma sino por el modo irónico. De nuevo, si prestamos atención a Juan Manuel todas las piezas caerán en su lugar.

Es una obviedad referir que él representa al hombre racional que busca comprender y reglamentar las cosas con un orden científico. Es la conciencia que intenta dar sentido al surgimiento de lo inexplicable. Esto se hace más notorio con su reacción después de ver el muñón de Yolanda:

«Una alucinación. Debo haber sido víctima de una alucinación. La caminata, la neblina, el cansancio y ese estado ansioso en que vivo desde hace días me han hecho ver lo que no existe...» piensa Juan Manuel mientras rueda enloquecido por los caminos agarrado al volante de su coche. ¡Si volviera! ¿Pero cómo explicar su brusca partida? ¿Y cómo explicar su regreso si lograra explicar su huida? No pensar, no pensar hasta Buenos Aires. ¡Es lo mejor! (Bombal, 2000d: 201)

El intento por explicar lo fantástico no logra disolver el terror que es el verdadero resorte de su regreso. Este ha sido el último paso en su viaje hacia el mundo opresivo donde se ha ido entrando desde su llegada. Es un hombre de ciudad que llega al campo. Pero su viaje parece una indagación en lo sobrenatural. El terror final es un sentimiento que se ha acumulado y, en este último golpe, ha derribado todos los paradigmas.

Desde el inicio se introduce al lector en esa pampa irreal que irá sorprendiéndolo junto con el protagonista: “Toda la noche el viento había

galopado a diestro y siniestro por la pampa, bramando, apoyando siempre sobre una sola nota” (Bombal, 2000d: 181). Además, aunque se quiera ver una narración tradicional, esta es más bien abrupta. Se sucede escena tras escena sin solución de continuidad. Al lector no se le permite digerir las imágenes sino que van sobre imponiéndose, impidiendo su racionalización, debilitando las explicaciones científicas, como pasará con los cazadores. Así, en un párrafo vemos que “Yolanda espera que el tren haya pasado”, en el siguiente se vuelve al “¡Maldito viento!” y luego los cazadores:

Desembarcan orgullosos, la carabina al hombro; pero una atmósfera ponzoñosa los obliga a detenerse casi en seguida para enjugarse la frente. [...] Avanzan tambaleándose entre espirales de gaviotas que suben y bajan graznando. Azotado en el pecho por el filo de un ala, Juan Manuel vacila. (Bombal, 2000d: 188)

La agresividad del terreno socava nuestra percepción de la naturaleza, como si estuviera confabulada contra los hombres. También estableceremos una conexión entre las gaviotas y el ala de Yolanda. Pero la confusión viene al día siguiente: “Las islas nuevas han desaparecido” (Bombal, 2000d: 192). Se esfuman sin dejar evidencia. Aquí la transgresión burla el orden racional con que los exploradores intentaron comprender los tramos de tierra. En su exploración, cuando constata la desaparición, Juan Manuel percibe que “algo sobreflota, algo blando, incoloro: es una medusa” (Bombal, 2000d: 192). La recoge para su hijo.

Este hallazgo es más significativo de lo que parece. El animal se deshace como las islas; el niño reflexiona que en realidad se ha deshecho porque “las medusas son agua, nada más que agua”. Pero luego la razón cae en el sin sentido:

—Tienes razón, Billy. Se ha deshecho.
—... Pero las medusas son del mar, papá. ¿Hay medusas en las lagunas?
—No sé, hijo. (Bombal, 2000d: 192-193)

De vuelta en Buenos Aires, Juan busca esclarecer la confusión. En el libro de historia de su hijo descubre una descripción del período “*carbonífero*” (Bombal, 2000d: 205; cursivas en el original) muy parecida a los sueños de

Yolanda y, por ende, relacionada con las islas. Allí cree alcanzar el sentido de la pesadilla vivida:

Pero Juan Manuel no se siente capaz de remontar los intrincados corredores de la naturaleza hasta aquel origen. Teme confundir las pistas, perder las huellas, caer en algún pozo oscuro y sin salida para su entendimiento. (Bombal, 2000d: 205)

La pregunta que nos hacemos desentraña una lectura difícil: ¿están los exploradores adentrándose en el sueño que Yolanda tiene sobre los orígenes de la tierra? Esto explicaría la agresividad del terreno y la conexión entre las aves y la mujer. Además cobraría sentido la yuxtaposición misteriosa de las pesadillas de la hermana de Federico y el viaje hacia las islas nuevas. En el carbonífero, en las islas y en la experiencia onírica vemos grandes plantas y helechos gigantes. También se corresponden “*los insectos [que] vuelan en gran número*” (Bombal, 2000d: 205; cursivas en el original) durante los orígenes de la tierra con los “[p]esados insectos [que] aletean contra los cristales de farol” cuando Juan Manuel habla con don Silvestre (Bombal, 2012: 184). Todo parece confirmado cuando nos dicen que Yolanda “[s]e parece a una gaviota” y ella, después de un “gritico ronco, extraño [...] se desploma largo a largo y sin ruido sobre la alfombra” (Bombal, 2000d: 191).

Pero esta lectura sigue ignorando los recuerdos que guarda Juan Manuel de su esposa. Si queremos entender todo el cuento debemos considerarlos. Dudo mucho que una escritora tan inteligente, y madura para la fecha, como María Luisa Bombal, haya puesto las siguientes líneas por capricho o casualidad:

Había pues algo más cruel, más estúpido que la muerte. ¡El que creía que la muerte era el misterio final, el sufrimiento último!

¡La muerte, ese detenerse!

Mientras él envejecía, Elsa permanecía eternamente joven, detenida en los treinta y tres años en que desertó de esta vida. (Bombal, 2000d: 204)

Creo que aquí está la clave. Esto es una marca que debemos conectar con la conversación que tuvo Juan Manuel con don Silvestre y que le causó no poca inquietud:

—¿Yolanda fue su novia, don Silvestre?

—Sí, Yolanda fue mi novia, mi novia...

Juan Manuel considera fríamente los gestos desordenados de Silvestre, sus mejillas congestionadas, *su pesado cuerpo de sesentón mal conservado*. ¡Don Silvestre, *el viejo amigo de su padre*, novio de Yolanda!

—Entonces, ¿ella no es una niña, don Silvestre?

Silvestre ríe estúpidamente. (Bombal, 2000d: 186; cursivas agregadas)

Esto nos lleva a una pregunta aterradora: ¿está Yolanda muerta o en tránsito hacia la muerte? ¿Cómo explicar su juventud? Por mucha distancia temporal que hubiera entre Yolanda y Silvestre, es imposible que cuando este ha llegado a los sesenta años, aquella permanezca como una rozagante niña capaz de despertar el deseo de los jóvenes viudos. Si la mujer de Juan Manuel murió a los treinta y tres, él debe tener como máximo cuarenta, quizás cuarenta y tres. Por lo tanto, si Yolanda le parece una niña, esta debe tener el semblante de una veinteañera. Supongamos que don Silvestre la pretendió cuando él tenía cuarenta, si ahora cumple los sesenta, ella debería haber sobrepasado la treintena. Incluso si la pretendieron a los quince años, ahora tendrá treinta y cinco o más. Con esto daría la imagen de una mujer madura. La contradicción es significativa; lo demuestra la sorpresa de Juan Manuel. Así encajan los recuerdos de la difunta esposa y las irregularidades vistas en la hacienda. Por supuesto, esta lectura la puede hacer solo el lector porque, para aumentar la confusión, la narradora nunca refiere ninguna idea sobre la posible muerte de Yolanda.

Desde esta nueva perspectiva, Juan Manuel habría viajado hacia un territorio mortuorio. El temor de Yolanda ante sus sueños se debe a que estos parecen representar el punto más extremo de su tránsito hacia la muerte. La exploración de los cazadores sería un sondeo no esperado de ámbitos ultramundanos. De igual manera, el ala atrofiada refleja su carácter inacabado, truncado y extraño. Pero todas estas características se deberían no a una reflexión sobre la feminidad sino sobre la realidad en que vivimos. Por otro

lado, esta lectura despierta reflexiones interesantes sobre el protagonista. ¿Esta experiencia fantástica es una expresión de la incapacidad que tiene Juan Manuel de superar la muerte de Elsa, su esposa? Él se ha convertido en una indagación constante y sensual de la muerte; su cortejo de Yolanda sería, al mismo tiempo, un juego erótico con la realidad después de la vida.

En un nivel más amplio, todo desemboca en el interés humano por comprender qué ocurre cuando el cuerpo acaba sus funciones fisiológicas. Si la ciencia ha cortado el camino a estas indagaciones, solo se podrán hacer desde lo inexplicable. Juan Manuel corta la llamada que hace a la hacienda después de su huida. Esto impide la comprensión racional; lo mismo ocurre cuando considera la propuesta del libro de historia. El terror no le permite trascender su circunstancia o, por lo menos, volver a esa ventana que se ha abierto hacia las islas nuevas. La conclusión de este cuento, que también es extensible a lo fantástico y su materialización, es que lo sobrenatural no se comprende, se experimenta.

La misma inquietud fue abordada en *La amortajada* (1938). Desde el título, el centro de preocupación es la mujer y su condición en la sociedad:

Sin participar en los movimientos feministas de la época, María Luisa Bombal se limitó a describir los conflictos de sus protagonistas en una representación de la mujer latinoamericana de los estratos sociales más altos produciendo así una perspectiva feminista implícita. Por lo tanto, en su narrativa no se ofrece un planteamiento político sino, más bien, una denuncia de las contradicciones y conflictos de la experiencia femenina inserta en una sociedad que tronchó, desde un principio, toda participación activa o beligerante. (Guerra, 2012: 1395)

Esto se plasma en “seres condenados por una sociedad que las ha marcado de tal manera que la libertad o la realización [...] ni siquiera se plantea como posibilidad” (Valdivieso citada por Guerra, 2012: 1399). Como es obvio, lo abismal era fundamental para plasmar esta denuncia. Más aún, se convierte en su herramienta principal para no convertir las obras en un simple panfleto. Dando lugar a los rasgos fantásticos y grotescos, desembocamos a veces en el terror, pero esto lo revisaremos en un apartado correspondiente. Aquí me interesa la visita a la trastienda.

En esta novela se vuelve a indagar en los límites de la vida:

... su muerte [la de la protagonista] que, en apariencia, es para los que asisten al velorio, el fin definitivo de su paso por el mundo, resulta ser una continuación de la vida a un nivel primordial donde fluye el origen de todo lo creado. (Guerra, 2012: 1384)

Esto sirve para que Ana María, *La amortajada*, recapitule su vida y sus relaciones personales a medida que sus dolientes se acercan a ella. En líneas generales coincidimos en este caso con Lucía Guerra. Todas las experiencias nos muestran a un ser coartado en su desarrollo, siempre sujeto a la sociedad patriarcal. Constantemente, Ana María se ve impulsada a desatar sus pasiones y conexiones con la naturaleza, pero debe ser comedida. Esto desemboca en una visión abismal, incluso de la naturaleza; una vida de insatisfacción con la cual se saldarán la cuentas solo al final.

La historia comienza cuando Ana María, después de muerta, adquiere consciencia rompiendo los paradigmas de la realidad. Este es el resorte de la narración. En secreto –los seres vivos no pueden percibir el hecho– observa a quienes asisten a su velorio y establece un diálogo entre ella y lo que ellos han sido en su vida. La transgresión es presentada en los primeros párrafos sin aspavientos:

Era como si quisiera mirar escondida detrás de sus largas pestañas.

A la mañana de los altos cirios, cuando la velaban se inclinaron, entonces, para observar la limpieza y la transparencia de aquella franja de pupila que la muerte no había logrado empañar. Respetuosamente maravillados se inclinaban sin saber que Ella los veía.

Porque Ella veía, sentía. (Bombal, 2000d: 97)

Más adelante, la muerta tomará la palabra y hablará con los vivos, aunque este es un mensaje sin destino. Sin lugar a dudas estamos ante lo inexplicable, como pasaba en “Las islas nuevas”. A pesar de ello no podemos clasificar esta novela de fantástica. La sorpresa que nos genera la introducción es disipada con rapidez. La razón fundamental es que, aunque consciente, sigue estableciendo una barrera con respecto al mundo de los vivos. Sus familiares la rodean pero ninguno interactúa con ella. Por tanto, no hay conflicto de planos, tan solo un mecanismo para examinar la vida. Por otro lado, el

efecto se sostiene sin saltos a lo largo de toda la narración: “Cuando lo sobrenatural se convierte en natural, lo fantástico deja paso a lo maravilloso” (Roas, 2001: 10). Así ocurre en *La amortajada*. Es más, podría afirmar que aquí nos acercamos al deseo hecho realidad que revisa Jackson:

Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* (1891) is closer to a faery than a fantastic mode, for it is structured around a «wish-come-true» device. Dorian's desire to remain beautiful, whilst his painted portrait suffers his proper ravaging by time, is fulfilled. (Jackson, 1981: 112-113)

Aunque en *La amortajada* no se formula ningún deseo, la consciencia en la muerte es una respuesta intuida por la protagonista y ahora apreciada:

No recuerda haber gozado, haber agotado nunca, así, una emoción.

Tantos seres, tantas preocupaciones y pequeños estorbos físicos se interponían siempre entre ella y el secreto de una noche. Ahora, en cambio no la turba ningún pensamiento inoportuno. (Bombal, 2000d: 100)

Además, esto sirve para reforzar tesis central desarrollada por Bombal y analizada por Guerra. Para la protagonista, “la vida se concibe como una red de relaciones en la cual prima la incomunicación y el sentimiento inhibido” (Guerra, 2012: 1582). Por esto, la muerte se convierte en una respuesta incómoda:

... implica un retorno a las raíces de lo femenino. Sin embargo, la restitución de la armonía Mujer-Naturaleza no debe tomarse como un mensaje positivo con respecto a la situación de la mujer. Si la única forma de recuperar la esencia natural y cósmica se encuentra en la muerte, implícitamente se ha anulado toda posibilidad de una salida del contexto individualizado de la sociedad en un momento histórico específico. (Guerra, 2012: 1718)

Ahora se comprende mejor toda la propuesta: “la muerte no sólo significa el retorno al paraíso perdido de lo primordial, es también el estado espiritual que conduce a una verdadera comprensión de lo vivido” (Guerra, 2012: 1525). Parece rescatarse la tesis de Bajtín sobre lo grotesco y la renovación. Frente a la vida ordenada de la clase alta, el pueblo veía la

degradación final del cuerpo como un proceso igualador. Al mismo tiempo es la fecundación de la tierra para que resurjan nuevos brotes y renazca el ciclo natural. Las diversas manifestaciones grotescas del hombre –orina, heces, vejez, deformidades– son recordatorios de esa muerte igualadora que engendra vida. La vida estancada y ordenada de Ana María, una mujer de clase alta, se oponía a estas expresiones; una vez traspasada la línea puede acceder a una comprensión cabal del cosmos. El descenso purifica y regenera. Así, en el funeral y el entierro, Bombal retoma el esquema tradicional de lo grotesco:

La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución. La actitud respecto al *tiempo y la evolución*, es un rasgo constitutivo (o determinante) indispensable de la imagen grotesca. El otro rasgo indispensable, que deriva del primero, es su *ambivalencia, los dos polos del cambio: el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis*, son expresados (o esbozados) en una u otra forma. (Bajtín, 1974: 28; cursivas en el original)

Con ello se termina de diluir la inquietud inicial. Queda reducida a una estructura narrativa, un disparador para justificar la revisión de lo vivido desde una perspectiva radicalmente distinta. No hay subversión ni transgresión en la consciencia de Ana María. Incluso lo desconocido deja de ser amenazador:

—«Vamos, vamos.»
—«¿Adónde?»
Alguien, algo, la toma de la mano, la obliga a alzarse.
Como si entrara, de golpe, en un nudo de vientos encontrados, danza en un punto fijo, ligera, igual a un copo de nieve.
—«Vamos.»
—«¿Adónde?»
—«Más allá» (Bombal, 2000d: 118)

Estos son fragmentos extraños que no identifican quién le habla a Ana María. Nos ponen frente a frente con lo incógnito. Pero ante la propuesta hecha, ese más allá convocándola se torna positivo. El descenso final lo convertirá incluso en un cobijo del cuerpo femenino que se conjuga con las imágenes naturales, todas mortuorias y grotescas pero evocadoras de la

revitalización. Lo primero que observa, cuando “alguien, algo atrajo a la amortajada hacia el suelo otoñal”, son “las raíces encrespadas de los árboles” (Bombal, 2000d: 176). Estos evocan “la vida del cosmos: su crecimiento, proliferación, generación y regeneración” (Guerra, 2012: 1623). Así mismo esquiva “flores de hueso”, imagen que conjuga la muerte y la vida: el hueso nos recuerda al cuerpo en su último estado de degradación; por su parte, las flores son símbolo de la proliferación de la naturaleza después del invierno. Esto es reiterado cuando se topa con “esqueletos humanos, maravillosamente blancos e intactos, cuyas rodillas se encogían, como otrora en el vientre de la madre” (Bombal, 2000d: 176). Allí están conjugados el útero y la sepultura final; la imagen grotesca por excelencia: al mismo tiempo origen y final. Antes de cerrar, trazando un camino a la revisión que se hará más adelante, es curioso notar que *La amortajada* solo puede aceptar la vida en el descenso. Veremos que sobre la tierra, incluso la naturaleza adquiere un talante abismal.

La propuesta grotesca de Rabelais, analizada por Bajtín, tendrá un importante exponente en *Tres cuentos verdes* (1922), de Clemente Palma. Esa contradicción renovadora que encuentra el principio vital en lo bajo, es replanteada para hablar de la fundación de Hispanoamérica. Este volumen invierte los planos y ofrece lo inferior como reafirmación. Casi parece una contradicción hallar un libro tan sencillo en el panorama de las vanguardias, de allí quizás su valor. No creo que deje de tener aspectos experimentales, pero también se abraza a la tradición y expone anécdotas triviales, banales, jocosas. Su lectura nos reconcilia con la cotidianidad que, a pesar de sus tonterías y bajezas, es restituida.

El título parece parodiar los del modernismo. Más que el famoso *Azul*, que sin duda puede ser incluido en la discusión, destaquemos la cercanía con *Cuentos de color* (1899), de Manuel Díaz Rodríguez. Para quienes hubieran seguido la trayectoria de Clemente Palma, la pista sería más evidente. El modernismo, obsesionado con su talante preciosista, afincó la atención en los colores y su relación con las emociones. Por supuesto, el chiste de Palma surge en la selección. ¿Por qué verde? Después de leer la compilación descubrimos que la elección no está muy relacionada con, por decir, las esmeraldas. Muy lejos de ello, se acerca a la interpretación grotesca del color.

¿No expele el cuerpo sustancias verdosas y repulsivas por algunos orificios?
¿No coincidimos en clasificar a los viejos pervertidos de viejos verdes; esos seres a quienes no les resta fuerza física pero sí el impulso para gritar sus deseos sexuales? Tras la última línea, la inicial apreciación de acercar los *cuENTOS verdes* a los *Cuentos de color*, queda como un capricho tonto. Palma le da la vuelta poniendo en el centro aspectos más mundanos que el preciosismo.

La presentación del libro nos pone sobre aviso de su acartonada seriedad. La primera página imita la disposición tipográfica y la ortografía de los libros antiguos. También adjudica los relatos a un personaje ficticio:

TRES CUENTOS VERDES

de

DON FRANCISCO DE CARBAJAL

que los da a luz

DON CLEMENTE PALMA
vezino letrado desta Ciudad
de los Reyes,

como un omenaje a la memoria del ingenioso e illvstre teniente de Don Gonçalo Piçarro, e con este ajvsticiado en la Ciudad de Cvsco, por aver querido hazer del Pirú un Reyno Yndependiente. (Palma, 2006g: 87; negritas y mayúsculas sostenidas en el original)

La intencional omisión de letras y el cambio de la *v* por la *u*, o de la *y* por la *i*, nos anuncia el juego de imitación de los viejos folios con que se escribieron, por poner un ejemplo, las crónicas de Indias. Para que no queden dudas, en la siguiente página se nos indica que este es el “desaparecido codice [sic] de Alonso de Meneses” (Palma, 2006g: 88). Después se ofrece la historia del texto: el autor lo rescató de los papeles de “un varón sabio y bueno y de edad madura, que decíase descendiente directo del Marqués don Francisco Pizarro” (Palma, 2006g: 89). Este es Alonso de Meneses, supuesto compilador. Palma afirma haberlo conocido por razones laborales: “era yo empleado en la Biblioteca Nacional” (Palma, 2006g: 89). Este dato confirma que quien pretende escribir es Clemente Palma, el autor y no el narrador, porque él realmente fue empleado de la Biblioteca Nacional (Palma, 2006g: 404), como ha afirmado en

una “Carta a Jorge Basadre” (Palma, 2006g: 406). Es decir, Palma escribe un prólogo confundiendo hechos de su vida con la ficción. Al mismo tiempo, inventa un compilador y un autor para distanciarse de lo que allí se dice. Todo se hace construyendo una presentación seria de “la personalidad del Maestro de Campo de Gonzalo Pizarro, don Francisco de Carbajal”, quien llega a ser comparado con “San Martín y Bolívar” (Palma, 2006g: 90). Así queda establecido el juego de cajas chinas que aporta rigurosidad al trabajo: Carbajal escribe los cuentos, Meneses los compila, Palma los publica. La recolección original se hace “en las noches, en medio de los bosques y serranías, [donde] Carbajal y sus amigos, para pasar el tiempo entretenidos y alegres, como sucede entre las gentes de armas y aventuras, se referían cuentos”. El “erudito amigo” corrobora sus fuentes con “una extensa documentación desconocida de historiadores y cronistas”. Por último, empezamos a dilucidar que el contenido de tan recto estudio se desvía cuando Palma pone en duda su veracidad:

Como yo pusiera en duda que el picaresco cuento que me relatara, ya conocido por mí por ser bastante popular, tuviera tan remota procedencia como para ser conocido por el viejo cazurro, apodado el Demonio de los Andes, arguyó mi amigo que así acontecía frecuentemente con muchos cuentos de picardías... (Palma, 2006g: 90)

El “Prohemio de Alonso de Meneses” (Palma, 2006g: 92) confirma que echaremos un vistazo en los materiales que compartían los soldados de Carbajal en sus expediciones. Estas les servían para descansar y restituirse. Por supuesto, esto se logra con “esas historietas donosas de travesura subida de color” (Palma, 2006fg 91). De este modo, el aparataje crítico de la presentación y la altura de los conquistadores son subvertidos.

El primer cuento es “El arma incónita [*sic*]”. Un caballero llega cansado a una posada y el dueño le dice que no queda espacio donde dormir. El primero amenaza al segundo que le cede “sv proprio tugurio” con una advertencia: cada mañana entraba un felino, por lo tanto, debía “salir del aposento mvy antes de que amaneciera el sol a fin de que quando el leon entrasse no hallare a nadie dentro” (Palma, 2006g: 96). Por supuesto, el hombre de armas no se preocupa, es más, le asegura que matará al león para que acaben sus problemas. De todas maneras, a la mañana siguiente, el posadero insiste en que tenga

cuidado porque está desarmado. Después de varias llamadas, el caballero se cansa de que interrumpan su sueño:

—Daos priesa señor cauallero, que ya comiença a clarear...
—Levantareme pero sera para descuartizaros...
—Señor, ya se oyen los rugidos del leon qve viene enfurecido... Si estays sin las vuestras armas con qve os vays a defender?
E lleno de coraxe el cachazvdo cauallero respondiolo:
—Ah hideputa, pues me defenderé con vn... caraxo.
El leon qve avia llegado a la cerca e disponiasse saltar oyo las cvitas del posadero e la respuesta qve el cauallero diera... e no saltó, porqve pusose caviloso, con el rabo entre las piernas.
—Por mi santiguada —se dixo— qve debe ser arma mvy mortífera e desastrossa... (Palma, 2006g: 98-99)

Aquí el relato pasa al misterio y temor que acosarán al animal. Irá preguntando en la jungla qué es un carajo y por qué es arma tan peligrosa. Por supuesto, los animales no sabrán responderle. Cuando ya está desesperado, encuentra una vieja en un pueblo. Aterrada ella suplica por su vida y el animal dice que no le interesa comerla, pero le formuló la pregunta que venía inquietándolo. Así se aclara lo que todos sabemos:

El caraxo no es arma qve mata, empero si haze heridas qve no se cierran en jamas.
E alzandosse las haldas hasta la boca mostrole al leon vna grieta larga e honda qve tenia entre las piernas, e añadió:
—Mirad esta herida qve veys hizomela vn hombre con esa arma qve llaman caraxo, qvando yo era una doncella de quinze años... Ogaño voy a cvmplir ochenta e avn no se me cierra... (Palma, 2006g: 100)

El león se da cuenta de la que se ha salvado. Así la fiereza del soldado queda reducida a la posibilidad de penetrar a una mujer, tarea que todo hombre puede hacer. Del mismo modo nos reímos del animal, símbolo de valentía y fuerza, viendo que su estupidez nos posiciona por encima de él. Todo se resume en la imagen de la escuálida vieja levantándose las faldas y espantando a la fiera con sus partes bajas.

El segundo relato, “Las tentaciones de Sancto Anton”, retoma el juego narrativo cuando refiere el tema que abordará: “Pero como soys soldados moços, e por ende esclauos del mas deleitosso e irresistible peccado, qval es

el de la Luxuria” (Palma, 2006g: 102). El narrador nos ubica en el círculo de hombres descansando mientras escuchan las historias de su líder. En este caso, se cuenta la historia del famoso santo. El diablo está cansado de que sus subordinados no puedan tentarlo. Por eso decide intervenir; primero como un perro hambriento que, una vez satisfechas sus necesidades, empieza a orinar y cagar por todas partes; luego como una mujer que pone en evidencia que el protagonista “era hombre rezio e por añadidura bien dotado” (Palma, 2006g: 103); por último adopta la forma de un niño.

El santo se compadece del muchacho, quien ha perdido sus padres, y lo invita a compartir refugio durante la noche. Pero el demonio simula tener frío y le pide a Antonio que duerman desnudos para que el calor de sus cuerpos le ayude a combatirlo. Además, el diablo le inspira sueños eróticos al santo y, como es de esperarse, el chico restriega su cuerpo contra el miembro del hombre hasta que lo despierta:

...con hondo sobresalto despertó el sancto lleno de tribvlazion e amargura, mas qval seria sv horror qvando viera qve lo qve el creya solo vn sueño aviassse trocado en uerdadera realidade, e qve casi todo sv miembro estaua dentro del culo del mochacho... (Palma, 2006g: 106)

Ante tal dificultad, Antonio suplica a Dios que lo ayude. Por supuesto, “sv rvego fue atendido”. Ahora bien, la solución esperada sería la desaparición del demonio y la restitución de la labor santificadora. Pero Dios es mucho más práctico: “e qvizo [...] qve el medio palmo de verga qve tenia el sancto introduzido en el cvlo del mochacho, crescerale de súbito en un palmo mas” (Palma, 2006f: 106). Como es de esperarse el ano del demonio queda roto y nuestra risa confirmada en los versos que cierran el relato: “Ah maldito demonio, yo pressumo / que avnqve echas humo por la boca e oxos / no puedes echar ni humo por el cvlo” (Palma, 2006g: 107).

El tercer cuento verde habla de un hombre que vino en “vna de las carabelas que truxeron de Hespaña a las Yndias” (Palma, 2006g: 108). Se narra la historia de Christobal de “Menacho varon de ingenio auisado qve en sv mocedad peleo en Ytalia e avia sido comunnero e criado de don Gonçalo de Cordova” (Palma, 2006g: 108). Pero por muy avisado que fuera, su mujer de todas maneras lo había engañado aunque él supusiera lo contrario, como pasa

con todos los cornudos. Tras la muerte de esta, Christobal cae en una terrible depresión. Solo logra salir de ella haciendo un pacto con el diablo. Una vez reunido con el demonio, Menacho debe rendirle pleitesía:

E el diablo poniendosse a orcajadas acercole el trassero a la cara para qve se lo besasse en señal de rendimiento, e execvtado esto, le soltó tres pedos de mvestra de bven animo de le servir en sv demanda. (Palma, 2006g: 110)

Este acto rebaja al demonio y a Menacho, pero es lógico que al señor de los infiernos se le deba rendir tributo con el infierno del cuerpo. Realizadas las presentaciones, Christobal pide “vida con prospera fortvna en qvanto emprendiesse e gozes de todo genero, e assimesmo salvd, mocedad e bienes” (Palma, 2006g: 110-111). El demonio acepta poniendo como condición que en diez años vendría a cobrar el precio del deseo: su alma. El contrato es difícil de concretar debido a las dudas del diablo con respecto a los “escrivanos e letrados”, como Christoval, “qve le salieran a la postre con esqviueces” (Palma, 2006g: 111). De hecho, a pesar de haberse redactado el contrato con sencillez y evitando las cláusulas esquivas, Menacho intenta, de manera infructuosa, encontrar huecos en el papel. Me parece significativa la digresión con respecto a la viveza del escribano porque se encuentra en Latinoamérica. Los otros cuentos se desarrollaban en Europa, África o Asia, pero cuando habla de América, Palma se detiene en un pícaro que intenta salir bien parado incluso en las peores situaciones. Este carácter de los latinoamericanos será una preocupación de muchos pensadores, no en vano Arturo Úslar Pietri escribía “El mal de la viveza”. En cambio, Palma lo presenta desde el humor y la complicidad; a un tiempo afirma la inquietud y le quita peso.

Me atrevería a afirmar que el centro de este cuento está en un juego de fuerzas a ver quién puede salirse con la suya. Pasados los diez años, en los que Menacho se ha dado la buena vida, ahora se encuentra preocupado. Por consejo de una amiga decide escapar de Satanás escondiéndose en un parque de niños porque el maligno no puede soportar ver a estas inocentes criaturas. El día en que se cumplía el lapso, Christobal de Menacho se levanta apurado y, solo vestido con el camisón de dormir, sale a esconderse en un parque cercano. Lucifer empieza a buscarlo en todas partes menos en el jardín donde

juegan los chicos. Por fin está a punto de rendirse cuando algo llama su atención: los infantes jugaban a poner a uno en cuatro patas y saltarle por encima, en ese momento le tocaba a Menacho, quien “pusosse con el cvlo hazia el demonio”:

E esta fve sv desgracia, porqve Lvzifer qve miraba de nueuo al campo de los mochachos, fixosse en qve se le avia leuantado el camisolín al mochacho qve estaba agachado, e marauillosse de qve vn ynfante ynocente e qve avn no avia de tener comercio carnal con mvgeres oviera de tener vnos compañeros tan grandes e descolgados, siendo assi qve los mocachos por lo comvn los tienen chicos redondos e recoxidos [...]

—Arrea, Menacho

qve estos coxonaços no son de mochacho. (Palma, 2006f: 117)

Se confirma el juego de planos en esta última historia. Lo alto y lo bajo se cifran en imágenes concretas del cuerpo contrastando con la cerebralidad de los prólogos. Acorde con la importancia de Carbajal y de Pizarro, los cuentos trabajan temas altos como el valor, la santidad o las leyes y la organización social. Ahora bien, todos culminan con una solución que incluye los órganos genitales como respuesta a los misterios planteados. La fuerza del hombre está en algo tan común como la fornicación, por tanto, todos quedamos igualados al caballero; la santidad de Antonio se logra gracias a su capacidad de violar a un niño; la condenación de Menacho no fue haber vendido su alma sino un error casual. Todos los valores serios son invertidos. Lo importante en estos cuentos no es la inteligencia o el estatus, sino el ingenio. Al final salimos con la conclusión de que este elemento permite, sin lugar a dudas, afianzar la existencia.

4.3. DE LA RISA A LA INQUIETUD

La carcajada es un estertor que reconforta. Nos recuerda que podemos estar por encima de las circunstancias. Por muy fuertes que sean los golpes, la escisión que puedan hacer en nuestro espíritu, el humor se para de nuevo y recupera el buen talante. Necesitamos distancia –de nuevo Baudelaire: el caído no ríe de su propia caída–, lo impresionante es descubrir la facilidad con que

podemos adquirirla. Ante la seriedad, buscando procesos complejos para apreciar todo en su justa medida, lo cómico se apura a diluir los temores y dejar a la tragedia sin piso:

El humor representa un principio contrapuesto al de la tragedia, sonríe allí donde la tragedia llora, y no solo porque allí donde la tragedia no acierta a descubrir nada alentador y conciliante, ve siempre algo alegre y bondadoso, sino porque el humor [...] evita de antemano la tragedia, al impedir que surja la desesperación y la renuncia definitiva. (Hauser, 1965: 170)

Pero incluso allí donde lo trágico quiere imponerse, quien ríe acepta que esto solo será un paso más. Aún ante las perplejidades más radicales de nuestro mundo, el humorista hace un chiste para hallar la conciliación para él y sus compañeros.

Esto destaca entre los *Tres cuentos verdes*. Allí la búsqueda de ingenio se convierte en una pesquisa del impulso vital. Me interesa destacar el abordaje de la realidad americana desde este punto de vista. Las circunstancias vividas por Latinoamérica, y por Perú específicamente con sus guerras e injusticias, eran sumamente adversas. Revisar esa historia usando la risa significa impedir que la muerte se imponga, o mirarla desde su justa medida: una inflexión para resurgir.

Podría arriesgarme y decir, junto con Bajtín, que implica un desarrollo de la civilización. No es casual que la risa haya sido una de las grandes herencias que dejó Roma a Europa: “Laughter proved to be just as profoundly productive and deathless a creation of Rome as Roman law” (Bajtín, 1981: 58). La equivalencia con la reglamentación jurídica es clave; reír implica cohesión, asociación de individuos que comparten un punto de vista. Los orígenes de América podrán parecer muy serios, sin embargo revisarlos desde lo no-serio nos ayuda a acordar que un sentimiento más humano permitió su desarrollo.

Esto desemboca, de forma casi obligatoria, en la familiarización. Permear con sonrisas el día a día implica hacerlo cercano, apreciable, íntimo, familiar: “As it draws an object to itself and makes it familiar, laughter delivers the object into the fearless hands of investigative experiment –both scientific and artistic” (Bajtín, 1981: 23). Si el demonio, en lugar de terror, despierta risas, se convierte en un agonista más de la ciudad o del pueblo y se le saca de su

pedestal. Su amenaza, en el último de los cuentos verdes, es ajustada a un parámetro humano: el ingenio. Cuando se le pide a Menacho que le bese el culo al diablo, igualando el pacto infernal a un dicho popular, se le quita la fuerza sobrenatural. Ahora se pone la atención en lo común a hombres y mujeres: el ano.

En resumen nos distanciamos de la figura eliminándole su carácter terrorífico. Lo mismo hacemos con las preocupaciones: ya no están más allá de nosotros, siguen apretando, pero podemos manejarlas.

A simple vista, la conclusión anterior implicaría que la risa y el relato fantástico son incompatibles. Si nos reímos de lo sobrenatural, ya no nos parecerá tan ajeno. Por muy fuerte que haya sido su impacto, nuestras carcajadas lo han integrado al común de los procesos. Como dijo David Roas: “es necesaria una distancia (emocional) entre el lector y el objeto humorístico para que la risa fluya libremente. Pero, de este modo, desaparece la necesaria implicación del lector en lo narrado que exige lo fantástico” (2011: 71) ¿Cómo se explican escritores que combinan elementos fantásticos y humorísticos en solvente, aunque difícil, equilibrio?

Humor y fantástico nacen ambos en la modernidad. Primero surge el humor de la risa. Esta existió desde que el hombre era hombre, pero vimos que al primero se accede cuando la popularidad de lo cómico sufre un doblez y consigue el carácter reflexivo del humanismo renacentista. Por su parte, lo fantástico exige el planteamiento ilustrado. Abogando por su coincidencia, no me parece casual que en Baudelaire coincidan la reflexión sobre la risa más sardónica de la modernidad, lo grotesco y el interés por Poe, importante escritor de cuentos fantásticos (Friedrich, 1974: 59). Todo se hermana, como argumenté en el segundo capítulo, en la figuración irónica. Por tanto, tratemos de ver los lazos entre los dos modos aunque parezcan antitéticos.

“El hombre del cigarrillo”, de Clemente Palma, confirma, al contrario de lo que buscamos, la incompatibilidad de los modos. En su anécdota, un hombre ha perdido toda esperanza en el sentido de la vida porque una mujer mucho más joven que él no le corresponde. Se encuentra con el diablo y este intenta comprarle el alma. Como es obvio, el contrasentido desmonta la típica escena de terror. En primer lugar, si nuestro protagonista iba a suicidarse, el alma caería en manos de Satanás. Por otro lado, un hombre decidido a quitarse la

vida ha perdido todos los sueños y esperanza, haciendo inútil ofrecérselos a cambio de su espíritu. Esto despierta nuestra sonrisa.

Otra contradicción que desmitifica la figura infernal es la seriedad con que se toma las expresiones sardónicas:

—¡Demonio! —exclamé estupefacto— ¿Quién diablos es usted?...

—¡Hombre!... Pues parece que me conociera usted mucho: dos veces me ha nombrado: soy el demonio, soy el diablo.

Me reí con sorna.

—Lo que es usted es un bellaco y un sinvergüenza. Suélteme... (Palma, 2006g: 60)

El descubrimiento casual del nombre precede a la trivialización de la figura a través del recuerdo de los autores que la han trabajado. El problema no es revisar esa tradición que incluye a Goethe, por ejemplo, sino que sea el demonio quien culmina en un orador jocoso que se analiza quejándose:

Toda la frailería de la Edad Media me ha atribuido los aspectos más horripilantes y divertidos, y con ellos me han visto, manoseado y pactado conmigo, todos histéricos a quienes los bondadosos inquisidores han achicharrado. (Palma, 2006g: 61)

No solo se desnuda de tramoyas terroríficas sino que critica a quienes se la adjudicaron. Todo cierra en el comentario del protagonista: “La verdad es que mi hombre no tenía aspecto de malvado ni de bellaco [...] Era una persona tranquila, su acento era ligeramente irónico y no parecía tener intención de molestarme” (Palma, 2006g: 61). Esto normaliza la transgresión hasta burlarse de ella: “Después de lo que me acababa de hablar, me formé el juicio de que estaba en compañía de un sujeto con el juicio trastornado” (Palma, 2006g: 62).

Por supuesto, después de estas referencias resultaría muy difícil recuperar el efecto de lo real que exige lo fantástico. Si el receptor de hechos sobrenaturales demanda la identificación de su contexto con el mundo del cuento, Palma ha establecido una distancia tal que parece imposible recuperarnos de ella. Nuestro escepticismo se conjuga con el del protagonista. Como no creemos en sus poderes, Satán enciende un cigarrillo haciendo “brotar un largo chorro de fuego” de su dedo meñique. La respuesta del narrador nos desconcierta: “Está hecho con limpieza [...] pero ya había visto

esa prueba” (Palma, 2006g: 63). Luego desmenuza el cigarro convirtiendo las virutas en libras esterlinas, superadas en creces y en respuesta por un cheque del narrador. Al final este le dice: “Ea, no pierda su tiempo señor diablo [...] [usted] encuentra en el escepticismo y en la incredulidad, su mayor enemigo, pero no el enemigo que sostiene sino el que mata” (Palma, 2006g: 64-65).

Recordemos que la familiaridad deshace los terrores del ser humano, los gradúa para que sean más fáciles de asimilar. Más aún, esta colabora con la creatividad para desviar la reflexión hacia otras áreas: “Familiarization of the world through laughter and popular speech is an extremely important and indispensable step in making possible free, scientifically knowable and artistically realistic creativity in European civilization.” (Bajtín, 1981: 23). Así pasará en el resto del cuento. En primer lugar el demonio no puede satisfacer los deseos del suicida porque se han demostrado irrealizables: “El poder, como la riqueza, como la juventud y la belleza no conducirían a lo que yo quiero; ser amado por lo que soy” (Palma, 2006g: 67). La cita anterior se detiene en la constatación de una partida truncada; se desea el amor de una mujer pero en condiciones imposibles. Luego el narrador evalúa otras ofertas: dinero, ya tiene suficiente; juventud, no la quiere; logros sobrenaturales, son posibles con la ciencia. En conclusión:

Lo que usted me ofrece es tan vulgar y necio, como concesión del demonio, y lo sería como gracia de Dios. Porque sin uno y sin otro, eso me lo pueden dar los hombres. En este sentido Dios es más discreto y sabio que usted, puesto que no trata de tentarme y me deja proceder, bajo mi responsabilidad... (Palma, 2006g: 68)

La igualación con Dios elimina los dos lados. La nueva burla de la actitud del diablo, lo reduce todavía más. Todo ello anuncia la sorna con que será recibida la última oferta: el olvido. Esto es algo inmaterial que el demonio ofrece para superar el despecho. Como es de esperarse llega otra respuesta:

¿Pero ignora usted, desgraciado, que para procurarnos el olvido, tenemos el alcohol, el opio, la morfina, el hachischs, la heroína, el éter, la cocaína, la cannabina y algunos alcaloides más y los que seguiremos preparando? (Palma, 2006g: 68)

Por fin, el diablo se rinde, abraza al suicida y se despide de él. Cuando el narrador proceda a ahorcarse no encontrará la cuerda que había traído para hacerlo. Desesperado, aterrado, regresa sobre sus pasos buscando el preciado objeto. Cercano al lugar donde habló con el hombre del cigarrillo halla:

La sombra de un ahorcado [...] me había escamoteado del gabán, la cuerda, al abrazarme, y se había colgado de un vulgar y robusto ficus. Pero lo más extraño era que solo había utilizado media cuerda y había dejado preparada con el resto de la cuerda otra horca con un papel que decía: PARA DIOS. (Palma, 2006g: 71; mayúsculas sostenidas en el original)

El relato ha desembocado en una reflexión sobre la muerte de las religiones y la secularización de la sociedad. La ironía ante la construcción mítica que tiene la sociedad sobre el diablo lo desviste. Su fracaso, definitivo en las últimas líneas, implica el fracaso de Dios. La risa ha tomado un tópico fantástico para trabajarlo de forma distanciada como una revisión de la condición humana, de la soledad del hombre. Esta se vuelve una nueva manera de voltear los ojos a la sociedad. Si recordamos que Clemente Palma empleó mucho las figuras católicas durante su período modernista –en cuentos como “El hijo pródigo” hace una revisión de dicha mitología–, entenderemos que esta nueva perspectiva, sin rimbombancias y en un ambiente cotidiano, constituye un giro significativo. Ahora el escritor vuelve los ojos para revisar sin aspavientos la circunstancia humana.

La trivialización de lo terrorífico también se consigue con la parodia. Uno de los elementos fundamentales del terror es emplear el tono justo. Pablo Palacio sabe esto y no duda en aplicarle, a una narración sobre brujas, un traje que le es ajeno. En “Brujerías. La primera”, un muchacho “[a]ndaba a caza de un filtro; un filtro de amor”; para conseguirlo, como es obvio, acudirá a una bruja. La burla se consigue cuando el narrador emplea un texto instruccional, como una receta de cocina, para describir la pócima:

«Para obtener los favores de una dama

Tómese una onza y media de azúcar cande, pulverícese groseramente en un mortero nuevo haciendo esta operación en viernes por la mañana, diciendo a medida que machacaréis: *abraxas abracadabra*. Mezclad este azúcar con medio cuartillo

de vino blanco bueno; guardar esta mezcla en una cueva oscura por espacio de 27 días; cada día tomad la botella que no ha de estar enteramente llena, y la menearéis fuerte por espacio de 52 segundos diciendo *abraxas*. Por la noche haréis lo mismo pero durante 53 segundos y tres veces diréis *abracadabra*. Al cabo del 27 día...» (Palacio, 2000j: 19; cursivas en el original)

Por supuesto, ante receta tan sencilla, resulta ridículo que el protagonista busque los favores de la bruja, pero es un “atolondrado” y “no pregunta” (Palacio, 2000j: 19). Antes de continuar me interesa reflexionar sobre el significativo pastiche. Es obvio que tratar lo oculto, lo demoníaco, con la practicidad de un texto instruccional es una contradicción que rebaja ese discurso. Si estas ciencias son solo para entendidos, ¿por qué su complejidad puede ser resumida en pasos sencillos? La contradicción se hace más enfática cuando pensamos que se está abordando la religión y la magia con un tipo de pensamiento, el racional y su pragmatismo, que lo hubiera rechazado. En otro nivel, considerando el contexto de Palacio, me pregunto: ¿es este cuento una burla de la sociedad ecuatoriana? Soy más específico: abordar la magia con pragmatismo es tan absurdo como ser un católico obsesionado por el positivismo. La necesidad de modernización fue muy fuerte en Ecuador donde usándola buscaban cohesionar las regiones del país e insertarlo en el modelo económico internacional. Pero la conclusión de Palacio es extensible a toda Latinoamérica: es ridículo declararse positivista a ultranza si todavía te preocupas pacatamente por los valores de la Iglesia. Aquí coinciden Palma y Palacio, ambos se mofaron de las representaciones católicas poniéndolas a prueba con los nuevos discursos, mostrando sus contradicciones.

Continuando el cuento descubrimos que, a pesar de esta fuerte crítica, el cristianismo no será el pivote de las burlas. El niño enamorado, obsesionado con una muchacha, caerá en manos inescrupulosas:

... el atolondrado [...] va en busca de una bruja; da con una, flaca y barriguda como una tripa inflada a la mitad; se lo cuenta todo, y la bruja se enamora de él.

¡Ah, bruja pícaro! Dizque le decía, babosa y arrugada:

—Mi bonito, le vamos a dar una bebida que le caiga al pelo.
(Palacio, 2000j: 19)

Primero se hace una burla de la ingenuidad: confiar en la imagen estereotipada de los brujos no hace bien; se reitera la contradicción inicial, aplicar un modo de pensar racional, el discernimiento, a una materia irracional. Pero el giro está en descubrir que quien debía procurar el amor es víctima de este. Es ridículo que una bruja, guardiana de las fuerzas oscuras, caiga tan fácilmente en el embobamiento propio del amor juvenil. La risa naturaliza el personaje terrorífico; por lo visto, ella es tan propensa a las debilidades humanas como nosotros. Es claro que la imagen grotesca colabora: una vieja se enamora de un jovencito como si la muerte la hubiera alarmado a reafirmarse en su existencia. Esto termina de construir una situación risible que parece más una escena de pueblo que un cuento sobre hechos sobrenaturales. Pero allí no termina, la mujer:

... le mandaba ir todos los días. Y le metía las manos entre los sobacos. Y le acercaba mucho a la cara su espléndida nariz; su espléndida nariz borbona, ancha, colorada, ganchuda, acatarrada. (Palacio, 2000j: 19-20)

La ingenuidad del joven despierta más carcajadas cuando vemos que la usan para aprovecharse de él y, como hacen con las adolescentes, manosearlo. La bruja está, de forma definitiva, en una posición superior y nos alegra la impudorosa manera en que se aprovecha de ello. Entre más fuerte sea su actitud, más se degrada al enamorado. Además me parece oportuna la mención de la nariz. No solo porque es un elemento grotesco, ya lo referimos: orificios, deformidad, falta de líneas clásicas, excrescencias, acompañado todo por la descripción indecorosa. También debemos recordar que la nariz es un sustituto del falo masculino; durante la edad media se establecía una equivalencia entre la nariz de los hombres y su miembro (Bajtín, 1974: 284). Por esto, el órgano no solo le sirve a la mujer para absorber al chico sino para dominarlo; usar este instrumento para registrarlo significa, al mismo tiempo, recordarle quién está en la posición de poder.

Por supuesto, la sola suposición de un romance entre estos seres despierta múltiples descripciones tan asquerosas como jocosas:

Oigan ustedes los quejidos amorosos de la estantigua, y las palabras dulces, y los reproches, y el crujido de los huesos; y

vean las babas que le chorrean por las comisuras, y el desmayo de las pupilas bajo los párpados avejigados. ¡Y véanlo a él! ¡Sobre todo a él! Él, que es el divino. Sonriendo, acariciándola el pecho, donde dos manchas como pasas figuran los senos. (Palacio, 2000j: 20)

La escueta y clásica imagen del amor es subvertida. Ninguno de los dos participantes se salva, son igual de grotescos, son igual de necios, ridículos y estúpidos. Nos reímos porque nos identificamos con los deseos carnales que, vistos desde esta distancia, en la caricatura, se descubren igual de tontos en ellos como en nosotros.

Pero esta situación no puede continuar indefinidamente. Algo ocurrió: “ya sea por alguna rebeldía del joven ya por la imposibilidad de la realización de sus deseos, [la vieja] resolvió vengarse de una manera original” (Palacio, 2000j: 20). En una nueva muestra de estupidez, el adolescente decide aceptar la pócima que le ofrece la bruja a pesar de los problemas que tuvieron. Ella no le da uno sino “dos filtros; uno para ella, para la rival [...] y otro para él, el infortunado”. Como esperamos, el hechizo tiene efecto en la mujer pero el contrario en el hombre; se contradice el deseo afirmándolo: la chica caerá enamorada, incluso lo perseguirá desesperadamente; pero él sentirá repulsión por ella. “Completamente loco, echó a correr; la otra también corrió. Era divertido: él adelante, ella atrás”. El estereotipo del amor pone a los personajes en ridículo, los distancia, vemos la emoción sin identificarnos. Con esto también se genera la caricatura del contexto: “Como esto sucedía en un pueblo –sólo en los pueblos suceden estas cosas–, pronto llegaron al campo, frente a la casa de la bruja” (Palacio, 2000j: 20). Doble subversión de la literatura. Por un lado la denuncia del esquema anquilosado de la literatura fantástica, si esta es una historia de hechizos debe ocurrir en la ruralidad, como decían algunos románticos. Por el otro, más importante para la literatura latinoamericana, la subversión de los códigos de la novela realista donde el amor era la respuesta a las inquietudes sociales, este sentimiento es una complicación ridícula. En una última inversión paródica de los mitos amorosos, el joven desdichado, como Dafne (Flores, 2005: 44), se convierte en árbol:

El desdichado no pudo dar un paso más: vio que se le despedazaban los vestidos y una multitud de hojas frescas le

salían del cuerpo. Se le erizaron las arterias inferiores y, taladrándole con furia los pies, desaparecieron en la tierra. Un brazo se le hundió en el tórax y le salió por la cuenca de un ojo, cargado de ramas. Se estiró sobre una sola pierna; se abombó; crujió bajo el viento; echó raíces fuertes; dio un gran grito. (Palacio, 2000j: 20-21)

De nuevo, Palacio usa el efecto del *shock*. Esta descripción no se acerca tanto a lo risible como a lo grotesco y el uso que vio Kayser de este. Vemos una descripción del cuerpo deformándose que compele a una recepción distinta. Pero para recuperar la familiaridad, el narrador vuelve a la muchacha, “como estúpida, agrandó los ojos y se quedó mirando el árbol” (Palacio, 2000j: 21). Además, el suceso está dándole vuelta a un mito clásico: en lugar de una mujer, un hombre se transforma en un árbol, pero no en un solemne laurel sino en un común naranjo; en esta línea no es un dios el que llora la pérdida sino una estúpida.

La transformación completa los planes de la bruja que “abría todas las mañanas una ventana y estornudaba sobre el naranjo; entonces sus hojas se estremecían, se achicaban como sensitivas”. La venganza se completa cuando una noche cae un rayo sobre el naranjo y de él se sacan “unas entrañas podridas” que servirán para “repetir la operación” narrada (Palacio, 2000j: 21).

Como se ha podido constatar, lo que menos estremece es lo fantástico. La transgresión se naturaliza y se convierte en un mecanismo tan pragmático como mágico. Del mismo modo se pretendía que el positivismo sacara mágicamente a Latinoamérica del estancamiento. Con la burla del amor tradicional, protagonista del realismo, se degradaba el valor de su lectura científica de la realidad.

Esta estrategia de normalización también será usada por Julio Garmendia en “Narración de las nubes”. El cuento trata sobre un hombre que por salvar unas enaguas se ve lanzado al mundo de los cielos donde observa una cantidad de hechos extraordinarios para luego bajar otra vez al mundo. Quiero centrar mi análisis en la introducción que nos refiere como se llega a esa realidad maravillosa:

Confieso, pues, no sin rubor, que este viaje, como tantos otros, sólo se debe a que un día vi unas hermosas enaguas que subían majestuosamente en el aire a pesar de los esfuerzos

que su dueña hacía por retenerlas en la tierra. Fui siempre muy sensible a las enaguas en los aires, y apenas veo unas en la atmósfera tengo la costumbre de acudir en auxilio y prestar gratuitamente mis socorros. (Garmendia, 2014o: 42)

La escueta forma en que el narrador trata de disfrazar su lujuria de altruismo, ya despierta nuestra sonrisa. Agreguemos la contradicción que da pie al suceso: ¿cómo es posible que los impulsos bajos sirvan de trampolín para subir a la estratósfera? La ironía completa la inversión y lo bajo, los deseos de las ingles, sirven para ascender más allá de la cabeza. Todo el cuento se sustenta en este hecho. Después nos contarán cómo es el curioso mundo de las nubes, muy similar al nuestros, de donde se sacarán lecciones sobre las guerras y las enemistades. Como cierre a cada episodio, el narrador va dejando una serie de lecciones como no apresurarse a los deseos, la necesidad de la paz para el desarrollo de los hombres o de cómo “no tuv[er] inconveniente en persuadir[se] de la vaporosidad de todo” (Garmendia, 2014o: 45). Por supuesto, Garmendia nos sonrío al recordar que estas son las lecciones de un cachondo.

