PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

VOL. III, Nº 2
Verano 2015

Universidad de Alcalá
Área de Literatura Española

Directora
Ana Casas (Universidad de Alcalá)

Jefa de redacción
Natalia Vara Ferrero (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea)

Secretaria editorial
Ana Rodríguez Callealta (Universidad de Alcalá)

Redacción
David Conte (Universidad Carlos III de Madrid), Iván Gómez (Universitat Ramon Llull, Barcelona), Fernando Larraz (Universidad de Alcalá), Teresa López Pellisa (Universitat Autònoma de Barcelona), Guadalupe Soria Tomás (Universidad Carlos III de Madrid)

Coordinador de la sección de reseñas
Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)

Comité Científico
José Arroyo (University of Warwick), Julia Barella (Universidad de Alcalá), Eduardo Becerra (Universidad Autónoma de Madrid), Héctor Brioso (Universidad de Alcalá), Zoraida Carandell (Université Sorbonne, Nouvelle-Paris 3), Geneviève Champeau (Université Bordeaux Montaigne), Julio Checa (Universidad Carlos III de Madrid), José F. Colmeiro (University of Auckland), Wilfrido Corral (Investigador y ensayista), Matteo de Beni (Università degli Studi di Verona), José Luis de Diego (Universidad Nacional de la Plata), Fernando de Felipe (Universitat Ramon Llull, Barcelona), Ángeles Encinar (Saint Louis University, Madrid), Pura Fernández (CSIC, Madrid), Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá), José Luis García Barrientos (CSIC, Madrid), Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá), Jordi Gracia (Universitat de Barcelona), Roxana G. Herrera Álvarez (Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto), Jon Juaristi (Universidad de Alcalá), Juan José Lanz (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea), Ana Merino (University of Iowa), Catherine Orsini-Saillet (Université de Bourgogne), Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca), Manuel Pérez Jiménez (Universidad de Alcalá), Elide Pittarello (Università Ca'Foscari Venezia), Jaume Pont (Universitat de Lleida), Catalina Quesada (Universität Bern), Paul P. Quinn (Universidad de Alcalá), Luis Rebaza Soraluz (King's College, Londres), Mar Rebollo (Universidad de Alcalá), Susana Reisz (Pontificia Universidad Católica del Perú), David Roas (Universitat Autònoma de Barcelona), Domingo Ródenas de Moya (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), Marie-Soledad Rodríguez (Université Sorbonne, Nouvelle-Paris 3), Ana Rueda (University of Kentucky), Domingo Sánchez-Mesa (Universidad de Granada), Mario Santana (University of Chicago), Sabine Schlickers (Universität Bremen), Mary Vásquez (Davidson College)

Diseño y Maquetación
Esther Correa

redaccion@pasavento.com
www.pasavento.com

Universidad de Alcalá
Departamento de Filología, Comunicación y Documentación
Colegio San José de Caracciolos
Trinidad, 5
28801 Alcalá de Henares (Madrid)

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

SUMARIO

Monográfico: El humor en las literaturas hispánicas contemporáneas. nuevas perspectivas para una tradición consolidada

Coord. Juan Carlos Pueo

Presentación
Juan Carlos Pueo 233

"Una comicidad casi trivial". La escritura de Sergio Chejfec
Daniel Mesa Gancedo 239

Escribe cien veces: "No me reiré de los profesores". (Humor, sátira académica y novela de campus reciente en España)
Javier García Rodríguez 273

La autoficción cómica en Paco Roca: el humor como punto de fuga al modelo traumático de novela gráfica
José Manuel Trabado Cabado 295

"Sobre los lomos del humor": polisemia, crítica y humor en la poesía última de Gloria Fuertes
Verónica Leuci 325

A jocis ad seria: la risa ambivalente en la obra humorística de Manuel Vilas
Cristina Gutiérrez Valencia 345

La autoderrisión en la obra de Fernando Iwasaki
Bernat Castany Prado 371

La verdad sobre el Aleph. Contrapunto humorístico entre Fontanarrosa y Borges
Cristian Palacios 393

Miscelánea

Diario de Argónida, de J. M. Caballero Bonald, o la estructura diarística como ficción literaria
Juan Carlos Abril 409

"Anúnciese en el aire" (consumo y publicidad en la obra de Aurora Luque)
Carmen Morán Rodríguez 437

Entrevista

"En la literatura todo es anacrónico". Entrevista a Juan Goytisolo, Premio Cervantes 2014
Isabelle Touton 461

Reseñas

Pere Gimferrer: *I rari*. Introducción de Giuseppe Grilli; traducción de Raffaella Valenti Pettino; anotaciones y edición de Trinis Antonietta Messina Fajardo
Loreta de Stasio 473

Juan Carlos Abril: *Lecturas de oro. Un panorama de la poesía española*
Antonio Moreno Ayora 479

Rita De Maeseneer e Ilse Logie (eds.): *El canon en la narrativa contemporánea del Caribe y del Cono Sur*
Daniel Mesa Gancedo 483

Mary Nash (ed.): *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*
Natalia Vara Ferrero 489

David Roas y Teresa López Pellisa (eds.)*: Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)*
Sergio Hernández Roura 493

José V. Saval: *Vázquez Montalbán, una biografía revisada*
Javier Sánchez Zapatero 499

Ángeles Encinar: *Siguiendo el hilo. Estudios sobre el cuento español actual*
Luis Beltrán Almería 503

Nota sobre los autores 507

MONOGRÁFICO

El humor en las literaturas hispánicas contemporáneas. nuevas perspectivas para una tradición consolidada

Coord. Juan Carlos Pueo

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 2 (verano 2015), pp. 233-237, ISSN: 2255-4505

PRESENTACIÓN

Juan Carlos Pueo
Universidad de Zaragoza

No hace mucho que se tendía a considerar el humor como un ingrediente pintoresco dentro de la obra de arte, sin más trascendencia que la que le otorgaba su posible oportunidad dentro de un contexto satírico. En este sentido, el humor estaba al servicio de algo más importante y, por supuesto, más serio. No obstante, hoy se reconoce en el humor una categoría estética, tan importante como puedan serlo la belleza o la imaginación. El humor es, ante todo, una mirada sobre el mundo, no exenta de crítica hacia una realidad con la que suele mostrarse disconforme, pero lo que importa destacar es su autonomía respecto de cualquier otra perspectiva, sea ésta más seria o más frívola, más realista o más idealizada.

La literatura contemporánea ya no se ve en la necesidad de reivindicar el humor. Quizás esto se deba a la transmutación de los códigos genéricos que trajo consigo la mentalidad posmoderna, a la ironía con que se percibieron desde entonces los grandes relatos históricos, o a la vertiginosa variedad de códigos que han ido apoderándose del imaginario estético, buena parte de los cuales defienden su categorización dentro del espacio humorístico. Sea como sea, el humor no necesita excusas de ningún tipo y se entrega gozosamente a un lector que lo valora libre de prejuicios. De ahí que la literatura haya dado un paso firme hacia lo que hasta ahora parecía terreno reservado al ensayismo, y se proponga en determinadas ocasiones como una indagación sobre lo humorístico, su naturaleza y su función, sus manifestaciones y sus efectos. Indagación estrictamente literaria, es decir, comprometida con lo que el lenguaje –y sus relaciones con otros sistemas semióticos– supone como expresión del mundo en que se descubre a sí mismo.

Que el humor sea un procedimiento retórico o una disposición sentimental todavía está por decidir. Lo que es evidente, en cualquier caso, es que se trata de un expediente para dar sentido a la realidad, un sentido que es percibido, por el autor y por el lector, como una forma especial de lucidez que ayuda a comprender el mundo y a manejarse en él. En este sentido, cabe sugerir que el humor surge de una sobreexposición a la realidad que termina por revelar su lado más cómico, pero que no por eso renuncia en ningún momento a ejercer una sutil forma de didáctica reflexiva. Así lo expone Daniel Mesa en su artículo "«Una comicidad casi trivial»: la escritura de Sergio Chejfec", en el que estudia la obra de este escritor argentino, quien no es, en rigor, un humorista, pero que propone en sus narraciones una indagación sobre lo cómico, en sus diversas modalidades, para proyectarlo sobre la propia actividad de la escritura. Indagación metaliteraria, por tanto, que busca iluminar lo que la obra supone para el escritor, en cuanto lo humorístico parece explicar su modo de estar en el mundo: un permanente deslizamiento hacia lo inesperado, una invitación a la ironía –incluyendo la modalidad trágica– que no oculta en ningún momento su condición de amarga e insatisfactoria hermenéutica. La devaluación por medio de la ironía del simbolismo literario marca una teoría de la comicidad que no oculta sus raíces judías, aunque sea para redefinirlas: pues, tal como se ha defendido a menudo, la propensión hacia el humor del judío surge de la necesidad de sobrevivir atenuando las trágicas condiciones de su periplo vital. Lo cómico presenta en la obra de Chejfec un perfil pedagógico en la medida que sirve para enseñarnos a recalibrar lo que entendemos por experiencia, deslizándose así hacia lo humorístico.

Si el humor se propone como una perspectiva particular de la realidad, caracterizada por su implacable lucidez, no puede negarse su vinculación con los géneros satíricos, marcados casi desde su nacimiento por su dimensión apelativa, en un sentido moral que se ha extendido a los restantes dominios epistemológicos. La principal diferencia respecto a la sátira clásica reside, posiblemente, en la atemperación del tono, menos incisivo y más marcado por una ironía que, si no aprieta más, es porque abarca todo lo que pueda caer bajo su mirada, incluso la posición del propio escritor satírico. Javier García Rodríguez, en "*Escribe cien veces: «no me reiré de los profesores»*. (Humor, sátira académica y novela de campus reciente en España)", atiende a esta disposición satírica de la literatura contemporánea, actualizada en el subgénero "novela de campus", que marca la preocupación del escritor respecto de su actividad, tanto en el plano intelectual como en el político. El mundo académico, descrito como microcosmos en el que el conocimiento se ve afectado por las relaciones de poder entre sus distintos miembros, puede ser objeto privilegiado –por así decirlo– de una sátira que se ve facultada para emplear en él los más sutiles recursos humorísticos. No es casualidad que la novela de campus gire en torno a cuestiones como el sentido, la representación o la comunicación, protagonistas de un debate académico abocado a la interminabilidad y que, por esta razón, son presentadas desde la distancia que provee el humorismo, distancia que no oculta sus fundamentos irónicos.

No deja de ser un patente síntoma de la indiscutible distinción del humor en nuestra época el vínculo que ha establecido con otra modalidad cara a la literatura contemporánea, la de la autoficción. Ambos –humor y autoficción– pueden considerarse dos formas de actuar críticamente contra la realidad, denunciando sus aspectos más insatisfactorios al mismo tiempo que los exponen a una sobredosis de representación. De esta manera se lleva a cabo un doble distanciamiento que en la intersección de ambas modalidades alcanza un doble objetivo: la representación del yo sin prescindir de lo que la escritura pueda tener de testimonio y, al mismo tiempo, la suspensión del efecto de realidad, que logra poner en entredicho la misma idea de representación que sostiene el discurso. En este contexto, la perspectiva humorística supone una estilización de lo real que, no obstante, mantiene el contacto con ella desde la distancia, una distancia que nunca ha ocultado su actitud crítica. "La autoficción cómica en Paco Roca: el humor como punto de fuga al modelo traumático de novela gráfica", de José Manuel Trabado Cabado, ejemplifica perfectamente el doble distanciamiento de la autoficción humorística. El análisis de los recursos humorísticos en la obra de Paco Roca permite al autor trazar un itinerario por una modalidad de autoficcionalidad que encuentra en la risa el medio para entrar en relación con su público, en la medida en que el extrañamiento que implica el humor puede ser percibido por el lector como expresión de la perplejidad de toda una generación.

Algo parecido ocurre en el discurso poético, donde el cuestionamiento de la función del autor-emisor ha sido uno de los principales caballos de batalla –si no el primero– de la Modernidad. Si ya en la Poética clásica suponía un problema determinar qué clase de mímesis ofrecía la lírica, la moderna cesión de responsabilidades a un "yo" genial no hizo sino complicar aún más la cuestión. De ahí que la poesía haya planteado la cuestión de la autoficción, a menudo desde un prisma humorístico que, como ya se ha señalado, tiene la virtud de impugnar la idea de representación al mismo tiempo que ejerce la crítica sobre aquello que "no" representa. Verónica Leuci, en "*Sobre los lomos del humor*: polisemia, crítica y humor en la poesía última de Gloria Fuertes", demuestra la trascendencia del humor en el discurso poético, practicado como juego libre del lenguaje. El humor y el ingenio, en su vertiente más lúdica, se desarrollan en esta poesía de forma desprejuiciada y desinhibida para llegar a algo más trascendental que hunde sus raíces en la lucidez de la mirada que abarca una realidad a la que se ha de dotar de algún sentido. El de Gloria Fuertes resulta, así, un caso paradigmático de cómo el humor se ha ido asentando en la poética contemporánea tomando como punto de partida la puesta en cuestión de un yo multifacético que, si ya no puede tomarse en serio a sí mismo, menos aún lo va a hacer con ese mundo que percibe, paradójicamente, como algo propio y ajeno.

No puede decirse que el humor haya sido pródigo en escuelas. Tras la irrupción del humorismo absurdo que llevaron a cabo en los años veinte autores como Jardiel, Mihura o Neville, lo cierto es que la segunda mitad del siglo xx no propuso ninguna novedad que supusiera un relevo a dicha corriente, que tampoco alcanzó mayor trascendencia tras el abandono de Mihura de la dirección

de *La Codorniz* y la muerte de Jardiel en 1952. No sin alguna polémica, se ha propuesto la existencia de una corriente que, arraigada en la Posmodernidad –no en vano comparten prefijo–, ha recibido el nombre, o la etiqueta, de "Posthumor": un humorismo que se mira y se autoanaliza para encontrar en sus propios puntos de inflexión un giro hacia su fracaso, cómico por inesperado. Cristina Gutiérrez, en "*A jocis ad seria*: la risa ambivalente en la obra humorística de Manuel Vilas", parte de la recepción crítica de este autor para ofrecer seguidamente un modelo de análisis de la tendencia, atendiendo además a sus conexiones con la risa antigua –entendida, a la manera de Bajtín, como cosmovisión lúdica– y con la risa meditativa de la Modernidad. La consecuencia de todo ello iría, también en consonancia con la Postmodernidad, hacia una comicidad que se presenta en la actualidad como avalancha de materialies de distinto signo con la que se construye toda una enciclopedia de la ambigüedad.

La recopilación de artículos sobre el humor se cierra con dos propuestas de muy distinto signo: en primer lugar, el artículo de Bernat Castany "La autoderrisión en la obra de Fernando Iwasaki" propone el concepto de "autoderrisión" como categoría humorística que incide de lleno en la cuestión de la autoficción, en cuanto tiende a evitar todo asomo de gravedad, solemnidad y trascendencia en la presentación de un yo que ya no puede tomarse en serio. Castany señala el carácter político que tiene el humor aplicado al yo como una forma de cultivar la tolerancia, el respeto y el pacifismo, estudiando no solo la obra de Fernando Iwasaki, sino toda la tradición occidental de la autohumillación, que hunde sus raíces en la filosofía cínica griega y en los pensadores escépticos de la Edad Moderna.

Por último, "La verdad sobre el Aleph. Contrapunto humorístico entre Fontanarrosa y Borges", de Cristian Palacios, estudia las complejas derivaciones a que puede dar lugar la perspectiva humorística aplicada al canon literario. Es preciso tener en cuenta, por una parte, la dimensión política del diálogo entre alta y baja cultura, las más de las veces por medio de la parodia en el caso de la cultura popular, con actitud crítica –intentando uno o varios asaltos interpretativos– cuando es la alta cultura la que atiende a los fenómenos de la cultura de masas. No obstante, el humor contemporáneo, en su entrecruzamiento de modalidades y géneros, ya no da cabida a las distinciones tajantes entre cultura popular y cultura minoritaria. El caso del humorista Roberto Fontanarrosa, en su acercamiento paródico a la figura de Jorge Luis Borges, explicita perfectamente este escenario, desde el momento en que las intersecciones entre los dos autores llevan al primero a la práctica de un humorismo que renuncia al cómic para adoptar, hasta las últimas consecuencias, la forma del cuento literario –es decir, hace suyo el género borgiano por excelencia–. Lo cual se debe no tanto al prestigio de la alta literatura como a la desaparición de las fronteras con la cultura popular.

Con este dossier se ofrece al lector de *Pasavento* una descripción del lugar que ocupa el humor dentro la literatura contemporánea, un panorama de la autonomía que ha alcanzado hasta poder jugar a su antojo con las perspectivas, las modalidades y, por supuesto, los temas y las formas. Una introducción, en

definitiva, a lo que está por venir: pues sean cuales fueren las formas que adopte la literatura en el futuro, podemos estar seguros de que servirán para reírse del mundo y, por inclusión, de sí misma.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 2 (verano 2015), pp. 239-272, ISSN: 2255-4505

"UNA COMICIDAD CASI TRIVIAL": LA ESCRITURA DE SERGIO CHEJFEC

Daniel Mesa Gancedo
Universidad de Zaragoza

1. Chistoso Chejfec

Resulta difícil imaginar a un lector de Sergio Chejfec (Buenos Aires, 1956) exclamando, al concluir uno de sus relatos: "¡Cómo me reí!" (a diferencia de lo que les pasaba a los lectores de un tal Aira, amigo del autor[1]). Parece, por lo tanto y *a priori*, una cuestión difícil o de desarrollo no evidente, la de la comicidad de la escritura de Sergio Chejfec. Pero, sin embargo, con el mismo impulso, y gracias a la disponibilidad –real y virtual– de la figura del autor, de lo que tal vez podríamos llamar su "presencia escénica" (una estrategia de representación), creo que uno sí puede imaginar –sin que el autor se ofenda– al propio Chejfec contando un chiste largo, con su dicción pausada y en su tono menor, acaso atribuyendo la invención o el protagonismo a alguien con otro nombre[2], o diciendo "yo" de una manera sospechosa; subrayando quizá alguna frase con un leve movimiento de los ojos detrás de los cristales de sus gafas, o con una

[1] *Cómo me reí* (2005) es el título de una de las autoficciones de César Aira. La amistad (intraficcional) entre un autor (que debe de ser Aira) y otro autor (que debe de ser Chejfec) se sospecha desde el comienzo de *Mis dos mundos* (2008) de este último, donde se alude a dos autores amigos del narrador, que han escrito sendos libros al cumplir 50 años (2); puesto que uno de ellos, en su texto, "expone su teoría sobre la visibilidad de la luna" (113), sin duda se trata de *Cumpleaños* (2001) de Aira (el otro, por pistas semejantes, debe de ser Martín Caparrós, y su texto *Una luna*, 2009).

[2] Una tal Rita Fonseca, un tal Sergio Racuzzi –seudónimos con los que Chejfec firmaba sus primeras intervenciones críticas (Berg 2007: 10)–, un tal Samich –nombre de un personaje recurrente en algunas de sus ficciones, que coincide con su segundo apellido–.

casi imperceptible palpitación del labio. Y, entonces, uno –si detecta el final– sí se podrá reír, aunque no haya entendido todo. Sabrá que aquella anécdota o escena decía –y era– un episodio de esos a los que a veces se tiene el privilegio de asistir, y, si hay suerte, propicia la conversación amable u ofrece una lección irónica. Porque, aunque sea difícil reírse con un relato de Chejfec, sí es posible imaginar al autor contando un chiste demorado y complejo, tal vez sea porque desde sus primeros escritos, como señaló Beatriz Sarlo, "su marca más personal es la ironía":

> Para casi todo el mundo, la ironía es una forma de considerar y presentar lo que se piensa; una forma que se usa mucho o poco, pero que no llega a convertirse en el único modo del discurso. En su caso, en cambio, la ironía es un rasgo permanente que nunca abandona del todo: puede estar en la superficie de las frases, o descubrirse en una leve alteración de tono, jugar abiertamente al conflicto de sentidos o disimularse en toques muy leves. Como sea, allí está siempre. Por eso, es muy difícil entender con alguna seguridad lo que está diciendo. Sus interlocutores permanecen suspendidos no en la indecisión de un sentido en particular sino en una indecisión más general sobre el sentido de todas las frases: ¿está felicitando a alguien o se está burlando de él? ¿Asegura lo que asegura o exactamente lo contrario? (Sarlo 2004: 146)

Uno puede imaginar los chistes de alguien así, pero probablemente, en la mayoría de los casos, no habrá asistido –como Sarlo– a la "instantánea" de una representación semejante, y entonces no puede recordar o saber cómo sería un chiste de Chejfec y habrá de recurrir a sus relatos para figurárselo. Se puede empezar por el final, entonces, por los textos más recientes, los más alejados en el tiempo de aquel personaje irónico que llamó la atención de la crítica en sus inicios: "Una visita al cementerio", por ejemplo, cuento de *Modo linterna* (2013), incluye una escena de tertulia, de relación distendida entre los personajes, que han decidido entrar en una *brasserie* parisina para comer, y allí, "cobijados por la compañía, por la conversación en la lengua común y con la misma entonación", empiezan a contar chistes, como si fuera una ceremonia de la amistad:

> Los cuatro sienten los chistes como hebras de conexión con el pasado y la propia comunidad. Pero también con el presente, o en todo caso con el pasado todavía reverberando en el presente. Los irán agrupando. Jaimito, de gallegos, de judíos, de santiagueños; luego van a entretenerse con una breve enumeración de "colmos". Se detienen incluso en la idea de "colmo", y tratan de ensayar los colmos de sus propios oficios: el colmo del ensayista, del músico, del narrador y del teólogo. Luego, como si se lo hubieran propuesto desde el principio, dejan para el final el género más huidizo y transversal, el de los chistes malos. (Chejfec 2014: 71)

Ninguno de esos chistes, sin embargo, se transcribe en el relato, como si no importara la materia concreta, sino solo la función que los personajes les otorgan, la posibilidad de "clasificarlos", de reconocerse en un "código" complejo, como si los chistes fueran las piezas fijas del mencionado ritual del afecto.

Poco después, cuando ya la conversación está en otra cosa, uno de los personajes, el músico, recuerda otro chiste "de judíos, buenísimo" y quiere contarlo. Pero se va a producir un deslizamiento narrativo que impedirá la lectura del chiste "buenísimo" –quizá, tras los "chistes malos", se alude a una variante de otro signo no menos huidizo pero también reconocible dentro de ese código: el tópico del "mejor chiste del mundo"–. También el personaje del "narrador" –probable trasunto del autor– recuerda –un poco más tarde que el músico: más lento, más inseguro, más ridículo– "el mejor chiste que ha escuchado jamás" (72), y teme que la historia del músico sea la misma. Cuando el músico comienza, el "narrador" descubre aliviado que no hay coincidencia. Pero el lector del cuento no conocerá ninguno de los dos chistes: mientras el músico cuenta el suyo –el del "narrador" ni siquiera llega a ese estadio–, la focalización del relato se fija en el teólogo, distraído en la contemplación de un objeto peculiar: el reloj de pulsera de su amigo el ensayista. La digresión que ese cambio de foco ha provocado se cierra justo en el momento en el que el músico concluye el chiste, del que al lector solo llega el efecto en el auditorio (por otra parte esperado), y una reflexión sobre –diríamos– la teoría de la comicidad:

> El músico ha recibido comentarios unánimes y súper elogiosos por su gran chiste. Es lo que recuerda complacido cuando enfila, después del almuerzo, hacia la casa que alquila a pocas cuadras de la *brasserie*. Es un chiste que siempre le ha dado satisfacciones, y cree que ello se debe en parte a la historia en sí y en parte a su idea de lo cómico en general como deslizamiento. Porque lo cierto es que antes de llegar al final, el narrador, el ensayista y el teólogo parecieron confundidos por no entender muy bien el tipo de cosa que estaban escuchando, se mataron de risa cuando asimilaron el final, pero al cabo quedaron un poco sorprendidos al no saber muy bien de qué se reían, si de los aspectos desgraciados del argumento, de la lengua vívida con que había sido contado, o de la moraleja cínica que se desprendía si uno quería tomar la historia a risa. (Chejfec 2014: 74)

Argumento desgraciado, lengua vívida, moraleja cínica: tres ingredientes posibles que no han de faltar en un "gran" chiste. Pero el grado excelso de comicidad –parece sugerirse– se sustenta en la incertidumbre y en la indecisión del auditorio (en un inevitable "deslizamiento") acerca de cuál de ellos sea el ingrediente fundamental. Y esa incertidumbre –podría pensarse– es análoga a la que experimenta el lector del cuento, que se acerca a la frustración por no haber podido conocer el chiste, que se ha *deslizado* (que se ha visto obligado a deslizarse) hacia lo que en el relato *no era* chiste, que –por lo tanto– ha sido puesto en una situación de lectura, en cierto modo, *cómica*.

Si a partir de esta utilización –digamos– sofisticada del chiste elíptico, el lector burlado decide remontarse hacia el origen, buscando ejemplos explícitos de chistes "buenísimos" –o, aunque sea, malos– en las narraciones de Chejfec, la muestra no será abundante, pero va a permitir ir precisando la comprensión que el autor tiene de lo cómico.

En la novela breve *Cinco* (1996), uno de los momentos más dramáticos (y absurdos) en la experiencia del protagonista, el intento de adquirir un billete de tren para huir de la ciudad mientras todo el mundo en la estación lo ignora, contrasta con la actitud festiva de quienes le rodean, que incluye las "bromas" o los chistes:

> La gente llegaba y se iba, los empleados se turnaban y hacían sus bromas. Recuerda una de ellas: "¿A que no sabes cómo hace un tren para llevar solo a dos personas? (El otro responde que no sabe.) Se baja al resto y listo." Carcajada general. Él permanecía, con una constancia más allá de toda medida, un apego al calor elemental. (Chejfec 2000a: 38)

En ese contexto, el protagonista del relato constituye una figura patética, un avatar del "personaje invisible" que reaparecerá –de diferentes modos– en otros relatos de Chejfec[3], y que todavía en esta *nouvelle* tiene otra representación relacionada con un chiste. Hacia el final de la narración se introduce otra historia "graciosa", ubicada ahora en un momento del pasado del protagonista, cuando, siendo niño, se ocupaba de ayudar a los marineros que pasaban por su ciudad natal. Esa historia no es un chiste, propiamente, sino una anécdota "real" que unos marineros relataban a otros, y que atrae al niño –quien la escuchará sin mostrarse– por el efecto que provoca en los oyentes la carcajada:

> Cierto día, andando por la calle, le llamó la atención la algarabía de unos tripulantes. Se divertían a lo grande, su mesa estaba cubierta de botellas y jarras. Se acercó lo más posible y se sentó en la calle, dispuesto a escuchar. Un marinero de gorro gris, después del relato del compañero, se desternillaba de risa: con cada carcajada hacía temblar la mesa. El niño lamentó haberse perdido la historia, parecía muy buena. (Chejfec 2000a: 72)

Enseguida llega otro marinero y la historia vuelve a ser contada (y transcrita por extenso). Su eventual comicidad está basada, en este caso, en un equívoco (el error en el destinatario de un determinado gesto realizado con una "pica"). La repetición de la historia provoca, de nuevo, las "carcajadas incontenibles" de los oyentes (74), incluido ahora el niño, que escuchaba a escondidas, y aunque no sabe lo que es una "pica": "El niño también se ríe; era una buena historia de marinos. Sin embargo no sabe qué es una pica, muy probablemente un arma, piensa" (74).

En este caso, lo interesante es que la comicidad parece no residir en la comprensión de los términos de la historia, sino en el modo de contarla y en el contexto de recepción, que propicia el contagio. Pero de la conclusión de la escena, también se desprende que la risa es un gesto que no se comparte indiscriminadamente: "En ese momento el marinero de gorra gris se levanta, extrañado por la risa del niño, y lo descubre en la calle, junto a su mesa. De donde lo saca a los gritos y a las patadas, acusándolo de escuchar" (74).

---

[3] Los personajes "fantasmales" de *Mis dos mundos* (2008: 43); el "vecino invisible" del cuento del mismo título en *Modo linterna* (2013). Más tarde se habla de ello en este trabajo.

La teoría del deslizamiento como fundamento de la comicidad –que se atribuirá un "músico" en un cuento tardío– vuelve a ponerse en obra en esta escena relativamente temprana: una historia "graciosa" genera –de nuevo– frustración en el oyente (intradiegético en este caso); primero porque se desliza hacia la risa a partir de una incomprensión y, luego, porque esa risa lo desliza, mediante la censura, hacia el exterior del círculo de los destinatarios.

No hay muchos más chistes explícitos en la narrativa de Chejfec. En *Baroni: un viaje* (2007) el narrador inventa uno al hilo de la acción y lo utiliza como signo de cordialidad. En casa de uno de los fabricantes de estatuas de madera a quienes frecuenta, encuentra una representación de Simón Bolívar, con una característica peculiar: "Cuando vi la figura, se veía la mano vacía. Entonces le indiqué la ausencia a Andrade y le pregunté si había perdido el sable en alguna batalla, o si era un prurito de fidelidad histórica (el sable de Bolívar tiene paradero desconocido desde hace años)" (2010: 137-138). La doble ironía implica, en primer lugar, un salto de grado. La primera, es directa: la falta del sable permite suponer, en efecto, una pérdida, e imaginar una escena de batalla. Pero la segunda implica un conocimiento preciso de determinados datos históricos que el narrador considera necesario explicar en un paréntesis. Y esa explicación supone –creo– una nueva actualización de la teoría de la comicidad como deslizamiento: la voz se dirige ahora a un destinatario extradiegético, el lector, que –posiblemente– carece de la información necesaria para entender el chiste. Frente a la elipsis de "Una visita al cementerio", en este caso se produce una sobredeterminación. Pero, en cualquier caso, si el narrador se garantiza así el efecto ingenioso frente al lector de su relato (pero a la vez lo pierde, como siempre que se explica un chiste), la intención jocosa del personaje fracasa ante su receptor inmediato (intradiegético), que quizá también carecía de esa información, y adopta una respuesta literal: "Andrade se rio un poco, me pareció que prefería pasar por alto el chiste, quizá por timidez, no lo sé, y me contestó que su hijo no estaba, pero que si yo quería él mismo podía hacer el sable en ese momento" (138). El personaje chistoso ha fracasado, pues, igual que el narrador chistoso. Su propia expectativa ha sido frustrada ahora y debe confrontarse al efecto de su chiste mal entendido (o despreciado): la función fática del chiste (en la medida en la que pretendía garantizar la comunicación) se ha transformado en conativa (en la medida en que es entendido como reclamo).

Esta escena, aparentemente accidental, permite subrayar, por otro lado, que el chiste en Chejfec aparece siempre en relación con la cuestión de la comunicación, y más específicamente con la comunicación oral. Sus chistes constituyen el ápice de los intercambios orales entre personajes, aunque a veces no se transcriban dichos intercambios. Pero, si se tiene en cuenta que el estilo de Chejfec difícilmente puede considerarse como oral, resultará que el chiste se sitúa en el centro de uno de los problemas clave de su narrativa. Chejfec despliega en sus textos una conciencia de la importancia de la escritura en su manifestación material: la frase extensa, los desvíos del discurso, siempre atenidos a una rigurosa sintaxis, se alejan de lo oral, quizá porque la oralidad en Chejfec está relacionada, justamente, con lo "no material", y por lo tanto se roza con el

silencio. No hace falta pensar en el chiste en relación con lo inconsciente; pero sí puede ser útil relacionarlo con lo "inefable": el mejor chiste –podría decirse– es el chiste no contado[4].

Y, sin embargo, a pesar de todo lo dicho, hay comicidad verbal explícita en los relatos de Chejfec, y, como puede imaginarse, es más elaborada, menos evidente que el puro chiste. El juego de palabras sacrifica el componente agonístico de la historia "graciosa", pero inocula en el relato mayor densidad lingüística. No suele darse en intercambios entre personajes, sino que apela directamente a la comprensión del lector y a veces tiñe al relato de una profundidad inesperada.

De nuevo, "Una visita al cementerio" sirve como ejemplo inicial de este recurso. En el cuento, los chistes no contados dejan paso a una ironía más sutil y al equívoco sustentado en el significado de un término preciso. Cuando se nos explica que el objetivo de la misión que emprenden los personajes en el cementerio parisino es encontrar el "lugar" de Saer (Chejfec 2014: 75), el lector advertirá[5] que esa denominación no puede ser casual, pues Juan José Saer puso el título de *Lugar* (2000) al último libro que publicó en vida, justamente una recopilación de cuentos[6]. Al llegar al cementerio, el personaje del teólogo, ignorante quizá de esa coincidencia, llevará la conversación sin embargo hacia un terreno que va a propiciar un nuevo desvío sobre el término "lugar": "[el teólogo] comenzó a hacer una alabanza de tales espacios en general silenciosos y arbolados como los cementerios; el único lugar, según dijo, donde se permiten los lugares comunes" (82).

El teólogo subraya la dilogía, para anticiparse a la eventual ridiculización que otros pudieran hacer de un juego de palabras obvio. De otro tipo es la obviedad que, por su parte, señalará el personaje del "narrador" un poco más adelante:

> Prefiere resumir sus motivos [para ir al cementerio] diciendo que siente deseo y curiosidad de ver el lugar de Saer. Entiende que dicho así, "el lugar de Saer", puede parecer irónico; pero no está dispuesto a detallar el tipo de lugar al que se refiere, ya que para cualquiera en esas circunstancias resultaría obvio que se trata de la así llamada última morada. (Chejfec 2014: 84)

[4] Me parece que esta cuestión podría apoyarse sobre algunas ideas expuestas por Chejfec en el ensayo "Caligrafía y argumento" (2005: 21-26), donde reflexiona sobre la sustitución de la escritura manuscrita (en papel) por la escritura en pantalla, algo que considera un paso más hacia la pérdida del "aura" del (texto) original. La escritura manuscrita es una representación gestual que tiene mucho de teatralidad intransferible, heredada quizá del gesto primigenio del "relato oral" y que puede perderse en la homogeneidad "perfecta" de la escritura "virtual". El corolario sería que cada vez resulta más difícil *escribir* chistes.

[5] El lector de Chejfec siempre es un lector advertido, y conocerá la admiración que este autor siempre ha profesado a la figura de Juan José Saer (1937-2005), a quien entrevistó en su día y dedicó algunos de sus tempranos ensayos críticos (Berg 2007: 10; Chejfec 2005: 85-97), además de haber declarado explícitamente la deuda en su modo de escritura (Berg y Fernández 1999: 324).

[6] *Unidad de lugar* fue el título de otra colección de cuentos suya (1966).

La ironía que el narrador sospecha en su expresión es, al menos, doble: una evidente para sus acompañantes (la intención de no mencionar de modo recto la tumba); otra implícita –pero no menos evidente para el "narrador"– basada en el recuerdo de la novela de Saer, que quizá no sea clara para sus amigos o para algunos lectores. Pero aún hay un tercer nivel de ironía, porque el narrador siente que al utilizar la expresión "última morada" ha incurrido también en un tópico:

> Es así como, habiendo huido durante décadas del lugar común en general, el narrador advierte ahora que está condenado, por los menos en este momento y lugar, a caer en esa trampa, o más bien a servirse de ella, para expresar sus impresiones. Se ha enterado por el teólogo que el cementerio lo permite todo, más cuando se trata de ese tipo de temas y formulaciones; no obstante su conflicto con el lugar común no es moral, aunque tampoco acertaría a arriesgar de qué tipo es. En vena de ofrecer explicaciones sencillas, diría que es un conflicto emocional, y a lo sumo, por ende, nervioso. (Chejfec 2014: 85)

El cementerio (y lo que en él o sobre él se diga) es la quintaesencia, pues, del "lugar común" –un adjetivo que, en relación con la muerte, no deja de evocar por supuesto también la "fosa"–. Pero ese "lugar común" (con el que el narrador tiene un conflicto "nervioso") se disuelve implícitamente, por un lado, en el "lugar" concreto de Saer, que es, sin embargo, como palabra, una designación abstracta, desviada, solo traducible en términos "comunes" con una obviedad: la "última morada". Sin embargo, conociendo la bibliografía de Saer, buscar su "última morada" significará también en cierto modo buscar su "última palabra", *Lugar*, epigrama inscrito en la cubierta de su último libro.

Es difícil reírse, en cualquier caso, con juegos de palabras o ironías necrográficas como esas. Para encontrar otros ejemplos de comicidad verbal algo más festiva hay que remontarse a novelas anteriores y, específicamente, a juegos de palabras basados en la onomástica (la denominación de los personajes es siempre un aspecto clave en las ficciones de Chejfec).

Trivial, ciertamente, o en todo caso pueril parece el juego de palabras apoyado en el nombre de un personaje –secundario– que surge de repente en *Los planetas* (1999). Un personaje llamado Sito aparece en el relato en un momento dado y ayuda a que el narrador complete los recuerdos que tiene de M, el amigo común, cuya desaparición sostiene el argumento de la novela. Encontrarse con Sito hace que el narrador recuerde una escena del pasado en la que él y M bromearon "alrededor de la persona de Sito": "Un día, me acuerdo bien, comentando la tragedia de tener su madre alterada, a M se le deslizó un 'Pobre Sito' que nos causó gracia pese a lo dramático del tema" (159). La coincidencia fónica –pero no gráfica, en principio– que reduce el nombre abreviado a una especie de sufijo hace que la conmiseración probablemente sincera frente a la tragedia ajena se deslice inadvertida, inocentemente, hacia la comicidad, y revela que la expresión, a veces, traiciona el sentido.