Pero los casos que deben orientar esta sección son aquellos donde ambos recursos, lo fantástico y lo humorístico, tienen una amplia repercusión y se convierten en aspectos inseparables sin el desmejoramiento de sus efectos. Así mismo: ¿qué sentido tiene su combinación?

En los tres cuentos revisados se ha opacado el funcionamiento de lo sobrenatural gracias al carácter tolerante del humor. Lo fantástico, para cumplir con todo su sentido, no halla lo bueno en lo malo; se detiene en lo inquietante. La angustia, la consternación o la culpa, son sentimientos disminuidos con la risa (Sypher, 1994: 245), que es manejada con inteligencia. Hasta aquí parece que el sentimiento de superioridad anula el impacto del miedo metafísico. Pero otros ejemplos demostrarán no solo que estos modos se conjugan bien sino que además funcionan como paradojas irresolubles e inseparables.

Mors ex vita (1918), de Clemente Palma, ofrece una primera aproximación a esta hibridez. La risa se emplea para evitar que el lector se adelante a los hechos. El efecto sorpresa, tan importante en el relato fantástico que busca un golpe final para despertar el miedo en el lector, se conserva gracias al escepticismo del narrador que se burla de lo sobrenatural.

El planteamiento inicial nos presenta a un hombre de ciencias que se encarga de desmontar estafas. En esa época, según nos cuenta, abundaban los supuestos telépatas y parapsicólogos que cobraban muy caro por entrar en contacto con el más allá. Por casualidad o solicitado por amigos, este había desenmascarado a más de uno. Un primer *medium* es expuesto como ladrón después de su sesión paranormal:

... pude observar una noche la presencia clandestina e ignorada por mis compañeros de Cartouche o, mejor dicho, del espíritu de Cartouche, el famoso ladrón francés del siglo XVIII, presencia que se manifestó en el hecho de que la *medium* [...] se embolsicara, a un descuido de mis amigos, un artístico cenicero de oro. (Palma, 2000g: 12)

Por supuesto, la ironía de que el espíritu del ratero poseyera tan cabalmente a la *medium* despierta una serie de chistes por parte del narrador: “pidiéndole la devolución del objeto sustraído, alegando como razón fundamental que no era admisible que el espíritu de Cartouche fumara en las regiones de ultratumba” (Palma, 2000g: 12). Las bromas y los dobles sentidos entre la seriedad de lo ultraterreno y la mundanidad de la estafa seguirán guiando las primeras partes de la narración. Así “una vez tuvimos que sacar por medio de tipología contundente, o sea a golpes, a un *medium*”, esta vez se debió a una estafa:

... puesto en contacto con el espíritu de Cimarosa, según se nos dijo, debía pedirle que tocara el clavicordio, situado a dos metros de distancia, las primeras notas de la obertura de *Artemisa* [...] mostré a mis conmovidos compañeros el ardid de Cimarosa, consistente en cinco hilos de seda finos y resistentes que en una extremidad tenían pedacitos de cera adheridos al teclado, y por la extremidad opuesta enrollados en los dedos del *medium*, quien [...] al verse descubierto se escabulló, pero no con la suficiente presteza... (Palma, 2000g: 13)

La función del humor es clara: reforzar los paradigmas de realidad del lector; si este hombre con su frialdad científica logra desnudar a estos estafadores, podemos concluir que los hechos sobrenaturales no existen. Para la fecha de escritura de este relato, Palma había perfeccionado sus técnicas narrativas con *Cuentos malévolos*, donde hay algunos que pueden clasificarse

dentro de lo fantástico. Por tanto, esta nueva estrategia es un modo de darle la vuelta al planteamiento y adelantarse al lector que estaba familiarizado con los viejos usos de la irrealidad.

Esta actitud también introduce el giro en la trama: Loredano, uno de los amigos del narrador, que es fanático de las sesiones espiritistas, sufre un cambio depresivo en su personalidad debido al motivo “más necio y vulgar de todos”: “el amor, el eterno amor” (Palma, 2006g: 18).

Parece que el narrador busca desnudar todas las magias del hombre, incluso las más tradicionales. Esto también se advierte al jugar con la ilusión y la verdad. La forma en que los hombres revisten su vida con sueños y deseos falsos, se convierte en materia efectiva para la risa cuando son vistos con objetividad. Aunado a la razón abstracta, hallamos la anécdota de Loredano: se ha enamorado de Lodoiska, una mujer que no solo no le prestaba atención sino que estaba prometida a “un joven teniente de la marina de guerra de Noruega” (Palma, 2006g: 18). Cuando ella está por regresar al norte para casarse, muere “víctima de violenta y aguda fiebre tífica” (Palma, 2006g: 19). Por muy absurda y, por tanto, propensa a la risa que pueda parecer esta historia, se reviste con la solemnidad romántica de la búsqueda más allá de la muerte; Loredano realiza, él solo, sesiones para recuperarla.

Aquí entra de nuevo nuestro narrador a quien Loredano pedirá ayuda para llevar a cabo el contacto con la amada fallecida. Tratando de sacar a su amigo del trance y la obsesión, intenta burlarse de lo sobrenatural una vez más. Cuando se han apagado las luces y se busca el contacto con el espíritu preguntándole si es “poeta, escritor o filósofo”:

Confieso que voluntaria o involuntariamente –me inclino a creer lo primero– hice una presión con los dedos sobre la mesa para obtener un golpe de afirmación. Con alguna sorpresa observé que la mesa ofreció una resistencia seria a mi intento. (Palma, 2006g: 36)

La ruptura de lo sobrenatural con el humor se confirma cuando, después de la resistencia, el espíritu se manifiesta a través de la mesa después que Loredano interroga “¿Eres *ella*?” (Palma, 2006g: 36; cursivas en el original). A partir de este punto, el relato asume las características de lo fantástico más tradicional con la aparición del espíritu:

Vago, informe, apenas apuntando en la tiniebla del fondo, en el espacio entreabierto, entre las dos cortinas, vi, vimos todos los que estábamos en aptitud de ver, algo así como el esbozo de una forma femenina, iluminada con el mínimo de luz. Era algo así como si la décima parte del punto de la luz de gas que desintegraba la tiniebla absoluta de la estancia se hubiera condensado dentro de un block de niebla toscamente esculpida con las formas de una mujer. (Palma, 2006g: 37)

Surge otra vez la problemática de la manifestación fantástica con su expresión lingüística. Esta vez el narrador recurre a la descripción de las sombras para dar una sensación objetiva. Es cierto que acude a algunos términos científicos –mínimo de luz, décima parte del punto de la luz, etc.–, pero su verdadera herramienta es el símil, que nos deja una vaga figura femenina.

Es interesante notar el cambio en el manejo de la descripción. En sus *Cuentos malévolos*, Palma tendía a la exuberante presencia de descripciones y en estas abundaban las referencias exóticas o preciosistas. En contra parte, *Mors ex vita* ofrece una narración más fluida, menos cargada y que se concentra en los elementos necesarios para despertar la risa, como se pudo ver en los ejemplos del inicio. Ahora las técnicas heredadas del período modernista son explotadas con puntualidad. Así pasa cuando quiere dar sentido lúgubre a la casa de Loredano y refiere su “vasta sala” o los “grandes ventanales góticos” (Palma, 2006g: 43). Resaltemos que estas pinceladas son contrastadas con descripciones objetivas. En general, Palma ahora es comedido en sus recursos y anuncia la cotidianidad que será central en los otros relatos que, junto con *Mors ex vita*, compilará en *Historietas malignas* (1925).

La anécdota sobre Loredano continúa un curso digno de cualquier relato fantástico. El narrador busca ayuda científica, un doctor que se ríe de su experiencia. Acuerda con él espiar a Loredano. La noche cuando mejor se materializa el cuerpo de la muerta, los espías irrumpen y deshacen el embrujo. Loredano es internado en un manicomio y el narrador vuelve a su cotidianidad. Un último hecho confirma la experiencia con lo ultraterreno. Al narrador le llega la noticia de que, cuando se transportaba el cadáver de Lodoiska a su patria, encontraron un anillo en su mano que no le pertenecía y no había estado allí el

día de su entierro. Entonces recordamos que durante la última sesión, Loredano le había entregado a la aparición su anillo. Este es un recurso típico de lo fantástico: un objeto “se convierte en testimonio inequívoco del hecho de que el personaje-protagonista ha realizado efectivamente un viaje, ha entrado en la dimensión de otra realidad y ha traído consigo un objeto de aquel mundo” (Ceserani, 1999: 108).

Como conclusión al tópico ofrecido en el intertítulo de este apartado, podemos decir que Palma maneja con maestría, abordando y respetando sus respectivos efectos, el humor y lo fantástico. En este caso todo se centra en un cambio de tono. El cuento se divide en dos partes, en una domina el humor y en la otra, no. Sin embargo, esto no quiere decir que no se establezcan lazos; la risa funciona como reafirmación de la inquietud: contribuye a conservar la tensión necesaria para la sorpresa. Recordemos que Palma tiene a Edgar Allan Poe entre sus maestros (Palma, 2006g: 373), por lo cual debía estar al tanto de la importancia del efecto de la obra en el lector (cf. Poe, 2006). Los chistes del narrador innovan la estrategia narrativa para conservarlo. Si todo en un cuento debe contemplar su final, distraer la atención del lector y reafirmar su confianza en la realidad son modos de asegurar el impacto final de la transgresión.

Pablo Palacio explota este cambio de tono con máxima efectividad en su “Brujería. La segunda”. Retomemos que viene narrándonos la historia de la hechicera enamorada de un jovencito que buscaba un filtro de amor. Continuará con el tono instruccional de la primera parte evaluando los estereotipos sobre la magia con una retórica de investigador científico:

Es indiscutible la superioridad numérica, entre gente entendida en achaques ocultistas, de las hembras sobre los varones. La minuciosa estadística de Marbarieli arroja el siguiente porcentaje:

Brujas 87
Brujos 13,

incluyéndose en este último tanto un 5% de niños que han resultado verdaderos prodigios. (Palacio, 2000j: 21-22)

Ahora la burla del científicismo es definitiva; la obsesión del positivismo por trazar la vida cotidiana con datos es llevada a la exasperación al revisar el

esoterismo. El lector no se sorprende con este fragmento porque ha participado en el pastiche humorístico de Palacio.

A la trivialización hecha con la primera bruja se le da otra vuelta de tuerca al presentarnos al “maestro insuperable de los maridos burlados”. A esta figura se ajusta una imagen caricaturesca: “largo de nariz chata, ojos viscosos y boca prominente; de cabello enmarañado y nuca forunculosa”. Recordando la referencia al falo masculino y a la infidelidad, destaquemos la “nariz chata”. Sin embargo, el cuento dará un giro porque las artes mágicas le permitirán a Bernabé, víctima de “una vulgar infidelidad conyugal”, salir airoso de sus adversidades. A pesar de ser “victimado últimamente por sus enemigos”, el narrador asegura que a él “debiera erigírsele una estatua” (Palacio, 2000j: 22).

Me interesa destacar un chiste donde parece aludirse, de forma más o menos directa al lector:

Quando usted obtenga pruebas irrefutables o cometa el desacierto de sorprender *in fraganti* a su señora en una de sus aventuras, y creyendo obrar como un caballero *saque su ridículo revólver* y dispare 3 o 4 veces sobre la infiel, estese convencido de que su situación será completamente risible desde todo punto de vista. (Palacio, 2000j: 22; cursivas agregadas)

Es reveladora la inclusión del receptor para rebajarlo con respecto a Bernabé. En un primer momento podemos interpretar esto como una manera de generalizar el error del brujo; los cornudos son tan comunes que, con facilidad, quien lee podría caer en esa posición. Ante la respuesta tipificada, matar a los amantes, la de Bernabé demostrará una inteligencia más ensañada. Pero esta alusión también acerca la ficción, corta la distancia con respecto al mundo en que vive el hechicero. Más aún, lo pone por debajo del protagonista anunciando que la resolución quizás no sea tan jocosa. El ataque directo del humor hacia nosotros nos pone en guardia; se ha abierto el coto cerrado de la risa y ahora nos afecta.

Como conclusión puedo decir que nos reímos pero ponemos mayor horizontalidad en la relación con la anécdota. No estamos viendo desde la superioridad del que ríe, ahora el narrador se está riendo de nosotros junto con Bernabé. En otras palabras podríamos decir que se restituye cierto efecto de

realidad y, con este, los paradigmas con que enfrentamos la nuestra. El problema de la infidelidad ha vuelto a cobrar tamaño en nuestra intimidad.

La narración deja de esquematizar todo con instrucciones y se concentra en los hechos. Bernabé regresa de una misa negra y “[s]u esposa no tuvo tiempo de ocultar al otro y fueron sorprendidos en circunstancias visiblemente comprometedoras” (Palacio, 2000j: 22). El hechizo se expone al tiempo que Bernabé busca cera negra, la junta con cabellos que le ha arrancado a los traidores, termina de preparar la mezcla con otros ingredientes y “empezó a dar solemnes vueltas en torno a la mesa, al mismo tiempo que evocaba los nombres augustos de Yayn, Sadedali, Sachel y Thanir” (Palacio, 2000j: 23). El misterio empieza restituirse cuando vemos que el “de la traición”, que había huido, vuelve para hacerle morisquetas de nuevo a la mujer. Al final, la introducción abrupta de la descripción del suceso nos abisma en la transgresión:

En los de la alcoba: a cada uno una punzada en el coxis y vehemente deseo de mirarse el coxis, de lamerse el coxis. Una contorsión del cuello y el seguir vertiginoso de la cabeza a la curva del cuerpo sobre manos y pies, en movimiento centrípeto, mientras los vestidos se esfumaban y una curiosa prolongación, arqueada y móvil, les nacía del coxis. Plegaban los labios, al crecimiento de los caninos, y olfateaban, remangando la nariz aplastada y negra. El cuerpo se les cubría de tupida pelambre gris. Se les saltaban los ojos de las órbitas y daban resoplidos feroces. (Palacio, 2000j: 23)

El fragmento sigue despertando extrañas sonrisas pero ahora el *shock* conserva todo su efecto. Lo grotesco se ha combinado con lo fantástico para detallar un suceso sobrenatural que, al insertarse en la restitución de los paradigmas de realidad y en una narración directa, afecta nuestro mundo. Asistimos a la animalización de una realidad grotesca; un juego con la literalización del insulto perro o perra para referirse a alguien infiel (Cf. Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010). Los chistes finales parecen confirmarlo:

Todos los perros vagabundos han sido gente adúltera; todos los perros que lloran, mordidos por los perros domésticos, y que se pasan los días tendidos, arrinconados, con las

mandíbulas entre las patas delanteras, comidos por el sol.
(Palacio, 2000j: 23)

Una frase final termina de traernos a nuestra realidad, el efecto de imitación del realismo se restituye, teniendo en su seno el miedo metafísico: “Yo tiemblo siempre que me roza uno de esos perros esmirriados, huesudos, que tienen prendido en una pupila un destello humano y trágico...” (Palacio, 2000j: 24). La sonrisa del espectador sigue allí; estamos ante chistes y por muy bueno que sea el manejo del narrador no se puede obviar la fuerza humorística que precede a este punto. Pero la realidad plasmada ha adoptado un carácter grotesco que tiene muy poco de conciliador, se acerca más a los manejos que vio Kayser. Todo se aúna a la sordidez con que Palacio plasma su visión de mundo. Por esto, dentro de la risa, después de sus estertores, queda un aspecto inquietante.

Para conseguir este resultado, Palacio echa mano, de manera muy particular, a lo siniestro. Recordemos que, según Freud, este sentimiento tiene una íntima relación con los traumas de la niñez. En el caso analizado en “Lo siniestro” –*El hombre de la arena*, de Hoffmann– se refiere específicamente a “*herirse los ojos o perder la vista [...] un motivo de terrible angustia infantil*” y este temor “*es un sustituto frecuente de la angustia de castración*” (Freud, 2001: 21; cursivas en el original). En este sentido no es extraño que se relacione con el problema del adulterio y la burla del marido, una forma de castrarlo socialmente. Por supuesto, tratar el tópico con humor es una manera de relajar la tensión que produce, como habla el mismo autor sobre los chistes obscenos (Freud, 1973: 90-91). Siguiendo a Bajtín recordemos que también es un modo de reafirmación. Sin embargo, la imagen de los perros callejeros le quita el giro rápido, el movimiento psíquico de relajación propio del chiste, y planta en nuestra cotidianidad algo grotesco e íntimo, que se enlaza con un hecho inexplicable. La angustia de castración, relajada en un principio, vuelve a cobrar importancia por los manejos narrativos que nos aluden directamente. El temor de Bernabé es también nuestro; su burla, la nuestra; su venganza, un recuerdo constante del temor infantil. “*Se denomina UNHEIMLICH todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado*” (Schelling citado por Freud, 2001: 17), como las fuerzas inexplicables que

mueven a los traidores. Más inquietante todavía, los perros se convierten en marcas de la intimidad vulnerada y de su carácter ambivalente inconcebible e insoportable. En cierto modo, se invierte el mecanismo siniestro: si se manifestaba ocasionalmente, ahora lo hallaremos en cada esquina olfateándonos. Mientras, en la lectura tradicional, “causa espanto precisamente porque *no* es conocido, familiar” (Freud, 2001: 12), aquí se expone con una historia trivializada por la risa. Como si esto fuera poco pasa a nuestra cotidianidad. A pesar de todo, sigue inquietándonos. El resultado, me parece, es una realidad extrañada, ajena, a la cual estamos condenados. Es mi mundo pero se mueve con mecanismos incógnitos.

Por su parte, Julio Garmendia ofrece un relato donde, quizás, la hibridez consigue su mejor amalgama. El escepticismo vuelve a ser, como en Clemente Palma, un factor importante. Pero esta vez no por poner en duda la figura del demonio, sino el carácter innecesario de la tentación. El protagonista de “El alma” no busca crear un mundo secularizado, como pasó con el de “El hombre del cigarrillo”, pero se sorprende de que Satanás dude de su maldad o, por lo menos, de su malicia:

¿Qué viene a buscar el Diablo en mi aposento? ¿Y por qué se toma la molestia de tentarme? Me permito creer que es cuando menos una redundancia y una inconcebible falta de economía en la distribución de las tentaciones [...] Nunca requerí su presencia para caer en pecado. (Garmendia, 2014o: 34)

La objetividad con que se analiza la situación nos aleja de la lectura religiosa. A pesar de tener al diablo en frente, la dinámica lo desmitifica. Esto presenta dos consecuencias. La primera expone el desapego del sistema cristiano aunque asume su prevalencia. Una suerte de sí es pero no es, abarca la modernidad que rompe con el círculo cerrado de los valores para aceptar unos nuevos sin eliminar los anteriores. Por ende, la segunda obligará al lector a trabajar con la misma distancia. Queda una mirada curiosa que está dispuesta a considerar cualquier afirmación siempre y cuando se acepte su relatividad y la posibilidad de su opuesto.

Como es obvio desembocamos en un juego irónico donde el narrador se ubica por encima de Satán, quien pretende burlarlo. Las precauciones de este último, el cuidado con que atiende su labor, son burladas ante la perspicacia de

quien ya lo ha notado y nos dice: “Satán, no cabía duda, procedía conmigo a la manera que con una doncella a quien temía asustar y correr para siempre si hacía violentamente sus proposiciones”. Evitando los rodeos: “Quise, pues, adelantármele, fui a llamarle y le hice entrar” (Garmendia, 2014o: 34).

Ahora sí, en confianza, el demonio habla sin tapujos y se ofrece a comprar el alma del hombre. De nuevo, el protagonista se adelanta al demonio: “¿acaso estáis seguro de que [yo] tenga alma?”. La respuesta es negativa, pero es posible comprobarlo y así, en boca del diablo, “en caso afirmativo, no temáis vendérmela enseguida” (Garmendia, 2014o: 34). La respuesta confirma la picardía del vendedor y anuncia el final del cuento:

—Tampoco temería vendérosla si no la tuviera. Y lo haría sin sombra de escrúpulo porque, no poseyendo alma perdurable, ¿cómo podría castigárseme en otra vida por una mala acción?

—Caballero —repuso el Maligno—: formalicemos nuestro negocio. Oíd: viviremos ambos como amigos y camaradas inseparables durante cierto tiempo, y, mientras tanto, os observaré cuidadosamente para ver si descubro en vos indicios de un alma libre y soberana. (Garmendia, 2014o: 34-35)

Las formalidades de Satanás serán aprovechadas por el narrador, quien las copiará vaciando su contenido. Porque el cuidado de las formas, en este caso, parece reflejar, más bien, una incapacidad para descubrir el fondo. Así ocurre, cuando después de un buen tiempo, se vuelve a interrogar por la existencia o no del alma en cuestión. La inquietud de quien habla se revela ante la responsabilidad que esta última representa: “nos expone a mil peligros e incertidumbres”. Al contrario, el cuerpo es sencillo, “inofensivo y no pretende pasar de la tumba” (Garmendia, 2014o: 35). Por supuesto, el alto sistema de valores y la elevada consideración en que se tiene al espíritu, son desarmados por el pragmatismo: ¿para qué tantas preocupaciones? Después nuestra sonrisa se afianza cuando el Maligno no puede averiguar si el cuerpo de su amigo tiene “esencia inmortal” (Garmendia, 2014o: 35). Aquí, la caricatura y la familiarización de la figura satánica se han completado.

Como todo en esta vida tiene solución, el obstáculo hallado puede salvarse dándole muerte al personaje principal para luego revivirlo. Si tiene el elemento trascendente, como es lógico, este “se expandirá en infinitas

perspectivas extraterrenas y visiones celestes e infernales”; de lo contrario, todo quedará como un sueño.

Acordado el siguiente paso, Satán cumple su promesa y “estranguló de manera afectuosa, en medio de la amistad más cordial y el compañerismo más estrecho” (Garmendia, 2014o: 36), al protagonista. Esta contradicción provoca la carcajada y devela la vanidad rebelde del sujeto confirmada más adelante: “A pocos pasos dormitaba un guardia envuelto en su gran capucha negra, y tuve el placer de dejarme estrangular a la vista de un guardia público, *sin rebajarme a pedirle socorro*” (Garmendia, 2014o: 36; cursivas agregadas). Cierra con la imagen del “claro disco de la luna” que permite la reflexión sobre la experiencia ultramundana: “se redujo de manera lastimosa a ver infinidad de globos que no expresaban ningún ingenio” (Garmendia, 2014o: 36).

Si no ha habido visiones trascendentes, “ha sido éste un fallecimiento estúpido, propio más bien de alguien que hubiera muerto de fiebre delirando con globos de colores”. La idea de la muerte como algo renovador desaparece dando lugar a la vida contingente, al menos en este caso, porque no podríamos dudar de las suposiciones de Satán, ¿o sí? El juego del relato se centra en ello. En lugar de preocuparse por no tener responsabilidades trascendentes, cosa tediosa, como se dijo, el protagonista se preocupa por la risibilidad de su experiencia. Con el objetivo de que “Satán no se desternill[e] de risa oyendo[le] contar semejantes sandeces” inventa un viaje divino (Garmendia, 2014o: 36).

Como buen *ieron*, pide un tiempo para meditar y poner sus ideas en orden. Cuenta una visita al cielo de donde por poco no logra escapar cuando intentaron consagrarlo. Por ende, se ufana como buen cristiano:

... de saber que esta alma no es en modo alguno un alma adocenada y de poca monta, sino antes bien un espíritu que goza de especial estimación en el reino ultraterreno y que, por consiguiente, es verdaderamente inapreciable. Me sentiría, pues, singularmente rebajado si consintiera en vendérsela por una suma cualquiera. (Garmendia, 2014o: 38)

No solo engaña al demonio, sino que consigue regatear. En su respuesta, el comprador expone la primera paradoja del relato: “Considerad — me dijo— que un hombre de espíritu tan elevado como es el vuestro, según decís, no puede faltar a la palabra empeñada” (Garmendia, 2014o: 38).

Romper la promesa significaría romper el prestigio del alma pero cumplirla implica su perdición. Así las cosas, Satán aboga por el absurdo para cerrar el trato; pero su picardía se devalúa con el cheque sin fondo que está recibiendo.

Acorde con su recién adquirida dignidad, el vendedor cumplirá su promesa a cambio de

... algo que sea igualmente sin precio. Os la cederé, pues, si me dais en cambio el don de mentir sin pestañear [...] Satán se regocijó en extremo con esta noticia y me manifestó que, como señalada prueba de confianza y amistad, me había ya concedido de antemano el don que le pedía... (Garmendia, 2014o: 39)

El diablo se vuelve timador timado y surge la segunda paradoja: el protagonista engañó a Satanás gracias a las artes por él otorgadas. Por ende, ¿no debió ser descubierto en su intento de traición? No, porque las artes diabólicas son impecables; curiosamente el herrero del cuchillo es su primera víctima. Como es obvio, esto afecta toda la fidelidad del relato: ¿cómo sabemos si nos engañan? ¿Por qué confiar en este embaucador? La reflexión en torno a lo real y lo aparente nos deja, como suele pasar con Garmendia, en un terreno incierto. La sustancia de las cosas se vacía, se vuelve caprichosa.

“El alma” cierra con un último chiste:

Lamento no haber traído de mi celeste correría, como se acostumbra después de un viaje, algún pequeño recuerdo o reliquia. Por ejemplo, varios pedazos de oro arrancados de aquella preciosa Puerta [del cielo]. A mi regreso, parientes y amigos se los hubieran disputado con fervoroso ardor, porque son sumamente cristianos, y todos de una gran piedad... (Garmendia, 2014o: 39)

Este parlamento, dicho a Satán en una charla indiferente –aunque empleando ahora de forma consciente su recién adquirido don–, desnuda la verdad sobre los cristianos. La inmaterialidad de las creencias divinas se amalgama con la mentalidad comercial. Este último aspecto anula el primero o al menos lo contradice; los devotos y piadosos quedan en evidencia como fetichistas y avaros. Pero también puede verse como una aceptación sonreída de ambos sistemas de valores, tanto la esencia trascendental como la inmediatez material.

El humor, que recorre todo el relato, nos lleva, de la mano del narrador, por encima del diablo. Todo lo observamos con la cauta distancia del ironista que desconfía de la gravedad de las cosas. Los hechos se cubren de una ligereza que ofrece un relato simpático y cercano. Se normaliza la intervención satánica; como dije, se elimina el efecto fantástico. La burla final, al demonio y a la sociedad, confirma lo dicho.

Sin embargo, debemos aceptar una segunda lectura. Si acordamos que la historia es cierta tenemos que contemplar una reflexión fantástica. La primera interpretación de los hechos cae en el vacío ante la posibilidad de que toda la historia sea una mentira imposible de desentrañar debido a las habilidades del narrador. Pero estas se sustentan en un pacto con el diablo, lo cual es un suceso sobrenatural. La única forma de que el efecto satírico y burlesco se cumpla es contemplando el sentido transgresor e irreal de la anécdota. Este golpe de cierre restituye los parámetros de lo real en el cuento y nos devuelve con sospechas a nuestro mundo. Así se rompen los paradigmas con que leemos el mundo y se reinserta el miedo metafísico dejándonos en la perplejidad. En un segundo vistazo el relato cobra un tamiz inquietante.

Es cierto que lo ultramundano existe porque solo con ello podemos explicar las habilidades del narrador, pero si estas son ciertas no podemos confiar en su testimonio. Esta es la paradoja que revela la condición doble de nuestro mundo. Quedamos con una sonrisa estúpida, como la vida del narrador, que no se fía pero sigue impresionada. Real e irreal se funden como la risa y el terror en una materialización desquiciante.

4.4. EXTRAÑO NUEVO MUNDO

Tzvetan Todorov define lo extraño como una de las categorías adyacentes a lo fantástico. Al leer un cuento que se desarrolla en un mundo como el nuestro, hayamos un hecho que transgrede sus reglas. Ante tal circunstancia, el lector vacila, se evalúa cuál explicación le dará al suceso. Se lanza a completar la narración para aceptar o no el carácter inexplicable del planteamiento: "If he decides that the laws of reality remain intact and permit an explanation of the phenomena described, we say that the work belongs to another genre: the uncanny" (Todorov, 1989: 41). Muchas son las razones por

las cuales podríamos adjudicar una explicación racional a un hecho sorprendente: efecto de alucinógenos; el resultado de coincidencias; producto de la incompreensión; los sueños o la locura. En fin, todas son vías para atar la ficción, de nuevo, a la imitación y respeto de lo real. En el capítulo dos desestimamos la completa cabalidad de la clasificación de Todorov porque no describe en justos términos cómo se origina ni qué efecto tiene lo fantástico. Algo similar pasa con su término extraño.

¿Cómo habría hecho Todorov para clasificar “El retrato oval”, de Edgar Allan Poe? Un hombre se refugia en un castillo lleno de “trofeos heráldicos, así como un número insólitamente grande de vivaces pinturas” (Poe, 1983: 112). Luego encuentra un pequeño volumen “que se ocupaba de las pinturas y su historia” (Poe, 1983: 114). Lee y, en un cambio de luz, descubre “el retrato de una joven que empezaba ya a ser mujer” (Poe, 1983: 113). Cuando revisa la historia detrás de la imagen descubre que era la esposa y modelo del pintor. A medida que la pintan, se apodera de ella un extraño cansancio y desgano por la vida. Al culminar el cuadro, la mujer da su último aliento:

El cuento de Poe termina así, sin más comentarios del narrador, con un espacio blanco en el que van a estrellarse nuestras preguntas de lectores y que no nos deja tranquilos: aun estando tentados de dar una interpretación metafórica, alegórica incluso, de la experiencia vivida por el protagonista del relato (ha encontrado un ejemplo asombroso de «cuadro viviente», un ejemplo del poder extraordinario del Arte), el relato del libro pone en crisis esta fácil explicación, hace aflorar, tras el tema del arte superior a la vida, el vampiresco, del Arte que se nutre de la vida, la desangra y la inmoviliza con un efecto de muerte. (Ceserani, 1999: 64)

No hay ningún hecho sobrenatural. Tan solo la superposición de un cuadro muy vívido y una historia que hace coincidir la muerte de la modelo con la elaboración de la obra. Sin embargo, la necesidad del lector por generar sentido lo lleva a considerar que el pintor o la pintura hayan absorbido la vida de la joven. Poe nos ha ofrecido un modo de observar que transgrede el orden. No se puede clasificar el relato anterior de extraño o, por lo menos, no con la definición esbozada por Todorov. Poe se escabulle del esquema porque a pesar de no presentar ningún hecho irreal, su cuento nos obliga a asumir una mirada inquietante y crear explicaciones más allá de la razón.

El problema es que los tres modos de la figuración irónica pueden utilizarse con sutileza. Comprendiéndolos desde la ironía, tienen una gama de acción que va desde la drástica presencia de lo deforme, la carcajada o lo irreal, hasta la construcción cuidadosa. Pero cuando adopta uno u otro lado, o uno intermedio, el escritor sigue socavando las bases de una visión de mundo; el efecto todavía enrarece, enajena, la disposición de las partes obligándonos a asumir una nueva perspectiva.

No todos los casos mostrarán una configuración definitiva de lo grotesco o lo fantástico; tampoco asestarán golpes directos y rotundos para tumbar con un *shock* al receptor. A veces solo se busca alterar algunos detalles, incomodar al espectador, hacerlo dudar: la invitación posiciona sus ojos en una orientación inusitada. Por eso, las anécdotas, los giros, los aspectos destacados, presentados con un realismo enrarecido, exigen un análisis crítico que se fije en lo puntual. Seleccionaría la palabra extraños para clasificarlos si aceptamos que en ella pueden entrar, sin un desarrollo definitivo, lo grotesco, lo humorístico y lo fantástico. Para estos cuentos sería más justo recordar una línea de Kayser: “the very essence of the grotesque to lie in its complete detachment from reality” (1966: 30-31).

“La realidad circundante”, de Julio Garmendia, es el primero. Es interesante notar cómo revisará de homogeneización social. Aunque no usa el *shock* para poner en evidencia a la marginación, como hizo Palacio, Garmendia describirá con sutileza una caricatura de cómo ajustarse a los manejos de la comunidad. Recordemos que Venezuela, quizás de manera más evidente que el resto de Latinoamérica, estaba viendo el desajuste entre los viejos valores, enquistados en el poder, y la modernización de una nación petrolera. Por un lado, la gente se veía obligada a respetar los antiguos esquemas agrarios, por el otro, aparecían realidades inéditas. Garmendia, en su condición de escritor y provinciano trasladado a Caracas, vivió esto con particular énfasis.

Del conflicto surge la propuesta del relato: un hombre vende un aparato para adaptarse a la realidad: “un número de personas mucho mayor de lo que suele decirse, están mal adaptadas o no lo están absolutamente a las condiciones del mundo en que viven” (Garmendia, 2014o: 50). Por supuesto, en una ideología embebida por el positivismo, la ciencia tiene la respuesta de la mano de este vendedor ambulante:

... *adaptación científica a la vida real*. Mi incomparable invento —en cuya patente industrial y registro de marca me ocupó— es un verdadero instrumento de precisión que mide y muestra milésimo a milésimo los progresos que hace el paciente y lo conduce a un grado superior de adaptación concienzuda. [...] suprime igualmente estas deformidades e intermitencias adaptativas sumamente peligrosas y susceptibles de provocar trastornos y desórdenes más graves de la facultad de adaptación. (Garmendia, 2014o: 50-51; cursivas en el original)

El mecanismo invierte el planteamiento de los héroes monstruosos de Palacio. En primer lugar se elimina el *shock*. El centro es un vendedor que proporciona la solución para los desadaptados. Luego refiere la aplicación a “*semiadaptado a priori*” e “*inadaptados radicales*” (Garmendia, 2014o: 51; cursivas en el original), incluso se refiere la posibilidad de solucionar “deformidades e intermitencias adaptativas”. El uso de esa palabra, “deformidades”, es significativa desde este encuadre. Lo grotesco será solventado. Así se exagera una realidad social: nos igualamos los unos a los otros en nuestros comportamientos; los grupos discursivos que veía Hutcheon se manifiestan con la palabra pero también con el gesto.

Como es obvio, Garmendia construye un chiste sencillo: si la ciencia podía solucionar los problemas del hombre, tendrá que ocuparse de su desajuste intrínseco. ¿No se halla en la esencia de todo individuo la torpeza? ¿No nos vemos siempre atrapados en situaciones que van más allá de nuestro control pero, por suerte, su sencillez nos deja escapar con vida para ver nuestra propia estupidez? Asumir la trivialidad con la rigurosidad científica es un sin sentido.

Por otro lado elimina algo imprescindible —Garmendia parece estar jugando con Erasmo de Rotterdam y su *Elogio de la locura*. La torpeza, la desadaptación, los errores cotidianos, son parte de la reafirmación. Las caídas no solo funcionan como aprendizaje, además constituyen una variedad, una agresión a la cual nos sobreponemos para reír. Una de las bases del humor es plantarle cara a las adversidades porque podemos superarlas. Esa inadaptación representa la vida porque es el cambio, su substancia, expresándose. La automatización niega al ser humano.

El interés de los espectadores cobra sentido recordando a Baudelaire. Si el hombre muere con la risa, si el humor, sin lugar a dudas, agrade, nosotros queremos evitar la mordida. Esta precaución, no ser puestos en evidencia, supera la necesidad de la risa. Por un momento, mientras leemos, constatamos que la burla se convierte en gesto deforme.

El pregón expone una realidad gris:

Al cabo de corto tiempo, no puede decirse si tal o cual individuo es un *adaptado a priori* o un *adaptado a posteriori*. El caso más frecuente es el del mediocre o incompletamente adaptado o *semiadaptado a priori*, cuya educación es terminada, ampliada y precisada mediante el uso del invento... (Garmendia, 2014o: 51; cursivas en el original)

Se promete la homogeneización de todas las respuestas. Quitarle la espontaneidad a la vida supondría eliminar su sentido. Bergson afirmaba: “Allí donde la materia logra condensar exteriormente la vida del alma, fijar su movimiento, desterrar, en fin, la gracia, obtiene en seguida un efecto cómico” (1962: 29). Sin duda, el comerciante en su repetición compulsiva de la palabra “adaptado” causa risa y la aplicación de su invento podría tener el mismo efecto. Así reaccionamos al inicio. Pero la promesa de un futuro poblado de autómatas es una imagen más bien pesadillesca. El efecto de lo real creado por el uso de la ciencia, el impacto de las innovaciones durante la modernidad, alejó a los receptores del sentimiento inicial: “lo inquietante resulta ser la consecuencia implícita: la posibilidad de una realidad homogéneamente mediocre, fantasmal” (Lasarte Valcárcel, 1992: 44).

El narrador –de nuevo en primera persona– se identifica con la propuesta y esto aumenta nuestra enajenación. Reforzando la idea se asegura la producción en masa del “aparato ajustador”:

—Yo en cambio —le dije—, me doy perfecta cuenta de la importancia del negocio, pero no estoy en condiciones de suscribir el capital: ¡soy un grave inadaptado, tal vez incurable!

—¡Aprovechad, señores y señoras! —continuó, reanudando su primera entonación de discurso—. ¡Aprovechad esta última ocasión que se os presenta de adquirir mi excelente aparato ajustador! ¡Antes de que estos aparatos comiencen a ser fabricados en serie y que cada quien se halle en posesión de uno de ellos! (Garmendia, 2014: 52)

La misma adquisición se convierte en una ventaja social: “había gran conveniencia en adquirirlo allí mismo y no después, pues podía ganarse tiempo” (Garmendia, 2014: 52). El protagonista participa en el juego absurdo. Así reafirma el funcionamiento social. Pero el cuento no pierde su talante humorístico: “Ahí está, hoy todavía, sobre la mesa donde escribo, y alguna vez me habrá servido —no lo niego— como pisapapel” (Garmendia, 2014: 52). La utilidad final de la creación burla los solemnes deseos de los modernizadores. De igual modo, su discurso queda como pura palabrería, junto con las promesas del vendedor. En las últimas líneas, el lector conjuga su excentricidad con la del narrador. El cuento es el lugar de comunión donde se anudan las inquietudes. Garmendia no quiso construir una visión abismal del futuro. Tampoco pudo dejar de lado la contradicción que presenció. La literatura y el humor remedian la propuesta homogeneizadora y materializan la subversión ante los valores cerrados y estancados.

El relato “Una mujer y luego pollo frito”, de Pablo Palacio, ofrece el mecanismo contrario. En lugar de tomar una posibilidad enajenante para trabajarla con un final conciliador, toma un tema de afirmación humana —el amor— para transformarlo en una sensación extraña. Esta se presenta en imágenes parciales contradiciéndose y enlazándose de forma arbitraria unas a otras, gestando un híbrido encajado a la fuerza. Pero el resultado es efectivo. Queda un mundo donde la vida es un tránsito mediocre y rara vez puede sentirse un refugio, siempre débil: “Y me pareció que la vida podía ser así bastante agradable, aunque al fondo quedara un leve sabor amargo y un descorazonamiento de alas rotas” (Palacio, 2000j: 96).

La historia se enfoca en las citas que Cisalpino tiene con Adriana. Él la conoce una noche en que ella está siendo cortejada por un doctor. El narrador *extradieético-homodieético* es escribiente y no parece disfrutar de una situación muy privilegiada; vive en una habitación en condiciones precarias. En la relación, o su conato porque nunca termina de desarrollarse, se intuye la posible conciliación siempre atacada por la duda:

... siempre observé que a su lado tenía ganas de reír de mis palabras, de mis actitudes, de ella y de mí. He de observar

también que no tenía plena seguridad del hecho, solamente duda; desconfiaba apenas de ella, pero ya por esto quedaba todo torcido y vicioso. (Palacio, 2000j: 96)

La circunstancia desemboca en la contradicción de un amor que afina la soledad: “Eran los instantes de sentirse solos; a pesar de toda proximidad”. Por supuesto, los personajes desembocan en la mecanización sus acciones, las cuales quedan como cáscaras vacías o movimientos forzados:

Se acercaba mucho a mí y así quedábamos en un como apiñamiento, tal que para comunicarnos corrientes vitales, hasta que yo también sentía pesadez en los párpados y ansia lánguida de silencio y de estar estirados en calma, a esa hora de siesta, lejos de nosotros mismos y a las puertas del abandono, donde flaquean la voluntad y los músculos y se arroja uno a la vida como banderola al aire. (Palacio, 2000j: 97)

El abandono a la existencia enajenada se convierte en la atmósfera donde se sitúan las acciones. Como es de esperarse, Adriana conseguirá un nuevo pretendiente. Se invita a Cisalpino a una reunión donde ella se encontrará con aquel. Las amigas de Adriana están allí para presenciar la caída. La risa del nuevo pretendiente remarca el desajuste:

... al darme la mano, se rió de mí. Yo le di la razón y estuve con él cortésmente amable. Por supuesto, ese reírse de mí era un poco raro, con un leve gesto en las comisuras, como si quisiera insultarme. (Palacio, 2000j: 99)

Esta sonrisa podría resumir el manejo de lo grotesco: una deformidad que no termina de mostrarse. El relato, visto de forma objetiva, debe calificarse dentro del realismo, no hayamos deformidades ni monstruos. Pero la forma en que se asoman los detalles constituye una serie de pequeñas taras.

El narrador se aleja, la mujer vuelve a buscarlo: “Usted no ha querido verme” (Palacio, 2000j: 100). Restablecen los contactos y se desnuda su verdadera cara: “Me parecía que estaba bien así el juego de la vida y veía con cristalina transparencia que nuestro amor era un balanceo mutuo hacia el engaño, con las garras escondidas” (Palacio, 2000j: 101). La consumación del amor se centra en su lado bajo, ruin:

Muy bien, muy bien. Tenía un loco placer de que se ensuciara y rebajara aunque fuera eso lo más canallesco del mundo, y amaba su importancia de mujer dominadora.

Más tarde salí estúpido y vacío, atolondrado, riéndome y avergonzándome, entre satisfecho y amargado, con el remordimiento ancho y seco en la garganta y tranquila alegría en el pecho. (Palacio, 2000j: 102)

Como vio Bajtín, los genitales representan la cara inferior del hombre pero también su regeneración; la ambivalencia sirve para su uso grotesco: expelen las heces pero también el germen trascendente. Sin embargo, su uso en el fragmento se acerca a la abyección vista por Kayser. Se centra en la rabia visceral y en el “loco placer de que se ensuciara y rebajara”, sin su contraparte renovadora. La contradicción ofrece un hombre fragmentado – amargado y satisfecho, con el dolor en el cuello al mismo tiempo que la alegría. Un sentimiento de incompatibilidad que no reafirma las circunstancias sino que las ofrece deformes y sin desarrollo. Es lo anormal no como tránsito sino detenimiento.

El narrador completa su venganza:

... aprovechándome del primer momento de rabia, expresamente por insultarla y con la vaga esperanza de que lo llegaran a saber sus padres, la escribí todo lo más que pueda escribirse a una mujer, *vomitando desvergonzadamente* lo que hasta entonces había contenido, *escupiéndola* y abofeteándola... (Palacio, 2000j: 103; cursivas agregadas)

La selección de palabras remarca de nuevo ese grotesco ominoso. Luego Cisalpino se descubre en una soledad más fuerte. Podemos cerrar con un extraño arrepentimiento que no es propiamente un acto de compunción: “Debí arrepentirme de haberla insultado tanto y de haberla otorgado *el más feo y deforme rincón de mi alma*” (Palacio, 2000j: 104; cursivas agregadas). Pero antes ha develado que esta afirmación es vista como una obligación. Por tanto, el individuo se mantiene en un proceso inacabado, reconoce un nuevo ámbito pero no lo desarrolla, se asquea de su estado bajo pero se aferra a él sin innovación. El amor queda plasmado como un vacío con ligeras cercanías a la conciliación humana o el encuentro con uno mismo. Por encima de todo prevalece el deseo animal y el sentimiento de venganza.

A pesar de lo significativo de la anécdota, la verdadera clave de “Una mujer y luego pollo frito” está en su marco. Los sucesos que abren la narración no muestran una conexión clara con el resto de los hechos. Pero la actuación absurda y vacía queda como un símbolo amalgamado al resto de la ficción. El resorte ficcional es el recuerdo: “Me es preciso volver al tiempo en que conocía este hombre”; una discusión sobre política culmina con la forma de nadar del presidente:

—Su modo de nadar era así.

Y separaba los brazos simultáneamente a los costados, después de extenderlo hacia adelante, como se hace en el estilo de pecho; al mismo tiempo daba resoplidos, en coordinación con los brazos, y como tenía la boca llena de arroz y yo era su blanco, sentí sobre la cara puntos húmedos que me enrojecieron *ipso facto*. (Palacio, 2000j: 92; cursivas en el original)

Consolidando la imagen grotesca, el narrador yuxtapone el recuerdo de Adriana con las mandíbulas masticando la comida:

Sería bueno recordar que siempre estaba yo mirando aquellos dientes desiguales, amarillentos y sucios de un antiguo amigo; y que apenas me di cuenta de que la mujer de quien voy a hablar hacía una facha ridícula con sus pies demasiado largos, bastante oblicuos con las puntas hacia afuera, al final de unas pantorrillas esmirriadas, yo tenía especial cuidado de quedarme tras ella cuando paseábamos, a fin de estar mirando aquella horrible quiebra de la línea. (Palacio, 2000j: 93)

Las dos descripciones, una enfocada en los rasgos menos agraciados de una mujer y otra de la deglución indecorosa, se conjugan como un mismo recuerdo indisoluble. El efecto que queda es la conjugación de fragmentos enlazados en un animal híbrido; la realidad no se muestra clara y completa, se ven partes oscuras conjugadas con dificultad. La historia queda impregnada de restos de comida. Es significativo que cuando habla de la satisfacción sexual, afirma: “Me creía nadador de *crawl*, entre el agua y el aire, o como el indeciso entre la pistola y el veneno” (Palacio, 2000j: 102). De igual modo, cuando describe su rabia, el protagonista refiere sus dientes: “afiencé mis molares, los de arriba contra los de abajo, y templé los músculos maseteros” (Palacio, 2000j: 92). La imagen se convierte en un *leit motiv* para las decepciones

generadas por Adriana (Palacio, 2000j: 96 y 104). Así la relación queda mejor descrita con los trozos masticados y expelidos sobre la cara de Cisalpino. La disposición no es casual, traspasa la sensación de ese suceso al supuesto afecto.

La conclusión anterior tiene mejor sustento en la ilación de las acciones. Después de comer, el protagonista se siente mal y decide acostarse temprano:

... cuando estaba en tinieblas y era todo como un descenso de algodones, oí claramente una voz delgadita que me silbaba en las orejas.

—¡Cualquier día amaneceré muerto y a quién le importa esto!

Abrí los ojos y sentí frío en la nuca. Incomoda lo de pensar que uno puede quedarse indefinidamente tieso.

Entonces maduré un pensamiento largo y todo el resto estuvo en calma hasta que al día siguiente encontré a mi amigo, a quien después rompí los ojos, y fuimos con él de visita.

Adriana y sus primas... (Palacio, 2000j: 93)

La yuxtaposición de los dos hechos –la noche de sueño incómodo, con el recuerdo de la muerte, y el primer encuentro con la mujer– materializa una narración donde la solución de continuidad es llevada a su mínima expresión. La experimentación sutil despierta el mismo efecto que la trasposición de planos grotescos. Más aún, la estrategia genera un vacío que el lector debe llenar. Como las herramientas más cercanas son la reciente anécdota sobre ese individuo comiendo, se profundizan los lazos planteados que conjugaban el recuerdo de cuando era escribiente y las citas con Adriana.

La frase oída antes de dormirse se repite al final cuando le llega una misiva de la enamorada donde ella se duele por la separación. Oportunamente, los sentimientos se vuelven para morderlo:

Al leerla, temblaba un poco, y amaba violentamente a Adriana, y se me encogía el corazón recordando que todo ello fue tan pintoresco y estuvo tan empapado de oscura tragedia.

Luego... luego lo mismo que siempre.

¡Cualquier día amanecerás muerto y a quién le importa esto!
(Palacio, 2000j: 105)

La circularidad rodea la historia en esas palabras resignadas. Volvemos al contexto inicial donde Cisalpino se despierta para descubrir a su compañero y un plato de comida:

Mi compañero dice:

—Caramba, debe tener apetito y no hay razón para que le haga daño. Cogí un sucre de cincuenta de su bolsillo y le mandé a preparar un pollo frito. Tiene que terminarlo porque no ha comido días y está de lamerse los dedos.

Comprendo muy brumosamente lo que sucede; pero me siento, agradezco a mi compañero muy cordialmente y me como el pollo frito. (Palacio, 2000j: 105-106)

El amor y la constatación de la muerte absurda vuelve a caer en la cotidianidad donde toda reafirmación —la comida, el deseo sexual, la risa— es tamizada por la enajenación de un diario vivir bajo sospecha, ¿el compañero le robó con la excusa de comprarle comida?

La yuxtaposición de hechos y su relación poco clara obligan al lector a transportar los contenidos de una imagen a otra, de una anécdota a la siguiente sin delimitar con claridad cada una de ellas. Igual que Cisalpino comprendemos “muy brumosamente lo que sucede”. Y como todo vuelve a la misma frase, al mismo individuo anónimo y otra vez a la comida, englobamos las pulsiones para dar coherencia al planteamiento. Aunque se decante en la abulia y algo que no termina de definirse como ominoso. Las estrategias experimentales son un manejo claramente vanguardista. Pero la intención central de Palacio, en este caso, no es experimentar. El efecto se reduce al mínimo; un uso justo para simular la potabilidad de una narración que va truncándose, cortando sus escenas y ofreciendo trozos que se enlazan unos a otros. Al final nos resignamos al título que resume los hechos: “Una mujer y luego pollo frito”.

La yuxtaposición de segmentos también puede desencadenar el miedo metafísico. Similar al cuento de Poe, “El flautista” (1931), de Lino Novás Calvo, enlaza diversas pinturas que compelen a intuir lo sobrenatural. La descripción de una melodía tocada en una flauta se conjuga con la finitud para gestar un ambiente enrarecido. Ningún hecho transgrede los paradigmas de nuestro mundo, como en “El retrato oval”, pero la superposición obliga a un desenlace siniestro. Se cuenta la vida de una familia compuesta por la madre y los dos hijos. El hermano mayor toca la flauta, luego muere. Como es obvio, no se

establecen relaciones causa-efecto entre la música y la muerte. Más tarde, la madre descubre a su hijo menor tocando la misma melodía que ejecutó el mayor. Esa noche, ella decide botar la flauta por su extraña relación con el fallecimiento de su primogénito. Sin embargo, cuando lo va a hacer se sienta y sopla en el instrumento. No sabemos qué ocurre después. Pero el halo mortuorio adjudicado a la música augura un destino funesto.

Se abre la narración con la descripción de la música:

Las notas eran siempre tristes y tenían el temeroso sonido de un animal alado dentro de la caja de un tambor. Las alas agitaban un dolor oscuro allá adentro, como si sostuvieran un cuerpo sobre el abismo, y el animal que había en la flauta emitía al mismo tiempo unos piidos angustiosos. Luego, las alas parecían ya desplumadas y lo que se agitaba era membrana pura, hueso puro, contra el cuero tenso de un bongó de penas. (Novás Calvo, 2003: 43)

La cita usa metáforas que no pensamos literales. Suponemos que la representación del sonido como el de un animal alado parte de la simple comparación con el piar de los pájaros. Por supuesto, se reviste de un tono fúnebre al hablar de cómo sus “alas agitaban un dolor oscuro” y de los “piidos angustiosos”. El párrafo planta desde un inicio la tragedia en el cuento. La selección de esta escena y la manera en que se materializa, cobran un nuevo sentido con la muerte del ejecutante. El relato no distancia el sonido de la melodía de la expiración, al contrario, metaforiza la unión de los dos hechos para exponer, inútilmente, el origen real del segundo suceso:

El hermano mayor no lo sabía pero en todo aquello había algo de abrazo ante el abismo de la muerte. El blanco de sus ojos era cada día más blanco y la sábana blanca que iba envolviendo su vida interior se traslucía al través de su piel. Si la vida pudiera continuar después de la muerte, llegaría un día en que su piel sería blanca, por contagio de la muerte blanca. El hermano mayor estaba enfermo de cuando trabajaba en la fábrica... (Novás Calvo, 2003: 43-44)

Más tarde, el hijo menor se halla “al comienzo de una composición que el otro había tocado el mismo día de su muerte”; así lo ve la madre cuando decide “que la flauta era, en el fondo, la que tenía el mal y que el flautista no hacía sino servirle de instrumento para expresar su dolor”. Por lo tanto, debe

“destruir la flauta” (Novás Calvo, 2003: 44). Al final, en lugar de cumplir su propósito: “llevó su boca al agujero. Sus dedos se repartieron intuitivamente a lo largo de la caña, y [...] la misma música de muerte [...] comenzó a ecoar en la noche” (Novás Calvo, 2003: 45).