En una novela anterior, *El aire* (1992), la onomástica también provoca ciertos efectos cómicos que, al final, se revelan menos triviales de lo que parecen.

No deja de ser extraño (y por tanto cómico) que los miembros de la pareja protagonista de esa novela se llamen por sus apellidos, Barroso y Benavente, a pesar de la presumible intimidad (que a veces se traduce en segmentaciones lúdicas: Barro/Oso o Bena/Vente). La designación onomástica, entonces, en esta novela es un factor clave explícitamente subrayado en la construcción del personaje. Pero además es un aspecto que propicia, en un momento dado, la reflexión simbólica por parte del protagonista masculino, Barroso, abandonado por su mujer, Benavente:

> De todos los temas acerca de los cuales Barroso se inclinaba a reflexionar, el más natural era el sentirse de algún modo aludido por el limo del río; su nombre establecía cierta comunión inmediata, superficial, aunque legítima, con el lecho impermeable y escondido de esa agua que era de algún modo el origen del paisaje y su objeto secreto y final. Puede sonar ridículo considerarse familiar de algo por el significado del propio apellido, pero esto fue lo que sintió, casi con enternecimiento. El agua, el fondo, la vegetación, el tiempo y hasta el aire resultaban barrosos en esa jornada. Así, la distracción había pasado a ser para él una forma del tedio, y la lentitud adquiría la categoría de indolencia. (Chejfec 1992: 144-145)

Si la novela sugería desde su título la importancia simbólica de un elemento natural, cuando el relato se acerca a su desenlace revela que en el apellido tan reiterado del protagonista se conjugaban otros dos elementos simbólicos tanto o más importantes: el agua y la tierra, que instilan una determinada condición a la realidad, incluyendo nada menos que al "tiempo": como siempre, esta variante de la "falacia patética" (de anclaje verbal) puede parecer "ridícula", pero no por ello es menos real para el personaje, desde cuya perspectiva –no hay que olvidarlo– se despliega toda la ficción.

2. Entre el metachiste y la *sit-com* metaliteraria

Quizá podría postularse, llegados a este punto, que el juego de palabras tal como Chejfec lo practica puede constituir el lugar inestable en el que confluyen oralidad y escritura ("pobre Sito"/pobrecito), patetismo y comicidad ("tiempo Barroso/barroso"), el lugar en el que eventualmente puede rozarse la gracia (en todos los sentidos, incluido el sagrado) del chiste. Pero conviene volver a recordar que la evolución de la escritura de Chejfec, en este orden de cosas, conduce hacia la elipsis, hacia el borrado de la historia "graciosa", que deja un hueco en el relato, en torno al cual se disponen comentarios o digresiones, que generan un cierto efecto de lectura.

Es preciso ahora, no obstante, avanzar en el análisis de ese proceso y señalar que el relato emblemático al respecto ("Una visita al cementerio") tiene la estructura de lo que podríamos llamar un *metachiste*: si en el centro de su peripecia está –como sugerí– el tópico del "mejor chiste del mundo", no puede pasar inadvertido el hecho de que el relato comienza con una fórmula análoga a la de un género de chistes más que tradicional –y no enumerado por los personajes

en su tertulia–: el de los "tipos". Así se abre el cuento "Una visita al cementerio": "Un domingo de primavera hay tres argentinos en París". Y un poco más adelante, para ratificar: "Un teólogo, un narrador y un ensayista componen el grupo". Luego se añadirá, temporalmente, un músico –también argentino– que desaparecerá antes del desenlace, pero que será el encargado de contar el chiste –no leído– que está en el centro del cuento.

El hecho de que los personajes sean mencionados siempre por referencia a su ocupación los convierte, como digo, en tipos emblemáticos, relativamente contrastados. Pero conviene subrayar también que el hecho de que uno de ellos sea un "narrador" y se le denomine siempre así provoca –como ya se habrá notado– que a la hora de analizar el relato haya que distinguir entre el narrador (en tercera persona) y el "narrador" (el personaje), una similitud que a su vez propicia deslizamientos (la tentación de identificar uno y otro, y a ambos, a su vez, con el autor). Nos hallamos, entonces, ante un cuento en el que un narrador habla de un "narrador" y que con una estructura de chiste hablará de unos chistes (y especialmente de uno) que nunca se cuentan.

Pero quizá donde la parodia de la estructura del chiste tipológico llega a su culmen sea en el desenlace, del que el músico ya está ausente. Esa secuencia, como la del patrón al que remeda, pretende ponderar el ingenio de los protagonistas para resolver una tarea difícil, y suele concluir con una ironía más o menos inesperada, vehiculada por eso que ha dado en llamarse "pensamiento lateral". En este caso, como no es sencillo encontrar el "lugar" de Saer, los tres expedicionarios emprenden la tarea por separado para tener más probabilidades de éxito, y la historia termina –como los chistes a los que creo que se refiere– focalizada sucesivamente en cada uno de los tres personajes. El teólogo, en primer lugar, cree contar con una ventaja (irónicamente metafísica) para alcanzar el objetivo:

> Decidido a realizar una búsqueda exhaustiva, ha comenzado por el rincón más oscuro, quizá pensando, por defecto profesional, que el entorno apartado y difícil preserva mejor el tesoro que esconde, o mejor aún, que crea. Espera entonces que gracias a la oscuridad Saer se ponga de manifiesto. (Chejfec 2014: 86)

Enseguida se revela, sin embargo, que esa ventaja no es tan etérea y paradójica: su herramienta no es el ingenio afinado por su actividad intelectual o espiritual, sino –más simplemente– un dispositivo tecnológico: "El teólogo porta un teléfono celular y se le ha ocurrido ponerlo en 'modo linterna'" (86-87). Del contraste entre la ventaja supuesta y la real surge sin duda un efecto cómico, que cobra mayor peso al revelarse ahí mismo el origen del título de la colección que incluye al relato, con lo que se produce, por tanto, un nuevo deslizamiento (en este caso metatextual), que invita a proyectar el significado de esa situación concreta a la interpretación de todo el volumen y, *a fortiori*, de una cierta concepción de lo literario, ya que, justo antes de la aparición en el relato del teléfono y su "modo linterna", se ha dicho que el "narrador" "se pone a pensar y supone que, en un punto, de los narradores no debería esperarse otra cosa: poco más que una *irradiación discontinua*, por otra parte sin resultados

garantizados" (86; la cursiva es mía). Esa "irradiación" tiene que ver, sin duda, con los modos de "iluminación" que enseguida van a cobrar importancia.

La eventual comicidad derivada de ese deslizamiento y de la ironía (por el contraste entre los instrumentos de "desvelamiento" que utiliza el teólogo) se incrementa porque en ese mismo pasaje se dan interpretaciones simbólicas a la cuestión de la luz:

> [El teólogo] Piensa en historias de terror, en historias de investigación arqueológica, en películas de suspenso y en relatos de criminales o cautivos. Está tentado de perseguir algún pensamiento general, y después blandirlo ante el ensayista y el narrador como una ocurrencia profunda y zumbona a la vez. Debería ser algo con la luz, piensa, la luz como símbolo de la fe, ya que es teólogo, como la fe que produce pruebas e ilumina milagros, la luz que beneficia las intuiciones y que echa sombra sobre las dudas, etc. Sabe que está construyendo un escenario onírico, y que dentro de un momento la reiteración de las planchas de mármol veteado con sus leyendas, nombres más apellidos y debajo las fechas indicando el lapso de vida, en un momento le parecerán rostros inmutables que lo observan desde la profundidad más escrutadora; y que cuando ello ocurra no tendrá argumentos de refutación. (Chejfec 2014: 87)

La más profunda ironía es que solo la muerte se impone como verdad irrefutable. La luz del teléfono móvil no permite encontrar la tumba. Será el "narrador", quizá como efecto de una "irradiación discontinua", el que, sin luz, encuentre el "lugar" de Saer. El teólogo –cómicamente– esconderá entonces su móvil para que "parezca no haberlo usado" (88), subrayando su miedo al "ridículo".

Se produce, entonces, el desplazamiento del foco hacia el ingenio de otro de los protagonistas: el "narrador", antes de que lo alcancen sus amigos, experimenta también una revelación irónica ante la tumba del escritor admirado:

> Se agacha y siente confirmadas sus intuiciones delante del nicho. Ignora lo que hay detrás, pero la placa es el punto, objeto o abstracción frente a lo que quería estar antes del fin de ese día. Tiene una observación obvia pero para él suficiente: que la placa es la fachada visible. Y no puede creer que "eso", cualquier cosa que sea, esté del otro lado, materializado por esto que lo cubre. (Chejfec 2014: 88)

Y un poco más adelante, la muerte reaparece como "lugar" de la (¿última?) ironía, la "cohabitación" eterna con desconocidos: "Piensa en las inimaginables coincidencias que han llevado a que ahora, a dos pisos bajo la superficie, se haya establecido esta duradera cohabitación, y cree que esa es la verdadera enseñanza que deja la muerte" (89). Por último, la narración se focaliza en el ensayista, que también llega a conclusiones irónicas. Había llevado su cámara fotográfica para documentar el viaje, pero como elemento de prueba se le había exigido la presencia en las imágenes de Colita, el oso de peluche entregado por su hija. El encargo –y el hecho de asumirlo– tiene, sin duda, un punto jocoso o hasta

"ridículo", pero propicia un salto conceptual que, por contraste, resulta de nuevo irónico:

> Lleva la cámara para documentar. No otra cosa le pidió su hija con otras palabras cuando le encomendó a Colita [...]. Piensa entonces en un tema para un próximo ensayo: la idea de documento como noción previa a la experiencia y el tremendo impacto de eso sobre la idea de historia, incluso sobre la idea de literatura. (Chejfec 2014: 89)

Un juguete funciona como emblema de una cierta "idea de literatura"; pero la ironía no se reduce, en este caso, a un contraste de tipo intelectual, sino que, de nuevo, afecta a la acción –y, por tanto, podría poner en cuestión el "tema" del ensayista–: cuando los protagonistas quieren usar la cámara para documentar el hallazgo de la tumba, el *flash* no funciona. Entonces, el teólogo ofrece su móvil (el mismo que había ocultado por temor al ridículo), y así concluye el cuento, con el señalamiento de otra ironía profunda:

> Le dice al narrador que no se preocupe, que lo puede alumbrar con el teléfono celular en modo linterna. Se pone entonces a un costado de la placa de Saer y extiende el brazo hacia abajo, como si la luz fuera un fluido que puede rociarse. Y quizá no se trate de otra cosa, piensa el ensayista, viendo la dedicación con la que el teólogo ilumina algo que está seco de luz. (Chejfec 2014: 89)

La luz del "modo linterna" parece rociarse, produciendo acaso una "irradiación discontinua" –análoga a la misión del "narrador"–, pero, seguro, "sin resultados garantizados", puesto que siempre es difícil iluminar aquello que está "seco de luz". Todo el relato podría interpretarse, entonces, como la búsqueda de iluminación en un lugar opaco, un viaje hacia la experiencia irónica, que ha adoptado, además, la semejanza con una estructura de chiste –personajes arquetípicos–, ha estado pautado también por anécdotas o interpretaciones risibles, por la inclusión (irónica) de chistes que no llegan al lector, e incluso ha esbozado un principio de teoría de lo cómico basado en el "deslizamiento".

En *Modo linterna* hay algún otro relato que se acerca a esa posible categoría del metachiste: "Novelista documental". Contiguo a "Una visita al cementerio" en el volumen, los dos cuentos presentan algunos elementos concomitantes, entre los cuales –además de la inmediata referencia al relato "documental", con el que el ensayista del cuento anterior especulaba– puede considerarse el lacónico diseño inicial de una situación cómica (aquí cercana al apunte para un relato visual, una *sit-com*, podríamos decir): "Un hotel rodeado de montañas. En uno de los jardines, el más discreto, dos guacamayas gigantes ocupan una gran pajarera" (91). El lector queda predispuesto para escuchar una historia de animales exóticos en un espacio aislado. Quizá la primera ironía sea descubrir que los que están aislados en ese espacio, un "lugar perdido" (93), son "escritores de novelas y críticos literarios especializados en novelas" (92). Este planteamiento dará lugar a una serie de episodios en una especie de "comedia de situación metaliteraria" enmarcada en un planteamiento que parece una especie de corolario

a la teoría de la literatura expuesta (y actuada) por el ensayista en "Una visita al cementerio".

El protagonista ahora es un narrador en primera persona, seguramente el "novelista documental" del título, aunque nunca se identifica a sí mismo por su actividad (antes bien, dedica el título de "el novelista" a otro personaje, más bien ridículo). Con el "narrador" de "Una visita al cementerio" este narrador comparte la condición de sujeto a veces perplejo ante los milagros de lo cotidiano y en ocasiones superado por las circunstancias, así como su capacidad para encontrarse en situaciones potencialmente ridículas, en desajuste con la realidad y sospechando que los otros no le toman en serio. Si el "narrador" de "Una visita al cementerio" teme, por ejemplo, que sus amigos estén atentos a sus "puntos flojos o insostenibles" y que "a la noche abrirán al azar uno de sus libros, leerán cualquier frase en voz alta y se echarán a reír sin remordimientos ni necesidad de explicar nada" (68), el narrador de "Novelista documental" piensa que casi nunca tiene "tema de conversación" (99) y que cuando se decide a iniciar uno, la situación suele tomar un giro que él no preveía o no deseaba, de tinte ridículo, aun cuando el tema no lo sea:

> Entonces menciono lo de las tres muertes ocurridas durante la jornada. Pero sale un novelista local y replica: "¿Nada más?" Todos reímos. Es verdad, no es mucho para un día que en pocas horas termina. Es el tipo de conversaciones que tiendo a iniciar, supuestamente graves, que cualquiera rápidamente desbarata y después de lo cual me siento nuevamente con las manos vacías. (Chejfec 2014: 100)

Sujetos de una comicidad melancólica, podría decirse, estos personajes tenían antecesores en otras ficciones de Chejfec (a los que más tarde me referiré) y provienen de una estirpe que se remonta, al menos, en la literatura argentina contemporánea, hasta el fugitivo de *La invención de Morel*, de Bioy Casares: el "hombrecito ridículo" desbordado por unas circunstancias que siempre malinterpreta[7].

El pretexto argumental de este cuento es la obsesión del protagonista por hacerse unas fotografías con las guacamayas que ocupan la jaula del *lobby* del hotel en que se aloja durante un encuentro literario (paralelo al Encuentro de Ciencias Literarias que había llevado a París al "narrador" y al ensayista de "Una visita al cementerio"). La razón de esas fotografías sería documentar la experiencia, como ocurría con las que había de protagonizar el oso Colita en el cuento anterior.

[7] Para Bioy, hay que ver Gallagher (1991). Ese "hombrecito" ha generado una descendencia fructífera en la narrativa argentina más reciente (en novelas de Carlos Gamerro, Daniel Guebel, Sergio Bizzio o Luis Chitarroni, estos tres últimos compañeros de Chejfec en la revista *Babel*, a finales de los 80), sin olvidar a los protagonistas de algunas ficciones y autoficciones de César Aira o Marcelo Cohen. Porque luego me referiré a la tradición del humor judío, hay que mencionar que ese "tipo" tiene cierta afinidad con el del *schlemiel* (el "desafortunado", que "atrae todas las desgracias", según Stora-Sandor, 2000: 41) o el *kleine mentshele* ("hombre pequeño, hombrecito o, más precisamente, pequeño hombrecito [...] es el primer grado del *schlemiel*, el protagonista de la literatura judía", Stora-Sandor 2000: 119 n.)

Pero también aquí las fotos generan una situación cómica: las guacamayas no se dejan fotografiar y el deseo del protagonista queda constantemente frustrado. Las escenas en las que intenta conseguir esas fotos (con la ayuda eventual de una empleada del hotel) se repiten y van pautando el relato. Como suele ocurrir con Chejfec, los términos en los que se produce la explicación de esa imposibilidad reiterada no son inocentes, pues retoman alguno que había aparecido en el cuento anterior para definir –justamente– la comicidad: lo que hace que sea imposible fotografiar a las guacamayas es que, en cuanto perciben la presencia del protagonista, comienzan su "danza de *deslizamientos*" para esconderse del objetivo (97; la cursiva es mía). Si el músico de "Una visita al cementerio" definía la comicidad como producto de un "deslizamiento", estas escenas con las esquivas guacamayas parecen convertirse en ejemplo práctico de esa hipótesis.

Las conexiones –a su vez, *deslizamientos*– entre los dos relatos no terminan en la presencia del contexto científico-literario o en la importancia de las fotos. Hay, al menos, otros dos elementos que parecen replicarse de uno a otro texto, y en ambos casos con implicaciones cómicas. Uno es la presencia del motivo del desayuno. En "Una visita al cementerio" había dado pie a una de las conversaciones accidentales entre el "narrador" y el ensayista, en la que se comparaban los desayunos de los hoteles caros y los hoteles baratos (siendo el "narrador" quien –obviamente– ocupaba uno de estos últimos). En "Novelista documental", el desayuno deja de ser tema y se convierte en escena: es la ocasión –también repetida– en que el protagonista debe aguantar las observaciones del personaje denominado el "novelista", que encarna el tipo del "escritor que no escribe". O poco después los desayunos son también el contexto de las maniobras de un más o menos caricaturizado Vila-Matas para ocupar y casi marcar su espacio (depositando ceremonialmente la servilleta sobre el respaldo de su silla), y serán igualmente el momento en el que el mismo Vila-Matas hará partícipes al narrador y al "novelista" de su desmesurado interés por otro de los personajes alojados en el hotel, un famoso árbitro argentino de fútbol. Como corolario de esas posibles "variaciones sobre el motivo del desayuno", el protagonista expondrá su interés en saber cómo desayuna ese árbitro, por razones, supuestamente, culturales, que, de paso, afectan a la caracterización del protagonista como un ser inseguro, en desacuerdo con los rasgos objetivos que podrían corresponderle:

> ... una de las mayores incógnitas que siempre tengo pasa por saber cómo desayunan los argentinos cuando están fuera de su país. La brecha entre el menú de este hotel y el desayuno argentino típico, habitualmente austero, es equivalente a la que puede haber entre el menú de un ascético consumado y de un sibarita metódico. Siempre sucumbo a los desayunos que me tocan en suerte, pero me acompaña la duda de si no estaré obrando mal, de manera inconsistente con mis hábitos y mi cultura, y por ello tengo curiosidad por la actitud que esgrimen mis compatriotas. (Chejfec 2014: 109)

Fotos frustradas y desayunos sobrecargados de sentido constituyen dos de las situaciones cómicas del relato, pero no son las únicas. Hay al menos una más, muy significativa, que también tiene un precedente en "Una visita al cementerio". Allí el músico, justo antes de empezar a contar su chiste "buenísimo" evocaba –sin razón aparente– una anécdota protagonizada por Witold Gombrowicz, quien, cuando trabajaba como banquero, al parecer a veces atendía sin pantalones, una licencia que podía permitirse porque el mostrador era tan alto que nadie podía verlo, y con la que pretendía aliviar el calor, pero también –según el músico y teórico de la comicidad– reírse "del público del banco como si acaso fuera otro tipo de público, del que en ese momento carecía" (72), un público, entonces, doblemente ignorante (del atuendo y de la valía –o al menos de la obra y la verdadera vocación– de la persona que los atiende). En "Novelista documental", el protagonista-narrador experimenta una situación llamativamente análoga, pero de forma involuntaria, cuando es sorprendido en la terraza de su balcón por una escritora que ocupa la habitación de al lado:

> He pensado en salir desnudo a la terraza, pero por esas cosas de las prevenciones me puse una remera y olvidé los anteojos. La escritora no sabe que esa es la única prenda que llevo, lo cual me produce una mezcla de deseo y confusión cuando levanto la mano para saludarla, porque aunque no muestro lo que se dice nada, siento que actúo como un exhibicionista. Días después del congreso literario la novelista me mandará esa foto por correo electrónico. Ahí sobresale mi rostro sobre los hombros apenas ocultos tras el muro, apoyo las dos manos en la cornisa, y al ver la foto me siento como un pervertido acorralado, o como el patético actor de un chiste verde. (Chejfec 2014: 99)

Finalmente, en este cuento la única foto posible será una no buscada que, desplazada en el tiempo, documenta –podría decirse– más de lo que muestra, y por tanto genera un efecto cómico, protagonizado, una vez más, por un ser que se siente ridículo y desbordado por la realidad.

3. Entre la *sit-com* y la comedia sentimental

Después de habernos preguntado, al principio de este trabajo, cómo nos reíamos con los chistes de Chejfec, parece establecerse aquí un punto de inflexión apoyado en otra pregunta clave: ¿puede haber algo más gracioso que un hombre sin pantalones? Los dos cuentos que vengo analizando con cierto detalle parecerían inclinarnos a pensar que no, aunque en su desarrollo han incluido otras escenas o caracteres más o menos ridículos o patéticos: un "narrador", por ejemplo, con "puntos flojos o insostenibles" cuyas novelas serían revisadas por sus supuestos amigos buscando esos puntos por la noche: ¡cómo se reirían!, "sin remordimientos" y no porque fueran graciosas (Chejfec 2014: 68). O, todavía en el mismo cuento, un teólogo preocupado porque su oficio o su título nunca se refleja en los sobres de las cartas que recibe, a diferencia de lo que le ocurre a su vecino, cuyo rango profesional ("obrero textil") siempre aparece en las cartas que se le dirigen y que el teólogo a menudo recoge por error. Tal vez por la in-

significancia del asunto (¿quién necesita títulos en el mundo contemporáneo?) o por el contraste entre las dos ocupaciones concretas evocadas (teólogo/obrero textil), el comentario podría haber sido "chistoso", pero "nadie lo considera" así, sino "algo para reflexionar" (70), en la medida en la que dicha asimetría compromete la identidad. Y esa es la circunstancia para que el nuevo personaje (el músico), el menos integrado en el grupo, exponga su concepción del humor basada en el "deslizamiento": "El músico tiene una idea abstracta de lo cómico; no se trata de situaciones en contraste o anticlimáticas, tampoco de ironía dosificada o de la presencia de paradojas, sino de deslizamientos" (70).

En estilo indirecto se sigue desarrollando esa teoría que, como ya se ha ido viendo y aún se desarrollará más adelante, los relatos de Chejfec ejemplifican: no hay situaciones más cómicas que otras; todas pueden serlo, o más bien "tener un desarrollo cómico", dependiendo "de la sintaxis de las circunstancias o sencillamente de la acumulación de información" (70). La teoría tiene en "Una visita al cementerio" un excurso relacionado con la actividad del músico: su arte puede escapar a esa inestabilidad de las situaciones, pues puede ofrecer "versiones yuxtapuestas de lo dramático y de lo cómico, o de lo que no es ninguna de esas dos cosas al mismo tiempo, sin ponerlo abiertamente de manifiesto" (70), una ambigüedad que –se verá más tarde– reaparece en la conducta de personajes como el protagonista de *La experiencia dramática* (2012).

En ese punto se introduce la escena del chiste no contado, coincidiendo, justamente, con uno de aquellos "deslizamientos" en los que tal vez resida la "cómica trivialidad" de la escritura de Chejfec: los personajes se distraen contemplando fotos "documentales" con el oso Colita. Esas fotos forman una serie que es variación de un género iconográfico popular: "Colita en…" y a continuación un lugar emblemático de la capital francesa. Entonces el ensayista introduce un comentario jocoso basado, contra la teoría del músico, en el contraste: para la niña resulta más importante el viaje del oso que el de su propio padre. Pero en ese mismo instante, quizá para reconducir la conversación y la situación hacia la demostración de la teoría, se produce un nuevo deslizamiento: se olvida la intención de documentar con una foto el momento de amistad jovial, y el oso queda sobre la mesa como un oyente más del chiste "buenísimo" del músico, pero ese chiste (que no se leerá) se demora por la transcripción (que sí se lee en detalle) de la anécdota de Gombrowicz sin pantalones. A continuación, el foco narrativo se desplaza de nuevo hacia el teólogo, que seguía pensando en el asunto de los tratamientos en las cartas (la circunstancia que había desencadenado la aparición de "lo cómico" en el cuento) y a partir de ese momento, el relato vira definitivamente hacia la ironía, ya sostenida hasta su desenlace. La visita que constituye el argumento del relato comienza justo después de la escena del chiste, pero el músico –principal teórico y ejemplificador de la comicidad hasta ahora– decide no acompañar a los otros personajes en su expedición. Las excusas que da, sin embargo, le parecen de nuevo cómicas:

> El músico esquivó la invitación de la manera más directa que pudo. Era cierto por otra parte que en su casa lo esperaba un trabajo urgente; pero como esa excusa suele ser la más habitual, no quiso parecer que subestimaba a sus

> amigos disculpándose con un lugar común. Entonces brindó una extensa y por momentos confusa explicación, que de a ratos parecía un chiste, sobre ser invitado y no ser invitado a algún sitio, las agregaciones de último momento, los arrepentimientos o desazones ulteriores por no haber sido de la partida, como precio que debe pagarse, y a veces por culpa de una desgraciada intervención del azar, etc. (Chejfec 2014: 77)

La verdad es tan simple (un "lugar común", expresión muy connotada en este relato, según se ha visto) o poco creíble (o simplemente irrespetuosa) que genera un nuevo deslizamiento hacia lo cómico, aquí relacionado con el exceso de información y la digresión. Cuando los tres protagonistas quedan de nuevo solos, como al principio, y después de una escena de confusa consulta de mapas para ubicar el cementerio, el viaje en metro propicia otra situación cómica: el "narrador" de repente observa que la vestimenta del ensayista y la de su oso Colita son iguales "pero de modo inverso": "lo que es blanco en Colita es negro en el ensayista, y viceversa. El narrador tiene deseos de decir algo, pero teme hacer un comentario inadecuado si es que el ensayista no se vistió así deliberadamente. No quisiera ponerlo en evidencia en ningún sentido de la palabra" (80). La situación (basada otra vez en el contraste que el músico desdeñaba) compensa en cierto modo al "narrador" por el miedo al ridículo que lo asaltó cuando sospechó que el ensayista y el teólogo se reirían de sus novelas. La percepción de la analogía entre la persona y el juguete resulta ridícula (pero solo a sus ojos, como ocurría en las anécdotas de los pantalones, cuya comicidad solo percibían los protagonistas), pero es suficiente para equilibrar una sensación inestable (de modo análogo a como, para Gombrowicz, reírse de los que no sabían de su desnudez le compensaba de la falta de un público real).

En este punto, para progresar en el análisis de la comicidad en Chejfec, cabe quizá –esperando no suscitar una condescendiente sonrisa– parangonarla con la concepción de lo fantástico que dirigió la celebérrima antología que el ya mencionado Bioy compiló con Borges y Silvina Ocampo. La idea no debe resultar tan peregrina cuando se ha considerado que la etiqueta de "comedia fantástica" podía ser una buena manera de referirse al conjunto de la obra del autor de *La invención de Morel*[8]. La citada antología recoge relatos íntegros que pueden considerarse fantásticos pero también fragmentos de obras no fantásticas, que pueden leerse y aislarse como tales. Se ha dicho que aquel proyecto, equiparando ambos tipos de textos, ponía en obra una determinada teoría del género literario considerado como *efecto de lectura* (Louis 2001: 431). Pues bien, igual que lo fantástico, también lo cómico puede sustanciarse de dos maneras: en relatos cómicos en su integridad (que a lo mejor no implican ninguna escena particularmente cómica: para lo fantástico el ejemplo es *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James); o en relatos en sí mismos nada cómicos que, sin embargo, incorporan –vale decir: *como un deslizamiento*– alguna escena o situación cómica.

[8] "Llamar a sus relatos *comedias fantásticas* no es inapropiado: hechos desconcertantes ocurren en narraciones cuyos protagonistas tienen la vaga consistencia de fantasmas; lo que con frecuencia nos llama la atención es el carácter deliberadamente *insensato e incompetente* que presentan" (Oviedo 2001: 40). Algo de eso hay también en las narraciones de Chejfec.

La comicidad de la escritura de Chejfec parece más bien situarse en esta segunda línea, y, quizá por lo accidental o ambiguo de esas situaciones (que a menudo son reflexiones) cómicas, es por lo que cabría hablar de una "comicidad casi trivial" en esos relatos: nada subrayada, sin ninguna pretensión aparente de provocar un efecto cómico sobre el lector, que reparará en ella de un modo no menos accidental. Casi siempre, esa comicidad trivial o accidental proviene de que los personajes –*kleine mentshele,* antihéroes ridículos– se ven involucrados en tareas (casi) imposibles, lo que, por fin, hace que lo cómico trascienda de lo verbal y pase –por así decir– a la acción. Desde luego, la "visita al cementerio" y la consiguiente búsqueda del "lugar" de Saer podía ser una de esas tareas. Pero la estrategia argumental se encontraba ya en las novelas anteriores. En *Los planetas* (1999), por ejemplo, el narrador-protagonista se ve implicado también en una búsqueda: la del coche que han robado al padre de su amigo M. Esa historia tiene un componente irónico (y quizá también pedagógico). El coche robado era herramienta de trabajo para el padre de M: por causa del robo, deberá hacer sus desplazamientos profesionales a pie, pero los aprovechará para buscar el vehículo por toda la ciudad, acompañado por su hijo y el amigo de este (el narrador de la novela). Ampliando cada vez más el radio de búsqueda, las probabilidades de éxito disminuyen, consecuentemente, y la tarea será cada vez más imposible. Sin embargo, se disfraza de aventura jovial y sirve, por tanto, como lección para los muchachos:

> ... no estaba arrepentido de sumarme a la comitiva –"la comitiva de investigación", como bromeaba el padre, con humor siempre alerta para entusiasmar a dos niños, según sus ojos, pese al fondo de inquietud que lo abrumaba–, no me arrepentía sino todo lo contrario, deseaba más y más cuadras por recorrer, estaba feliz de tener la oportunidad de deambular sin fronteras, como si el Gran Buenos Aires fuera ciertamente el territorio de la vastedad. (Chejfec 1999: 170)

En *El aire* (1992) también aparecen al menos otras dos situaciones directamente asociables a un humor absurdo, de tipo surrealista. La primera es la inexplicada sustitución del dinero por vidrio en los intercambios comerciales. Cierto es que la novela no describe el contexto social en que la acción se desarrolla, pero parece referirse a una distopía tenue (o trivial), en la que Buenos Aires se "tuguriza" a partir de sus azoteas. La acción se desarrolla, pues, durante un periodo de crisis; el dinero ha perdido su valor y ha sido sustituido por otro instrumento de cambio. Un día, Barroso, el protagonista, va al supermercado pero ha olvidado su cartera. Ante lo insólito de la situación y la indiferencia ominosa de la cajera ("Era una de esas escenas de miedo, como las llamaba, de colapso general, en las que la realidad amenazaba con revertirse como un guante", 77), en lugar de ir a buscar dinero, decide recolectar vidrio, como ha visto que otros hacen. Entre tanto, deja las cosas para que la empleada se las guarde, pero cuando vuelve a la tienda se encuentra con dos situaciones extrañas: la cola para pagar con vidrio tarda el "cuádruple" (79) que la cola del dinero, y después de "horas de espera", la cajera, desdeñosa, dice que no recuerda dónde ha dejado

su compra. La situación, por absurda, parece onírica, tanto más cuanto que se adereza con un ingrediente erótico que deja perplejo al protagonista: cuando insiste en que la cajera busque sus cosas, esta, al agacharse, le enseña "el pubis apenas cubierto por una breve bombacha blanca" (79), y luego "mucho más de lo que este había podido y hubiera imaginado contemplar. Se quedó absorto, sin atender a lo que sucedía; fueron unos momentos de interminable vértigo visual" (80). Pero ese vértigo se agotará en sí mismo: la situación se resuelve cuando Barroso debe dejar parte de su compra porque tampoco le alcanza para pagarla con las ocho botellas de vidrio que lleva.

Una segunda situación en esa misma novela puede ser ejemplo de humor negro surrealista. En su búsqueda de Benavente (la esposa desaparecida), Barroso cruza a Montevideo y al comprobar lo mal que conducen los "colectiveros" uruguayos recuerda "una nota que había leído hace bastante", y que los pinta casi como monstruos[9]:

> ... decía que un pasajero había muerto al hundirse dentro del motor de un ómnibus. El autobús iba lleno, él viajaba de pie rumbo a su trabajo, y en un momento cualquiera de la travesía se abrió el piso del coche. El pasajero se hundió y cayó sobre las partes mecánicas. También, otro día, había muerto un chico cuando el conductor no escuchó o desatendió los gritos de la madre que advertían que el hijo no había terminado de bajar: no solo no se detuvo sino que aceleró, y el niño se golpeó la cabeza contra las ruedas. Los conductores estaban embrutecidos por la decrepitud de las unidades, justificaba el artículo; estaban hipersensibles: su susceptibilidad tendía de tal modo a la intolerancia que se indignaban cada vez que un pasajero quería bajar; lo consideraban un desaire, una provocación y un sobretrabajo. (Chejfec 1992: 93-94)

Cabría señalar que, al igual que ocurría con la situación cómica de *Los planetas*, también en estos casos el humor está vinculado con las circunstancias económicas, y así su eventual trivialidad –de nuevo– sufre un deslizamiento hacia la crítica: allí desaparecía y se buscaba infructuosamente una herramienta de trabajo; aquí, es el dinero faltante o las pésimas condiciones laborales las que condicionan la rara comicidad de los episodios.

Esta quizá inesperada asociación entre lo cómico y la economía capitalista se puede confirmar en *Cinco* (1996): en esta *nouvelle*, el romance *sui generis* entre los protagonistas se inicia también a raíz de una escena humorística (con toque fúnebre inicial) basada en un equívoco, también relacionado con el trabajo y el capital. Una mañana, el protagonista se acerca a una panadería:

> El horno adosado a la pared, más bien la puerta del horno, le recordó un crematorio. Aguardó un buen rato sin atinar a nada preciso; como durante la noche y la vida en general, le resultaba indiferente irse, golpear para ser atendido o quedarse. Se acercó a unos panes alargados, reunidos al costado del mostrador. Tomó uno, pero de inmediato se sobresaltó, parecía de plástico –menos

[9] Que quizá podrían recordar al conductor y al cobrador de "Ómnibus" de Cortázar en *Bestiario* (1951).

> el papel de la bolsa, que era de papel. Lo mismo sucedía con los otros panes. Estaba inclinado, oliéndolos, cuando se abrió la puerta. Pensó que sería una clienta, escribe, pero en cambio era la panadera, que acababa de llegar para abrir el negocio. Se llamaba Patricia. La tarde de ayer se había olvidado de cerrar, por eso venía temprano. Le preguntó si quería algo. Él respondió que no precisaba panes plásticos. También hay de madera, más caros, dijo Patricia, y fue a traer uno inmenso, apoyado sobre un carrito por el peso. ¿Y no tenía de verdad? Solo algunas veces, no todos los días. (Chejfec 2000: 30)

El pan falso es el único signo que condice con la esencia del negocio. El pan "de verdad" es raro porque no se vende. La réplica de la panadera, en principio, parece humorística (el pan de madera es más caro), pero el desarrollo demuestra que es literal (quizá como la tautología del narrador: "el papel de la bolsa, que era de papel") y que el simulacro domina a la realidad.