La decisión puede, con facilidad, atribuirse a la contrición. Ante el recuerdo del hijo, ella decide no tirar el instrumento. Sin embargo, el narrador materializa la acción con tal carga metafórica y tantos enlaces entre la defunción y la música que nos hace dudar. Además, los personajes colaboran con ello bien sea por circunstancias casuales –la melodía ejecutada por el hermano menor– o por claras supersticiones –la madre atribuyendo un carácter sobrenatural a la flauta. El cierre destaca “la misma música de muerte”. Por otro lado, la mujer asume la misma postura que su hijo, sobre la extraña caja de resonancia donde iban a parar los sonidos del animal oscuro. De nuevo la circularidad interviene en la conclusión.

No se ha referido ningún hecho sobrenatural, tan solo descripciones y supersticiones. A pesar de ello, nos abocamos a darle un sentido completo a lo que son solo fragmentos. Caemos en una sensación fantástica o siniestra. El objeto se ha cargado de experiencias castradoras y, por lo tanto, su ejecución evoca un mundo dislocado.

Lino Novás Calvo repetirá esta estrategia en un cuento mucho más maduro: “En las afueras” (1932). La narración, menos metafórica, se centra en los hechos expuestos de manera esquiva; partiendo de esbozos, el lector descifra qué ocurre. El relato podría resumirse en una de sus frases: “La gente dice que los negros ven lo que nosotros no podemos ver; que tienen espíritus que les comunican misterios” (Novás Calvo, 1990d: 113). Los sucesos son reales. Esta vez, los personajes los revisten de un misterio que crece con las páginas. Para afincar el efecto, quien relata sabe lo mismo o incluso menos que los personajes, usando una “visión desde fuera” (Genette, 1989: 244). Quedamos con un narrador *intradiegético-heterodiegético* que está dentro de la historia pero cuenta lo que otro le ha dicho. Dicha estrategia facilita la transformación del acontecimiento por influencias ajenas; los hechos son vistos o, incluso, oídos por un taxista, Pombo, quien los transmite a un grupo de amigos entre los cuales está nuestro narrador. Resumamos: Pombo se reúne con unos colegas de trabajo para contarles lo que ocurrió en un solar de las

afueras de La Habana. El sitio fue testigo de una serie de agresiones que terminan dándole un carácter siniestro:

Nosotros mismos arrancamos una noche para allá y pasamos al lado, y a Pombo se le fue el timón y el carro chocó contra una esquina. Era una esquina de tablas, y no le pasó nada. Todo el solar estaba cercado con una valla de tablas sin pinturas, salvo el «Se Vende», comidas por el sol, y dentro — decía Pombo— se veían luces de noche. Nosotros, los choferes blancos, no hemos visto nada, al no ser la luna blanqueando el solar y las tejas, y los gatos que andaban por encima. Pero la gente dice que los negros ven en la luz blanca de la luna lo que nosotros no podemos ver. (Novás Calvo, 1990d: 114-115)

Antes de pasar a los hechos agregaré otro detalle significativo. “En las afueras” fue publicado por primera vez en enero de 1932 en *Revista de Occidente*, “con el título «La luna de los ñañigos»” (Novás Calvo, 2005: 55; cursivas en el original). El rótulo original conserva una intención distinta del que lo sustituyó, junto con la cita con que resumimos la intención del cuento, descubrimos una serie de guiños invitando a analizar los hechos desde la superstición de quienes participan en ellos. El cambio pudo hacerse buscando un efecto menos folclórico o tradicionalista, con el fin de poner un ojo desnudo. Sin lugar a dudas, el título definitivo refleja la actitud escéptica del narrador. Pero ese palimpsesto, esa primera designación, nos permite leer con más claridad las marcas de la figuración irónica.

Las acciones se diseminan en la relación con el solar. Se asume en el relato cierto aire de crónica que colabora con la inserción de voces que alteran la percepción. Tres personajes se destacan: Malvina, Garrida y su pareja, denominado “el del matadero” (Novás Calvo, 1990d: 116). La primera perdió su hija que fue quemada dejando a su madre en medio de la locura:

¡Cosa más espantosa! Malvina se había vuelto loca a causa de su hija, Rita. Los periódicos no hablaron de aquello y la policía no fue al solar a prender gente ni a registrar los cuartos. Malvina estaba loca porque una tarde se encerró su hija, Rita, en el cuarto, y se puso su traje de seda punzó y luego se roció con gasolina del galón de Pombo y se prendió fuego. (Novás Calvo, 1990d: 115)

En la cita anterior deseo destacar dos cosas. Primero, los informantes oficiales obvian los eventos de “las afueras”; los periódicos no dicen nada, la policía no regula el suceso. Por tanto, la única voz que comunica lo ocurrido, es la de la marginalidad. Segundo, la locura de ese personaje la convertirá en una presencia constante merodeando por el solar y sus adyacencias.

Garrida es “la criada que se casó con el negro del matadero” (Novás Calvo, 1990d: 115). Su hijo desaparece y, por muchas alusiones, podemos deducir que fue quemado, lo cual la enloquece igual que a Malvina. La intervención de esta última en el crimen se describe haciendo referencia constante a la luna, la locura y la superstición:

Malvina estaba sentada en la parte de fuera cuando Garrida y los demás volvieron al solar.

—Buenas noches, Malvina —dijo Garrida.

Malvina levantó los ojos y rió y no contestó nada. No podía. Estaba muda. Durante días y días había hablado con la luna y la luna había desaparecido ahora. Al irse la luna Malvina supuso que se había ocultado para encubrir su crimen y se fue al cuarto de Garrida a buscar al niño que había nacido blanco. Habían quedado algunos vecinos en sus cuartos pero nada sintieron. Malvina había ocultado en el monte el galón con el resto de la gasolina que había usado su hija. La luna le dio tiempo de buscarlo antes de ocultarse y después Malvina se movió a tientas en aquel cercado, envuelta en su bata punzó, y sus labios se sellaron. Por eso no pudo contestar cuando llegaron los otros y vieron las cenizas en el patio de la tierra. Todos los sentidos se habían cerrado en ella para contener el secreto de la noche y de la luna, y el bongó sonó desde entonces distinto como si en su centro hubiera una luna muda, una luna de trapo. (Novás Calvo, 1990d: 116-117)

Antes de su muerte, Garrida tenía una fascinación insana con su hijo: “el niño fue para ella como un dios negro y extraño que purificara sus culpas blancas” (Novás Calvo, 1990d: 117). Por eso no extraña que, después de ser abandonada por el del matadero, “[e]n su cabeza algo andaba desarreglado desde la desaparición de su hijo. Por las noches, veía la llama lamiendo su piel y dejándola negra, como hijo de negro” (Novás Calvo, 1990d: 118). Estos sucesos se vuelven más extravagantes, más cercanos a lo extraño y esotérico, con la percepción de los otros habitantes del solar: “Esa blanca trajo aquí la traición con su hijo blanco, hijo de negro, y desde entonces nadie se saca nada en el juego” (Novás Calvo, 1990d: 118).

La locura de Garrida y los rumores sobre ella se acrecientan hasta convertirla en una marca maldita. Esto también se transforma en burlas soeces:

—Ésa es una conga —dijo uno.
—Es una gallina negra —dijo otro.
—Es una burra que ha parido mulo —dijo otro. (Novás Calvo, 1990d: 120)

Las amenazas se vuelven cada vez más concretas: “Nosotros tenemos que quemar a las madres para que no den más hijos blancos” (Novás Calvo, 1990d: 123). Garrida pasa el resto del relato encerrada en su habitación, cultivando su locura. El desenlace plantea el posible asesinato. En el solar solo queda Malvina, como si amalgamara su locura al lugar que había sido visto por los taxista la inicio:

—Hay que limpiar el solar de la muerte blanca —dijo una mujer.
—Hay que empezar por Garrida —dijo otra.
Luego lo que fue. Nadie vio a Garrida entre ellos, al principio. Luego la vieron. La sintieron con ellos, en la danza, y en el canto, y la magia, contra ella misma. Por eso huyeron. Y por eso Pombo tuvo que ir aquella noche al vivac, y Garrida estaba también allí, en el precinto, junto a la otra blanca, y Malvina fue la única que quedó en el solar con los gatos y con la luna.
—Fue su mala sombra —dijo Pombo. (Novás Calvo, 1990d: 124-125; cursivas agregadas)

El cuento entorpece la comprensión directa, nos obliga a participar en la interpretación de los hechos que son contados con el tamiz de la superstición. Los sucesos de las afueras contaminan las palabras de la voz narrativa, un informante de segunda o tercera mano. Junto con la distancia que hay entre el narrador y la historia, hallamos las dudas del primero sobre el informante: “Pombo callaba, y a veces decía que el hijo era negro también. Pombo lo había visto negro y blanco. Lo había visto en las cenizas negras” (Novás Calvo, 1990d: 121). Al final solo podemos desentrañar el sentido desde la perspectiva cultural, plena de ocultismo. La realidad se enajena; los hechos son sórdidos pero no irreales, quizás su carácter grotesco es lo que nos lleva a aceptar la interpretación de los habitantes del solar.

Lino Novás calvo analiza cómo la cultura dirige un evento nefasto convirtiéndolo en algo siniestro. Una serie de experiencias traumáticas cimentan la visión inquietante del terreno en venta. La experiencia de Garrida refleja la creación de un estado ajeno al cual estamos sometidos.

El escritor cubano estuvo profundamente influido por el realismo, fuerte presencia no solo en Cuba sino en toda Latinoamérica. Vimos cómo afectó el trabajo de Enrique Bernardo Núñez, por ejemplo. Este pesado influjo era combinado con las arremetidas de la vanguardia. Con la experimentación combatieron su uso ya manido por esos años. En todos los relatos revisados en esta sección se asume un experimentalismo muy bien hilado con técnicas típicas del estilo decimonónico. Lo significativo es descubrir como esta combinación se emplea para abrir grietas por donde se cuelan sentimientos de extrañeza, bien sea de la mano de lo grotesco, lo fantástico o lo humorístico. Por último, resta señalar, para retomarlo cuando revisemos *El negrero* (1933), que en Novás la intención final es hacernos ver desde una cultura que se despliega; asumimos los ojos del cubano.

4.5. EL MUNDO ABISMAL

Vas a ver cosas que te harán odiarnos a todos.

Lino Novás Calvo

En diversas oportunidades se ha insinuado que Lino Novás Calvo pertenece o anuncia lo que se conocería como realismo mágico. No pretendo entrar, a esta altura, en un tema tan complicado. Pero es significativo que incluso el autor era consciente de ello y trataba de hacer distinciones entre sus cuentos para separar cuáles se acercaban a esa estética y cuáles no: “algunos críticos lo han encasillado [al cuento «La noche de Ramón Yendía»] en el realismo mágico (al cual pertenece, sin duda, por ejemplo, «Aquella noche salieron los muertos»)” (Novás Calvo, 1970: 27). Tanto “La noche de Ramón Yendía” (1933) como “Aquella noche salieron los muertos” (1932) serán analizados en esta sección. Buscaré darles cause común.

Creo que la circunscripción de Novás Calvo en el realismo mágico es consentida por la confusión, a veces surgida, entre este y lo real maravilloso.

Se debe recordar que Alejo Carpentier recibió con gran entusiasmo la “[e]xtraordinaria historia de aventuras verídicas” (Carpentier, 2011), de Lino Novás Calvo: *El negrero*. Por su parte, Cira Romero, con mucha fortuna, ha afirmado que, en la generación de Novás Calvo, “se propuso revisar lo que denominó falsos valores o valores gastados y propugnó el arte vernáculo en lo que de legítimo y auténtico posee en sus mejores manifestaciones” (Romero, 2008: 19). Bajo esta orientación deberíamos revisar los títulos referidos. Más que tratar de encajarlo en una trama trazada, conviene analizarlo en sus propias circunstancias.

No es difícil comprender por qué a Alejo Carpentier le atrajo *El negrero*. Hay una esencia común entre las materializaciones de algunos cuentos de Novás Calvo y lo propuesto por Carpentier como “*real maravilloso*”:

... esa presencia y vigencia de *real maravilloso* no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. Lo *real maravilloso* se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del continente... (Carpentier, 2003: 40)

El problema de América y su constitución esencial obsesionaron al famoso novelista cubano. El mismo motivo existía en Novás Calvo, como pudimos ver en el primer apartado de este capítulo; su preocupación lo llevó a desvelarse por un “*pathos cubano*” (Novás Calvo, 2008: 364). A pesar de ello, Carpentier se decantó por un excepcional paralelismo con la literatura maravillosa (Carpentier, 2003: 40-41). Es sin dudas un manejo innovador: mientras en Europa los relatos del conde Lautremont son vistos como algo surreal, en América “donde no se ha escrito nada semejante, existió un Mackandal dotado de los mismos poderes por la fe de sus contemporáneos, y que alentó, con esa magia” (Carpentier, 2003: 41). Ahora bien, la alusión distancia la propuesta de Carpentier de la de Novás Calvo, al menos en los cuentos referidos. Ambos reexaminan del continente rescatando el tuétano de sus huesos con una mirada alucinada. Pero mientras *El reino de este mundo* (1949) presenta hechos insólitos, Novás Calvo analiza su realidad sin romper sus paradigmas pero templándolos.

Para entender las coincidencias entre Carpentier y Novás Calvo, propongo hacerlo desde una importante afirmación de Alberto Garrandés:

... el fenómeno del vanguardismo literario tuvo en Latinoamérica, y por supuesto en Cuba, al menos dos maneras de manifestarse: la «tematización» novedosa de viejos asuntos que coexistían con problemática de reciente inclusión en la narrativa (entre esas últimas, por ejemplo, el dilema de la alienación visto desde una óptica contemporánea), y el quehacer exploratorio en el ámbito verbal... (1997: 13)

Las temáticas visitadas por Novás Calvo y Carpentier se tocan. Enfocándonos en el autor que nos ocupa, notemos que, frente al rabioso experimentalismo de Palacio, el cubano mantuvo una discreta pulsión rupturista empleada puntualmente como un cuchillo escondido. Lino Novás Calvo vivió en un contexto literario en el cual el realismo languidecía pero mantenía su influjo (cf. Romero, 2008). Para buscar las raíces de Cuba, se vio obligado a romper con los usos tradicionales de este estilo. Su escisión no fue tan dramática como la de otros escritores del período, conserva muchas técnicas realistas, alejándose de los malabarismos y preservando no pocos temas. Sin embargo, asumirá una mirada desde la marginalidad. Hallamos el posicionamiento irónico. A pesar de su aparente seriedad, la voz narrativa da giros que nos permiten ver todo desde los bordes. Esto se traspasará a los manejos discursivos y construirá una realidad opresiva evocada con lo grotesco. No olvidemos: "le grotesque devient un principe actif de subversion. Toutes les hiérarchies sont bousculées, renversées, au nom du dynamisme et de la métamorphose" (Iehl, 1997: 11). Las nuevas voces –en este caso, casi siempre marginales– expresan de su subversión con dicho modo. Ya no es una sorpresa: pone lo inferior por encima de nuestras cabezas y lo excluido en el centro.

Pasemos a aspectos más concretos. Es evidente que para captar ese carácter transgresor se consideran los valores clásicos, una visión de mundo instituida, porque "[l]e premier grotesque", característica que se mantiene en su desarrollo, "signifiait une rupture de l'art classique à l'intérieur même de l'Antiquité" (Iehl, 1997: 6). Aquí se inserta sin problemas Novás Calvo: un

escritor inscrito en la tradición clara y equilibrada desde donde gesta la subversión. Lo anormal desemboca en la confusión y el absurdo:

Son trait dominant est sans doute l'ambivalence, l'irrégularité, et une passion du mélange qui prend parfois une apparence diffuse mais qui se traduit aussi par une véritable dynamique combinatoire. La fantaisie peut se transformer en «montrueux». (Iehl, 1997: 6)

Lino Novás Calvo mira su realidad para representarla, en apariencia, bajo los códigos aprendidos. Despierta la ambivalencia, se detiene en las irregularidades, en las mezclas y, con su fantasía, convierte lo normal en anormal, lo clásico en monstruoso, la historia tradicional en una indagación de la crónica subterránea. En la mejor obra que analizaremos de Novás Calvo, *El negrero*, el lector asiste a la ficcionalización de la vida de un traficante de esclavos. A medida que se desarrolla, descubre que la aparente objetividad ha dado paso a un mundo abismal escondido detrás de la concepción ingenua:

... un processus de destruction progressive, la prise de conscience de l'abolition de l'ordre, de la cohérence et du sens. Cela commence par un sentiment d'étrangeté, d'exclusion hors de l'univers organisé, pour s'achever dans une expérience de vide et de néant. La figure du grotesque est désormais le glissement, la déroba. (Iehl, 1997: 13)

En estos relatos, los citados y por analizar, se rompe el orden pero no para ofrecer explicaciones de uno nuevo sino dar paso a una realidad sin ley, deforme, sin tránsito, en exclusión. Se visitan las bases de América para descubrir su carácter ominoso.

“La noche de Ramón Yendía” es el cuento donde mejor se cumple el efecto de realidad. Un taxista vaga por una ciudad, suponemos que La Habana, durante una revolución en contra del gobierno. Lleva días trabajando sin descanso y quedó atrapado en esas circunstancias. Él había tenido una pequeña participación a favor de los revolucionarios pero cayó prisionero del antiguo régimen y ahora teme represalias. Por ello no regresa a su casa, para no poner en peligro a su esposa e hijos.

En el transcurso los sucesos, presenciamos su inquietud ante una posible persecución que nunca llega. Unos revolucionarios lo contratan y no se

levanta ninguna sospecha. Finalmente los deja pero las sospechas no desaparecen. Hacia el final del cuento pasa “frente a la estación central de policía, donde lo habían «persuadido» a cambiar de bando” (Novás Calvo, 1990d: 84). Allí un ligero altercado con otro carro inicia la cacería:

La cara asomó sólo un instante y apenas pudo revelarse por la luz de uno de los faroles más próximos, pero fue más que suficiente. Ramón quiso salir adelante, [...] pero [...] la otra máquina más nueva y pronta, se le había atravesado delante. (Novás Calvo, 1990d: 84)

Sin dar lugar a preguntas, “[t]imoneando constantemente, dando cortes y virando sobre dos ruedas” (Novás Calvo, 1990d: 87), la anécdota se escapa entre calles confusas hasta el asesinato de Ramón Yendía. Cuando el coche se ha detenido, los agentes se acercan con cautela, esperando la arremetida de otros hombres. Se sorprenden al no encontrar a nadie y, más todavía, al no saber quién es el conductor. En sus investigaciones van a su casa y concluyen que no podía ser un funcionario: “Vivía en la mayor pobreza; era imposible que hubiese un agente especial del Gobierno tan mal pagado” (Novás Calvo, 1990d: 90).

Resumida, “La noche de Ramón Yendía” parece más una historia de suspenso o denuncia política. Incluso Lino Novás Calvo afirma que fue escrita “a influjo de los acontecimientos políticos que entonces [en 1933] tuvieron lugar en La Habana” (1970: 27). Así expuesto no se explica su presencia en un análisis sobre lo grotesco. Como dije, hay que ver el detalle.

Las presuposiciones de Yendía pierden sentido frente a sus circunstancias:

Ramón no tenía experiencia en estas luchas. Había caído como en un remolino. Hacía tres años que era chofer, y cuatro que le habían nacido la primera niña –ahora eran tres, las tres hembras, ninguna sana. (1990: 68-69)

La premura de la situación contradice el alto alcance de las inquietudes autoimpuestas. Por si esto fuera poco, las grietas empiezan a mostrarse en la conciencia del protagonista: “Era un hombre nervioso [...] A veces, sin que hubiera ninguna manifestación exterior, veía venir las cosas. Los choferes

reían; lo hacían espiritista” (Novás Calvo, 1990d: 69). Esta primera pista se multiplica en discretas señas dispuestas como una diáspora opacada por la noche caótica. Se cuelan breves anuncios del final: “Nada le daba a entender todavía que él fuese perseguido; lo presentía, simplemente” (Novás Calvo, 1990d: 70). En otros momentos, la sensación es inminente: “Ramón esperó arrimado a la acera, pensando: «Ahora vienen por mí», pero nadie pareció pensar en él” (Novás Calvo, 1990d: 75). Justo antes de empezar la persecución, la premonición parece ridícula: “Los mismos soldados que guardaban la salida de la ciudad le dieron paso después de cerciorarse de que no iba nadie dentro” (Novás Calvo, 1990d: 83). Por efecto de acumulación y por la preocupación de Ramón Yendía, la anécdota se torna persecutoria: “Lo cercarían; acaso estuvieran ya montando guardia en todas las bocacalles por donde tuviera que salir, dispuestos a cazarlo” (Novás Calvo, 1990d: 81).

El lector comparte las angustias debido al contexto. La rebelión se siente en cada esquina y pasa frente al parabrisas del taxi. Así se condensa en imágenes donde la muerte expone su crudeza:

Siguió andando, y algunas cuadras más adelante, otro molote perseguía frenéticamente a un hombre solitario, que se precipitaba, furiosamente, en zigzag, al tiempo que arrojaba puñados de billetes a sus perseguidores [...] Por fin, el hombre, que ya venía herido y dejaba tras sí un reguero de sangre, cayó de bruces [...] El otro cogió la lata y roció al caído, que todavía se retorció al tiempo que algún otro le prendía fuego. Ramón volvió la espalda. (Novás Calvo, 1990d: 76)

Entre suposiciones desmentidas y vistazos a la realidad abismal, quien lee no se decide por ninguna explicación; se halla en la incertidumbre del personaje. Desembocamos en una sensación de extrañeza, no calmamos la intriga que mueve la narración pero tampoco caemos en la desesperación; vemos con sospechas a Ramón Yendía huyendo, pero no concluimos que está loco. Su experiencia se vuelve nuestra:

... la fatiga no conseguía dominar su zozobra interior. Ahora tenía plena conciencia de hallarse en un mundo al que no pertenecía, en el cual posiblemente no hubiese lugar para él [...] *De este sueño despierto* salió Ramón... (Novás Calvo, 1990d: 77; cursivas agregadas)

La narración fluye de la tensión a la distensión para caer de nuevo en la asfixia. Las esperanzas del taxista se disuelven ante los embates de sus sospechas de personas que han caído frente a él por casualidad. De esta manera, el testimonio es manipulado para presentar el infierno individual que Ramón sintoniza con su entorno. Esto se logra aplicando lo grotesco en puntos neurálgicos, con inflexiones o reflexiones que desembocarán en la locura. El final es clave. Al salir del aislamiento, la delicada balanza se desborda:

Sin embargo, [los agentes que lo neutralizaron] no se le acercaron inmediatamente; temían una emboscada. Dentro del auto iba —sin duda— alguien más que el chofer. Si no, ¿a qué venía la persecución? Uno de los que ocupaban el primer auto aseguraba haber visto, al empezar la caza, cómo un hombre se tiraba al suelo dentro del auto de Ramón. Sin embargo, nadie había contestado sus disparos; *El mismo chofer tenía que ser el culpable; de otro modo, no se explicaba que se expusiera de modo tan extraño*” (Novás Calvo, 1990d: 88; cursivas agregadas)

Las explicaciones llegan muy tarde. Las inquietudes de Yendía, secundadas por la persecución final, quedan truncadas. El tiroteo y la persecución culminan en un sinsentido. La muerte del conductor queda como parte de la demencia colectiva y en el anonimato:

¡No había nadie dentro! Uno de los principales se inclinó entonces sobre el chofer, que había quedado derribado, el cuerpo retorcido, con la cabeza colgando y los ojos cerrados. Le enfocó la lámpara; lo miro despacio; apagó la lámpara y se quedó pensando, como tratando de recordar; nuevamente volvió a bañar su rostro con la luz de la lámpara, y otra vez se quedó pensando. Todos en derredor se habían quedado callados, esperando una explicación. El hombre dijo: «¿Lo conoce alguien?»

Nadie lo conocía. (Novás Calvo, 1990d: 88)

La pesadilla desemboca en el vacío. La locura se anula a sí misma en una experiencia que queda tan solo como el vistazo de lo ominoso. En una segunda versión del relato, Lino Novás Calvo afinó sus recursos para perfeccionar el golpe de cierre. En lugar de seguir la investigación de los agentes después de esa noche, que los lleva a la humilde residencia de Yendía, el relato se corta en la ignorancia (Novás Calvo, 1970: 60). Las dos

búsquedas, cargadas de sentido por el desespero de cortar los trazos de un viejo régimen o escapar a la amenaza, quedan contradichas en esa última frase “Nadie lo conocía”. Cira Romero refiere que este cambio era innecesario (cf. Romero, 2003), pero estoy en desacuerdo. Al quitar las explicaciones, las ansias por una explicación de los hechos chocan contra el espacio en blanco. Como ocurrió con “El retrato oval”, nos vemos compelidos a construir un sentido no dado. Nuestra sorpresa es mayor y presenciamos con más fuerza la pesadilla del conductor. La verdadera fuerza de lo grotesco, en la segunda versión, se encuentra en el margen del cuento, en lo que calla, obligando a quien lee a darle un sentido a los fragmentos deformes de la existencia de Yendía. La racionalidad nos impulsa a construir sentido; la ficción nos muestra una ciudad desquiciada.

“Hombre malo” emplea esta misma técnica con mejor afinación. Reincide en la distancia de la anécdota que empleó en “En las afueras”. El juego de cajas chinas se repite y, de nuevo, con grupos de taxistas. El narrador presenta la historia de un compañero de trabajo, quien será el protagonista, y apenas da algunos datos personales:

Mario Trinquete era el hombre malo. Tal vez lo sea todavía. Un hombre que pelea y corre y se faja y no le importan mucho las cosas ni la gente. No le importa ya Nica Ramos, ni Taita Peñalver ni la niña arrollada. Puede que le importe siquiera ir al vivac, una vez que otra, y fogear un carro y romper un carro y entrarle a una mujer, y ahuecar.

No: que ya no hay vivac, ni los carros se fogean, ni hay boteros, ni los carros se trabajan. Las cosas han cambiado, y Trinquete debe de tener ya cuarenta años por lo menos y los hombres cambian. Como los carros.

Bueno, yo era chofer, como él... (Novás Calvo, 1990d: 140)

Repetir la estrategia descrita por Genette sería una redundancia. Me interesa destacar cuán visitada es esta técnica. La hemos visto en Garmendia, Novás Calvo, Núñez y Palacio. La razón me parece evidente: permite la presentación realista del cuento, es como si estuviéramos asistiendo a una conversación entre amigos o a la noticia de un mensajero; al mismo tiempo establece una distancia conveniente para la figuración irónica. El lector se convence de que está viendo su realidad y la observa con mayor cuidado.

En este caso, como es típico en Novás, aunque no para todos los autores revisados, el narrador se reviste de supuesta objetividad que mira con desapego y sin tamices supersticiosos o emocionales. Con ello surge la sensación de que lo grotesco es algo intrínseco a las cosas, nace de ellas y sus relaciones, como deformidades espontáneas. Enlacemos con la idea abogada por Rama: los escritores de este período quieren ver su mundo sin disfraces hallando en él verdades inéditas. Aquí se encuadra el realismo revisado y transformado del cuentista y novelista cubano. Lo vemos en un juego con la identidad del narrador, afincando las características señaladas:

... vino mi tío Andrés con aquel título prestado, el título de un muerto, y le pusimos mi foto encima y cuajó, por algún tiempo, hasta que tuve un poco más edad y saqué uno propio. Por aquel título yo me llamaba Domingo Villegas; me fui acostumbrando a responder por Villegas y casi llegué a creer que aquél fuese mi nombre. Pero los otros me llamaban Solavaya, y Calamidad, y Alabao-Muchacha. (Novás Calvo, 1990d: 141)

Esta pérdida de la identidad es el principio para la enajenación. Para empezar, la perspectiva es la del marginado; antes de ser taxista –carrera de bajos recursos como se vio en “La noche de Ramón Yendía”–, “era carrero de dulces, con una mulita mala” (Novás Calvo, 1990d: 140). Como se constatará con fuerza, su cambio de profesión afinca la despersonalización. Así se revela la falsedad de la actitud objetiva, por el contrario, hallamos una mirada grotesca, deformada. El gran peligro para el lector será acompañar las reflexiones que se hacen; al eliminar las ataduras, se indaga desde y en el caos, gestando una formación enajenada y enajenante:

No hay como eso: dejar de pensar en una mujer. Tal vez son los chóferes los que más pronto dejan de hacerlo. Uno sale por ahí, rodando, y no se concibe a sí mismo amarrado ni metido, mucho menos encaballado con una chiquita. (Novás Calvo, 1990d: 144)

La excusa es una mujer porque el relato se centrará en la relación de Mario con una. Pronto esa percepción abarcará los fundamentos de lo real:

Algunos entramos en el choferismo por eso: por no pensar, ni meternos, ni creer, ni amarrarnos, ni anclarnos en nada. Entonces uno comienza a ver las cosas —las cosas que ven los choferes— y a oírlas —lo que oyen los choferes— y a creer cada vez menos, y reírse de todo, y saberlo todo, y estar en los secretos. Entonces es uno realmente algo serio, en La Habana. (Novás Calvo, 1990d: 144)

Si el narrador fue perdiendo su identidad para mirar todo desde la despersonalización, ahora se ha insertado —y a nosotros con él— en un universo cuyo principio es poner la mente en blanco y “reírse de todo”. Nos contagia su carcajada y empezamos a apreciar desde la sospecha. Esto adelanta las conclusiones, parcialmente presentadas en los primeros párrafos. Ese “creer cada vez menos” conlleva al escepticismo, la duda absoluta de la figuración irónica. También nos impedirá fijar el alcance del adjetivo con que se caracteriza a Mario.

El objetivo principal de esa visión desestructuradora, será el protagonista, pero también tamizará el discurso con un humor muy particular. Su uso es local y acompaña a las paradojas: ofrecer un cosmos degradado, contradictorio e irresoluble. A través de ellos, el humor y las paradojas, se reafirma la resignación para confrontar el día a día. Así habla de su labor:

Sabían que nosotros sabíamos afinarlos y templarlos y quererlos y tratarlos suavemente [a los coches] como si fueran chiquitas lindas y resabiosas a las que hubiera que contemplar el genio y tener contentas y regalarles medias y vestidos de vez en cuando. (Novás Calvo, 1990d: 148)

Por su parte, las frases cortas consolidan lo dicho en la primera descripción de cómo el narrador “flota sobre las cosas, y tira la vida a la paña” (Novás Calvo, 1990d: 144): “Nosotros no éramos choferes de noche ni de piquera ni de día ni de nada. Éramos de todo” (Novás Calvo, 1990d: 151). Esto nos lleva de nuevo a Mario: “El hambre le daba sueño y el sueño le quitaba el hambre” (Novás Calvo, 1990d: 151).

Volvamos a los hechos: Mario atropella a una niña y la deja desfigurada. De inmediato se angustia por ella. Por suerte, Taica, la madre, “asistió al juicio [...] y declaró que el chofer no había tenido culpa ninguna” (Novás Calvo, 1990d: 147). Sin embargo, el mal estaba hecho:

Nada quería, realmente, salvo saber de la niña. Un día nos dijo que la niña estaba siempre allí, delante de él, como la había visto entonces [...] Eso era todo. Era el final. Mario no quería nada, ni le importaba nada, salvo saber de la niña y de la mujer. (Novás Calvo, 1990d: 146-147)

Entonces empieza su relación con Taica y su hija en la cual las sustentará. Carcomido por la culpa, decide sacarlas de la miseria y llevárselas a vivir con él. Como es evidente, siguiendo la estrategia planteada en “En las afueras”, al suceso se le adjudica una explicación sobrenatural no contundente:

Los otros decían que Taica tenía algo que ver con los brujos, y que le iba chupando la sangre a Mario, y que por eso se estaba volviendo joven y sabrosa y se hacía mirar y fajar por otros hombres. La gente habla mucho. (Novás Calvo, 1990d: 150)

A pesar de esa última afirmación, los hechos demuestran lo contrario. Mario empieza a degradarse. Primero, las sospechas de los taxistas se confirman: “pasados dos años más, la mujer volvió a ensancharse de cintura, y Mario dijo que él no tenía nada que ver con eso” (Novás Calvo, 1990d: 150). En ese momento se le compara con un Ford que había comprado, al cual siempre había que arreglarle algo. La obcecación sigue, “Mario veía todavía la sangre, en sueños” (Novás Calvo, 1990d: 153), y su figura se va deformando. Llegamos a una descripción del chofer que no coincide con el altruista con que inició la convivencia:

Su cuerpo parecía ahora más alto y caminaba encorvado, como iba sobre el volante. La ropa le flotaba sobre los huesos, y los ojos miraban desde unos hoyos profundos fijos, como ojos de loco. Alguien dijo que el hombre estaba loco, realmente, que Taica le había dado bilongo, o brujería, o algo, y que ahora se volvía loco, poco a poco. (Novás Calvo, 1990d: 153)

Lo grotesco ha pasado de una sensación a materializarse en el protagonista. Esa mirada despersonalizada, de la cual participaría Mario en su condición de cochero, llega a su extremo en los “ojos de loco”. Además, él es la figura del taxista en una deformidad: “caminaba encorvado, como iba sobre el volante”. Las afirmaciones que recibimos distanciadamente, con la sonrisa

reservada del humor y la paradoja, se convierten en mirada abismal. La ironía se completa cuando pensamos que ese estado se ha conseguido siguiendo un acto moral: el rescate de la desvalida. ¿Cómo podemos evaluar esto? ¿Realmente estamos ante una mujer que absorbía la vida del hombre? El cuento no da suficientes certezas para llegar a esta conclusión. Sin importar eso, al llegar a este punto, la balanza pareciera inclinarse en contra de Mario, víctima de la insana relación.

La perplejidad completa de la historia llega con su final: Mario abandona a las mujeres y las devuelve a la miseria. Mario abandonó el carro que corría para Taica y se consiguió un socio para montar un negocio chiquito. Al final, este muere –o desaparece, las alusiones en el cuento no son muy claras; lo que sí queda en limpio es su eliminación– y él se queda con todo lo suyo:

Quizás no lo crean. Nadie cree nunca nada de loterías, ni de gentes que se sacan ni esos negocios. Algunos se sacan, sin embargo. Mario se encontró aquel billete en el carro anterior de su socio y se lo guardó, callado. Luego, cuando salió premiado, compró un carro nuevo y se quedó con la mujer del socio y se hizo hombre malo [...] Mario volvió todavía por su cuarto antiguo, a ver a la niña y a Taica, pero sin traerles plata, aunque ahora la tenía. Ahora que la tenía no les traía plata, porque se había vuelto hombre malo. Así son las cosas. (Novás Calvo, 1990d: 155)

La traición revela una degradación más allá de lo físico; es malo porque abandona a sus compañeras en unas circunstancias muy difíciles. Sin embargo, la clasificación no es tan sencilla. ¿Podemos decir que sus acciones fueron infundadas después del comportamiento de Taica? Además, su presencia y sus actos también demostraban su imposibilidad de salir adelante, es un mal hombre, también, porque traía mala suerte y no sabía enfrentar la vida. Esto se niega, por supuesto, cuando gana la lotería. Todos los sentidos de la realidad de este cuento son subvertidos. El narrador vuelve a su actitud inicial cuando señala la incredulidad de los posibles receptores. Al final, con ese “[a]sí son las cosas”, termina de contar con una naturalidad ajena a lo que vemos, sin saber dónde colocar la deformidad ni el juicio.

De lo ominoso de la cotidianidad pasemos al de la muerte en “Aquella noche salieron los muertos”. El cuento se centra en la vida en uno de los cayos cercanos a la isla de Cuba. Novás Calvo deja los manejos comedidos para

describir la vida del capitán Amiana y el tránsito mortuorio que desarrollaba en su entorno. Al inicio se planta la tierra fecunda de contradicciones:

La isla no era nada vivo en sí. Una aparecida, como un muerto aparecido. Uno sentía que por debajo de ella aleteaba algo que no aleteaba, que no tenía una vida muerta, que veía las cosas con ojos diferentes. El mar miraba a la luna, y al revés, y no se veían. Como no veían más nada, no se veían. (Novás Calvo, 1990d: 46)

Allí van a dar marineros y piratas que esquivan la ley. Amiana establece un gobierno que domina todo el comercio de productos y la subsistencia de los pobladores. Tratando de escapar al sistema del cual son prófugos, crean uno nuevo centrado en el tráfico de lo que llega, incluidos los hombres. El carácter mortuorio se consolida en las palabras y las actitudes de los pobladores:

—¡Hay que ir pronto a la muerte! —dijo Merlo [...] Había que morir pronto, porque si no Amiana los iba matando con tiempo [...] Nadie sabía quién era nadie. Las gentes todas estaban para matar o que los mataran, y no importaba. En la enfermería no había ya enfermos. Los que había se mataban o hacían algo para que los mataran, atentando contra la gente de Amiana. Decían que daban la vida por los demás. Nadie tenía ya vida, ni la quería. (Novás Calvo, 1990d: 55)

Para entender la cita anterior debemos hacer un recuento de los hechos. Primero recapitulemos la relación de la finitud con lo grotesco. La muerte es grotesca porque implica la degradación del cuerpo, su deformación al volver a la tierra. Tanto Kayser como Bajtín fijan su atención en una imagen: una vieja embarazada. Para Bajtín esto representa la conciliación de muerte y vida; en la descomposición, al mismo tiempo, se encuentra la afirmación, la transformación en otros estadios (1974: 50-51). Por su parte, Kayser halla la máxima expresión de la deformidad y la mezcla de elementos opuestos que exponen lo ominoso (1966: 79). En este cuento, si la muerte refleja la vida como la imagen de la luna con que se describe la isla, y la segunda es tan vacua como la primera, arribamos a un mundo abismal. El existir de los pobladores del cayo contiene su anulación porque su reafirmación se ha vaciado; el único sentido de estos individuos es su carácter sustituible. El

fallecimiento no implica el tránsito sino un suceso sin trascendencia: una pila de cuerpos inútiles.

La idea se refleja en la anécdota; el cayo se convierte en el refugio de traficantes y piratas con quienes el asesinato es moneda común. Por su condición de prófugos, se desarrolla un sistema que los aísla. Incluso la dinámica interna forma grupos herméticos condicionados por sus oposiciones:

Entonces se formaron los bandos secretos, y se formó otro idioma de partido y todo lo demás. Los que llevaban los productos fuera estaban complicados y traían metralla, y dinamita, y petróleo para los rebeldes. Los otros también lo tenían. Los rebeldes estaban en los tres grupos, carboneros, pescadores y bucaneros, y se comunicaban entre sí por aquel idioma que escribían en los árboles, en el camino del cementerio, donde convergían. (Novás Calvo, 1990d: 54)

La convergencia en el cementerio es reveladora, al igual que su conformación. El terreno genera pertenencia a un mundo excluido del pulso vital y atado a la tierra gracias a los fallecidos. En este caos, Amiana tiene el poder y controla las bandas contrarias, dirigidas sobre todo por Rulo y Rego. Un sujeto, aparecido a mitad del relato, denominado el chino, es segundo al mando. Por último, Moco es sacerdote de la autoridad.

Con el paso del tiempo el sistema se vuelve más opresivo. Las rebeliones ven pocas salidas, más allá de “ir pronto a la muerte”. En un giro inesperado, el chino da el último respiro y se preparan sus oficios mortuorios. Moco, quien los dirigirá, comienza a tener una ambivalencia, inadvertida por Amiana. Se convierte en una figuración de la muerte mientras recorría bares y barracones. Sus frases sueltan premoniciones equívocas: “Dijo que el verdadero general saldría pronto de la tierra para empujar a los libres hacia arriba” (Novás Calvo, 1990d: 64). El último día, en la procesión del entierro, su figura refleja la deformación:

Moco lo dirigía delante y abría camino. Todos pensaban que al cementerio de los libres. Menos Moco. Su violín emitía unos silbidos largos, de lechuza, brujos, fantásticos, que le salían a Moco del pecho. Moco se encorbaba sobre su violín, y su arco hacía como exorcicios [*sic*] en el aire, entre la luna y la sombra, al caminar. *El arco que era Moco y el arco de su violín descollaban al frente*, al través de la manigua, por donde iba el entierro... (Novás Calvo, 1990d: 65; cursivas agregadas)

El ritual termina en una inmensa explosión, dándole sentido a las predicciones: “Los vivos los sentíamos morir; vivir muertos” (Novás Calvo, 1990d: 67). La escena final confunde lo alto y lo bajo. La ceremonia se transforma en una confusión general que desemboca en la huida –el abandono de la isla– y la corporeización de la imagen con que iniciamos nuestra lectura: Los muertos salieron aquella noche en un espanto, y subieron hacia la luna con la ropa de los vivos libres del entierro. Nosotros los vimos subir” (Novás Calvo, 1990d: 67). El comercio negro se expresa en un mundo de iguales condiciones; en una sola imagen se mezclan muertos y vivos como carne de tránsito. Pero este proceso es trunco, confirmando su condición ominosa.

Antes de entrar en el análisis de *El negrero* sinteticemos las características de lo grotesco en los tres cuentos de Lino Novás Calvo porque mantendrá estos parámetros en la novela. Hay una fuerte presencia del realismo. Los tópicos, al principio, aparentan ser sociales para luego indagar en la esencia del continente. Simulan los lineamientos tradicionales de la narrativa latinoamericana de la época. La propuesta de Donald Shaw, en *Nueva narrativa hispanoamericana*, habla de “la novela de observación”:

Pasando por las sucesivas etapas del costumbrismo, del realismo y del naturalismo, había extendido el campo de visión del novelista hasta dejar abolidas casi todas las convenciones que estorbaban la libre elección de asuntos, fueran estos cuales fueran. Hasta, y aun después del año-clave de 1926, es la novela de observación la que va a predominar en Hispanoamérica. (1981: 11)

A pesar de la coincidencia, con pequeños guiños, Novás subvierte el sentido tradicional. La visión de mundo de este proyecto artístico, junto con su ideología, se repliegan. La mirada se enfoca en lo grotesco para descubrir un trasfondo inesperado. El mejor logro de esta técnica será *El negrero*.

El libro es un híbrido que mezcla hechos históricos con ficción. Por un lado “se basa en documentos que pretenden contar sucesos reales”, pero “no es una crónica, sino una especie de tributo al «costado paraficcional» de las crónicas” (Garrandés, 1997: 17). Su protagonista:

Pedro es, ciertamente, un personaje histórico, mas lo esencial de su diseño nace en los atributos que lo acercan a lo ficticio, independientemente de ese distanciamiento practicado por Novás sobre todo cuando el relato se avecina a lo extraordinario. (Garrandés, 1997:17)

Este principio abstracto se materializa en diversas señas textuales que permiten la activación de la intertextualidad:

El autor va de los datos históricos, reordenados en el relato, a un tipo *otro* de distribución donde intervienen adiciones de carácter legendario. Este procedimiento a veces se invierte y deja al descubierto la «conciencia de intertextualidad»... (Garrandés, 1997: 27)

Alberto Garrandés retoma la literatura de segundo grado trabajada por Genette pero me interesa afincar un concepto de Barthes que sale a colación: “la «cámara de ecos»” (Garrandés, 1997: 27). Este último es de especial importancia porque implica la interrelación de las voces que se cuelan disfrazadas de personajes o referencias históricas. Recordemos que los mecanismos de intervención son varios: “no sólo en las referencias, directas o alusivas [...] también se expresa, a modo de correlato, en el proceso mismo de la identidad registrado por la novela” (Garrandés, 1997: 27).

El primer trazo de la condición híbrida está en el título. Primero una referencia al personaje mítico, *El negrero*, luego una alusión al carácter histórico, *Vida novelada de Pedro Blanco Fernández de Trava*. La propuesta es ambigua, como será la recepción. Para afincar la supuesta fidelidad histórica se incluyen un par de “Apéndices”. El primero es una cronología de las “[f]echas importantes en la historia de la trata de negros” (Novás Calvo, 2011: 281). Esta última, como todo el libro, es sustentada con una “[b]ibliografía. Obras especialmente útiles para el estudio de la trata y la esclavitud de los negros” (Novás Calvo, 2011: 291). Hay más: la novela se plaga de notas a pie de página donde se sustenta el hecho relatado o la presencia de un personaje: “Véase Theodore Canot, *Adventures of an African Slaver*” (Novás Calvo, 2011: 81); otras están más desarrolladas e incluyen aspectos legales: “La persecución de los negreros por los barcos de guerra ingleses tiene su base en la ley de Lord Brougham, aprobada por el Parlamento en 1811” (Novás Calvo, 2011: 80). También asume la especificidad necesaria para algunos casos:

“Para la esclavitud en Cuba, véase Fernando Ortiz, *Los negros esclavos*” (Novás Calvo, 2011: 106).

Como vemos, los paratextos se convierten en un mecanismo con el que el autor interviene en la ficción apartando, por instantes, la presencia del narrador. Así se asegura de confirmar la veracidad de los hechos. La fascinación por la fidelidad se vuelve exasperante.

Aunado a lo anterior, en el cuerpo de la novela, hallamos referentes que forman parte de la lectura: “Era esto en 1814” (Novás Calvo, 2011: 37); “[I]a Ascensión había sido tomada poco antes por los ingleses como fortaleza avanzada para el resguardo de Napoleón en Santa Elena” (Novás Calvo, 2011: 78); “Era fines de 1818. El 20 de mayo de aquel año” (Novás Calvo, 2011: 116); “Era principios de 1820, y el 30 de mayo de aquel año cesaba el plazo de habilitación” (Novás Calvo, 2011: 130).

Caemos en la novela histórica:

La anécdota ficticia constituye el *primer plano* de la narración, y en ella se enfoca la atención central del novelista y del lector. El *contexto histórico real* es sólo eso, contexto, *telón de fondo* como arriba dice. (Márquez Rodríguez, 1996: 23; cursivas en el original)

No analizaré este género. El presente trabajo no tiene este objetivo. Expongo la breve cita para corroborar la posibilidad del rótulo. Con respecto a *El negrero*, incluso con esa somera definición, bastante amplia y poco rigurosa, muestra problemas: con tantas referencias y notas paratextuales, el “*contexto histórico real*” no es un “*telón de fondo*” sino una idea de excesiva persistencia. La preocupación de Novás Calvo por darle veracidad a su historia compele a una lectura que no es la de la típica novela histórica. En este sentido se extrema la propuesta de Carpentier cuando hablaba del realismo mágico, recordemos que *El reino de este mundo* también contiene una revisión del pasado de América, para ser específicos, de Haití. En ambos casos se vulnera la estructura tradicional para conseguir una materialización válida de las raíces continentales. Novás nos abrumba con sus referencias entrampándonos en una burla al interés por el realismo.

Dejemos los márgenes, vayamos al centro: Pedro Blanco:

... figura aglutinadora en la cual el proceso histórico se individualiza gracias a la literatura, Pedro es un «creador de identidad» desde la perspectiva de un *imago* donde la realidad se hace maravillosa a ratos. (Garrandés, 1997: 19; cursivas en el original)

La fuerza dada por los paratextos “se individualiza” en el protagonista, con lo cual se resume el carácter del texto: toda la base verídica es filtrada por la ficción. Sin lugar a dudas, Pedro Blanco también tiene un marcado carácter histórico. Pero la manipulación de la cual es objeto, lo convierte en la fuente de emanación de lo grotesco. Con ironía, aquí se asienta la generación de sentido para formar ese “*imago*” donde reside la indagación sobre el continente y su construcción más allá de lo racional. Ese carácter “maravilloso a ratos” debe entenderse como una elaboración desde la locura de la existencia abismada al mercado. Recorreré la obra para ver cómo el relato, en principio bien afincado a la mirada objetiva, expone grietas por donde se cuele la reformulación desde la demencia. Todo se afianza en la vastedad, la acumulación abrumadora de sucesos, fechas, inconvenientes.

El “Libro primero” presenta al personaje y sus circunstancias. Es hijo de un matrimonio indeseado por la familia de la madre, Clara, cuyo padre esperaba un mejor esposo para su hija. Tras la muerte de su esposo, Clara queda a cargo de los dos niños y viviendo en la marginalidad de Málaga. El hermano de Clara, ajeno a las críticas, la ayuda y se encariña con Pedro. Este último tiene una hermana, Rosa. Clara vuelve a casarse con un pescador a quien le incomoda Pedro. A su juicio, él es un niño consentido porque no tiene que trabajar. Tanto insiste en este tópico que al final se lo lleva como ayudante. Pedro duerme con su hermana y se enamora de ella; cuando esto surge a la luz debe huir de casa.

Cierto humor permea las primeras líneas: “Su padre era patrón de un falucho de cabotaje y había sido llevado por el viento, meses antes, en las costas de Mallorca. Su abuelo materno recibió una gran alegría con la noticia” (Novás Calvo, 2011: 15). La contradicción entre la tragedia y la reacción ante ella, despiertan nuestra risa. Al mismo tiempo es un método muy efectivo para ponernos al tanto de las relaciones. Se usa el mismo recurso para caracterizar al segundo esposo de la madre de Pedro: “El padrastro, por segunda vez humillado, *ésta era su especialidad*, no sabía si abofetearlo, morderlo o tirarlo

por la borda, y lo mismo le pasaba a Bartolo” (Novás Calvo, 2011: 25; cursivas agregadas). El hombre había puesto una prueba tras otra a Pedro y este logró superarlas con facilidad, con lo cual quedaba en evidencia constantemente.

Este primer recurso sirve para presentar las grandes dificultades sufridas por Pedro. Él es un ser marginal pero sobrevive a las adversidades. Por tanto, nos muestra las dos caras: la potencialidad del personaje y sus infortunios. Más adelante, cuando el humor sea algo casual y lo ominoso el signo de su trabajo, Pedro seguirá teniendo el talante vitalista sin la marca de la risa.

En el capítulo también se presentan otros rasgos destacables. Será clave en su psicología el gusto por lo oculto: “Las cosas prohibidas y ocultas eran las que le encendían una materia inflamable que había en él y le hacían perder la cabeza” (Novás Calvo, 2011: 16). Su madre será la primera en notar sus peculiaridades:

... creía que aquel niño era medio loco, pues huía de la gente, no contestaba nunca a lo que le preguntaban y hablaba solo. Su hermana no puede desprenderse de él, y él la hace llorar de miedo con sus figuras. (Novás Calvo, 2011: 17)

Imaginación, malicia e inteligencia son tres aspectos presentes desde su niñez. Se desplegarán a lo largo de la obra. En la descripción de su nacimiento vemos la intervención del narrador que ya comienza a desfigurarlo pensando en el futuro del personaje: “nació como en un islote [...] toda su vida fue un encierro andante” (Novás Calvo, 2011: 15-16). Además de su talante de marino, emplea un referente animal para delinear su personalidad y su capacidad de sobrevivir. A Pedro le gustaba lanzarles piedras a los gatos, pero los “amó siempre mucho” (Novás Calvo, 2011: 16). Esto se convierte en un gusto de vida –“Pedro no podía por menos de dejarse fascinar por los gatos” (Novás Calvo, 2011: 78)– y se transforma en característica esencial: “los movimientos de gato de Pedro infundían respeto” (Novás Calvo, 2011: 98); “Pedro volvió como un gato” (Novás Calvo, 2011: 151). La intención es evidente: traspasar la sagacidad, la agresividad y la agilidad, típicas de estos animales, al protagonista. También le aportan su carácter misterioso y ¿no se dice que los gatos tienen múltiples vidas? Pedro saldrá bien parado de la misma cantidad de dificultades.

Al final del primer libro, el chico escapa y es acogido por una mujer llamada Petra, quien lo lleva consigo a Barcelona. También se escabulle de sus brazos para embarcarse en una nave capitaneada por Cunha. El humor vuelve para describir la vida marina. Ahora se trivializan los comportamientos agresivos del capitán dando justa medida a su carácter: “Lo más que se hacía era matarlos de hambre, y apalearlos y castigarlos en la cofa cuando robaban qué comer” (Novás Calvo, 2011: 32). El énfasis en la risa es menor que al inicio. Además viene acompañado por los primeros vistazos a la trata de negros:

Era un negro, aguador acucillado en una acera que dio en correr, aullando, al ver a Cunha. El negro había sido vendido al capitán, y éste, al descubrir que era eunuco, a la salida, lo había tirado al agua. Lo había recogido un pescador. (Novás Calvo, 2011: 36)

Esa crudeza y desprecio puntual se extrema en el monstruo sin rostro de la novela. La trata de esclavos será un ser deforme que se extiende y abarca viajes, barcos, puertos y haciendas, cimentado el sufrimiento de millones de habitantes del nuevo mundo.

Deja a Cunha y, en Cádiz, se embarca para Génova donde intentan asesinarlo. En Nantes observa los barcos dedicados a la trata: “El río estaba poblado de buques negreros, que entraban y salían. Nantes no veía la trata, pero los barcos volvían impregnados de aquel hedor especial” (Novás Calvo, 2011: 50). Atraviesa el canal de la Mancha y llega a Liverpool, donde termina su contrato con el capitán del barco donde trabajaba. Para seguir con él tendría que esperar un mes. Se embarca a Terranova con un pesquero cuyos tripulantes son muy agresivos. Deserta. Se une a los vikingos y luego a unos portugueses con quienes regresa al sur, a Lisboa.

En la capital portuguesa, parte con destino a Brasil. Vuelve a aparecer el olor de la trata en Recife, “el primer puerto negrero” de la colonia: “Hiede porque la trata se está corrompiendo —dijo el capitán” (Novás Calvo, 2011: 69). Con Pedro asistimos a la preparación de los negros para llevarlos al mercado; con sus aullidos, los esclavos se animalizan y anuncian las bestias en que fueron convertidas cuando estaban en los barcos:

Con la amanecida vio sobre cubierta un ejército de negros totalmente desnudos; los marineros, en el centro de las piezas, y a popa las mujeres. Antes del baño les habían afeitado todos los pelos de la cabeza y del cuerpo [...] Los negros gritaban, hablaban, aullaban [...] Entonces vino el sol a secarlos con sus toallas de luz y a ennegrecerlos más. (Novás Calvo, 2011: 69)

La objetivación de los individuos, transformándolos en productos, es el siguiente paso. La exposición continúa el proceso: “manó una corriente de negros rapados, desnudos y untados de aceite” (Novás Calvo, 2011: 71). En esta parte, la investigación histórica sirve para confirmar la metamorfosis de los hombres. Una compradora tiente los músculos de los esclavos y luego se lleva “a la lengua del dedo impregnado de su sudor —pues en el sabor del sudor se conocía la salud del negro” (Novás Calvo, 2011: 72). La animalización es clara, los revisan como si estuviera comprando caballos para asegurar su calidad física, omitiendo su calidad humana. Extendiendo sus tentáculos, el proceso debilita la separación entre blancos y negros al visitar un criadero:

Reeves era un vagabundo que había caído un día en el Brasil y descubierto que sus hijos con buenos ejemplares africanos salían de una extraordinaria belleza y que los ricos brasileños se los disputaban. Desde entonces dio en tener cuantos hijos pudo con negras [...] y en vender los hijos hasta que pudo fundar aquel establecimiento como criadero. Cuando lo hubo logrado dio en hacer experimentos de cruces, y sacaba especies rarísimas de las que salían mujeres que le pagan a peso de oro. (Novás Calvo, 2011: 74)

La débil estructura familiar, conservada por el amor que tenía Pedro por su hermana, se derrumba. La palabra “hijos” implica más un pragmatismo que una filiación. Reeves es al mismo tiempo semental y vendedor. Su ambivalencia lo transforma en un ser grotesco, un padre inclasificable. Sin embargo, su productividad asegura su prevalencia en el linaje americano.

En Recife, Pedro consigue un puesto en *El Cinturón de Venus*. A bordo tiene su primer conflicto con otro barco y se descubre como un buen pirata. Tenía destino África, al llegar nuestro héroe cae enfermo. Lo dejan en la factoría —bases comerciales para adquirir negros y venderlos como esclavos a los traficantes— de Cha-Cha. Al recuperarse lo guían a una audiencia con Cha-Cha y conoce el esplendor del traficante, una de las caras del asentamiento:

Pedro encontró a Cha-Cha en la terraza de su palacio. Dos esclavas octoronas, de unos trece años, desnudas, una a cada lado, lo abanicaban. Cha-Cha vestía un traje de dril claro, botas charoladas, y estaba tocado de un gran sombrero panamá. En el cinto llevaba una gran pistola y en la mano una caña de bambú. Era un mulato ancho, de ojos de lobo [...] Ahora se hallaba próximo al apogeo de su grandeza. Su factoría era una pequeña ciudad, con casino, casa de juego, taberna, harén, almacenes, barracones, enfermería y otras dependencias. Dominándolo todo, a la espalda de un fuerte portugués, estaba su palacio, vasta mansión de tablas. Cha-Cha tenía corte, ejército, *iglesia*, y, en pequeño, cuanto pueda tener un rey. (Novás Calvo, 2011: 82-83; cursivas en el original)

El recinto del comerciante ilegal, que trafica humanos como si fueran animales, repite el esquema de los grandes reyes europeos. Las cursivas al mencionar la iglesia son significativas, así como la frase de cierre “cuanto pueda tener un rey”. En el margen del mundo, tanto físico como legal, se repite la estructura del centro; la reflexión es clara: el fondo reitera la cima en un reflejo ominoso.

Pedro trabaja para Cha-Cha y, cuando puede, escapa. Hace contacto con *El Veloz*, al cual se une para retornar a América. Reincidimos en lo siniestro cuando el cargamento enferma: “Los negros iban saliendo con esfuerzo, la boca abierta, la lengua negra, las bombas blancas, jadeantes. [...] no podían tenerse en pie [...] los arrastraban a *un montón de obra muerta*” (Novás Calvo, 2011: 92; cursivas agregadas). La situación se agrava cuando las reservas de agua se corrompen, convirtiendo a los marineros “en sombras vagarosas, desorientadas por el barco, como soldados de un ejército desbaratado” (Novás Calvo, 2011: 92). Superan las adversidades para caer prisioneros de los caicos, quienes los abandonan en Isla Tortuga, cerca de Cuba. De ahí, salvándose de una muerte segura, pasan a La Habana. Pedro acepta un empleo en la hacienda de un hombre llamado don Cosme. Pronto se da cuenta de que el trabajo en tierra no es para él. Aprovecha un levantamiento de esclavos para escaparse y se enrola en el *Segundo Campeador*. Allí leemos la mejor descripción sobre el efecto del tráfico en el nuevo mundo:

—Los negros —dijo el piloto— llevaban la selva consigo a América y eso estaba bien. Yo me alegro; España ha querido crear almas sin cuerpo en América y les ha sembrado el

camino de carbones negros y espinas indias, y eso se prenderá en llamas, y ya se ha prendido, y las almas lo serán en pena. (Novás Calvo, 2011: 127)

El barco visita São Paulo de Loanda y luego vuelve a La Habana. Ejecuta otros viajes y desembarca en Matanzas, donde Blanco recibe una carta de su hermana. Se había encontrado con su tío Fernando y este había llevado la noticia a Málaga. Sin detenerse, se embarca en el *Rayo*. Visita la factoría de Ormond, adicto a las drogas. Pedro se queda como su contador, tiempo después vuelve a escapar a América. Llega a Guyana en compañía de Martínez y Lippman, otros prófugos.

En tierra Lippman cuenta una historia que repite las técnicas de Novás – la historia dentro de la historia, el narrador describiendo a otro narrador–, pero para jugar con el lector y reafirmar la intención de su novela. Trata sobre las factorías negras y el manejo de la tierra por parte de los ingleses y holandeses: “Estos monarcas holandeses venían aquí, y el Gobierno los protegía, y les daba tierras [...] y luego se hacían seres extraños, enfermos y crueles, como aquel que yo conocí” (Novás Calvo, 2011: 163). De igual manera tratarán a los esclavos:

... iba a la manigua a ver un raso donde colgaban algunos negros, con un gancho clavado debajo de las costillas, o los descuartizamientos sobre una cruz acostada y con piernas, o un negro atado por los pies y el cuello a las sillas de dos caballos que partían en dirección opuesta... (Novás Calvo, 2011: 165)

Lippman insiste en la veracidad de su historia: “¡Todo eso lo he visto yo con estos ojos de tierra, y aun más!” (Novás Calvo, 2011: 165). Pero al final todo termina en una carcajada: “Martínez había deslizado la mano y sacado el libro que Lippman tenía debajo de la cabecera [...] Eran las memorias del capitán Stedman” (Novás Calvo, 2011: 166). Curiosos, vamos a la bibliografía y encontramos: *Narrative of a Five Year Expedition Against the Revolted Negros of Surinam in Guiana on the Wild Coast of South-America*. Como es obvio, Lino Novás está jugando con nosotros, incluso burlándose. Está aludiendo a su propia situación comunicativa: es un cuento falso porque no es la vida de la persona que lo narra, pero es verdadero porque se refieren unas memorias. La

bibliografía certifica la información compilada pero el escritor la modifica con su ficción.

Casi no tenemos tiempo para esta reflexión; los viajes siguen. Pedro vuelve a Santiago donde lo hacen capitán del *Tomasa*. En su primer viaje toma el barco *María Grande* y, después, se dirige a Puerto Rico. En él hay un cambio total: “se leía ahora al pirata rehecho, duro, audaz. Nada de su melancolía anterior” (Novás Calvo, 2011: 175). Pedro Blanco se ha insertado a cabalidad en el sistema; ahora no es una pieza sino su expresión.

Desembarca los negros capturados en el *María Grande* y sufre una emboscada en el proceso. Escapa otra vez. Se hace capitán del *Ciclón* con el cual irá a África. Batalla contra *O Explorador*, capitaneado por una mujer. Vuelven las enfermedades y el abismo. De regreso en Cuba tiene noticias de su familia, no responde las cartas. Parte de nuevo a África en el *Conquistador*. En su viaje observa un negrero pirateado y desolado:

De las vergas pendían los esqueletos de sus tripulantes, y los negros habían desaparecido. Las aves se habían comido la carne de los marineros, que ahora eran como huesos de frutas pendientes de las ramas de un árbol. De los esqueletos salían fuegos fatuos. (Novás Calvo, 2011: 198)

Escenas como esta han aparecido a lo largo de la narración. El “Libro segundo”, el más largo de la novela, tiene una estructura narrativa abrumadora que consume al lector. La rapidez con que se suceden los hechos forma parte de su efecto ominoso. No tenemos tiempo para digerirlos; las imágenes se cuelan y develan la cara oculta del sistema. A medida que nos acercamos al “Libro tercero”, la variedad cesará para concentrarse en la factoría de Pedro Blanco. Quizás por esto mismo, la narración se vuelve más cruda; el protagonista ha llegado al núcleo del cuerpo comercial. Ahora asumirá el puesto de jefe; antes ha visto a los productores, ahora será uno de ellos. Como le auguró Ormond, su cambio de situación confirma su prevalencia:

—La aventura por la aventura, ¡nonsense! —dijo Ormond.

También él había sido marinero. Pero Pedro había sido contador de Da Souza, y el saber contar era para cualquier capitalista de media casta de la costa un mérito superior a ser buen marinero y buen pirata. (Novás Calvo, 2011: 139)

Pasa de simple transportista, fácilmente reemplazable, a productor. Si Blanco tiene carácter de *imago*, de generador de sentido, será gracias a su nueva situación. Aquí la realidad es mucho más sórdida. Ha dejado el sinsentido del mar para gestarlo en el seno de África y embarcarlo a América.

Antes de continuar, Novás reafirma la ambivalencia. Se resume lo que tratará el “Libro tercero” en un epígrafe del capitán Teodoro Canot: “En un islote más alejado tenía su residencia, donde no entraba jamás otro blanco que una hermana suya, que compartió algún tiempo con Pedro aquel dominio solitario y siniestro”. La historia recupera su presencia con “la muerte de Napoleón” (Novás Calvo, 2011: 201). Se atan los cabos a la historiografía para expresar lo grotesco desde la no-ficción: la muerte, la soledad y lo siniestro se disfrazan de veracidad.

Pedro Blanco construye su factoría con la ayuda de Cha-Cha, su antiguo jefe. Los pobladores cercanos le son adversos debido a la influencia de una bruja. Tras eliminarla, descubre que es un portugués. Consigue un acuerdo con las tribus adyacentes y empieza a venderles armas para cimentar su negocio, la guerra: “los jefes sabían ya que los enemigos cogidos vivos valían más que los muertos [...] importaba más atrapar al enemigo vivo, del cual se vengaban vendiéndolo” (Novás Calvo, 2011: 226). Crea su harén, pieza clave para demostrar el poderío del factor – “[l]a desmoralización de un harén era siempre el signo de muerte de un factor” (Novás Calvo, 2011: 271), y se casa con la hija de Cha-Cha, confirmando la alianza. Cuando su dominio se ha asentado y ha creado la factoría mejor equipada, trae a su hermana a vivir con él. Un año después, finaliza el conflicto entre los jefes africanos, Shiakar, el vencedor, lo amenaza y exige su partida de Gallinas, asentamiento de la factoría. Blanco lo domina y en el apogeo de su poder hace los preparativos para huir y pasar el resto de sus días junto a Rosa. Ella enferma, enloquece y muere; él “permaneció allí encerrado, mirando al rostro de la muerta, pensando, pensando, con los ojos extraviados” (Novás Calvo, 2011: 272). En lugar de sepultarla, la momifica y parte de Gallinas con esta y su hija:

Pedro no daba ya órdenes. En su cámara, con la niña a un lado y la momia al otro, escuchaba el bramido del viento, el azote de las olas, los gritos del contramaestre. ¡Que se hundiera el

barco! *Aquel hombre iba momificado él mismo.* (Novás Calvo, 2011: 273; cursivas agregadas)

Si el final de la historia no expresa la abyección del mundo construido por Pedro Blanco, las recurrentes imágenes de su deformación lo harán. La factoría de Gallinas se construye cuando el comercio de esclavos está en decadencia. Los marinos llegaban a relatar la desaparición de ese orden que se negaba a ser suplantado y convertía a la máquina de muerte en un cadáver andante. Los problemas en altamar son reiterados y difíciles de superar. Los relatos varían pero “eran siempre los mismos”. En uno “dos barcos combaten hasta hundirse mutuamente, las tripulaciones se apoderan de los botes cuchillo en mano y siguen combatiendo”. En otro los recursos se agotan, se matan a los esclavos para conseguir alimento y se ordeñan a las negras en búsqueda de bebida. Al final, “los marineros abandonan el buque en botes, se sortea a quién le toca morir, los que quedan comen al sacrificado”. Un tercer cuento habla de una sublevación incontrolable: “los negros quedan dueños del barco, pero no saben gobernarlo” (Novás Calvo, 2011: 243-244). Las anécdotas se suden unas a otras exponiendo una lucha por reafirmar la vida en la decadencia. Al final de todas se consigue la supervivencia pero en unas circunstancias que la inutilizan. El mundo se convierte en una contradicción. Se extingue el negocio transfigurándose en una cárcel mortífera:

Mil cañones, sentía Pedro, apuntaban a Gallinas. Las gotas [de lluvia] caían como balas de plomo arrojadas desde el pasado, y los enjambres de marineros parias se arrastraban por los islotes como soldados vencidos que surgieran de un fangal. (Novás Calvo, 2011: 245)

El triunfo definitivo del modo grotesco sobre la reconstrucción histórica ocurre al final. En el penúltimo apartado se explica cómo Pedro terminó sus días en Barcelona, con su hija Rosa. Incluso se refiere su locura de una manera comedida. Pero Novás da un último respiro para dibujar en toda su fuerza la imagen del demente: “su locura era una constante sucesión de accidentes marinos —ciclones, abordajes, sublevaciones” (Novás Calvo, 2011: 275-276). Así el capitán sigue atrapado en el delirio negrero, sobreviviendo a las prohibiciones y a la eliminación de la trata. Su muerte lo confirma:

... cuando Rosa llegó al pabellón del jardín donde Pedro estaba muerto, los loqueros habían desaparecido de la casa y la caja estaba rota sobre la mesa, la momia medio fuera, fajada de sedas, los ojos abiertos. Pedro se había quedado en una convulsión, los ojos también abiertos. Las dos momias parecían mirarse. (Novás Calvo, 2011: 276-277)

Se crea un *imago* en esta novela que sustenta las bases de Latinoamérica. Si este se resume en dos momias, una de ellas en medio de una convulsión demencial, el continente se funda en lo ominoso. La búsqueda desafortunada de capital se resume en la muerte absurda. Es una construcción sórdida, hecha desde la locura. La historia se transmuta en un tránsito truncado y deforme. De igual manera queda irradiado el continente. Frente a las estéticas optimistas que plantan la esperanza en la magia y la posibilidad americanas, Lino Novás Calvo nos muestra su perspectiva clavada en la irracionalidad, en lo anómalo, en la muerte insepulta.

Sin salir del Caribe, situándonos al sur, hallamos otra isla que inspiró una revisión igual de cruel: *Cubagua* (1931), de Enrique Bernardo Núñez. Coincide con Novás Calvo en el uso de la intertextualidad y la novela histórica. El primer mecanismo se activa, a diferencia de lo que ocurre en *El negrero*, con una imitación de los mitos y de las crónicas. El segundo se tensa con la misma libertad. Alexis Márquez Rodríguez habla de “una doble ficción: la *ficción novelesca*”, grueso de la historia transcurrida cuando Núñez escribe; y “la ficción histórica, es decir los episodios y personajes que, aunque inventados también por el novelista, corresponden fielmente a un *pasado histórico*” (1996: 195). De nuevo, el género aludido me parece más una herramienta que un fin, otro recurso para un proyecto más ambicioso:

... una novela que abstrae e imagina el presente para postularlo de manera que obligatoriamente sea pensable mientras confronta un pasado que se ajusta en lo posible a las crónicas de Indias —verdadero recurso de autoridad... (Bruzual, 2012: 227)

La intención artística se expresa en la frase final: “Todo estaba como hace cuatrocientos años” (Núñez, 2014: 185):

La «llegada», y por lo tanto el tiempo-relato de los «descubridores», «piratas» y «vendedores de esclavos» intercepta y se superpone al tiempo-relato (cronotopo) indígena, produciéndose así una fluencia de tiempos-relatos paralelos... (Bohórquez Rincón, 1990: 58)

Al terminar, el conflicto entre las propuestas permanece irresuelto. El choque no se conjuga, permanece oculto, reiterándose una y otra vez. Una transgresión mutua de planos que revive solo para repetir sus agonías.

La novela es una búsqueda de las estructuras profundas de América. Su anécdota expresa el modelo de conquista no superado. Los pobladores de la isla siguen aproximándose a su realidad con la mirada puesta en la explotación. Regresar a los orígenes históricos, como hizo Novás, solo sirve para reiterar la *imago* del abismo conquistador y equívocamente constructivo de la colonia española. El escritor no puede más que desnudarlos y permitir que de ellos brote la sustancia de la actualidad. Así ofrece una mirada sin romanticismos del proceso ocurrido en el Caribe hacia los siglos XV y XVI, para concluir que, a pesar de los años, nada ha cambiado.

Recurrir a Cubagua, como a una de las últimas factorías africanas, es significativo:

... fue el primer desengaño colonial de cierta magnitud, paralelo opuesto y coetáneo a la gesta triunfante de México. Fue el primer asentamiento colonial donde quedó en evidencia la máxima contradicción de su lógica. (Bruzual, 2012: 256)

La avaricia por la extracción de perlas consume a la isla y la sociedad construida sobre ella se reduce a una cáscara. El esfuerzo colonizador se consume a sí mismo como combustible derramado. La intención civilizadora queda carcomida como las paredes de la ciudad abandonada en la isla.

La indagación desemboca en lo mítico. Constituye la visión de mundo de los primeros habitantes: los indígenas masacrados y esclavizados. Núñez emplea este recurso para darle nuevos matices a su escritura, a partir de la intertextualidad creará un efecto resonador que multiplica los sentidos lineales de la historia occidental:

Esta pluralidad significativa del mito, de lo ritual, de lo oral, estructuran un espacio colectivo de lo sagrado, una memoria

mítica de la *fundación*, de unos *orígenes* que en Cubagua siempre asedian, a los que siempre se regresa, localizados en un tiempo anterior a la cronología, a la sucesión lineal, histórica, que instaura la Conquista. (Bohórquez Rincón, 1990: 48; cursivas en el original)

Esto se manifiesta en un relato sobre un dios ficticio, Vocchi, quien viaja desde la India hasta América. Coordina, junto con “Amalivaca, el padre de los Tamanacos, es decir el creador del género humano” (Flores, 2005: 146), la evolución de los pueblos primigenios hasta la llegada de los españoles. Entonces, a “la cosmovisión mítico-mágica indígena, sujeta a un orden sagrado, *Cubagua* opone la concepción racionalista, dominadora y pragmática del blanco” (Bohórquez Rincón, 1990: 46-47).

Con los recursos mencionados, Núñez recrea una ficción sobre la isla que es una reflexión en torno al continente y las consecuencias de su sujeción al poderío español. Douglas Bohórquez Rincón habla de “una *escritura poética* que hace de la Isla una metáfora” de América (1990: 41). Por su parte, Alejandro Bruzual refiere “una alegoría sobre la persistencia colonizadora, que se fundamenta en la expansión del capital de los países industriales sobre las debilidades fundacionales de las naciones” suramericanas (2012: 224).

La anécdota evidencia las dos conclusiones. Ramón Leiziaga, ingeniero de minas, llega a la isla de Margarita con la misión de hacer una expedición rutinaria. Conoce a los notables de la ciudad La Asunción, principal del estado, que manejan el gobierno con negligencia. Ellos, incluyendo a Leiziaga, tienen el sueño de enriquecerse para irse a Europa. Conoce a Stakelun, un funcionario de las empresas norteamericanas; está en buenas relaciones con el gobierno nacional. Dos personajes curiosos destacan: Nila Cálice, hija del cacique Rimarima, quien estudió en universidades norteamericana; y fray Dionisio de la Soledad que salvó a Nila cuando asesinaron a su padre y se encargó de educarla. Este último acompaña a Leiziaga en su expedición a Cubagua donde leen sus crónicas. Por la noche, bajan a las catacumbas para asistir a un areito con presencia de dioses indígenas: el guía es Dionisio, el centro del ritual es Nila. Leiziaga despierta solo al día siguiente y sorprende a unos contrabandistas que extraen perlas sin permiso. En lugar de detener la acción, se une a ella abusando de su poder. Al regresar a Margarita es

traicionado y denunciado. Después del juicio lo encarcelan. Por la noche huye en una embarcación al margen de la ley con destino al Orinoco.

La innovación de la trama narrativa es importante y no ha escapado a la mirada de los críticos. Incluso en lecturas tradicionales de la literatura de Venezuela, como *Tríptico venezolano*, de Domingo Miliani, se le presta atención. Ya es un lugar común de la crítica, *Cubagua* no tuvo “lectores en el momento de su aparición; su mensaje y aportes han sido materia de revalorización en nuestros días” (Miliani, 1985: 103). Esto no se pone en duda, las propuestas se multiplican y todavía la veta no está agotada, sobre todo porque no se han abordado con la profundidad adecuada algunos temas. Miliani refiere que la novela “no diferencia ni rompe los planos narrativos: los combina en una simultaneidad de un tiempo narrativo único” (Miliani, 1985: 100). Su efecto ha tratado de explicarse ubicando la historia de Leiziaga en los rótulos tradicionales: “*Cubagua* es, en efecto el primero y más legítimo antecedente de lo que se llamaría después, en el post-expresionismo, *realismo mágico*” (Miliani, 1985: 101; cursivas en el original). Pero la presencia del miedo metafísico, del terror de Leiziaga ante los rituales indígenas y la posible presencia de un doble, impiden ubicar la novela en esa clasificación con la comodidad usada por Miliani. Bohórquez habla de lo mítico y su formación en una escritura poética que convierte todo en una constante reflexión desde el lenguaje. En parte tiene razón pero me pregunto: ¿realmente Leiziaga está reflexionando cuando con perplejidad se para frente al dios indígena? ¿El lector se detiene de inmediato a considerar su carácter poético? Algo similar afirma Alejandro Bruzual cuando aborda la conjugación de percepciones temporales: “la ceremonia del areíto, puede entenderse como un punto de cruce de diversas percepciones de tiempo planteadas” (Bruzual, 2014: XXV-XXVI).

A pesar de que las sugestivas posturas citadas tienen amplia cuota de verdad, me parece que analizar *Cubagua* desde el plano exclusivo de la postcolonialidad o la multiplicidad de significados, es cercenarla. La ejecución de Núñez expone con claridad un uso de lo fantástico con giros muy complejos. Se ha notado la presencia de elementos sobrenaturales, de allí la alusión al realismo mágico. Sin embargo, un examen cuidadoso de ese modo irónico nos permitirá afirmar que, antes que la indagación filosófica, está la inquietud metafísica.

Para comprender esto revisemos los estadios iniciales de la obra. La idea de *Cubagua* se halla en un texto muy poco estudiado cuyo título es “Bajo la noche tropical y misteriosa. Desde las playas de la isla encantada el pensador oye al infinito”, publicado por primera vez el 4 de febrero de 1928 en el diario bogotano *Mundo al Día*. El planteamiento es un resumen de la novela: un hombre va a Cubagua y recuenta la historia de la isla. En mitad de sus pensamientos hace intromisión “una sombra, [que] me miraba con mirada profunda. Por su boca vagaba una sonrisa maliciosa” (Núñez, 1928, febrero 4: 14). De inmediato, el narrador duda de sus sentidos pero es distraído porque el ser sobrenatural habla y confirma sus reflexiones recreando la cultura indígena.

El tono es solemne y rememorativo. La brevedad obliga a explotar la plurivalencia de las palabras recurriendo, a veces, a un preciosismo cercano al modernismo. Por ello, cuando hay alusiones maravillosas las entendemos como resúmenes que acopian una larga cavilación intelectual. El relato, en general, adopta una voz distante, compeliéndonos a no literalizar los hechos sino buscar su sentido profundo. Por tanto, al aparecer “[p]álidos fantasmas envueltos en el manto de la aurora [que] pasaban en sus carros centellantes” (Núñez, 1928, febrero 4: 14), no nos inquietamos, activamos una lectura poética ajena a lo fantástico.

Para ser exacto hablaría del uso de la alegoría:

La *alegoría* se distingue del *símbolo* por ser un procedimiento lógicamente *asociativo* y no intuitiva ni emotivamente *sugestivo*. La alegoría es *una asociación de imagen (primordialmente visual) y de abstracción intelectual*. (Pagnini, 1992: 83; cursivas en el original)

El contenido abstracto de la historia de los pueblos indígenas se condensa en los cuadros evocados frente a la playa. Al final se materializan en la sombra que conjuga sus reflexiones con las del narrador. En su intervención no hay transgresión ni subversión, más bien un consenso. De esta manera no se invita a construir ningún significado sino a asimilar uno dado. La alegoría establece una conexión lineal entre abstracción e imagen, impidiendo confusiones o malas interpretaciones. Su carácter asociativo lleva de la mano al receptor y asegura una comunicación unívoca.

El caso se centra en la especulación sobre el paso del tiempo. Incluso la figura mítica encuadra en la visión histórica de occidente. No hay lugar para la transgresión sino para la evocación. Pero la intención original –y fallida– del escritor se devela en el último párrafo:

Yo me retorcí presa de *sorda angustia y pegado el rostro a la arena*, de un amargo sabor, escuchaba sin responder. ¡Mira! dijo de pronto, como si viese algo inesperado que confirmase sus ideas y se acercó a decirme una palabra, pero en voz tan baja, que desperté. Ante mí no veía a nadie. En vano quise recordar después aquella revelación maravillosa. (Núñez, 1928, febrero 4: 14; cursivas agregadas)

El terror se queda en el texto; el lector permanece circunscrito a la alegoría. No hay razón para temer, esa figura misteriosa es la voz de la historia. Sin embargo hay un intento por despertar el miedo metafísico. He aquí la búsqueda al escribir *Cubagua*. La propuesta ideológica tiene forma seminal en el artículo del *Mundo al día*; si bien vemos una propuesta más compleja en la historia de Ramón Leziaga, las bases ya estaban echadas. La innovación está en la trama para la figuración irónica.

Más significativo será descubrir que los cambios del autor durante la escritura se orientan a una ejecución impecable de lo fantástico. En nuestro análisis usamos la edición crítico-genética que hizo Alejandro Bruzual. Esta tiene como cuerpo principal el libro de 1931. Pero nos interesarán también las modificaciones hechas por Núñez que se registran en notas a pie de página.

Las investigaciones de Bruzual exponen

... una posible concepción previa que excluiría el capítulo inicial que sucede en Margarita [...] los capítulos segundo, «El secreto de la tierra», y tercero, «La Nueva Cádiz», aparecen señalados como los dos primeros de la novela, con una corrección posterior hecha a mano que los coloca a continuación del primero... (Bruzual, 2014: XXVI)

La modificación es significativa para lo fantástico porque en este capítulo se presentan los elementos de la isla. El narrador expone con cuidado la disposición de la realidad de Margarita demostrando que funciona con nuestros paradigmas. En pocas palabras, se cimienta el efecto de realidad. Entonces es revelador que en las primeras versiones no se encuentre. Núñez estaba

concentrado en el conflicto de planos pero se da cuenta de que necesita enlazar nuestro mundo con el de la ficción para hacer efectiva la confusión posterior. El mismo Bruzual afirma: “es el capítulo más descriptivo de todo el libro, con ideas y discusiones explícitas que apelan a un tono discursivo mucho más literal que el del resto de la novela” (Bruzual, 2014: XVIII). Por supuesto, el objetivo no es despertar la reflexión sino invitar a la identificación. Por su parte, Douglas Bohórquez refiere: “El realismo de *Cubagua* sería pues un realismo fundamentalmente poético, tejido de imágenes y entrevisiones, profusamente sugerente, alucinador” (Bohórquez Rincón, 1990: 38). La afirmación de Bohórquez es solo cierta después de haber presenciado lo fantástico. Sin lugar a dudas, el lector revisita las imágenes del inicio para descubrir en ellas el pasado como trasfondo. Ahora bien, para hacerlo tiene que constatar la inquietud del miedo metafísico. De lo contrario nos quedaríamos con una simple novela de observación.

Me adelanto, volvamos al capítulo “II. El secreto de la tierra”. Este, junto con el IV, sirve de tránsito hacia lo fantástico. Se despierta el misterio con una serie de guiños confusos; al presenciarlos nos abocamos a los próximos hechos para desentrañar lo que la isla esconde. Cerrando la sección anterior se ha anunciado que “Leiziaga recibió un telegrama del ministerio en el cual se le ordenaba inspeccionar la zona de perlas de Cubagua” (Núñez, 2014: 34). Ahora prepara su expedición. El anuncio despierta la suspicacia de los lugareños:

... sus labios se mueven apenas.

—¿Qué hablan ahí?

Ellos se miran y le observan. Nadie ha dicho nada. Los ojos de Cedeño se repliegan irónicos. Del cigarro se desprenden pequeñas chispas. Pero cuando Leiziaga le interroga, siente la fuerza que los lanza el uno contra el otro. Es un choque de miradas alertas donde hay algo más que desdén, más que odio. Después de la cena, Leiziaga tomó la linterna, aseguró la pistola y se fue a tierra. (Núñez, 2014: 41)

De igual manera, surgen los misterios de Cubagua: “en Cubagua el sereno produce malos sueños. Es bueno cuidarse también de las arañas. Sus picaduras causan un dolor que dura veinticuatro horas, como la de los peces” (Núñez, 2014: 46). El ambiente se enrarece. Ahora hasta los animales

despiertan sospechas: “En aquel tiempo los perros ladraban allí a las visiones que enrojecían sus ojos” (Núñez, 2014: 48). Por último, fray Dionisio anuncia la lectura de las crónicas. Para conseguir la distancia entre presente y pasado, Núñez emplea una metáfora que luego se volverá contra el lector: “se vuelve borroso en la penumbra. Sus ojos se hunden mientras habla lentamente. A veces diríase que ha muerto” (Núñez, 2014: 53). El juego irónico se ha apoderado del texto; la función de esta frase, inmediatamente, es dar paso al pasado, pero al mismo tiempo activa las sospechas sobre la condición del personaje. Después del capítulo VI, revisitaremos estas líneas para descubrir que Dionisio sí está muerto.

Es interesante notar que, en una primera versión, el narrador hace una descripción de Dionisio cuando aparece, que tiene la misma intención: “Parecía más alto, más flaco pronto a desvanecerse de un soplo, a convertirse en un montón de ceniza” (Núñez, 2014: 42).⁹ En 1931, esta línea desaparece, lo cual establece un *in crescendo* en el misterio en torno a lo relatado. El efecto de cierre es, sin duda, mucho más efectivo si se reserva el misterio de fray Dionisio para ese momento.

Otro cambio clave se ejerce sobre Leiziaga. En elaboración seminal: “es propenso a las drogas y al alcohol, lo que debilita la valoración de sus vivencias posteriores en Cubagua, excusando una dudosa percepción de la realidad” (Bruzual, 2014: XXVII-XXVIII). Al quitar esto se refuerza la experiencia transgresora. El lector asiste a una experiencia sobrenatural. Es imposible culpar a los sentidos, constatamos su verdad. Después de ella, nuestra percepción de la isla cambia.

Continuemos con el tercer capítulo, se titula “III. Nueva Cádiz”. El foco de atención se asienta en el pasado de Cubagua, para descubrir la próspera ciudad de la colonia. Asistimos a la extracción de perlas con indígenas esclavizados; a la rebelión que quema la ciudad y luego es sometida por las armas; a la cacería y violación de hombres y mujeres. Surge un primer guiño

⁹ Alejandro Bruzual, en su edición crítico-genética, coloca en el cuerpo central de la página el texto correspondiente a la primera edición de *Cubagua*. Luego en diversas notas, debidamente señalizadas, expone las modificaciones hechas por Núñez en los variados estadios de escritura. Solo coloco la página donde se halla la cita, sin importar si está en el cuerpo o al pie. Sin embargo, esta última solo se encuentra en la edición referida, no se hallará, por ejemplo, en la de Biblioteca Ayacucho o la de Monte Ávila. De todas maneras, cada vez que inserte un fragmento que no pertenezca a la versión de 1931, lo indicaré.

inquietante; Dionisio sugiere la semejanza entre “el conde milanés Luis de Lampugnano [...] [quien] ofreció [...] para la pesca de perlas, un aparato de su invención que hacía inútil el uso de esclavos” (Núñez, 2014: 52), y Leiziaga: “— Por cierto —continuó en tono más familiar— que este Lampugnano tiene semejanza con cierto Leiziaga. ¿No andas como él en busca de fortuna?” (Núñez, 2014: 53). La ironía del tono familiar intriga; Ramón revisa con cuidado la crónica:

¿Sería él acaso el mismo Lampugnano? Cálize, Ocampo, Cedeño. Es curioso. Recordó este aviso en el camino de La Asunción a Juan Griego: «Diego Ordaz. Detal de licores». Los mismos nombres. ¿Y si fueran, en efecto los mismos? (Núñez, 2014: 52)

La incertidumbre se planta con firmeza en nuestras cabezas. El manejo de las tensiones es delicado. Por ahora solo vacilamos. Incluso, constatar que los conquistadores del siglo XVI y los pobladores del XX poseen los mismos nombres, parece una curiosa coincidencia. La separación del presente y el pasado se mantiene. Por tanto no nace, todavía, la transgresión, solo una situación extraña.

Igual ocurre con el quinto capítulo: “V. Vocchi”. Se presenta la vida del dios ficticio que se asienta en América donde es adorado hasta el arribo de los españoles. Hay una referencia al mito de Amalivaca, con la intertextualidad se ata la ficción a la mitología prehispánica. Núñez juega con las fronteras de su texto insertándolo en esa tradición; el personaje es coherente con la ficción mítica pero no verificable.

Este capítulo es, quizás, el que guarda relación más íntima con el cuento breve que citábamos. Vocchi parece una mejor elaboración del personaje oscuro que se presenta bajo la noche caribeña. De igual modo, se refiere la evolución de los pueblos y el florecimiento de las culturas. Ahora bien, el efecto varía. No se busca crear una alegoría sino que, ahora sí, se da rienda suelta al discurso mítico. Evitando dañar el efecto fantástico, Núñez separa el relato del resto de la narración para preservar el efecto de lo real, con una breve nota:

En el cuartel de policía de La Asunción, antigua huerta de los frailes, fueron hallados unos manuscritos, pertenecientes a la

biblioteca del convento. [...] Entre esos manuscritos [...] se hallaba la siguiente noticia acerca de Vocchi. (Núñez, 2014: 107; cursivas en el original)

La presentación diferenciada de los planos preserva la transgresión para su momento justo. Núñez necesita introducir el discurso histórico y el mítico. El primero está en la crónica de un pasado acorde con los paradigmas de realidad que manejamos. El segundo se ofrece como una narración separada de la central. Así, el planteamiento inicial predomina sobre los otros que se le supeditan. Vemos la historia de Leiziaga con un contexto donde se respetan las reglas de nuestro mundo, sin hechos mágicos ni míticos. Otras narraciones subordinadas hacen acto de presencia aunque sin confundirse con la principal.

La transgresión se anuncia en “IV. El cardón”, ubicado estratégicamente entre el III y el V, entre la historia y el mito. Una advertencia basta para predisponernos: “Es tarde ya. A estas horas vienen los muertos del otro mundo” (Núñez, 2014: 91). El capítulo cierra con una coincidencia angustiante:

Y por primera vez Leiziaga advirtió en una silla, en uno de los ángulos del aposento, una cabeza momificada. Eran los mismos rasgos de fray Dionisio. [...] Fray Dionisio apaga la bujía y se dispone a salir. (Núñez, 2014: 100-101)

Se prepara el terreno para “V. El areyto [*sic*]”, donde hallamos la intervención de lo fantástico. Leiziaga asiste, con su aparataje racional, a un ritual indígena dirigido por Vocchi. La liturgia tiene lugar en las catacumbas, el pasado de Cubagua. Como es de esperarse en un relato fantástico, la narración tiene muy poco de simbólico y se concentra en el desarrollo de los hechos. El inicio con una orden, “—¡Ven!” (Núñez, 2014: 117), dada a Leiziaga, alude al lector que estaba, hasta la línea anterior, sumergido en las profundidades del mito. El siguiente párrafo muestra el tránsito a otra realidad:

Maquinalmente, Leiziaga obedeció. Se detuvieron en la cuadra. Primero una escalerilla, un sótano, antiguo dormitorio de esclavos. Un corredor abría su boca profunda, después otra. Fray Dionisio encendió un hachón. Los peldaños viscosos de humedad se empurpuraron. Unos murciélagos surgieron de las tinieblas tocándoles con su vuelo helado y silencioso. El trabajo de los nepentes había cubierto las galerías de prodigiosas talladuras verde y oro, de labores confusas que descendían de

las bóvedas y recordaban rojas guirnaldas de bosques. (Núñez, 2014: 117)

El discurso no se detiene en el significado de los planos que atraviesan Leiziaga y Dionisio. El objetivo es notificar la entrada a otra realidad. A pesar de ello, tanto Leiziaga como nosotros quedamos en la confusión porque el camino solo muestra un descenso y el acceso a diversas recámaras hasta llegar a ese extraño bosque subterráneo.

Más adelante aparece Vocchi. Pero la descripción no pertenece a un ser mítico que da orden al mundo: “Su rostro espectral se inclinaba agobiado de perlas”. Un dato importante: “se había apoderado del anillo de Leiziaga”. En la confusión, Leiziaga “[t]omó el polvo que le ofrecía [Vocchi] en una concha de nácar y a imitación suya empezó a absorberlo por la nariz” (Núñez, 2014: 119). Esto despierta nuestras sospechas: ¿qué inhala? ¿Una droga? ¿Un elixir? El centro del ritual, después lo vemos, es Nila Cálice, la mujer que atrajo tantas atenciones. Al final caen en el delirio y, después, en la inconsciencia.

Leiziaga despierta y tiene en frente a Pedro Cálice; su confusión es la nuestra:

—¿Ya estamos aquí? Todo el día lo esperamos ayer. La gente andaba intranquila. [le dice Cálice]

—Imposible...

—Bueno, pregúntelo a su gente.

—Dígame primero. ¿Y Nila? (Núñez, 2014: 124)

De nuevo, la eliminación de partes consideradas en las primeras versiones colabora con el modo irónico. En una primera redacción, Núñez incluía una advertencia de Cálice a Leiziaga: “Lo que usted ha visto no puede referirse. Se ocultan esos ritos a los extranjeros” (Núñez, 2014: 125). Pero en el texto publicado en 1931, solo le señala que Dionisio se fue el día anterior; el protagonista profundiza su confusión. El ritual ha sido una grieta, una excepción a la que solo él y nosotros hemos asistido.

Los últimos capítulos, siguiendo la figuración irónica, sirven para constatar que el entorno sigue igual, aunque no dudamos de la inexplicable experiencia: “La falta del anillo acabó de recordarle la aventura de la pasada noche” (Núñez, 2014: 131). El objeto mediador confirma el suceso. Extrañas

fuerzas se apoderan del ingeniero al extraer las perlas, las mismas que funcionaron en la conquista: “tardaban mucho, se detenían demasiado a tomar aire. Un sentimiento desconocido se apoderaba de Leiziaga. [...] los otros tenían razón [...] ¡Se necesitan diez mil indios!” (Núñez, 2014: 138).

En el último capítulo, Leiziaga es hecho prisionero por la acción ilegal. Cuando se le pide una explicación, los sucesos sobrenaturales que describe chocan contra el escepticismo del juez:

Pero cuando oyó hablar del ancla del *San Pedro Alcántara* y del areyto [sic] bailado en las catacumbas de Cubagua, sus labios cenicientos ensayaron una sonrisa, sus ojos y su frente parecieron ensancharse de desprecio y de lástima.

—Esas son fantasías, querido amigo. Cubagua es una isla inhabitable. [...] Venga a decirme absurdos. (Núñez, 2014: 148-149)

Asistimos con ironía al juico porque hemos constatado la veracidad de sus palabras: lo ominoso reside en la isla. A pesar de ello, el mundo ajeno a la magia sigue funcionando. El juicio contra Leiziaga es un juicio contra nosotros; todo se contradice, a pesar de la transgresión los paradigmas presentados al inicio siguen en pie. Recordemos: el ironista ofrece una cara y detrás envía otra, pero ambas son vigentes. El lento aprendizaje de Núñez desde *Después de Ayacucho*, ha surtido efecto. Las dos lecturas de Cubagua, aunque contradictorias, están allí. Ahora sí, el lector revisita los guiños planteados en el primer capítulo: sobre fray Dionisio, “[s]e aseguraba haberle sorprendido de rodillas ante una cabeza momificada que ocultaba cuidadosamente” (Núñez, 2014: 12); sobre el tiempo, “[d]eseo huir de todo esto, porque hoy los años son días y aquí los días son años” (Núñez, 2014: 17).

La lectura simbólica referida por Bohórquez y las reflexiones sobre el poscolonialismo anotadas por Bruzual, surgen *a posteriori*. Una vez el lector ha presenciado lo irracional, se remonta a las descripciones iniciales con sospecha. Recordemos que lo fantástico influye en la forma del texto; el carácter proteico de las palabras se activa para buscar explicaciones.

Si Núñez desarrolla una “[c]rítica y cuestionamiento de la historia y del realismo esquemático”, lo hace gracias a este modo. La “excavación en nuestra memoria ancestral, colectiva” (Bohórquez Rincón, 1990: 65) se da con lo

inexplicable. Las sugerentes conclusiones de Bruzual no surgen de inmediato sino tras indagar en lo desconocido. Una de las conclusiones, la de Bruzual, es una “mezcla [...] [de] visión metafísica, archivo (en un sentido antropofágico) e ideología, en un cuestionamiento del proyecto nacional” (2012: 237). A pesar de su asertividad, esta no es la única lectura.

Douglas Bohórquez concluyó que Núñez ejecuta “una *escritura poética* que hace de la Isla una metáfora” (1990: 41). Por su parte, Bruzual explica los personajes como “una fundamentación metonímica, extrema quizás, de las alternativas de la nación” (2012: 262). Por encima de estos mecanismos, en *Cubagua* impera el uso de la metonimia como la explicamos al analizar la manera en que lo fantástico afecta al discurso. Si lo sobrenatural es irrepresentable, se usarán breves descripciones o contradicciones semánticas, para construir un referente inconcebible. Lo que vemos en *Cubagua* es la parte de un todo desconocido. El cambio en la figura retórica es esencial. Núñez pasó de la alegoría a la impregnación fantástica de la metonimia, un recurso que alude directamente al receptor y lo inmiscuye.

Como última consecuencia es imposible de esbozar una conclusión definitiva. La experiencia de Leiziaga es un vistazo hacia lo incógnito. Las conclusiones y lecturas de *Cubagua* como diagnóstico de América tienen sustento y una intención política muy clara. Sin embargo, leer la novela como una maldición de repeticiones ataca las bases de la comprensión. La indagación en lo ominoso y el estancamiento de una isla por el hecho violento prevalecen. No me parece adecuado decir que Leiziaga aprenda algo ni que Nila sea una solución al problema nacional. Al final, todo sigue igual, “como hace cuatrocientos años” (Núñez, 2014: 185), y la isla sigue condenada a reiterar los actos violentos que la sobreviven.

En mis conclusiones, las intenciones de *El negrero* y de *Cubagua* se hermanan. En este último relato la crítica intentó hallar una preocupación intelectual por el destino de América; una propuesta para la superación de unas circunstancias. Sin dudas, el historiador y ensayista Núñez colaboró con esta perspectiva. Pero estamos ante el novelista fantástico; el desenlace último es la imposibilidad del cierre, algo se abrió en la conquista de la isla, un impulso ominoso la domina y perpetúa la pugna. La transgresión no ofrece soluciones, solo el vistazo al enigma.

Otra novela que desemboca en el mundo insondable es *La última niebla* (1934), de María Luisa Bombal. La crítica ha sido renuente a analizar la obra de Bombal desde esta perspectiva. Ya vimos cómo este modo explicaba las confusiones e inconsistencias halladas en “Las islas nuevas”. En el caso que ahora nos ocupa, la omisión es más sorprendente al pensar que es uno de los títulos más estudiados de la escritora chilena.¹⁰

La tesis central de Lucía Guerra se cumple sin dudas como trasfondo ideológico. El mensaje que nos queda de la lectura, es un cuestionamiento del lugar de la mujer en la sociedad. La problemática se refleja en la protagonista; un ser sin posibilidades, ahogado por el corsé impuesto:

... está restringida al espacio cerrado del hogar y sin poseer el impulso necesario para romper los límites físicos y existenciales que la sociedad de la época asignaba a la mujer, opta por la pasividad y el ensueño, únicas vías de evasión...
(Guerra, 2012: 882)

Afianzaría esta conclusión para extenderla al ámbito de la casa. Me explico: no solo la feminidad queda “restringida al espacio cerrado del hogar”, incluso allí su puesto es coartado. La heroína ni siquiera tiene un desarrollo claro en su función de mujer burguesa. En este cuadro: “la protagonista encuentra su razón de ser en una relación amorosa cuya veracidad objetiva no se resuelve en la novela” (Guerra, 2012: 887).

El estudio de Lucía Guerra, uno de los más amplios y asertivos sobre la obra de Bombal, pone en tela de juicio el acontecimiento inexplicable. Al menos le otorga un talante ambiguo al cual recurrirán con mayor o menor fortuna los críticos de la novela. Tendré como referente el de Guerra porque hace la evaluación más justa. Además, llega al tuétano de *La última niebla*.

¹⁰ La cantidad de aproximaciones hechas a *La última niebla* es destacable, estas van desde el feminismo hasta el análisis del héroe de Campbell o la trama mística elaborada por Bombal. Como es obvio no tomo en cuenta todas las posiciones. Para los curiosos lectores dejo un listado bibliográfico muy oportuno: “*La última niebla* o la obsesión imaginativa”, de Marjorie Agosín; “Estilo y destino de *La última niebla* y *La amortajada*”, de Marta E. Allen; “El tiempo y el proceso de individuación en *La última niebla*”, de Armando F. Baker; “*La última niebla*. Consideraciones en torno a la estructura de la novela contemporánea”, de Cedomil Goiè; “*La última niebla*: ensueño y frustración en la existencia femenina”, de Lucía Guerra; “El trasfondo místico en *La última niebla* de María Luisa Bombal”, de Hernán Sánchez; “El agua, motivo primordial en *La última niebla*”, de Saúl Sosnowski; “La venganza de doña Bárbara”, de Hernán Vidal.

Una de las principales causas de la incertidumbre ante lo fantástico es la opresiva presencia de lo grotesco. Como dice Roas, “la distorsión propia de lo grotesco borra la estricta identidad entre la realidad del lector y el mundo representado en el texto” (2011: 73); por tanto, se impide el efecto de lo real, fundamental para el primero de los modos mencionado. María Luisa Bombal combina recursos vanguardistas con estrategias ominosas. El resultado sumerge al lector en la cotidianidad desesperante de la protagonista, condenada a un día a día monótono y vacuo. Cedomil Goiè refiere dos mecanismos. El primero transforma la exposición de las acciones:

... en arte de elipsis. La nueva modalidad tiene [...] efectos sobrecogedores, obtenidos mediante la exposición de sucesos intensos y desgarradores que se nos muestran sin comentarios ni introducción en su sola presencia y desnudez inmediata. (Goiè, 2008: 74; cursivas agregadas)

Desembocamos en la yuxtaposición de escenas, impidiendo la racionalización o el análisis. Ello vendrá secundado por una cuidadosa selección de imágenes opresivas e incluso siniestras. Por último, destaquemos una percepción borrosa de espacios cerrados, oscuros y, por ende, confusos.

Si estamos ante un “arte de elipsis”, el manejo del tiempo será primordial:

El tiempo de la historia se extiende desde la juventud hasta la senilidad del personaje. Del tiempo de la historia se nos presentan, sin embargo, contados momentos que adquieren consistencia especial por el dilatado modo de considerarlos mediante su expansión o reiteración, ordenando una perspectiva de valores en la existencia del personaje. La impresión resultante es la de un tiempo que corre y que permanece de forma simultánea.

La elipsis, la supresión de la narración en sucesivos cortes temporales, constituye un modo sorprendente de abordar aspectos de la narración y del personaje que sin este recurso sería imposible manifestar. (Goiè, 2008: 75-76)

Se gesta el efecto de estar ante una serie de recuerdos desarrollados en el momento. La narradora no parte de la evocación. Pero la conducción de las escenas expone una subjetividad. Como la “interioridad del personaje es el estrato que funda la estructura cerrada” (Goiè, 2008: 77), la valoración

particular que este haga de cada suceso afectará su exposición. La sensación opresiva surge al combinar esto con una narración en desarrollo; asistimos a una vida constreñida al automatismo y exacerbada por el deseo insatisfecho.

En la primera página, tal vez con especial énfasis, se ratifica lo asentado:

El vendaval de la noche anterior había remojado las tejas de la vieja casa de campo. Cuando llegamos, la lluvia goteaba en todos los cuartos.

—Los techos no están preparados para un invierno semejante —dijeron los criados al introducirnos en la sala, y como echaran sobre mí una mirada de extrañeza, Daniel explicó rápidamente:

—Mi prima y yo nos casamos esta mañana. (Bombal, 2000d: 55)

La tormenta denota la agresividad exterior sobre la casa, donde la mujer se verá obligada a refugiarse. Así se explicita el contenido abstracto. El sentimiento claustrofóbico conquista la inquietud interior cuando el agua se cuele en el precario cobijo. El tema se trasvasa a la inconformidad emocional:

Tuve dos segundos de perplejidad.

«Por muy poca importancia que se haya dado a nuestro repentino enlace, Daniel debió haber advertido a su gente» — pensé, escandalizada.

A la verdad, desde que el coche franqueó los límites de la hacienda, mi marido se había mostrado nervioso, casi agresivo. (Bombal, 2000d: 55)

La interioridad se transmuta en algo difícil de sobrellevar. Indaguemos en la ambivalencia de las circunstancias: la casa representa refugio y, al mismo tiempo, resguarda la necesidad insoportable de escapar. Visto así, el vendaval entra en sintonía con la tranquilidad incómoda del hogar. La situación expone su carga en el último párrafo de la página:

Hacia apenas un año [Daniel] efectuaba el mismo trayecto con su primera mujer; aquella muchacha huraña y flaca a quien adoraba, y que debiera morir tan inesperadamente tres meses después. Pero ahora, ahora hay algo como de recelo en la mirada con que me envuelve de pies a cabeza. Es la mirada hostil con la que de costumbre acoge siempre a todo extranjero. (Bombal, 2000d: 55)

He aquí su verdadera condición: extranjera. Su trastorno es absoluto y su existencia se reduce a una presencia que incluso en la pasividad es incómoda. Ni siquiera aceptando el esquema patriarcal, esta mujer alcanzará una existencia a medias. Las preguntas de Daniel esa noche develan esto: “¿Sabes que has tenido una gran suerte al casarte conmigo? [...] ¿Te hubiera gustado ser una solterona arrugada [...]?” (Bombal, 2000d: 56). La rigidez del sistema ha abismado a este personaje a una pequeña grieta con la cual debe conformarse.

El día siguiente inicia con una calma recelosa cuyo palimpsesto es la noche anterior. La novela funciona acumulando experiencias que se superponen. Los códigos no terminan de desarrollarse sino que se concatenan. Este animal híbrido recorre las páginas explicitando la opresión en “la penumbra” (Bombal, 2000d: 60) de la casa.