La conexión comicidad-economía se resuelve ahora en un vínculo de lo cómico con el simulacro, que vuelve a aparecer en otras dos situaciones en *Los incompletos* (2004), una novela en sí misma nada cómica, que casi se abre y se cierra con dos escenas que parecen *gags* visuales:

> Creí que no terminaría [Félix, el protagonista, que se va de viaje], a primera vista era un volumen de maletas y bultos imposible de haber cabido en el interior del auto. (Recordé esas escenas cómicas de baúles o furgones con contenidos interminables, que parecen surtidores incesantes de objetos.) (Chejfec 2004: 9)

Y, al final:

> Félix recuerda esas secuencias documentales antiguas, aunque no sabe cuándo las ha visto, con la gente moviéndose ágil y esquivando obstáculos, como autómatas recién hechos, entrenados desde el principio para obedecer los mandatos de la velocidad; y las recuerda porque en Moscú parece ocurrir lo contrario, las personas van muy despacio, cada avance es un esfuerzo de contención para cumplir con la única premisa colectiva, o sea, la de no transgredir la lentitud general. (Chefjec 118-119)

La desproporción entre el continente y el contenido o la semejanza entre lo humano y lo artificial son aquí las causas de la eventual comicidad, pero esa comicidad es ya efecto de una comprensión incompleta por parte del observador. Algo semejante ocurre en *Mis dos mundos* (2008), donde también hay un par de escenas en las que la inadecuación entre el gesto del personaje y los efectos conseguidos genera la comicidad: unos policías intentan romper el caballete de un vendedor ambulante, pero no lo logran a pesar de sus esfuerzos, y parecen poner mayor empeño en esa acción innecesaria que en hacer su verdadero trabajo (2008b: 29). Del mismo modo, parece desajustada la tendencia del protagonista a saludar siempre a otros, a pesar de que el gesto a menudo no es recibido:

> Me gustaría saber cuándo me nació esa necesidad de saludar, habrá habido una primera vez, porque antes no era así, saludaba lo justo y según lo con-

> vencionalmente admitido. Ahora por lo general creo seguir haciéndolo bien, aunque hay momentos en que aparece un desajuste. Lanzo el saludo, o estoy a punto de hacerlo, pero advierto que no soy correspondido. Es una propensión irreprimible, también inconveniente para mí, ya que no hay nada más distractivo que saludar, y sin embargo es más fuerte que yo. (Chejfec 2008b: 94-95)

Como es habitual en Chejfec, la comicidad no reside solo en el gesto, sino que se acrecienta por la explicación, vinculada –de nuevo– a la simulación y a la condición del personaje aquejado del temor al ridículo, que, no obstante, le lleva (paradójicamente) a incurrir en él:

> No sé qué les pasa a los otros, en mi caso creo conocer la causa: un incontenible afán imitativo me empuja a saludar. No es que quiera que se me considere nativo, cosa imposible en cualquier lado, sino que sencillamente busco ser visto como normal. Tengo una idea muy básica de lo normal, relacionada únicamente con lo superficial. Pero como para un extranjero lo superficial aparece como lo más visible, el saludo vendría ser el precio agregado para querer ser normal. (Chejfec 2008b: 95)

Por otro lado, tanto en estos últimos ejemplos como en las situaciones anteriormente analizadas, la comicidad surge en un contexto casi siempre melancólico, marcado por la soledad o la falta. Es una estrategia afín a la del melodrama, o si se prefiere, a la "comedia sentimental". Con esta denominación apelo, desde luego, no al remoto género teatral dieciochesco, sino a un tipo de narrativa (que podría considerarse posmoderna) ejemplificada en el ámbito hispanoamericano por autores como el ya citado Bioy Casares o también por Bryce Echenique. La presencia de un antihéroe ridículo superado por las circunstancias sería uno de los rasgos centrales de ese tipo de narrativa. El conflicto sentimental, la crisis de los afectos, es otro de sus componentes básicos, y tiene una importancia preponderante en casi la mitad de las novelas de Sergio Chejfec. El centro argumental de su tercera novela, *El aire* (1992), es el tema de la pérdida (y la búsqueda o la espera) de la mujer amada (Barroso ha sido abandonado por Benavente y pasa sus días a la espera de mensajes que le indiquen el camino para recuperar la vida perdida). Poco después, la *nouvelle Cinco* (1996) alberga en su seno el difícil –o ambiguo– romance del protagonista y la panadera del pueblo al que acaba de llegar. Un año después, *El llamado de la especie* (1997) podría leerse –en cierto modo– como la historia de dos lábiles triángulos ¿amorosos? (los que conforman la narradora, Estela y su marido Julio/Mauricio, y el formado también por la narradora, Silvia/Isabel y su marido Mauricio). Por su parte, *Boca de lobo* (2000), entre otras cosas, es quizá sobre todo la historia del ominoso romance entre el misterioso narrador y la preadolescente Delia, una variación del tipo de la "obrerita". Del mismo modo, la historia del viajero que relata *Los incompletos* (2004) se concentra pronto en la relación entre Félix, el protagonista, y Shasha, la recepcionista del hotel donde se aloja en Moscú. Por fin, la última novela de Chejfec, *La experiencia dramática* (2012) juega al equívoco de la relación entre Félix (¿otro Félix?) y Rose/B, ocasionalmente consumada, casi

como contrapunto a la historias del marido de la segunda, y a la revelación de la esposa "imaginaria" del primero. En todas ellas hay elementos de ese subgénero "ligero" al que antes aludí, la "comedia sentimental": amores de paso o imposibles, vínculos inexplicables, equívocos, engaños, desencuentros...[10] Ninguna de las tramas de esos relatos resulta, sin embargo, particularmente cómica, pero en todas pueden encontrarse fragmentos –situaciones o reflexiones– cómicos, como he intentado mostrar hasta ahora.

Pero si se quiere aislar con mayor precisión el ADN narrativo de aquel antihéroe ridículo que protagoniza esas posibles comedias sentimentales hay que acudir a una novela en la que el aspecto sentimental no aparece particularmente subrayado. La singular teoría del personaje narrativo de Chejfec, considerado casi como una mera función del relato, que no le impone mayores exigencias de verosimilitud, podría hacer pasar inadvertida la mencionada herencia en muchos de esos relatos. Sin embargo, ya en *Moral*, la segunda novela del autor (del mismo año que la primera: 1990) aparece un protagonista, Samich[11], que corresponde plenamente con el tipo del antihéroe ridículo, específicamente en este caso con el del "escribidor" paródico, como el Daneri de Borges ("El Aleph") o, por abrir algo más el foco hacia un territorio poco señalado por la crítica, el Eduardo Torres de Augusto Monterroso (*Lo demás es silencio*, 1978).

Moral es la primera novela en la que Chejfec se desprende –aparentemente– del ejercicio autobiográfico que había iniciado en *Lenta biografía* (y que prolongará en otras, como *Los planetas*); o más bien el primer relato en el que se pretende superar el relato de familia para iniciar la exploración de un territorio privado definido por la escritura y que va a proyectarse en una obra compleja y extensa definida, como intento mostrar a continuación, por una singular conexión entre humor y pedagogía.

4. Humor y pedagogía: una comicidad trivial

Entre los proyectos literarios de ese peculiar gurú literario del Conurbano bonaerense que es el Samich de *Moral* se encuentra, justamente, la escritura de poemas largos de carácter cómico. El vínculo entre extensión y comicidad deriva de un axioma que el personaje enuncia a la sombra de los morales[12] de su patio: "lo que no es tragedia es digresión" (1990b: 107). En la medida en la que se admita leer la poética de Samich como una versión paródica de la propia poética de Chejfec, la digresión, la divagación, la distracción, aparecen, entonces, como antídotos contra el sentimiento trágico de la existencia. Pero el planteamiento –como digo– es paródico, porque Samich sustenta sus poemas largos cómicos

[10] Otros rasgos afines con la "comedia sentimental" (incluso con la dieciochesca) podrían ser la estructura episódica, la presencia de personajes poco elaborados, la tendencia a la discursividad y su eventual componente pedagógico –que se verá enseguida–.

[11] Ese nombre coincide –según anticipé– con el apellido materno de Chejfec, como puede saberse sin mayor dificultad, al menos desde la dedicatoria de la siguiente novela, *El aire* ("A Luisa Samich"), y reaparecerá en algún cuento, como el más reciente "El testigo" (*Modo linterna*).

[12] Y no es posible eludir el señalamiento de la anfibología que reside en el título de la novela.

en la literalidad, a tal punto que –como reconoce el narrador– su efecto humorístico se ve menoscabado y hace sospechar a sus acólitos de la existencia de un sentido alegórico:

> Poseían [sus poemas] una comicidad sencilla, ingenua, basta, casi trivial. Eran tan literales que con cada verso se adelgazaba más su supuesto efecto cómico. Los poemas cómicos de Samich carecían de ironía y eran por otra parte notoriamente previsibles. No resultaban sin embargo costumbristas. Al estar –en apariencias– sustentados por profundas convicciones metafísicas acababan siendo incluso medianamente alegóricos, lo que atentaba también contra su eventual efecto humorístico. (Chejfec 1990b: 108)

Esa escritura, entonces, partiendo de un impulso que puede considerarse ético, deriva en el equívoco. No obstante, siempre genera risa, como afirma, quizá inadvertidamente –irónicamente, en cualquier caso– el narrador: "por momentos no sabían si reírse de la notoria trivialidad de las composiciones cómicas que Samich leía o de la misteriosa y paradójica sabiduría que sospechaban que estos podían esconder" (109). Pero, desde el punto de vista del propio Samich, lo cómico de sus poemas no reside ni en su trivialidad ni en su "paradójica sabiduría", sino que se basa (además de en la digresión, antitrágica por principio), en el léxico. Al transcribirse, un poco más adelante, una muestra de esos poemas cómicos, se descubre –con el narrador– que el equívoco va más allá del efecto: Samich cree que la comicidad reside en el uso de términos de ese campo semántico:

> Sentencioso, Samich declamaba: "Los pasos de los hombres / provocan cosquillas en la tierra / los tropezones de los hombres / le producen sonrisas / nuestra sepultura abierta / es para ella una carcajadita / que nos inclina a la tentación / tentemos buenos pasitos / para que la tierra ría menos". Así eran los poemas cómicos de Samich. (Chejfec 1990b: 109)

Y, aunque, en principio, esa estrategia pueda parecer ridícula y paradójica –en tanto en cuanto el significado del ejemplo no es precisamente cómico, sino, una vez más, fúnebre–, el narrador subraya la contradicción con un doble sentido: "la comicidad no era sustantiva", sino que "estaba presente a manera de irradiación" (109). Se recordará que esta metáfora de la "irradiación" va a surgir de nuevo en "Una visita al cementerio", el relato de *Modo linterna* que junto con estas páginas de *Moral* me parece sustanciar el significado de la comicidad de la narrativa de Chejfec. En el cuento tardío la irradiación es el mecanismo que puede usar el "narrador" para proyectar sentido sobre la realidad; en la novela temprana, es el modo en que se difunde la comicidad "trivial" por los textos del escribidor. Los poemas cómicos de Samich irradian ese efecto, al margen de su uso de los sustantivos cómicos, y tiñen de "bonhomía y delicadeza" (109) la figura de su autor, al tiempo que suscitan una cuestión metaliteraria de mayor alcance, pues se apunta que, cuando los criterios definitorios de un género resultan inciertos, las palabras pueden ser el único referente: "Acaso Samich haya

comprendido que en definitiva la cuestión del género –en este caso lo cómico– solo indicaba un estado de contaminación verbal; que la mera existencia de unas y no de otras palabras colorea el registro de la composición" (110). Si del "gran chiste" de "Una visita al cementerio" podían deducirse tres ingredientes de lo cómico (recuérdese: argumento desgraciado, lengua vívida, moraleja cínica), de la práctica literaria de Samich pueden desprenderse otros tantos: la condición digresiva; la oposición a lo trágico; y el anclaje en la materialidad (la "contaminación") verbal del texto.

Esos poemas cómicos no tienen, en cualquier caso, afán de entretener o provocar la risa. El Samich de *Moral* hará de la "gravitación pedagógica" (65) un elemento clave de su práctica literaria y difundirá su lección en regulares tertulias ante un público de "acólitos", casi siempre aparentemente arrobados y mudos. Esas paródicas escenas docentes encontrarán ecos de absurda comicidad en relatos posteriores. El otro cuento de *Modo linterna* que consideré una especie de "metachiste", "Novelista documental", ya justificaba la obsesión del protagonista por fotografiarse con las guacamayas con un afán de comunicación que quiere ser instructivo: "[creo] que me podré comunicar con ellos y que de esa forma algún matiz de mi experiencia o de mi sensibilidad será transmisible, le explico; incluso he llegado a escribir novelas por el solo hecho de precisar ese tipo de trances" (98).

Quizá *Moral* sea una de esas novelas; pero si nos atenemos a la condición estrictamente animal de ese público casi inaccesible, sin duda la novela a la que el narrador invita a remitirse es *Mis dos mundos* (2008). En este relato-paseo a través de un parque brasileño[13] hay una escena en la que el narrador cree haber convocado un público de carpas y tortugas (98 ss.). La situación, que sin duda es cómica, se explota al máximo y se le da un sentido metaliterario, que de nuevo remite a *Moral*:

> Siempre un escritor sueña con un público real, y esto era lo máximo a lo que yo podía aspirar. No hace falta decir que estuve tentado de dar un discurso o por lo menos ofrecer un argumento. Porque el público más real es cuando menos entiende, o sea, cuando blande su sordera, o por lo menos una resistencia, cuando señala nuestra inutilidad, etc. Me sentí por lo tanto instantáneamente unido a esta gente, si puedo llamarlos así, porque yo nunca llegaría a saber cómo recibirían mis palabras, si los afectarían en algo. Por lo tanto representaban una coartada perfecta, porque gracias a su incomprensión yo me dirigía al mundo, a todas las especies del universo y a su propia materialidad. [...]. Los animales me escuchaban con veneración y no me sacaban la vista de encima; no exagero si digo que parecían hipnotizados por mi relato. (Chajfec 2008b: 98-99)

Ese público en cierto modo inconsciente recuerda también al público ignorante de la anécdota de Gombrowicz, que el músico relata en "Una visita al cementerio". En *Mis dos mundos,* no obstante, es el narrador el que se siente atra-

[13] Que a su vez resuena en otro cuento de *Modo linterna*: "Donaldson Park".

pado en un vínculo cuyo origen se le escapa y que no sabe cómo disolver. Solo la intervención imprevista de un agente externo (una barca en forma de cisne, tripulada por un padre con su hija) deshace la escena, dejando, no obstante, al protagonista sumido en la perplejidad, en la incertidumbre derivada de pensar qué opinión pudieran tener de él los animales que hasta hace nada tan atentamente parecían escucharlo. De nuevo, ese "deslizamiento" toma connotaciones metaliterarias al confluir sobre el personaje ridículo, o con miedo al ridículo, que tan a menudo hemos encontrado:

> Habitualmente no me planteo ese tipo de preguntas, y cuando me las hago están referidas a personas: qué piensan de mí los que me conocen, o mejor dicho, qué deberían pensar de mí. No me refiero a los más cercanos, lo que me conocen de hace tiempo y con quienes tengo un vínculo sostenido. Me preocupa la opinión que tengan los otros, los medio conocidos, si los puedo llamar así, aquellos que me conocen poco, acaso solamente de vista, y para quienes soy relativamente familiar, o no, relativamente borroso e inexistente. Es una pregunta cíclica que por lo demás no siempre me inspira igual curiosidad, quizá por su carácter esporádico, pero que asumo cada tanto como una prueba de existencia propia, o más bien de permanencia física en el mundo. En un punto, esa pregunta funciona como un comienzo privado de la ficción, o más bien como un comienzo de ficciones privadas: me veo a mí mismo desde la mirada improbable de personas para las cuales, posiblemente, en la realidad cierta no existo y en cuyas mentes no ocupo ni un segundo de su trabajo. (Chejfec 2008b: 102-103)

La crisis de la identidad es percibida como punto de arranque de la ficción, a partir de la percepción que puede despertarse en unos interlocutores mudos o difícilmente accesibles (acólitos, animales o, simplemente, diríamos, lectores). El narrador-personaje tipo en Chejfec es una figura inestable y muy susceptible: igual que el "narrador" de "Una visita al cementerio" estaba seguro de que sus amigos abrirían sus libros por la noche para reírse de sus ocurrencias, el narrador-personaje de *Mis dos mundos* considera que su alocución a carpas y tortugas no puede sino provocar risa en quien la contempla: "Me acuerdo que la chica se reía mientras el padre hablaba, y que acentuó la risa apenas después de que el padre dijera algo y ella me mirara. Estaban hablando y se reían de mí, supuse. Era lo peor que me podía pasar ese día, estando de tal modo sensibilizado frente a las opiniones de los demás" (108).

A pesar de que alguna reseña de esta novela (Serra Bradford 2013) señaló la "comicidad en sordina" de las narraciones de Chejfec, basada en la huida del patetismo, se podría considerar que muchas de las situaciones ridículas en las que se colocan sus personajes proceden también de esta especie de "patetismo trivial", la tensión que experimentan ante un mundo que no comprenden bien pero en el que pretenden integrarse "con normalidad" a través de unas conductas más o menos paródicamente ejemplares.

En *Mis dos mundos* se vuelve a teorizar metaliterariamente sobre la comicidad como resolución de esa tensión, y ahora a partir de la estructura del desplazamiento-caminata, que es central a esa novela y a toda la obra de Chejfec:

> En muchas ocasiones, como tengo dicho, siento que caminar carece de objeto, cuando estoy aturdido por el entorno me olvido también del motivo para hacerlo, pero los fantasmas me rescatan, un poco me despabilan porque con su presencia incierta me instalan en otro lugar, no sé cómo llamarlo, en una secuencia lateral de hechos. Entonces la caminata pasa a ser un asunto inventado, que puede desarrollarse como drama o comedia y, por lo mismo, terminar ofreciendo alguna enseñanza, aunque probablemente difusa. (Chejfec 2008b: 43)

La inestabilidad de la conducta y el nomadismo del personaje lo ponen siempre en situaciones de desarrollo incierto, de las que –no obstante–, como de los extraños poemas cómico-digresivos de Samich en *Moral*, siempre puede desprenderse una lección. En este punto es interesante reparar en otros de los interlocutores que el pasaje recién citado evoca como desencadenantes de la que podríamos llamar sospecha pedagógica, y que vinculan de nuevo lo cómico y lo fantástico, como efectos de lectura, antes que como descriptores genéricos. Se trata de los "fantasmas", un tipo de personajes que el narrador de *Mis dos mundos* afirma encontrar con cierta frecuencia en sus caminatas. Son figuras cuya presencia no había sido advertida en un determinado lugar, que se muestran fugazmente y pronto desaparecen: se les califica de "personajes huecos" (43) a los que el protagonista no precisa ver "para advertirlos" (42). Podrían llamarse, quizá, "vecinos invisibles" –para retomar el título de otro cuento de *Modo linterna*–, que le sirven al narrador-personaje para "recargar [su] deseo errabundo" (43), lo que en Chejfec significa siempre "seguir divagando como lo había previsto" (43), y por tanto –en la medida en la que la digresión se expande– eludiendo la tragedia (según el axioma de Samich, en *Moral*).

El personaje fantasma, entonces, podría postularse como un nuevo ingrediente de lo cómico. En el cuento recién evocado, "Vecino invisible", la imbricación de lo cómico con lo fantástico no se cuestiona: en ningún momento se duda de la invisibilidad del vecino, pero se considera que esta es "alternativa" (son dos los vecinos y solo uno es invisible cada vez), lo que genera alguna reflexión más o menos jocosa en el narrador (¿cómo deciden la alternancia?) y, en cualquier caso, da pie a situaciones cómicas o eventuales *gags* (la dificultad para acceder a un ascensor supuestamente vacío)[14]. En otros textos, el personaje fantasma es, literalmente, "incompleto" y el relato que lo alberga parece volcarse más hacia el drama que hacia la comedia: así el Félix o Sasha de *Los incompletos* (2004), desde luego; pero también los personajes de nombre "mutante" en *El llamado de la especie* (1997); algún obrero en *Boca de lobo* (2000); el fugitivo –o el propio padre del protagonista– de *Lenta biografía* (1990); el "pobre Sito" –o el propio M– de *Los planetas* (1999) o, desde luego, la Rose/B de *La experiencia dramática* (2012), cuyo marido, como aún más literalmente la falsa esposa de Félix, cumplen

[14] Pero en el que se ve caer un papel arrugado, por ejemplo, un elemento que a su vez subraya la conexión de este cuento con la novela *Baroni: un viaje* (de la que es casi una secuela) o en el mismo volumen *Modo linterna* con el relato "Hacia la ciudad eléctrica", en el que también es significativo un papel aparentemente caído de la nada.

ese mismo papel fantasmal de hacer avanzar la divagación, y, de un modo u otro, generar la condición didáctica "difusa" de la experiencia, sea cómica o dramática.

5. El chiste trascendente: el relato jasídico

La implicación moral y didáctica del humor en Chejfec obliga a reparar en la frecuencia con la que en su narrativa se introducen historias edificantes que tienen a menudo un componente irónico. Las obras en las que esa presencia es más relevante son, justamente, aquellas que no solo –como todas las suyas– carecen de una comicidad generalizada, sino que sustentan su argumento en el intento de comprender la influencia privada de dos tragedias colectivas: *Lenta biografía* (1990), que habla del exterminio judío durante la segunda guerra mundial y su repercusión en la historia familiar del protagonista; y *Los planetas* (1999), que desarrolla la evocación de un desaparecido durante la última dictadura militar argentina, por parte de un amigo de infancia. Son las dos novelas más inequívocamente autobiográficas, por el contexto evocado, pero sobre todo también por la inscripción explícita de la tradición judía. En esas dos novelas, la comicidad casi trivial de la narrativa de Chejfec, cuyo componente pedagógico podríamos haber vinculado con el género de la fábula (incluso, si se quiere, pasando por la reelaboración paródica del ya mentado Monterroso), debe más bien afincarse –me parece– en la tradición del humor judío[15] o, más específicamente, del relato jasídico[16].

Lenta biografía (1990) puede considerarse organizada en dos planos narrativos: la historia de la relación del narrador con su padre y las historias relatadas por los amigos de este en las reuniones semanales que celebran en su casa (especialmente, la "historia del perseguido"). En ambos niveles se suscita la conexión evocada con el humor judío. El narrador empieza a tomar conciencia del pasado del padre a raíz de las "canciones cómicas" en idisch [*sic*] que este canta con mínimas variaciones, mientras se afeita o simplemente no hace nada, "de domingo a domingo". El acceso del narrador a esa tradición familiar se ve enriquecido por las historias que relatan los amigos, no menos enigmáticas que las canciones del padre:

[15] Conviene recordar que el chiste "buenísimo" que el músico cuenta en "Una visita al cementerio" era "de judíos", y que la referencia a la "comunidad" en la que los personajes de ese cuento se reconocen podría tener el mismo referente. Una asequible introducción al tema del humor judío en la literatura la ofrece Stora-Sandor (2000).

[16] Desde luego, solo apunto aquí la cuestión, pues no tengo espacio ni capacidad para desarrollarla como merecería. La corriente jasídica surge dentro del judaísmo en el siglo xviii. Stora-Sandor (2000: 95) recuerda que el jasidismo ha sido "el movimiento religioso judío más importante de los tiempos modernos por el número de sus adeptos y por su influencia". Buber (1983, vol. 1, 17) señala que "uno de los aspectos más vitales del movimiento jasídico reside en las historias que los jasidim se cuentan unos a otros acerca de sus líderes" y ofrece una de las más amplias recopilaciones de esas historias –donde podrían tal vez explorarse posibles fuentes de los relatos de Chejfec que aquí comento, labor que excede mi interés actual–. Desde el punto de vista que me interesa, son particularmente relevantes las parodias de Woody Allen (1979).

> Aquellos relatos, siempre anecdóticos, dichos por la gente que chocaba copitas y sorbía anís o vodka sosegadamente, tenían la virtud de relatar de una manera precisa e inefable historias que por sí mismas no eran otra cosa que recuerdos pueriles y suposiciones precarias. Se trataba –se trata–, por ejemplo, de reconstruir vidas de personas lejanas y muertas. Las reconstrucciones se entretejían a partir de chismes, de recuerdos de infancia descoloridos, de ejercicios de la imaginación levemente alcoholizada, de esa especie de correlato inverso del presagio que es la memoria borrosa y escandida por el dolor. (Chejfec 1990a: 27)

Entre esos relatos, el más importante es la mencionada "historia del perseguido", distribuida a lo largo de toda la novela: un joven que huye de los nazis llega a su casa y encuentra a su hermana barriendo y a su padre tumbado en el suelo. No entiende, en principio, la situación y le parece ridícula, por contraste con lo trágico de sus circunstancias vitales:

> El padre tendido de cara a la pared largo –alto– cuanto era, y su hermana barriendo como si fuera un mono encinta, al perseguido le parecieron en general una escenografía y una coreografía absurdas. "Me persiguen –pensó– y veo esto que no entiendo, una típica escena ridícula." Y después –según el narrador–: "Barre y salta como un mono, mientras yo recuerdo cosas que viví, hace tanto y otras que viví desde que me fui, hace menos pero igual demasiado tiempo. Veo barrer y recuerdo, y las imágenes que llegan hasta mí son rotundas en la impresión y desvaídas en el tiempo". (Chejfec 1990a: 43)

Pero pronto se dará cuenta de que sus perseguidores ya han pasado por allí: el padre, en realidad, está muerto y la hermana apenas intenta esquivar el dolor con la repetición de un gesto trivial. En esas circunstancias, el perseguido se esconde en el sótano de la casa, consciente de que es el último lugar en el que puede refugiarse, de que su huida ha llegado a su fin, y de que "poseía pocas probabilidades de subir vivo en algún momento" (126). A partir de esa conciencia, la reacción emocional conduce al deslizamiento al que ya estamos acostumbrados en Chejfec y lo trágico deriva hacia lo cómico, en una escena análoga a otras que reaparecerán muchos años después –y que acabamos de comentar en el apartado anterior–, la del auditorio inerte: "'Entonces, es posible que esta certeza se haya tornado en emoción, y la emoción en solemnidad'. 'Una solemnidad ridícula', acotó la mujer; 'solemnidad y altisonancia dirigida a las papas y a las bolsas de papas que lo cubrían'. 'Un público de papas para la grandilocuencia'" (126-127). Un gesto que en casi cualquier circunstancia podría atribuirse a la locura derivada de la desesperación es interpretado, sin embargo, por la narradora como una conexión cultural con el carácter del lugar en el que se está produciendo el relato, como si se produjera –de nuevo– un deslizamiento entre el sentido y el contexto, un deslizamiento que desactiva la condición dramática de la historia y conduce al epifonema final, que evoca, ahora sí, la demencia, pero ignorando –o fingiendo ignorar– la causa:

> La mujer dijo: "Cultivó cabalmente uno de sus ocios, aunque comenzó desde un principio a sobrepujar con él la solemnidad". "Quizá no haya en definitiva otro modo de sumergirse con fruición en la reflexión –destacó la mujer en un idioma como el idisch que es tan parecido a la masticación– que hacerlo teñido de solemnidad: a los argentinos les sucede lo mismo; reflexionan y son solemnes. Uno de los ocios más cultivados por todos ellos como es el de la reflexión –junto al mate, el asado y el fútbol– se colorea de adustez y solemnidad". "Aunque, seguramente, es probable que no sea el único modo de reflexionar de una manera valedera; que valga la pena", acotó. Y, adujo la mujer, en la medida en que el perseguido supo desde un principio que ya para él no existiría "la posteridad", no había razón para que fuese tan solemne. "Excepto que pensara que las papas y las bolsas de papas lo escuchaban". (Chejfec 1990a: 127)

La solemnidad es ridícula y "probablemente" no es el único modo de reflexionar con validez (la restricción que introduce el adverbio es en sí misma irónica). Ese personaje trágico, perseguido y sitiado sin remedio en el sótano de la casa familiar, reflexionando solemnemente ante las papas es, sin embargo, el antecedente del caminador de *Mis dos mundos*, que habla a carpas y tortugas, o del "novelista documental" que quiere comunicarse con las guacamayas. Estos, hondamente argentinos, habitan la posteridad de aquel perseguido judío; y si parecen haber olvidado el origen de su solemnidad, la han incorporado a su esencia. Aquellas historias de gente lejana y muerta, entonces, partiendo del "chisme", concluyen en una enseñanza que tiene que ver con el carácter nacional y con la condición del narrador (como tipo). Pero, además, están en el origen del convencimiento de las relaciones fluidas entre comedia y drama, pasadas por el filtro de la trivialidad y la intimidad:

> Ahora estas cosas me pueden parecer algo triviales, sin embargo todo no deja de ser dramático; lo dramático descarna lo trivial y lo trivial ridiculiza lo dramático. [...] todo acontecimiento dramático en última instancia si es palpitado como propio adopta un matiz que le resta dramatismo a costa de un sosegado fervor y que en cambio si es concebido como ajeno, exterior, impacta con una intensidad que lo congela en el tiempo. (Chejfec 1990a: 123)

Y esa es la enseñanza más valiosa que el protagonista-narrador incorpora a su conducta "como propia": "(La idea, entonces, de que algo cuando es tan dramático sosiega el fervor y distancia el propio pasado, constituyó la conducta de mi padre y quizá también le permitió rehacer su vida –como quien dice– en la Argentina. Que haya influido en mí, es cosa innegable)" (123).

Aquella teoría de la comicidad como desplazamiento que en "Una visita al cementerio" había esbozado el personaje del músico tiene su origen en reflexiones como esta, referida al ámbito de la experiencia (propia/ajena) y sus efectos sobre la relación con el tiempo (pasado/presente). Podría decirse, pues, que entre esas polaridades va surgiendo la comicidad de Chejfec.

La importancia de la trivialidad para ridiculizar lo dramático es teorizada según ya se dijo en *Moral*, la novela simultánea a *Lenta biografía*, ahora referida a otro orden de la experiencia: el de la formación como escritor. Pero en esta

segunda novela la presencia del molde del relato jasídico o fábula se atenúa, para explorar más bien el componente digresivo de la comicidad, o, en otros términos, el del desplazamiento en el orden verbal. Lo mismo ocurre en las novelas siguientes (*El aire*, 1992; *Cinco,* 1996; *El llamado de la especie*, 1997), en las que o bien lo supuestamente cómico tiene más que ver con la situación o prácticamente desaparece.

Pero en las novelas de Chejfec que marcan el cambio de siglo (*Los planetas*, 1999, y *Boca de lobo*, 2000) creo que se puede detectar de nuevo la presencia del modelo del relato jasídico como herramienta para suscitar la comicidad basada en la pedagogía irónica. *Boca de lobo* difiere de *Lenta biografía* y de *Los planetas* por la ausencia del componente autobiográfico. Quizá por eso la historia moralizante que puede equipararse con un relato jasídico es única y se concentra en una secuencia: se trata de la historia de F, el obrero abrumado por una deuda económica (2000b: 50 ss.). Como no puede satisfacerla y los compañeros tampoco pueden ayudarle y como, además, los prestamistas acechan todos los días la fábrica dispuestos a cobrar, F debe entrar y salir del trabajo disfrazado: "A veces el disfraz era un subterfugio, o un truco teatral que ponía en escena frente al ancho portón con el objeto de que no lo reconocieran los acreedores" (50). Pero, en muchas ocasiones, la indiferenciación con respecto a los demás obreros resulta el mejor disfraz:

> Los ojos de los prestamistas lo buscaban entre la multitud, pero debían rendirse ante la capacidad mimética de los obreros: vestidos casi igual, con los cuerpos trabajados de manera semejante por movimientos similares, una forma parecida de plantarse en el exterior, de cara a la calle y al mundo, todas eran cosas que borraban las diferencias individuales. (Chejfec 2000b: 51)

La comicidad de la situación no reside en un equívoco, sino en la cuestión de la representación (entendida teatralmente), y –si acaso– en el deslizamiento que se produce en su interpretación. La ayuda ajena no era solución para saldar la deuda, porque la única salida era satisfacerla personalmente, aunque fuera a costa de la propia vida, y esa era la lección que podía desprenderse de esa historia:

> ... para un obrero tener una deuda de dinero es vergonzante, lo siente como algo que pone en entredicho su propia naturaleza. Y en ciertos casos, como ahora el de F, no poder pagar le daba un cariz trágico a los hechos, porque en el fondo de su conciencia el suicidio no era el recurso último para evadir el problema, sino el pago total. Visto de un modo completamente literal, era capaz de sentir que debía "pagar con su vida". Es probable que con esto el prestamista no recuperara la plata, pero como contrapartida era lo que vindicaría su razón. Así, el sentido del dinero se revelaría una vez más a través de la muerte. (Chejfec 2000b: 52)

Si hay ironía aquí, es profundamente trágica y deriva de un nuevo absurdo: importa más restaurar el sentido de la relación entre deudor y acreedor (una relación de sometimiento total) que saldar la deuda en los términos en que ha

sido planteada. El relato es calificado de "leyenda medianamente heroica" (55) que influye en la vida de todos los obreros, aun cuando no la conocieran, y así se inscribe explícitamente su carácter tradicional y didáctico.

En *Los planetas* la presencia del modelo jasídico es mucho más importante. Son las "historias de M" las que podrían encajar en ese patrón: hay dos así tituladas explícitamente, y otras no marcadas por ningún paratexto. La primera de esas "historias de M" (1999: 52-73) habla de un cambio de identidad que comienza como broma infantil, pero termina atrapando a los protagonistas, pues todos actúan (incluidos los padres) como si en efecto se hubiera producido un intercambio total y perfecto de personalidades:

> A veces los padres sin querer los torturaban con su humor, especialmente cuando los llamaban en broma por el nombre del otro, o sea el original. Entonces por un momento Miguel y Sergio se ilusionaban con que todo estaba arreglado, que a fin de cuentas las cosas suceden siempre así, es un breve instante cuando todo se restituye o se derrumba; pero de inmediato percibían la clave irónica de la mirada, un matiz en el tono de voz, y resignados retornaban a su estado permanente de error voluntario. (Chejfec 1999: 72)

El azar, al cabo de mucho tiempo, pone a los protagonistas frente a un viejo mendigo a quien le cuentan su historia y que –como en los relatos jasídicos– se comporta como un sabio capaz de resolver el misterio imponiendo una prueba: los chicos deben ir a pescar; si atrapan algo, deben volver; si no, "no tendrán de qué preocuparse". Pero lo que pescan es una bota; ellos interpretan que no han pescado "nada" y no acuden al viejo mendigo sabio. En ese momento una tormenta los arrastra y acaba con ellos. El cuento termina con su interpretación, apoyada en la intervención de una fuerza *ex machina*: quien hubiera podido calzar la bota era Miguel,

> ... ya que antes, en una vida previa, la había perdido y tiempo después un ángel la había lanzado al río para que en una fatídica noche, si cumplía con la prueba, la recuperara. Pero como para eso era necesaria la confianza de ambos –ya que aún actuaban de manera indiferenciada–, cosa que no existió, los dos terminaron castigados por alguna autoridad imprecisa, pero evidentemente eficaz. Esta autoridad podía ser algo religioso, la naturaleza en general, la misma desesperación de los dos o lo que fuera; el problema, si es que había algún problema, pasaba por que era superflua y fatal a la vez, como las vidas de estos héroes. (Chejfec 1999: 66)

La comicidad de esta historia, si la hay, reside en la ironía implicada en sus dos momentos de inflexión: el hecho de que todos toman en serio la broma (y los protagonistas, entonces, resultan víctimas de sí mismos); y la errónea interpretación de un signo (la bota), tomado como equivalente de "nada", que los conduce a su perdición.

M, el amigo desaparecido, se va configurando en la novela como un consumado contador de historias, en efecto. Y, entre otras más o menos melancólicas, contará también una protagonizada abiertamente por él, que tiene

igualmente tintes de historia pedagógica: la historia del almacenero que siempre devolvía en el cambio más dinero del que se le entregaba (208 ss.). Es una historia de equívocos por sobrepujamiento: el niño siempre es obligado a devolver el excedente, pero el ciclo se repite tantas veces que los padres terminan aumentando la cantidad devuelta, hasta entregar todo lo que tienen. En ese momento el almacenero, inopinadamente, decide quedarse con todo lo que le lleva M y su familia se ve abocada a la pobreza. Pero poco después se aclara el asunto: el almacenero no era tal, sino un hombre inmensamente rico que considerando que su fortuna estaba basada en "errores" había decidido, aconsejado por un ángel, repartirla "entre pobres y honestas familias" (212). De nuevo, una situación cómica (por absurda) se resuelve, primero irónicamente en tragedia y luego en milagro.

Sin poder profundizar más, por ahora, en este terreno, cabría concluir que tanto en *Los planetas* como en *Boca de lobo* el relato edificante (de posible inspiración jasídica) tiene que ver con la ironía, la enseñanza equívoca, la crisis de la identidad, y en alguna ocasión con la función del capital en el mundo. Si se tiene en cuenta que –como se vio– otras situaciones cómicas (en *El aire* o *Cinco*) también implicaban esa conexión económica, la trivialidad de lo cómico en Chejfec vuelve a verse trascendida por el eventual cuestionamiento del orden.

6. La experiencia ambigua

La conclusión de este largo e incompleto repaso de la comicidad en la escritura de Chejfec debe atender a la novela que, en principio y después de lo visto, más alejada se encuentra –desde su título– de ese efecto: *La experiencia dramática* (2012). Sin embargo, como se puede sospechar, ese alejamiento no es sino aparente: en Chejfec, lo cómico y lo dramático aparecen explícitamente unidos en varias ocasiones. Y, sin duda, como he anotado, tiene que ver con la cuestión de la representación.

En esa su última novela, Chejfec lleva al extremo la convicción de que la experiencia es representación, adopción de un papel y cumplimiento de unas acciones derivadas de ese papel. Tal es el sentido de lo dramático, que puede derivar hacia lo trágico o hacia lo cómico, de modo casi insensible. La "experiencia dramática", que en la novela se identifica, *a priori*, con un ejercicio que debe realizar la actriz protagonista (Rose/B), puede parecer en principio lo contrario de lo cómico, pero quizá en el fondo tiene la misma estructura: la fijación y desarrollo de un detalle revelador.