La siguiente escena introduce un elemento primordial en el tejido narrativo: la muerte de una muchacha. “Daniel salió camino del pueblo” (Bombal, 2000d: 58), hay una cesura y encontramos a nuestra protagonista en un funeral. Como es costumbre, no hay introducción, solo la figura de la muerta: “La muchacha que yace en ese ataúd blanco [...] hela aquí aprisionada, inmóvil, en ese largo estuche de madera” (Bombal, 2000d: 58). Después se detiene en el sentimiento que nace al observar el cadáver: “Veo un rostro descolorido, sin ni un toque de sombra en los anchos párpados cerrados. Un rostro vacío de todo sentimiento [...] parece que no hubiera vivido nunca, me sugiere de pronto la palabra silencio (Bombal, 2000d: 58).

El carácter funerario se traspasa a la vivienda que comparte con su esposo: “Desciendo la pequeña colina sobre la cual la casa está aislada entre cipreses, como una tumba” (Bombal, 2000d: 59). Si los cipreses, con su “significación funeraria” (Pérez-Rioja, 1988: 129), no son explícitos, el símil lo será: “como una tumba”. La referencia se da al paso pero planta la vivencia del personaje; la supervivencia se convierte en un detenimiento, en una sepultura. Así describe su temor: “Tengo miedo. En aquella inmovilidad y también en la de esa muerta estirada allá arriba, hay como un peligro oculto” (Bombal, 2000d: 59). El peligro es real; la experiencia con la fallecida permea la existencia de la narradora. Todo se condensa en la niebla, que hace su primera aparición: “Atravieso casi corriendo el jardín, abro la verja. Pero, afuera, una sutil neblina

ha diluido el paisaje y el silencio es aún más inmenso” (Bombal, 2000d: 59). De ahora en adelante será una presencia perenne, confirmando las penumbras del confinamiento.

Ese recurso ha sido abordado en muchos artículos críticos. Dedomil Goiè lo revisa dentro de la estructura y lo caracteriza de ominoso, desembocando –desde mi perspectiva– en lo grotesco; representa “lo ominoso, la presencia de las potencias hostiles del mundo. Es una construcción imaginaria de sorprendente efectividad narrativa como elemento fundamental de la estructura cerrada (Goiè, 2008: 83). Saúl Sosnowski continúa la ponderación destacando que nulifica aquello que esté en su entorno: “La niebla se mueve, actúa, deshace, destruye, es nada, es el no-ser, pero transmite su estado a lo que encuentra a su alrededor” (Sosnowski, 2008: 94).

Caemos en la narración ominosa. No me parece una etiqueta exagerada o inadecuada. Las particulares de la estructura se conjugan con la muerte y atraviesan el clima de la obra con la niebla. Aquí está la herramienta para dibujar una existencia vacía. La historia se escinde debido a las elipsis y los momentos de intensa pasión son dibujados con un detalle que develan largo sufrir. Parece una oposición a *El negrero*: la acción no se extiende ni se multiplica, se reduce y sintetiza; el estilo no es objetivo sino lo contrario, el testimonio de una subjetividad opresora y oprimida. La presencia de símbolos oscurece la historia y detiene su fluidez. No es descabellado que muchos hayan visto, en *La última niebla*, el monólogo de una consciencia enajenada.

Guerra evalúa este punto conjugándolo con los movimientos de vanguardia y oponiéndolo, en una tradición rupturista, a la novela del siglo XIX:

La subjetividad —característica esencial de la novela vanguardista— es, sin lugar a dudas, uno de los elementos literarios del cual mana, con mayor frecuencia la ambigüedad. Si en la novela decimonónica el mundo era entregado por un narrador que imponía un orden lógico y objetivo, en la nueva novela de la década de los años veinte [de la cual *La última niebla* es heredera] se nos ofrece un mundo hermético y subjetivo... (Guerra, 2012: 1235)

Cuando recordamos que “la tradición decimonónica del Realismo y el Naturalismo [...] partía de la premisa positivista de que la realidad era un conjunto de fenómenos objetivos” (Guerra, 2012: 782), confirmamos la

subversión ideológica. El positivismo fue una herramienta clave en la construcción de la sociedad patriarcal donde vivió Bombal; leer esta última desde el lente de una mujer, es reordenar el mundo con una conciencia desde los márgenes. La estocada final es la presencia de lo fantástico.

Aunque diversos autores han argumentado la ambigüedad de la presencia del amante y la posibilidad de que este sea una experiencia onírica de la narradora sometida a estrés psíquico, me propongo demostrar que no solo es real sino sobrenatural. El problema con lo fantástico, en esta historia, se debe a la atmósfera ominosa que impregna las páginas. Ello propicia juicios como el de Amado Alonso:

La identificación de sueño y realidad, lograda en esta novelita de modo tan poético, no responde a nada metafísico ni de locura, sino a la acuciadora necesidad de mantener a todo trance la posibilidad del amor en una vida individual que ve en ello su destino.

El ensueño es el mediador, el *medium* o medio en que sueño y realidad se identifican... (Alonso, 2008: 45)

La ambiente subjetivo desemboca en el ensueño, sin lugar a dudas – aunque yo emplearía la palabra pesadilla. La consciencia, concentrada en su percepción, deforma el mundo y solo después lo ofrece al lector. Como es obvio, recordemos a Roas, dificulta el efecto de realidad; grotesco y fantástico se funden. De todas maneras, encontramos los guiños necesarios.

A pesar de la cita de Alonso, cuando ocurre el primer encuentro, la narradora es muy cuidadosa a la hora de distinguir cuándo está soñando y cuándo no. En el fragmento que precede al encuentro, nos dice: “Anoche soñé que, por entre las rendijas de las puertas y ventanas, se infiltraba” la neblina (Bombal, 2000d: 64). Luego refiere el viaje a la ciudad y la noche en que bebe vino con su marido y su suegra. Se acuestan y a “medianoche *me despierto, sofocada. Me agito largamente entre las sábanas, sin llegar a conciliar el sueño*” (Bombal, 2000d: 65; cursivas agregadas). No hay razones para dudar. Contrapuesto al estilo anterior que se retomará para relatar el encuentro con el amante, la salida a la calle y sus causas son muy claras:

—Me ahogo. Necesito caminar. ¿Me dejas salir?

—Haz lo que quieras —murmura, y de nuevo recuesta pesadamente la cabeza en la almohada.

Me visto. Tomo al pasar el sombrero de paja con que salí de la hacienda. El portón es menos pesado de lo que pensaba. Echo a andar, calle arriba. (Bombal, 2000d: 65)

Al callejear, la claridad indica cómo la mujer se pierde: “Vago al azar, cruzo avenidas y sigo andando”. Después retoma la perspectiva subjetiva: “La luz blanca de un farol, luz que la bruma transforma en vaho, baña y empalidece mis manos, alarga a mis pies una silueta confusa” (Bombal, 2000d: 66). Por último, la asume exagerada para describir al amante:

Es joven; unos ojos muy claros en un rostro moreno y una de sus cejas levemente arqueada, prestan a su cara un aspecto casi sobrenatural. De él se desprende un vago pero envolvente calor. (Bombal, 2000d: 66-67)

Uno de los mayores logros de la técnica es la descripción de la consumación amorosa:

Entonces él se inclina sobre mí y rodamos enlazados al hueco del lecho. Su cuerpo me cubre como una grande ola hirviente, me acaricia, me quema, me penetra, me envuelve, me arrastra desfallecida. A mi garganta sube algo así como un sollozo, y no sé por qué empiezo a quejarme, y no sé por qué me es dulce quejarme, y dulce a mi cuerpo el cansancio infligido por la preciosa carga que pesa sobre mis muslos. (Bombal, 2000d: 69)

La maestría se plasma en el cambio justo para recuperar la realidad cuando sale de la casa del amante. Con pocas palabras emergemos del ambiente confuso que dominó al encuentro y retornamos a la calle: “Ya estoy fuera. Abro la verja. Los árboles están inmóviles y todavía no amanece. Subo corriendo la callejuela, atravieso la plaza, remonto avenidas” (Bombal, 2000d: 69). Sin lugar a dudas se emplea la elipsis, pero se dejan trazos para confirmar la realidad, que funciona con las mismas reglas de la nuestra. Nótese la diferencia con la próxima frase: “Pasan los años” (Bombal, 2000d: 70). De nuevo el interés no está en el entorno sino en la experiencia individual.

El peso de esas referencias directas se constata cuando retomamos el sombrero de paja que usó en su paseo. La excusa de la evocación es otra coincidencia con ese hombre. Justo después dice:

Busco mi sombrero de paja y no lo hallo. Lo busco primero con calma, luego con fiebre... porque tengo miedo de hallarlo. Una gran esperanza ha nacido en mí [...] Además de un abrazo, como a todos los amantes, algo nos une para siempre. Algo material, concreto, indestructible: mi sombrero de paja. (Bombal, 2000d: 73)

El objeto mediador, tópico recurrente entre los escritores estudiados, despliega lo inexplicable. Va más allá del simple testimonio, la desaparición es una prueba de que la noche no fue un ensueño. Goiè ha revisado este punto y descubre en él la misma ambigüedad sueño/vigilia:

Los límites entre la vigilia y el ensueño se hacen confusos. La incertidumbre sobre la condición de la realidad se despierta como por azar y gradualmente. El primer acontecimiento lo constituye la pérdida del sombrero de paja que despierta dos movimientos de signo diferente, por una parte establece la duda y por otra la resuelve. No halla el sombrero, luego lo ha perdido en casa de su amante. Lo busca con miedo de hallarlo, ¿qué origen tiene el temor de encontrarlo? (Goiè, 2008: 78)

El temor surge porque su hallazgo eliminaría la liberación. Otra dificultad obstaculiza la comprensión del funcionamiento fantástico: estamos ante el sueño realizado. La coincidencia con el extraño hombre de “ojos muy claros” es la respuesta al deseo vital y erótico. Por lo tanto, lo fantástico no es una experiencia inquietante sino conciliadora; se convierte en el escape de lo ominoso. Mientras en *Cubagua*, el mundo abismal se abría desde las catacumbas de la isla, en *La última niebla* el abismo es la vida de la cual se busca una fuga.

La experiencia probatoria del amante se halla en otro encuentro años después: “Llega el día de nuestro décimo aniversario matrimonial” (Bombal, 2000d: 73). “Sucedió este atardecer, cuando [ella se] bañaba en el estanque”. Divisa un carruaje todo cerrado que se aproxima abriéndose paso “entre los árboles y la hojarasca sin provocar el menor ruido”. Aumentando el misterio, “los caballos agacharon el cuello y bebieron, sin abrir un solo círculo en la tersa

superficie” (Bombal, 2000d: 74). Una cabeza se inclina desde dentro para mirarla y reconoce “los ojos claros, el rostro moreno” (Bombal, 2000d: 75).

Toda la escena tiene aspecto fantasmal. Ocurre al final de la tarde y el carruaje se acerca como si no pisara el suelo para mirar a la mujer que se baña en el estanque. Para confirmar la veracidad de los hechos está “el hijo menor del jardinero” sobre una balsa:

—¿Lo viste, Andrés, lo viste?
—Sí, señora, lo vi —asintió tranquilamente el muchacho.
—¿Me sonrió, no es verdad, Andrés, me sonrió?
—Sí, señora. Qué pálida está usted. Salga pronto del agua, no se vaya a desmayar —dijo, e imprimió vuelo a su embarcación. (Bombal, 2000d: 75)

La intervención debilita la idea de que “[n]inguna nota descriptiva representa una mera información, ni mucho menos una documentación de lo objetivo, sino que cada una es un elemento del vivir interior” (Alonso, 2008: 42). ¿Qué otra razón tiene este diálogo sino es confirmar el suceso? Igual que el sombrero, este personaje se convierte en una constatación de que el amante no es un delirio. Su participación se reitera más adelante: “Andrés me informa, displicentemente, de que un día vio alejarse a todo galope, camino de la ciudad, un coche todo cerrado” (Bombal, 2000d: 77).

La muerte de Andrés vuelve a cerrar el círculo sobre la protagonista y los lectores. Hallaron “su chaqueta de brin sobre una balsa que flota”. Daniel da la noticia y su esposa se desespera. A pesar de que ella desea que el niño viva: “Se le busca, en efecto, y se extrae, dos días después, su cadáver amoratado” (Bombal, 2000d: 83). ¿Por qué detenerse tanto en este personaje? Lucía Guerra refiere la posible falsedad del testimonio de Andrés: “dentro de la estructura del latifundio Andrés, en su oficio de peón, se siente obligado a no contradecir a su patrona” (Guerra, 2012: 1285). Sin embargo, esto anularía también la confianza que tiene Ana María, protagonista de *La amortajada*, en Zoila, su nana, por mencionar un solo ejemplo. Me pregunto si este niño tiene la necesidad de mentir. Mis dudas tienen sentido si recordamos que, a pesar de dicha obligación, otros trabajadores de la hacienda se burlan de ella:

Grito: «¡Te quiero!» «¡Te deseo!», para que llegue hasta su escondrijo la voz de mi corazón y de mis sentidos.

Ayer una voz lejana respondió a la mía: «¡Amooooor!» Me detuve, pero, aguzando el oído, percibí un rumor confuso de risas ahogadas. Muerta de vergüenza caí en cuenta de que los leñadores parodiaban así mi llamado. (Bombal, 2000d: 76)

¿Los leñadores no están compelidos a no contradecir a la esposa del patrón o, por lo menos, respetar sus arrebatos? ¿Por qué el niño acepta la realidad de la narradora y estos hombres se burlan de ella? Creo que la intervención de Andrés, con las razones dadas, vuelve a tener validez y deja de ser un chico que le sigue la corriente a una histérica.

Un argumento final: ¿por qué prestarle tanta atención a Andrés si él solo está siendo condescendiente? María Luisa Bombal pudo, sin dañar la estructura de su novela, eliminar su muerte, incluso sus participaciones posteriores a la escena del lago. Su intervención casual colaboraría con las sospechas sobre el equilibrio mental de la protagonista. Sin embargo, la persistencia indica otra intención. La atención dada al fallecimiento del niño refuerza el sentimiento ominoso y grotesco, al mismo tiempo sirve de prueba a la veracidad de los hechos sobreponiéndose a la confusa niebla.

Una de las escenas más aludidas por quienes defienden que las extrañas citas son soñadas, es cuando Daniel desmiente la posibilidad de la primera. Su esposa quiere salir a caminar y él no se lo permite, ella cuestiona que antes ha conseguido su permiso. Entonces responde: “¡Estás loca! Debes haber soñado. Nunca ha sucedido algo semejante” (Bombal, 2000d: 81). Él recuerda que esa noche bebieron “tanto y tan bien que dormimos toda la noche de un tirón” (Bombal, 2000d: 82). La experiencia es cortada de tajo.

Surgen dudas: ¿La alusión a la bebida no desacredita el testimonio de Daniel? ¿No pudo él olvidar el hecho y seguir durmiendo? Esto es posible.

Creo que el sombrero, recurso tipificado de lo fantástico, y la participación de Andrés, son guiños que activan el modo irónico. Sin duda es una experiencia excepcional que se cierra sobre sí misma restándole carácter negativo; es la consecución de las aspiraciones de la narradora. Su singularidad se confirma cuando, en otro viaje a la ciudad, vuelve a la casa donde tuvo su primera cita. La reciben unos sirvientes que llaman a la señora de la casa. Ella pregunta por el señor: “Falleció hace más de quince años [...]”

Era ciego. Resbaló en la escalera. Lo encontramos muerto...” (Bombal, 2000d: 92). La alusión a la ceguera es significativa, recordemos los ojos claros. Pero no explica mucho. Incluso si este hubiera sido el amante, ¿cómo hizo para acceder con sigilo inexplicable en la hacienda de Daniel? Más bien esta intervención revive el carácter ominoso. A pesar de satisfacer sus deseos eróticos y completar su existencia, la protagonista seguía estando en contacto con lo desconocido.

El problema, reitero, está en la técnica que deforma la percepción. Se dificulta el surgimiento del efecto de realidad. Junto con ello, tenemos un sueño realizado, por tanto, la negatividad y la transgresión están en otra parte. La experiencia de la vida como muerte recorre la historia y nos obliga a apreciar el sistema desde sus márgenes. La niebla, junto con el estilo que condensa, desaparece al final cuando la protagonista se opone a Regina. Esta ha intentado suicidarse en casa de su amante; Con Daniel, la visita en el hospital. Frente a ella, la mujer en que se centra *La última niebla* opone su único y excepcional encuentro a la vida de Regina repleta de placer furtivo. En este encuentro, la narradora confirma lo absurdo de su existencia automática y todo, incluso su amado, pierde sentido.

En el acto que cierra el título, ella intenta suicidarse. Alguien la rescata: “Aturdida, levanto la cabeza. Entreveo la cara roja y marchita de un extraño. Luego me aparto violentamente, porque reconozco a mi marido. Hace años que lo miraba sin verlo” (Bombal, 2000d: 94). Por una vez observa con claridad y constata el paso del tiempo como material inservible. Aun la muerte pierde sentido: “El suicidio de una mujer casi vieja, ¡qué cosa repugnante e inútil! ¿Mi vida no es acaso ya el comienzo de la muerte?” (Bombal, 2000d: 94). Esta última ojeada sigue siendo grotesca. En el rostro de su marido confirma que su existencia se ha convertido en la imagen de la fallecida del inicio. La única grieta en ese mundo grotesco, el amante, ha desaparecido. Solo queda la cotidianidad plana y sepultada bajo la niebla: “Lo sigo para llevar a cabo una infinidad de pequeños menesteres; para cumplir con una infinidad de frivolidades amenas; para llorar por costumbre y sonreír por deber” (Bombal, 2000d: 95).

Ese mensaje, que el lugar que la sociedad ha impuesto a la mujer convierte su existir en una sepultura, se repitió con diferentes medios en *La*

amortajada. Como ya dijimos, es una novela sustentada en la rememoración; una mujer conserva su consciencia después de morir y, entonces, recupera sus vivencias. Se analizó lo grotesco en el descenso de Ana María y las conclusiones exhibieron un manejo cercano a la teoría bajtiniana. El entierro representa la liberación y la reintegración a la naturaleza, símbolo de la feminidad oprimida. La contradicción con el planteamiento sobre Rabelais se da porque la finitud de la vida no da aliento nuevo a los vivos. A lo largo de la obra, las experiencias de Ana, en su vasta mayoría, son registros de una existencia oprimida. No llega a la atmósfera ominosa de *La última niebla*, pero la mujer sigue estando a disposición de los deseos masculinos y obligada a contener los propios.

Si bien esto es explícito en el romance juvenil con Ricardo, finalizado con la indiferencia del hombre y su alejamiento, lo grotesco, en su talante abismal, se halla en una expedición que ella hace con Fernando. Este hombre representa una posible traición del matrimonio con Antonio. Las sospechas sobre la amistad entre Ana María y Fernando son generales e incomodan a Antonio. A pesar de ello, la protagonista no ama ni siente deseos por Fernando, en lugar de eso sigue su juego con la misma docilidad adoptada para el resto de las cosas. El romance nunca se consuma, apenas se insinúa, lo cual causa otro reclamo: “Ana María, tus mentiras, [dice Fernando] debí haber fingido también creerlas. ¡Tu marido celoso de ti, de nuestra amistad!” (Bombal, 2000d: 129). Después son más claras:

... si hubieras querido, de tu desgracia y mi desdicha hubiéramos podido construir un afecto, una vida [...] Pero ni siquiera tomaste en cuenta mi paciencia [...] Me guardabas rencor porque te apreciaba y conocía más que nadie, yo, el hombre que tú no amabas. (Bombal, 2000d: 131)

Ana María queda mal parada, obligada a complacer a todos. Su sitio le exige una aceptación sumisa de las decisiones de los hombres, pero ahora queda entre las pasiones estúpidas de dos. Cuando surge la idea de la expedición:

Antonio alegó lo de siempre: que era desagradable salir a esa hora.

Pero ella, para no decepcionar a Fernando y cuidar que los niños expusieran sus cabezas al sol, había aceptado la poca dichosa invitación. (Bombal, 2000d: 132)

En el viaje no ocurre ninguna traición; es un recorrido inocente para entretener a los niños. Sin embargo, la inconformidad de Antonio acompaña a Ana María y se materializa en una experiencia ominosa que resume su sumisión.

Para complacer a Anita, hija de Ana María, Fernando mata una lechuza y se la regala. La agresión fortuita confirma la situación del hombre frente a la naturaleza. La cacería caprichosa se condensa en la inquietante imagen del ave con los ojos abiertos después del disparo:

Sobre las rodillas de la niña, la lechuza mantenía abiertos los ojos, unos ojos redondos, amarillos y mojados, fijos como una amenaza.

Pero, sin inmutarse, la niña sostenía la mirada. «No está bien muerta. Me ve... (Bombal, 2000d: 133)

El animal parece confirmar la propuesta que da base al libro: ¿está observando desde la muerte su destino inmerecido? Lo han sacrificado para cumplir con los deseos fugaces de una niña, como Ana María debe detener sus impulsos para acatar las órdenes del patriarcado. La experiencia siniestra surge cuando los ojos de la lechuza, que parecían una amenaza, saltan a la cotidianidad del viaje. El grupo se ha perdido y aprovecha la aparición de un hombre para pedir direcciones:

Los caballos corrían despavoridos por una llanura que ninguno recordaba haber visto jamás. Y así arrastraron el coche hasta una granja en ruinas.

De pie, en el umbral sin puerta, un hombre parecía esperarlos.

—«¿El camino a San Roberto, por favor?»

El peón —¿era un peón?— calzaba botas y tenía una fusta en la mano; los miró extrañamente, tardó un segundo y contestó:

—«Sigán derecho. Encontrarán un puente. Doblen luego a la izquierda».

—«Gracias». (Bombal, 2000d: 134)

La inquietante presencia se confirma de boca de Fred, el hijo de Ana María: “Mamá, ¿te fijaste en los ojos del hombre? Eran iguales a los de la...” (Bombal, 2000d: 134). El terror pasa a su madre quien le ordena a su hija que tire la lechuza. Después, con determinación, ordena que vuelvan a la casa.

La amenaza del ave ha invadido el viaje en los ojos del extraño peón que da una dirección poco exacta. Los planos de la vida y la muerte se confunden, esta ha traspasado como una venganza desorientadora. No hay hechos sobrenaturales, el hombre no realiza ningún acto inexplicable más allá de su rara presencia. Sus ojos recuerdan los de la lechuza, todavía en manos de los niños, y subvierten el orden que complacía los caprichos y satisfacía indulgentemente a los hijos de Ana María.

Al final, Fernando debe aceptar que están perdidos y deciden dormir esa noche para, al día siguiente, retomar el camino de vuelta. La circunstancia parece una venganza por contradecir los deseos de Antonio, quien ni siquiera los despidió. También se alía la naturaleza vulnerada. Más que eso, presenciamos a los hombres acostumbrados a su rígido espacio, un esquema pequeño, al salir de allí el ambiente se vuelve ominoso.

Esa noche, Fred se aleja del grupo. Su madre lo busca, “rabiosa entre las zarzas”, molesta por su mal comportamiento en circunstancias adversas:

—«Fred, nos vamos. ¿Qué haces aquí?»

Inmóvil ante un arbusto cuyas ramas mantenía alzadas, Fred, por toda respuesta le hizo una seña misteriosa. Y como si le comunicara un secreto, fijó contra el fango el redondel de luz.

Entonces ella vio, pegada a la tierra, una enorme cineraria. Una cineraria de un azul oscuro, violento y mojado, y que temblaba levemente. (Bombal, 2000d: 136)

Al día siguiente regresan a la casa. La sensación ominosa se limita a escasas cuatro o cinco páginas. Pero su fuerza se mantiene y es suficientemente significativa como para ser rememorada al final de los días: “nunca olvidó el terror que los sobrecogió al despertar” (Bombal, 2000d: 136). Invirtiendo el esquema de *La última niebla*, aquí lo grotesco expresa la infracción del orden; al salir del pequeño recinto del hogar, al contravenir los deseos del esposo, la mujer confronta lo siniestro. Pero este surge de la misma mano del sistema patriarcal; fue Fernando quien asesinó a la lechuza por la

cual empieza la cadena de inquietudes. La vida sin sentido de Ana María se resume en esa cacería frívola.

Una última reflexión: ¿por qué la “cineraria”? “¿Por qué persistió en ella la imagen azul y fría?” (Bombal, 2000d: 136). En una vuelta irónica, María Luisa Bombal selecciona un ejemplar vegetal que es “muy estimad[o] como planta de adorno” (Real Academia Española, 2006: 338). La cineraria es el punto culminante del viaje con Fernando. Creo que no es casual la selección de la especie. Sin dar largos discursos teóricos, la autora está especificando el lugar de Ana María: un adorno en la vida de los hombres, nunca considerada por sus propios deseos, siempre entregada a la frivolidad del sistema.

Como ocurre en *La última niebla*, *Débora* y *La vida del ahorcado*. *Novela subjetiva*, ambas de Pablo Palacio, destacan por su estilo, estructura y experimentación. Al igual que María Luisa Bombal, el escritor ecuatoriano rompe con los sistemas de representación anteriores y ofrece otra manera de representar la realidad. Analizando su trabajo, Pierre López ha anotado: “se define como un mero «expositor» de una realidad que se ha de presentar «a secas, sin comentarios»” (2000: 350). Por tanto, podríamos hablar de modos de presentación del mundo. Así, su propuesta “se aleja del «concepto romántico o aspirativo del autor» [...] Su objetivo literario parece obvio: propone transcribir la realidad con la máxima fidelidad” (López, 2000: 350).

Esta crítica se encuadra en la figuración irónica; su inquietud era compartida por los seis narradores que estudio. El período que va de 1920 a 1939 estuvo minado de dudas con respecto al realismo, bien sea como estilo clásico o novela de observación. Estas explotan en la materialización narrativa. Con mayor o menor medida, a los escritores se les puede adjudicar la siguiente conclusión sobre el lojano:

Palacio rechaza la literatura que pretende describir la realidad imponiendo un orden y una lógica en la narración. Ella impone una percepción del mundo que obstaculiza el acceso del hombre al conocimiento... (López, 2000: 351)

La cita tiene un correlato de sorprendente claridad en las líneas de *Débora*: “La novela realista engaña lastimosamente. Abstrae los hechos y deja

el campo lleno de vacíos” (Palacio, 2000j: 132). Esta voz teórica en el seno de una realización ficcional es en su misma ejecución una crítica. Como suele ser típico en la vanguardia, la obra es al mismo tiempo creación y reflexión crítica. Lo vimos en “El cuento ficticio”, de Julio Garmendia; la ejecución se convierte en expresión y manifiesto. Normalmente se plasmó en publicaciones como los manifiestos o en poemas como el “Arte poética”, de Huidobro –“Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema” (Huidobro, 1995: 205). Pero la novela también indaga en el proceso creativo:

Mentiras, mentiras y mentiras. Lo vergonzoso está que de esas mentiras dicen: te doy un compendio de la vida real, esto que escribo es la pura y neta verdad; y todos lo creen. ¡Lo único honrado sería decir: éstas son fantasías... (Palacio, 2000j: 132)

Palacio se agita en contra de la “obra de arte orgánica [que] quiere ocultar su artificio”. Como está tipificado en la *Teoría de la vanguardia*, de Peter Bürger, el autor entonces se decanta por ofrecer su trabajo “como producto artístico, como artefacto”. Enlacemos con otro aspecto sobre Palacio y propio de la vanguardia: la fragmentariedad. Si en sus cuentos, revisó la capacidad evocadora del fragmento, en sus novelas, lo trabajará con mayor multiplicidad. La base, tanto de *Débora* como de *Vida del ahorcado*, es desnudar las ficciones englobadoras para ofrecerlas a pedazos. Así se convierten en montajes: “el montaje puede servir como principio básico del arte vanguardista. La obra «montada» da a entender que está compuesta de fragmentos de realidad; acaba con la apariencia de totalidad” (Bürger, 1987: 136). El recurso se encuentra en todos los escritores aquí analizados, pareciera que la ironía exige un manejo del fragmento asegurando la participación del lector en busca de un mensaje transliteral. A diferencia de los otros narradores estudiados, más reservados en sus indagaciones, Palacio convierte sus novelas en rabiosas exponentes de la fragmentariedad y el experimentalismo.

El fragmento mostró su efectividad al ser utilizado con lo grotesco. Si este muestra el tránsito o lo deforme, o ambos elementos enlazados, concentrarnos en sus partes afinca ese carácter. Ahora, sin dejar de lado los logros, se le echa mano para ensamblar el día del teniente que protagoniza *Débora*. El proyecto simula partir del realismo: mostrar el tránsito por la ciudad.

La diferencia se localiza en que no abarcará todo el espectro de lo real, solo las partes que interesan. Este viaje tendrá injertos para ensanchar las consideraciones con respecto al teniente o la ciudad. Por supuesto, el lector será quien vaya transportando y completando significados.

El inicio de *Débora* explicará esto mejor que la teoría:

TENIENTE

has sido mi huésped durante años. Hoy te arrojó de mí para que seas la befa de los unos y la melancolía de los otros.

Muchos se encontrarán en tus ojos como se encuentran en el fondo de los espejos. (Palacio, 2000j: 115; versales en el original)

Como se ve la autorreflexividad está desde la primera línea. Quien narra es consciente de su talante ficcional. En lugar de iniciar la historia con una fabulación, lanza a su personaje exponiendo su condición de mentira: “El narrador alude al trabajo íntimo del escritor durante el acto de escritura [...] Luego el creador utiliza los fragmentos o imágenes mentales, para adaptarlos al proyecto” (López, 2000: 355). Pone en evidencia el proceso creativo, empleando lo que Pierre López denomina “*mise en abîme*”. Esta alude a la realidad dentro de la ficción y luego otro plano más profundo:

Revelando el proceso íntimo de escritura del narrador-primero para la creación de su personaje, el autor emprende una *mise en abîme* de la ficción literaria en la que parecen reflejarse los recuerdos del propio Palacio. (López, 2000: 355)

No me interesa detenerme en el complejo término. Solo quiero relacionarlo con la teoría de Peter Bürger: la obra de arte es inorgánica, se compone a pedazos; en lugar de limar asperezas, las hace parte de su exposición. Así despierta el juego con las clasificaciones tradicionales:

Siendo ridículo, corresponde a tus valores el signo matemático – (ridículo), en contraposición al enorme + que ahogará a los martirizados por aquella tragedia [...] Es por eso que eres vulgar. Uno de esos pocos maniqués de hombre hechos a base de papel y letras de molde, que no tienen ideas, que no van sino como una sombra por la vida: eres teniente y nada más. (Palacio, 2000: 115)

Se reflexiona objetivamente sobre la condición de la obra. El autor tiene que decidir entre “[e]l vacío de la vulgaridad / y / La tragedia de la genialidad” (Palacio, 2000: 115). Se decanta por el primero, acepta que su héroe tenga la negatividad de lo vulgar, de lo ridículo, de lo bajo. Asume la teoría del humor. En su elección despierta una pequeña sonrisa recordándonos cómo los inteligentes tienden a morir en su genialidad mientras los ignorantes les sobreviven. Pareciera recordar la lección sobre Sócrates:

Mientras filosofaba acerca de las nubes y de las ideas, y contaba los pasos de una pulga, y se extasiaba en el zumbido de un mosquito, no aprendía aquellas cosas que le eran más necesarias para la vida. (Erasmus de Rotterdam, 1970: 66)

Sin embargo, el tono se decanta por el pesimismo, un humor menos alegre y más agrio que el de Erasmo de Rotterdam. Convierte a su personaje en “una sombra” que va por la vida como un vacío donde se refleja la existencia. A través de ese registro irá reconstruyendo la realidad ecuatoriana. La organización es simple: un día en la vida de un teniente mientras realiza su trabajo, lleva a cabo sus rondas y, por último, termina en los barrios marginales para consumir una cita amorosa. Presenciamos sus aspiraciones, sus contradicciones y sus deseos al mismo tiempo que se nos expone la ambivalencia social; en su consciencia el teniente erige y derrumba las ilusiones a las cuales está sujeto.

Pierre López resume la estructura sin evadir la incompletitud de cada capítulo:

Este aspecto no impide que la novela se encuentre en cierto modo estructurada bajo la forma de capítulos, que podríamos llamar «proyectos narrativos» o, para utilizar la expresión del narrador-creador, «episodio» [...] Estas divisiones van tipográficamente marcadas por títulos centrados que encabezan y acaban la novela. Cada «episodio» corresponde al proyecto narrativo que se propone realizar el narrador-primero para cumplir con la escritura de la novela. Marcan una evolución del relato que podemos ligeramente vislumbrar tomando en consideración el proyecto principal: hacer una novela. (2000: 354)

Tendría que aludir otro elemento: el encuentro amoroso. Todos los demás se organizan en torno a ese episodio. Incluso el título nos aboca a esa conclusión. Es cierto que “se perfila la asociación libre de ideas en fragmentos”, pero recordemos que si “[e]l narrador juega con las asociaciones de ideas sin correlación aparente” (López, 2000: 367), entonces su fidelidad con la realidad, como abogó el mismo Pierre López en un inicio, no es tan clara. Palacio nos manipula, aunque pretenda no interferir.

Detrás del gesto que derrumba ideologías, el ironista ecuatoriano esconde la suya. Sin lugar a dudas, está cimentada en el escepticismo y la pérdida de fe en los valores. Ahora bien, de aquí a aceptar que estamos ante una percepción desinteresada, hay un largo trecho.

Ahora podemos detenernos en las tres líneas que dan cauce al flujo narrativo. Cada una de ellas se ampliará a través de la novela impregnando los segmentos. Si bien se busca la plurivalencia, su multiplicidad estará asida a la reiteración discreta del amor, la abulia y la inversión grotesca. La primera pista para probar esto se encuentra en la nota introductoria. Esta no tiene título, se presenta en cursivas y ofrece una suerte de advertencia. Me interesan las primeras dos líneas: “*Después de Todo: / a cada hombre hará un guiño la amargura final*” (Palacio, 2000j: 113). Este paratexto desnuda la intención de Palacio; no ha aparecido todavía el narrador y ya se planta una bandera que implica al receptor. Ese supuesto desinterés, objetivo como una cámara, esconde a un hombre que la mueve para captar el ángulo preciso. Los fragmentos, desde su misma delineación y selección, evocan un designio, orientan la construcción de un sentido.

Cuando lleguemos a la última página descubriremos que esa “*amargura final*” surge tras la cita que tiene el teniente con una mujer. El amor será el tópico más señalado. Esto no quiere decir que su manejo caiga en tópicos o clichés, al contrario, se aborda aludiendo diferentes sistemas de valores bajo los cuales es caracterizado. Tras estas contradicciones que desmantelan la tramoya, queda un mal gusto similar al de “Una mujer, y después pollo frito”. Analicemos un fragmento, con gran énfasis en la contradicción:

La intimidad está apaciblemente llena de anhelo de la mujer.
Con ellas, viene el «¿para qué?», o la indiferencia, o el

descuido, o el considerarlas, a pesar de que haya llegado el momento propicio, lejanas aun dentro de su proximidad.

Entonces hay que recurrir a la EMPTIO-VENDITIO, que desmorona la vida insensiblemente.

Ésta es la lección del amor. (Palacio, 2000j: 120)

Por un lado está el deseo instintivo, tantas veces idealizado, de la unión con la mujer y su premura. Cierta nobleza surge de la palabra “anhelo”. Sin embargo, este venía socavado por la referencia a “los ejemplos de mujeres” (Palacio, 2000j: 120) antes vistos, mecanizando los ideales. Esta contradicción expone la circunstancia del teniente, donde nos vemos reflejados. Con extrañeza asegura su posición ante las posibles parejas “lejanas aun dentro de su proximidad”. El siguiente paso, la compra-venta, “EMPTIO-VENDITIO”, alude a la respuesta de la sociedad ecuatoriana a este problema y la que parece emplear el teniente. Ese cambio en la economía que registraban Foucault (cf. 2006) y Bataille (cf. 1971), surgido entre los siglos XVIII y XIX, y que circunscribió al hombre a la hora-trabajo, es llevado a su exasperación cuando se relaciona con el amor, aunque ha tenido durante siglos su representante: la prostituta. Se cierra con la “[m]ujer de domingo”, la amante de ocasión en la cual ahogar las penas:

Mujer de domingo que espero. He de hundir las manos en tu cariño como entre los pliegues de las mantas de lana. Como estoy cansado de la vida inútil, prefiero la picardía de tus ojos. (Palacio, 2000j: 121)

A pesar de su carácter poético y el uso del símil, este fragmento esconde una objetivación más: “hundir las manos en tu cariño como entre los pliegues de las mantas de lana”. La diferencia se encuentra en el disfraz claro que refiere al sentimiento oscuro, el enaltecimiento de una emoción baja: el impulso sexual. El teniente toma los códigos de compra-venta, la sociedad mercantilizada de América, y los emplea para pintar sus fantasías sexuales. Esto concluye en las burlas: “me imagino este principio de amor un final de film que prolongará en los buenos espíritus la idea de la felicidad” (Palacio, 2000j: 122). El ideal es de cartón, es la utilería de una película. Si una idea es fuerte y sólida, ¿por qué sería necesario prolongarla en los buenos espíritus? El protagonista se traiciona y nuestro narrador lo llevará al encuentro final donde,

a pesar de la sordidez de cumplir sus anhelos amoroso-mercantiles, confrontará la realidad de esa unión grotesca.

La segunda línea trazada por Palacio es la abulia con que el teniente enfrenta su vida; su trayecto se enfoca en seguir “ocupando su desocupación”. El desmontaje de valores pareciera desembocar en –o partir de– esta manera de percibir la existencia; la serpiente se muerde la cola, como suele ocurrir en la modernidad y será la gran conclusión de estas novelas: el ser humano se desencanta y destruye sus valores, pero esta destrucción desemboca, otra vez, en el desencanto:

Andar por llenar el tiempo, por esperar que sean las doce [...] hora capitalísima en la vida de un hombre que no tiene qué hacer, hora del almuerzo; tras la cual se luchará por llenar en el tiempo en espera de las siete... (Palacio, 2000j: 128)

La cotidianidad reducida al sustento, lo demás es adorno. La idea está en sintonía con las que vio Bajtín en Rabelais; frente a la teorización sobre la trascendencia después de la muerte y el orden divino, la cultura popular se reafirmó, entre otras cosas, en la comida, el banquete. Pero en la sociedad secular, esto pierde sentido. La necesidad de comer no está compensando ningún orden impuesto, solo está evadiendo la vacuidad de las otras actividades. Con la reflexión citada cae la amistad: “también el amigo nos distrae y es causa de una fuga concentrativa [...] los dos Tenientes hacían tiempo” (Palacio, 2000j: 129). La expresión “hacer tiempo” implica perderlo, anularlo, llenarlo con distracciones para llegar a un momento determinado. Si ese punto es la deglución plana, sin trasfondos, el día a día se convierte en un giro “en torno de estas dos horas y todos sus negocios y operaciones están en referencia con ellas” (Palacio, 2000j: 128). Comer para trabajar, trabajar para comer; Palacio planta la paradoja y la extiende a la existencia. Es la ironía transmutada en una consciencia de la locura, como refería Paul de Man en Baudelaire. Pablo Palacio desestructura la vida hasta caer en el vacío. Si nada tiene sentido sino girar en torno al alimento, para qué nutrir ese vórtice. El yo irónico es un yo tachado, negándose a sí mismo: “Un de ces grands abandonnés / Au rire éternel condamnés, / Et qui ne peuvent plus sourire !”, diría Baudelaire (1979: 217). Esta línea se planta en la base de la novela: el

experimentalismo, la narración se expone como artificio. Así, el aspecto formal se manifiesta en los trazados temáticos.

El tercer y último aspecto de *Débora*, consiste en la inversión de las estructuras. Aquí se acerca a lo que habíamos revisado en los primeros cuentos de Palacio como la trastienda del mundo. Empieza con un chiste: “«Ya es tarde y no he ido una sola vez al wáter.» [...] Esta mezcla profana del higiénico mueble que únicamente tiene nombre en inglés” (Palacio, 2000j: 118). La flagrante contradicción de disfrazar uno de los rasgos más humanos con una palabra extranjera para asegurar su pronunciación higiénica asegura el éxito de esta cita. He allí “la complicación de la vida”: no aceptar los lados bajos. Así se ve en la supuesta clase pensante:

Así, los filósofos, e historiadores, y literatos, cuya labor festoneada, en numerosos semicírculos, trabajan en su línea recta, a base de los vértices de esos semicírculos que se cortan, trazan el arco inútil de la vida fuera de su obra y aíslan cada punto aprovechable que después formará, en unión de los demás, el rosario que tiene por alma el hilo del sentido común.

Se populariza *el animal de las abstracciones*. (Palacio, 2000j: 118-119; cursivas agregadas)

Esa última frase es al mismo tiempo síntesis del hombre y su burla. El desarrollo sobre “filósofos, e historiadores y literatos” delata la necesidad de trazar nuestro sentido más allá del tránsito vital. Es un nuevo giro del primer juego lingüístico con el wáter. La conclusión, la frase en la cual he hecho énfasis, refleja eso mismo: un ser que no puede aceptar su contingencia y necesita abstraerla, construir ficciones sobre ella para soportarla.

El esquema se traspasa a la ronda. Lo bajo y lo alto, lo animal y la abstracción, se manifestarán en las visitas a las diferentes zonas que componen el burgo. Significativamente termina en las áreas más marginales.

El juego entre lo clásico y lo grotesco viste la visita a San Marcos:

... había sacado a lucir sus casas blancas. [...] La luz de las nueve era un lente que echaba las casas encima de los ojos [...] como en esos paisajes nuevos: los colores claros [...] Y como este último barrio subía por la loma, la ascensión le daba más carácter de suspensibilidad... (Palacio, 2000j: 125)

El cuadro se ajusta a la estética clásica que revisa Bajtín. El color de las casas es blanco y se exalta con la “luz de las nueve”. El resto se permea de “colores claros” y, por si esto fuera poco, la zona se ubica en una loma, lugar elevado; con lo cual, al ir hacia allá se asciende. La reflexión continúa. El narrador hace un chiste que nos recuerda su crítica del realismo: “Aquí las novelas traen meditaciones largas”. Los pobladores van acorde con el lugar – “[C]hicos y madres jóvenes; abuelos rosados”– y su comida es la justa –“pan fresco en el desayuno” (Palacio, 2000j: 125).

Pero la imagen no dura demasiado. El narrador recuerda su debilidad; “el zarpazo de la economía” despierta “la colérica imagen de hombres escuálidos de hambre, de caras amargas por el egoísmo, celos y rabia” (Palacio, 2000j: 126). La construcción se agrieta, queda como una nube deshecha. El sustento de ese sueño exige la satisfacción de las necesidades primarias. La cita expresa tan solo un primer acercamiento. La indagación extraerá los excrementos del rostro limpio. Cuando el teniente se aproxima a los márgenes, el narrador se vuelve particularmente irónico y retoma la reflexión sobre los efectos del arte: “Habría que averiguar si el suburbio tiene una belleza intrínseca o si la serie ininterrumpida de exclamaciones románticas encaminó a nuestro espíritu a creer que la tiene” (Palacio, 2000j: 130). Ahora bien, al describir los espacios, el humor es claro, surge del choque de las abstracciones con la sordidez de los detalles:

En verdad, puede ser muy pintoresco el que una calle sea torcida y estrecha hasta no dar paso a un ómnibus; puede ser encantadora por su olor a orinas; puede dar la ilusión de que transitará, de un momento a otro, la ronda de trasnochados. (Palacio, 2000j: 130)

La risa que evoca la contradicción entre lo pintoresco y la calle torcida, o lo encantador y el hedor a orine, desnuda las fantasías o nos muestra su cara degradada. El desfase entre las evasiones y lo ignorado es la clave de la sátira: “The satirist is a moral agent, often a social scavenger, working on a storage of bile.” (Sypher, 1994: 44). Sin dudas, Palacio evoca la moralidad pero no para implantarla, no busca modificar las condiciones sino ponerlas en el centro de consideraciones. Nos reconocemos en esos suburbios.

La denuncia será más directa en “La visita a los / BARRIOS BAJOS” (Palacio, 2000j: 134; versales en el original). En los márgenes extremos halla “movimiento incesantes, materiales y espirituales, que dejan un sedimento en el ánimo”. Así parece encontrarse en la siguiente imagen que transporta el vórtice irónico de la abulia a una faceta concreta:

Sobre todo emocionan los niños, arrojados como trapos;
dormidos, con la piel sucia al aire. Candidatos, candidatas.

Hijo de la habitación trajinada; hija de la agencia humana: tu
madre te echará a la calle.

Serás ladrón o prostituta.

De hambre te roerás tus propias carnes.

Algún día te acorralará la rabia y, no teniendo cosa más
brutal que hacer, vomitarás sobre el mundo tus desechos.
Estará bien que devuelvas el préstamo usurario; deyección de
una deyección, que es como el monto de las operaciones de
contabilidad. (Palacio, 2000j: 134-135)

Igualación del refinado comerciante que se preocupaba por no ir al wáter con la escoria aglutinada en los linderos ciudadanos. El lenguaje comercial transforma la denuncia en una burla y Palacio evita el realismo que tanto criticó. Por otro lado, solo tenemos un fragmento que se asocia con la búsqueda íntima del teniente: “LA ESPERA DE LA MUJER” (Palacio, 2000j: 136; versales en el original). En las últimas páginas las tres líneas se condensan haciendo difícil diferenciar una de otra. El teniente espera a una mujer y devela la mirada sobre este trazo; para hacerlo, se traslada a los bordes subvirtiendo el discurso de abstracciones que empezó como una jocosidad. Por último, la abulia será el broche de cierre.

A pesar de ello, no tenemos que esperar a la última página para presenciarlo. Aprovechando la pausa, se construyen una serie de imágenes que evocan esa sensación. Sin convertir esto en una reflexión poética que le sería ajena, es importante señalar que aquí “lo que importa [...] no es la plasticidad en sí, sino la imagen plena de acaeceres, henchida de vibración; [...] la «virtud proteica»” (Pfeiffer, 2000: 30). Se va desde una primera aproximación evidente al pensar en el tema –“Un bostezo. Tras el bostezo, el sueño”– hasta la flagrante contradicción: “Tengo sobre la mesa dos pipas que no se fuman”. Algunas parecen caprichosas y fragmentarias, como buena parte del tránsito del teniente –“El cinematógrafo es el arte de los sordomudos”–,

pero otras guardan relación directa con el estado de ánimo del protagonista y su objetivo: “¡Ay! –El salto en el lecho, creyendo que se caía–”. Por último, Palacio vuelve a una conclusión sobre la vida cuando se le mira solo desde lo alto, como dudas ante el acto próximo a consumarse: “Voluntad de la parálisis, descendente, blanda, larga [...] De nuevo la voluntad de la parálisis” (Palacio, 2000j: 136).

El episodio en que se muestra la “Tentativa de seducción” funciona como un “tributo a los barrios bajos” (Palacio, 2000j: 137). La coincidencia es definitiva: el hombre va al infierno de la ciudad a satisfacer sus deseos genitales. Las ilusiones caen; frente a la “Mujer de domingo” hay otra “boba, es boba, es boba” (Palacio, 2000j: 137). Su descripción sigue ese propósito: “Entró una muchacha. Un poco chola y con los pelos gruesos. La carrera de los piojos en la mitad, y con trenzas. Sólo exuberante y de boca jugosa” (Palacio, 2000j: 138). La descripción del amor también: “Hubo grandes silencios, predisponentes o embarazosos. Bueno es el silencio en una cita de amor” (Palacio, 2000j: 138). Las ilusiones de la ronda van a dar con la guardia de la chaperona y la incomodidad de la escena: “Si ante esa puerta abierta no pasara continuamente la mujer hoyosa de viruelas [...] cancerbero molesto” (Palacio, 2000j: 138). Los deseos lujuriosos deben complacerse con “besarle las manos” y luego pasar a las mejillas (Palacio, 2000j: 139). En general se toman las “exclamaciones románticas” (Palacio, 2000j: 129) para quitarles la base y dar un vistazo a la lascivia.

El cierre retoma la apertura y afinca la orfandad existencial del teniente. El narrador mata al teniente dando “un corte vertical en la suave pendiente de los hechos”. Entonces inicia una reflexión sobre una mujer llamada Débora: “Imagino que tiene un lejano sabor a miel” (Palacio, 2000j: 140). Los lectores suponemos que se menciona a la que participó en el encuentro pues el teniente solo dijo: “Mi madre se llamó como usted” (Palacio, 2000j: 139). Así, las dos figuras femeninas se conjugan en un extraño sentimiento de desgarró y conciliación:

Y por temor a corromper ese recuerdo guardo tu ridículo yo.
Todos los hombres guardarán un momento su yo para paladear
el lejano sabor de Débora, la que luchará por volver al espíritu

cada vez más desmayadamente y a más largos intervalos, como un muelle que va perdiendo fuerza.

En este momento inicial y final suprimo las minucias y difumino los contornos

DE UN SUAVE COLOR BLANCO
(Palacio, 2000j: 140-141; versales en el original)

La unión de las tres líneas se completa. El amor queda como un extraño subterfugio inútil que ha sido vilipendiado. Sin embargo, el nihilismo invade las líneas que ponen como único escudo la memoria. El narrador se excusa de culpas llevándonos, al final, a ese blanco donde se estrellan nuestras ansias. A pesar de dejarnos con un recuerdo fragmentado y confuso, el ángulo de visión acaba en este margen desde donde nos reconocemos en el teniente.

A pesar de su efectivo uso en *Débora*, será en *Vida del ahorcado. Novela subjetiva* donde Palacio lleve el fragmento a su máxima expresión. La novela “no se divide en capítulos sino en 33 secuencias que en su mayoría son mucho más cortas que los episodios” del título anterior (López, 2000: 359). Además están dispuestas con una brecha más profunda, de modo tal que “parece un rompecabezas que el autor, en un ataque de nervios, hubiera trastocado”. Como es de esperarse esto conserva las particularidades desarrolladas y afianza el efecto sobre quien lee: “El lector [...] ha de adoptar una lectura libre de cualquier rigidez convencional” (López, 2000: 359).

Recordemos que, por muy caótica que fuera la historia del teniente, nos orientábamos con la noción de viaje. Su efecto cohesivo era secundado por marcas como los nombres de las zonas que, muchas veces, constituían los intertítulos o segmentos resaltados con versales o fuera del cuerpo del texto. Otro punto que dificulta ponerle el dedo a la narración es la subjetividad del personaje principal: Andrés. En un primer momento “bajo la forma de un diario íntimo con fechas concretas y regulares” (López, 2000: 359), luego como una consciencia que desemboca en lo onírico, esta domina el discurso. La estructura nos obliga, como veremos, a leer incluso los contenidos más críticos y objetivos desde el tamiz de la consciencia protagónica. Pierre López ha apuntado las derivaciones de esta elaboración:

En efecto, con el ritmo entrecortado y convulsivo de su lectura, el lector podrá volver a crear en sí el mundo conflictivo evocado

en la novela. Esta lectura-construcción se elabora impregnándose de la tensión evocada en las secuencias. (2000: 373)

La individualidad de la sociedad racional y burguesa es llevada a su máxima expresión. El subjetivismo se traslada al seno generador del sentido inconexo: un libre fluir de consciencia manifestado en diferentes cuadros. Si *Débora* se detenía en una realidad exterior para evaluarla, aquí encontramos una locura interna. El final sella esta estructura. El tono de la narración y los guiños que pasan de un tópico a otro sin razón aparente, anuncian el sueño que invadirá las últimas páginas y la nota final: “*Esta historia pasa de aquí a su comienzo, en la primera mañana de mayo [...] y cuando llega de nuevo aquí, de nuevo empieza allá [...] Tal era su iluminado alucinamiento*” (Palacio, 2000j: 184; cursivas y disposición tipográfica en el original). Por esto empezaré mi análisis por la última parte. Con esa nota se trasvasa al inicio las propiedades del final, en una circularidad que da sentido a los guiños.

Podemos entender esta pieza atendiendo a una reflexión de Edmund Wilson sobre el trabajo de James Joyce en el *Ulysses*:

... hay que imaginar una serie de poemas simbolistas, que en sí mismos suponen personajes cuyas mentes se representan de modo simbolista [...] la imaginación del poeta [...] desempeña un papel absolutamente impersonal [...] se autoimpone las restricciones naturalistas relativas a la historia narrada... (Wilson, 1969: 162)

La carga simbolista tendríamos que moderarla, Pablo Palacio no acude tanto a ella, sus mecanismos siguen más bien la trama grotesca. De igual manera, solo estamos ante una consciencia, la de Andrés, que muchas veces asume un talante objetivo. Por último, otra variante: la presencia de intertítulos señalizando cada secuencia. Estos pueden ser vagos como un número que refiere un día en la entrada del diario o específicos para ubicar al lector en los “SUEÑOS” del protagonista.

Su presencia no supone un descuido de la técnica o un facilismo. Revisemos los primeros párrafos de esa sección para corroborarlo:

Estoy en un gran teatro lleno de gente.

Al mismo tiempo estoy de pie sobre un pequeño muro, decorado de nopales carnudos, atormentados, babosos y espinosos.

Frente a este muro hay una casa humilde. De ahí vienen dos mujeres ataviadas para ir al teatro. (Palacio, 2000j: 171)

La asociación arbitraria de elementos permite la formación de una atmósfera onírica. Esto mismo ocurre con la presentación de la voz hablante en un lugar sin previa explicación. Después de esto, la ubicuidad no hace pensar en un narrador omnisciente sino el efecto conseguido en los sueños de estar en dos lugares al mismo tiempo. La simple yuxtaposición cohesiva nos hace conscientes de estar presenciando el desarrollo de un yo cuya consciencia se expande en imágenes.

En el sueño, Andrés se va del teatro y pasamos a otra secuencia sin subtítulo; como antes hemos leído "SUEÑOS", suponemos que este es otro. El protagonista tiene un hijo y se apura a presentarlo:

¡Ya está aquí mi hijo! ¡Ya está aquí mi hijo!

¡Gente de este lado del mundo, sabed que me ha nacido un hijo! Ay, pobre Ana, tú no sabes que hemos tenido un hijo.

Ven acá, cosilla mía, cosilla mía gelatinosa y amoratada; ven acá, entre mis manos. (Palacio, 2000j: 172)

Esta es la excusa necesaria para hablar sobre el orden social. Pablo Palacio buscó una voz artística con furiosa obstinación. Ello lo convirtió en uno de los escritores más singulares de Ecuador, alejándose del realismo popularizado por aquella época. Al distanciarse de la corriente central, rompe con los moldes para ofrecer una voz original y experimental, inusitada hasta ese momento en la literatura latinoamericana. Sin embargo, no dejó de lado sus primeros pasos; la crítica de cómo los hombres disponen los elementos sociales fue siempre un problema fundamental en su trabajo. El contexto en que nació y la profunda agitación con la que convivió, compelieron al autor a visitarlo con cuidado. Por suerte lo hizo sin convertir su narrativa en un panfleto; su trabajo no denuncia, revisa los sistemas de diferenciación y exclusión como mecanismos del hombre.

Las piezas que completan la figura son la ironía y el humor. En lugar de señalar de forma abierta la distribución del mundo, la reduce en un cuento para niños, excusado en la conversación con el hijo:

El rey no puede vivir solo; necesita para sustentarse de otros reyes. Y cantidades de estos reyes han pintado sobre la pelota de la tierra figuritas arbitrarias dentro de las cuales se agitan, se revuelcan y gozan como en lo suyo. Los que han nacido dentro de una figurita no son de igual calidad que los que nacieron en otro, porque cada cual tiene sus ataduras. Según en dónde, se llaman rusos, polacos, alemanes, suecos. Los unos tienen atado el hocico, los otros las garras, los otros la cola.

Si el rey de hocico atado pone la mano sobre el rey de cola atada, todos sus congéneres se levantan y destrozan los unos a los otros. (Palacio, 2000j: 173)

De nuevo, el humor viene de la contradicción: un contenido alto y serio, la relación entre los países, es trabajado con un tono bajo e ingenuo, el lenguaje infantil. Se ha invertido la jerarquía para mostrar su simplicidad. Los conflictos entre las naciones se pueden reducir a la necesidad de que un niño ponga su mano sobre el otro y sus partidarios decidan confrontarlo. Retoma la crítica al orden en un planteamiento que parecía serle ajeno.

La escena cierra con la muerte del niño: “Ven acá entre mis manos [...] Más estrecho, más estrecho aún [...] —Andrés... / —¿Qué haces, Andrés... ? / —¿Eh ? Yo... Yo... ¿Eh ?” (Palacio, 2000j: 174). El asesinato ocurre con el tono absurdo y la yuxtaposición arbitraria del sueño. Es interesante ver que el asesinato de la prole es una preocupación constante en el ecuatoriano. Lo vimos en “El antropófago”, que además llevaba a cabo el acto para devorar a su familia. Considerando que *Vida del ahorcado* se convertirá en una reflexión sobre los mecanismos sociales —lo veremos en las próximas páginas—, podemos leer con dicho trasfondo. Además, Palacio ponía en la palestra de su cuento a las masas que se acercaban a observar al caníbal. En buena medida, la obsesión filicida manifiesta la idea de que los padres cortan el desarrollo de sus hijos para ajustarlos a las celdillas sociales. Así reflexionó Garmendia en “La tienda de muñecos”: las aspiraciones libertarias del narrador eran devoradas por las indicaciones del padrino que aseguraba el rígido orden de la tienda. Conjugando esta coincidencia con el problema de los grupos discursivos ofrece conclusiones extensibles al continente: tanto Ecuador como Venezuela vieron truncado su desarrollo ideológico. Los venezolanos se sometieron a Gómez; los ecuatorianos recibieron los embates de la crisis del treinta en una

vuelta al conservadurismo. Los grupos dominantes consiguieron las herramientas para tragarse a los nuevos, la vida de una nueva visión de mundo se vio devorada por el mismo principio que lo gestó. En el horizonte de expectativas de los escritores solo quedaba la contradicción monstruosa.

Retornemos a la novela. Más adelante pareciera que salimos del sueño. Se recupera la narración ordenada y realista en “ORDEN / DISCIPLINA / MORALIDAD”. Despertamos con el llamado a la puerta: “Abro... Son los señores agentes del orden público” (Palacio, 2000j: 174). Andrés es detenido. No conoce las causas de su aprensión pero ciertas descripciones nos recuerdan el ensueño:

... a mis espaldas se cierra otra puerta [...] Este es un hueco negro, hediondo a tierra. Avanzo con los brazos extendidos hacia adelante, hasta encontrar un muro, y recorro los límites de ese hueco, palpando la tierra. (Palacio, 2000j: 175)

De nuevo el énfasis nos transporta a un mundo pesadillesco. Hemos salido del sueño, pero su lógica se mantiene. Palacio convierte la novela en una exposición de la mente de Andrés; las secuencias más fieles con la realidad o la lógica, han dado paso a una forma expresiva que se concentra en la percepción del protagonista, deformando el espacio en función de sus sentimientos. Así llegamos a la “AUDIENCIA”: “El gran murmullo de la muchedumbre me oprime, me envuelve y me acosa, mientras los señores agentes del orden tienen la gentileza de abrirme camino”. La gente no es detallada, es descrita como una masa o un “cerco humano” de donde “ha salido una uña y me ha rasgado violentamente la epidermis del cuello” (Palacio, 2000j: 176). No se delimitan los espacios e incluso los ejes centrales se desbordan:

Allá, al fondo, se sientan a una mesa larga cinco grandes hombres. Ante ellos, como en cuclillas, a una mesa baja y pequeña, un hombre que no se ve que sea un grande hombre. A la derecha, otro hombre; a la izquierda, otro. Atrás, más hombres; en ruedo, más hombres. Hombres y hombres. (Palacio, 2000j: 176)

Recapitulemos: Andrés ha sido apresado y recluido por un lapso imposible de calcular: “...días, días, muchos días...” (Palacio, 2000j: 176). Así

Palacio explota la sensación de opresión. Después acude a sensaciones poco claras para describir el acoso ejercido en el protagonista –el ruido constante con que inicia el episodio; más adelante: “La muchedumbre levanta su voz de oleaje; se va contra las paredes, contra el techo” (Palacio, 2000j: 177). La masa se cifra como un cerco y, si no está concentrándose en dar la sensación de volumen, está ofreciendo un fragmento de cuerpo aislado que surge para agredir. Por último, en el centro, en lo que suponemos la representación de la autoridad, se presenta un párrafo donde la aliteración –la palabra “hombres”– colabora con el agobio del lector. Las diferencias desproporcionadas entre las mesas y los funcionarios hacen énfasis en la distancia que hay entre el ciudadano y la autoridad. Pasamos a la acusación: “este animal terrible no abriga en su pecho siquiera el amor por sus tiernos hijos. Este monstruo, no. Sí, aquí lo tenéis: Farinango, Andrés Farinango, ¡el filicida!” (Palacio, 2000j: 177). La perplejidad es total:

¿Pero qué pasa aquí? ¿Yo soy yo, Andrés? ¿Estoy aquí yo, Andrés? ¿Es una muchedumbre esta muchedumbre? ¿Y es un hombre este hombrecillo? [...] las palabras están lejanas, entrecortadas por rugidos y zumbidos. El hombrecillo habla y habla como una máquina. (Palacio, 2000j: 177)

La estupefacción aumenta la duda sobre la experiencia, a Andrés solo le falta preguntarse si está soñando. Por último, la caricatura del acusador hace énfasis en la desproporción de las imputaciones y parece encajarlas con la fuerza de la muchedumbre: “la aterradora reconstrucción... pruebas... folio 345... folio 348... [...] folio 1.001, 1002... folio... folio... Y antecedentes que por sí solos... [...] sin compasión... máximo de la pena...” (Palacio, 2000j: 177). Esto expone la fuerza ridícula del juicio, que al mismo tiempo es implacable. Es más enigmático porque “[e]so del asesinato ha sido sólo un sueño”, como refiere el abogado defensor cuando la causa está perdida (Palacio, 2000j: 182). El sinsentido domina; de la falta de sentido surge de nuevo la realidad abismal.

La desproporción es contundente con la respuesta de la justicia. Secciones tajantes reflejan la crudeza social y ponen en tela de juicio los cimientos de las comunidades: “La sociedad sólo protege a los suyos” (Palacio, 2000j: 181). En respuesta a la defensa se esboza el siguiente argumento:

No nos guiamos [...] por el criterio absurdo de la responsabilidad [...] ahora existe un nuevo y maravilloso guía del penalista moderno, y éste, a todos títulos infalibles, es la temibilidad. ¡Cuidado con el hombre temible, aunque nunca haya puesto sus manos en el vecino! (Palacio, 2000j: 181)

La irracionalidad desnuda una verdad: lo que esté más allá del esquema, del código aceptado, es temido y ajusticiado. La aseveración vale sin importar la ideología adoptada por el individuo; al final, los burgueses acusan a Andrés de bolchevique y los trabajadores sin pan de burgués, “y de la peor clase” (Palacio, 2000j: 182). El germen del proceso se reduce al temor ante el posible filicidio. Palacio retoma la clave de sus cuentos: la comunidad está ofuscada por este caso, la exaspera porque se ve en él. Sin embargo, se lleva al extremo: el crimen nunca ocurrió. Así la confianza no es el asiento del sistema; vivimos en una sociedad de la sospecha y cualquiera es digno de evaluación.

La lectura del veredicto cierra la secuencia:

«... en nombre de la República y por Autoridad de la Ley, se condena...»

¡Eh, oído mío!

La muchedumbre gira, se arremolina, da alaridos de placer. Los gritos grandes tapones de algodón, me llenan las orejas.

Todo se nubla y oscurece.

Una espesa muselina negra está deslizándose sobre los grandes tablados, como si la noche se echara a poseer este paisaje humano de ojos y uñas. (Palacio, 2000j: 183)

Queda en suspenso. En el siguiente episodio hallan a Andrés ahorcado. Y se finaliza con la nota citada al principio del análisis. El juicio se repetirá una y otra vez, como una costumbre. Recordemos que el carácter cíclico se asocia con el tiempo “de los paganos [que] era infinito e impersonal”. En un sentido originario esto expresaba la regeneración de la tierra. Luego “el tiempo cristiano fue finito y personal”. Este introduce la noción de diferencia: “acentuó la heterogeneidad [...] quiero decir: puso de manifiesto esa propiedad que lo hace romper consigo mismo, dividirse y separarse, ser otro siempre distinto” (Paz, 1974: 31-32). Al mezclarlos, Palacio está armando una impresión distintiva del tránsito. El cambio ratifica la decadencia: la muerte del protagonista. Su circularidad no regenera tan solo condice a la repetición. Se desdobra, se diferencia, y luego se reitera, vuelve a morderse la cola del desatino; es la

reproducción de la diferencia degradada: la deformidad del vacío en un espejo. Quedamos en la consciencia entrecortada de lo contradictorio.

A pesar de la negatividad del cierre, solo con él la novela cobra plenitud. No quiero decir que volvamos a la organicidad. Sin embargo, toda labor artística busca una cohesión. La pieza se quiebra para ahondar en la percepción del hombre. A lo largo de *Vida del ahorcado* leemos diversos cuadros interpretados en su carácter inconexo. Sus marcas se conjugan al final.

Bajo esta nueva luz vemos el episodio de apertura que despersonaliza con una visión objetiva, aplicando el cientificismo para escanear la trivialidad humana. El resultado es una figura grotesca: el ser humano sin disfraces, desnudo, en toda su pequeñez:

Ocurre que los hombres, el día una vez terminado [...] aislándose en grandes cubos *ad-hoc*, después de hacer las tinieblas se desnudan, se estiran sobre sus propias espaldas, se cubren con mantas de colores y se quedan ahí sin pensamiento [...] de improviso se sienten vueltos a la vida y comienzan a moverse y a ver y a oír como desde lejos. Ya cerca, un mínimo número de esos mismos hombres introducen sus pellejos en agua, bufan, tiritan y silban. Luego ocultan todo su cuerpo en telas especiales... (Palacio, 2000j: 145)

Esta figura cobra nueva perspectiva al relacionarla con la masa final. Si por sí mismo, el fragmento evocaba indagaciones sobre el tránsito humano, la animalización –el pellejo– es un antecedente del monstruo.

Algo similar ocurre con el fragmento “10”, dedicado a las universidades. Un grupo de estudiantes se suicida en plena clase porque el profesor “es un majadero”. Los guiños irónicos son muchos: el suicidio es “una idea genial”; el sabio profesor queda reducido a “buscar a gatas por la clase de palabras inútilmente perdidas” (Palacio, 2000j: 150). Lo que parecía una acción inconexa, que nos obligaba a indagar en el vacío aparente, repercute con nuevos matices. El suicidio colectivo es un anuncio del que cometerá Andrés. El maestro como un tonto pone en tela de juicio su autoridad y la de la institución que representa, ¿no fueron estas las que cayeron en el absurdo de condenar a un hombre por las divagaciones de su inconsciente? Aunque lo grotesco del poder se invierte –la figura de los estudiantes es tensa y agresiva,

la del profesor, inofensiva—, el mensaje critica las estructuras. La universidad suprime al individuo, la exageración de la historia esconde un cuestionamiento que enlazamos con uno de los aforismos de Garmendia: “He escapado de haber pasado por una Universidad, y de la vergüenza de obtener títulos a los veinte años” (Garmendia, 2014o: 399).

Podría multiplicar los análisis tratando de agotar la obra. Esta tarea sería tan inútil como difícil. Prefiero centrarme en las referencias a Ana, la novia de Andrés, porque en ellas se canaliza la anécdota. Las secciones “ROMÁNTICAS” (Palacio, 2000j: 156) se concentran en este punto. Andrés recorre los estadios típicos de la relación amorosa. Pasa de la atracción al odio expresando la inquietud del individuo en la búsqueda del otro: “la esperanza y el terror de encontrar a alguien que también me busca” (Palacio, 2000j: 161). La intimidad de estos dos personajes despierta una característica de Andrés que no he desarrollado. Podría resumirla en una frase: “Somos extraños el uno al otro y de repente estás tú aquí, atisbándome, violando mi intimidad, turbándome” (Palacio, 2000j: 165). Hemos visto al protagonista pasar por miles de circunstancias, desde la incomodidad social ante las amigas de la amada hasta la entrega definitiva, pasando por odios y reconciliaciones. Ahora, no logra coordinar su pensamiento:

Sí, yo te amo, Ana. Yo te amo entrañablemente; pero no encuentro comodidad en este cubo: es muy estrecho de mi lado y muy ancho del otro, y también es demasiado ancho de mi lado y demasiado estrecho del otro, y está sucio, oscuro, podrido.

¿PO-DRII-DOO! (Palacio, 2000j: 165)

En esta cita se halla la otra parte de la ecuación. Hemos visto una sociedad que mantiene a sus miembros bajo sospecha. Aquí tenemos al individuo incapaz de soportar su propia consciencia. Las alteraciones en los sentimientos, el tránsito de uno a otro y la multiplicidad de estados de consciencia es algo común al hombre. Este tema invade la literatura desde que los románticos descubren “que «en su pecho habitan dos almas», que en su interior algo que no es él mismo siente y piensa, que lleva su demonio y su juez” (Hauser, 1992: 359). Palacio cifra esa inquietud en su personaje y lo convierte en un paranoico; es un reflejo extremo del individuo moderno. Se

lleva la vulneración de su individualidad al acto de reafirmación, anulando las dos partes. Es significativo que justo después de esta secuencia aparezca, por primera vez, la figura del ahorcado: “Aquí estoy colgado en el bosque, en uno de estos hermosos bosques de la ciudad, cercados, amurallados y enrejados como las cárceles” (Palacio, 2000j: 166). Si bien Palacio critica un régimen que anula al hombre, también expone al hombre contingente y problemático. Lukács considera este asunto: “Mundo contingente e individuo problemático son realidades que se condicionan una a la otra”. Por una parte, “las ideas son planteadas como inaccesibles y devienen, empíricamente hablando, irreales”; Andrés construye en su mente dos extremos irreconciliables: el amor y la individualidad, son absolutos inalcanzables. Además “el mundo que lo rodea no instauro sino otro sustrato, otra materia de formas categoriales que fundan su mundo interior”. Así se crea un abismo entre la interioridad y el contexto, planteando las condiciones para formar un “carácter puramente negativo del ideal” (Lukács, 1971: 81-82). No sentimos pena por Andrés, lo vemos como un loco que se anula a sí mismo al tiempo que es evaluado. Es cierto que la comunidad no da piso al desarrollo humano pues lo mina de sospechas y lo circunscribe a un esquema mínimo; como dijo Lukács, un mundo contingente, sin círculo metafísico que lo explique. Pero el individuo está incapacitado para el desarrollo desde su interior; es un trastornado que no conjuga sus ideales con la realidad. La circunferencia se cierra como ocurre en la nota final. Si se realiza el juicio a Andrés constantemente es porque este no halla respuestas diferentes. Sociedad e individuo abren entre ellos un resquicio insalvable pero siguen su vínculo para alimentar esa intolerable condición.

4.6. Yo no soy ese

Amigo mío, ¿qué hay en la vida que no se repita?

Clemente Palma

La última sección está dedicada al motivo del doble. No me refiero a coincidencias físicas o similitudes sorprendentes como ocurre, por ejemplo, en la *The comedy of errors* [*La comedia de las equivocaciones*], de William Shakespeare. Tampoco hablaré de gemelos idénticos. Me interesa examinar

los casos “cuando dos encarnaciones alternas de un único individuo coexisten en el mismo mundo de ficción”. En otras palabras, exploraremos “el tema en el sentido más estricto”, la máxima expresión de la ambivalencia materializada la división de un individuo (Doležel, 2003: 266). Es notable que cinco de los seis narradores del *corpus* hayan abordado este tema. Bombal, Garmendia, Núñez, Palacio y Palma escriben cuentos donde reflexionan sobre la dualidad de sus personajes. ¿Por qué surge esta coincidencia? Lo fantástico debió servir como disparador, pero sorprende ver las metamorfosis que no se circunscriben a este modo. Más importante todavía, ¿qué sentido tiene la concomitancia?¹¹

Revisemos “Una semántica para la temática: el caso del doble”, de Lubomír Doležel, para establecer algunas premisas:

El tema del doble exige la manipulación más radical de los rasgos semánticos de compatibilidad e identidad personal. Como ya se ha dicho, el tema se genera cuando las encarnaciones alternas (X y X') de un mismo individuo coexisten en un mundo de ficción. En otras palabras, un individuo caracterizado por una identidad personal aparece en dos manifestaciones alternativas, frecuentemente como dos personajes de ficción. (Doležel, 2003: 269)

Aunque no exclusivamente, como veremos en los casos que nos conciernen. Es importante notar que aunque el factor de la “similitud física entre *dos personas*” es fundamental, no es el núcleo del problema. Este se cifra cuando corresponde “a «*dos almas o dos egos en un único ser humano*» (Frenzel citado por Doležel, 2003: 269; cursivas en el original). Es primordial porque la primera condición se flexibiliza en los casos que revisaremos, sin embargo, la segunda se afina generando una inquietud inconciliable. Por otro lado, hallamos una reflexión en torno a la forma que explota la ironía y la experimentación dando sentido al tópico de preponderancia semántica. En otras palabras, estos escritores enfatizarán la manipulación de la expresión consiguiendo una amalgama radical entre fondo y forma.

¹¹ Debo acotar: como en otras ocasiones no tengo espacio para indagar en las profundidades de un motivo complejísimo y de riquísima bibliografía. Me circunscribo, una vez más, a los aspectos que surgen en algunos cuentos. Por ello, dejo, como es costumbre, algunas referencias para los interesados: *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, de Bargallo Garrate; *The double and the other*, de Coates; *El doble*, de Otto Rank; *Doble contra senzill. La incògnita del jo i l'enigma de l'ltre en la literatura*, de Vilella.

Además de la característica precedente la “esencia del doble sólo puede estar en dobles simultáneos; sólo la confrontación cara a cara entre las dos encarnaciones de un mismo individuo puede explotar su total potencial semántico, emotivo y estético” (Doležel, 2003: 273). El choque suele tener consecuencias nefastas. “Por regla general, los dobles actúan como antagonistas”, de allí que ese “antagonismo da lugar a una tragedia” (Doležel, 2003: 272). En el punto anterior está la diferencia entre el tratamiento tradicional del tema y el que hacen Bombal o Núñez. Sus manejos no dejan de ser impresionantes y amenazadores, exploran la duplicación en toda su negatividad. Pero no se llega necesariamente a la tragedia, lo cual podría despertar con mayor fuerza el miedo metafísico.

El giro demuestra el talante crítico de los vanguardistas. Pensemos que lo trágico se cifra en los mismos orígenes del tema. Como revisa Otto Rank en *El doble*, sus fuentes están, en parte, en el mito de Narciso, quien alucina con su reflejo hasta morir. En los muchos ejemplos analizados por Rank se repite el motivo, acompañado de otro que le es esencial: la reproducción de la imagen. El fenómeno visual siempre ha acompañado al hombre; con igual ansiedad se ha vestido de supersticiones escalofriantes. Circunscribamos la multiplicidad de manifestaciones a dos preponderantes: la sombra y el reflejo.

Ambas figuras se vinculan: “la equivalencia del espejo y la sombra como imágenes que se aparecen al yo como sus semejanzas” (Rank, 1976: 39). Por un lado, la pérdida de la sombra, en literatura, desemboca, en muchas oportunidades, en una metáfora para referir una pérdida más radical:

... no se trata sólo de carecer de algo [...] más bien se pone el acento en la persecución por el doble, que se ha convertido en una entidad independiente, y que siempre y en todas partes se yergue como un obstáculo contra el yo... (Rank, 1976: 40)

El espejo también es motivo de inquietud porque algunos “producen rejuvenecimiento y envejecimiento [...] de la misma manera, hay cuadros cuyas líneas verdaderas sólo pueden reconocerse bajo una lente especial” (Rank, 1976: 46). La falta de reflejo también suele indicar falta de vida y el diablo o espíritus malignos suelen manifestarse a través de esas ventanas donde nos asomamos al inverso de nuestro mundo.

Las muestras repiten la indagación; algo propio y único de repente es reiterado para burlar su carácter irrepitible. Si la reacción primera es el asombro y, dependiendo de las circunstancias, el terror, no es difícil construir un contexto donde estos sentimientos sean sustituidos por la trivialidad. Así pasa con el cine, por ejemplo, primero un invento sorprendente que reproducía los movimientos de personas ausentes, se convierte, por la explicación científica y la cotidianidad, en algo trivial.

La imagen cinematográfica ocupará a Clemente Palma en *XYZ. (Novela grotesca)* (1934). Advierto que, a pesar del título prometedor, la obra no ofrece demasiado material para nuestra investigación. No se clasifica de forma significativa en los modos irónicos, sino que echa mano al género de la ciencia-ficción. No ahondaré en este tema, no es el lugar para hacerlo ni tengo el espacio disponible, además rebasaría los límites de mi investigación.¹² Por otro lado, es una obra mal lograda. Muchísimas escenas son calcos del cine norteamericano que se convierten en clichés y no ofrecen ninguna indagación artística más allá de la simple imitación.

Rolland Poe es un científico millonario que consigue dar vida a las imágenes de las estrellas partiendo de los rollos de las cámaras. Más que sombras, sus proyecciones terminan siendo personas de carne y hueso construidas gracias a un complejo mecanismo. Primero, sus creaciones son homúnculos porque se gestan con el mismo tamaño de las proyecciones en la pantalla. Después se retira a una isla para continuar sus experimentos y consigue formar seres de tamaño real que tienen una existencia muy corta. Rolland puede calcular con exactitud el tiempo de vida de los dobles de que, llegado el momento, se transforman en materia informe. Después repite el proceso científico y suplanta a los viejos con figuras nuevas. El protagonista se enamora de Jeanette MacDonald con quien empieza un romance. Al final, la isla paradisíaca es invadida por el exterior obsesionado con el sorprendente descubrimiento y se termina el idilio.

Me interesa analizar la escena de creación del doble de Greta Garbo porque será la primera que tendrá consciencia de su condición duplicada. La

¹² Para mayor información pueden consultarse los siguientes títulos: *Sobre la ciencia ficción*, de Isaac Asimov; *¿Qué es la ciencia-ficción?*, de Yuli Kagarlitsky; *Ciencia y ficción*, de Patrick Moore; y *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, de Darko Sulvin.

actriz es la sombra de la real y Rolland decide hacérselo saber cuando lleva poco tiempo de nacida. Al tener origen en los registros cinematográficos, estos seres comienzan hábito vital en el mismo punto en que estaba la actriz cuando hizo la grabación. Por tanto, de forma conveniente, Poe puede extenderse en desarrollos con los cuales entera al lector y a los otros personajes de los avances científicos. Como es de esperarse, al descubrir su condición, Garbo se inquieta:

A medida que yo iba hablando y recorriendo a Greta el secreto de su existencia, veía pintarse en su rostro indescriptible estupefacción y espanto. [...] pero esta conmoción solo duró poquísimos segundos. Fue como si su alma, o lo que fuere, se hubiera asomado al borde de un abismo infinito y, percibiendo la insondable negrura de él, hubiera retrocedido presa de vértigo y de terror incomparables que la hubieran siderado [*sic*], paralizando su artificial vida si inconsciente aura de incomprensión salvadora no hubiera subido a servir de refugio a su instinto vital. (Palma, 2006f: 192)

El fragmento cifra la actitud de los dobles ante la constatación de su talante. El terror descrito al principio, con un vocabulario rebuscado y dando excesivas vueltas al sentimiento, es casi la única inflexión al respecto. Después, el narrador asume que sus creaciones no poseen la inteligencia suficiente para acceder a la profundidad del descubrimiento y queda zanjado el asunto. Describiendo la reacción de Greta nos dice “que no quedaron huellas en [su] alma” de la explicación que él le dio, “solo registró el concepto del *hecho* de ser ella una prolongación o repetición intrascendente de otra persona” (Palma, 2006f: 192; cursivas en el original). Esta superioridad es constante en el narrador de XYZ. En muchos casos sirve para estructurar situaciones cómicas y humorísticas, invitando a la risa debido a la caída o la estupidez de los otros personajes. Pero en este caso soluciona un conflicto clave menospreciándolo.

Por otro lado, los dobles no coinciden, es decir la reproducción de Greta Garbo nunca llega a ver a la real. Solo al final, cuando las actrices dobles han sido raptadas de la isla, hay una coincidencia al exponerlas al público de Hollywood. Esto es tomado con la mayor frivolidad, como otro espectáculo. De hecho, el público del acto solo se sorprende cuando las creaciones de Rolland Poe se deshacen por sus características intrínsecas. Así se resume la

respuesta común, incluso los narradores –Poe y su amigo arquitecto–, toman el hecho como un agradable avance de la ciencia.

En líneas generales me parece que se abarca el tópico con negligencia. La dualidad es reducida al chiste que Greta Garbo ofrece a Rolland después de que este le ha explicado su origen: “Admirable, amigo mío, aunque no me parece de una gran originalidad. Hace poco se acaba de filmar en Alemania la extraña novela de Hanns Heinz Ewers, «Alraune»...” (Palma, 2006f: 193). El manejo del motivo con humor ya está registrado por Otto Rank:

... algunos motivos típicos del fenómeno del doble parecen aquí elevados, de su tragedia inconsciente a la esfera cognoscitiva del humorismo [...] el empecinado Rappelkopf acepta el intercambio de almas, como si fuese una broma; y el enfrentamiento de los dos dobles en las principales escenas de la obra lleva a múltiples confusiones. (1976: 47)

Pero Palma no indaga ni siquiera en las confusiones. Su obra se queda en la aspiración conseguida por la ciencia a tener a la orden una cuadrilla de sensuales actrices. Me he detenido en esta obra porque, a pesar de los cambios en el tópico originado en Narciso, sus raíces culturales persisten:

[El doble de Greta Garbo] se sentía como debería sentirse la imagen de su espejo a la que se hubiera dotado dentro del cristal los poderes de la conciencia, la sensibilidad y la voluntad, junto a la facultad de moverse libremente fuera de la rígida lámina azogada. (Palma, 2006f: 193)

La cuestión del reflejo persiste, incluso cuando se le mira por encima del hombro. En este caso se da una explicación pseudocientífica que colabora con la naturalización del conflicto. A pesar de ello, sigue pareciéndome insuficiente. Registro entonces una de los variados manejos del doble. Por otro lado es sorprendente que el mismo autor ofrezca, más adelante lo veremos, un cuento que sí sondea las preocupaciones de la psique ante su posible anulación.

XYZ pertenece a la segunda clasificación que hace Doležel del doble: “SE GENERA CUANDO UN INDIVIDUO, ORIGINARIAMENTE, SE DIVIDE EN DOS”. No se divide una parte del cuerpo sino que su registro visual cobra vida. El caso contrario, “[D]OS INDIVIDUOS, ORIGINARIAMENTE SEPARADOS, SE FUSIONAN” (2003: 271; versales en el original), lo hallamos en *La última niebla*, donde tendremos

una materialización más clara de la conflictiva dualidad. El trabajo de Bombal es interesante porque las dos personas fusionadas se conocen y no encuentran ningún puente entre ellas. Serán las acciones las que vayan aproximándolas y estableciendo un lazo irresoluble.

En el apartado anterior, revisamos el planteamiento de la novela: una mujer se casa con su primo, Daniel, y se ve abismada a una vida fría y mediocre, sin ningún atisbo de amor o pasión. Esto la empuja a buscar y luego ansiar los encuentros eróticos con un hombre misterioso. Paralela a esta trama, con carácter fantástico difícil de definir, está la de Regina, la esposa de Felipe, el hermano de Daniel. Su presentación es clave: su inserción activa el deseo erótico en la protagonista:

En la penumbra dos sombras se apartan bruscamente una de otra, con tan poca destreza, que la cabellera medio desatada de Regina queda prendida a los botones de la chaqueta de un desconocido. Sobrecogida, los miro.

La mujer de Felipe opone a mi mirada otra llena de cólera. (Bombal, 2000d: 60)

El deseo se despierta al constatarlo cumplido en la otra mujer. La cólera de la adúltera evidencia un espacio que debía permanecer oculto; ahora la narradora establece una unión, aunque sea de silencio, con su cuñada. El encuentro se llena de sentido con las acciones posteriores. La esposa de Daniel empieza a ahondar en la grieta. Sus cabellos, anudados en una “trenza demasiado apretada”, contrastan con “la cabellera medio desatada de Regina” (Bombal, 2000d: 60). Deja la habitación “sin haber despegado los labios” y la novela activa su cuidadoso manejo de la elipsis para ofrecer a la mujer en su cuarto, alimentando con su reflejo la inquietud:

Ante el espejo de mi cuarto, desato mis cabellos, mis cabellos también sombríos. Hubo un tiempo en que los llevé sueltos, casi hasta tocar el hombro. Muy lacios y apegados a las sienas brillaban como una seda fulgurante. Mi peinado se me antoja, entonces un casco de guerrero que, estoy segura, hubiera gustado al amante de Regina. (Bombal, 2000d: 60)

La reflexión sobre la cabellera no es casual. Su liberación implica la autonomía femenina. No es casual que, después de su intento de suicidio, a

Regina le corten los cabellos como un castigo simbólico (Guerra, 2012: 1064) Significativamente, luego apunta: “Mi marido me ha obligado después a recoger mis extravagantes cabellos” (Bombal, 2000d: 60). En Regina se cifra la libertad cercenada. No sorprende, pues, la obsesión que se despierta por ella. El relato avanza, Regina sale de la acción pero sigue presente como un referente que viola la pesada ley. En el primer viaje a la ciudad, justo la noche anterior al primer encuentro con su amante, la voz narrativa evoca el rostro de la adúltera:

Anoche soñé que, por entre rendijas de las puertas y ventanas, se infiltraba lentamente en la casa, en mi cuarto, y esfumaba el color de las paredes, los contornos de los muebles y se entrelazaba a mis cabellos, y se me adhería al cuerpo y lo deshacía todo, todo... Sólo, en medio del desastre, quedaba intacto el rostro de Regina, con su mirada de fuego y sus labios llenos de secretos. (Bombal, 2000d: 64)

La remembranza da piso a la cita amorosa. La noche siguiente, despierta sofocada y siente la presencia de la neblina. Esta vez, en lugar del rostro de la cuñada, sale a vagar por la ciudad para perderse en los brazos de un hombre cuya fisionomía tiene algo de sobrenatural. Este hecho refuerza el lazo entre las dos mujeres; siguiendo el ejemplo de Regina, la protagonista consume su deseo. Después prosiguen los diversos encuentros tamizados de incertidumbre; frente a la claridad con que se ha expuesto al primer amante, el segundo es fugaz, efímero y difícil de identificar. He aquí otro de los puntos empleados por Bombal para enrarecer el ambiente, donde el receptor buscará, con no pocos obstáculos, los asideros de su realidad deformada.

Regina reaparece al final. La identificación abre y cierra el periplo del deseo. Daniel y la narradora deben ir a la ciudad para ayudar a Felipe y su esposa; ella intentó suicidarse: “Se ha pegado un tiro. Puede que viva” y, más adelante, “[!]a trajeron de casa de su amante” (Bombal, 2000d: 87-88). Las frases dichas en voz baja reflejan un “[o]rgullo herido, sentido del decoro” (Bombal, 2000d: 88), también falta la sorpresa o el escándalo, como si Felipe comentara algo terrible pero cotidiano. Así la narradora constata la palidez de sus aventuras frente a las fervorosas experiencias de Regina:

¡Regina! Semanas de lucha, de gestos desesperados e inútiles, largas noches durante las cuales el pensamiento se retuerce

enloquecido; evasiones dentro del sueño rescatadas por despertares cruelmente lúcidos, fueron acorralándola hasta este último gesto.

Regina supo del dolor cuya quemadura no se puede soportar; del dolor dentro del cual no se aguarda el momento infalible del olvido, porque, de pronto, no es posible mirarlo frente a frente un día más. (Bombal, 2000d: 88)

El punto de partida de las dos mujeres es el mismo; la respuesta de Regina deja la actitud opuesta en la medianía, en la incapacidad. La pasividad contrasta con la agitación que lleva al suicidio, convirtiendo a los dos personajes en caras de una misma moneda.

La visita a su cuñada coincide con el desencanto. Elimina sus ilusiones y observa la realidad sin la niebla. Su esposo ha envejecido; su intento de suicidio, suprimido accidentalmente por Daniel que la sujeta cuando va a saltar a la calle, es develado como una estupidez: “El suicidio de una mujer casi vieja, ¡qué cosa repugnante e inútil” (Bombal, 2000d: 94). Por esto, la identificación es más significativa.

Al entrar en la habitación de la clínica, le parece que “Regina está tan fea que parece otra” (Bombal, 2000d: 92). Después podemos vincular los lamentos que hemos visto en la protagonista:

Se incorpora de pronto, pero recae pesadamente y se desata, le grita palabras de una desgarradora ternura. Lo insulta, lo amenaza y lo vuelve a llamar. Suplica que la dejen morir, suplica que la hagan vivir para poder verlo, suplica que no lo dejen entrar mientras ella tenga olor a éter y a sangre. (Bombal, 2000d: 93)

Por último, en esta descripción es necesario destacar el significativo detalle del cabello que inició la relación. La narradora reconstruye, en su imaginación, los hechos que concluyen en el hospital. Al final vislumbra: “dos trenzas que de un tijeretazo han desprendido, empapadas de sangre” (Bombal, 2000d: 93). Si el cabello había sido el símbolo del deseo, ahora yace desgarrado. Allí termina la reconstrucción, la narradora se desboca a describir sus sentimientos:

Y siento, de pronto, que odio a Regina, que envidio su dolor, su trágica aventura y hasta su posible muerte. Me acometen furiosos deseos de acercarme y sacudirla duramente,

preguntándole de qué se queja, ¡ella, que lo ha tenido todo!
Amor, vértigo y abandono. (Bombal, 2000d: 93)

Es claro, la cuñada refleja el deseo más allá de la experiencia idílica. La envidia surge de las prácticas transgresoras que se condensan en la vida de la esposa de Felipe. Esta escena reduce, así de particular es el uso de lo fantástico, las aventuras de la protagonista a una grieta. Regina pone en evidencia la incapacidad de plasmar su deseo más allá del sueño realizado. Como en *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, –recordemos a Jackson– se usa lo fantástico no tanto para transgredir directamente sino para permitir una reflexión sobre el individuo. La obsesión amorosa se consigue en un nivel sobrenatural; eso hace patente su actitud pasiva, su quietud, su frialdad –como la niebla– contrastada con la “mirada de fuego”.

La indagación precedente no elimina lo fantástico, dirige la atención a otro punto. La intervención de fuerzas más allá de nuestro entendimiento para materializar las pulsiones de la mujer resalta la pregunta de la obra: ¿por qué ella no puede dar viabilidad a su existencia? Como Dorian Gray al apuñalar su cuadro, la protagonista aísla su deseo en los encuentros furtivos. Con esto los anula en una excepción, una pequeña fisura en los parámetros de nuestro mundo: una representación de su lugar en la sociedad.

Regina es el espejo amenazante; rompe las reglas y se afirma desde el inicio. Así, Bombal se inserta en una de las vetas del tema del doble: “Unido a esta actitud narcisista está su impotente egoísmo, su incapacidad para el amor y su vida sexual normal” (Rank, 1976: 115). La fijación por la propia imagen denota una incapacidad para mirar al otro; la narradora fija en su mente el rostro de su contraparte. Al tener esta salida, se anula la viabilidad natural de su romance.

El estudio de Otto Rank presta herramientas para adentrarnos en el tema: “en varios otros desarrollos del motivo del doble, se pone un acento especial en el tema de la impotencia” (Rank, 1976: 96). Es evidente que las mujeres de la obra no sufren de impotencia. Pero trasvasando la modulación masculina para concentrarnos en la cavilación que hace Bombal sobre lo femenino, nace un sentido indiscutible. La relación entre ellas se encuentra en

la facultad de una para perpetrar sus apetitos ante la otra, que desvanece sus pulsiones en la expectativa.

Es indiscutible que *La última niebla* no se centra en el motivo del doble. Es más, su manejo transgrede la premisa clásica:

Siempre encontramos una semejanza que se parece al personaje principal, hasta el menor detalle, tales como el nombre, la voz y la vestimenta... semejanza que como «robada del espejo» (Hoffmann), en primer término se aparece ante el personaje principal como un reflejo. (Rank, 1976: 66-67)

La coincidencia de las agonistas es más abstracta, pero se las hace coincidir hasta acoplar el destino de una y otra. La clave reside en el deseo frustrado; en una es cotidiano y escandaloso, en la otra, sobrenatural y secreto. Compensando la falta de concomitancias físicas, las concurrencias en los acontecimientos se multiplican. Regina despierta la avidez de la protagonista cuando la encuentran en la sala con su amante; su presencia se anuda a otras piezas: el matrimonio con Daniel, el arribo a la casa, los funerales de la joven, la emanación de la niebla. Su remembranza está presente en el primer encuentro con el querido. Por último, su injerencia final obliga a constatar el paso del tiempo y el de su existencia desaprovechada.

La experiencia fantástica no ha contradicho la realidad, al contrario, la ha ratificado. La narradora escapa brevemente para retornar y descubrirse más constreñida. El motivo del doble dibuja la misma vía: enfatiza la diferencia y la brecha entre las dos jóvenes, al final señoras mayores.

En contrapartida, *Cubagua* brinda el tema del doble de modo más tradicional. Mezcla las maneras de construcción: por un lado los individuos separados se fusionan, por el otro, “[E]L DOBLE SE GENERA POR UN PROCESO DE METAMORFOSIS”, aunque esta transformación no sea tan rotunda como la del “mito moderno de Kafka” (Doležel, 2003: 272; versales en el original). Se extrema la idea de que dos personas diferentes y que no han tenido contacto, puedan convertirse en uno mismo. La unión se manifiesta en Leiziaga y Lampugnano. A la vez, Leiziaga se transforma bajo la sombra de Lampugnano. Attendamos a las coincidencias: ambos nombres empiezan con la letra *L*; los dos son representantes del poder, encargados de agilizar procesos extracción o reconocimiento; en esa labor se empecinan en hallar la riqueza fácil y el

ascenso social. Si bien descrito así, el enlace es manifiesto, su construcción será progresiva.

La insinuación que despierta las coincidencias nace en la boca de fray Dionisio. Al examinar las crónicas de la isla dice:

Si usted ha leído las crónicas de Cubagua, sabrá que aquí estuvo el conde milanés Luis de Lampugnano. Él fue quien dibujó este plano. Lampugnano ofreció a Carlos V, para la pesca de perlas, un aparato de su invención que hacía inútil el empleo de esclavos. El emperador concedió el privilegio por cinco años, a condición de reservar la tercera parte a beneficio de la corona. Lampugnano, que estaba ya arruinado, armó una expedición y se vino; pero los vecinos de Nueva Cádiz, al tener noticia de la novedad, se rebelaron contra la orden imperial. El aparato era la ruina. Ya no iban a poder emplear indios en la explotación del mar. Esta razón suprema privó en los ánimos. Reclamaron a César, quien anuló el privilegio. (Núñez, 2014: 52)

El fragmento anuncia el resto de la novela, pero el lector no lo sabrá sino hasta el final. En ese punto, la coexistencia de los dos personajes se resume en ser emisarios de la autoridad. Una lectura atenta se fijaría en que la ruina económica de Lampugnano refleja la de Leiziaga; y como el conde milanés, el ingeniero se está granjeando la enemistad de los lugareños. Núñez no deja al azar su efectividad, un guiño antes de entrar en el siguiente capítulo es definitivo: “—Por cierto —continuó en tono más familiar— que este Lampugnano tiene semejanzas con cierto Leiziaga. ¿No andas como él en busca de fortuna?” (Núñez, 2014: 53).

Las frases de Dionisio activan la atención de Ramón quien nota la coincidencia de nombres entre los conquistadores y sus ayudantes: “¿Y si fueran, en efecto, los mismos?” (Núñez, 2014: 53). La interrogante se trastoca amenazadora cuando vemos a Cálice, Cedeño y Ocampo, los españoles, probando la despiadada efectividad de sus perros:

Antonio Cedeño tiene de la mano un perro negro con movimiento de ferocidad impaciente. Ocampo habla de la maestría y el coraje de algunos perros en apresar salvajes. [...]
—¡Perros como ése quisiera cien! —dice Cálice.
[...]
Ocampo hace un guiño
—¡Suéltalo!

Morisco salta y los del campo corren enloquecidos [...] Se ve al bárbaro defendiéndose de las acometidas, rechazando la fiera con los puños. El perro salta a su cuello, luchan fieramente, y, aunque herido, el indio consigue derribarlo; pero es cosa de un instante. La bestia se abalanza de nuevo acosándole a dentelladas. (Núñez, 2014: 67-68)

Pasado este fragmento, se formula una segunda pregunta: ¿tienen los margariteños, los ayudantes de Leiziaga, la misma fiereza y la misma calidad humana? La intriga de los nombres tiene un efecto desconcertante. Más adelante confirmamos que sí hay una repetición de la historia. El doble refuerza esta lectura. Más aún, confirma las conclusiones del apartado precedente: Cállice, Cedeño y Ocampo tienen la misma actitud sin importar si los nombres se adjudican a conquistadores españoles o a marinos venezolanos. Están condenados a repetir la misma barbaridad, conclusión evidente cuando los vemos en el capítulo de la extracción. La reiteración alude a la pesadilla revisitada a través del tiempo.

Siguiendo este orden de ideas, es significativo que el relato del pasado se centre en Lampugnano. El enlace con el ingeniero de minas fomenta el sentido formal de esa decisión. La lectura de la historia se convierte en un doble de la novela que la contiene. El relato dentro del relato es como unas matruscas rusas; el presente se mira en el pasado en una repetición abismal.

La constatación definitiva se da en la cárcel, después de que Leiziaga ha sido encarcelado debido al contrabando. Si antes solo aparecían similitudes casuales, confirmamos con el protagonista –después del areito, después de la relación con el dios caído– su atadura al pasado:

El sol hostiga. Los valles, los cardones, las palmeras se cubren de un vapor cálido. Sobre la ciudad pasan las horas de bochorno lentas, agobiadoras. Ahí, sentado frente a él, hay un hombre pálido que sonríe plácidamente. ¿Lampugnano? ¿Es Lampugnano? Y era él mismo. La barba del intruso es rubia y la suya negra.

—Te ruego te apartes de mí. Somos uno mismo, realmente no tengo necesidad de verte.

Pero el otro continuaba indiferente. Leiziaga avanza amenazador y descarga el puño en el muro que le parecía un espejo. No había nadie. Con la cara pegada en el suelo permanece mucho tiempo sin moverse, en una angustia dolorosa que va circundándole, oprimiéndole. (Núñez, 2014: 174)

El desconcierto nace por la visión; el ambiente es perfecto para el desarreglo de los sentidos: canícula, encierro, hambre, miedo. Debemos recordar que Ramón Leiziaga viene de su experiencia en las catacumbas de Cubagua. Por tanto, en su boca confirmamos que la alucinación es una aparición, el pasado reflejándose en él. Por algo el muro “le parecía un espejo”. La frase “¿Es Lampugnano? Y era él mismo” resume la situación. El terror se cifra en otra: “Él mismo no se atreve a confesar lo que hay en el fondo de todo eso” (Núñez, 2014: 174). En esta página, el miedo metafísico se apodera del protagonista y del lector, la zozobra los invade al ver como caen las bases de sus paradigmas. Es curioso notar que Leiziaga asume la misma posición ante el terror que asumió el narrador de “Bajo la noche tropical y misteriosa”: pega la cara al suelo y se paraliza.

Otra vez la crítica genética de Alejandro Bruzual nos ayuda a desentrañar modificaciones que afilan el uso de lo fantástico. En la versión original, en fragmentos tachados por el escritor, se lee:

De repente ve a Lampugnano sentado ahí frente a él.

—Te ruego te apartes de ahí. Si somos lo mismo, realmente no tengo necesidad de verte.

Cuando volvió en sí un soldado trataba de ponerle una venda. Se había roto la cabeza contra la pared furioso. (Núñez, 2014: 173)

Así escrita, la escena muestra a un loco en pleno delirio. En la versión definitiva el narrador pone en duda la visión de Ramón Leiziaga y coloca en su boca la confirmación esperada por el lector. Así como asistimos junto al protagonista al juicio, lo acompañamos en su presidio y en sus experiencias más allá de la lógica científica. Queda de parte de nosotros sacar las conclusiones. Por otro lado, la nueva elaboración contiene la oportuna metáfora del espejo y la relación intertextual con el cuento del cual partió Núñez.

El motivo del doble hace ineludible la reflexión histórica por parte del receptor. Las indagaciones de Bruzual y Bohórquez parten de esta ejecución. Núñez no quería perder a su lector, con estas señas lo ata. Por si esto fuera poco, el carácter semántico se trasvasa al discurso fundando los relatos dentro de relatos que se sintetizan en una frase de la crónica que refiere el tiempo

presente de donde partimos: “Vendía el mismo óleo que ahora ambicionaba”; perlas y petróleo resumidas en una misma avaricia.

Pasemos a la manifestación más excéntrica del motivo: “La doble y única mujer”, de Pablo Palacio. El monstruo había sido el centro de “Un hombre muerto a puntapiés” y “El antropófago”, ahora se le dará voz. Una nueva incisión en la experimentación con la sociedad, el marginal es eje y emisor; la materialidad del relato surge de su boca y lo convierte en un conflicto lingüístico. La deformidad da pie al tema del doble: una y dos mujeres han nacido siamesas; sus cuerpos están diferenciados y son independientes hasta la cabeza. Como consecuencia dos personas tienen una misma consciencia:

Mi espalda, mi atrás, es, si nadie se opone, mi pecho de ella. Mi vientre está contrapuesto a mi vientre de ella. Tengo dos cabezas, cuatro brazos, cuatro senos, cuatro piernas, y me han dicho que mis columnas vertebrales, dos hasta la altura de los omóplatos, se unen allí para seguir –robustecida– hasta la región coxígea.

Yo-primerasoy menor que yo-segunda. (Palacio, 2000j: 33)

Son dos individuos pero comparten el cerebro. Por lo tanto, cuando una quiere hablar, la otra debe callar, pero ambas están conscientes de lo que se dice. Más aún, las sensaciones son percibidas por las dos yo y cada una saca sus propias conclusiones. Como dice el título son dos y una a la vez.

¿Podemos considerar esto un doble? Me parece que sí. No está el conflicto con el reflejo pero sí con la identidad. Hay dos encarnaciones alternas de la protagonista que se convierten en un único individuo. Es una modificación radical pero persiste la esencia. Es más, el caso expone su vitalidad: “permanece vivo mientras es capaz de sufrir modificaciones; ya que la vida de una estructura literaria depende, por supuesto, de su habilidad para producir nuevos efectos” (Doležel, 2003: 274). Al convertir el doble en un monstruo, Palacio efectúa una metamorfosis que señala a su sociedad. La originalidad se completa al convertirla en un problema con el lenguaje porque ella tiene que expresarse “siendo como soy, dos y una” (Palacio, 2000j: 33).

Esto no ha pasado desapercibido para la crítica. Francisco José López Alfonso indica que “su extraña condición pone en evidencia la relatividad del

orden establecido” (2000: 384), cuestión que ha demostrado ser el objetivo principal de Palacio. Ocupándose del tramado lingüístico afirma:

El lenguaje, construido con palabras comunes, es incapaz de dar nombre a lo que es único. Es significativo que le relato comience entre paréntesis, como si no fuera ése el auténtico principio, con una serie de advertencias sobre expresiones particulares elaboradas para dar cuenta de su realidad especial. (López Alfonso, 2000: 384)

La crítica entonces se presenta con fragmentos encerrados entre paréntesis para aclarar que “[h]a sido preciso que [se] adapte a una serie de expresiones difíciles que sólo puedo emplear [ella], en [su] caso particular” (Palacio, 2000j: 33). Con esa indicación, el lector disculpará que se violente el lenguaje para dar espacio a lo monstruoso:

(Aquí me permito, insistiendo en la aclaración hecha previamente, pedir perdón por todas las incorrecciones que cometeré. Incorrecciones que elevo a la consideración de los gramáticos con el objeto de que se sirvan modificar, para los posibles casos en que pueda repetirse el fenómeno, la muletilla de los pronombres personales, la conjugación de los verbos, los adjetivos posesivos y demostrativos, etc., todo en su parte pertinente. (Palacio, 2000j: 33)

López Alfonso explica que se “sugiere así el carácter insuficiente del lenguaje y sobre todo el silencio sobre esta insuficiencia” (2000: 384). Pero aquí es oportuno traer a colación las reflexiones de Jackson y Roas sobre lo fantástico y el lenguaje. El cuento ejecuta lo grotesco pero evidencia la similitud entre los modos. Si bien lo grotesco no rompe los paradigmas de realidad, aquí está a un paso de hacerlo. Los siameses, sin duda, existen, es un fenómeno natural aunque límite. Palacio pone el dedo en la llaga al unir sus siamesas en la consciencia, haciendo un doblez en la deformidad, posicionándola en la abstracción, en el discernimiento desarmado. Si los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo, este ser está más allá de ellos. No es sobrenatural, pero es inconcebible; y ante la excepción la lengua trastabilla. Así llegamos a construcciones como “yo-primera” y “yo-segunda”, indicando dos consciencias de una misma persona, o frases excepcionales: “mi boca de ella contesta” (Palacio, 2000j: 36)

La raíz que nutre el discurso está en la siamesa. Ella misma analiza sus circunstancias:

... yo, y que desbaratará completamente la clasificación de los teratólogos, que han nominado a casos semejantes como *monstruos dobles*, y que se empecinan, a su vez, en hablar de éstos como si en cada caso fueran dos seres distintos, en plural, *ellos*. (Palacio, 2000j: 34; cursivas en el original)

Por tanto, son dos personas, “en un momento dado pudo existir en mí un doble aspecto volitivo”. Pero “existe dentro de este cuerpo doble un solo motor intelectual que da por resultado una perfecta unicidad en sus actitudes intelectuales” (Palacio, 2000j: 34). Son entonces dos cabezas y una misma consciencia, dos receptores sensibles y un mismo procesador. El orden vuelve a convocarse e intenta dar viabilidad: “yo-primera, como superior, ordena los actos, que son cumplidos sin réplica por yo-segunda”; aunque “mis pensamientos generales y voliciones aparecen simultáneamente en mis dos partes” (Palacio, 2000j: 35).