Por eso la novela no está exenta de situaciones y conversaciones más o menos absurdas, como la sugerencia de que los días deberían tener 30 horas, para que la semana tuviera cinco días (2013: 17), y así se resolviera un error de fechas que había provocado algún malentendido entre los personajes. En otro momento, el personaje se ve a sí mismo y a su interlocutora como "los personajes de las historietas" (99), especie de "dibujos animados" que hablan a través de

los "típicos globos" y cumplen un guión[17]. Félix, el protagonista de *La experiencia dramática*, es también uno de aquellos hombrecitos ridículos, o *kleine mentshele*, cuyos argumentos más elaborados la realidad se empeña en desmentir –como los del fugitivo de *La invención de Morel* o los del narrador de "Novelista documental"–. En una ocasión, por ejemplo, a Félix se le ocurre una reflexión supuestamente inteligente sobre los animales domésticos, pero enseguida descubre que otros pueden invertir su razonamiento con facilidad:

> Dice que, según su opinión, vivir con un animal doméstico es lo más parecido a tener un esclavo [...]. El acompañante [...] suspira un poco y responde que, al contrario, el dueño es esclavo del animal, ya que lo tiene que atender, alimentar, bañar, aplicar vacunas, etc. Félix encuentra todo el tiempo tipos de razonamiento similares a este, diferentes del suyo y que lo ponen a prueba. No lógicas contrapuestas ni irreconciliables sino peor, desvinculadas, provenientes de órdenes de pensamiento distintos. Félix supone que con su comentario ha estado filosófico, irónico y moralmente crítico, pero la respuesta que cosecha pertenece al pensamiento práctico, y dentro de este al rubro de curiosidades o contrasentidos de la vida cotidiana. (Chejfec 2013 24-25)

El razonamiento por inversión, típico del discurso irónico y pedagógico[18], desbarata el axioma del protagonista. De nuevo, como en *Lenta biografía*, es esa ironía la fuerza que va a marcar la experiencia de los personajes. Félix considera que Rose debería integrarla en su vida: "Cuando piensa que precisa asumir la vida como un juego a causa de la melancolía, no quiere decir que Rose le quite gravedad o importancia, sino que necesita asumir la vida como una ironía o mueca, como un cambio de tono o precisamente como un procedimiento teatral" (32). El modo de pensar de Félix, por otro lado, se define por una "facultad rumiante" (85), de la que carece, por ejemplo, el marido de Rose. Es una metáfora irónica –que también podría aplicarse al método narrativo del propio Chejfec, como seguramente se sugiere– y que consiste en tener "la mente en blanco durante horas, como esas personas que van de un lugar a otro de su argumento mental tejiendo una red incansable, sin conclusiones ni puntos de llegada" (85). La digresión, la deriva, el deslizamiento constante –como en *Moral*– constituyen la esencia de lo cómico. Pero Félix es, en el fondo, un personaje ambiguo:

> Es la ambigüedad de Félix, en especial cuando razona. Ella recuerda que durante mucho tiempo no supo si sus disquisiciones, como a veces las llama, eran en serio o en broma. Recuerda también que en general las cosas se aclaraban enseguida de un modo cómico, porque Félix mostraba una especie de elegancia o cortesía para retroceder de inmediato si algún argumento o alusión podía resultar demasiado chocante por su misma ambivalencia. Pero con el correr del

[17] Para completar las conexiones internas a la narrativa de Chejfec, hay que decir que esta escena es análoga a otra en la que se entretiene el narrador de "Vecino invisible", al evocar un concurso de una revista que consiste en poner diálogos a unas viñetas mudas, y en el que el ganador sería el que inventara el diálogo "más divertido o inteligente" (*Modo linterna*, 2014: 7).

[18] Y, según Stora-Sandor (2000: 49), también del pensamiento y el humor judíos.

> tiempo, incluso los retrocesos de Félix terminaron integrados a sus piruetas de humor ambiguo, como empezó a llamarlas para entonces Rose, perdiendo al fin y al cabo buena parte de su eficacia. (Chejfec 2013: 131)

Pero finalmente Rose descubre que esa ambigüedad es más que la oscilación entre dos posiciones, una esencia profunda de la personalidad de su interlocutor:

> Entonces, atribulada por la falta de solución y la permanente ambigüedad de Félix, dio con algo más oscuro y pesado que empezó a preocuparla. De a poco fue advirtiendo en Félix no dos lugares ni dos gestos, tampoco dos disposiciones dramáticas, para decirlo de alguna manera, sino siempre una sola, conclusiva como una fórmula y opaca como una costumbre. El problema, si es que podía hablarse de un problema, era que Félix hablaba en serio y en broma al mismo tiempo; navegaba en las dos aguas, nada podía sustraerse a ese registro duplicado que se desmentía cuanto más asertivo fuese. (Chejfec 2013: 131-132)

Tal vez esa sea en el fondo la esencia de la poética de Chejfec: la simultaneidad de lo cómico y lo trágico, de lo trivial y lo profundo, la idea de incertidumbre e incompletud constante, el discurso que se desdice a sí mismo en su propio avance. Para Chejfec, como para Félix, "no existe lo íntegro ni lo entero, también la idea de totalidad le parece imposible, y por ende según él las cosas difícilmente alcanzan a complementarse" (133). De ahí su propia teoría de la narración: el "adelgazamiento" del personaje, la inconsecuencia (los nombres cambiados, las iniciales). De ahí, quizá, el giro hacia el cuento en su último libro y las consonancias de muchos de esos cuentos con otras historias previas.

Resulta difícil imaginar a Chejfec protestando porque la única reacción de sus lectores ante sus libros sea "¡cómo me reí!"; incluso resulta difícil (un poco menos) imaginarlo sorprendido por un análisis de la comicidad en sus obras, una comicidad en principio no evidente, pero que funciona como un nexo (otro) con alguno de sus precursores sí evidentes en otros aspectos (Kafka y Borges, entre los más citados). Después de leer a Chejfec, tal vez no recordemos ninguna carcajada incontenible, pero habremos aprendido algo sobre la ironía; sobre el deslizamiento como estrategia cómica (deslizamiento por ejemplo –recuérdese– entre argumentos desgraciados, lengua vívida, moralejas cínicas; pero también entre digresiones antitrágicas y contaminaciones verbales); sobre la posibilidad de construir metachistes y la composición de antihéroes ridículos o, directamente, fantasmales, protagonistas y acólitos en extrañas comedias fantásticas de situación; sobre las tampoco evidentes relaciones entre el humor y la economía, o entre el humor y una cierta pedagogía (y sobre la pedagogía de la interpretación). Es casi trivial concluir con una enumeración caótica de este tipo, pero tal vez no haya mejor forma de deslizarse de nuevo hacia la lectura de los textos.

Obras citadas

Allen, Woody (1979): "Para acabar con la tradición judaica. Leyendas hasídicas según la interpretación de un distinguido erudito". En: *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*. Barcelona, Tusquets, pp. 57-62.

Berg, Edgardo H. (2007): "Siete notas sobre la poética de Sergio Chejfec", *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, n.º 32, pp. 10-19.

——, y Fernández, Nancy (1999): "Fuera de lugar (Entrevista a Sergio Chejfec)", *CELEHIS*, n.º 11, pp. 319-332.

Buber, Martin (1983): *Cuentos jasídicos*, 4 vols. Buenos Aires, Paidós.

Chejfec, Sergio (1990a): *Lenta biografía*. Buenos Aires, Puntosur.

—— (1990b): *Moral*. Buenos Aires, Puntosur.

—— (1992): *El aire*. Buenos Aires, Alfaguara.

—— (1999): *Los planetas*. Buenos Aires, Alfaguara.

—— (2000a): *Cinco* [1996]. México, Casa Juan Pablos.

—— (2000b): *Boca de lobo*. Buenos Aires, Alfaguara.

—— (2004): *Los incompletos*. Buenos Aires, Alfaguara.

—— (2005): *El punto vacilante*. Buenos Aires, Norma.

—— (2008a): *El llamado de la especie* [1997]. Buenos Aires, Alfaguara.

—— (2008b): *Mis dos mundos*. Canet de Mar, Candaya.

—— (2010): *Baroni, un viaje* [2007]. Canet de Mar, Candaya.

—— (2013): *La experiencia dramática* [2012]. Avinyonet del Penedés, Candaya.

—— (2014): *Modo linterna* [2013]. Avinyonet del Penedés, Candaya.

Gallagher, David P. (1991): "Las novelas y los cuentos de Adolfo Bioy Casares". En: VV.AA.: *Adolfo Bioy Casares: Álbum*. Madrid, Ministerio de Cultura–Dirección General de Libro y Bibliotecas, pp. 23-61.

Louis, Annick (2001): "Definiendo un género: La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 49, n.º. 2, pp. 409-437

Oviedo, José Miguel (2001): *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid, Alianza.

Sarlo, Beatriz (2004): *Escenas de la vida posmoderna* [1994]. Buenos Aires, Seix-Barral.

Serra Bradford, Matías (2013): "*Mis dos mundos*, de Sergio Chejfec", *Diario Perfil*, 2 de junio.

Stora-Sandor, Judith (2000): *De Job a Woody Allen. El humor judío en la literatura*. Buenos Aires, Editorial Biblos.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

Vol. III, n.º 2 (verano 2015), pp. 273-293, ISSN: 2255-4505

ESCRIBE CIEN VECES: "NO ME REIRÉ DE LOS PROFESORES". (HUMOR, SÁTIRA ACADÉMICA Y NOVELA DE CAMPUS RECIENTE EN ESPAÑA)

Javier García Rodríguez
Universidad de Oviedo

> La vida universitaria, solía observar el doctor Johnson, nos enfrenta muy raras veces con las formas violentas de la muerte.
>
> Michael Innes, *Muerte en la rectoría*

Preámbulo

Universidad de Cornell, Ithaca (Nueva York). En 1983, el pensador Jacques Derrida ofrece una conferencia con el título de "Las pupilas de la universidad. El principio de razón y la idea de la universidad". Y comienza su intervención con esta pregunta retórica:

> ¿Cómo no hablar, hoy, de la universidad? Le doy una forma negativa a mi pregunta: ¿cómo no...? por dos razones. Por una parte, como todo el mundo sabe, resulta más imposible que nunca disociar el trabajo que realizamos, en una o varias disciplinas, de una reflexión acerca de las condiciones político-institucionales de dicho trabajo. Esta reflexión es inevitable; no es ya un complemento externo de la enseñanza y de la investigación, sino que ha de atravesar, incluso afectar a los objetos mismos, a las normas, a los procedimientos, a los objetivos. No se puede no hablar de ella. Pero, por otra parte, mi "cómo no..." anuncia el carácter negativo, digamos mejor preventivo, de las reflexiones preliminares que desearía exponerles aquí. (Derrida 1989: 62)

1. De algunas condiciones del humor (y la risa)

El humor es un arma de defensa y ataque. Participa, al mismo tiempo, de contenidos de carácter individual en el espacio de la producción (creatividad, originalidad, imaginación...) y de orden social en el de la recepción (códi-

go compartido, intersubjetividad, análisis del contexto, *doxa*...). Moviliza, a su vez, componentes racionales (análisis de la realidad, narratividad, dramatización aceptada) e irracionales (ficcionalidad e inverosimilitud en grados variables, semántica transracional, componente lúdico extremado, etc.). Y se nutre, por fin, de criterios de subversión controlada (liberación psicológica) y de pertenencia a una comunidad (existencia de unos límites). De tal modo que, partiendo de los principios de identidad, contradicción, transferencia y contigüidad planteados por Hernández Guerrero en su reflexión sobre el humor literario (2010: 45-49), podríamos referirnos al humor como un procedimiento creativo y recreativo que alcanzaría tal magnitud humana y social que "(la) visión de la vida desde la risa es hasta tal punto la más universal de las constantes culturales que tenemos la impresión de que carece de comienzo" (Hernández Guerrero 2010: 50). La universalidad del humor y su participación en el pálpito cultural conducen a la reflexión en torno a la relación que este mantiene con la capacidad del ser humano para verse a sí mismo como un ente "risible", para entenderse en el espejo de la cotidianidad ridícula, para superar las limitaciones a través de la proyección de sí mismo como un reflejo *ridens et ridiculus*[1]. De ahí que, por su parte, al analizar el fenómeno del humor desde una perspectiva freudiana, escriba Isabel Paraíso:

> Lo grandioso del humor reside, según Freud, en el triunfo del narcisismo, en la confirmación victoriosa de que el yo es invulnerable. En el humor, el yo rehúsa dejarse ofender y precipitar al sufrimiento por causa de la realidad; se empecina en que no pueden afectarlo los traumas del mundo exterior. Más aún: demuestra que el mundo exterior solo está representado por motivos placenteros. Este último rasgo es absolutamente esencial para que el humor llegue a producirse.
>
> El humor no es resignado, sino rebelde. Significa no solo el triunfo del yo, sino también el triunfo del principio de placer, que consigue elevarse sobre las circunstancias reales adversas. (Paraíso 1995: 113)

La asunción del humor como un componente humano ineludible (Ziv y Diem 1989), rastreable no solo como material empírico creativo y recreativo, sino como elemento característico –desde las formas literarias más simples a las formas más complejas, si seguimos la nomenclatura de André Jolles (1930)[2]– de buena parte las creaciones literarias consideradas en su dimensión historizable (Beltrán 2002), queda patente en los distintos desarrollos teóricos que ha man-

[1] Tomo este sintagma del título de Juan Carlos Pueo (2001) *"Ridens et ridiculus". Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*. Este mismo investigador ha dedicado otra monografía a asuntos afines en Pueo (2002).

[2] André Jolles, en sus *Formas simples* de 1930, aboga por la existencia de una serie de formas del lenguaje que se dan de manera natural, sin intervención artificial por parte de ningún creador, y que corresponden a la forma en que responde el lenguaje a determinadas actitudes humanas. Solo la manipulación estética de estas formas simples va dando lugar, a juicio del holandés, a las formas simples evolucionadas y, después, a las formas complejas o literarias. Una de las nueve formas simples originarias es el chiste, que responde a la actitud del ser humano ante lo cómico o ante la risa.

tenido el estudio del humor[3]: de la línea freudiana anteriormente planteada al tradicional modelo establecido por Escarpit en su estudio tan citado *El humor* (1962), o de la línea propuesta en 1967 por Fernández de la Vega tratando de desentrañar algunas de las recónditas razones en *El secreto del humor* a la "dulce locura", como da en llamarlo William F. Fry en *Sweet Madness: A Study on Humor* (1968), de las variantes estructuralistas con las que Violette Morin (1982) caracteriza el chiste considerado como forma cómica del relato al tratamiento que el humor establece con "lo cómico" en *Ensayo preliminar sobre lo cómico* (Victoria 1958), de las estrechas relaciones pero también las sutiles diferencias entre humor, ironía y parodia (VV.AA. 1980) hasta llegar al concepto de post-humor que sustenta la teoría de la nueva comedia (Costa 2010)[4]. No es, solamente, la necesidad de cartografiar las líneas que delimitan los espacios donde habitan las distintas categorías teóricas o psicológicas, sino, más bien, incardinar estos espacios en una teoría de la experiencia estética, como proponía Jauss al tratar de establecer los límites entre lo ridículo y lo cómico (1986: 201-215). En este sentido, se pregunta Jauss:

> A juzgar por el modo en que lo ridículo y lo cómico se manifiestan, ¿es posible trazar una línea divisoria entre vida y arte, entre comportamiento pragmático y actitud estética? Si es así, ¿dónde empieza la experiencia estética específica?, y, en este acto de reír, ¿hasta qué punto puede decirse que lo estético penetra –de modo progresivo o retroactivo– en el pragmatismo de las experiencias entornables? (Jauss 1986: 201)

2. La sátira

Humor y risa no son intercambiables (Fernández de la Vega 1967: 117-124), del mismo modo que lo cómico y el humor participan de elementos comunes sin poder ser considerados idénticos. Y trazando un modelo binario, diríamos que tristeza y lágrimas tampoco. Wayne C. Booth, en su demorada y profunda glosa del conocido trabajo de Ortega y Gasset "Notas sobre la novela", postula, a través del título de uno de los capítulos de su *Retórica de la ficción*, un principio teórico que conduce al trasvase del resultado de los procesos cómicos y trágicos desde los principios subjetivos y sentimentales que los provocan hasta su uso en el ámbito creativo institucionalizado. El neoaristótelico titula: "Las lágrimas y la risa son, estéticamente, fraudes" (Booth 1986: 119-125). Son ficciones, diríamos, si queremos expresarlo de manera menos radical.

El humor, la comicidad, la risa, el chiste, alcanzan su dimensión literaria primigenia en la sátira, un género que "por haber existido [...] como género literario y porque este estatuto le ha conferido una superioridad sobre otras prác-

[3] Nos referimos, por supuesto, a desarrollos recientes. Podríamos, claro, volver la vista tan atrás como a la Retórica clásica (Quintiliano, tal vez, para empezar) o a la Poética (lo risible como parte de lo feo, el personaje con defectos que no causan dolor ni ruina, como parte ineludible de la comedia en Aristóteles, por ejemplo).

[4] Un resumen muy cabal de estas y otras cuestiones puede encontrarse en el detallado estudio de Schoentjes (2003). Valiosos apuntes pueden encontrase también en Ballart (1994).

ticas más localizadas" (Schoentjes 2003: 186) se ha mostrado siempre como el referente literario por excelencia con una peculiaridades muy destacadas:

> La sátira, la parodia, la ironía, la broma, la comicidad tienen nombres antiguos y provocaron viejas risas. Son cosa de risa, mientras que el humor es su enemigo [...]. Tal vez se pueda hablar de una sátira moderna de matiz humorístico. Pero la sátira de tipo clásico, aún viva, no es más que una forma especial de la comicidad: sátira cómica, ridiculización, risa a cuenta del satirizado. (Fernández de la Vega 1967: 117)

La sátira persigue la risa atacando a individuos o a actitudes que se entienden como perniciosos para la sociedad (Worcester 1960). Se nutre, sin duda, del estereotipo, del ataque indiscriminado, de la exageración, de la crítica a las identidades prefabricadas y dañinas. El escritor satírico, frente al cómico, al irónico, al paródico o al elegantemente humorístico, propone sin pudor la *intentio auctoris*, la expone a la convalidación del lector sin apenas intermediarios que maticen sus propósitos. La exégesis del lector es siempre pragmática, más allá del valor estético. Desde una posición de superioridad que le viene otorgada por el convencimiento –muchas veces espurio– del control sobre su propia máscara, el lector anticipa el sentido transgresor, hiriente, de la afilada crítica hacia unos actos grotescos merecedores de burla, unos valores morales a los que hay que atacar por dañinos y unos protagonistas de los que hay que reírse por mostrencos y ridículos. El estudio de la sátira en la novela ha de atender necesariamente a la original batería de propuestas de Mijaíl Bajtín (1986; 1989a; 1989b), sobre todo en el tratamiento del género mediante la carnavalización del humor a partir de la reelaboración y actualización de los rasgos básicos de la sátira menipea, que quedan resumidos en su *Problemas de la poética de Dostoievski* (1986: 114-119): presencia de elementos cómicos, libertad de argumento y de invención filosófica, uso de lo fantástico creando situaciones extraordinarias, combinación de lo místico con lo naturalista, inclusión de interrogantes últimas, mundo en tres niveles, experimentalismo fantástico, experimentación moral y psicológica, conductas excéntricas y escándalos, agudos contrastes y combinaciones, utopía social en sueños o viajes, inserción de otros géneros mezclando prosa y poesía, estilos y tonos múltiples, y finalmente, preocupación por los problemas del presente.

El ejercicio de la sátira sobre el mundo universitario respondería muchos de los rasgos establecidos por Bajtín, a los que habría que añadir, a nuestro juicio:

a) un intento consciente de subversión contra la autoridad y el poder representados por la figura del profesor y, en menor medida, de los responsables académicos (haciendo de ellos depositarios de los contravalores éticos e intelectuales que no se esperarían). Una manera, en suma, de contravenir las técnicas de poder Michel Foucault le suponía a las instituciones coercitivas y que, en cierta medida, y con matices, podrían ser aplicables a la universidad: vigilancia,

normalización, exclusión, clasificación, distribución, individualización, totalización y regulación[5].

b) el modo en que la ficción se revuelve simbólicamente contra sus disciplinas asociadas y, tal vez, parásitas: la crítica, la historia literaria, etc. En un ejercicio de "venganza ficcional", la sátira académica reproduce, exacerbados, los que considera los vicios más destacados de aquellos que viven de ella (Concha 1988).

c) la moda antiintelectualista y antiteórica, tan en boga en los ochenta y en los noventa, que avanzó por la vía del neopragmatismo desde la resistencia a la teoría de Paul de Mann (extraño caso de esquizofrenia pro y antiteórica), pasando por la Against Theory de Knapp y Michaels, y llegando a las "imposturas intelectuales" de los muy publicitados Sokal y Bricmont.

La sátira, entonces, encuentra un valioso caldo de cultivo en el campus, un teatro de variedades donde abundan los géneros diversos y un elenco variado de protagonistas y secundarios condenados a la caricatura y al escarnio (Bosco y Connor 2007; Elliot 1960; Paulson 1967).

3. Novela de campus: un panorama del género

Las amplias posibilidades narrativas de un espacio cerrado con sus propias –y en ocasiones incomprensibles– reglas, las rendijas por donde se desliza la parodia, la oportunidad de una crítica corrosiva de determinadas prácticas sociales, la sátira más o menos bienintencionada de las relaciones humanas o la valoración de ciertas instituciones y su presencia pública son algunas de las razones que pueden explicar el hecho de que autores de reconocido prestigio, algunos con vitola de clásicos, hayan sentido la tentación en los últimos cincuenta años de convertir en ficción narrativa las vivencias y apariencias, las relaciones y ambiciones del mundo académico, bien que con las peculiaridades propias de cada opción estilística o de cada orientación temática: la estricta farsa académica (Tom Sharpe), la parodia intertextual (David Lodge), lo políticamente correcto (J. M. Coetzee, Philip Roth, Don DeLillo), los modelos detectivescos (Amanda Cross, Joan Smith, Batya Gur), las variantes más o menos posmodernas (John Barth, Vladimir Nabokov), el compromiso político (Malcolm Bradbury, Saul Bellow, Kingsley Amis), la metaficción historiográfica (A. S. Byatt, Edmundo Paz Soldán) o la reflexión teórico-literaria estricta (Gilbert Adair, Carol Shields, Paule Constant). La suma de estos modelos parciales puede dar una cabal definición de lo que ha sido y es actualmente la novela de campus (Bevan 1990; García Rodríguez 2002; Reddall 2010; Showalter 2005; Wiegenstein 1997).

Dentro de esta etiqueta caben los argumentos y las escenas más disparatados, hecho fácil de comprobar después de un apresurado catálogo de los mismos: un reputado teórico de la literatura sospechosamente parecido a Paul de Man trata de ocultar su pasado inventándose una falsa biografía. Un grupo

[5] Queda ahora solo apuntada la necesidad de reflexionar debatir sobre estas cuestiones. Un resumen de los principales puntos de debate puede encontrarse en <http://www.odiseo.com.mx/2005/07/barraza-saberypoder.htm>.

de prostitutas irrumpe en un multitudinario congreso de la Modern Languages Association. Un filósofo en año sabático trata de explicar la noción heideggeriana del *Dasein* mediante un programa informático. En la desaparición de un profesor de Literatura el principal sospechoso es un deconstruccionista paranoico. Un estudiante de doctorado de crítica literaria es asesinado en la Universidad de Nueva York. Un profesor ayudante adquiere poderes sobrenaturales tras serle reimplantado un dedo seccionado en un accidente, hecho que le permite imponer su voluntad a los demás. Para tratar de solucionar los constantes enfrentamientos entre las dos facciones del mismo departamento (clásicos y modernos, teóricos y filólogos, defensores de la literatura tradicional y los que se refieren a ella como una más de las "prácticas discursivas", *Turks* y *Fools*), aparece una misteriosa y omnipotente joven profesora capaz de hacer realidad los deseos íntimos de cada uno de los protagonistas, convertidos ya en personajes de novela dentro de la novela. En un departamento de Física donde tratan de recrear el origen del Universo consiguen abrir un agujero negro ("Ausencia") que termina por convertirse en la estrella absoluta del campus, tanto por lo que tiene de desafío a las leyes físicas como por el hecho aparente de tener una personalidad propia al ser capaz de absorber objetos de forma selectiva. Un cerdo transformado en icono y objeto de deseo de todo un campus del Medio Oeste americano. Un manuscrito de Rabelais robado de la biblioteca de la universidad y las iniciativas de las distintas facciones de profesores para recuperarlo. En un hipotético futuro de guerra económica entre Estados Unidos y Japón, la vida académica ha conducido a una guerra declarada entre los viejos miltonianos por un lado y los deconstruccionistas y neohistoricistas por otro.

Más allá de las líneas creativas que pueden observarse en Europa continental y en la India, la novela de campus es un género anglosajón (Bostock 1989; Caram 1980; Lisherness 1985; Lyons 1962; Maddok-Cowart 1989; Meers 1953; Moseley 2007; Sáiz García 2001; Verrone 1999). En su implantación en los primeros años cincuenta fueron fundamentales, más allá de las estrictamente literarias, algunas razones de carácter político, social e ideológico: persecuciones políticas, control ideológico, comités de infausto recuerdo, pero también el hecho de que aquellos fueran años de recuperación económica y de un espectacular desarrollo de las instituciones de educación superior. Por otra parte, el auge del género en Inglaterra coincide con un momento de crisis económica y educativa en los años setenta y ochenta, de modo que la novela se convierte en contrapunto humorístico y paródico (siempre la vieja tradición humorística británica) de una caótica situación social y de una política de recortes presupuestarios y de cierre de instituciones, algunos de cuyos efectos todavía perduran en nuestros días. Por último, el relevo tomado a partir de los años ochenta en los Estados Unidos, momento que marca el inicio del florecimiento y, en cierta medida, del establecimiento formal y temático del género, coincide con otro estado de crisis: el de la institución universitaria en general y el de las Humanidades en particular, que, en un círculo vicioso, es causa y efecto a la vez de situaciones como la desproporción en el mercado laboral entre oferta y demanda de titulados superiores (con su consiguiente hiperespecialización), la presión desde el exterior

del propio sistema por resultados tangibles y mensurables, el desprestigio de la enseñanza superior, etc. (Rossen 1993; Womack 2002).

Así, entre las elitistas universidades de la Ivy League, las tradicionales universidades estatales del Medio Oeste, los vetustos campus de Oxbridge o los impersonales edificios de ladrillo rojo, aluminio y cristal de las provincianas universidades inglesas, o, ya en sus dobles de ficción, asistimos a la presentación de personajes excéntricos, estrellas académicas, caricaturas excesivas tratadas sin piedad, personajes atrabiliarios que nadan en las turbias aguas de la vida y política universitarias (las clases, la investigación, los comités permanentes, las modas teóricas, los recortes, las tribus académicas[6]):

> El campus es lugar de paseo y ficción del mundo. Pero es también isla alejada del mundo, una torre de marfil para jóvenes mentes. Este carácter viene subrayado por el hecho de que es un lugar donde el tiempo se cuenta por semestres y años académicos, que principian en septiembre, y donde se practica un juego de roles, se "juega" a aprender a ser mayor. (Bou 2006: 6)

Con los nombre de novela de campus, novela académica o *University Fiction*, se conoce, pues, el género[7] en el que se incluyen las narraciones que se centran primordialmente en la vida, la política y las relaciones de profesores y personal en un ambiente académico. Pueden tener muy distintas formulaciones subgenéricas, porque se mezclan con otras formas: sátira académica, farsa académica, novela policiaca, etc. Y no es, a nuestro juicio, como algunos se empeñan en manifestar, un género menor, un mero entretenimiento. Estamos persuadidos de que el análisis de la representación de lo académico en la ficción contemporánea (incluimos aquí también el cine y las series, que quedan fuera de nuestro alcancen en este momento) puede ofrecer resultados excelentes para el análisis de conceptos de índole estrictamente literario (se discuten cuestiones como el significado, el pluralismo, la metodología, la paradoja, la historia, el simbolismo, la intención, la construcción, la fijación del canon, la estructura, la mímesis, la originalidad, el relato, el realismo, la unidad, la influencia moral de las obras), pero también de otros como el poder, el conocimiento y su transmisión, el concepto de libertad, lo institucional y la autoridad, las relaciones de grupo, los asuntos éticos, la interrelación individuo-colectivo, o las de sexo, lo relativo a las reglas, los sistemas educativos, las utopías, el control de la información, etc. El tránsito de los modelos formalistas o contenidistas (filológicos, historicistas, estéticos, si se quiere llamar así) hacia modelos más abiertos o "teóricos"

---

[6] Con título tan significativo caracterizó ya la situación Hazard Adams en 1976 en su libro *The Academic Tribes*. Tuvieron que pasar casi diez años para que se diera a estas tribus su espacio en la evolución de la especie humana. Lo hizo Pierre Bourdieu en su conocido ensayo *Homo Academicus* (2008, or. 1984). En España intentó un extenso catálogo académico Sixto Sánchez Lorenzo en su *De Bestiis Universitatis (Esos tipos universitarios…)* (2003).

[7] No es esta la ocasión para entrar en disquisiciones sobre el concepto de género y su aplicación a la novela de campus. Nos limitamos a hacer un uso general del término, en el sentido de clase textual con contenidos semánticos comunes. Probablemente sería más ajustado denominarlo "subgénero", en cualquier caso, atendiendo a su especificidad semántica.

(más cercanos a los Cultural Studies con todas sus variantes) podría hacerse sin mucha dificultad atendiendo a los distintos desarrollos de la novela de campus, que incide en sus modelos recientes en conceptos como alienación, logocentrismo, diseminación, sexualidad, abismo cognitivo, energía social, relativismo extremo, lectura de suspicacias, descanonización, campos de conflictos, diáspora, poder, estrategias, alteridad, margen, dialogismo, hegemonía, orientalismo, rizoma, subalterno, institucionalización, fragmentación, sujeto escindido, paradigma, postcolonialismo, arqueología, teoría del caos, desterritorialización... La idea que tratamos de desarrollar quedaría bien ejemplificada en la comparación que establece Frederick C. Crews entre los principios teóricos y los modelos de análisis posibles en 1963 y en 2002 aplicados al estudio de un libro tan poco sospechoso como las aventuras de Winnie the Pooh (Crews 1963 y 2002), que aunque son más novela de campo que de campus, dan muy bien la medida del aspecto que estamos tratando:

> En 2002, el propio Crews publica –bajo el mismo esquema– una secuela de su *Pooh Perplex* con el título de *Posmodern Pooh*, en el que analiza la transformación de las disciplinas académicas. Pero lo que en 1963 era un rastreo y un muestrario paródico pero objetivo, una celebración de las posibilidades de la crítica, es ahora un claro ataque a lo que él entiende como excesos del pensamiento académico post-sesentero: oscuridad, impostación, abandono de los criterios, politización extrema, descanonización, jerga incomprensible, aburrimiento, dominio de lo teórico, discurso autorreversible, incapacidad para exceder el ámbito académico, cinismo, descreimiento de cualquier tipo de valor. Para ello se vale del pastiche de las lecturas postestructuralistas, marxistas, feministas, neohistoricistas, postcolonialistas y ciberteóricas. El tiempo, evidentemente, pasa deprisa en el Bosque de los Cien Acres. (García Rodríguez 2009: 92).

4. *Campus novel* a la española

¿Tendrá razón Enric Bou, quien conoce de primera mano ambos sistemas, en que "el campus es isla, espacial y temporal, lugar para el estudio. Un espacio que no tiene correspondiente en el sistema universitario español?" (2006: 6). Si no sonara tan obvio podríamos asegurar entonces que en España no hay novela de campus porque no hay campus. O al menos no un campus al que se le pueda poner las puertas que permitan encerrarlo en los márgenes más o menos estrechos de una novela satírica. Con todo, la literatura española de las últimas décadas ha ofrecido algunas muestras de novela de campus en sus distintas variantes temáticas y en proporciones también variadas: de la novela policiaca o detectivesca al costumbrismo burgués pasando por la ciencia ficción, por citar solo algunas (siendo cierto, por otra parte, que algunos de estos ejemplos no tendrían una adscripción fácil al género aunque mantengan con él una relación cercana)[8]. Si hacemos un repaso no exhaustivo a este muestrario,

[8] Quedan fuera de nuestro propósito actual las novelas de campus escritas en España pero en una lengua distinta del español, como la reciente en catalán de Max Besora, *La técnica meravellosa*

sin más pretensión que dejar constancia de esta variedad en los temas, en los géneros y en la vertiente literaria y estilística de los autores, encontramos los siguientes autores y obras: Josefina Aldecoa (*El enigma*, 2001), Antoni Casas Ros (*Enigma*, 2010), Javier Cercas (*El inquilino*, 2000; *La velocidad de la luz*, 2005; *El vientre de la ballena*, 2007), Saúl Fernández (*En medio del invierno*, 2011), Juan Francisco Ferré (*Providence*, 2009), Marcelo García (*Instrucciones psicóticas para no seguir en épocas de crisis*, 2009), Manuel Jurado López (*Cómo matar a un poeta*, 2008), José Antonio Leal Canales (*El testamento del becario*, 2010), Elvira Lindo (*Algo más inesperado que la muerte*, 2002), José Ángel Mañas (*Soy un escritor frustrado*, 1996), Javier Marías (*Todas las almas*, 1989), Xavier Moret (*El impostor sentimental*, 1997), Marta Rivera de la Cruz (*La importancia de las cosas*, 2009), Antonio Muñoz Molina (*Carlota Fainberg*, 1999), Antonio Orejudo (*Un momento de descanso*, 2011), Francisco Parra Luna (*Campus adentro*, 2011), José María Pérez Collados (*El tren de cristal*, 2011)[9], Javier Piqueras de Noriega (*La cátedra*, 2003; *El congreso*, 2005), Javier Rodríguez Alcázar (*El escolar brillante*, 2005), Antonio J. Rodríguez (*Fresy cool*, 2012), Gregorio Salvador (*El eje del compás*, 2002), Gonzalo Torrente Ballester (*La muerte del decano*, 1992), Pablo Tusset (*Oxford 7*, 2011), Carlos Villar Flor (*Calle menor*, 2004).[10]

No parece, a primera vista, una lista muy nutrida. Las razones de esta escasez no nos competen ahora mismo, y, de hecho, se hace imprescindible ya, más allá de intuiciones agudas o de opiniones interesadas, un estudio cabal que explique este hecho. Pero sí es significativo cómo la enumeración nos permite reconocer a autores que cubren prácticamente todas las promociones que tienen actividad literaria actualmente, así como una variadísima adscripción estilística. Esto es, el sistema género "novela de campus" ha alcanzado un estado de institucionalización que permea estilos y generaciones, de tal modo que, más allá de sus diferencias evidentes y su escasa presencia, aparece integrado en el sistema literario español con naturalidad. El recuento nos permite, por otra

(2014). Y también las que provienen del ámbito latinoamericano, como sería el caso de las obras de los argentinos César Aira (*El congreso de literatura*), Guillermo Martínez (*Los crímenes de Oxford* y *Yo también tuve una novia bisexual*) y Pola Oloixarac (*Las teorías salvajes*), del uruguayo Rafael Courtoisie (*Goma de mascar*), de los chilenos José Donoso (*Donde van a morir los elefantes*) y Sergio Gómez (*La obra literaria de Mario Valdini)*, del colombiano Santiago Gamboa (*Necrópolis*) o del boliviano Edmundo Paz Soldán (*La materia del deseo*). Algunas ideas sobre la ficción latinoamericana y su relación con la universidad estadounidense puede verse en Kerr (1997) y en el trabajo de Reati y Ocampo (1998).

[9] Este mismo autor, profesor en la Universidad de Girona, es responsable del "Premio Nacional Novela de Campus" que, desde 2013 organizan la Red de Universidades para la Lectura y la Universidad de Girona, con el fin de promocionar el género en el ámbito español.

[10] No querríamos dejar pasar la ocasión para mencionar, para que quede constancia, la existencia de una serie de poemas que configurarían un mínimo florilegio de poemas de campus: "Grupo de hombres (Faculty Meeting)", de Julia Uceda; "Curso de Estudios Hispánicos" y "Mesa redonda", de Miguel d'Ors; "Hombre de lunes con secreto", de Luis García Montero; "Género profesor (de Teoría literaria-Lírica)", de José Luis Piquero; "Eruditos en campus", de Ángel González; "Campus americano", de Juan Antonio González Iglesias; "Oración en Columbia University", de José Hierro; "Un poema de campus", de Jaime Siles; "El banquete", de María do Cebreiro; "Fin de curso", de Rodrigo Olay; toda la sección primera del libro *Papel de envolver*, de Rafael Valdivieso; y, en parte, el clásico "A mi antiguo profesor de Preceptiva", de Rafael Montesinos, y "Profesora", de la esquiva Leticia Bergé. Por no hablar de los gallos medievales y los vejámenes, prehistoria del género.

parte, dar cuenta de una realidad: no todas tienen el humor o la sátira como elemento central, ni siquiera tangencial. De hecho, en la mayoría, la gravedad, la reflexión, la memoria o el apunte costumbrista, el documento sociológico o la introspección psicológica es lo que prima dentro de una estructura narrativa de carácter más convencional, convirtiendo el espacio universitario en un espacio anodino, un simple escenario sin más importancia que la de servir como decorado para el desarrollo de la trama, en vez del elemento dinámico que determina las vivencias de los personajes y los motivos de sus relaciones. Con todo, la sátira es el elemento central de algunas de estas novelas de campus, algunos de cuyos elementos constructivos, validaciones genéricas y características propias nos disponemos a presentar brevemente a continuación[11]:

5.1. *El impostor sentimental* (Xavier Moret)

El catalán Xavier Moret establece como punto de partida para su novela *El impostor sentimental* las peripecias vividas por su protagonista y narrador, Víctor Más, al encontrarse como "impostor" en el ámbito que mejor define, a su juicio, el espacio más improductivo del mundo académico (al menos en las Humanidades): un congreso de literatura. Esto le sirve para plantear un enfrentamiento entre "la teoría" como enclaustramiento en el mundo de los conceptos, mientras sus usuarios se distancian del objeto de su reflexión: el texto literario. Esta disputa entre texto primario y texto secundario, entre creación literaria y (re)creación teórica que contienden por la hegemonía en los discursos según las modas, es lo que pone en tela de juicio desde una perspectiva lúdica *El impostor sentimental*, siguiendo las huellas del humorismo inglés –la más cercana la de David Lodge (*El mundo es un pañuelo*, *¡Buen trabajo!*)[12] y la más lejana pero aún más ilustre de Laurence Sterne (*La vida y opiniones del caballero Tritam Shandy*) (Sosa Antonietti 1999).