Comienza aquí la lucha entre la unidad y la dualidad:

Lo que ha hecho afirmar a mis espectadores que existe en mí la dualidad que he refutado, ha sido principalmente, la propiedad que tengo de poder mantener conversación ya sea por uno u otro lado. Les ha engañado es del *lado*. (Palacio, 2000j: 36)

Dejando las apariencias:

Las emociones, las sensaciones, los esfuerzos intelectivos de yo-segunda son los de yo-primera; lo mismo inversamente. Hay *entre mí* [...] un centro a donde afluyen y de donde refluyen todo el cúmulo de fenómenos espirituales, o materiales desconocidos, o anímicos, o como se quiera (Palacio, 2000j: 36; cursivas en el original)

La mujer no puede explicar “la existencia de ese centro” ni dónde está, pero se percata de su presencia. Ella sabe que la calificarán de “desequilibrada porque a pesar de la distancia domina todavía la ingenua filosofía cartesiana” (Palacio, 2000j: 36), pero no puede más que insistir en su estructuración. Así materializa las abstracciones en muebles peculiares:

... el respaldo, que se lo he puesto yo y que no podía tenerlo antes porque precisamente, casi siempre, la condición esencial para que un mueble mío sea mueble en el cerebro de los demás, es que forme yo parte de ese objeto que me sirve y que no puede tener en ningún momento vida íntegra e independiente. (Palacio, 2000j: 39)

Pero la cara ordenadora es traicionada por sus sentimientos. Se enamora y “como antes ya he explicado, este amor no podía surgir aisladamente en uno solo de mis *yos*. Por mi manifiesta unicidad apareció a la vez en *mis lados*” (Palacio, 2000j: 40; cursivas en el original). Aquí la lógica de la unidad se cae, se devela el carácter doble del individuo que siente celos de su yo-segunda o su yo-primeras dependiendo de quién esté recibiendo las atenciones del hombre. Una interrogante resume la adversidad: “¿Quién yo debía satisfacer *mi* deseo, o mejor *su* parte de *mi* deseo?” (Palacio, 2000j: 41; cursivas en el original). Aquí está la contradicción que es ella: una consciencia, dos sensaciones; amor y celo en un mismo acto que la deja insatisfecha en su placer a medias. Si quiere satisfacer sus impulsos eróticos, el odio por ese acto la carcome desde su lado opuesto que es ella misma:

... un abrazo, un beso, y si era en lo primero venía enseguida a mi imaginación la manera cómo podía dar ese abrazo, con los brazos de yo-primeras, mientras yo-segunda agitaría los suyos o los dejaría caer con un gesto inexpresable. Si era un beso, sentía anticipadamente la amargura de mi boca de ella. (Palacio, 2000j: 40)

Por si no había quedado clara la discordancia, el final muestra la distancia que separa a las dos siamesas. Surge “en mis labios de ella [...] una manchita blancuzca [...] que más tarde se convirtió en violácea; se agrandó, irritándose y sangrando” (Palacio, 2000j: 42). Con los síntomas de la “[s]ífilis primaria” (Malaver Velásquez, 2008: 176), la doble y única mujer se sabe condenada y da vuelta a toda su propuesta de unidad haciendo explícita su inocencia ante la muerte que le espera:

Si no fuera por esos dolores insistentes que siento en mis labios... En mis labios... bueno, ¡pero no son mis labios! Mis labios están aquí adelante; puedo hablar libremente con ellos... ¿Y cómo es que siento los dolores de esos *otros* labios? Esta

dualidad y esta unicidad al fin van a matarme. Una de mis partes envenena al todo. (Palacio, 2000j: 42)

Vuelve la duplicación y se exhibe que, a pesar de tener un solo centro emanador, la exterioridad se compone de dos personificaciones. La antítesis del doble queda encarnada en esta muerte y en “este cuerpo inverosímil, estas dos cabezas, estas cuatro piernas, esta proliferación reventada de los labios” (Palacio, 2000j: 42). La trampa se extiende al más allá: “... seguramente debo tener una sola alma... ¿Pero si después de muerta, mi alma va a ser así como mi cuerpo...? ¡Cómo quisiera no morir!” (Palacio, 2000j: 42). A pesar del dolor y la incompatibilidad, ella prefiere permanecer así que pasar de estadio con las mismas características; aunque la continuidad de la vida constituye la prevalencia de lo insostenible.

Dos cuentos más restan para culminar este análisis: “La aventura del hombre que no nació”, de Clemente Palma, y “El difunto yo” (1927), de Julio Garmendia. Los dos desarrollan el motivo del doble en su sentido clásico: la convivencia en un mismo mundo de ficción de dos seres separados cuya identidad es la misma. La innovación está en los métodos de construcción.

Clemente Palma cuenta la historia de Aristipo Bruno, un hombre retraído que rehúye de insertarse en la sociedad. No completó estudios universitarios y mantiene una vida apartada en la hacienda de la familia que administra. Abandonó los estudios porque “carecía de roce social”, característica que se acentúa “en el contacto con la gente ruda del campo y [su] carácter arisco y huraño” (Palma, 2006g: 73). En oposición a las labores físicas, se interesa por la filosofía:

En mi biblioteca de trabajo se mezclaban los tratados sobre cultivo del café y caña de azúcar, crianza de animales y tratados de agricultura con los libros de Platón, Séneca, Aristóteles, Epicuro, Spinoza, Leibniz, Locke, Descartes, Krause, Kant, Hegel y demás pensadores psicólogos, moralistas y metafísicos. (Palma, 2006g: 73)

En una aseveración significativa, afirma: “El contacto con el alma de estos directores de ideas, lejos de familiarizarme con los hombres me hicieron más tímido y desconfiado, más retraído y distanciado de ellos” (Palma, 2006g: 73).

El aislamiento compone un giro imprevisible e incomprensible: el protagonista es elegido para un cargo de “representación política” (Palma, 2006g: 73). Acepta a regañadientes para ayudar a un amigo. Pero ejerce sus “funciones [...] en la forma más cómoda del mutismo absoluto”. El día en que se encuentra con su doble, asiste al parlamento y, cuando trata de entrar, el guardia “no tuvo la sensación ante mi persona de que yo fuera miembro” de la institución”. Al final logra convencerlo con una tarjeta oficial. Su entrada “no produjo la menor sensación y hasta creo que nadie la advirtió”, hecho que sorprende incluso al discreto parlamentario (Palma, 2006g: 74).

Ya instalado escucha como el “edecán leyó en voz alta” (Palma, 2006g: 75) una ficha que anunciaba su nombre y, por ende, su ingreso al hemiciclo. En un primer momento piensa que está cometiendo un error. La sorpresa lo saca de su equivocación:

Cuál no sería mi asombro, digo mal, mi espanto cuando vi penetrar en la estancia... ¡mi propia figura! [...] Desde el fondo de mi butaca veía yo, presa del mayor terror esta actuación de mi *duplicado* [...] y lo más asombroso era que yo *sentía* que ese que hablaba *era yo*, y que yo, es decir el individuo que estaba dentro de mi cuerpo en el sillón, no era sino *una sombra consciente del otro*... (Palma, 2006g: 76; cursivas en el original)

La perplejidad aumenta cuando nota que las demás personas no se sorprenden. Después de que, a solicitud del protagonista, algunos asistentes evalúan las dos encarnaciones de Aristipo Bruno, apenas llegan a afirmar: “En efecto, fijándose bien se observa que se le parece usted mucho” (Palma, 2006g: 77). Hasta ahora hemos seguido el desarrollo de un cuento clásico de dobles. El giro, incluso humorístico, está en la interacción con el segundo Aristipo Bruno. Cuando el primero se le acerca, su doble no se sorprende ni lo agrade, solo se limita a describir su condición con una burla cifrada en un retruécano que, al final, alude a las indagaciones filosóficas de Bruno:

Créeme, amigo querido, que yo soy tu persona, tu alma, tu ser... No te entristezcas ni sufras de ello porque no tienes derecho de impedirme que yo sea el que soy, cuando tú no eres el que eres, sino que eres el que soy... Con esto ya tienes ideología, ontología y metafísica para rato. Que Platón, Maine

de Biran, Pascal y Leibniz te ayuden a desentrañar el problema de las entelequias. (Palma, 2006g: 78)

La ironía: un hombre tan dedicado a la filosofía, cuya personalidad ha sido moldeada por ella, es anulado con un juego de palabras que apunta a un cuestionamiento del ser. Me parece que esto despierta la sonrisa del receptor. Nos reímos, junto con el doble, del circunspecto Aristipo. También constatamos la transgresión y sentimos el efecto del miedo metafísico.

La amenaza se confirma en ciertas partes que aluden a la manifestación física del fenómeno. El protagonista tiene pulsiones suicidas: “Pensé dirigirme al balcón, tirarme a la calle y estrellarme la cabeza contra la calzada”. Además, su presencia empieza a desvanecerse:

... por descompasados y bruscos que fueran mis movimientos *no hacían ruido*, y de mis propias palabras cuando hablé con el edecán, tengo hoy así como un vago recuerdo de que *yo no me las oía auditivamente...* (Palma, 2006g: 77; cursivas en el original)

Como suele ocurrir en estos casos, a “medida que me acercaba al grupo de *mi doble* sentía que una gran angustia me oprimía el corazón” (Palma, 2006g: 77-78; cursivas en el original). Es de esperarse el desmayo después de la interacción con el “*segundo yo*” (Palma, 2006g: 78; cursivas en el original). Al despertar busca las crónicas parlamentarias para descubrir que “Aristipo Bruno era uno de los representantes más distinguidos y el *leader* más brillante de la política ministerial” (Palma, 2006g: 79; cursivas en el original). Vuelve a asistir al parlamento, se sienta y el puesto inmediato al suyo es ocupado por el segundo Aristipo. Este último da un discurso donde termina de achacarle sus condiciones:

No todos los que viven viven, ni todos los que mueren mueren. Hay vivos que están muertos y muertos que están vivos en este complejo hervor de paradojas y absurdos, de realidades oscuras y de misterios reales que se barajan con la vida misma... (Palma, 2006g: 80).

Al final, posa su mano sobre la persona que está junto a él, ocasionándole una terrible angustia que lo obliga a salir corriendo. El grito se

escuchó como un sollozo y el portazo cerró la interrupción. Bruno se queda con las palabras de su doble; se califica como un *non nato* tras recordar la diatriba: “hay seres que son un error biológico, seres que juzgan vivir y desarrollarse, y sin embargo no viven, *no han nacido aún*” (Palma, 2006g: 80; cursivas agregadas). El discurso y la extraña fuerza expelida sobre su cabeza, ratifican la experiencia sobrenatural junto con un juicio severo sobre su persona. El cuento no cierra con la muerte sino con la multiplicación de las paradojas:

Tengo el terror de la inmortalidad porque si *soy el hombre que no nació* debo ser también *el hombre que no muere jamás*.
¿Os imagináis el horror de la duda y de la angustia eternas?
(Palma, 2006g: 81)

La lógica es impecable. Si el nacimiento conlleva a la muerte, el no-nacimiento debe ser equivalente a la no-muerte. De este modo, con la filosófica y el absurdo, Aristipo cae en un vacío interminable donde tendrá tiempo para adentrarse en su biblioteca. Por último, su presencia solo parece ser notada por su doble. Podemos concluir entonces que el edecán no lo reconocía ni escuchaba porque estaba anulándose. El hombre queda condenado a existir en su nulidad, iniciada en su incapacidad para ajustarse al mundo en que vivía, o mejor dicho no-vivía.

Pasemos a “El difunto yo”, de Julio Garmendia. Muestra también un manejo tradicional que abre como un chiste, o por lo menos con ligereza, y termina en una tragedia. Propone el extravío casual de algo importante, el *alter ego* de Andrés Erre, protagonista, para finalizar con la pérdida de la vida. Andrés ha perdido a su doble, su esposa lo sorprende en plena búsqueda. Al ser interrogado responde que ha perdido el sombrero y ella afirma que acaba de verlo salir con este en la cabeza. Se lanza a la calle para dar con su *alter ego* pero no puede continuar su búsqueda; es apresado por haber causado alborotos y agresiones en diversos lugares. Rinde sus cuentas a la ley y sale libre, muy apenado y desconcertado ante la actuación de la parte de sí que se le ha escapado. Decide continuar con las diligencias del día: va al periódico para publicar un anuncio. Llega y descubre que ya lo han puesto. Regresa a la casa pálido debido a los altercados. Al verlo así, su esposa se preocupa y le prepara una cena frugal para que luego se tome un purgante que le mejore la

salud. Sale como suele hacer todas las noches y regresa cuando ella está dormida. Por los ruidos se despierta y le pregunta si el purgante le ha sentado bien. Él afirma haberlo olvidado; ella lo desmiente, se lo ha tomado frente a ella. Al descubrir cómo ha sido suplantado, se suicida.

A lo largo de la historia, Garmendia hace gala de sus dotes de ironista dejando una serie de guiños para el lector. Estos nos hacen leer con suspicacia y más de una vez nos hacen reír. Así cuando va a hablar de su relación con el *alter ego* corrige los adjetivos empleados: “su íntimo —iba a decir «inseparable»—, su íntimo amigo y compañero” (Garmendia, 2014o: 52). Tratando de explicar la actitud de su colega los últimos días “que permanecía silencioso”, atribuye “su conducta al fastidio, al cual fue siempre muy propenso” (Garmendia, 2014o: 53). Esa frase se vuelve contra el narrador que se revela como un personaje sumamente aburrido: “la víctima es un perfecto adaptado, de recto proceder, conducta intachable, defensor rabioso del orden y las buenas costumbres, redomado aburrido: Andrés Erre” (Lasárte Valcárcel, 1992: 46). Quizás esto explique que cuando le pregunta su esposa qué ha perdido, él se apresura a responder: “Puedes estar segura de que no es el cerebro” (Garmendia, 2014o: 53), consiguiendo una nueva seña.

Fuera de la casa caemos en una comedia de las equivocaciones cuando es apresado por un policía que lo acusa, según nos dice:

... de pendenciero, escandaloso y borracho, y, además, de valerme de miserables y cobardes subterfugios, habilidades, mañas y mixtificaciones para no pagar ciertas deudas de café, de vehículos de carrera, de menudas compras. ¡Lo juro por mi honor! Nada sabía yo de aquellas deudas, ni nunca había oído hablar de ellas, ni siquiera conocía las personas o los sitios — ¡y qué sitios!... (Garmendia, 2014o: 53-54)

La solemnidad de Andrés, quien se escandaliza porque lo relacionen con determinados sitios, choca con la bajeza de las acciones de su *alter ego*. Nos sonreímos porque alguna relación debe existir entre Erre y esos hechos, después de todo, quien los realizó fue su íntimo amigo. Lo mismo ocurre cuando la esposa realiza su diagnóstico y él se crispa porque la “escandalosa conducta de [su] *alter ego* [lo] exponía a crueles privaciones alimenticias, pues [...] debería purgar sus culpas” (Garmendia, 2014o: 55). El juego con los

sentidos de la palabra sirve para confirmar el doble fondo del relato, el discurso tendrá varios niveles, del literal parten otros que abren no pocas críticas.

Más adelante, como hemos dicho, el cuento cambia su tono. El narrador nota esto y nos acerca, intentando dejar los juegos risibles que lo convertían en una caricatura:

La defección de mi *alter ego*, que empezó por ser un hecho antes risible que otra cosa, acabó en una traición que no tiene igual en los anales de las peores traiciones... Este inicuo individuo... (Garmendia, 2014o: 55)

Como se puede notar la fastuosidad traiciona a quien intenta poner un sentido unívoco. La rimbombancia de las frases nos hace recordar su inhibición ante las acusaciones de los agentes del orden. Por tanto, no podemos evitar nuestra risa ante este fragmento. A pesar de ello, desde este punto, asume una narración más seca que dará el cambio del tono en la ironía. Pasaremos de la liviandad al peso de la oscura ambivalencia; cuando Andrés está guindando del techo, Jacinto, el loro, le dice “¡Adiós, Doctor!” (Garmendia, 2014o: 57), como solía hacer cuando su dueño salía de casa. Esa frase se convierte, deja de ser trivial para transformarse en una última despedida. El loro es el único testigo, además de los lectores.

Las ironías se logran con un ligero cambio en la disposición de Andrés. Es sorprendente como basta pasar un suiche para cambiarle el tamiz risible a su seriedad. El efecto es más significativo al recordar que estamos ante un doctor, o eso nos informa Jacinto. Su figura representa la racionalidad, la lógica, el pensar frío y el positivismo. Por tanto, la subversión de Garmendia no es inocente. La esposa conoce sus horarios al dedillo; él se encoleriza con “las deshonrosas complicaciones” (Garmendia, 2014o: 54) que le genera su *alter ego*; nosotros nos divertimos con una situación tan particular. Más todavía al ver el inútil celo de Andrés que termina volviéndose contra él. En la cárcel le “faltó valor para confesar la vergonzosa fuga de [su] *alter ego*” (Garmendia, 2014o: 54), con sus amigos guarda el secreto a pesar de que lo habían visto “en diferentes sitios a horas desacostumbradas y hablaban maliciosamente de ciertos incidentes” (Garmendia, 2014o: 56).

Seguimos el recorrido que hizo el doble ese día, lo vemos reflejado en las risas de los camaradas y en la preocupación de su mujer. Detrás de las acciones que percibimos, nacen otras, coincidiendo en el suicidio que “no produjo impresión ni tuvo la menor resonancia”. El prófugo, supone Andrés, estaba escondido y se apoderó de su cadáver, se introdujo en él y continuó su vida. ¿Quién mejor que él que tenía conocimiento “de los más recónditos resortes de mi alma” para hacerlo (Garmendia, 2014o: 57)?

Las reflexiones finales develan que las leyes, “tan celosas en otros casos”, no pudieron evitar que el *alter ego* se apoderara de sus posesiones. Peor aún, se queda con el crédito “que había alcanzado yo después de largos años de conducta intachable y correctos procederes” (Garmendia, 2014o: 58). Esa reflexión altisonante desnuda la superfluidad del juicio social; cualquier vivo, como ocurre en este cuento, podría poseer esa característica.

Por encima de todo, el doble poseía una esencia que a Andrés le faltaba, cierta malicia. Al vivir apegado a las leyes, con una rigurosidad insoportable incluso para su *alter ego*, se había convertido en una imagen sin sustancia. De allí que sus amigos siguieran riendo a sus expensas después de que se suicidara o, más significativo aún, que el usurpador de su cuerpo volviera “a la alcoba conyugal, donde pasó el resto de la noche ocupado en prodigar a mi viuda las más ardientes caricias” (Garmendia, 2014o: 57). El resumen parece estar en la sonrisa equívoca que le da el “empleado del periódico” al reconocerlo y mostrarle

... una pequeña prueba de imprenta, aún olorosa a tinta fresca, y el original de ella, el cual estaba escrito como de mi puño y letra. Lo que peor es, el texto del anuncio, autorizado por una firma que era la mía misma, decía justamente aquello que yo tenía en mientes decir. (Garmendia, 2014o: 54)

El anuncio, reiterado al final, cumple con los duplicados que han ido plagando el texto:

Participo a mis amigos y relacionados de dentro y fuera de esta ciudad que no reconozco deudas que haya contraído «otro» que no sea «yo». Hago esta advertencia para evitar inconvenientes y mixtificaciones desagradables.
Andrés Erre. (Garmendia, 2014o: 54)

Por un lado, todo es real: la intención del anuncio, la redacción, incluso su firma. Pero el acto se convierte en una burla contra el personaje, sobre todo al emplear las palabras “otro” y “yo”. Por el contrario, esa breve nota constituye la única evidencia que queda, además del testimonio de Jacinto, del hecho sobrenatural.

Podemos cerrar con dos lecturas. En la primera vemos una burla de la sociedad pacata y predecible, aburrida. Las aventuras del *alter ego* no solo ponen en evidencia a Andrés sino a las reacciones predecibles de los caraqueños. ¿Cómo habría podido tramarse y ejecutarse ese plan si no se preveían las respuestas incluso de las personas más cercanas al protagonista? Esta crítica desmonta una comunidad plana y fácilmente invertible. Agreguemos a ello, el guiño con la profesión de Andrés que pareciera burlarse del positivismo y la obsesión por la ciencia.

A la vez, las palabras compelen a una segunda lectura: la sobrenatural. El suceso es una grieta imperceptible en la trama de lo real. Sin lugar a dudas estamos ante un hecho sobrenatural, Andrés consideraba inseparable a su compañero, la zozobra lo ataca al descubrir que eso no es así. En otro movimiento irónico, el miedo metafísico, además de a los lectores, afecta solo al doctor porque su celo evitó que escapara de su individualidad, dividida con su *alter ego*, quien por razones obvias no hablaría. Los únicos testigos somos nosotros que compartimos el terror ante la amenaza al releer el anuncio de nuevo, en las líneas finales. Así el relato, como el apellido del protagonista, puede leerse al derecho y al revés con los mismos fines por diferentes vías.

Es significativo notar que “El difunto yo” es el único caso en que la visualización del doble implica la muerte del observador. Recordemos que este hecho suele implicar el fallecimiento de quien lo ve: “el doble que se ve a sí mismo debe morir” (Rank, 1976: 89) dicen muchas creencias supersticiosas. El caso es más significativo si pensamos que Andrés Erre no tiene una muerte normal o absoluta: su consciencia sigue hablando como testigo privilegiado e inexplicable. Además, su cuerpo continúa viviendo con un nuevo habitante. Incluso cuando se ajustan a los parámetros, estos narradores despiertan excepciones.

La causa de cambio tan significativo está en la relación de los autores con su contexto. Ellos vivieron en décadas de profundo tránsito para

Latinoamérica, la emergencia de nuevos grupos discursivos confrontó a los antiguos. Ambos trataron de eliminarse pero no pudieron hacerlo. Por tanto tuvieron que dar viabilidad a una convivencia problemática. Sistemas de valores diferentes e irreconciliables se confrontaron con una gran vitalidad en las calles y en diferentes expresiones cotidianas. Relacionemos esto con una conclusión de Otto Rank:

El síntoma más destacado de las formas que adopta el doble es una poderosa conciencia de culpa que obliga al protagonista a no aceptar ya la responsabilidad de ciertas acciones de su yo, sino a descargarlas sobre otro yo... (1976: 122)

Las líneas, de inmediato, son enlazadas con alusiones a la culpa y liberación o personificación de la consciencia. No quiero entrar en este tema, ya lo toqué en el momento necesario. Pero sin duda los escritores emplearon el motivo para personificar la incompatibilidad que presenciaron entre los diversos grupos discursivos. En todos los casos, el doble representa una alternativa al orden central que está explicitado en el protagonista o en otros elementos de la ficción. Por ende, la no eliminación del yo o del otro cobra significación: los escritores analizados vieron la partida truncada, no había modo de avanzar pero tampoco de retroceder. Lo nuevo se quedaría como una presencia escandalosa mirando a lo viejo, que se niega a desaparecer.

5. CONCLUSIONES

Al confrontar una pieza vanguardista, el público queda impactado por el efecto de *shock*. La conflictividad de las nuevas corrientes con el público tradicional, la ambivalente condición de ser repudiadas y popularizadas por su excentricidad, consigue uno de sus sostenes en dicha marca. Peter Bürger llega a convertirla en uno de los ejes que caracteriza a las escuelas: “en los movimientos históricos de vanguardia el *shock* de los receptores se convierte en el principio supremo de la intención artística” (1987: 56). No quiere decir esto que no se halle un fenómeno similar en otros periodos, pero sí es cierto que, con el avance del siglo XX, se convirtió en una obsesión llevar el extrañamiento más allá de sus fronteras como procedimiento dominante.

A pesar de ello, el *shock* es un resultado más que un principio. Si partimos de una crítica al sistema del mundo y su representación, desembocaremos en el escudriñamiento de fórmulas y tonos inusitados. La alquimia de las formas parte de una reacción en contra de los principios. Cambiar las raíces de la obra transmite el giro a sus expresiones más visibles. El desarreglo de los sentidos fuerza al lector a indagar en el epicentro del temblor experimentado. La plasmación se enrarece, se complica, porque se abre la brecha para una nueva percepción. La manera en que vemos constituye una transgresión a los conceptos asentados; una nueva idea exige una realización propia a su contenido y esta modificará el pacto con el destinatario. A veces se criticó al vanguardista por su obsesión con la técnica y un descuido de la sustancia. Nada más lejano de la verdad. Si bien hubo estafadores, la prevalencia de las innovaciones de principios del siglo XX demuestra un hallazgo imposible de transmitir con los recursos conocidos. La relación forma-fondo se afila exigiendo una revolución radical.

En Latinoamérica, la revuelta no se centró en romper si no en desnudar. Los escritores analizados y otros mencionados recibieron con gran gusto las modificaciones en el campo que se gestaban en Europa. Establecieron vínculos y escucharon con atención. Sintonizaron esas inquietudes con sus vivencias. Pero el continente exigía distintos meridianos, como dijo Alejo Carpentier en su “Carta a Manuel Aznar”. Las nuevas corrientes fueron una oportunidad para desentrañar sus rostros ocultos. La conclusión a la que llega

el novelista cubano en su prólogo a *El reino de este mundo*, se alía con la expresión de una serie de preocupaciones surgidas dos décadas antes. La indagación en la propia cultura no rompe sino que devela facetas inéditas en busca de dicción propia. Pero darle voz a las partes ignoradas de América independiza los nódulos que surjan describiendo una ejecución no siempre complaciente. Aquí se encuentra el sentido de la diferencia con Europa, al mismo tiempo la vanguardia despierta la diferencia consigo misma.

Cada empresa creativa es un examen de la cultura; algunas conseguirán una ruptura rotunda, otras se homologarán con las búsquedas del otro lado del Atlántico, las aquí examinadas se debaten entre múltiples opciones gestando fórmulas híbridas. La dificultad del investigador frente a la vanguardia latinoamericana reside en que debe reconocer una época conflictiva más allá de las artes. La realidad latinoamericana de 1920 a 1940 manifiesta una complejidad inaudita, el continente se inserta en el marco de la economía internacional pero también constata su propia heterogeneidad, la multiplicidad de sus registros. Por ende, la literatura no puede encauzarse en un solo canal, lo desborda mostrando su escueto trazo. Aceptar la complejidad de esa época es un paso fundamental para conquistar una comprensión cabal de cómo se gestan y desarrollan las vanguardias en el nuevo mundo. ¿Por qué se acepta con tanta claridad la íntima relación entre el desasosiego de entreguerras y los movimientos europeos, pero no ofrecemos la misma concesión a los transgresores latinoamericanos? No podemos supeditarlos a fenómenos distantes y obviar los más cercanos. Creo que este objetivo se ha cumplido en los autores evaluados.

Ver las fases de la sociedad permite entender sus muestras creativas. La premisa no significa ahogar al artista a una serie de premisas sociológicas. Un verdadero estudio sopesa las múltiples incógnitas de la ecuación para descubrir enunciados inéditos y directrices que, en su contradicción, hallan sentido. Cerrar el desarrollo de la literatura vanguardista en 1931 debido a la crisis económica que sacudió al mundo, era apresurado. Algunas de las mejores propuestas de Bombal, Novás Calvo, Núñez o Palacio son producto de ese extraño momento en que el tránsito es palpable pero se sabe frustrado. Además, el giro del pensamiento no tiene que someterse exclusivamente a sus circunstancias; el creador, aunque cronista privilegiado de su tiempo, antena

receptora de los cambios, se sobrepone a las adversidades para erigir su obra. No se niega el profundo influjo de los golpes de timón del contexto, tampoco podría olvidar las alianzas con los grupos del viejo mundo, pero este no es el principio de la búsqueda. La verdadera base de la innovación se consigue en la autonomía de los escritores.

Las caras de la vanguardia latinoamericana se desvisten cuando evaluamos el propio camino y aceptamos que allí se encuentra la materia prima: no es importación de última hora, es un autoexamen crítico. El aprieto está en el talante bífido del periodo: entusiasmo y decepción. En un primer momento la inserción económica y en el nuevo orden mundial significó un considerable incremento de las fuerzas productivas y un impulso para modificar un grupo de comunidades estancadas y ansiosas de mostrar su potencial. Esto desembocó en el entusiasmo por homologarse con el mundo. A medida que se desarrollaban, los países se exigieron a sí mismos una producción cultural más acorde con los nuevos tiempos. En casos como Chile, Argentina o México, el fenómeno tuvo una premura y una impronta sumamente destacables. Es imposible despreciar los logros de Vicente Huidobro, César Vallejo o Jorge Luis Borges en las primeras décadas del siglo. Su evaluación rompe con las figuras comedidas, acabadas e, incluso, paralizadas, para emprender la aventura tras un nuevo lenguaje. Volviendo a uno de los autores que sostuvieron mis argumentaciones, ¿cómo olvidar la impronta de Rubén Darío en la tradición moderna latinoamericana?

A la vez nace otra interrogante, ¿qué hacemos con los países que se insertan después? ¿Cómo evaluamos a las naciones cuya inclusión y cambio tuvo un verdadero impacto en la década de 1920 y de forma irregular por la abrupta caída diez años después? Su búsqueda de meridiano es tan válida y significativa como las otras. Esa fue la premisa que impulsó la investigación y, me parece, ha sido ahondada con solvencia. Los resultados podían ser negativos, pero los escritores han demostrado una calidad y una propuesta subversiva de singular importancia. Su capacidad de *shock* abrumó a los países que los vieron nacer pero además lo conjugaron con otra vertiente esencial en América Latina: la transgresión. Es más, sus manejos han expuesto la entrañable relación entre la ironía y el impacto de la realización rupturista.

A la conclusión anterior se arribó al considerar el difícil entorno de los narradores del corpus. Revisando las variantes de Venezuela, Ecuador o Cuba, llegamos a la conclusión de que jugaron un rol primordial en la formación de otra vanguardia, distinta de la de los manuales. Sus tiempos se traslapan y leemos plasmaciones híbridas porque los hilos que sostienen la escena son múltiples. En muchos casos presenciamos el conflicto entre el entorno y el palpito del genio individual; el más significativo en esta sección es Lino Novás Calvo; su obra abre el realismo sin rechazarlo, asumiéndolo para agrietarlo desde dentro. La constatación precedente confirma que se impone la canalización de nuevas corrientes y lecturas, de aquí que la figuración irónica haya sido tan útil: el tamiz de la ironía da flexibilidad a la obra y a la transgresión. Se sobre impone, entonces, el reflejo de un cambio y su conflicto. Por encima de ello solo posicionaron la experiencia del lector. Me parece que una de las premisas terminantes de los miembros del *corpus* fue poner al público en la piel de sus experiencias.

La confirmación del presupuesto anterior no solo se da en los muchos análisis del capítulo cuatro. Además se constata en una de las conclusiones más rotundas con respecto a los seis escritores que he analizado: sintieron la existencia como una partida truncada, una calle ciega. En sus narraciones se plantean historias donde dos lados se topan en un conflicto interminable. En medio queda el sujeto, testigo de la pugna y principal víctima de ella, como suele pasar en los peores casos. En los mejores, se concluye con una carcajada escéptica: reafirma la vida y el conflicto, el hombre está vivo y, como todo lo vivo, no tiene remedio. La ejecución de los modos irónicos se inserta con privilegio en esta dinámica. Ni el humor ni lo grotesco, menos aún lo fantástico, buscan construir una respuesta a las problemáticas que abordan. En buena medida, la literatura moderna no trata sobre soluciones. Ya lo dijo Lukács, la épica es el género de un mundo dado, un planteamiento donde el hombre se siente completo y su contexto le responde sin problemas; el héroe épico sale a enfrentar una aventura de la cual seguro saldrá exitoso. En cambio, cuando el círculo metafísico se quiebra, el hombre se vuelve problemático y se ve a sí mismo en un mundo contingente. El humor, lo grotesco y lo fantástico, buenos hijos de la modernidad, gestan ficciones donde

el individuo confronta su propia escisión. Desembocamos en una incógnita sin solución, en la paradoja de un ser que se muerde a sí mismo.

Conectar la conflictividad descrita con la Latinoamérica de 1920 y 1930 es un paso lógico. La emergencia y caída de grupos discursivos desarrolla conflagraciones ideológicas. No se podía seguir produciendo una literatura de evasiones preciosistas porque se la veía en íntima comunión con una visión de mundo desfasada, a pesar de lo transgresiva que pudo ser en su momento. El realismo no daba cuenta de la crisis vivida, menos porque en más de un caso se canalizaba a una historia optimista. Para los nuevos transgresores, la anécdota debía centrarse en el dibujo de un mundo escindido del cual no había salida satisfactoria. De igual manera se buscaba inmiscuir al receptor en un compromiso indisoluble. Los modos irónicos son la mejor respuesta a estas inquietudes; por tanto, estos creadores no podían entregarse sin salvedades al experimentalismo de la vanguardia, lo usarán –de eso no hay duda– pero prescribiéndolo a las figuraciones revisadas.

Un aforismo de Julio Garmendia, ya citado, me ha acompañado en las reflexiones que ahora concluyo: “De pronto, me he sentido en la vida como un ratón cogido en la trampa: por más vueltas que dé y por mucho que me afane, no lograré salir vivo” (2014o: 399). Esta paradoja no deja de tener tintes humorísticos. Garmendia reduce la existencia al absurdo; somos ratas encerradas en nuestra propia ignorancia. Así le ocurrió a Andrés Erre. En la construcción de sus costumbres mostró una rigurosidad inusual, un mundo detalladamente dibujado; de pronto, entre los resquicios de ese cuadro surgió su antítesis. Al final queda como un cadáver insepulto, un trozo de piel del cual se apodera el invasor para desenvolverse en un préstamo. Andrés Erre se disuelve en una consciencia enrarecida, testificando su inusitada situación.

Algo similar acontece en los otros narradores. Esa misma contradicción entre las identidades se testifica en “La doble y única mujer” y “La aventura del hombre que no nació”. La muerte solo parece una confirmación de la paradoja de la vida, en el segundo caso ni si quiera se está seguro de la propia finitud; ¿está el hombre obligado a repetir sus contradicciones hasta una eternidad exasperante? Esa parece ser la propuesta. La hibridez ratifica lo dicho. *La última niebla* es uno de los manejos fantásticos más problemáticos. En una visión grotesca del mundo, una clausura de la vida hasta convertirla en una

tumba, la protagonista se escapa al deseo realizado de un amante sobrenatural. Se revalida la inquietud: la respuesta está más allá de mis paradigmas, para conseguirla debo perderme. Por tanto, lo fantástico deja de ser tan conciliador como parecía. Su transgresión empalidece ante el ataque visceral de la subjetividad oprimida, pero en una reflexión fría el espectro se erige para mirarnos desde la incertidumbre. Lo mismo puede decirse de *Cubagua* y *El negrero*. La cara desnuda de América, su verdadera manera de leerse, es la de un abismo desde donde nos levantamos para repetir, en un eterno retorno, la vorágine de la masacre.

Insisto en que el objetivo principal de los cuentos y las novelas del *corpus* es afectar al lector. De allí el uso de los modos. Se aprovecha la versatilidad de la figuración irónica para la elaboración de papeles anómalos, arduos de clasificar, que apuestan por una lectura muy específica. Dialoga con la vanguardia pero no es consumida por ella. De forma curiosa, ambas vertientes llegan a una encrucijada: la recepción activa. Alcanzamos uno de los aspectos que más se destaca: la adaptación del *shock* a las necesidades de los nombres señalados. Si la clave vanguardista da la pauta para acoplar al lector, la ironía se hermana con ella en un resultado que se afinca en cada nuevo giro. No es raro, entonces, que se dificulte ver a estos nombres como vanguardistas en un primer vistazo. El aspecto más llamativo de los movimientos, no se explota de la manera esperada, abre paso a otra manifestación. Recordemos a Garrandés, una de las facetas de las vanguardias en Latino América es la exploración temática. En nuestros autores se combina con los modos irónicos como estribo de su labor. Llego a una de las conclusiones primordiales: los modos irónicos hermanan a los autores del *corpus*, dan figura a sus poéticas que, a pesar de la distancia, denotan vínculos evolutivos.

Es interesante como la argumentación previa resuelve muchos de los conflictos iniciales. En la revisión teórica la figuración irónica hizo coherente la trama entre tres propuestas complejas: fantástico, grotesco y humor. Aunado a ello, se vio cómo se enlazaban con la realidad de las comunidades: los grupos discursivos y sus diferencias activan el mecanismo; los modos son algunas de sus manifestaciones. En nuestro trabajo, sin explotar toda la potencialidad de esos postulados, el programa dio base para leer la literatura moderna en

Latinoamérica. La ironía es una de las fundaciones de la modernidad y se conjuga muy bien con las empresas rupturistas. Todo ello juega con las inquietudes propias de una cultura en crisis, vista como un proceso en desarrollo, crecimiento, conflicto constructivo. Las diferencias entre las agrupaciones activan la figuración para indagar en los valores y la relativización de las estructuras. Así se materializa un enfoque innovador; su empleo en conjunto, entonces, es una tejido rastreado por los casos indagados y es posible que por otros del continente.

Esa nueva manera de percibir desentraña lo oculto, abre una puerta hacia habitaciones secretas desde donde se escapan voces ignotas. Por eso uno de los apartados del análisis se titula “La trastienda del mundo”. Reducir las cosas gesta la ilusión de maleabilidad. Describir el orden como una “Tienda de muñecos” es un juego de niños, la paradoja es convertirlo en una inversión cuyo reflejo muestra un rostro enrarecido. El examen detallado parece una tarea simple, pero en su ejecución descubrimos resquicios o facetas dobles incompatibles con el punto de inicio. Los monstruos de Palacio surgen del exilio para cobrar preponderancia. Homosexuales y antropófagos son espejos donde el moralista percibe su distorsión. Lo propio parece ocurrir con la inserción política de Panamá en el nuevo orden mundial; los pactos con el poder se vuelven ventanas para ver una comunidad deformada en *La galera de Tiberio*. Las respuestas más radicales de esta sección fueron “Las islas nuevas” y *Tres cuentos verdes*; confirman hipótesis de que el desasosiego se puede manifestar con la carcajada o con el terror. La primera está en los relatos de Palma donde la única manera de hacer frente al caos del mundo es con la reafirmación genital; nada queda resuelto pero con nuestra viveza y sed de reproducción sorteamos más de un escollo. En la segunda, el miedo metafísico nos paraliza, nos hace trancar la llamada donde estaba la profundización en lo desconocido.

La hibridez dificulta los rastros y al mismo tiempo los afianza. Un período de crisis viene acompañado por la renovación de los géneros. La ruptura con la tradición no tiene que hacerse solo desde los manifiestos –incluso se ejecuta desde su parodia. Las combinaciones, muchas veces, buscan innovadoras aproximaciones a estructuras anquilosadas, como hizo Palma en *Mors ex vita*. Pero también resulta en paradojas inquietantes como las de Palacio y

Garmendia. En sus cuentos, los chistes se desdoblaron en turbaciones irresolutas.

La extrañeza de las propuestas tiene su origen en el interés por posicionar al receptor en la incertidumbre del emisor. Quitar los parámetros de lectura y sustituirlos por guiños nuevos y, en muchos casos, adversos, es el medio justo para cifrar culturas híbridas. ¿Cómo reaccionaría el lector con un cuento como “La realidad circundante”? Textos como el mencionado obligaron a desarrollar nuevas destrezas interpretativas. El realismo se presenta pero, de repente, ha perdido sus asideros. Su peso fue significativo para Lino Novás Calvo, incluso me arriesgaría a decir que para Palacio –cómo más podemos interpretar su preocupación por la crítica social. Sin embargo, las pulsiones de la transgresión se presienten en el enrarecimiento de las páginas. *El negrero* es la mejor prueba de lo dicho. Las circunstancias impidieron que Novás fuera un rupturista radical, pero la impronta de los nuevos tiempos no le permitió ser indiferente. Se cuele el latido de un cuerpo grotesco entre las manos de un escritor atado por su contexto pero impulsado por su búsqueda.

Los demás casos confirman las líneas escritas. En *Cubagua*, asistimos a la necesidad de lo fantástico; Enrique Bernardo Núñez solo pudo escribir su obra maestra al romper con el viejo estilo realista y aceptar que la representación de un conflicto sin solución solo podía venir con una trama sobrenatural. La realidad americana queda como una tendencia atávica que sobrepasa a sus pobladores compeliéndolos a reiterar las circunstancias de su conquista sin un sentido manifiesto más allá de la codicia. En *La última niebla* ya retomamos la expresión como un testimonio del tránsito vital en el rígido esquema patriarcal; la narración muchas veces parece el testimonio grotesco de una subjetividad sepultada. La idea de la muerte en vida atraviesa muchísimas de las piezas como la paradoja máxima. Finalmente, Palacio pone en tensión la crítica social y el arte. La deshumanización analizada por Ortega y Gasset recoge una preocupación por la circunstancia del hombre en Ecuador. El punto medio es la experimentación desde lo grotesco.

El último apartado que me faltaría por recapitular es el del doble. El abordaje de este motivo es el más elocuente por su flagrante presencia. Por si esto no fuera poco, su empleo cambia, se transforma en manifestaciones singulares que confirman las conclusiones desarrolladas. Si estamos ante

ideologías irreconciliables, obligadas a convivir, el individuo se siente dividido en una insoportable existencia duplicada.

No voy a seguir ahondando en estas reflexiones, me parece que los puntos han sido bien abordados. Solo quiero retomar un curioso resultado: Latinoamérica necesitaba nuevos meridianos para dibujarse en el mapa, así testimoniaron muchísimos escritores; la cuestión está en cómo las líneas trazadas rompen con la percepción conciliatoria de un hemisferio que trataba de ofrecerse al mundo sin lados oscuros. Este trabajo ha sido una muestra de lo contrario; los seis escritores del corpus nos han hecho vivir su desorientación, su ubicación a destiempo. En su plasmación quedan las hojas ocultas de una propuesta que se pretendía dulcificada.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. OBRAS DE LOS AUTORES DEL CORPUS DE TRABAJO

Bombal, M. L. (2000a). "La amortajada". En *Obras completas* (pp. 97-177). 3ª ed. Santiago de Chile: Andrés Bello.

_____. (2000b). "Las islas nuevas". En *Obras completas* (pp. 181-205). 3ª ed. Santiago de Chile: Andrés Bello.

_____. (2000c). "La última niebla". En *Obras completas* (pp. 55-95). 3ª ed. Santiago de Chile: Andrés Bello.

_____. (2000d). *Obras completas*. 3ª ed. Santiago de Chile: Andrés Bello.

_____. (2000e). "Washington, ciudad de las ardillas". En *Obras completas* (pp. 269-277). 3ª ed. Santiago de Chile: Andrés Bello.

Garmendia, J. (2014a). "Aforismos". En *Obra completa* (pp. 398-401). Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.

_____. (2014b). "Cuando pasen 3.000 años más...". En *Obra completa* (pp. 23-26). Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.

_____. (2014c). "El alma". En *Obra completa* (pp. 34-39). Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.

_____. (2014d). "El camino a la gloria". En *Obra completa* (pp. 5-7). Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.

_____. (2014e). "El cuento ficticio". En *Obra completa* (pp. 30-33). Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.

_____. (2014f). "El difunto yo". En *Obra completa* (pp. 52-58). Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.

_____. (2014g). "El hierro". En *Obra completa* (p. 381). Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.

_____. (2014h). "La joroba". En *Obra completa* (pp. 344-345). Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.

_____. (2014i). "La patria". En *Obra completa* (pp. 377-378). Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.

_____. (2014j). "La poesía elocuente". En *Obra completa* (pp. 365-366). Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.

_____. (2014k). "La realidad circundante". En *Obra completa* (pp. 50-52). Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.

_____. (2014l). "La tienda de muñecos". En *Obra completa* (pp. 27-30). Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.

_____. (2014m). "Los trajes". En *Obra completa* (p. 386). Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.

_____. (2014n). "La verbena de san Simón". En *Obra completa* (pp. 336-337). Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.

_____. (2014ñ). "Mis hermosos escrúpulos". En *Obra completa* (p. 385). Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.

_____. (2014o). *Obra completa*. Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.

_____. (2014p). "Opiniones para después de la muerte". En *Obra completa* (p. 19-22). Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.

Novás Calvo, L. (1970). "La noche de Ramón Yendía". En *Maneras de contar* (pp. 27-60). New York: Las Américas.

_____. (1990a). "Aquella noche salieron los muertos". En *Obra narrativa* (pp. 45-67). La Habana: Letras Cubanas.

_____. (1990b). "En las afueras". En *Obra narrativa* (pp. 113-125). La Habana: Letras Cubanas.

_____. (1990c). "La noche de Ramón Yendía". En *Obra narrativa* (pp. 68-91). La Habana: Letras Cubanas.

_____. (1990d). *Obra narrativa*. La Habana: Letras cubanas.

_____. (2003). "El flautista". En *Angusola y los cuchillos* (pp. 43-45). Santiago de Cuba: Oriente.

_____. (2005). "En las afueras". En *Otras maneras de contar* (pp. 41-55). Barcelona, España: Tusquets.

_____. (2008). "Novela por hacer". En *Órbita de Lino Novás Calvo* (pp. 392-405). La Habana: Unión.

_____. (2011). *El negrero. Vida novelada de Pedro Blanco Fernández de Trava*. Barcelona, España: Tusquets.

Núñez, E. B. (1920). *Después de Ayacucho*. Caracas: Biblioteca Venezuela de "El Universal".

_____. (1928, febrero 4). “Bajo la noche tropical y misteriosa”. Desde las playas de la isla encantada el pensador oye al infinito. En *Mundo al día. Diario gráfico de la tarde. Año V. Número 1212* (p. 14). Bogotá.

_____. (1967). *La galera de Tiberio*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

_____. (1997a). “El crimen de una telefonista”. En *La insurgente y otros relatos* (pp. 85-88). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

_____. (1997b). “La ninfa del Anauco”. En *La insurgente y otros relatos* (pp. 125-154). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

_____. (1997c). “La que no tuvo azahares”. En *La insurgente y otros relatos* (pp. 69-75). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

_____. (2014). *Cubagua*. Caracas: Fundación Celarg.

Palacio, P. (2000a). “Amor y muerte”. En *Obras completas* (pp. 55-58). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX.

_____. (2000b). “Brujerías”. En *Obras completas* (pp. 19-24). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX.

_____. (2000c). “Débora”. En *Obras completas* (pp. 111-141). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX.

_____. (2000d). “El antropófago”. En *Obras completas* (pp. 14-18). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX.

_____. (2000e). “El frío”. En *Obras completas* (pp. 59-62). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX.

_____. (2000f). “El huerfanito”. En *Obras completas* (pp. 53-54). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX.

_____. (2000g). “La doble y única mujer”. En *Obras completas* (pp. 33-42). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX.

_____. (2000h). “Las mujeres miran las estrellas”. En *Obras completas* (pp. 25-28). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX.

_____. (2000i). “Los aldeanos”. En *Obras completas* (pp. 63-66). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX.

_____. (2000j). *Obras completas*. Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX.

_____. (2000k). “Sentido de la palabra *realidad*”. En *Obras completas* (pp. 218-232). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX.

_____. (2000l). “Sentido de la palabra *verdad*”. En *Obras completas* (pp. 203-217). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX.

_____. (2000m). “Una mujer y luego pollo frito”. En *Obras completas* (pp. 92-106). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX.

_____. (2000n). “Un hombre muerto a puntapiés”. En *Obras completas* (pp. 7-13). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX.

_____. (2000ñ). “Vida del ahorcado”. En *Obras completas* (pp. 143-184). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX.

Palma, C. (2006a). “El hijo pródigo”. En *Narrativa completa. I.* (pp. 248-253). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____. (2006b). “El hombre del cigarrillo”. En *Narrativa completa. II.* (pp. 57-71). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____. (2006c). “Elogio y diatriba”. (Versículos adicionales al Génesis). En *Narrativa completa. I.* (pp. 443-445). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____. (2006d). “La aventura del hombre que no nació”. En *Narrativa completa. II.* (pp.72-81). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____. (2006e). "Mors ex vita". En *Narrativa completa. II.* (pp. 11-56). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____. (2006f). *Narrativa completa. I.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____. (2006g). *Narrativa completa. II.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____. (2006h). "Sobre el modernismo y los modernistas". En *Narrativa completa. II.* (pp. 403-406). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____. (2006i). "Sobre los últimos proyectos literarios y la literatura peruana". En *Narrativa completa. II.* (pp. 383-387). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____. (2006j). "Tres cuentos verdes". En *Narrativa completa. II.* (pp. 87-120). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____. (2006k). "XYZ. (Novela grotesca)". En *Narrativa completa. II.* (pp. 121-367). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

6.2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL

Adoum, J. E. (1980). "Prólogo". En Gallegos Lara, J. et all. *Narradores ecuatorianos del 30* (pp. IX-LXI). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Aguilera Malta, D., Gil Gilbert, E. y Gallegos Lara J. (1980). "Los que se van". En Gallegos Lara et all. *Narradores ecuatorianos del 30* (pp. 1-84). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Becco, H. J. (comp.) (1992). *Historia real y fantástica del Nuevo Mundo*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

Bethell, L. et al. (1991). *Historia de América Latina. 5. La independencia*. Barcelona, España: Crítica

Burgos, F. (1995). *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

Cappelletti, Á. J. (1992). *Positivismo y evolucionismo en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

Collazos, O. (1977). "Prólogo". En *Los vanguardismos en la América Latina* (pp. 7-20). Barcelona, España: Península.

Fernández Moreno, C. (1977). "Distinguir para entender. (Entrevista con Leopoldo Macheral)". En Collazos, O. *Los vanguardismos en la América Latina* (pp. 41-60). Barcelona, España: Península.

Fernández Retamar, C. (1977). "La poesía vanguardista en Cuba". Collazos, O. *Los vanguardismos en la América Latina* (pp. 191-210). Barcelona, España: Península.

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D. F.: Grijalbo.

Grases, P. (2010). "Prólogo". En Grases, P. (comp.). *Pensamiento político de la emancipación venezolana* (pp. IX-XXVII). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Halperin Donghi, T. (1981). *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza.

Hauser, A. (1965). *El manierismo. La crisis del renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Madrid: Guadarrama.

_____. (1992). "El Romanticismo alemán y el de Europa occidental". En *Historia social de la literatura y del arte*. (pp. 339-412). Barcelona, España: Labor.

Henríquez Ureña, P. (1969). "VI. El período de organización [1860-1890]". En *Las corrientes literarias en la América Hispana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Jauss, H. R. (1995). *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad*. Madrid: Visor.

Marinello, J. (1977). "Sobre el vanguardismo en Cuba y en la América Latina". Collazos, O. *Los vanguardismos en la América Latina* (pp. 211-224). Barcelona, España: Península.

Marini-Palmieri, E. (comp.) (1989). *Cuentos modernistas hispanoamericanos*. Madrid: Castalia.

Marini-Palmieri, E. (1989). "Introducción". En Marini Palmieri, E. (comp.) *Cuentos modernistas hispanoamericanos* (pp. 11-45). Madrid : Castalia.

Márquez Rodríguez, A. (1996). *Historia y ficción en la novela venezolana*. 2ª ed. Caracas: La Casa de Bello.

Martínez, J. L. (1972). "Unidad y diversidad". En Fernández Moreno, C. (coord.) *América Latina en su literatura* (pp. 73-92). México: Siglo Veintiuno.

Martínez Villena, R. *et all* (1995). "Declaración del Grupo Minorista". En Verani, H. J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)* (pp. 123-125). 3ª ed. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Morón, G. (2004). *Breve historia contemporánea de Venezuela*. 2ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica.

Medina, J. R. (1981). *Ochenta años de literatura venezolana*. Caracas: monte Ávila.

Osorio, N. (1985). *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela (Antecedentes y documentos)*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.

Picón Salas, M. (1988). "Las nuevas corrientes del arte". En Osorio, N. (ed.) *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (pp. 50-59). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Rama, Á. (1985a). *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

_____. (1985b). *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona, España: Alfadil.

_____. (1987). "Introducción. El Techo de la Ballena". En Rama, A. (comp.). *Antología de El Techo de la Ballena* (pp. 11-37). Caracas: Fundarte.

_____. (1990). "La familia latinoamericana de Julio Garmendia". En *Ensayos sobre literatura venezolana* (pp. 77-82). Caracas: Monte Ávila.

Ramos, J. (2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas: El perro y la rana.

Rodríguez Monegal, E. (1972). "Tradición y renovación". Fernández Moreno, C. (coord..) *América Latina en su literatura* (pp. 139-166). México D. F.: Siglo Veintiuno.

_____. (2003). "La narrativa hispanoamericana: tendencias actuales". En *Obra selecta* (pp. 9-17). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Santaella, J. C. (comp.) (1986). *Diez manifiestos literarios venezolanos*. Caracas: La Casa de Bello.

Semprún, J. (1985). "El futurismo y la guerra". En Osorio, N. *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela. (Antecedentes y documentos)* (pp. 189-191). Caracas: Academia Nacional de la Historia.

Shaw, D. L. (1981). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.

Sin Firma. (1986). "Nuestra intención". En Santaella, J. C. (comp.) *Diez manifiestos literarios venezolanos* (pp. 19-21). Caracas: La Casa de Bello.

_____. (2011). "Somos". En Vilain, R. y Rojas Ajmad, D. (eds.) *Revista válvula (1928). Edición facsimilar* (pp. 39-40). Mérida, Venezuela: Actual.

Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. México: Fundación de Cultura Económica.

Sosnowski, S. (1997). "Las vanguardias literarias en Hispanoamérica". En Sosnowski, S. (coord.) *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión* (pp. 9-66). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Tamayo, P. (1985). "Homenaje y demanda del indio". En Osorio, N. *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela. (Antecedentes y documentos)* (pp. 255-259). Caracas: Academia Nacional de la Historia.

Torre, G. de (1974). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama.

Uslar Pietri, A. (1988). "El futurismo". En Osorio, N. (ed.) *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (pp. 238-240). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

_____. (1995a). "La vanguardia, fenómeno cultural". En Verani, H. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)* (pp. 172-174). 3ª ed. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

_____. (1995b). "Somos". En Verani, H. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)* (pp. 175-176). 3ª ed. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

_____. (1997). "Realismo mágico". En Sosnowski, S. (coord.) *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión* (pp. 519-523). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Vallejo, C. (1995). "Autopsia del superrealismo". En Verani, H. J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos Proclamas y otros escritos)* (pp. 195-199). 3ª ed. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

_____. (1995). "Contra el secreto profesional". En Verani, H. J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos Proclamas y otros escritos)* (pp. 192-194). 3ª ed. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Vallenilla Lanz, L. (1991). *Cesarismo democrático*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Vera, P. J. (1980). "Cronología". En Gallegos Lara et all. *Narradores ecuatorianos del 30* (pp. 471-675). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Verani, H. J. (1995a). "Las vanguardias literarias en Hispanoamérica". En *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos proclamas y otros escritos)* (pp. 9-80). 3ª ed. México D. F.: Fondo de Cultura económica.

_____. (1995b). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos proclamas y otros escritos)*. 3ª ed. México D. F.: Fondo de Cultura económica.

_____. (1997). "Las vanguardias literarias en Hispanoamérica". En Sosnowski, S. (comp.). *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión. III* (pp. 9-66). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Yurkievich, S. (1996). *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus.

6.3. BIBLIOGRAFÍA SOBRE LOS AUTORES DEL CORPUS DE TRABAJO

Agosín, M. (2008). "La última niebla o la obsesión imaginativa". En Tamayo Fernández, C. y Simón P. (eds.) *Valoración múltiple. María Luisa Bombal* (pp. 157-176). La Habana: Casa de las Américas.

Allen, M. E. (2008). "Estilo y destino de *La última niebla* y *La amortajada*". En Tamayo Fernández, C. y Simón P. (eds.) *Valoración múltiple. María Luisa Bombal* (pp. 49-61). La Habana: Casa de las Américas.

Alonso, A. (2008). "Aparición de una novelista". En Tamayo Fernández, C. y Simón P. (eds.) *Valoración múltiple. María Luisa Bombal* (pp. 37-48). La Habana: Casa de las Américas.

Baker, A. F. (2008). "El tiempo y el proceso de individuación en *La última niebla*". En Tamayo Fernández, C. y Simón P. (eds.) *Valoración múltiple. María Luisa Bombal* (pp. 219-239). La Habana: Casa de las Américas.

Barrera Linares, L. (1997). *Desacralización y parodia. Aproximación al cuento venezolano del siglo XX*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana-Equinoccio.

Bohórquez Rincón, D. (1990). *Escritura, memoria y utopía en Enrique Bernardo Núñez*. Caracas: La Casa de Bello.

Bruzual, A. (2012). *Aires de tempestad. Narrativas contaminadas en Latinoamérica*. Caracas: Fundación Celarg.

_____. (2014). "Estudio introductorio. Neocolonialismo y escritura. Una visión genética de Cubagua". En Núñez, E. B. *Cubagua* (pp. XXV-XXXVIII). Caracas: Fundación Celarg.

Carpentier, A. (2011). [Contraportada del libro *El negrero*, de Lino Novás Calvo]. En Novás Calvo, L. *El negrero*. Barcelona, España: Tusquets.

Castillo de Berchenko, A. (2000). "Pablo Palacio y las formas breves: poemas y cuentos". En Palacio, P. *Obras completas* (pp. 273-309). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX.

Corral, W. H. (2000). "Cronología". En Palacio, P. *Obras completas* (pp. 255-269). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX.

Fernández, M. C. (1997). "Estudio introductorio. Cronología- Pablo Palacio y su tiempo". En Palacio, P. *Obras completas* (pp. 7-71). Quito: Libresa.

_____. (2000). "Pablo Palacio y el contexto socio-cultural en el Ecuador de los años veinte y treinta". En Palacio, P. *Obras completas* (pp. 464-527). París: Universidad de París.

Ferrater Mora, J. (2004). "Positivismo". En *Diccionario de filosofía* (pp. 2853-2856). 3ª reimp. Barcelona, España: Ariel.

Garrandés, A. (1997). "Lino Novás Calvo y la identidad literaria hispanoamericana". En Novás Calvo, L. *Pedro Blanco, el negrero*. La Habana: Letras Cubanas.

Goïè, C. (2008). "*La última niebla*. Consideraciones en torno a la estructura de la novela contemporánea". En Tamayo Fernández, C. y Simón P. (eds.) *Valoración múltiple. María Luisa Bombal* (pp. 71-88). La Habana: Casa de las Américas.

Gomes, M. (2014). "Julio Garmendia: marginal y canónico". En Pacheco, C., Barrera Linares, L. y Sandoval, C. (coords.) *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX* (pp. 105-119). Caracas: Equinoccio.

Guerra, L. (2000). "Introducción". En Bombal, M. L. *Obras completas* (pp. 7-49). 3ª ed. Barcelona, España: Andrés Bello.

_____. (2008). "*La última niebla: ensueño y frustración de la existencia femenina*". En Tamayo Fernández, C. y Simón P. (eds.) *Valoración múltiple. María Luisa Bombal* (pp. 135-155). La Habana: Casa de las Américas.

_____. (2012). *Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

König, I. (1983). "Perspectiva narrativa y configuración de lo fantástico en «La tienda de muñecos» de Julio Garmendia". En Santaella, J. C. (comp.) *Julio Garmendia ante la crítica* (pp. 267-289). Caracas: Monte Ávila.

Larrazábal Henríquez, O. (1987). "Prólogo". Enrique Bernardo Núñez: la novela como reflexión e interpretación histórica. En Núñez, E. B. *Novelas y ensayos* (pp. IX-XXXVIII). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Lasarte, J. (1995). *Juego y nación*. Caracas: Fundarte.

Lasarte Valcárcel, J. (1992a). "Julio Garmendia: el fantástico irreverente. Poética y parodia". En *Sobre literatura venezolana* (pp. 38-46). Caracas: La Casa de Bello.

_____. (1992b). "Relectura de *Después de Ayacucho*". En *Sobre literatura venezolana* (pp. 95-106). Caracas: La Casa de Bello.

López, P. (2000). "Lecturas y/de estructuras en las novelas de Pablo Palacio". En Palacio, P. *Obras completas* (pp. 349-374). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX.

López Alfonso, F. J. (2000). "El nihilismo en los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés*". En Palacio, P. *Obras completas* (pp. 375-390). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX.

Manzoni, C. (2000). "Una estética de la ruptura". En Palacio, P. *Obras completas* (pp. 447-464). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX.

- Marini-Palmieri, E. (1989). "Introducción". En Marini- Palmieri, E. (comp.) *Cuentos modernistas hispanoamericanos* (pp. 11-45). Madrid: Castalia.
- Márquez Rodríguez, A. (1996). *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas: La Casa de Bello.
- Medina, J. R. (1981). *Ochenta años de literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila.
- Miliani, D. (1973). "Enrique Bernardo Núñez. *La galera de Tiberio*". En *Prueba de fuego. Narrativa venezolana. Ensayos* (pp. 92-110). Caracas: Monte Ávila.
- _____. (1985). *Tríptico venezolano. (Narrativa. Pensamiento. Crítica)*. Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.
- _____. (2005). "Introducción". En Gallegos, R. *Doña Bárbara* (pp. 9-105). 6ª ed. Madrid: Cátedra.
- Mora, G. (2008). "«Las islas nuevas»: o el ala que socava arquetipos". En Tamayo Fernández, C. y Simón, P. (eds.). *Valoración múltiple. María Luisa Bombal* (pp. 207-218). La Habana: Casa de las Américas.
- Orihuela, A. G. (1967). "Prólogo". En Núñez, E. B. *La galera de Tiberio* (pp. 11-23). Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Osorio T., N. (1980). "«La tienda de muñecos» de Julio Garmendia en la narrativa de la vanguardia hispanoamericana". En Santaella, J. C. (coord.) *Julio Garmendia ante la crítica* (pp. 117-153). Caracas: Monte Ávila.
- Prieto, Y. (2013). *La modernidad en Julio Garmendia. La ironía, el humor y los síntomas de su reescritura*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Robles, H. E. (2000). "Pablo Palacio: a punta de risa. (Vanguardia/posmodernidad y la vigencia de su obra)". En Palacio, P. *Obras completas* (pp. 310-330). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José: ALLCA XX.
- Romero, C. (2008a). "Lino Novás Calvo: adagio de noches de arcanos y de fuegos". En Novás Calvo, L. *Órbita de Lino Novás Calvo* (pp. 7-33). Bogotá: Unión.
- _____. (2008b). "Lino Novás Calvo en tercera persona". En Novás Calvo, L. *Laberinto de fuego. Epistolario de Lino Novás Calvo* (pp. 13-27). La Habana: La Memoria- Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau.

Sambrano Urdaneta, O. (1999). *Del ser y del quehacer de Julio Garmendia*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

_____. (2008). "Cronología. Vida y obra de Julio Garmendia". En Garmendia, J. *La tienda de muñecos y otros textos* (pp. 261-268). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Sánchez, H. (2008). "El trasfondo místico en *La última niebla* de María Luisa Bombal". En Tamayo Fernández, C. y Simón P. (eds.) *Valoración múltiple. María Luisa Bombal* (pp. 299-310). La Habana: Casa de las Américas.

.Sánchez Franco, M. S. Y. (2007). *La representación del sujeto aristócrata y del sujeto juvenil drogado en Historietas malignas de Clemente Palma* [Tesis de grado]. Lima: Trabajo sin editar.

Sosnowski, S. (2008). "El agua, motivo primordial en *La última niebla*". En Tamayo Fernández, C. y Simón P. (eds.) *Valoración múltiple. María Luisa Bombal* (pp. 89-98). La Habana: Casa de las Américas.

Sumalavia, R. (2006a). "Clemente Palma y el modernismo peruano: la búsqueda del ideal". En Palma, C. *Narrativa completa* (pp. 9-42). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

_____. (2006b). "Cronología". En Palma, C. *Narrativa completa* (pp. 43-47). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Tedesco, I. (1983). "Realidad y fantasía en «La tienda de muñecos» y «La tuna de oro»". En Santaella, J. C. (comp.) *Julio Garmendia ante la crítica* (pp. 231-266). Caracas: Monte Ávila.

Vallejo, R. (2005). "Prólogo". En Palacio, P. *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos* (pp. IX-LVIII). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Vidal, H. (2008). "La venganza de doña Bárbara". En Tamayo Fernández, C. y Simón P. (eds.) *Valoración múltiple. María Luisa Bombal* (pp. 117-133). La Habana: Casa de las Américas.

6.4. TEXTOS TEÓRICOS

Adorno, T. (1983). *Teoría estética*. Barcelona, España: Orbis.

Alazraki, J. (1983). *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos.

Anderson, B. (2005). *Comunitats imaginadas. Reflexions sobre l'origen i la propagació del nacionalisme*. Catarroja-Valencia: Afers-Universitat de València.

Anderson Imbert, E. (1999). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, España: Ariel.

Aristóteles (2011). "Poética". En *Poética. Magna Moralia* (pp. 35-100). Madrid: Gredos.

Asensi Pérez, M. (2003). *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta). Volumen II*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Asimov, I. (1999). *Sobre la ciencia ficción*. Buenos Aires: Sudamericana.

Auerbach, E. (1979). *Mímesis*. (2ª reimp.). México: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona, España: Barral

_____. (1981). *The dialogic imagination. Four essays*. Austin: University of Texas Press.

Ballart, P. (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, España: Quaderns Crema.

Bargallo Garrate, J. (1994). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar.

Bataille, G. (1971). *La literatura y el mal*. 2ª ed. Madrid: Taurus.

Baudelaire, C. (2001). "I. De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas". En *Lo cómico y la caricatura* (pp. 79-117). 2ª ed. Madrid: La Balsa de Medusa.

_____. (2001). *Lo cómico y la caricatura*. 2ª ed. Madrid: La Balsa de Medusa.

Benjamin, W. (1972). *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus.

Bennett, D. (1979). "The detective story: Towards a definition of genre". En *Poetics and theory of literature*, 4 (pp. 233-266). Amsterdam: North Holland.

Bergson, H. (1962). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. (4ª ed.). Buenos Aires: Editorial Losada, S. A.

Booth, W. C. (1974). *A rhetoric of irony*. Chicago: The University of Chicago Press.

Bozal, V. (2001). "Introducción: Cómico y grotesco". En Baudelaire, C. *Lo cómico y la caricatura* (pp. 9-79). 2ª ed. Madrid: La Balsa de Medusa.

Bozzetto, R. (2001). "¿Un discurso de lo fantástico?". En Roas, D. (ed.) *Teorías de lo fantástico* (pp. 223-242). Madrid: ARCO/LIBROS, S. A.

Bravo, V. (1993). *Los poderes de la ficción*. 2ª ed. Monte Ávila Latinoamericana.

_____. (1997). *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas-Mérida: Monte Ávila Latinoamericana-CDHT-Universidad de Los Andes.

Bremmer, J. y Roodenburg, H. (coords.) *Una historia cultural del humor*. Madrid : Sequitur.

Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, España: Península.

Burke, E. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos.

Caillois, R. (1970). "Del cuento de hadas a la ciencia-ficción". En *Imágenes, imágenes...* (pp. 9-47). Barcelona, España: Edhasa.

Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos.

Campra, R. (2001). "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión". En Roas, D. (ed.) *Teorías de lo fantástico* (pp. 153-191). Madrid: ARCO/LIBROS, S. L.

Chandler, R. (1980). *El simple arte de matar*. Barcelona, España: Bruguera.

Ceserani, M. (1999). *Lo fantástico*. Madrid: Visor.

Coates, P. (1988). *The double and the other*. Bsington: McMillan.

Dane, J. (2003). "La historia de la ironía como problema de bibliografía descriptiva". En Schoentjes, P. *La poética de la ironía* (pp. 257-262). Madrid: Cátedra.

De Man, P. de (1983). "The rhetoric of temporality". En *Blindness and insight. Essays in the rhetoric of contemporary criticism* (pp. 187-228). 2ª ed. Estados Unidos de América: Methuen & Co., Ltd.

Díaz Bild, A. (2000). *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna.

- Eagleton, T. (1991). *Ideology. An introduction*. Londres-Nueva York: Verso.
- Escarpit, R. (1960). *L'humour*. París: Presses Universitaires de France.
- Ferrater Mora, J. (2009). *Diccionario de filosofía*. 2a ed. Barcelona, España: Ariel.
- Foucault, M. (2006). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. 4ª ed. Madrid: Siglo XXI.
- Freud, S. (1973). *El chiste y su relación con lo inconsciente* (3ª ed.). Madrid: Alianza.
- _____. (2001). "Lo siniestro". En Hoffmann E. T. A. *El hombre de la arena* (pp. 9-35). Barcelona, España: Torre de Viento.
- Friedrich, H. (1974). *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona, España: Lumen.
- _____. (1997). *Palimpsests. Literature in the second degree*. Estados Unidos: University of Nebraska Press.
- Grojnowski, D. (noviembre de 1990). "Le rire «moderne» à la fin du XIXe siècle". En *Poétique*, núm. 84 (noviembre de 1990) (pp. 453-469). París: Seuil.
- Gurevich, A. (1999). "Bajtín y el carnaval medieval". En Bremmer, J. y Roodenburg, H. (coords.) *Una historia cultural del humor* (pp. 55-61). Madrid : Sequitur.
- Habermas, J. (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- Hutcheon, L. (1994). *Irony's edge. The theory and politics of irony*. New York: Routledge.
- Iehl, D. (1997). *Le grotesque*. París : Presses Universitaires de France.
- Jackson, R. (1981). *Fantasy: the literature of subversion*. New York: Methuen & Co.
- _____. (2001). "Lo «oculto» de la cultura". En Roas, D. (comp.) *Teorías de lo fantástico* (pp. 141-152). Madrid : ARCO/LIBROS, S. L.
- Kagarlitsky, Y. (1977). *¿Qué es la ciencia-ficción?* Madrid: Guadarrama.
- Kayser, W. (1966). *The grotesque in art and literature*. New York: Indiana University Press.

- Kierkegaard, S. (2000). "Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates". En *Escritos. Volumen 1. De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*. Madrid: Trotta.
- Lazzarin, S. (2000). *Il modo fantástico*. Italia: Laterza.
- Lukács, G. (1971). *Teoría de la novela*. Barcelona, España: Edhasa.
- Meredith, G. (1994). An essay on comedy. En Sypher, W. (ed.) *Comedy* (1-57). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Moore, P. (1965). *Ciencia y ficción*. Madrid: Taurus.
- Most, G. N. y Stowe, W. W. (1983). *The poetics of murder. Detective fiction and literary theory*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Muecke, D. C. (1970). *Irony*. Gran Bretaña: Methuen & Co Ltd.
- _____. (1986). *Irony and the ironic*. 2ª ed. New York: Methuen.
- Ortega y Gasset, J. (1991). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (7ª ed.). Madrid: Revista de Occidente en Alianza.
- Paz, O. (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Pfeiffer, J. (2000). *La poesía*. 6ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica.
- Poggioli, R. (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente.
- Rank, O. (1976). *El doble*. Buenos Aires: Orión.
- Roas, D. (2001). "La amenaza de lo fantástico". En Roas, D. (ed.) *Teorías de lo fantástico* (pp. 7-44). Madrid: ARCO/LIBROS, S. L.
- _____. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Rosen, E. (1991) *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes.
- Schoentjes, P. (2003). *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra.
- Shklovski, V. (1978). "El arte como artificio". En Jakobson, R. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55-70). 3ª ed. México: Siglo XXI.
- Suvin, D. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Symons, J. (1982). *Historia del relato policial*. Barcelona, España: Bruguera.

Sypher, W. (1994). "Appendix. The meanings of Comedy". En Sypher, W. (ed.) *Comedy* (191-258). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Todorov, T. (1989). *The fantastic. A structural approach to a literary genre*. 4ª ed. New York: Cornell University Press.

_____. (1996). "Palabra de humor". En *Los géneros del discurso* (309-320). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

_____. (2001). "Definición de lo fantástico". En Roas, D. (ed.) *Teorías de lo fantástico* (pp. 47-64). Madrid: ARCO/LIBROS, S. L.

Van Dijk, T. (2006). *Ideología*. (2ª reimp.). Sevilla: Gedisa.

Van Dine, W. S. (1997). "Las convenciones del relato policiaco". En Zavala, L. (comp.). *Teorías del cuento II. La escritura del cuento* (331-335). 2ª reimp. México: Dirección de Literatura/UNAM.

Vax, L. (1973). *Arte y literatura fantásticos*. Buenos Aires: Eudeba.

Vilella, E. (2007). *Doble contra senzill. La incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura*. Lleida: Pagès.

6. 5. OBRAS DE AUTORES AJENOS AL CORPUS DE TRABAJO

Apollinaire, G. (2001). "Zone". En *Alcoholes. El poeta asesinado* (pp. 112-131). Madrid: Cátedra.

Asturias, M. A. (1977a). "El señor presidente". En *Tres obras. Leyendas de Guatemala. El alhajadito. El señor presidente* (pp. 223-467). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

_____. (1977b). "Leyendas de Guatemala". En *Tres obras. Leyendas de Guatemala. El Alhajadito. El señor presidente* (pp. 1-117). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Baudelaire, C. (1981). *Obra completa en poesía*. Barcelona, España: Libros Río Nuevo.

_____. (1986). *Los paraísos artificiales*. Madrid: Júcar.

_____. (2001). "De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas". En *Lo cómico y la caricatura* (pp. 79-117). 2ª ed. Madrid: La Balsa de Medusa.

Bello, A. (1979). "Alocución a la poesía". En *Obra literaria* (pp. 20-40). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Bolívar, S. (1976). "Discurso de Angostura". En *Doctrina del Libertador* (pp. 101-127). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Borges, J. L. (1953). "Ficciones". En *Ficciones. El Aleph. El informe de Brodie* (pp. 3-90). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

_____. (1974). "El Aleph". En *Obras completas* (pp. 617-628). Buenos Aires: Emecé.

_____. (1974). "El brujo postergado". En *Obras completas* (pp. 339-340). Buenos Aires: Emecé.

_____. (2000). "Palabras preliminares de Jorge Luis Borges". En Bombal, M. L. *Obras completas* (p. 51). 3ª ed. Barcelona, España: Andrés Bello.

Breton, A. (2011). *Antología del humor negro*. 9ª ed. Barcelona, España: Anagrama.

Camus, A. (2000). *El mito de Sísifo* (1ª reimp.). Madrid: Alianza.

Carpentier, A. (1975). *El reino de este mundo*. Barcelona, España: Seix Barral.

_____. (2003a). "Carta a Manuel Aznar". En *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria* (pp. 3-5). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

_____. (2003b). "De lo real maravilloso americano (1948-1964)". En *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria* (pp. 29-41). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Cervantes, M. de (2004). *Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Real Academia Española.

Cortázar, J. (2007). "Carta a una señorita en París". En *Bestiario. Todos los fuegos el fuego* (pp. 19-30). Buenos Aires: Alfaguara.

Darío, R. (1976a). *Azul*. México: Mexicanos Unidos, S. A.

_____. (1976b). "El rey burgués". En *Azul* (pp. 33-40). México: Mexicanos Unidos S. A.

_____. (1976c). "El velo de la reina Mab". En *Azul* (pp. 71-75). México: Mexicanos Unidos S. A.

_____. (1977a). "A Roosevelt". En *Poesía* (pp. 255-256). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

_____. (1977b). "El año lírico". En *Poesía* (pp. 157-170). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

_____. (1978a). "El caso de la señorita Amelia". En Hahn, O. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX* (pp. 161-165). México: Premia.

_____. (1978b). "Verónica". En Hahn, O. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX* (pp. 166-168). México: Premia.

_____. (1989a). "Palabras liminares". En *Páginas escogidas* (pp. 57-60). Madrid: Cátedra.

_____. (1989b). "Yo persigo una forma...". En *Páginas escogidas* (p. 86). Madrid: Cátedra.

Díaz Rodríguez, M. (1972). *Cuentos de color*. Caracas: Monte Ávila.

Don Juan Manuel (1998). *El libro de los ejemplos del conde Lucanor y de Patronio*. Barcelona, España: Losada.

Erasmus de Rotterdam (1970). *Elogio de la locura*. Barcelona, España: Orbis, S. A.

Esquilo (2004). "Agamenón". En Esquilo, Sófocles y Eurípides. *Obras completas* (pp. 1007-1070). Madrid: Cátedra.

_____ (2004). "Las Coéforas". En Esquilo, Sófocles y Eurípides. *Obras completas* (pp. 1071-1116). Madrid: Cátedra.

_____ (2004). "Las Euménides". En Esquilo, Sófocles y Eurípides. *Obras completas* (pp. 1309-1354). Madrid: Cátedra.

Eurípides (2004). "Las bacantes". En Esquilo, Sófocles y Eurípides. *Obras completas* (pp. 215-254). Madrid: Cátedra.

_____ (2004). "Medea". En Esquilo, Sófocles y Eurípides. *Obras completas* (pp. 255-288). Madrid: Cátedra.

Gallegos, R. (2005). *Doña Bárbara*. 6ª ed. Madrid: Cátedra.

Güiraldes, R. (1983). "El cencerro de cristal". En *Don Segundo Sombra. Prosas y poemas* (pp. 3-6). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Hoffmann E. T. A. (2001). *El hombre de la arena*. Barcelona, España: Torre de Viento.

_____. (2007). "El hombre de la arena". En *Cuentos* (pp. 281-317). Madrid: Cátedra.

Hugo, V. (1968). *Cromwell*. París: Garnier-Flammarion.

Huidobro, V. (1995a). "Arte poética". En Verani, H. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)* (p. 205). 3ª ed. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

_____. (1995b). "El creacionismo". En Verani, H. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)* (pp. 218-227). 3ª ed. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

_____. (1995c). "La creación pura". En Verani, H. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)* (pp. 209-214). 3ª ed. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

_____. (1995d). "Manifiesto de manifiestos". En Verani, H. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)* (pp. 228-239). 3ª ed. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

_____. (1995e). "Non serviam". En Verani, H. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)* (pp. 203-204). 3ª ed. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Jacobs, W. W. (1940). "La pata de mono". En Borges, J. L., Ocampo, S. y Bioy Casares, A. *Antología de la literatura fantástica* (pp. 127-138). Buenos Aires: Sudamericana.

Joyce, J. (1984). *Ulises*. 5ª ed. Barcelona: Lumen.

Lugones, L. (1979). "Lunario sentimental". En *El payador y antología de poesía y prosa* (pp. 340-346). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Nabokov, V. (2000). *Speak, memory*. Londres: Penguin.

Neruda, P. (1995). "Sobre una poesía sin pureza". En Verani, H. J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos proclamas y otros escritos)* (pp. 244-245). 3ª ed. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Novalis (1998). *Himnos a la noche*. 2ª ed. Madrid: Cátedra.

Parra, T. de la (1982). "Ifigenia". En *Obra. Narrativa, ensayos, cartas* (pp. 3-310). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Poe, E. A. (1983). "El retrato oval". En *Cuentos completos. Volumen 1* (pp. 112-115). Bogotá: Círculo de Lectores.

_____. (2006). "Filosofía de la composición". En *Ensayos sobre poesía* (pp. 31-44). Caracas: Otero.

Quevedo, F. (1994). *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos*. Barcelona, España: Edicuminación, S. A.

- Rabelais, F. *Gargantúa y Pantagruel*. México: Porrúa.
- Ramos Sucre, J. A. (1980a). "El cielo de esmalte". En *Obra completa* (pp. 131-265). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- _____. (1980b). "Las formas del fuego". En *Obra completa* (pp. 267-406). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- _____. (2001). "Sobre la poesía elocuente". En *Obra poética* (p. 88). Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José, Caracas: ALLCA XX.
- Rimbaud, A. (1972). "Marina". En *Obra completa. Prosa y verso*. (pp. 398-399). Barcelona, España: Libros Río Nuevo.
- _____. (1985). *Una temporada en el infierno. Iluminaciones. Carta del vidente*. Barcelona, España: Taifa.
- Rivera, J. E. (1993). *La vorágine*. 2ª ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rodó, J. E. (1985). "Ariel". En *Ariel. Motivos de Proteo* (pp. 1-56). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Romero García, M. V. (1980). *Peonía*. Caracas: Monte Ávila.
- Shakespeare, W. (1960). "La comedia de las equivocaciones". En *Obras completas* (pp. 587-644). Barcelona, España: Vergara.
- Sófocles (2004). "Edipo rey". En Esquilo, Sófocles y Eurípides. *Obras completas* (pp. 325-372). Madrid: Cátedra.
- Swift, J. (2005). *Una modesta proposición y otros textos*. Caracas: Monte Ávila.
- Urbaneja Achelpohl, L. M. (1997). *¡En este país!*. 5ª reimp. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Uslar Pietri, A. (1982). *Las lanzas coloradas*. Caracas: Seix Barral.
- _____. (1990). "El mal de la viveza". En *Cuarenta ensayos* (pp. 193-201). Caracas: Monte Ávila.
- Vallejo, C. (1991). *Trilce*. Madrid: Cátedra.

6.6. BIBLIOGRAFÍA SOBRE AUTORES AJENOS AL CORPUS DE TRABAJO

- Becco, H. J. (1992). "Fabulación imaginera y utopía del nuevo continente". En VV.AA. *Historia real y fantástica del nuevo mundo* (pp. XVII-CXV). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Cardona F. (1994). "Estudio preliminar". En Quevedo, F. *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos* (pp. 5-22). Barcelona, España: Edicomunicación, S. A.

Conti, L., López Gregoris, R., Macía L. M. y Rodríguez, M. E. (2004). "Introducción". En Esquilo, Sófocles y Eurípides. *Obras completas* (pp. 11-81). Madrid: Cátedra.

Díaz Seijas, P. (1980). "Aproximación semiótica al universo narrativo de *Doña Bárbara*". En Díaz Seijas, P. (comp.) *Rómulo Gallegos ante la crítica* (pp. 187-235). Caracas: Monte Ávila.

Grases, P. (1979). "Prólogo". En Bello, A. *Obra literaria*. (IX-XLVII). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Henríquez Ureña, P. (1998). "Introducción". En Don Juan Manuel. *El libro de los ejemplos del conde Lucanor y de Patronio* (pp. 7-14). Barcelona, España: Losada.

López Férez, J. A. (1992). "Introducción". En Eurípides. *Tragedias I* (pp. 7-79). Madrid: Cátedra.

López Morales, E. (1977). "Borges: Encuentro con un destino sudamericano". En Collazos, O. *Los vanguardismo en la América Latina* (pp. 61-81). Barcelona, España: Península.

Miliani, D. (2005). "Introducción". En Gallegos, R. *Doña Bárbara* (pp. 9-105). Madrid: Cátedra.

Pérez, A. (2007). "Introducción". En Hoffmann, E. T. A. *Cuentos* (pp. 7-95). Madrid: Cátedra.

Quijano, A. (2010). "Prólogo". José Carlos Mariátegui: Reencuentro y debate. En Mariátegui, J. C. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (pp. IX-CXII). 3ª ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Rico, F. (2004). "Notas". En *Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Real Academia Española.

Rodríguez Monegal, E. (1969). *El otro Andrés Bello*. Caracas: Monte Ávila.

Valverde, J. M. (1984). "Prólogo". En Joyce, J. *Ulises* (pp. 9-65). 5ª ed. Barcelona, España: Lumen.

Wilson, E. (1977). "James Joyce". En *El castillo de Axel* (pp. 151-184). Madrid: Cupsa.

6.7. DICCIONARIOS CONSULTADOS

Asociación de Academias de la Lengua Española (2010). *Diccionario de americanismos*. Lima: Santillana.

Ferrater Mora, J. (2004). *Diccionario de filosofía*. 3ª reimp. Barcelona, España: Ariel.

Flores, G. (2005). *Breve diccionario de mitología grecolatina*. Caracas: El Nacional.

Malaver Velásquez, J. (2008). *Diccionario de sexología*. Barcelona, Venezuela: Fondo Editorial del Caribe.

Pérez-Rioja, J. A. (1988). *Diccionario de símbolos y mitos*. 3ª ed. Madrid: Tecnos.

Real Academia Española (2006). *Diccionario esencial de la lengua española*. Madrid: Espasa.

7. ANEXOS

7. 1. CRONOLOGÍA DE FECHAS Y PUBLICACIONES PERTINENTES

Año	Historia y Literatura universal	Historia de hispanoamérica	Literatura hispanoamericana
1900			Publicación de <i>Ariel</i> , de José Enrique Rodó.
1901			
1902		Bloqueo de las costas venezolanas por la fuerza tripartita Inglaterra-Francia-Italia, exigiendo pago de la deuda que Venezuela tiene con dichas naciones (Halperin Donghi, 1981: 283).	
1903		3 de noviembre, independencia de Panamá: "el 3 de noviembre un alzamiento dirigido por agentes locales de la Nueva Compañía proclamaba la república independiente de Panamá, el 6 los Estados Unidos reconocían esa independencia, y el 18 hay firmada con Bunau Varilla [...] un acuerdo que repetía en lo esencial el rechazado por el parlamento colombiano [referente al Canal de Panamá]" (Halperin Donghi, 1981: 291).	
		José Batlle y Ordóñez llega a la presidencia de Uruguay. Pacificación de caudillos y gobierno modernizador (Halperin Donghi, 1981: 324).	
1904			Publicación de <i>Cuentos malévolos</i> , de Clemente Palma, en España.
1905			
1906			Nace Pablo Palacio.
1907	Inicio del Cubismo pictórico (cf. Sosnowski, 1997: 9)		
1908		19 de diciembre. Golpe de Estado a Cipriano Castro por parte de Juan Vicente Gómez, Venezuela.	

		Nueva constitución ecuatoriana: "Alfaro impulsó las constituciones de 1895 y 1908, que emmarcaron la transformación progresiva del Ecuador en un estado laico" (Halperin Donghi, 1981: 340)	
		Inauguración del ferrocarril de Quito a Guayaquil, Ecuador . (Cf. Halperin Donghi, 1981: 340)	
1909	22 de febrero, Publicación del primer manifiesto futurista: "Su acta de nacimiento es el primer <i>Manifiesto del futurismo</i> , publicado en <i>Le Figaro</i> de París el 22 de febrero de 1909" (Torre, 1974: 92)		
1910		Revolución Mexicana: "La revolución mexicana de 1910 fue un fenómeno relativamente singular, en que los sectores de la burguesía formada bajo el régimen de Porfirio Díaz, con un programa que buscaba unificar intereses con las capas medias y sectores populares [...] impugnan la dominación oligárquica." (Osorio T., 1985: 38)	
1911	Inicio del Expresionismo alemán (cf. Sosnowski, 1997: 10)		
1912	Inicio del Imaginismo inglés de Ezra Pound (cf. Sosnowski, 1997: 10)	Instalación del sufragio universal en Argentina: "En 1912 el nuevo presidente conservador, Roque Sáenz Peña, creyó llegada la hora de hacer realidad el sufragio universal" (Halperin Donghi, 1981: 329).	
1913			
1914	Inicio de la Primera Guerra Mundial.		Vicente Huidobro lee su manifiesto " <i>Non serviam</i> ", Ateneo de Santiago, Chile (cf. Sosnowski, 1997: 24).
	Inicio del cubismo literario de Apollinaire (cf. Sosnowski, 1997: 10)		Vicente Huidobro publica <i>Pasando y pasando</i> , donde se incluye un ensayo titulado "El arte del sugerimiento".

1915	Publicación de <i>Zone y Alcools</i> , de Apollinaire.		
1916	Inicio del Dadaísmo de Tristán Tzara (cf. Sosnowski, 1997: 10)	Triunfo del candidato radical Hipólito Irigoyen, Argentina. (Cf. Osorio T., 1985: 40; Halperin Donghi, 1981: 329)	Publicación de <i>Adán</i> , de Vicente Huidobro.
			Muere Rubén Darío.
1917		Modesto inicio de explotación petrolera, Venezuela (cf. Osorio T., 1985: 49).	"Alberto Hidalgo promueve, en <i>Panopla lírica</i> (1917), una virulenta rebelión de marcado sabor futurista", Perú (Sosnowski, 1997: 20).
1918	11 de Noviembre. Fin de la Primera Guerra Mundial.	Reforma Universitaria: "Este movimiento [...] se inicia en 1918 en Córdoba (Argentina)" (Osorio, T., 1985: 42)	Publicación de <i>Ecuadorial y Poemas árticos</i> , de Vicente Huidobro.
	Publicación de "L'esprit nouveau et les poètes", de Apollinaire, en el <i>Mercure de France</i> .		Publicación de <i>Los heraldos negros</i> , de César Vallejo.
			Publicación de <i>Sol interior</i> , de Enrique Bernardo Núñez.
1919		Triunfo de Augusto B. Leguía, Perú (cf. Osorio T., 1985: 40)	Marzo, la revista <i>Actualidades</i> publica una breve antología de poemas de Apollinaire, Venezuela.
			Se inicia la publicación de <i>Los Nuevos</i> (1919-1920), Uruguay (cf. Sosnowski, 1997: 32).
		Semana Trágica, Argentina: "una intervención del ejército fue la culminación de la Semana Trágica, en cuyo comienzo algunos jefes sindicalistas y sobre todo muchos de sus adversarios habían creído posible la instalación del poder soviético en Buenos Aires" (Halperin Donghi, 1981: 330).	Se inicia la publicación de <i>Martín Fierro</i> (primera etapa) (cf. Sosnowski, 1997: 28).
		Reforma Universitaria, Lima (cf. Osorio T., 1985: 43).	Publicación de <i>Zozobra</i> , de Ramón López Velarde: "la experimentación con la imagen está presente en <i>Zozobra</i> (1919) de Ramón López Velarde" (Sosnowski, 1997: 11)
			Publicación de <i>Un día...</i> , de José Juan Tabalada.

			Se publica <i>Zozobra</i> , de Ramón López Velarde: "La primera nota innovadora [en México] se encuentra en la poesía de dos modernistas: la experimentación con la imagen está presente en <i>Zozobra</i> (1919) de Ramón López Velarde" (Verani, 1995: 11-12).
			Laureano Vallenilla Lanz publica <i>Cesarismo democrático</i> .
1920	Triunfo de Arturo Alessandri, Chile: "el triunfo de la Alianza Liberal con Arturo Alessandri en 1920 en Chile" (Osorio T., 1985: 41).	Enero, publicación del único número de <i>Los raros: Revista de orientación futurista</i> , Argentina (cf. Sosnowski, 1997: 28).	
	Derrocamiento de la dictadura de Manuel Estrada Cabrera, Guatemala.		
	Reforma Universitaria, Santiago de Chile (cf. Osorio T., 1985: 43)	Publicación de <i>Li-Po y otros poemas</i> , de José Juan Tablada.	
	Fin de la Revolución Mexicana: "Entre 1916 y 1920 las resistencias [al nuevo gobierno mexicano] eran vencidas; en esa última fecha Obregón alcanzaba la presidencia y se consolidaba el poder revolucionario" (Halperin Donghi, 1981: 321).		
	Construcción de carreteras en Uruguay a cargo del gobierno de Estados Unidos: "a partir de 1920 la construcción de carreteras iba a intentar liberar al país del monopolio del transporte por los ferrocarriles británicos. Todo esto lo realizarían los gobiernos colorados buscando contra la influencia inglesa el apoyo de los Estados Unidos" (Halperin Donghi, 1981: 324)	Publicación de <i>Después de Ayacucho</i> , de Enrique Bernardo Núñez.	
1921	Reforma Universitaria, México.	Aparición de <i>Prisma</i> , Argentina: "A fines de 1921 aparecen la hoja mural <i>Prisma</i> de los ultraístas argentinos" (Sosnowski, 1997: 11)	

			Diciembre, aparición de <i>Actual</i> , México (Sosnowski, 1997: 11).
			Inicio del diepalismo, República Dominicana, "iniciado por Luis Palés Matos y José I. de Diego Padró, fue el primer movimiento vanguardista de la isla" (Sosnowski, 1997: 15).
		Represión de "la huelga de peones rurales patagónicos", Argentina (Halperin Donghi, 1981: 330).	Publicación de <i>Psalms</i> , de Domingo Moreno Jimenes: "Domingo Moreno Jimenes es el poeta más importante del vanguardismo dominicano" (Sosnowski, 1997: 14).
			Se publica el poema experimental "Orquestación Diepálica", de los puertorriqueños Palés Matos e Isaac de Diego Padró.
			Se publica el poema-manifiesto vanguardista "Arte Poético N° 2", del ecuatoriano José Antonio Falconí Villagómez.
1922		15 de noviembre. Matanza de 1.500 trabajadores, "masacrados por las fuerzas del orden en Guayaquil, en la primera huelga obrera organizada en el país" (Fernández, 1997: 57). Ecuador. (cf. Adoum, 1980: XXIII)	Semana de Arte Moderno en São Paulo, Brasil (Sosnowski, 1997: 11)
			Se funda <i>Proa</i> , Buenos Aires, Argentina (Sosnowski, 1997: 11)
			Se inicia el euforismo, República Dominicana.
			Publicación de <i>Veinte poemas para ser leídos en el tranvía</i> , de Oliverio Girondo.
		19 de diciembre. Reventón Pozo Los Barrosos, Venezuela: "el verdadero auge petrolero sólo comienza algunos años más tarde, con el reventón del Pozo Los Barrosos, el 19 de diciembre de 1922" (Osorio T., 1985: 49).	Publicación de <i>Andamios interiores</i> , de Manuel Maples Arce.
			Publicación de <i>Desolación</i> , de Gabriela Mistral.
Publicación de <i>Trilce</i> , de César Vallejo.			

1923			<p>Se inicia la revisión cultural "con una asociación cívica llamada «Grupo Minorista de La Habana», un «movimiento de depuración y de renovación tanto político-social como literario y artístico»" (Sosnowski, 1997: 16).</p> <p>Publicación de <i>Fervor de Buenos Aires</i>, de Jorge Luis Borges.</p> <p>Publicación de <i>Crepusculario</i>, de Pablo Neruda.</p> <p>Premian en España al poeta Andrés Eloy Blanco (cf. Osorio, 1985: 136)</p>
1924		<p>Gerardo Machado es elegido presidente en Cuba (Halperin Donghi, 1981: 343).</p>	<p>Se reinicia la publicación de <i>Martín Fierro</i> (Segunda etapa) (1924-1927), Argentina (cf. Sosnowski, 1997: 17).</p> <p>Se inicia la publicación de <i>Flechas</i>, "la primera revista peruana en declararse vanguardista" (Sosnowski, 1997: 22).</p> <p>Se inicia la publicación de <i>La Cruz del Sur</i> (1924-1931), Uruguay (cf. Sosnowski, 1997: 32).</p> <p>Publicación de <i>Tú, mar y yo y ella</i>, de Evaristo Rivera Chevremont, República Dominicana.</p>
		<p>"Gana las elecciones a presidente de la República el candidato liberal Gonzalo F. Córdova" (Fernández, 1997: 57).</p>	<p>Publicación de <i>Veinte poemas de amor y una canción desesperada</i>, de Pablo Neruda.</p> <p>Publicación de <i>Áspero</i>, de Antonio Arráiz.</p> <p>Publicación de <i>Ifigenia</i>, de Teresa de la Parra.</p>
1925		<p>Revolución Juliana, Ecuador: "la llamada «revolución juliana» de los militares jóvenes en Ecuador en 1925" (Osorio T., 1985: 42)</p>	<p>Se inicia el noísmo, junto con el euforismo son "animados ambos por Vicente Palés Matos" (Sosnowski, 1997: 15)</p>
		<p>Nueva constitución chilena: "La constitución de 1925 separaba la Iglesia del Estado, establecía el</p>	<p>Se comienza a publicar la revista <i>Élite</i> (1925-1932), Venezuela (cf. Sosnowski, 1997: 19).</p>

		<p>régimen presidencialista e incluía principios juzgados socialistas por algunos (función social de la propiedad, protección al trabajador y a la salud popular)" (Halperin Donghi, 1981: 335).</p>	<p>Se comienza a publicar la revista <i>Los Nuevos</i>: "El grupo surge hacia 1925, cuyo órgano de expresión fue la revista <i>Los Nuevos</i> (1925), propicia la búsqueda más sostenida de rumbos diferentes" (Sosnowski, 1997: 19).</p>
		<p>Ecuador: "revolución de julio de 1925" (Fernández, 1997: 17). "Sublevación conservadora, que es develada. El gobierno adquiere acciones del F. C. Guayaquil-Quito [...] Córdova es derrocado y asume el poder una Junta Civil. De acuerdo con los militares se enuncia un programa reformista. Se crean tribunales de justicia popular, se nacionaliza el F. C. Guayaquil-Quito" (Vera, 1980: 533).</p>	<p>Ecuador: Se comienza a publicar la revista <i>Savía</i>, "revista guayaquileña nacida en 1925 con la que estaba estrechamente relacionado el vanguardista Hugo Mayo" (Fernández, 1997: 23).</p> <p>Publicación de <i>Calcomanías</i>, de Oliverio Gironde.</p> <p>Publicación de <i>Luna de enfrente</i>, de Jorge Luis Borges.</p> <p>Publicación de <i>Fulano de tal</i>, de Felisberto Hernández.</p> <p>Se inicia la publicación de la revista <i>Élite</i> en Venezuela.</p> <p>Publicación de <i>La trepadora</i>, de Rómulo Gallegos.</p> <p>Publicación de <i>La torre de Timón</i>, de José Antonio Ramos Sucre.</p>
1926		<p>Isidro Ayora es nombrado Presidente interino de Ecuador (Fernández, 1997: 58).</p>	<p>Se inicia la publicación de <i>Amauta</i> (1926-1930), Lima, Perú (cf. Sosnowski, 1997: 17).</p> <p>Publicación de <i>El café de nadie</i>, de Arqueles Vela. México.</p> <p>Publicación de <i>Suenan timbres</i>, de Luis Vidales, Colombia.</p> <p>Publicación de <i>El habitante y su esperanza</i>, de Pablo Neruda.</p> <p>Publicación de <i>Don Segundo Sombra</i>, de Ricardo Güiraldes.</p>
1927		<p>Se inicia la Guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay, que durará hasta</p>	<p>Se inicia la publicación de la revista <i>avance</i> (1927-1930) (cf. Sosnowski, 1997: 16).</p>

		1935 (cf. Sosnowski, 1997: 20)	Se inicia la publicación de <i>Motocicleta: Índice de poesía de vanguardia</i> , editada por Hugo Mayo, Ecuador (cf. Sosnowski, 1997: 20)
			Se inicia el runrunismo, "movimiento que inicia Benjamín Morgado con <i>Esquinas</i> (1927) y se dispersa en 1929" (Sosnowski, 1997: 27).
		Golpe de estado en Ecuador pone en el poder a Eusebio Ayora: "su dictadura renovadora, seguida con expectante simpatía por sectores amplios, se lanzó a una renovación vertiginosa de la estructura financiera y administrativa del Estado" (Halperin Donghi, 1981: 341).	Se inicia la publicación de <i>La Pluma</i> (1927-1931), Uruguay (Sosnowski, 1997: 32).
			Pablo Palacio publica <i>Novela guillotina</i> en <i>Revista de avance</i> de La Habana (cf. Fernández, 1997: 23).
			Noviembre 7. Publicación de <i>La tienda de muñecos</i> , de Julio Garmendia.
			Publicación de <i>Un hombre muerto a puntapiés y Débora</i> , de Pablo Palacio.
1928		Febrero, Venezuela. Se celebra la Semana del Estudiante con manifestaciones en contra de la dictadura de Juan Vicente Gómez.	Enero, publicación del primer y único número de <i>válvula</i> , Venezuela (cf. Sosnowski, 1997: 19)
			Se empieza a publicar la revista <i>Contemporáneos</i> (1928-1931), México (cf. Sosnowski, 1997: 13).
			Publicación de <i>Barrabás y otros relatos</i> , de Arturo Úslar Pietri.
			Publicación de "El Camarada", poema de Lino Novás Calvo, en 1928. <i>Revista de Avance</i> , 3, 2(2): 88, La Habana, 15 de abril de 1938.
1929	Crisis económica internacional: "la crisis económica internacional de 1929" (Osorio T., 1985: 40).		Publicación de <i>Doña Bárbara</i> , de Rómulo Gallegos.
			Surge el agorismo, México.
			Surge el "grupo sin número y sin nombre". México.
			Surge el atalayismo, República Dominicana.

			Se inicia la publicación de <i>Cartel</i> (1929-1931), Uruguay (cf. Sosnowski, 1997: 32).
			Publicación de <i>Libro sin tapas</i> , de Felisberto Hernández.
			Publicación de "La furnia" y "Un hombre arruinado", de Lino Novás Calvo.
1930		23 de febrero. Deposición de Horacio Vásquez por Rafael Leonidas Trujillo, República Dominicana (cf. Osorio T., 1985: 46)	Se funda la "Anti Academia Nicaragüense", creada por Coronel Urtecho, Nicaragua (Sosnowski, 1997: 18).
		27 de junio. Golpe Militar contra Hernando Siles, Bolivia (cf. Osorio T., 1985: 46)	Publicación de <i>Motivos de son</i> , de Nicolás Guillén.
		25 de agosto. Revuelta de Luis Sánchez Cerro y renuncia de Augusto Leguía, Perú (cf. Osorio T., 1985: 46)	Publicación de <i>Leyendas de Guatemala</i> , de Miguel Ángel Asturias.
		30 de octubre. Renuncia forzosa de Pereira de Souza, Brasil (cf. Osorio T., 1985: 46)	Publicación de <i>La cara de Ana</i> , de Felisberto Hernández.
		6 de septiembre. Golpe militar de Uriburu, Argentina (cf. Osorio T., 1985: 46). "[E]n septiembre de ese año un golpe militar ponía fin al gobierno de Yrigoyen; junto con él parecía condenada la experiencia democrática que la Argentina había comenzado en 1912" (Halperin Donghi, 1981: 332).	Publicación de "Vida y muerte de Pablo Triste", de Lino Novás Calvo.
		16 de diciembre. Derrocamiento militar de Baudilio Palma, Guatemala (cf. Osorio T., 1985: 46)	
		Asume la presidencia del Consejo Nacional de Administración Gabriel Terra, Uruguay (cf. Osorio T., 1985: 47).	
1931		Julio, Renuncia Carlos Ibáñez del Campo por manifestaciones populares y estudiantiles, Chile (cf. Osorio T., 1985: 46)	Publicación de <i>Cubagua</i> , de Enrique Bernardo Núñez.

		25 de agosto. Golpe militar contra Isidro Ayora, Ecuador (cf. Osorio T., 1985: 46). "El poder queda en manos del Coronel Luis Larrea Alba" (Fernández, 1997: 62).	Publicación de <i>Sóngoro cosongo</i> (1931), de Nicolás Guillén.
		2 de diciembre. Golpe contra el coronel Luis Larrea Alba, Ecuador (cf. Osorio T., 1985: 46).	Publicación de <i>Las lanzas coloradas</i> , de Arturo Úslar Pietri.
		Ecuador: Neptalí Bonifaz, candidato conservador, gana las elecciones convocadas para finales de año (cf. Fernández, 1997: 30).	Publicación de <i>Altazor</i> , de Vicente Huidobro.
		"Manifestación estudiantil y obrera del 1 de mayo, sangrientamente reprimida" (Fernández, 1997: 63).	Publicación de "El flautista y "El bejuco", de Lino Novás Calvo.
		Salida Forzada de Sánchez del Cerro, Perú.	Publicación de <i>La envenenada</i> , de Felisberto Hernández.
1932		Ecuador: "el Congreso descalificó a Bonifaz" (Fernández, 1997: 30). Guerra de los cuatro días. Una vez derrotados los conservadores se encarga el Ejecutivo a Guerrero Martínez.	Publicación de <i>Don Pablos en América</i> , de Enrique Bernardo Núñez.
			Publicación de "Aquella noche salieron los muertos", de Lino Novás Calvo, en <i>Revista de Occidente</i> , diciembre de 1932.
1933		Gabriel Terra se apodera del poder con un golpe de estado, Uruguay (Osorio T., 1985: 47).	Regreso de Huidobro a Chile (cf. Sosnowski, 1997: 28)
			Publicación de <i>Residencia en la tierra</i> , de Pablo Neruda.
			Publicación de <i>El negrero</i> , de Lino Novás Calvo.
			Publicación de <i>Ecué-Yamba-O</i> , de Alejo Carpentier.
1934			Se inicia la publicación de <i>Pro, Vital y Ombligo</i> , ambas revistas dirigidas por Huidobro, Chile (cf. Sosnowski, 1997: 28).
			Publicación de <i>XYZ: novela grotesca</i> , de Clemente Palma.
			Publicación de <i>Huasipungo</i> , de Jorge Icaza. Se impone el realismo social en Ecuador (Fernández, 1997:

			11).
1935			Publicación de <i>La última niebla</i> , de María Luisa Bombal.
1936			Se inicia la publicación de <i>Total</i> , con solo dos números, revista dirigida por Huidobro, Chile (cf. Sosnowski, 1997: 28).
1937			Publicación de <i>tuntún de pasa y grifería</i> , de Luis Palés Matos.
			Publicación de <i>Un experimento en el barrio chino</i> , de Lino Novás Calvo.
1938			"el grupo surrealista Mandrágora, fundado por Braulio Arenas en 1938" (Sosnowski, 1997: 28)
			Publicación de <i>La galera de Tiberio</i> , de Enrique Bernardo Núñez.
			Publicación de <i>La amortajada</i> , de María Luisa Bombal.
1942			Publicación de <i>La luna nona y otros cuentos</i> , de Lino Novás Calvo.