Concebida como obra netamente metaficcional, la novela se desarrolla como una sátira académica que instila sus dardos críticos en un envoltorio que, al mismo tiempo, también se percibe como una ficción que no carece de humor: "En general, la novela de metaficción se refiere a sí misma, en gran medida o totalmente, llamando la atención sobre su propia forma y construcción sin ocultar –por el contrario, poniendo de manifiesto– su condición de obra de ficción, de ilusión creada" (Dotras 1994: 11). *El impostor sentimental* se sirve constantemente de las técnicas y estrategias que abundan en la fractura de la ilusión referencial

[11] Hemos optado por novelas menos conocidas, y dejamos, por distintos motivos, fuera de este breve recorrido algunos otros títulos: *Un momento de descanso*, Antonio Orejudo, ha recibido recientemente justa atención crítica que premia una obra muy conseguida (Leuzinger 2014; Rueda 2014; Villanía 2015); y, sin tiempo para mayor consideraciones, nos llega noticia de la nueva novela del poeta y narrador David Refoyo *El día después* (2014), que al parecer indaga en el intento de un profesor universitario de demostrar su teoría conspiranoica en torno al mundo del fútbol profesional.

[12] La bibliografía sobre David Lodge y sus novelas de campus es abundante. Citamos, por su especificidad con los asuntos tratados, la siguiente: Bostock (1989), Lambertsson (1993) y Ransell-Kóster (2001).

y ponen de manifiesto el artificio literario, para llegar a producir la sensación de que la novela se está escribiendo en el instante en que es leída. Así, encontramos en esta novela de campus que es a la vez una parodia de una novela de espías los siguientes rasgos (Dotras 1994: 30-31):

> · Tematización abierta sobre las relaciones entre los distintos componentes del texto como acto comunicativo (relación entre autor y texto, texto y lector, el hecho mismo de escribir, el lenguaje novelesco).
>
> · Teorización sobre el arte y sobre la índole de la naturaleza de la ficción en general.
>
> · *Mise en abyme* o "novela dentro de la novela".
>
> · Presencia autorial autoconsciente y dramatización del autor histórico dentro del relato.
>
> · Intrusión del narratario para efectuar comentarios sobre la propia narración.
>
> · Alusiones directas al lector.
>
> · Transgresión práctica o discusión teórica de determinadas convenciones literarias.
>
> · Manipulación del tiempo y el espacio narrativos.
>
> · Autonomía del personaje consciente de su estatuto ficcional.

¿Qué encontramos en *El impostor sentimental*? Como dice el propio autor: un congreso de literatura como telón de fondo, una intriga necesaria (historia de espías), un narrador-personaje que es el hilo conductor de la novela y que hace todas las digresiones necesarias para completar la acción. Saltos al pasado que explican los motivos de su asistencia al congreso, cómo conoció a su novia, sus inicios en el periodismo, el éxito de su primera novela. Digresiones, relatos intercalados, que ocupan a veces capítulos enteros y que también sirven, con intención satírico-burlesca, para hablar del mundillo de los escritores, de los premios literarios, de la edición, de las promociones...

Las alusiones literarias aparecen siempre en clave de humor, incidiendo en las fisuras que "lo canónico" ofrece a una mirada inquieta y aguda. Por las páginas de *El impostor sentimental* circulan Hegel, Benjamin, Jünger, Joyce o Beckett, y se hacen reconocimientos a Le Carré, Lodge, Sharpe, Rabelais o Perec. Y donde también se ataca despiadadamente a la Deconstrucción o se hacen chistes sobre Derrida. Todo ello en una ceremonia de suplantación de personalidades que tan bien cuadra a la transgresión genérica y al juego dialógico que establece la obra. Obligado a ser "otro", Víctor Más celebra la impostura mimetizándose con un ambiente y unos personajes que han hecho de esa impostura su marca vital. Con este simple diálogo entre Víctor Más y su jefe, el cínico Narciso Maluquer, se produce el "envío del héroe", se le dota de armas y se le anticipa su misión:

> –¿Sabes algún chiste sobre la deconstrucción? –añadió.
> –¿Qué?

> –Las corbatas chillonas y los chistes sobre Jacques Derrida y su teoría literaria de la deconstrucción son las bases de cualquier congreso –me aclaró– con aire de suficiencia. Ya te contaré alguno antes de que te vayas. (Moret 1999: 21)

Superficialidad, vacuidad, son las notas características. Los congresistas, profesores, escritores se muestran siempre en una competencia feroz por ser el más ingenioso o por ofrecer la cita más alambicada. El narrador-protagonista va también, a su modo, construyendo la imagen de un "escritor", imagen que se confundirá con la del autor empírico ya que, consecuentemente con los objetivos autorreflexivos de la novela de metaficción, dicho escritor irá escribiendo (o intentando escribir) una novela. La adopción constante de dobles identidades por parte de Más se queda corta en su experiencia de suplantación frente a otros personajes como la danesa doble o triplemente impostora. La fricción entre el mundo real y el mundo ficcional será el resultado de las permanentes interrupciones del hilo discursivo, como si el narrador quisiera quebrar el ilusionismo mimético cada vez que el lector se siente tentando a identificarse con tal o cual situación. Esta línea zigzagueante entre "realidad" (plano al que pertenece el narrador) y "ficción escritural" (proceso de escritura de la novela del narrador) constituye el andamiaje de la totalidad del texto.

4.2. *Carlota Fainberg* (Antonio Muñoz Molina)

Publicada por entregas en el diario *El País* a lo largo del mes de agosto de 1994, *Carlota Fainberg*, esta novela corta conjuga la novela de campus por un lado –"off campus" (García Rodríguez 2002: 8)– y un personal modelo de novela "con fantasma" en el que echa mano, además, del homenaje no disimulado a la obra de Borges. Tiene, por tanto, dos líneas argumentales bien diferenciadas: la que proviene del profundo conocimiento que Muñoz Molina posee del mundo estadounidense y de su sistema educativo por un lado, y la de la historia amorosa en Buenos Aires. La primera le permite a su autor desarrollar su capacidad para la sátira y para la caricatura, al tiempo que abre la puerta al análisis del encuentro intercultural al poner en conflicto dos modos de ver el mundo, dos modelos de comportamiento, en un choque cultural que intenta ir más allá del tópico: carne de estudios trasatlánticos... La segunda historia se inscribe en la anterior como un relato intercalado, creando así una estructura narrativa muy compleja. Y es en esta estructura en la que se encuentra ubicado el choque que representan Marcelo y Claudio, dos españoles que se ven obligados por las circunstancias climatológicas adversas a compartir varias horas en un aeropuerto norteamericano. Claudio, de origen español pero expatriado en Estados Unidos donde trabaja como profesor universitario de Literatura, coincide con Marcelo, ejecutivo de una empresa española. El lector percibe muy pronto en qué punto va a producirse el conflicto:

> Los dos personajes tienen mucho de estereotipos por cuanto Claudio es petulante, un poco asocial, reflexivo, intelectual, ha interiorizado tanto el sistema de vida americano que incluso analiza en una especie de spanglish el discurso

> narrativo de Marcelo. Este, por su parte, es expansivo, "bocazas", exagerado en las formas y en el fondo, extrovertido y caracterizado con los tópicos mejores y peores del españolismo. (García Rodríguez 2002: 9)

No hay situación o personaje en esta novela que no reciba su ración de censura moral: por un lado, el español transterrado que ha hecho de la autoconsciencia lingüística su marca de distanciamiento de los valores y modales de su patria, que considera obsoletos y tercamente anticuados, que ha hecho del *code switching* su barrera contra el pasado y su modo de integrarse en su nuevo país, que participa de las modas teóricas más por inercia que por convencimiento, que racionaliza cada uno de los minutos de su existencia; por otro, el español que lleva a gala su españolismo y presume, sin complejos, de actitudes y acciones que resultan, a todas luces, excesivas a pesar de la buena voluntad que las provoca, que cruza la "zona de confort" de su interlocutor sin pensar en las consecuencias, que, en definitiva, actúa más llevado por los sentimientos que por la razón. La primera conclusión de Claudio marca el desarrollo posterior de la relación entre ambos:

> Pero él, Abengoa, estaba claro que vivía en otro mundo, no sé si más feliz, pero sí menos sobresaltado. Su ignorancia de las tremendas gender wars me pareció, contra mi voluntad, tan envidiable como su desenvoltura de narrador inocente, o naïf, para ser más exactos, aunque ya sé que la noción es en sí misma tan discutible, tan lo diré claro, *sospechosa*, como la del autor, o la de (italics, por supuesto) *obra*. (Muñoz Molina 1999: 49)

También se critica la corrección política, las políticas departamentales, los congresos (Claudio va a Buenos Aires a participar en un Congreso sobre Borges, donde analizará el poema "Blind Pew", que forma parte de *El Hacedor*), la vacuidad de una vida sin riesgos, las ideologías castradoras, y hasta el gesto con las manos que se hace en el aire para representar las comillas de un texto. En un encuentro como el que viven obligadamente Claudio y Marcelo se van produciendo transferencias, trasvases, intercambios "transatlánticos" que tienen lugar en la sala de embarque del aeropuerto de Pittsburgh, al calor de las reticencias del primero y de las confidencias del segundo. Todo ello aderezado por la diferencia que, entre sí, manifiestan los discursos de ambos, discursos que son, al mismo tiempo, seña e identidad de cada uno de ellos:

> Mi locuaz compatriota había empezado poco a poco a interesarme, pero no por sus devaneos sexuales, sino por los textuales, y por el modo en que yo, como un lector, podría deconstruir su discurso, no desde la autoridad que él le imprimía [...] sino desde mis propias estrategias interpretativas, determinadas a su vez por el *hic et nunc* de nuestro encuentro, y –para decirlo descaradamente, descarnadamente– por mis *intereses*. No existe narración inocente, ni lectura inocente, así que el texto es a la vez batalla y botín, o, para usar la equivalencia valientemente sugerida por Daniella Marshall Norris, todo semantic field es en realidad un battlefield ... (Muñoz Molina 1999: 32)

Claudio busca su identidad; Marcelo, a Carlota Fainberg. Ambos dan rodeos para llegar a su objetivo: "Yo soy el buscador de los tesoros escondidos, como si dijéramos", llega a decir Marcelo (1999: 33). En esta búsqueda, que incluye las mayores hazañas y las mayores derrotas en forma de actos ridículos e inmorales, es donde el destino de ambos se encuentra con el del bucanero ciego del poema de Borges (poema que, por cierto, sirve como pórtico a la novela), de quien dice:

> [...]
> a ti también, en otras playas de oro,
> te aguarda incorruptible tu tesoro:
> la vasta y vaga y necesaria muerte.

4.3. *Fresy cool* (Antonio J. Rodríguez)

Un artefacto narrativo concebido por acumulación de referencias cruzadas entre la alta cultura y baja cultura, de filósofos *cool* y de noches en Madrizentro (Gran Vía, Lavapiés, Malasaña, Chueca), de garitos donde se reúnen *hipsters* y universitarios que se enfrentan a profesores que parecen salidos de una película de Quentin Tarantino:

> —Bienvenidos a los cursos de literatura del profesor Pleonasmo Chief. Mi nombres es ese, Pleonasmo Chief, y soy el que va a meneársela en vuestra face durante el próximo semestre.
>
> Es posible que a estas alturas ya os hayan hablado de mí. Tengo veintipocos años y soy catedrático de literatura. No me acuesto con mis alumnas. Todavía. Amo a mi mujer. Creo en el posfeminismo. Mi mujer escribe en un periódico de izquierdas. Hasta cierto punto, lamento su trabajo porque lamento cualquier publicación periódica cuyos artículos no vengan firmados por académicos, a excepción de las revistas donde colaboro. Pero a ella la amo. Eso es filosóficamente axiomático. Tiene veinte años. Es decir, es más joven que todos ustedes, pero es que yo también soy más joven que todos ustedes [...]. Soy amigo personal de Harold Bloom y James Wood. Harold acaba de escribirme diciendo que cuándo voy a volver a Massachusets a comer aros de cebolla con él. ¿Sabían que he cagado aros de cebolla en el lavabo de Harold Bloom en Massachusets? Es broma, ja, ja. (Rodríguez 2012: 190-191)

Fresy cool es, además de otras muchas cosas, una novela de campus, uno de cuyos capítulos se articula, a su vez, como un "relato intercalado" a la manera cervantina titulado "Zombis en la Academia Google Text de Letras presentan *Una novelita de campus*". El modo en que el narrador de *Fresy Cool* establece los principios teóricos y las premisas narrativas que van a configurar su relato:

> La historia de un periodista cínico y de un académico con el alma helada; o mejor, la historia de un narrador desdoblado, que encuentra su tabla de salvación en la, digamos, encrucijada malévola que son los cenáculos literarios, y que recela, al mismo tiempo, o que baila entre una microsociedad pop y otra sectarista, y busca desesperadamente espacios intersticiales.

> La historia de un hombre que pacta con sus lectores la vox pópuli del *roman à clef* (la historia del latinajo y el extranjerismo entreverado): la escritura peligrosa, como Spanbauer, que halla en este mecanismo, tanto como en la costumbre de integrar teoría, su modo de conducir al extremo la obsesión por lo verosímil de la ficción. (Rodríguez 2012: 17-18)

Todo es extremo en *Fresy cool*. No solo por la sobreabundancia de niveles narrativos que configuran el relato (algo que, a estas alturas no es excesivamente llamativo), sino por el modo en que estos niveles desatienden cualquier organización y rechazan cualquier tipo de jerarquía semántica o sintáctica. La unidad pretendida es un puro trámite para Antonio J. Rodríguez. Televisión, cine, series, lecturas canónicas, cómics, videojuegos, drogas de diseño, sexo inexperto, canciones de grupos neofolk, individualidad agregada, redes sociales que echan humo, estética punk renovada al calor del lado oscuro de la teoría en este *postapocalipsis now*. El mundo universitario es una selva y los usos académicos son endémicos del parque temático que termina siendo una especie de Campus S.A. La burla de los excesos pasa por no elevar el tono ni en los momentos de mayor conmoción. Todo se intelectualiza de tal manera que el relato se repliega siempre hacia el territorio de la farsa:

> —Lo admiro tanto... Su esposa, sus libros publicados, su casa con piscina, su rechazo a todo lo que huela a viejo: ese olor a papel mojado y ceniciento que tanto seduce a algunas personas de por aquí, ya sabe, su interpretación de la Academia como espacio que ya no es "inocente" ni digno de ser escrito ni aislado necesariamente del mercado: como la antítesis de cualquier centro de creatividad. (Rodríguez 2012: 283-284)

Pero hay también una conciencia de clase en *Fresy cool*. La del individuo que asciende desde la oralidad provinciana hasta la *literacy* de la capital y del capital. El desacato a la autoridad representada por los santones de la academia y que pasa por un lenguaje que se desborda sin límites y que no conoce restricciones.

4.4. *En medio del invierno* (Saúl Fernández)

Estudiantes golfos y pobres. Descreídos, cínicos, burlones. *Grunges* de chigre. Ácratas de cáterin. Bohemios de postal, noventayochistas sin pedigrí, desnortados, anacrónicos, sablistas, pedantes de garito nocturno, vividores sin vida propia, letraheridos siempre trampeando, adoradores febriles de la noche, lumpen enciclopédico, desangelados en busca de vida interior, guerreros y poetas, caballeros y oficiales sin oficio, modernos vanguardistas, veinteañeros con ínfulas de sabios, hijos de los noventa con deseos ochenteros, vidas cruzadas en las aulas y en los parques. Después, la vida adulta, el mundo real, la desazón, la muerte. Entre la reflexión acongojada y la pedantería de café, la realidad es una bandeja de pinchos en una presentación. Así se mueven los protagonistas de *En medio del invierno*.

"La culpa de todo la tiene *El club de los poetas muertos*", dice uno de sus personajes. Y no le falta razón si consideramos que esta película mediatizó a toda una generación haciéndole creer que estudiar Literatura consistía en subirse a las mesas, recitar "oh capitán mi capitán", hacer teatro nocturno, enfrentarse a familias castradoras, vivir el *carpe diem* y ser libre; porque, durante años, hizo que los alumnos pensaran que todos los profesores eran Robin Williams. Por el contrario, lo que hay en el campus del Milán[13] creado por las ficción de Saúl Fernández son profesores que persiguen el complemento dilecto, especialistas en lenguas notas e ignotas, casados en terceras nupcias, con hijos jóvenes y fumadores, pobres de solemnidad, pedigüeños vocacionales. Profesores que explican por enésima vez la égloga tercera de Garcilaso verso a verso, golpe a golpe. Profesores algo desquiciados especialistas en Ercilla perseguidos por psicólogos de guardia:

> —Hijos de puta. Todos los psicólogos son unos verdaderos hijos de puta, unos cabrones que carecen de alma, que tienen la sangre helada y el corazón detenido [...]. ¿Quiénes son ellos para decir que sí puedo o no puedo dar clase? Llevo treinta años en la facultad y sé lo que es una explicación. Enseñar es mostrar un camino, decir, ahí lo tienes, síguelo, cuando te encuentres con dificultades ya sabes lo que tienes que hacer. ¡Hijos de puta! Psicólogos, imbéciles... ahora van y dicen que me tienen que enseñar, que solo doy voces, que nadie me respeta, que mis alumnos me detestan. ¿Qué cojones sabrán ellos? Treinta años dando clases... y vienen y me sueltan que la evaluación ha sido un fiasco... que debería pararme a pensar, meditar sobre el problema de fondo... Y dicen... y dicen... que no, que lo mío no es dar clase, que mis clases son una mierda, que nadie sabe de qué hablo. Yo, que llevo treinta años explicando, hablando de los cronistas de Indias, de Sor Juana Inés de la Cruz. ¿Y por qué no evalúan a los alumnos? ¿Qué coño saben ellos de Literatura Iberoamericana? Hijos de puta, psicólogos de mierda...
>
> Aquí, el profesor Gustavo Sendra hizo una pausa, suspiró, se llevó los dedos a las comisuras de los labios, se limpió la babilla disecada y continuó:
>
> —Abran *La Araucana*... "No las damas, amor, no gentilezas..." ¿o acaso nunca han oído hablar de Alonso de Ercilla, cojones? (Fernández 2001: 24)

Novela de campus, entonces. Y también novela de aprendizaje. Y novela generacional: la de la movida después de la movida. En medio de la narración de los hechos, se encuentran momentos memorables, anécdotas espléndidas, que son como para darse con un cuento en los dientes. Pero hay también mucha soledad, mucha búsqueda, mucho amor, muchas relaciones cruzadas y mucho

[13] El ovetense Campus de Humanidades del Milán ya había sido escenario de otra novela algo anterior a *En Medio del invierno* y que contiene bastantes elementos del subgénero académico. Se trata de la novela corta de Marcelo García *Instrucciones psicóticas para no seguir en épocas de crisis* (2009), interesante propuesta narrativa cuyo motor no es tanto la sátira académica como el existencialismo juvenil con algunos toques de punk: "El caso es que el ambiente universitario es para nosotros como una droga alteradora de la percepción que nos hace imaginarnos que todavía podemos *ser* alguien. Nos referimos a *alguien* que escribe columnas en los periódicos y no necesita atracar sucursales de Inditex para poder vivir de noche con cierto desahogo..." (García 2009: 90).

humor. Este es el libro de las ilusiones y de las decepciones. Hay nombres ocultos, hay distancia, hay engaño. "La puta nostalgia", rezonga un personaje. Y todo se soluciona comiendo en La Tenada, allá por La Callezuela, ese lugar donde se deconstruyen los estómagos, se esferifican las neuronas, entran en emulsión las papilas gustativas y se hace humo la condición intelectual del ser humano.

4.5. *El escolar brillante* (Javier Rodríguez Alcázar)

La más americana de las novelas de campus españolas, la más cercana al espíritu que mueve al género en los Estados Unidos, es *El escolar brillante* de Javier Rodríguez Alcázar. Todo ello se debe, sin duda, al logro inmediato de integrar una verosímil experiencia personal del narrador como becario-profesor en la Universidad de Saint Louis, y al impulso que la novedad del encuentro con el sistema universitario norteamericano ejerce sobre él. *El escolar brillante* se articula a partir de la premisa de un equívoco que el narrador-protagonista no deshace: la aceptación de su papel como traductor de alto nivel allí donde él mismo se reconoce como uno más del montón entre los recién licenciados en Filología Inglesa. Esta circunstancia permite desarrollar un doble discurso: el de la narración en primera persona de la experiencia americana del protagonista (vida personal, vida universitaria...) y los fragmentos de la traducción que, con más pena que gloria, lleva a cabo de la novela de J. Bird *The Bright Scholar*, una obra que trata, para llevarlo todo aún más al extremo, de un español que, como el protagonista, viaja a Estados Unidos. La poca pericia del traductor se va observando a medida que el texto presenta, en el margen derecho de muchas de sus páginas unos recuadros que incluyen los fragmentos traducidos, a medio traducir o con correcciones (que vienen marcadas con una línea superpuesta). El lector asiste entonces a una doble narración: la narración de la *American way of life* construida sobre lo cotidiano y la falacia traductora nunca resuelta, y la narración de la novela traducida, dos relatos que establecen un diálogo constante entre sí. Al mismo tiempo, el narrador va incluyendo, con el mismo sistema de columna enmarcada, algunas de las lecturas, ejercicios, exámenes, comentarios, etc., que el protagonista hace o propone a sus alumnos (aparecen, entonces, sonetos de Garcilaso de la Vega o fragmentos del *Buscón* de Quevedo), pero también diálogos de culebrones venezolanos como *La perdición de Giselle María*, o fragmentos de obras como *Remeditos la Ratona y el viejo caliente*, poemas escritos por Gloria Rabossi, uno de los personajes de la novela, unas líneas de *Introducción a la teoría del conocimiento* de A. N. Thomson, o un párrafo del estudio de un (¿una?) desconocido Brunette Latorre titulado *Sociología de los estudios humanísticos* que, no por casualidad, razona:

> Desde este punto de vista, un modelo científico se parece a una traducción. Hay malas traducciones, como hay malos modelos científicos y mapas equivocados que nos conducen a donde no queríamos ir. Pero hay muchas traducciones posibles e igualmente correctas, según distintos criterios, de un mismo texto. (Rodríguez Alcázar 2005: 315)

La impericia y la torpeza traductora provoca momentos hilarantes ante los continuos errores producidos por "falsos amigos" (estos también abundan en la vida "real" del protagonista), el desconocimiento evidente o las malas artes que, con el tiempo, va aprendiendo. El escolar brillante es una *quest* que aborda el conocimiento y su lugar en el devenir humano, pero también los asuntos del corazón y de la memoria con tanta naturalidad como artificiosidad se encuentra en un sistema universitario, en un campus, donde el más brillante de los *scholars* se derrite ante un poema.

Conclusión

La narrativa española reciente no ha sido, como hemos visto, muy dada a dibujar el panorama de un campus como elemento central en el desarrollo de las tramas. Quizá la reverencia hacia el sistema de enseñanza superior durante décadas, y la posterior degradación en el afecto social (a la cual no son ajenos los indiscriminados ataques de varios gobiernos), no hayan sido el mejor caldo de cultivo para la sátira. Hemos revisado algunas manifestaciones recientes de las distintas facetas del humor que ha asumido la novela de campus, especialmente la sátira académica. La llegada de una narrativa menos apegada al argumento verosímil como pilar del relato, y la subsiguiente entrada de modelos narrativos más renovadores ofrecen un impulso a este género. La novela de campus, en cualquiera de sus variantes, como hemos visto, ofrece un valioso testimonio de la vida social y garantiza una crítica de muchos y variados excesos.

Obras citadas

Adams, Hazard (1976): *The Academic Tribes*. Nueva York, Liveright.

Aira, César (1999): *El congreso de literatura*. Barcelona, Tusquets.

Aldecoa, Josefina (2001): *El enigma*. Madrid, Alfaguara.

Bajtín, Mijaíl (1986): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE.

—— (1989a): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza.

—— (1989b): *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.

Ballart, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Quaderns Crema.

Barraza Macías, Arturo (2005): "Saber y poder: el papel de las universidades". En: <http://www.odiseo.com.mx/2005/07/barraza-saberypoder.htm>.

Beltrán, Luis (2002): *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona, Montesinos.

Besora, Max (2014): *La tècnica meravellosa*. Barcelona, Males Herbes.

Bevan, David (ed.) (1990): *University Fiction*. Amsterdam/Atlanta, Rodopi.

Booth, Wayne C. (1983): *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, The University of Chicago Press, 2ª ed.

Bosco, Mark, y Connor, Kimberly Rae (eds.) (2007): *Academic Novels As Satire: Critical Studies of An Emerging Genre*. Londres, Mellen Press.

Bostock, Paddy (1989): *Poststructuralism, Postmodernism, and British Academic Attitudes, with Special Reference to David Lodge, Malcolm Bradbury and Gabriel Josipovice*. Tesis doctoral inédita. North London Polytechnic University.

Bou, Enric (2006): "Campus universitarios: deriva y simulacro", *Lars. Cultura y Ciudad*, n.º 5, p. 6.

Bourdieu, Pierre (2008): *Homo academicus*. Buenos Aires, Siglo xxi.

Caram, Richard G. (1980): *The Secular Priest: A Study of the College Professor as Hero in Selected American Fiction (1955-1977)*. Tesis doctoral inédita. San Louis University.

Casas Ros, Antoni (2010): *Enigma*. Barcelona, Seix Barral.

Cercas, Javier (2000): *El inquilino*. Barcelona, El Acantilado.

—— (2005): *La velocidad de la luz*. Barcelona, Tusquets.

—— (2007): *El vientre de la ballena*. Barcelona, Tusquets.

Concha, Ángeles de la (1988): "La novela universitaria: foro de teorías sobre la ficción y de ficcionalización de teorías", *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, n.º 17, pp. 169-196.

Costa, Jordi (ed.) (2010): *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*. Molina de Segura, Nausícaä.

Courtoisie, Rafael (2008): *Goma de mascar*. Madrid, Lengua de Trapo.

Crews, Frederick (1963): *The Pooh Perplex: A Freshman Casebook*. Nueva York, E.P. Dutton.

—— (2002): *Posmodern Pooh*. Nueva York, North Point Press.

Critcheley, Simon (2002): *On Humor*. Londres / Nueva York, Routledge.

Derrida, Jacques (1989): "Las pupilas de la Universidad. El principio de razón y la idea de universidad", *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, Suplemento n.º 13, pp. 62-74.

Donoso, José (1995): *Donde van a morir los elefantes*. Madrid, Alfaguara.

Dotras, Ana M. (1994): *La novela española de metaficción*. Gijón, Júcar.

Elliot, Robert C. (1960): *The Power of Satire*. Princeton, Princeton University Press.

Escarpit, Robert (1962): *El humor*. Buenos Aires, EUDEBA.

Fernández de la Vega, Ceferino (1967): *El secreto del humor*. Buenos Aires, Nova.

Fernández, Saúl (2011): *En medio del invierno*, Oviedo, Septem.

Ferré, Juan Francisco (2009): *Providence*. Barcelona, Anagrama.

Fry, William F. (1968): *Sweet Madness: A Study of Humor*. Palo Alto, Pacific Books.

Gamboa, Santiago (2009): *Necrópolis*. Barcelona, Belacqua.

García Rodríguez, Javier (2002): "Apuntes para la caracterización de la literatura de campus con un muestrario (necesariamente) incompleto de obras", *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, n.º 37, pp. 3-13.

—— (2009): "Contra Aristóteles vivíamos mejor: materiales para una improbable historia reciente de la Escuela de Chicago". En: Amelia Sanz Cabrerizo (comp.): *Teoría literaria española con voz propia*. Madrid, Arco/Libros, pp. 83-101.

García, Marcelo (2009): *Instrucciones psicóticas para no seguir en épocas de crisis*. Oviedo, Septem.

Gómez, Sergio (2002): *La obra literaria de Mario Valdini*. Madrid, Lengua de Trapo.

Hernández, José Antonio (2010): "El humor: un procedimiento creativo y recreativo". En: Ulpiano Lada Ferreras y Álvaro Arias-Cachero Cabal (eds.): *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, pp. 43-56.

Jauss, Hans Robert (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid, Taurus.
Jurado López, Manuel (2008): *Cómo matar a un poeta*. Madrid, EDAF.
Kerr, Lucile (1997): "Academic relations and Latin American fictions", *The Journal of Narrative Technique*, vol. 27, n.º 1, pp. 25-33.
Lambertsson Björk, Eva (1993): *Campus Clowns and the Canon: David Lodge's Campus Fiction*. Umea, The Printing Office of the University of Umea.
Leal Canales, José Antonio (2010): *El testamento del becario*. Sevilla, Algaida.
Leuzinger, Mirjam Anna (2014): "Realidades imaginadas y academia: *Un momento de descanso* de Antonio Orejudo". En: Antonio J. Gil González (ed): *Las sombras del novelista: AutorrepresentacioneS // 3*. Dijon, Editions Orbis Tertius, pp. 219-230.
Lindo, Elvira (2002): *Algo más inesperado que la muerte*. Madrid, Alfaguara.
Lisherness, Nancy Lee (1985): *The American College Novel: A Microcosm of Female Academe*. Tesis doctoral inédita. Arizona State University.
Lyons, John O. (1962): *The College Novel in America*. Carbondale, Southern Illinois University Press.
Maddok-Cowart, Donna Samal (1989): *The World, the Flesh, and the Devil: the Professor in Sixteen Post-1950 Academic Novels*. Tesis doctoral inédita. University of Georgia.
Mañas, José Ángel (1996): *Soy un escritor frustrado*. Madrid, Espasa.
Marías, Javier (1989): *Todas las almas*. Madrid, Anagrama.
Martínez, Guillermo (2004): *Los crímenes de Oxford*. Barcelona, Destino.
—— (2012): *Yo también tuve una novia bisexual*. Barcelona, Destino.
Meers, Geneva (1953): *Victorian Schoolteachers in Fiction*. Tesis doctoral inédita. Northwestern University.
Monnickendam, A. (1989): "The Comic Academic Novel", *BELLS*, n.º 2, pp. 153-171.
Moret, Xavier (1997): *El impostor sentimental*. Barcelona, Emecé.
Morin, Violette (1982): "El chiste". En: VV.AA.: *Análisis estructural del relato*. Barcelona, Editorial Buenos Aires, pp. 121-145.
Moseley, Merrit (ed.) (2007): *The Academic Novel: New and Classic Essays*. Chester, Chester Academic Press.
Muñoz Molina, Antonio (1999): *Carlota Fainberg*. Madrid, Alfaguara.
Oloixarac, Pola (2010): *Las teorías salvajes*. Madrid, Alpha Decay.
Orejudo, Antonio (2011): *Un momento de descanso*. Barcelona, Tusquets.
Paraíso, Isabel (1995): *Literatura y psicología*. Madrid, Síntesis.
Parra Luna, Francisco (2011): *Campus adentro*. Madrid, Huerta & Fierro.
Paulson, Ronald (1967): *The Fictions of Satire*. Baltimore. The Johns Hopkins University Press.
Paz Soldán, Edmundo (2001): *La materia del deseo*. Madrid, Alfaguara.
Pérez Collados, José María (2011): *El tren de cristal*. Sevilla, Renacimiento.
Piqueras de Noriega, Javier (2003): *La cátedra*. Barcelona, Meteorα.
—— (2005): *El congreso*. Barcelona, Meteorα.
Pueo, Juan Carlos (2001): *"Ridens et Ridiculus". Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*. Zaragoza, Tropelías.
—— (2002): *Los reflejos en juego (Una teoría de la parodia)*. Valencia, Tirant lo Blanc.

Ransell-Kóster, Claudia (2001): "El humor en *El mundo es un pañuelo* de David Lodge", *Quaderns de Filología. Estudios literarios VI. Humor i literatura*, pp. 185-200.

Reati, Fernando, y Gómez Ocampo, Gilberto (1998): "Académicos y gringos malos: la universidad y la barbarie cultural en la novela latinoamericana", *Revista Iberoamericana*, vol. LXIV, n.º 184-185, pp. 587-609.

Reddall, David John (2010): *The Laughing Academy: A Comparative Analysis of Academic satires*. Tesis doctoral inédita. University of Alberta.

Rivera de la Cruz, Marta (2009): *La importancia de las cosas*. Barcelona, Planeta.

Rodríguez Alcázar, Javier (2005): *El escolar brillante*. Barcelona, Mondadori.

Rodríguez, Antonio J. (2012): *Fresy cool*. Barcelona, Mondadori.

Rossen, Janice (1993): *The University in Modern Fiction: When Power is Academic*. Nueva York, St. Martin's Press.

Rueda, Ana (2014): "Autoficción y novela en clave: *Un momento de descanso* de Antonio Orejudo". En Ana Casas (ed.): *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt, Ibertoamericana/Vervuert, pp. 289-305.

Sáiz García, María Soledad (2001): *La evolución del sistema educativo inglés de enseñanza superior y la novela académica (1944-1988)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Oviedo.

Salvador, Gregorio (2002): *El eje del compás*. Barcelona, Planeta.

Sánchez Lorenzo, Sixto (2003): *De Bestiis Universitati*. Madrid, Dykinson.

Schoentjes, Pierre (2003): *Poética de la ironía*. Madrid, Cátedra.

Showalter, Elaine (2005): *Faculty Towers: the Campus Novel and Its discontents*. Filadelfia, University of Pennsylvania Press.

Sosa Antonietti, Marcela Beatriz (1999): "La ficción de Narciso: *El impostor sentimental* de Xavier Moret". Trabajo Final del Curso de Doctorado "Novelas que explican teorías: modelos teórico-literarios en obras de ficción", Universidad de Valladolid.

Torrente Ballester, Gonzalo (1992): *La muerte del decano*. Barcelona, Planeta.

Tusset, Pablo (2011), *Oxford 7*. Barcelona, Destino.

Verrone, Patricia (1999): *The Image of the Professor in American Academic Fiction: 1980-1997*. Tesis doctoral inédita. Seton Hall University.

Victoria, Marcos (1958): *Ensayo preliminar sobre lo cómico*. Buenos Aires, Losada.

Villamía, Luis (2015): "El despliegue de la autoficción en la Academia: la novela de campus en la narrativa española actual", *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. III, n.º 1, pp. 43-55.

Villar Flor, Carlos (2004): *Calle menor*. Madrid, Sial.

VV. AA. (1980): *Humor, ironía, parodia*. Madrid, Fundamentos (Espiral / Revista 7).

Wiegenstein, Steven Christopher (1997): *The Contemporary Academic Novel: A Study in Genre*. Tesis doctoral inédita. University of Missouri.

Womack, Kenneth (2002): *Postwar Academic Fiction: Satire, Ethics, Community*. Houndmills, Palgrave.

Worcester, David (1960): *The Art of Satire*. Nueva York, Rusell and Rusell.

Ziv, A. y Diem, J. M. (1989): *El sentido del humor*. Bilbao, Deusto.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 2 (verano 2015), pp. 295-323, ISSN: 2255-4505

LA AUTOFICCIÓN CÓMICA EN PACO ROCA: EL HUMOR COMO PUNTO DE FUGA AL MODELO TRAUMÁTICO DE NOVELA GRÁFICA

José Manuel Trabado Cabado
Universidad de León

Bajo el término de novela gráfica se camufla un amplio espectro de prácticas dispares que tienen, quizá, algo en común: una mayor extensión en sus historias, hecho que derivaba de la emancipación del cómic con respecto a las restricciones que imponían los formatos de publicación. El creador narra su historia y el soporte formal se adapta a lo que se quiere contar. Lo habitual en el cómic, hasta entonces, era lo contrario: las historias se amoldaban a las exigencias de los formatos[1]. Esta mayor extensión permitió roturar nuevos territorios temáticos como bien demuestra el ya canónico ejemplo de *Maus* de Spiegelman. En esta obra el autor narraba la experiencia traumática de los campos de concentración. Lo hacía, sin embargo, en un discurso de segundo grado: Spiegelman no había vivido esa experiencia sino que era testigo del relato de su padre. Esa complejidad narrativa permitía aunar esa esencia de lo traumático con la narración de lo cotidiano que reflejaba los pormenores de una relación no exenta de tensiones entre padre e hijo. Spiegelman se había nutrido del cómic *underground* norteamericano pero su encuentro con el genocidio judío dotaba a su obra de una enorme transcendencia. Por otro lado, en Francia un colectivo

[1] Para una visión panorámica sobre la relación del concepto de novela gráfica con los formatos de publicación remito a Trabado (2013). La importancia de los formatos de publicación en la poética del cómic es algo convenientemente analizado por Lefèvre (2013). Sobre la novela gráfica cabe destacar el reciente acercamiento realizado por Jan Baetens y Hugo Frey (2015) que complementan otros libros como el de Santiago García (2010), Douglas Wolk (2007) o el de Paul Gravett (2005) por poner solo una pequeña muestra orientativa.

como L´Association impulsó en la tradición europea una profunda renovación en su forma de entender el cómic (Dejasse, Habrand y Meesters 2011). La autobiografía asociada también a una experiencia traumática explicaba en parte obras como *La ascensión del gran mal* de David B. o incluso la archiconocida *Persépolis* de Marjane Satrapi. Lewis Trondheim con *Mis Circunstancias* ensayaba por su parte un modelo de narración autobiográfica y autocaricatura en la que el humor cumplía una función importante. El peso de lo traumático se deslizaba hacia una autocontemplación poco condescendiente que consigue, no obstante, captar la benevolencia del lector. Otras tradiciones como la japonesa ensayaban por su parte una evolución hacia lo cotidiano y lo autobiográfico tal como muestra la obra de Jiro Taniguchi y la denominada *nouvelle manga*.

Visto así, las tres grandes tradiciones del cómic promueven una profunda renovación en la que la aventura cede paso a la narración del día a día y los géneros tipificados se disuelven bajo las necesidades expresivas de lo autobiográfico. La novela gráfica propició una apertura temática en la que la incidencia de lo cotidiano tuvo un gran peso (Schneider 2010). Dejaba así el cómic de ser un lenguaje aferrado a unas matrices temático-genéricas bastante férreas para convertirse en una herramienta expresiva más que había adquirido suficiente versatilidad como para tratar cualquier tipo de tema. Buscó, así, nuevos ritmos narrativos en los que era posible encontrarse páginas enteras en las que apenas podía entreverse un atisbo de acción. Por otro lado, muchos de estos textos que pasan a formar parte del canon de la novela gráfica poseen, además, una profunda raigambre en el sentimiento de catarsis. El personaje protagonista, anclado en los ritmos de la vida diaria, narra algo de enorme transcendencia emocional. Desde Spiegelman (Chute 2006) hasta Satrapi (Gilmore 2011) los autores de cómic han buscado expulsar sus demonios personales contando lo que son y lo que han vivido ante los ojos del lector. Bajo esa perspectiva parece que este nuevo tipo de relato ha desalojado algo que parecía venir inscrito en lo más íntimo de la genética del cómic: el humor.

En el momento en el que los relatos del cómic amplían su extensión y se emancipan de la prensa como soporte de publicación ensayan una trayectoria que los alejaba del gag que, estructuralmente, exigía una gran condensación y brevedad (Vigara Tauste 1994: 40). A pesar de lo evidente de este tipo de planteamientos, es posible entrever un sólido diálogo en algunos autores cuya obra se sitúa en el centro de esa renovación del cómic con los resortes más genuinos de la narración gráfica humorística. Un caso destacable sería el protagonizado en el cómic francés por Lewis Trondheim. Su obra, ya citada anteriormente, *Mis circunstancias*, considerada uno de los libros fundacionales de la autobiografía en el cómic francés (Dejasse 2011)[2], supone un profundo autoanálisis que se inscribe de lleno dentro del auge autobiográfico en el cómic contemporáneo. No se trata, sin embargo, de un relato que insista en la veta emocional e introspectiva tan característica de buena parte de las obras cumbre del cómic actual, sino que

[2] Para un análisis panorámico, y a la vez profundo de la obra de Trondheim, en el que se destaca su vertiente humorística desde sus inicios remito al trabajo de Bart Beaty (2007: 205-240). Véanse también sus páginas dedicadas a la autobiografía en la tradición francesa del cómic (2013).

ensaya un camino bien diferente en el que tiene lugar una suerte de distanciamiento para consigo mismo que se manifiesta a través de cierta violencia verbal contra sí mismo– llegando incluso a llamarse a sí mismo facha [Fig. 1]– o cuando se desdobla gráficamente en varios personajes con los que establece una relación conflictiva [Fig. 2].

Fig.1. Detalle de la página 18 de Lewis Trondheim, *Mis Circunstancias*

Fig. 2. Detalle de la página 85 de Lewis Trondheim, *Mis Circunstancias*

La inserción de lleno dentro del discurso humorístico que propone Trondheim conlleva necesariamente una serie de repercusiones. En primer lugar se adecua a una brevedad exigida por la necesidad de provocar la risa. En el caso de Trondheim sus narraciones se contraen a una página que se agrupan bajo el genérico nombre de *Les Petits Riens* que va publicando a diario en su blog desde 2006 y que, más tarde, ven la luz en forma de libro gracias a la Editorial Delcourt[3]. Cada página parte de una situación cotidiana en la que el autor es a la vez un punto de vista sobre las cosas que pasan y, también, el protagonista. Existe, además, ese desdoblamiento propio del cómic que adquiere tintes autobiográficos: no solo es una historia sobre uno mismo sino también un autorretrato (Trabado 2012). Si ese distanciamiento consigo mismo se hace explícito construyendo un personaje deliberadamente deformado en el que se exagera una característica de su personalidad –su malhumor en este caso–, también tiene repercusiones en el apartado gráfico al autorrepresentarse como un pájaro antropomórfico[4]. El propio autor explica el mecanismo de ese autorretrato cuando es invitado a hablar en una obra ajena, la publicada por Étienne Davodeau con el título de *Los ignorantes*. En ella el autor y su amigo Richard Leroy hablan de vino y de cómics. Al preguntarle Leroy por qué Trondheim se dibuja de esa manera, Davodeau ofrece al propio Trondheim la oportunidad de contestar [Fig. 3]. Es una forma de singularizarse y además es un procedimiento rápido de representación. Esa autocaricatura responde a principios psicológicos que buscan la identidad y que se canalizan a través de una estética muy determinada: la rapidez de la caricatura frente a la morosidad exigida por un posible autorretrato.

Así pues, la condensación narrativa, la deformación exagerada de la personalidad y la representación gráfica a modo de animal crean los cimientos necesarios para aunar el recinto de lo privado, signo distintivo de la renovación del cómic, con uno de los rasgos tradicionales de la narración gráfica: el humor. No resulta un caso aislado esta relación de la autobiografía con el humor en el seno del cómic francés. Valdría de ejemplo una obra como la de Manu Larcenet y su *Le Combat ordinaire*, traducida como *Los combates cotidianos*, publicada en cuatro tomos entre 2003 y 2008 por la editorial Dargaud, en la que aparecen entremezcladas situaciones cómicas con otras cargadas de una alta intensidad emocional[5]: el suicidio del padre del protagonista, los vaivenes sentimentales

[3] Hasta el momento se han publicado *La Malédiction du parapluie*, 2006; S*yndrome du prisonnier*, 2007; *Le Bonheur inquiet*, 2008 ; *Mon ombre au loin*, 2009; *Le Robinet musical*, 2011; *Deux ou trois mois d'éternité*, 2013. En español la editorial Sinsentido ha traducido *La Maldición del paraguas,* 2007; *El Síndrome del prisionero*, 2008 y *La Felicidad inquieta*, 2010.

[4] La autorrepresentación gráfica en el cómic es algo de enorme complejidad. Es habitual, ya desde Art Spiegelman y su archiconocido *Maus* hasta autores como David B. en su *Ascensión del Gran Mal*. Para una visión sobre *Maus* remito al propio autor (Spiegelman 2011: 110-163).

[5] Para un estudio de la obra de Manu Larcenet y su relación con la autobiografía, más en concreto con la autoficción, remito al artículo de Justine Simon (2008): "Ce nouveau genre d'écriture mélangeant comique et réalisme enrichit de plus la dimension autofictionnelle de l'œuvre car il permet à l'auteur de parler de sujets parfois délicats en les dédramatisant. La force du réalisme des évènements narratifs est mise en abyme grâce à l'humour. Nous réfléchirons en quoi l'humour participe à la dimension vraisemblable du récit". Para un estudio sobre la autoficción remito al volumen de artículos compilados por Ana Casas (2012). A pesar de la extensa, e interesante,

Fig. 3. Página 58 de *Los ignorantes*, de Etienne Davodeau

con su pareja, la relación con su hermano, la soledad de su madre, el cierre de los astilleros de su pueblo natal, etc. El espectro temático se amplía dentro de lo que podría ser considerado como novela gráfica y la reproducción de las situaciones humorísticas actúa como un elemento que aporta una mayor dosis de verosimilitud, al tiempo que sirve como contrapeso a un dolor que cristalizaba en los ritmos de lo rutinario. Así en una obra como la de Larcenet se observan registros bien diferenciados que tienen incluso su repercusión en el apartado gráfico. En determinadas páginas se ofrece una voz en *off* acompañada de un dibujo de corte mucho más realista para concretar plásticamente reflexiones de gran calado que tienen que ver con esa veta traumática. En ellas se narran elementos como los ataques de angustia del protagonista [Fig. 4] que contrastan con el resto de la narración con una paleta cromática muy diferente: un mayor espectro, colores planos y un estilo más esquemático y caricaturesco entroncado con la técnica del *cartoon*. Allí pueden verse intercaladas bromas como las que el protagonista intercambia frecuentemente con su hermano en un juego de complicidades consistente en coger por sorpresa al otro y gritarle a la espalda que es la policía

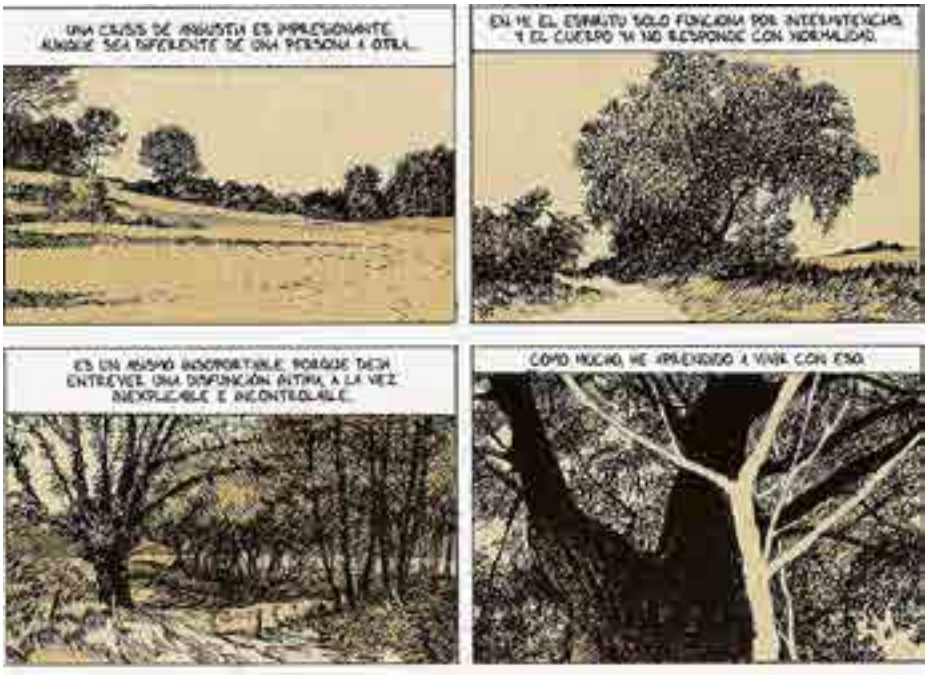

Fig. 4. Detalle de la página 30 *Los combates cotidianos*, de Manu Larcenet

bibliografía que examina el problema de la autobiografía dentro del cómic apenas se alude al concepto de autoficción. Remito a trabajos recientes como los de Elisabeth El Refaie (2012) o la compilación de Jane Tolmie (2013) que deben ser completados con el volumen compilado por Michael A. Chaney (2011) y el libro dedicado a la autobiografía femenina en el cómic de Hillary Chute (2010). Evidentemente, existen excepciones como la de Jan Baetens (2011) en su análisis de la obra de Dominique Goblet o los diversos análisis sobre la escritura de Lynda Barry y su término *autobiofictionalography* (Chute 2011).

y pedirle la documentación; lo que causa un susto en el interlocutor [Fig. 5]. Elementos formales como la rotulación o las líneas cinéticas están mostrando que estamos ante otro régimen en el funcionamiento del relato. En ese sentido parece ofrecer otra alternativa al modelo más restrictivo y enfocado en lo traumático de obras como *Maus* de Spiegelman o *Fun Home* de Bechdel. Podría hablarse, entonces, de lo "humorístico integrado" para obras como esta de Manu Larcenet o como, pongo por caso, *Modotti* de Ángel de la Calle, que no está exenta de episodios hilarantes sabiamente mezclados con la narración principal que traza la línea de investigación que sigue el autor, en pos de la reconstrucción de la vida de la fotógrafa y activista política Tina Modotti[6].

Fig. 5. Detalle de la página 99 *Los combates cotidianos*, de Manu Larcenet

Por otro lado, Guillaume Bouzard en su *Moi, auteur de BD* o Jean Philippe Peyraud en su *Mine de Rien*, o incluso Satrapi en sus *Bordados*, pueden situarse en esta línea pero con un uso del humor quizá un tanto diferente. No se trata tanto de integrar episodios humorísticos en una narración más extensa sino concebir el humor como algo estructurante que exige una necesaria brevedad. Cristaliza en el modelo textual del chiste y aparece ligado íntimamente a lo autobiográfico. El humor deja de ser un ingrediente más para pasar a ser el núcleo constructivo de cada texto y una filosofía que aúna los diferentes episodios compilados.

No extraña, pues, que la reflexión sobre la identidad y forma de autorrepresentarse sea algo sobre lo que no pocos autores de cómic acaben por reflexionar. Podría valer el ejemplo del propio Paco Roca en la historia "La voz del autor" publicada, originariamente, el 20 de julio de 2014. Como siempre Roca

[6] Lo interesante está en el hecho de que la localización de los elementos humorísticos dentro de *Modotti* surgen asociados a los diálogos y andanzas que el propio autor comparte con Paco Ignacio Taibo. Son episodios que no afectan al relato de la vida de Tina Modotti sino al proceso de construcción y averiguación de ese relato llevado a cabo por Ángel de la Calle. Esta obra tiene, en este sentido, una serie de parentescos muy estrechos con lo narrado en el volumen *Diarios del festival* del propio Ángel de la Calle, que se sitúa muy en la línea de la práctica editorial de L'Association y su colección Côtelette.

inicia la página con una reflexión general en la que habla de la ambigüedad que suscita cualquier cómic en el que el autor se convierte en personaje. Llega a decir "El autor crea al personaje, pero el personaje altera al creador, hasta fundirse ambos en una extraña simbiosis" (Roca 2014: 54). El diálogo con su pareja en el que le cuenta cómo debe ir a comprarse un pijama para hacer la entrevista es muy ilustrativo. Todo el mundo comienza a confundir al autor real, de carne y hueso, con su personaje, depositario parcial de sus vivencias. A la par, los lectores comienzan a establecer como algo equivalente la voz del narrador

Fig. 6. Página 54 de *Andanzas de un hombre en pijama* perteneciente a la historia "La voz del autor", de Paco Roca

con el pensamiento real del autor que lo crea. Es muy significativo que aluda a la imagen de Magritte y su "Ceci n'est pas un pipe" en la viñeta en que aparece su trasunto gráfico con una leyenda que dice: "Ceci n'est pas moi". Evidentemente, es solo una representación gráfica, un signo pero no la realidad aunque, como todo signo, acabe a veces por confundirse con su referente. [Fig. 6]. Como es costumbre, acompañando a esta sólida reflexión teórica sobre el discurso autobiográfico en las viñetas y su relación con la autoficción, existe una deflación humorística. Cuando Paco Roca personaje se dispone a devolver en la tienda el pijama, tras haber realizado la entrevista, es reconocido por el personal, lo que impide la ejecución de sus planes. La última viñeta nos dará pistas sobre la opción tomada: lo habrá cambiado por una talla menor para regalárselo a su chica.

De igual modo cabe entender la página de enorme interés que publicó Miguel Gallardo en el suplemento de *El País*, *Babelia*, en la que se hablaba de la autoficción. La página en cuestión se titula "Autor al desnudo" y se publicó el 13 de septiembre de 2008. Interesa no solo por la distancia irónica que toma consigo mismo sino por la representación fluctuante de sí mismo al dibujarse de diversos modos y, finalmente, al acudir a un amigo para que le cuente anécdotas que pueda utilizar y, supuestamente, tras apropiárselas fundirlas con su trasunto gráfico [Fig. 7].

Volviendo al caso de Trondheim, hay que notar que antes de sus *Petits Riens*, más en concreto en el 2002, había iniciado ya sus *Carnets de Bord* en los que aprovechaba la coartada que le ofrecían sus viajes para dejar entrar el caudal de lo cotidiano dentro de su obra. La narración del torrente vital del día a día permitía diluir la trabazón narrativa y ocasionaba que algunas escenas cobrasen protagonismo e insinuasen un posible funcionamiento como unidades autónomas (Trabado 2014)[7]. Bajo esa fragmentación contextual podían encararse las diversas situaciones bajo el prisma de lo humorístico. Efectivamente, allí se anticipaba en cierto modo la aparición de sus *Petits riens*.

La inserción del autor como protagonista de su propio discurso impide que éste tome un camino efectivo hacia la sátira hiriente. Así, la autobiografía se convierte en un mecanismo de conexión con el cómic más vanguardista y contemporáneo pero también como una estrategia para atemperar el daño de un posible registro satírico. Se solicita en cierto modo una empatía que acabe por dinamitar las barreras de protección ante un discurso crítico.

En este sentido cabría la posibilidad de realizar una comparación de lo apuntado para Trondheim y otros autores con la obra de Paco Roca, otro de los baluartes de la novela gráfica española. Sus pequeñas narraciones publicadas primero en la prensa –más en concreto en el diario *Las Provincias*– y, más tarde, en forma de libro configuran las pequeñas andanzas de un autor de cómic que reflexiona sobre la vida que lleva. Lo hace desde un espacio singular: su propia casa y, además, en pijama. Parte así de un elemento íntimo para convertirlo en un discurso público. La transición que permite injertar ese espacio doméstico

[7] Sobre la importancia de los diarios en forma de cómic remito también a los trabajos de Isaac Cates (2011) y de Juan Manuel Díaz de Gereñu (2014: 103-125).

Fig. 7. Página de Miguel Gallardo publicada en el suplemento *Babelia* el 13 de septiembre de 2008

en el ámbito de la prensa pasa por contar con el humor como una estrategia legitimadora. Si Trondheim había metamorfoseado su apariencia física en un ave, convirtiéndose así en un personaje, Paco Roca opta por otro signo de extrañamiento: el pijama.

Si examinamos la compilación de historias publicadas bajo el nombre de *Memorias de un hombre en pijama* podemos establecer una serie de mecanismos compositivos. Uno de ellos a destacar es la importancia del final. Ahí parece centrarse todo el poder humorístico desde el momento en el que el lector parece ser el testigo de una epifanía que experimenta el protagonista. La revelación supone una suerte de aprendizaje tras una experiencia. Podría así constituirse una pequeña filosofía basada en las vivencias cotidianas en las que el propio protagonista queda en entredicho. Se pone a sí mismo como ejemplo del que se puede extraer una conclusión. En esa viñeta final se puede ver en muchas ocasiones al protagonista con los ojos muy abiertos, indicativo de la señal de sorpresa que acaba de experimentar [Fig 8]. No deja de ser un signo gráfico dictado por la necesidad de ser muy expresivo en una historia más breve. Desde ese punto de vista se puede establecer una relación directa entre la extensión de la narración y la retórica corporal dibujada[8]. Además en este sentido puede verse como un signo demarcativo que indica gráficamente dónde se concentra el efecto humorístico. Opera como un indicador de lectura al mismo tiempo que configura un estilo narrativo personal en el texto humorístico relacionable con la forma que posee el autor de enfrentarse con la realidad. Esa forma de dibujarse con los ojos muy abiertos indica la perplejidad ante el mundo que le rodea y esa súbita conciencia de algo que había pasado inadvertido para él.

Otro rasgo pertinente está en la capacidad de exageración que tiene su punto de apoyo en algún elemento tomado de la vida diaria. Esa exageración tiene como misión hacer visible algo que la rutina ha normalizado pero sobre lo que la mirada atenta del artista quiere reflexionar desde una perspectiva lúdica. Así por ejemplo funciona la historia sobre los *tuppers*. En ella se imagina todo un mundo en el que los *tuppers* van y vienen de una forma coordinada. Ese flujo de traslado en el que las madres surten de alimento a sus hijos se convierte, a los ojos del autor, en algo universal. Tiene mucho de verdad ya que en gran parte la obra humorística de Roca podría definirse como un humor contextualizado en el que el relato toma sus anécdotas de problemas compartidos por una generación determinada. El humor nace de esa observación de lo cotidiano pero tamizado por la pertenencia a una situación contextual muy determinada: la posición del artista como miembro de una comunidad más amplia de la que puede erigirse como ejemplo paradigmático. No solo es una serie de variaciones obsesivas que desmenuzan los adentros de un personaje parcialmente identificable con el autor, tal y como sucede en Trondheim. Posee esa reflexión una capacidad sinecdóquica por la cual esa anécdota se hace extensible a los demás integrantes de esa comunidad. Ese humor es una forma de risa colectiva. Nadie se ve

[8] Los ojos muy abiertos, en señal de sorpresa, es algo codificado en el marco de los cómics humorísticos (Gasca y Gubern 1994: 127).

Fig. 8. Detalles de las páginas 23, 43 y 81
de *Memorias de un hombre en pijama*, de Paco Roca

atacado. En este sentido Trondheim plantea una obra que posee una tendencia centrípeta: toda la narración parece pivotar sobre la figura de su autor y su obra, lo que explica las abundantes autorreferencias a su propio trabajo. Ni siquiera este rasgo pasa inadvertido y acaba por burlarse de sí mismo en este aspecto al

dibujarse como un reo condenado a no poder hablar de sí ni de su obra en una semana [Fig. 9].

Fig. 9. Detalle de la página 16 de *Mis Circunstancias*, de Lewis Trondheim

Volviendo al episodio de los *tuppers* de Paco Roca, en ese viaje universal se instaura además una figura retórica en la que se establece una identidad entre dos elementos muy dispares. Esa disparidad incongruente genera el sentido humorístico. En este caso Roca imagina (y dibuja en esa breve historia) una red de controladores que regulan el tráfico de *tuppers* como si de un aeropuerto se tratase [Fig. 10]. Esa incongruencia que cristaliza en una metáfora humorística no sólo se queda en un registro puramente lúdico sino que introduce un nuevo conocimiento. La generalización de esa práctica invita a una reflexión sobre el momento en el que se vive. Desde este modo estas pequeñas historias podrían ser leídas como si se tratase de una serie de microensayos sociológicos sobre lo cotidiano que el humor vuelve digeribles para el gran público. No solo se inicia esa reflexión que puede ser apoyada desde un punto de vista colectivo sino que en la parte final el autor introduce una observación muy personal que denota una vena ingeniosa. El autor parte de un conocimiento ampliamente compartido para, sobre esa práctica, extraer una conclusión muy singular: "Los *tuppers* han servido a las madres para ver más a menudo a sus hijos". Esa reflexión general se apoya en el caso concreto encarnado por Paco Roca. Parte de su experiencia personal para trascenderla y convertirla en un relato generacional. Sin embargo, la vertiente puramente individual del discurso sigue presente y está patente en esos chispazos de ingenio que se aglutinan en la parte final que resuelve la lógica del relato. La metáfora presenta una falsilla sobre la que releer la realidad. Examinar ese tráfico de *tuppers* como una estrategia de la que se valen las ma-

Fig. 10. Página 70 de *Memorias de un hombre en pijama*, de Paco Roca

dres para poder ver a sus hijos con cierta asiduidad presenta una visión insólita de algo rutinario. Ese aporte carga de nueva información lo ya consabido, lo revitaliza y, en cierto modo, lo festeja.

No es un caso aislado este uso metafórico con signo humorístico. Es también visible en otros lugares (Roca 2011: 25) cuando el propio autor se autodenomina "hombre veleta": aquel que no tiene una opinión formada sobre algo sino que intenta amoldarse a la visión de su interlocutor, normalmente femenino, con el único fin de agradar [Fig. 11][9]. En este caso la sutileza compositiva de la página pone en funcionamiento una serie de recursos supeditados a esa intención humorística. Así, por ejemplo, en tres viñetas se muestran tres situaciones diferentes en las que el relato funciona bajo tres regímenes muy dispares. El recuerdo de una conversación con una chica en la que su extremado afán por gustar le hace caer en el ridículo que viene interpretado por la voz del narrador en el cartucho indicando "Mi estilo es no tener estilo". Esta última afirmación sirve como enlace de la siguiente viñeta en la que se cita una de las famosas frases atribuidas a Groucho Marx, que funciona como *auctoritas* de lo humorístico asociado a una filosofía vital: "Estos son mis principios, señorita, si no le gustan tengo otros". En ese caso se dibuja al actor en blanco y negro. La tercera viñeta, y última de la fila, hace virar al relato hacia otro tipo de representación para rematar esta minisecuencia cómica basada en un juego de palabras: "A falta de mejores armas para ligar y convertirme en un macho alfa... me he convertido en un macho veleta". El autorretrato, ahora, no pretende un afán mimético en el que se pueda reconocer al Paco Roca real en el personaje dibujado sino que es una elaboración simbólica en la que su rostro aparece sustituido por una serie de caras que remedan, efectivamente, una veleta. La remodelación del macho alfa: líder de la manada que fecunda las hembras traspuesta al orbe de las relaciones personales se degrada humorísticamente en una nueva creación léxica basada en el uso popular de otro tropo como es el calificativo de veleta para quien cambia continuamente de opinión y parecer. Parece como si el lenguaje del cómic se adecuara perfectamente a las exigencias del texto humorístico desde el momento en que ambos actúan por elipsis, buscando la síntesis y ofreciendo un giro inesperado.

Los gags humorísticos del hombre en pijama venían a veces prefigurados en obras anteriores. Esa página "del hombre veleta" pudiera situarse en consonancia con lo que ya el propio autor había tratado en otra serie publicada en la revista *Humo* entre los años 2005 y 2007 titulada *Como cagallón por acequia*. Allí el protagonista, Ulises, se separa de su pareja y parece inmerso en una crisis existencial que lo lleva a sentirse desnortado. Algo similar había tratado en *Las calles de arena* pero la gramática constructiva del relato en éste obedecía en gran medida a las maneras de lo fantástico (Trabado 2013). Ambos personajes, Ulises y el anónimo protagonista de *Las calles de arena*, son seres extraviados en diferentes laberintos: uno físico que emerge en medio de las calles de su propio barrio y que posee una índole misteriosa y otro figurado, más indefinible y conformado por la maraña de sentimientos sin identificar. La referencia del título

[9] En otro lugar se vale de la misma imagen y del mismo concepto. En ese caso sirve para iniciar la historia: "Reconozco que siempre me ha costado llevar la contraria en una conversación aunque no esté de acuerdo con la opinión. Como no me gusta discutir, incluso acabo dando la razón. He sido siempre algo así como un hombre-veleta" (Roca 2011:124).

Fig. 11. Página 25 de *Memorias de un hombre en pijama*, de Paco Roca

–*Como cagallón por acequia*- indica bien a las claras el espíritu del protagonista que se deja guiar por los acontecimientos. Es, en cierto modo, otro "hombre veleta". Más allá de estos parecidos conceptuales en la construcción del personaje protagonista, en algunos casos pueden verse realizaciones muy próximas que muestran claramente la cercanía de *Como cagallón por acequia* con las *Memorias de un hombre en pijama*. Baste un ejemplo como el que rescata la cita de un cuento de Borges por el que el autor parece tener una especial predilección. Se trata, aunque no se diga explícitamente, del cuento titulado "El Otro" incluido en el volumen *El libro de arena*. En este relato un Borges adulto se encuentra con

otro Borges mucho más joven. En la serie *Como cagallón por acequia*, Ulises tras hacer un balance vital de lo que ha sido su vida pregunta a su amigo qué consejos le daría a su "yo" de 14 años. La respuesta de éste propone un cambio de tono en el que se puede apreciar una reconducción de lo fantástico a lo humorístico: "Me diría que si alguna vez dudo en quedar con una tía, primero me haga una paja y luego decida si la llamo o no. Y que no tuviese amigos sin coche a los que tuviese que recoger en hora punta"[10]. La actitud melancólica e intelectual de Ulises contrasta con el pragmatismo de su amigo que sitúa a su interlocutor con los pies en la tierra. La risa sirve como un antídoto para despejar la esencia de lo amenazante que va implícito en lo fantástico. Al mismo tiempo se aminora la deriva metafísica, y a la vez nostálgica, que pudiera tomar la conversación para virar hacia lo cotidiano. El humor presenta, así, un anticlímax que disuelve la esencia de lo fantástico. Esa forma de proceder emparenta el gag de *Como cagallón por acequia* con el episodio de *Memorias* (Roca 2011:107-108) en el que no lo plantea ya como una posibilidad sino que ejecuta esa imaginación sobre el escenario de la página. La conversación entre el Paco Roca adulto y el joven no deja de ser hilarante. Cuando el joven Paco Roca le pregunta sobre lo aprendido a lo largo de todos estos años la respuesta provoca la risa. Los grandes conocimientos adquiridos pasan por negar la eficacia de una cuchara para evitar que una botella de champán pierda el gas, que no es malo tomar una tónica tras un Baileys, que evite la moda de los ochenta, etc. Ante la decepción causada por estas palabras, le pregunta sobre las chicas y la repuesta vuelve a no estar a la altura de las expectativas del joven ansioso por ver cómo será su futuro[11]. Ahí le espeta que para tener 25 años más no parece haber aprendido mucho. El maduro Paco Roca ejecuta su venganza al aconsejarle a su joven "yo" que le diga a su madre que no siga dejando dobladillo en los pantalones. No va a crecer mucho más. En ese jocoso diálogo en el que el protagonista se autoflagela a través de un artificio retórico hurtado al relato fantástico (el *Doppelgänger* –que aparecía ya en *Las Calles de arena*–) se puede observar un relato en segundo grado que muestra a un hombre incapaz de alcanzar la madurez; nada ha aprendido y el humor que refleja la escena actúa como herramienta eficaz a la hora de desinflar retóricamente el "yo" del autor. Borges actúa como un señuelo que apunta con encumbrar el discurso pero el traslado de ese fetiche literario a la vida provoca una disparidad tan grande con respecto al modelo que no puede sino provocar la risa. No se trata de socavar una referencia intertextual sino de comprobar cómo el ejemplo elegido –el propio autor– no está a la altura del referente esgrimido al principio con fruición intelectual por el autor. Este desdoblamiento

[10] Cito por la recopilación que aparece en la obra de Koldo Azpitarte (2009). Sin paginar. El fragmento se encuentra en la página número 4.

[11] Si examinásemos desde un punto de vista pragmático los mecanismos lingüísticos de los que se vale Paco Roca para provocar la risa, se podría observar que en ocasiones como esta se incumplen algunas de las máximas establecidas por Grice para describir el principio de cooperación que regula las conversaciones. En concreto, se trata de la máxima de relación o pertinencia por la que se nos insta a ofrecer una información relevante. No ocurre así en la página de Paco Roca o, al menos, así lo cree el joven "yo" del autor. Para una aplicación de los principios de Grice en el análisis del cómic remito al trabajo de Yus Ramos (1995).

del autor en otro personaje se puede ver en otra página de las *Memorias* (Roca 2011: 55) en la que un Paco Roca adulto recrimina con un pescozón a su yo joven el hecho de no haber aprendido más idiomas en su juventud. Es una forma de lamentar un tiempo perdido al constatar en el presente su incapacidad para comunicarse en otros idiomas. No es la última vez que Roca trata ese desdoblamiento y narra el encuentro con sus "yoes" de otros tiempos, como puede verse en la historia "La leyes (temporales) del mercado" en la que el Paco Roca actual se encuentra en su casa con su "yo" de los años 80 y con el yo del futuro, del 2030. Hablan de su visión del autor de cómic pero cada uno desde su tiempo; está lleno de reproches y pequeñas puyas de unos para con otros. El yo del futuro regresa para pedirle al yo del presente que le preste la libreta de apuntes porque se ha quedado sin ideas [Fig. 12].

Fig. 12. Detalle de la página 69 de la historia titulada "La leyes (temporales) del mercado" incluida en *Andanzas de un hombre en pijama*

En la historia titulada "La eterna escritura" publicada el 2 de febrero de 2014 en *El País* y recopilada más tarde en el volumen *Andanzas de un hombre en pijama* insiste en ese motivo temático en lo que constituye una estupenda explicación sobre cómo construimos nuestro pasado. Los textos de apoyo exponen cómo nuestra memoria va rehaciendo el pasado para volverlo coherente con lo que somos en el momento actual. Es una reescritura de lo que fuimos. Bajo ese pensamiento de hondo calado, Roca se adentra en sus propios recuerdos y admite que hubiera suprimido ciertos silencios en determinadas ocasiones y que, en otras, habría borrado palabras que dijo y no debía. Desde ese balance emocional se pasa a la parte final en la que la *vis comica* tomará el mando del discurso. Al proponer eliminar las hombreras que llevaba en los años 80, surge su "yo" de entonces para recriminarle esa actitud y espetarle si no se ha planteado qué piensan sus "yo" del pasado de lo que es ahora mismo. Paco Roca, personaje, se queda meditabundo y solitario en la última viñeta diciéndose a

sí mismo que no se recordaba con tan mal humor. La estructura temática de la página arranca desde una idea general, pasa al análisis de su situación personal y deriva, finalmente, en un gag humorístico que recoge esa idea tan recurrente en Roca del *Doppelgänger*, eso sí, un *Doppelgänger* humorístico [Fig. 13]. Al igual que en otras ocasiones el discurso fantástico desemboca en un chiste y lo inquietante se diluye en pos de otro tipo de reflexión que no juega con el miedo sino con la risa. Ver al autor rehaciendo un libro que se titulada *Su Vida* podría haber despertado los resortes de una escritura de lo fantástico; la aparición de su otro "yo" vendría a incidir en esa veta de lo insólito pero la recriminación y la reflexión final desalojan definitivamente, después de haberlo insinuado, cualquier atisbo de una escritura enraizada en lo siniestro.

Fig. 13. Página 31 de *Andanzas de un hombre en pijama* perteneciente a la historia "La eterna escritura"

En el catálogo de procedimientos compositivos de las páginas humorísticas de Paco Roca esa desfiguración del sujeto protagonista encaja con la interpretación metafórica de las realidades sociales. Un buen ejemplo de ello son las páginas dedicadas a examinar desde la óptica del que no tiene hijos la problemática de los padres. Al autor le gusta imaginar que todos los padres forman parte de una logia secreta en la que se comparten las desventuras de las noches sin sueño. El lenguaje gráfico, basado en la situación cotidiana, muta en estos incisos a un tipo de narración muy diferente en la que se proyectan gráficamente las imaginaciones del autor. En este caso la asociación entre padres y logia secreta se vale del mismo procedimiento que la trasposición de las madres a controladoras aéreas de *tuppers*. El procedimiento retórico sigue siendo básicamente el mismo. Una vez más lo siniestro es citado como posibilidad pero no asumido como una realidad dentro del relato.

También dentro de los mecanismos que activan el discurso humorístico en las páginas de Paco Roca está la tentativa de incumplir alguna de las normas tomadas como esenciales como, por ejemplo, la planificación por parte del hombre del regalo a su pareja en la fecha de cumpleaños o el peligro de romper la cadena de frío en la manipulación de los alimentos. Ambos episodios son tratados por Roca bajo un procedimiento semejante que se articula gráficamente del mismo modo. La inclusión de una viñeta en la que una autoridad parece dictar esa norma o imponer un castigo por haberla incumplido crea una situación de indefensión cómica en el protagonista. El personaje se ve, así, víctima de una máquina infernal confeccionada por costumbres y usos que intenta seguir pero que, debido a su torpeza, solo a duras penas puede hacerlo. No se trata de una rebelión contra los dogmas establecidos sino de un relato del esfuerzo por seguir todo aquello que parece escrito. Así veremos a un juez acusándolo de no saber escuchar a su pareja cuando insinuaba posibles regalos [Fig. 14] o al mismo Dios dictando a modo de Mandamiento la prohibición de romper la cadena de frío. La inclusión de esas normas o costumbres viene magnificada a modo de hipérbole [Fig. 15] que sitúa al protagonista en una posición de fragilidad.

No es solo un espejo que deforma un posible autorretrato. No actúa en el perímetro de lo individual sino que su experiencia emerge con una vocación claramente social. Existe así un diálogo entre lo individual y lo social que acaso explique también obras como *Arrugas* o *Los surcos del azar*.

Se entiende así que el humor no desplace esa visión de una época. No es el fin sino una herramienta para verse a sí mismo y para contar lo que se observa en su entorno. La página dedicada a la evolución de las conversaciones en torno a las comidas es un buen ejemplo. En las doce viñetas que constituyen cada relato se muestran tres temporalidades en las que se analiza la función del lenguaje y del diálogo como acompañante de las comidas. Se ejemplifica con una conversación en la Edad Clásica en la que se habla de mitología; a continuación se yuxtapone otra situada en la Edad Media en la que se debate sobre cuestiones teológicas. Para finalizar, en una tercera temporalidad, la actual, donde vemos al autor con unos amigos debatiendo sobre la composición de un grupo musical. Todo finaliza cuando uno de ellos comprueba en su teléfono la información

Fig. 14. Detalle de la página 51 de *Memorias de un hombre en pijama*, de Paco Roca

Fig. 15. Detalle de página 19 de *Memorias de un hombre en pijama*, de Paco Roca

dando así fin a todo debate. La escena actual resulta sumamente cotidiana y constituye un buen barómetro de las prácticas sociales. Lo interesante es la operación del autor al situar este hecho en una cadena de acontecimientos históricos presididos por una lógica apuntada ya desde el inicio. Si tomamos los textos de la primera y la última viñeta observamos una evolución en la que la época actual puede verse como la desviación de una práctica que hablaba del ser humano y que ha sido descrita perfectamente desde otros registros (Turkle 2011). En definitiva parece como si la tecnología acabase por deshumanizar al hombre privándolo de uno de sus elementos constitutivos –el diálogo– para sustituirlo por otro –la información– en lo que parece ser una evolución pero que puede ser visto también, si lo examinamos de manera más atenta, como una pérdida. Los polos del relato enmarcados por los textos son muy explícitos en el devenir de los hechos: "Desde que el ser humano desarrollara el lenguaje, este siempre ha acompañado las comidas" refleja el inicio para acabar en "La tecnología 3G ha convertido las comidas en solo comidas". Este mensaje llegaba tras dos viñetas en las que los comensales comían juntos pero sin hablar.

En otras ocasiones el efecto humorístico nace de una incongruencia inicial que, finalmente, es explicada[12]. Se puede advertir en las páginas en las que se ofrece la receta para realizar un "Sándwich de delicias de ibérico. Tiempo de preparación 15 horas y 10 minutos". La discrepancia entre el tiempo de preparación y el producto indicado llama la atención sobremanera. Cualquier lector presupone que un tiempo de preparación tan prolongado conlleva una elaboración sumamente compleja; el estupor nace de la comprobación de que el plato a preparar, al ser un sándwich, llevaría tan solo unos minutos. Descubrimos a lo largo del pequeño relato que, en realidad, el tiempo tan prolongado de realización tiene en cuenta el intento de preparación de un plato sofisticado que acaba en una catástrofe culinaria. Todo eso lleva quince horas, ya que se ha olvidado el horno encendido; los diez minutos restantes son los que se toma para preparar esos sándwichs, que quieren parecer una salida airosa pero ocultan bajo una fina capa humorística la torpeza del protagonista. El humo, que todavía pervive en las últimas viñetas mientras se comen el "suculento sándwich", es el recordatorio de un pequeño fracaso y de una salida optimista. Lo que resulta interesante de este pequeño relato es la polifonía discursiva que se oculta en las viñetas de Paco Roca. Los cartuchos de texto recuperan el discurso que remeda el estilo de las recetas y posee un tono impersonal. Este discurso del narrador va siendo ilustrado por las viñetas en las que se ve al alter ego gráfico de Paco Roca ejecu-

[12] Para un análisis de la incongruencia y sus efectos humorísticos remito a Yus Ramos (1995-96). Rescato también las palabras de Mª Ángeles Torres Sánchez en su estudio pragmático del humor verbal: "La incongruencia que subyace a todo hecho lúdico humorístico se podría interpretar igualmente como la razón del humor en una comunicación verbal. Desde el punto de vista pragmático, esta teoría nos parece sumamente interesante, y podríamos reinterpretarla del siguiente modo: el sentido del enunciado humorístico entra en contraste con el conjunto de supuestos contextuales accesibles, en su primer momento, al interlocutor. Esa inadecuación contextual obliga al oyente a inferir una intención lúdica en el hablante para poder haber emitido tal enunciado persiguiendo una óptica del mismo. La aparente incongruencia final, que ahora resulta interpretada adecuadamente, es la base de la hilaridad y el efecto lúdico en ambos interlocutores" (1999: 16).

tar las instrucciones. Parece como si la narración gráfica estuviese supeditada a ese otro discurso que refiere las meticulosas instrucciones de la receta [Fig. 16].

Fig. 16. Página 82 de *Memorias de un hombre en pijama*, de Paco Roca

Sin embargo, esto parece invertirse y, a partir de la viñeta en la que se constata el olvido involuntario del plato en el horno, los roles se intercambian. Ahora el

discurso que parecía referir las instrucciones de la receta, y al cual se adecuaba la narración gráfica, varía su rumbo y se encarga de narrar no lo que debe hacerse sino el fracaso que ha tenido lugar [Fig. 17]. Lo novedoso reside en el hecho de que la voz sigue siendo igualmente impersonal pero ahora narra la situación absurda del fracaso. "Cuando el humo que sale del horno nos impida leer un

Fig. 17. Pág. 83 de *Memorias de un hombre en pijama*, de Paco Roca

libro a la distancia de un brazo, entonces sacaremos la bandeja. Depositar la cinta de lomo, las rodajas de piña, las ciruelas y la bandeja en la basura". Ese texto está trascribiendo fielmente lo que el personaje realiza; hasta ahora el lector entendía que el personaje hacía lo que el texto dictaba. Esa disonancia estilística viene dictada por la inserción de una nueva voz en el discurso de los cartuchos. La incorporación de esa nueva voz al relato no acabaría de entenderse sin la narración gráfica formalizada en las viñetas. Dicho de otro modo, lo que sucede en las viñetas acaba proyectándose en el discurso de los cartuchos; esa proyección inserta un elemento polifónico que crea una discordancia al tener que narrar a través del estilo recetario el fracaso de tal actividad. Parece haberse convertido en una realización paradójica: una receta que cuenta el fracaso de la preparación del plato. La última viñeta, en su sucinto mensaje, propone una solución rápida que no deja de ser incompatible con el propio proceso de la receta: "preparar en diez minutos unos sándwiches de ibérico". La receta ya no es un proceso sino que la voz ha visto usurpada su espacio discursivo por la ocurrencia del personaje que planea una salida alternativa que le permita cumplir con el compromiso con sus invitados. No será una cena suculenta; se servirá un sándwich, eso sí, de ibérico en lo que parece un vestigio de la delicatesen culinaria que había fracasado.

Por lo visto hasta ahora el humor parece haberse convertido en una gramática narrativa que permea gran parte de la obra de Paco Roca. Su originalidad no reside tanto en los procedimientos compositivos del chiste ya que éste no deja de ser un discurso perfectamente regulado con unos procedimientos formales tipificados: metáforas, hipérboles, juegos discursivos, información implícita, incongruencias, expectativas no cumplidas, etc. Lo realmente innovador está en el hecho de construir un personaje en el que deposita muchos de sus rasgos personales y lo convierte en un portavoz parcial de sí mismo (invididuo) que resulta un paradigma de una generación (perspectiva social) para examinar desde el ángulo del humor la sociedad coetánea. Ese afán inclusivo le permite situarse como un intermediario entre el propio discurso y la sociedad retratada atemperando de ese modo cualquier virulencia satírica. Por otra parte, ese carácter pseudo-autobiográfico emparentable con las prácticas de la autoficción, que tiene mucho de exageración, conecta con las corrientes modernas del cómic y del modelo de la novela gráfica. Al mismo tiempo, el hecho mismo de que se publicase primero en la prensa crea otro hilo de unión con la tradición del cómic, un lenguaje tan fuertemente conectado a los periódicos en su inicio. También el desarrollo de situaciones absurdas acaba estableciendo lazos con otras obras como *Las calles de arena* en las que el elenco de personajes que pueblan aquel barrio movedizo en su configuración urbanística viven atrapados por supersticiones y rituales repetitivos que, de algún modo, establecen un paralelismo con los usos y costumbres asumidos por una sociedad que parecen haber creado una telaraña que atrapa la razón para perpetuar lo ilógico. La liberación del protagonista de *Las calles de arena* llega tras el simbólico diluvio que acaba con un mundo viejo para inaugurar una nueva época junto a la mujer amada. El final viene presidido por una risa al descubrir el protagonista que la mujer que ama

no era muda sino que había optado por el silencio como otro laberinto del que, finalmente, pudo huir.

Los personajes de *Arrugas* no podrán escapar a su destino: la enfermedad y la vejez pero, en su recorrido hacia el olvido, tejen una red de episodios festivos como la escapada de la residencia o las argucias que se inventan para poder engañar a los médicos en sus periódicos exámenes para comprobar cómo su memoria se va desmenuzando en fragmentos inconexos. Miguel, compañero del personaje protagonista –Emilio– , llega a afirmar que "La vejez es una broma pesada" (2008: 37). Dolores recuerda cómo Modesto logró engañarla mediante un ardid para que fuera su novia y Rosario mira por la ventana creyendo que viaja en el Orient Express. Son válvulas de escape para apartarse, siquiera un momento, de esa inercia desoladora que desarrolla en su médula este tipo de novelas gráficas[13].

Si examinamos la importancia que dentro de la obra de Paco Roca tienen esas pequeñas historias de un hombre en pijama podemos otorgarle una función especial. De un lado recogían ese interés por lograr un relato generacional iniciado ya en *Como cagallón por acequia* pero, de otro, permitían que ese sustrato autobiográfico que permanecía latente emergiera a la luz[14]. En *Arrugas* se parte de situaciones reales documentadas pero todavía el autor no se incluye como personaje. Sin embargo, en *Los surcos del azar* existe un doble discurso no muy distante de lo que había hecho Spiegelman en su *Maus*. Por un lado se narra la historia de Miguel, que había participado en la liberación de París en la Segunda Guerra Mundial y, por otro, se integran las entrevistas de Paco Roca con el protagonista de su relato. De este modo el autor forma parte del universo narrado. No existen apenas esas dosis de humor, más visibles en otras obras, pero sí se observa una evolución en las relaciones entre Miguel y Paco Roca que pasan de una situación inicial de hostilidad en la que Miguel no quiere recordar su pasado a una especie de camaradería que permite a Paco Roca despertar el deseo de contar del protagonista de su obra. La relación se vuelve más distendida y existe cierta cordialidad que, a veces, vislumbra ciertas notas que pudieran rebajar ese carácter opresivo de los recuerdos deliberadamente silenciados. Podría uno preguntarse si ese ejercicio de Paco Roca de visitar la realidad vestido en pijama no es el fruto de una filosofía vitalista que mira al mundo con sorpresa

[13] Advierte Díaz de Guereñu: "si bien el humor salpica con cierta frecuencia las páginas de *Arrugas*, no suprime ni disimula el trasfondo trágico de la enfermedad y de la muerte" (2014: 160). Apunta sagazmente también en otro lugar: "En su conjunto, la atmósfera general del relato se caracteriza más bien por inclinarse a apreciar lo positivo" (2014: 161). También se destaca agudamente en estas páginas la imagen que trasmiten las distintas portadas y el episodio final que obliga al lector a una sonrisa final. Esa idea es algo premeditado si atendemos a las palabras del propio autor: "Encontrar el tono adecuado para contar la historia fue uno de los puntos complicados en *Arrugas*. Tenía que ser real y duro, pero optimista y con el humor justo para hacer digerible la historia, siendo siempre respetuoso con todas esas personas que había conocido" (Azpitarte 2009: 159).

[14] Paco Roca reconoce esa veta autobiográfica de *Como cagallón por acequia*: "Amigos como Modesto, Ramón Palomar o yo mismo somos bastante reconocibles. Sin embargo, no se trata tanto de que los personajes sean ellos como de que los tomo de modelo para imaginar cómo actuarían ante ese tipo de situaciones" (Azpitarte 2009: 174).

pero también con cierta comprensión. Lo cotidiano mirado con lupa puede ser absurdo pero contado desde cierta perspectiva alcanza la risa. Ese elemento cotidiano que bascula sobre lo traumático en Spiegelman o sobre lo melancólico en otros autores como Seth o Chris Ware es visto con humor, de la misma manera que ese humor estaba camuflado en otras obras de mayor extensión como son *Arrugas* o las *Calles de arena*. No era el humor en esas novelas gráficas la única vía de desactivar, al menos parcialmente, lo traumático pero colaboraba junto con la imaginación y la necesidad de la fantasía en hacer soportable el dolor y en buscar una vía para compartirlo.

En el caso de Paco Roca parece entreverse una evolución del relato con un toque autobiográfico a la página en la prensa en la que se introduce abiertamente como protagonista de sus propias historias. Sin embargo, no se trata de una transcripción notarial de lo que acontece en su vida sino que va implícita una transformación que se vale de la ficción y del humor. En este sentido podría hablarse de "autoficción cómica". Estos relatos, en su brevedad, se aferran a una gramática consolidada y longeva ya en la tradición del cómic y que se aparta, en cierto modo, de las prácticas de la novela gráfica. La exageración, y la consiguiente deformación que ello conlleva, actúan como mecanismo para inocular ciertas dosis de humor e interés en lo anodino de cualquier vida. No es Paco Roca un caso aislado, otros autores como Lewis Trondheim o Guillaume Bouzard son un buen ejemplo para ver cómo esta "autoficción cómica" revitaliza nuevas formas de contar a la luz de viejos procedimientos. La risa es una invitación a visitar los espacios domésticos de la mano del artista que oficia como maestro de ceremonias en el espectáculo del día a día.

Obras citadas

Azpitarte, Koldo (2009): *Senderos. Una retrospectiva de la obra de Paco Roca*. Bilbao, Laukatu.

Baetens, Jan (2011): "Dominique Goblet: The List Principle and the Meaning of Form". En: Michael A. Chaney (ed.): *Graphic Subjects*. Madison (Wisconsin), University of Wisconsin Press, pp. 76-92.

Baetens, Jan, y Frey, Hugo (2015): *The Graphic Novel. An Introduction*. Nueva York, Cambridge University Press.

Beaty, Bart (2007): *Unpopular Culture. Transforming the European Comic Book in the 1990s*. Toronto, University of Toronto Press.

—— (2013): "La autenticidad de la autobiografía". En: José Manuel Trabado Cabado (ed.): *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Madrid, Arco Libros, pp. 243-286.

Bouzard, Guillaume (2013): *Moi, Bd*. París, Fluide Glacial.

Calle, Ángel de la (2006): *Diarios de festival*. Gijón, AAHA.

—— (2007): *Modotti. Una mujer del siglo xxi*. Madrid, Ediciones Sins Entido.

Casas, Ana (ed.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros.

Cates, Isaac (2011): "The Diary Comic". En: Michael A. Chaney (ed.): *Graphic Subjects*. Madison, (Wisconsin), University of Wisconsin Press, pp. 209-226.

Chaney, Michael A. (ed.) (2011): *Graphic Subjects*. Madison (Wisconsin), University of Wisconsin Press.

Chute, Hillary (2006): "The Shadow of a Past Time: History and Graphic Representation in *Maus*", *Twentieth-Century Literature,* vol. 52 n.º 2, pp. 199-230.

—— (2010): *Graphic Women. Life Narrative & Contemporary Comics*. Nueva York, Columbia University Press.

—— (2011): "Materializing Memory: Lynda Barry's *One Hundred Demons*". En: Michael A. Chaney (ed.): *Graphic Subjects*. Madison (Wisconsin), University of Wisconsin Press, pp. 282-309.

Davodeau, Étienne (2014): *Los ignorantes*. Barcelona, La Cúpula.

Díaz de Guereñu, Juan Manuel (2014): *Hacia un cómic de autor. A propósito de* Arrugas *y otras novelas gráficas*. Bilbao, Universidad de Deusto.

Dejasse, Erwin; Habrand, Tanguy; y Meesters, Gert (eds.) (2011): *L'Association. Une utopie éditoriale et esthétique*. Bruselas, Les Impressions Nouvelles.

El Refaie, Elisabeth (2012): *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures*. Jackson, University Press of Mississippi.

García, Santiago (2010): *La novela gráfica.* Bilbao, Astiberri.

Gasca, Luis, y Gubern, Román (1994): *El discurso del cómic*. Madrid, Cátedra.

Gilmore, Leigh (2011): "Witnessing *Persepolis*. Comics, Trauma and Childhood Testimony". En: Michael A. Chaney (ed.): *Graphic Subjects*. Madison (Wisconsin), University of Wisconsin Press, pp. 157-163.

Gravett, Paul (2005): *Graphic Novels. Everything you Need to Know.* Nueva York, Collins Design.

Larcenet, Manu (2012): *Los combates cotidianos*. Barcelona, Norma Editorial.

Lefrève, Pascal (2013): "La importancia de ser publicado". En: José Manuel Trabado Cabado (ed.): *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Madrid, Arco Libros, pp. 83-102.

Peyraud, Jean-Philippe (1999): *Mine de rien*. Tours, La comédie illustrée.

Roca, Paco (2008): *Arrugas*. Bilbao, Astiberri.

—— (2011): *Memorias de un hombre en pijama*. Bilbao, Astiberri.

—— (2014): *Andanzas de un hombre en pijama*. Bilbao, Astiberri.

Schneider, Greice (2010): "Comics as Everyday Life: from Ennui to Contemplation", *European Comic Art*, vol. 1, nº 1, pp. 37-63.

Simon, Justine (2008): "*Le Combat Ordinaire de Marco… euh…. Manu Larcenet: Une BD réalité à dimension autofictionnelle*" *Image [&] Narrative*: <http://www.imageandnarrative.be/autofiction2/simon.htm> [última visita 29.01.2015].

Spiegelman, Art (2011): *Metamaus*, Nueva York, Pantheon Books.

Tolmie, Jane (ed.) (2013): *Drawing from Life. Memory and Subjectivity in Comic Art*. Jackson, University Press of Mississippi.

Trabado Cabado, José Manuel (2012): "Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico", *Rilce,* vol. 28, n.º 1, pp. 222-255.

—— (2013): "La novela gráfica en el laberinto de los formatos del cómic". En: José Manuel Trabado Cabado (ed.): *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Madrid, Arco Libros, pp. 11-61.

—— (2013): "Extravíos en el laberinto. Poética de lo fantástico en la novela gráfica de Paco Roca", *Brumal. Revista de Investigación sobre lo fantástico*, vol. I, n.º 2, pp. 349-371.

—— (2014): "Bocetos de lo cotidiano: Fórmulas del diario en el cómic". En: Domingo Sánchez-Mesa, José Manuel Ruiz Martínez y Azucena González Blanco (eds.): *Teoría y comparatismos: tradición y nuevos espacios. Actas del I Congreso Internacional de ASETEL*. Granada, Universidad de Granada, pp. 1461-1478.

Torres Sánchez, Mª Ángeles (1999): *Estudio pragmático del humor verbal*. Cádiz, Universidad de Cádiz.

Trondheim, Lewis (2005): *Mis circunstancias*. Bilbao, Astiberri.

Turkle, Sherry (2011): *Alone Together. Why We Expect More from Technology and Less From Each Other*. Nueva York, Basic Books.

Vigara Tause, Ana María (1994): *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*. Madrid, Ediciones Libertarias.

Wolk, Douglas (2007): *Reading Comics and What They Mean. How Graphic Novels Work*. Filadelfia, Da Capo Press.

Yus Ramos, Francisco (1995-96): "La Teoría de la Relevancia y la estrategia humorística de la incongruencia-resolución", *Pragmalingüística*, vol. 3-4, pp. 497-508.

—— (1996): *Conversational Cooperation in Alternative Comics*. Alicante, Universidad de Alicante.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 2 (verano 2015), pp. 325-344, ISSN: 2255-4505

"SOBRE LOS LOMOS DEL HUMOR": POLISEMIA, CRÍTICA Y HUMOR EN LA POESÍA ÚLTIMA DE GLORIA FUERTES[1]

Verónica Leuci
CONICET – Universidad Nacional de Mar de Plata

No son poemas, son palomas
lo que saco de mi sombrero asombrado.
Gloria Fuertes, *Historia de Gloria*

Los títulos de los últimos libros de la poeta madrileña Gloria Fuertes, *Historia de Gloria. Amor, humor y desamor* (1980) y *Mujer de verso en pecho* (1995), anuncian ya desde una primera aproximación, en el nivel paratextual, la temática que atañe a estas páginas: los lazos entre poesía y humorismo que atraviesan la obra de la autora y que son anticipados de manera explícita en el primero de los títulos citados, con la manifiesta inclusión del concepto "humor". Dichos lazos se formalizan retórica y discursivamente en una tendencia lúdica que recorre de manera obsesiva su poesía, no solo en esta etapa final sino también en sus poemarios iniciales, reunidos, bajo el nombre de *Obras incompletas,* en 1975[2].

Esta propulsión lúdica es anticipada en los mencionados paratextos, como guía de lectura para los textos que nos conciernen. Por un lado, a partir de

[1] Este trabajo fue escrito en el marco de una Beca postdoctoral de Conicet, con sede en el Celehis, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina.

[2] En este estudio nos centraremos en los últimos dos libros publicados en vida de la autora, *corpus* que constituye la etapa final de su obra: los ya mencionados *Historia de Gloria. Amor, humor y desamor* y *Mujer de verso en pecho*. Previamente, la autora reunió sus primeros poemarios, publicados entre 1954 y 1973, en las *Obras incompletas*, que compilan los textos *Antología y poemas del suburbio* (1954), *Aconsejo beber hilo* (1954), *Todo asusta* (1958), *Ni tiro, ni veneno, ni navaja* (1965), *Poeta de guardia* (1968), *Cómo atar los bigotes del tigre* (1969) y *Sola en la sala* (1973). Asimismo, es interesante señalar que la editorial Torremozas ha publicado de manera póstuma diversos libros inéditos, dentro de la Colección Gloria Fuertes: *Pecábamos como ángeles* (1997), *Glorierías (Para que os enteréis)* (2001), *Es difícil ser feliz una tarde (2005)*, *Se beben la luz* (2008), *Los brazos desiertos* (2009) y *Poemas prácticos más que teóricos* (2011).

la inclusión del nombre propio de la autora en el primero de ellos: esta presencia señala una de las vertientes más originales de su poesía, en la que se incorpora su antropónimo como categoría poemática, dando a luz un sujeto poético nominado que promueve la identificación con la poeta en su rol histórico, y, a la vez, explota las posibilidades de esta categoría lingüística jugando con el valor semántico de dicho nombre. Por otro lado, ambos títulos ponen en escena asimismo una línea que atraviesa su obra de manera insistente, textual y paratextualmente, apropiándose y, en simultáneo, renovando el acervo popular de las frases hechas, los dichos, clichés y refranes, que tanto son recuperados como invertidos o deslexicalizados en manos de la autora. En primer lugar, *Historia de Gloria* sugerirá los vaivenes anfibológicos en torno del nombre propio que hemos mencionado, habilitando la convivencia de "Gloria" en su carácter designativo como, a la vez, incorporando la sutil –e irónica, en un libro atravesado por la soledad, las penurias y el desamor– carga semántica de dicho vocablo, en su acepción como sustantivo común que lo equipara con "éxito" o "triunfo". *Mujer de verso en pecho*, en segundo lugar, resignifica el sintagma conocido y esperable, "hombre de pelo en pecho" en el desplazamiento genérico –que, inevitablemente, reenvía a la autora–, condición acentuada por el segundo trueque, el de "pelo" por "verso", que enfatiza el estatuto poético de su figuración[3].

De tal forma, como decíamos, dichos sintagmas anuncian un orbe de recursos y estrategias que se solazan en las potencialidades dinámicas de la palabra poética. La poesía acudirá a diversas figuras que proponen un mundo llamativo y sorpresivo de incongruencias que trueca el horizonte de expectativas predecible para el lector. Los "juegos polisémicos" en la poesía última de Fuertes, sin embargo, conciernen no solo a un mero divertimento retórico, sino que atraviesan las múltiples caras que componen su escritura, tanto en referencia a la palabra poética, como en cuando a la configuración del sujeto y representando, por último, el prisma o la "actitud" desde la cual son representadas las diferentes temáticas y preocupaciones sociales y testimoniales –hambre, pobreza, soledad, escenarios de injusticia y opresión, etc.– que entraman, como constantes poéticas, su quehacer lírico.

En este sentido, el poema elegido como epígrafe para iluminar estas páginas, extraído del poemario de 1980, manifiesta en sus breves versos, con la imagen de la paloma, la convergencia de dos matrices complementarias: la apuesta por la paz que, sin concesiones, es proclamada en referencia a contiendas y conflictos variados y que encuentra en dicha ave su símbolo más elocuente. Sin embargo, a la vez, esta estampa mínima permite evocar el ejercicio sorpresivo de un mago que saca palomas de su "sombrero asombrado", cuestión que nos remite a la llamativa atmósfera circense que asoma a lo largo de sus páginas, poblada de personajes feriantes, arrabaleros o estrafalarios que acompañan al sujeto

[3] A partir de aquí, utilizaremos abreviaturas para referirnos a los libros de Fuertes que atañen a este trabajo: *Historia de Gloria. Amor, humor y desamor* será citado como *HG*, y *Mujer de verso en pecho*, como *MVP*.

poético desde sus primeros libros[4]. Asimismo, con el sintagma "sombrero asombrado", observamos por último un recurso principal y revisitado de su escritura: la paranomasia o, en sentido amplio, los abundantes –y ya anticipados– juegos lingüísticos, fónicos y semánticos que tiñen la escena con retruécanos, dilogías, silepsis, calambures y cuantiosas figuras tendientes al equívoco, la polisemia, el extrañamiento y la ambigüedad.

1. Vaivenes polisémicos: juegos lingüísticos y retóricos

La poesía de Fuertes se construye como una constelación compleja, refractaria a su inscripción en un camino unívoco y uniforme. Su producción, en cambio, se destaca por una marcada singularidad e insularidad en las letras españolas de la segunda mitad del siglo xx. Por un lado, la suya es una de las voces femeninas centrales en el acotado bloque de mujeres escritoras de la posguerra española; luego, en el panorama general de las poéticas sociales que contiene a la poeta en sus albores (en especial, por los libros reunidos en las *Obras incompletas*), la poesía de Fuertes se constituye a medio camino entre las dos generaciones de poetas sociales[5]. Por otro lado, y conjuntamente, en su poesía perviven algunos resabios del gusto humorístico que caracterizó al efímero y marginal grupo "postista" a mediados de los '40, y con el que la poeta estuvo conectada[6]. Por último, no podemos olvidar también el arco infantil de su pro-

[4] Aunque no podemos detenernos aquí en esta veta particular de la poesía de Fuertes, es menester mencionar siquiera la original inclusión de personajes asociados al mundo circense que pueblan la obra de la autora, tanto en este trayecto final como en los libros iniciales. Payasos, mimos, equilibristas, *clowns,* por ejemplo, junto con pregoneros, poetas callejeros, buhoneros u otros personajes excéntricos y arrabaleros (algunos de los cuales mencionaremos en este trabajo) son presencias frecuentes que acompañan al sujeto poético a lo largo de sus libros.

[5] La difícil ubicación de Fuertes en un grupo o generación determinada es tema que ha ocupado a la mayoría de sus críticos. Peter Browne, por ejemplo, ha realizado un estado de la cuestión al respecto, aludiendo a los múltiples autores que han discutido sobre la "productividad peculiar" de la poeta. Entre ellos, se destaca por ejemplo González Muela: "No se puede encasillar a Gloria Fuertes. No entra en ningún 'movimiento' preconcebido, ni escuela de moda; como ella dice: 'me muevo sola'. Es poeta 'social', pero no marxista; es cristiana, pero la Iglesia no la utilizaría como apologista; poeta de protesta... pero protestaría siempre que viera una injusticia; celayesca, pero en lo más hondo: en el sentido y valor que da Celaya al Hombre, no a los hombres; poetisa (odia el término), con una enorme dosis de apasionamiento y entrega, pero con un rigor masculino por limar el sentimiento o purificarlo, no explotarlo – se queda con él, como una cabra sola" (citado en Browne 1997: 5).

[6] La propia poeta señala su conexión con el movimiento postista que tuvo lugar en la década del '40: "fui surrealista, sin haber leído a ningún surrealista; después, aposta, 'postista' –la única mujer que pertenecía al efímero grupo de Carlos Edmundo de Ory, Chicharro y Sernesi" (2011: 27). Si bien la propensión lúdica y humorística de su poesía conecta la escritura de la poeta en sentido amplio con las características del Postismo, es importante destacar no obstante que, como señala la mayoría de sus críticos, el carácter elitista de este "ismo" tardío contraría el tenor ineludiblemente social de la pintura fuertiana. Por su lado, es interesante destacar que recientemente, en el año 2009, la editorial Torremozas ha publicado de manera póstuma el libro más explícitamente asociado a este grupo, *Los brazos desiertos*, escrito en 1944. Como señala Luzmaría Jiménez Faro en las "Palabras previas", el año de 1944 es crucial porque cuando de Ory y Chicharro fundan el Postismo, al que se añadirá Sernesi y que, luego, en un "ambiente divertido y bohemio iba haciendo adeptos y así, por citar algunos, se integraron en él Paco Nieva, Gabino Alejandro Carriego, Gregorio Prieto, Camilo José Cela y Gloria Fuertes" (2009: 8).

ducción, extenso *corpus* que excede nuestros intereses actuales pero por el cual ha sido ampliamente reconocida y premiada.

Ahora bien, más allá de las múltiples aristas de su poesía, su obra se caracteriza desde sus primeros libros por un interés eminentemente comunicativo, una "obsesión de comunión–comunicación con el lector" (Fuertes 2011: 29-30). La poeta será la representante de un acontecer general, voz plural del pueblo, al que pertenece y del cual es vocera: "Lo que a mí me sucedió, sucede o sucederá, es lo que le ha sucedido al pueblo, es lo que ha ocurrido a todos, y el poeta sabe, más o menos, mejor o peor, contarlo, necesita decirlo, porque necesitáis que lo digamos" (Fuertes 2011: 23). En sus primeros textos, el foco de denuncia y testimonio lo compondrá sobre todo el contexto de la guerra civil y la posguerra; sin embargo, en sus libros finales, la poesía se proyectará también críticamente hacia el contexto social, tanto en referencia al conflicto fraticida y la dictadura franquista, como en remisión a nuevas preocupaciones y situaciones de cuño histórico-político, como la esclavitud, la bomba atómica y, de modo general, diversos azotes y penurias de carácter universal: la pobreza, el hambre, la lucha armada, etc.

La poesía de Fuertes se conecta, así, con el universo popular en estratos variados y complementarios. Así, se aboga por la constitución de una figuración popular, "juglaresca", de la poeta, posicionamiento que se abona desde sus prosas ensayísticas, desde su ejercicio literario y que se forja también en sus prolíficas actuaciones tendientes a la incidencia social: abundantes apariciones en radio y televisión, recitales de poesía, conformación del grupo "Versos con faldas" en la temprana posguerra junto con Adelaida Lasantas, María Dolores de Pablos y Acacia Uceta, creación de la primera biblioteca infantil ambulante, entre otros[7].

La imagen de escritora (Gramuglio) que diseña la madrileña reafirma en el plano extratextual, empero, una cuestión que cala profundamente su escena poética y que encuentra su correlato en su poesía en diferentes niveles. Por un lado, a través de frecuentes estrategias tendientes a la oralidad, a la musicalidad. Retruécanos, paranomasias, paralelismos, anáforas, aliteraciones, formas métricas y retóricas de arte menor, uso de rima, recuperación y transformación de proverbios y paremias... Procedimientos que recorren su poética y que, a través de estas pulsiones orales, actualizan en su poesía materiales de larga data en la tradición poética española. Luego, con la inclusión de temas y personajes populares que se intercalan a la dicción poética y con los que el sujeto poético interactúa, fundiéndose como una presencia más en esa pintura realista, actuando entonces no solo como vocero sino como personaje de su obra.

En el plano formal, los abundantes juegos retóricos y discursivos actualizan en los libros que nos conciernen materiales de extensa pervivencia en las

[7] La autora ratifica este carácter juglaresco de su poesía, por ejemplo, al asociarla a la oralidad en pos de ensanchar al máximo el público lector, intentando sortear los límites más estrechos de la letra impresa y sus canales de circulación: "Voy por los pueblos, aldeas y provincias de España. A los que no compran libros (porque allí no llega el libro, o el dinero, o la alfabetización), yo, humildemente les llevo mi libro vivo, en mi voz, cascada rota, en mi cuerpo, cansado y ágil. Así que mi poesía también es oral, así la entiendo y me entienden" (2011: 31).

letras españolas, en referencia a los cauces métricos, rítmicos, retóricos y semánticos que instauran lingüísticamente el gusto lúdico y humorístico que permite explorar al lector las posibilidades plurales del lenguaje poético. Los profusos juegos conceptistas que explotan el nivel léxico y fónico del lenguaje se observan de modo recurrente, a través por ejemplo de títulos poemáticos que acuden a figuras de dicción, como la paranomasia, el políptoton o el calambur: "Qué facha de fecha", "La oca loca", "Ejemplo ejemplar", "Estribillo sin brillo", "Menudo menú", "La saga de la soga", "Especial espacial", "Cuando la casa escasa", "El paro no hay quien lo pare", entre otros. Desde el punto de vista textual, a la vez, diversos poemas de ambos libros incorporan asimismo estos retruécanos que se deslizan por la homonimia, la dilogía y cuantiosos recursos que se regodean en el vaivén y el equívoco, instaurando la ambigüedad y la sorpresa en el lector. En *HG*, por ejemplo, se reemplazará el fonema "s" por "r" en una de las "Autobios", para contraponer la visión realista del nacimiento a la perífrasis infantil que sustituye con frecuencia dicho suceso:

> Pronto me di cuenta
> que era una errata eso
> de que los niños venían de París.
> A los seis años cambié la ese por la erre.
> Los niños vienen de Parir. (Fuertes 2004: 78. Destacado en el original)

Luego, en el mismo libro, la sustitución del fonema "u" por "e", en "Existir", dará por resultado el corrimiento hacia la versión más vulgar de la exclamación que cierra el poema: "¡Ay qué lucha, digo qué leche!" (2004: 121). Por su lado, en "Me gustaría tener una amiga", la incorporación del nombre "Tenta" renovará su valor sustantivo, para hacer convivir en el vocablo final nombre propio y adjetivo: "me gustaría tener una amiga / que se llamase Tenta. / y estar siempre conTenta" (155). Asimismo, "Títulos para futuros libros" se solazará insistentemente en la paranomasia, incluyendo sintagmas como "Blusa de Blasa. / Solo en el polo. / Garra de la guerra. / Qué asco de casco. / Cuento que encanta. / Pato a la puta…" (2004: 280). Por último, se destacan en este poemario tres propuestas singulares que ponen de relieve la importancia que se otorga al plano fónico y lingüístico de la poesía. "Carta de la Eme", "Poema de la eñe" y "Poema en ón" concentrarán en la totalidad de sus versos los fonemas o sílabas que anuncian sus títulos, respectivamente. Estos se deleitan en el divertimento de componer una carta en la que proliferan las palabras comenzadas con la letra "m", en el primer caso, vocablos que incluyen la "ñ", en el segundo, y versos que eligen la rima consonante en "ón", en el último. Finalmente, *MVP* pondrá el acento asimismo en el valor fónico del lenguaje de la poesía, por ejemplo en el poema titulado "Gorge", en el que se acude a la dilogía en torno de "jota":

> Querido 'Gorge':
> Pongo tu nombre con "g"
> porque la jota es alegre
> y se me ha muerto mi madre. (Fuertes 2006: 90)

Sin embargo, sobresale especialmente en esta línea el rescate contemporáneo que se realiza en su poesía de proverbios y refranes del acervo folclórico. Esta sugestiva recuperación recorre textos y paratextos y encarna una veta novedosa –en la senda del maestro Antonio Machado– en la cual la poesía contemporánea se conecta con materiales antiguos. El uso y reapropiación de frases hechas, proverbios, sentencias, refranes o, asimismo, estructuras que remedan las formas paremiológicas, permiten dar cuenta de la revisitación de una de las fuentes más prolíficas de la sabiduría popular. Archivo profuso que, desde sus remotos orígenes, ha sido retomado por autores de todas las épocas, y cuyo gusto se destaca sobre todo en el Siglo de Oro. Amén de las colecciones y acopios castellanos de refranes realizados en tal periodo (por el precursor Marqués de Santillana, Hernán Núñez, Juan de Mal Lara, etc.), huelga mencionar el abundante uso del refranero que hace Sancho en el *Quijote,* por ejemplo, y asimismo grandes satíricos como Quevedo nutren sus textos con muletillas, frases hechas o, en sentido general, frases preconcebidas (en muchos casos, justamente, para parodiar o criticar estos usos "vulgares" de la lengua). También, se destaca el uso teatral del refranero en el contexto áureo: Lope, Tirso, Calderón echan mano de esta fuente, de gran arraigo en el público que llenaba los corrales de comedia, incluso apelando muchas veces a su incorporación en el título: "un recurso propio de un arte destinado a un público mayoritariamente iletrado, que se sentía 'seducido sonora y conceptualmente' por el título familiar de una pieza teatral, rótulo que formaba parte de su mundo cultural y tradicional" (Florit Durán 1984: 22-23).

Desde esta perspectiva, no es de extrañar que en la búsqueda siempre popular de la madrileña, en que se apunta a la ampliación del público lector, se recupere el copioso mundo popular del refranero y las frases hechas, con el que el lector puede sentirse próximo. Se acudirá pues pródigamente a estas expresiones a lo largo de toda su obra. En su utilización, sin embargo, se observa no solo el rescate más o menos literal de aquellos materiales sino, a la vez, la frecuente renovación y la deslexicalización de estos. Amén de los títulos de los libros a los que nos hemos referido en el inicio, múltiples poemas diseminados en ellos retoman asimismo refranes y frases tópicas del acervo tradicional, renovando en ocasiones alguno de sus términos, como destacamos a continuación: "A lo hecho pecho", "Año nuevo, *piedra* nueva", "*No* doy al César lo que del César", "Manos a la obra", son algunos de los paratextos de *HG* que recuperan giros precedentes. Luego, por su parte, "Va de capa caída", "Se acabó lo que se daba" o "*Hablando bien y tarde*" son algunas de las sentencias de *MVP*[8].

Ahora bien, como ha advertido con lucidez Margaret Persin en su trabajo temprano "El humor como semiosis en la poesía de Gloria Fuertes", incluido en

[8] Mario García-Page ha analizado con minuciosidad el uso de refranes en la poesía de Gloria Fuertes, señalando algunas tendencias principales en su incorporación. Entre ellas sobresalen: la reproducción literal, la adición de elementos extraños, la "personalización" de una paremia, creación de falsas paremias, supresión de algunos de los elementos confortantes, inversión de los signos configuradores del refrán, permutación de las dos series en refranes bimembres, sustitución lexemática o sintagmática, inclusión de refranes truncos, entre otras.

su clásico libro de 1986, este primer nivel "superficial", caracterizado por los juegos de palabras, incongruencias y cambios en el nivel del lenguaje, se imbrica a un segundo nivel, que excede lo meramente textual para proponer al lector un distanciamiento intelectual, incitándolo a ver no solo la poesía sino también la realidad desde una nueva luz (1986: 150-151). De modo que, como indica la mencionada autora, "el propósito de este primer tipo de humor [...] es sorprender y captar la atención del lector" (152) en el plano lingüístico, pues "el lector ríe de los trucos, los cambios y las bufonadas del poeta" (151); pero, luego, en una operatoria que excede estos mecanismos más superficiales, en lo que Persin denomina "un segundo nivel semiótico" (159), el humor en la madrileña va más allá del texto y sugiere nuevas dimensiones interpretativas: "el humor de la poeta significa una cosa e induce a la risa, pero al mismo tiempo señala otra cosa e incita a que se consideren las cosas gastadas por el tiempo desde una perspectiva diferente" (159).

Así, el humor en Fuertes es antes que nada una *actitud*, una cosmovisión crítica que atañe tanto a "la vida" (la religión, el patriarcado, la política, modelos histórico-culturales, etc.) como al propio sujeto y su poesía. Los alemanes denominan *Weltanschauung* a esta concepción personal del mundo (Casares 1961: 29), una manera particular de ver el mundo sobre la que convergen la mayoría de los autores abocados a la temática. Como indica Fernández Flórez, por ejemplo, "el humor es, sencillamente, una posición ante la vida" (1945: 5), cuestión sobre la que discurrirá también Vilas en su estudio sobre el humor en la novela española contemporánea: "el humorista actúa movido por una *actitud* ante la vida, por una concepción 'sui generis' del mundo y de la vida" (1968: 53. Destacado en el original). La pulsión humorística atravesará pues la obra fuertiana en todos sus estratos: en el plano formal –exhibiendo los recodos, dobleces, contrastes y posibilidades lúdicas de la palabra poética–, en alusión a la configuración del propio sujeto, como, por último, enfocando las preocupaciones sociales y la voluntad comunicativa del ejercicio poético desde una actitud desmitificadora, burlesca, que tiñe la mirada crítica con una nueva luz antisolemne, como indica en el poema que da título a estas páginas: "Libérate de la angustia/huyendo de la quema/ sobre los lomos del humor" (2004: 77).

2. Poeta-humorista en el diseño popular de la poesía

Como decíamos más arriba, en la etapa final de su producción pervive el énfasis testimonial de su poesía. Los cuadros de pobreza, desolación, tiranía, guerra, etc. atraviesan también sus libros últimos, incluso, insistiendo en los múltiples poemas denominados "Autobio" que se incluyen en estos en las secuelas nefastas de la Guerra Civil y la posguerra, como coletazos finales de una cuestión que ganaba el centro de la escena en sus poemarios iniciales. Sin embargo, ya en el nivel paratextual, el libro de 1980 hace explícito el elemento que determinará la perspectiva desde la cual esta tendencia contestataria es enunciada: el humor.

La óptica humorística, pues, concierne tanto al plano formal como a la producción de un contradiscurso o un discurso contestatario respecto de prác-

ticas, dogmas o costumbres dominantes. Así, como ha estudiado Pilar Monje en su valioso análisis del humor en la poesía de Fuertes, el humor en la madrileña es fundamentalmente transgresor: su objetivo es emitir un mensaje transgresor y conseguir en el lector –que se volverá, así, cómplice del sujeto humorista- la aceptación de ese mensaje (2005: 479). Este carácter transgresor en Fuertes, que constituye como señalábamos su particular cosmovisión o visión de mundo, permite plantear un discurso polémico y subversivo respecto de órdenes establecidos y, la vez, invertir jerarquías, entronizando aspectos y personajes relegados o marginados del espectro social y, en su reverso, desmitificando y desacralizando posturas hegemónicas y dogmáticas. Como puede suponerse a partir de este último, el humor en Fuertes se conecta –como ha estudiado temprana y minuciosamente Sylvia Sherno (1989)– con la visión carnavalesca, sobre la que ha teorizado Bajtín. El humor evoca también, pues, el mundo popular, más específicamente, la "risa popular". Como señala el ruso en su conocido estudio dedicado a Rabelais, el humor carnavalesco, cifrado en la idea de la mencionada "risa popular", es un humor *universa*l, es del *pueblo* y es *ambivalente*. Una de las principales cualidades de esta risa festiva es que es una risa popular ambivalente, que "expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen" (Bajtín 1998: 17). Esta es una de las principales diferencias con la risa satírica (negativa), cuyo autor se posiciona por fuera del mundo aludido y se opone a él; en cambio, si bien la risa popular es ambivalente –alegre pero al mismo tiempo burlona y sarcástica– es esencialmente universal, contiene a todos, incluso a los mismos burladores (Bajtín 1998: 17).

Así, bajo la óptica carnavalesca del "mundo al revés", en esta etapa tardía de la poesía fuertiana se continúa la tendencia desacralizadora y desmitificadora presente ya en sus *Obras incompletas*, a partir por ejemplo de géneros afines al humor, como la sátira y la parodia. El humor se apropiará pues de formas canónicas y establecidas para producir versiones innovadoras que, en todos los casos, serán repensadas y resemantizadas en diálogo con el universo popular. Es interesante destacar con Bajtín que "la parodia carnavalesca está muy alejada de la parodia moderna puramente negativa y formal; en efecto, al negar, aquella resucita y renueva a la vez" (1998: 16). De este modo, especialmente en lo que el ruso denomina "parodia sacra" (1988), se parodian a lo largo de los libros de Fuertes oraciones provenientes del culto católico, en textos como "Prez del desolado (tío o tía) de un día de sol" (*HG*), que parodia el rezo del Padrenuestro: "El cuerno nuestro de cada tía / dánosle hoy" (2004: 278), o en "Otra versión", del mismo libro, en que se actualiza en clave paródica y antisolemne el Génesis: "Y Adán se convirtió en manzana / y Eva se convirtió al catolicismo" (2004: 370). Asimismo, en *MVP*, poemas como "Diálogo del corazón de Jesús con la manita de Santa Teresa" (2006: 65), "Ángelus" (2006: 61) o "Diablito de mi guarda" se apropiarán también de rezos y discursos provenientes del rito católico para renovarlas de manera irreverente: "Diablito de mi guarda, / te comprendo y te comprendería" (2006: 33).

Es importante destacar que en este mundo popular con ribetes carnavalescos e irreverentes, la religión, Dios, lo santos y la muerte se presentan desa-

cralizados y humanizados, como parte de un escenario que baja a las deidades de sus altares y revierte jerarquías. Dan cuenta de ello textos que aluden por ejemplo a la muerte igualadora, evocada, como ha advertido Ynduráin, sin grandes ademanes ni patetismo, sino con un singular sentido del humor y respeto, de grotesco y macabro (1979: 29). Así se observa por ejemplo en el elocuente "Epitafio de un famoso", de *HG*, al decir "¿Qué importa su nombre/ si aquí yace muerto el hombre?" (2004: 194), o en la visión escéptica y trivial que propone "Achaque incurable": "La muerte, / como la varicela, / es una enfermedad / que sólo te da una vez / y te inmuniza para otras muertes" (2004: 372). De esta suerte, la perspectiva desmitificadora respecto de dogmas y creencias dominantes –en este caso, la religión– se hace explícita al evocar el humor en referencia a Dios, presentándolo, pues, como sucede a lo largo de toda su obra, como un "amigo", un "compañero", desde una visión profundamente humanizada:

> Dios es humor
> y sobre todo Dios (y nunca mejor dicho)
> es Amor.
>
> Dios nos llena la despensa.
> Dios nos sonríe sin esperar recompensa.
> Quiere que hagamos el bien.
> [...]
> Dios nos guiña un ojo,
> lo mismo a un azul que a un rojo. (Fuertes 2006: 78-79)

Ahora bien, esta mirada humorística se refiere también a situaciones e injusticias de índole política que se pretenden cuestionar. Esto se observa por ejemplo en "Contra la atómica", en donde se explota –continuando la tendencia anfibológica destacada anteriormente– la polisemia de las siglas "USA": "Contra la atómica, / hay que luchar sin descansar / para que la 'USA' no la vuelva a usar" (2004: 73). Por su lado, el curioso poema "El robot nazi", a través de la sátira, ridiculiza la manera de marchar de los soldados nazis y su conjunto de hábitos y maniobras característicos: "Al andar extendía las patas en línea / sin jugar con la rodilla, / el brazo derecho le alzaba bruscamente" (2004: 72). Asimismo, una estrategia recurrente en esta línea es la apropiación paródica y heteroglósica de distintas voces, discursos y géneros, a través de los cuales se logra dar testimonio o criticar situaciones diversas de desigualdad u opresión. De esta manera, se incluirán en ambos libros poemas que, desde el título, se conectan con géneros no poéticos, como el "Telegrama celestial a lugares conflictivos" y "Telegrama enviado", de *HG*, o los poemas "Señores importantes" y "Al señor ministro", de *MVP*, que, bajo la forma epistolar y emulando el género periodístico, envían pedidos de paz y justicia a las autoridades. Este último, por su parte, apelará a la dilogía para lograr la evidente carga irónica a propósito de la idea de "cuarto":

> Señor Ministro de la Vivienda:
> También desconocéis
> los problemas de las familias del cuarto mundo,

(digo cuarto mundo
porque toda la familia vive en un cuarto). (Fuertes 2006: 89)

Como ha sido mencionado más arriba, el contexto opresivo del franquismo y las secuelas de la Guerra Civil y la posguerra se harán presentes en estos textos, continuando una vertiente central de sus primeros poemarios. Aquí, las numerosas "Autobio" que se encadenan y complementan, y que poetizan datos y experiencias referidas a la vida de la poeta, aportan por ejemplo escenas que permiten traducir la atmósfera de muerte y desolación del conflicto bélico. Una de estas "Autobio", en particular, incluida en *MVP*, apela al humor para presentar un episodio funesto que extracta de manera irónica un "segundo nacimiento", en el relato de una experiencia traumática que es presentada, sin embargo, desde la óptica pueril de la mirada infantil:

También nací a primeros del treinta y ocho
[...].
Yo entonces me peinaba hacia atrás
y pasó una bala que me hizo raya al medio,
del susto me caí de culo
y con aquel humor que aún tenía
pregunté a mi hermano: ¿Me he muerto? (Fuertes 2006: 167)

En la mención de esta original anécdota parece resonar un imaginario epocal, en donde la situación límite de la guerra y su mundo de horror y violencia son naturalizados desde la perspectiva de la experiencia privada, que tiñe sucesos aciagos con el velo mítico vinculado a la infancia. Jaime Gil de Biedma, recordemos, apuntará en su famoso "Intento formular mi experiencia de la guerra" (*Moralidades)* a esa "guerra al alcance los niños", por ejemplo, a partir de la "arena removida / donde estaban, sabíamos, los cinco fusilados" (1982: 131). Ángel González, a su vez, se referirá en "Ciudad cero" a "sangre descubierta / en la tierra o en las losas de la calle" o a "uno de los muchos/ prodigios cotidianos: el hallazgo/ de una bala aún caliente" (2004: 249). Si bien la poesía gloriana parece poner el acento en un tratamiento crudo y desolador de la infancia –trocando las más frecuentes imágenes idealizadas y míticas por un ambiente opresivo, plagado de injusticias, miserias y soledad– pervive en ella sin embargo la alusión a estas pequeñas "proezas", como parte de una gesta cotidiana que traduce, en clave menor, la gravedad del trasfondo bélico. Por su lado, como señala Pilar Monje en su citado estudio, más allá de la lectura metafórica que pueda hacerse de este poema, el "humor" aquí se logra a través de la trasgresión de la regla de relación con la realidad que, como hemos destacado, provoca ese efecto de "ingenuidad" en la descripción de la anécdota, asociado con la perspectiva y la trivialización infantil. Como indica la autora, "el referente del texto (una bala que peina a una niña con raya en medio) contrasta con la realidad evocada por el lector (el efecto dañino de una bala), que el verso desvirtúa" (2005: 302). Por lo tanto, en este caso, "la motivación del humor está en la *irrelevancia del objeto observado con respecto a la realidad de la que forma parte*" (2005: 303).

Por último, como parte de ese mundo popular presentado desde la lupa humorística, subversiva y desmitificadora, es importante tener en cuenta que si Dios, la muerte, los santos son –como decíamos más arriba– desacralizados, en cambio, los actores y personajes más marginados del espectro social son destacados en el universo poético fuertiano. Mendigos, prostitutas, serenos, pitonisas, reos, travestis, homosexuales serán las presencias preferidas a las que, incluso, se les cede la voz, y con las que el sujeto se identifica, como parte de ese mundo arrabalero y suburbial del que forma parte. Así, la poesía rescata estas voces marginales, por ejemplo en el poema "Chica de Alterne", en donde leemos a una prostituta que, en primera persona, extracta un relato *in media res* de su vida, jugando entre sus proyectos y su realidad a partir de la antanaclasis. Esta escinde el significado del término "barra" como símbolo de su pasado trunco como bailarina, por un lado, y su presente de prostitución en los bares nocturnos:

> Yo quería ser bailarina ¿sabe?
> ... estudié ballet,
> pero era muy duro para mí
> seis horas de barra.
>
> Ahora también hago barra
> pero es otra cosa con ginebra y tíos. (Fuertes 2004: 291)

Por su lado, en "Canción del negro" (2004: 118), el hablante presentado paratextualmente construye una estampa representativa de la opresión que excede esta vez, empero, el contexto español: la esclavitud. Luego, en la sección "Tipos ilustres", de *MVP*, se apropian de la palabra poética "Tomasa la payasa", el poeta "Arturo", el "sereno", la "vieja", entre otros. Entre estos, merece especial atención el poema "La destrozona" que, junto con "Mis amigas los hombres" y "A Jenny", del mismo libro, introducen en esta etapa final el tema del amor homoerótico y el travestismo, cuestiones veladas y silenciadas, en cambio, en los poemarios escritos y publicados en el contexto represivo del franquismo: "La destrozona no destrozaba nada. / Hacía el carnaval por su cuenta [...]. Ahora lo llaman travesti, / entonces (Lavapiés zona) / lo llamaban destrozona" (2006: 183).

En este orbe ex-céntrico, hondamente popular, que sirve de escenario para la voz poética, el de "poeta" se muestra como un rostro y oficio más, con el cual el lector puede reconocerse. En Gloria Fuertes la ascendencia humilde y la infancia suburbial proyectan una imagen de poeta que habla para el pueblo, para los débiles y marginados, porque conoce sus miserias y pesares. Por eso, acudirá a la "cantera" biográfica, al incorporar su nombre de autora como parte del universo poético o abundantes referencias a su propia biografía; esta será la fuente más prolífica en el pretendido trazado humano del "personaje de poeta" que recorre la poesía, toma la palabra, y rehúye imágenes mitificadas y heroicas de escritor. Así se puede observar por ejemplo en el elocuente poema titulado "Chiste", de *HG*, en donde en clave dialógica se explicitan las claves de esta figuración que sirve como vocero, mediador, revelando desde la palabra poética la realidad:

–¿Para qué sirve un poeta?
–El poeta tiene que ver con el verbo *ver*,
con el verbo *sentir* y con el verbo *escribir*.
El poeta sirve... como unas gafas,
para que *veas*, hijo mío, para que *veas*. (Fuertes 2004: 274)

Ya desde sus primeros poemarios, la propia escritora y algunos críticos han leído en la imagen de la "cabra", utilizada en el curioso poema "Cabra sola" (*Poeta de guardia*), un correlato del carácter "extraño", "otro", de su figuración subjetiva, cuyos primeros versos dicen: "Hay quien dice que estoy como una cabra, / lo dicen, lo repiten, ya lo creo / pero soy una cabra muy extraña" (2011: 25). La elección de dicho animal, asociado en sus usos coloquiales con la locura, ratifica una lectura antipoética y antiheroica del *yo*, a la vez que será esta condición la que permita, de nuevo retomando la senda de los saberes populares, decir "la verdad", condición insoslayable de su pintura poética figurativa. La escritora alude a esta singular equiparación: "Atraída únicamente por el lenguaje popular, por el saber popular, me he agarrado varias veces al dicho 'De poetas y de locos todos tenemos un poco', y transformándolo a mi manera, vuelvo a reconocer que estoy algo 'cabra'" (2011: 25). La poeta será pues la "cabra", es decir, la "loca", imagen solidaria respecto del carácter excéntrico del poeta y la poesía que propone su escritura. En este sentido, como advierte Payeras, la idea de "locura" que maneja no parece contraponerse a la de "cordura" sino, en cambio, y de forma paradójica, a una percepción muy aguda de la realidad (2003: 120).

A la vez, otras imágenes asociadas a este tenor "estrafalario" representan además aristas diversificadas del singular carácter poliédrico de su figuración; la imagen del saltimbanqui, de la *enfant terrible*, o del personaje argentino "Mafalda" (Pellarolo 1991) han sido algunas presencias vinculadas al sujeto-poeta que diseña su poesía, en alusión a una curiosidad impertinente que, asociada a la sorpresa o al asombro propios de la mirada infantil, promueve a la crítica y a la reflexión. Ahora bien, en la etapa final de su producción, la imagen de la "cabra" a la que acudía en uno de sus primeros libros es desplazada explícitamente en un poema de *MVP*, titulado "Parodiándome". A partir de la llamativa operatoria inter (¿o intra?) textual que anuncia el título, se retoman y revierten en este último poemario los citados versos de "Cabra sola", para incluir una nueva figuración identitaria, que resume elocuentemente la insistente búsqueda humorística de su escritura: "Hay quien dice que soy como una cómica. / Lo dicen, lo censuran ¡ya lo creo! / pero soy una cómica extraña / que poco actúo en el televideo" (2006: 110). Este poema tardío trueca la imagen de "locura" que alumbraba el tramo inicial de su producción, para incluir en cambio el humor –la comicidad, en este caso– como un elemento vertebrador de su escritura.

A partir de esto último, vemos que la óptica humorística que impera en el cuadro desmitificador y contestatario de la poesía de Fuertes, alcanza también al propio sujeto, como parte del mundo observado. La comicidad en Fuertes no atañerá solo a una mirada crítica respecto de los sectores de poder, o a prácticas y costumbres denostadas, sino que será en cambio un humor que alcanzará tanto al universo social como al propio sujeto, desde una luz autorreflexiva que

subvierte y pone bajo la lupa su propia figuración, su quehacer poético y su escritura. Por su lado, en consonancia con el carácter *ambivalente* al que aludíamos antes, la pulsión humorística fuertiana se entrecruzará frecuentemente con la compasión o la piedad, dando como resultado un humor agridulce, al estilo de "Charlot" o "Pierrot". De esta suerte, es interesante destacar que la comicidad se imbrica a otro motor central de su obra, la *ternura*, en especial, por sus frecuentes asociaciones con el mundo de la infancia que presentan estos libros finales –en particular, en las múltiples "Autobios" ya mencionadas–[9]. De tal forma, el humor en Fuertes revierte uno de los supuestos enunciados por Bergson en su clásico trabajo de 1899, al vincularse muchas veces con la *emoción*. Como señala el escritor en este estudio fundamental en torno a la temática,

> ... lo cómico solo pude producirse cuando recae en una superficie espiritual lisa y transparente. No hay mayor enemigo de la risa que la emoción. Su medio natural es la indiferencia [...]. Lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura. (Bergson 2009: 13-14).

En cambio, el humor en la poeta se conectaría con la senda en que lo ha teorizado Fernández Flórez. Recordemos que el escritor gallego, en su conocido –y discutido– *Discurso de Ingreso a la Real Academia* de 1945, diferenciaba el "humor" del "sarcasmo" y la "ironía", concibiendo a las tres como flexiones distintivas dentro del orbe más amplio de la "burla". Contrastándolo con los dos primeros –a los que sumará luego la sátira– el humor será para este autor "el tono más suave del iris. Siempre un poco bondadoso [...] sin acritud, porque comprende. Sin crueldad, porque uno de sus componentes es la ternura. Y si no es tierno ni es comprensivo, no es humor" (1945: 8). Asimismo, en afinidad con el carácter *universal* del que nos hablaba Bajtín, se propone aquí también la búsqueda del humorista por "abarcar lo más posible de la humanidad" (8), poniendo de relieve "lo que hay de desaforado y de incongruente en nuestras acciones" (8).

Esta última cita, por su lado, pone en escena una cuestión insoslayable en los estudios en torno del humor: *la incongruencia*. En uno de los trabajos pioneros referidos a la problemática, *Komik und Humor*, de 1898, destacaba Lipps la "sorpresa y la incongruencia" como los factores claves para su teoría de lo cómico, describiendo "el sentimiento de lo cómico como la fusión entre el placer y el displacer causado por la ruptura de nuestras expectativas sobre el acontecimiento en cuestión" (Llera 2003: 5)[10]. Por su parte, en su ya citado estudio, Bergson proponía lo que denomina "interferencia de series" como uno de los

[9] Respecto de esta serie de poemas denominados "Autobio" de los dos poemarios finales de la autora puede consultarse el trabajo "Gloria Fuertes: fragmentos de una vida en verso", cuyos datos se consignan en la bibliografía.

[10] Lipps observa tres gradaciones para el humor, como tres modos diversos de ver el mundo, que pueden pensarse en diálogo con la citada tesis de Fernández Flórez: en primer término, el *humor humorístico* (caracterizado por su optimismo y lirismo), luego, el *humor satírico* (que contrapone un ideal a las contradicciones del mundo) y, por último, el *humor irónico* (cuando un sujeto es conciente del absurdo del mundo) (Llera 2003: 5).

procedimientos centrales –junto con la repetición y la inversión– de lo cómico: "una situación es cómica cuando pertenece a dos series de hechos, absolutamente independientes y se puede interpretar a la vez en dos sentidos totalmente distintos" (2009: 74), cuyo ejemplo paradigmático –como señala el autor– es el "equívoco", que nos "hace reír porque pone de relieve la interferencia de dos series independientes, fuente verdadera del efecto cómico" (Bergson 2009: 75). Por último, recordemos que Aristóteles y Cicerón aludían ya en la antigüedad a esta ruptura de expectativas con efectos risibles, desarrollada posteriormente por las "teorías de la incongruencia" (Llera 2003): el primero, en su *Retórica (III)*, y el latino, al incluir "la *recepta exspectatio* entre los géneros del *ridiculum*: 'sed ex his ómnibus nihil magis ridetur quam quod est praeter exspectationem'" (Llera 2003: 8)[11].

En Gloria Fuertes, la ruptura de expectativas y la consiguiente "sorpresa" o "asombro" que esta conlleva, se observa sobre todo a partir de estrategias discursivas que exhiben desde la retórica dicho efecto. Así, su escritura se poblará de "juegos" lingüísticos –a los que ya nos hemos aproximado– que se regodean lúdicamente en las posibilidades de la palabra poética y, muy especialmente, de llamativos y singulares juegos nominales con el nombre propio de la autora. A través de ellos, como veremos, se cuestiona y altera la idea de poeta como un *yo* "superior", "vate", "ego carismático" o monolíticos, "profeta", etc., anclado de modo mayoritario en el uso de la primera persona del singular a lo largo de la tradición lírica.

3. Contorsiones onomásticas en torno del nombre propio

En uno de los ejes más atractivos de su escritura, la poeta introduce su propio nombre de autora en el orbe poético. Esta sugerente irrupción nos posiciona como lectores en el cruce de la biografía y la ficción, entre el rostro civil de la poeta y su inscripción como personaje poético. Debemos resaltar sin embargo que si esta coincidencia onomástica por un lado abona una lectura autobiográfica por la identificación entre poeta/personaje, por otro, ratifica su estatuto ficcional, a partir de abundantes desplazamientos y contorsiones gramaticales y enunciativos. A través de ellos, en múltiples ocasiones este sujeto nominado, "Gloria Fuertes", se aleja del uso previsible en el género lírico de la primera persona singular y se estaciona en la segunda o la tercera, como un "tú" o un "ella": una presencia enunciada, no enunciadora de la poesía. Y, en otros poemas, la utilización nominativa hace estallar sus alcances designativos para incorporar asimismo las múltiples acepciones de las lexías "Gloria" y "Fuertes" como sustantivo y como adjetivo, respectivamente.

El espacio de indeterminación y dualidades en torno del nombre propio se sostiene especialmente por un singular conjunto de maniobras que se conglomeran en su utilización. Estos nuevos "juegos" se manifiestan a través de

[11] Para una aproximación al humor y la risa en el mundo antiguo puede consultarse el estudio "El humor y la risa en la antigüedad", de Camacho (2003), consignado en la bibliografía.

figuras que abonan el terreno de la polisemia, el equívoco y la *ambiguitas*: la *silepsis* (también denominada *dilogía)* y la *antanaclasis* (llamada también *diáfora)* que permiten problematizar la incorporación "biografista" del nombre propio. La primera consiste en la utilización de una palabra que se emplea en sentido recto y a la vez figurado, o en la que coexisten dos significados (polisémicas). La segunda, de modo próximo pero no idéntico, consiste en la repetición de dos o más palabras homonímicas en un contexto reducido, como dos vocablos con un significado diferente en cada ocasión (homónimas) (Glowicka 2002: 66).

En este sentido, el sustantivo *gloria* aparece en sus textos no solo como sustantivo propio sino explotando sus acepciones como sustantivo común. De acuerdo con el *Diccionario* de la RAE, entre sus alcances principales, este puede referir al "estado de los bienaventurados en el cielo, definido por la contemplación de Dios", o bien al "cántico o rezo de la misa en latín, que comienza con las palabras *Gloria in excelsis Deo*", ambas en su sentido religioso. Asimismo, su significado atañe también al "honor, la fama o la reputación resultante de buenas acciones o grandes cualidades"; y, por su parte, puede hacer referencia al "gusto o placer vehemente". Luego, el apellido "Fuertes" remite asimismo no solo a su valor como patronímico, sino que también se juega con su carga semántica, como adjetivo.

En el poemario de 1980, la esfera que incorpora sus acepciones religiosas se hace visible en múltiples textos, por ejemplo en "Como siempre" (2004: 138), "Cuando me sonrieron los chavales de las chabolas" (84), "Menú de guerra" (113), "Académica" (307) o "En la noche", que utiliza la antanaclasis para yuxtaponer los términos homónimos con significados diversos, como correlato de la autora y como nombre común, respectivamente: "(rascacielo de Madrid, piso séptimo) / la *Gloria* está en la *gloria*/ en el séptimo cielo" (323. Lo destacado es nuestro). Posteriormente, el nombre de pila reaparecerá también fusionado a su sentido religioso en textos como "Tu nombre" (2006: 139) y "Ser para ti" (141), ambos de *MVP*.

El texto "Autoepitafio", de *HG,* se relaciona por su lado con el venero popular a través del "dicho", en el que conviven lúdicamente, en el sintagma conocido, designación y significado, en alusión a la fama: "Me alegra poder decir / para la futura historia, / que no pasé por la tierra / sin *pena* ni *Gloria*" (2004: 364). Esta acepción se enuncia como una cuestión revisitada a lo largo del poemario: "La gloria no la busco, ya la tengo en mi nombre" (68), dice uno de los primeros textos. En la misma senda, "Por qué no me he casado" (*HG*), juega con la bivalencia del nombre, en este caso, a partir de su remisión que es tanto subjetiva como referente a la fama:

> En el 36 tuve un novio que me quiso mucho,
> pero se dedicaba a la política
> *y entre el poder y la Gloria*
> eligió lo primero. (Fuertes 2004: 303. Lo destacado es nuestro).

Por último, el nombre propio es evocado en este mismo sentido en una de las "Autobio" del poemario de 1980, en la cual se pone de relieve de manera perifrástica, a partir de una elisión que, sin embargo, se hace explícita por el contexto poemático: "Soñé que me aplaudían / que llegué a ser mi nombre" (2004: 117). Lue-

go, en usos menos habituales, aludirá también a la conocida canción de Umberto Tozzi, en el poema "Después de todo" (254), de *HG*.

Estos poemas, en los que se explotan las posibilidades del nombre propio en su utilización metafórica múltiple, difuminan las expectativas biográficas que conllevaría la irrupción textual de esta ineludible categoría lingüística; en cambio, este juego de desplazamientos y distorsiones pone de manifiesto su carácter esencialmente verbal, tiñendo las correspondencias referenciales en el horizonte de lectura con una sombra de dudas e interrogaciones, al proyectar una imagen tergiversada y polifacética del nombre como cifra de la identidad[12].

Ahora bien, en una segunda constelación de estos usos nominales, el nombre propio se incorpora también en estos libros últimos a partir de una segunda o tercera persona gramatical, que objetivan a "Gloria Fuertes" como un "tú" o un "ella". En esta nueva esfera, pues, leemos en *HG* textos como "Dentro de mil años" (2004: 356) o el último poema del libro, "Al terminar de leer este libro", que dialoga de modo circular con el "Prologuillo" que inaugura sus páginas. En él, tras las huellas de Whitman, el último verso sentenciaba: "Esto no es un libro, es una mujer" (57). En consonancia con este texto inicial, el poemario se cierra con el nombre propio de la autora, evocado nuevamente bajo la imagen metapoética que equipara poeta/libro:

> Al terminar de leer este libro
> –o lo que sea–,
> esta poesía
> –o lo que sea–,
> en ti se habrá posado un milagro
> –o lo que sea–,
> te has distraído unos minutos
> y has "entrado" en la Gloria*
> sin necesidad de morirte.
>
> *(en la Gloria Fuertes). (Fuertes 2004: 376)

Por su lado, las frecuentes "contorsiones" gramaticales que distancian al sujeto nominado de la esfera previsible del yo acuden también a la segunda persona del singular para presentar a "Gloria Fuertes" desde un carácter dialógico, como una figura a la que se apostrofa en la poesía o que, en ocasiones, se desdobla en un diálogo consigo misma**:** "–¿Dónde te duele, Gloria? / –Ahí me duele, en la mismísima vida" (102), puede ser un ejemplo interesante, o también el poema "¡Qué afán!", que culmina sus reflexiones con una revelación en la que se recupera, en clave autorreferencial, el título del libro:

[12] La polémica conexión entre poesía y autobiografía en la configuración de la identidad poética en la obra de Fuertes –que aquí solo puede ser mencionada sucintamente– ha sido explorada con mayor minuciosidad en mi tesis doctoral, titulada "*Poetas in-versos: ficción y nombre propio en Gloria Fuertes y Ángel González*", dirigida por la Dra. Laura Scarano y defendida en 2014, en la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina. Respecto de esta cuestión, se recomienda la lectura de los interesantes textos de Sylvia Sherno, especialmente su libro de 2001, los capítulos compilados por Persin en su libro de 2011 y, asimismo, el artículo de Acereda (1999), todos ellos consignados en la bibliografía, abocados a estudiar y discutir los complejos lazos entre autobiografía y poesía en la poética fuertiana.

Esta es *vuestra historia*,
y os recuerda Gloria,
que al morir perdemos todo,
menos la memoria. (Fuertes 2004: 362. Lo destacado es nuestro)

Finalmente, eligiendo solo unos cuantos ejemplos de una utilización nominal obsesiva que atraviesa sus libros, es interesante destacar la explotación lúdica que se realiza del antropónimo con la creación del neologismo "Glorierías", título del primer libro inédito publicado de manera póstuma, en el año 2001. Dicha expresión ya había aparecido antes como título poemático en *HG*, aludiendo a una sentencia breve e ingeniosa, de valor aforístico, que remeda las "greguerías" de Ramón Gómez de la Serna: "Con dinero no se puede ser todo, / por ejemplo: no se puede ser pobre" (2004: 350).

Conclusiones

La profusa explotación semántica y gramatical de las posibilidades nominales permite advertir, en este caso, la proliferación de textos que, sin duda, contribuyen a espesar la atmósfera referencial y las suspicacias biográficas consolidadas en torno del sujeto "Gloria Fuertes". Y, a la vez, constituye uno de los elementos más sobresalientes en la tendencia anfibológica que ya ha sido mencionada, como mecanismo formal de la propensión lúdica de su obra.

Los juegos polisémicos y la óptica humorística que hemos relevado en los poemarios más tardíos de la madrileña, pues, no constituyen simplemente un mero regodeo "superficial" –al decir de Persin– por los cauces dinámicos y múltiples del lenguaje poético, en sus variados matices, trueques y desplazamientos que, en un primer nivel, conciernen a incongruencias o rupturas de expectativas en el plano fónico, morfosintáctico, etc. Dichos procedimientos, en cambio, se anudan a un universo más amplio en donde la tendencia humorística atañe también a cuestiones referidas al orden social, a discursos hegemónicos, tradiciones y creencias dominantes y asentadas, injusticias, desigualdades e, incluso, en una veta de gran originalidad de su universo poético, a la configuración del propio sujeto. En un singularísimo diseño, la identidad poética en Fuertes se aleja de visiones mitificadas o heroicas del poeta, rompiendo incluso la previsible identificación biográfica que supondría la inclusión de su nombre de autora, a partir de abundantes corrimientos y reparos que imbrican designación a connotación y abonan la escena con dudas, guiños y suspicacias más que con certezas.

Los lazos entre poesía y humorismo en los poemarios trabajados –y, en sentido amplio, en el mundo lírico de Fuertes– permiten advertir no solo un posicionamiento crítico y contestatario de la sociedad, sus personajes, costumbres, etc., sino que el humor será la perspectiva desde la que se enfoquen no solo temas revisitados sino también la propia poesía y el sujeto que esta construye. La labor del humorista, así, se conjuga a la función principal del poeta que diseñan sus versos: el énfasis comunicativo, ser vocero de los que no tienen voz. De este modo lo explicita un texto de *MVP,* "Difícil es echarle gracia a la desgracia", en donde –como anticipa el paratexto– se alude a la sufrida labor del humorista, que no cede en sus afanes pese a las adversidades:

Ser humorista, peor que picar piedra,
hay que nadar al biés contra la corriente
se choca con la mueca de la gente
(que mientras todo sube
es muy difícil que la sonrisa baje)
[…].
Ser humorista es como ser cristiano.

El humorista
está en la negra lista
(he oído decir que los persiguen). (Fuertes 2006: 74)

Este sujeto-humorista convive en la poesía, como hemos visto, con nuevos hablantes. Estas figuras curiosas y arrabaleras –e, incluso, la original mención de marionetas, robots u ovnis que, sin pertenecer al suburbio, introducen igualmente notas estrafalarias– acompañan una enunciación poética que, tras una apariencia *naif*, solapa un humor desmitificador y carnavalesco de contornos nítidamente populares. Un pueblo que se escinde en la doble valencia de fuente y destinatario: las referencias e influencias elegidas en la poesía fuertiana se apropian –como hemos vislumbrado– casi exclusivamente del acopio tradicional, del uso del romancero, de las coplas, del refranero y de giros y expresiones coloquiales e incluso chabacanas. A la vez que, como destacamos, la poesía se dirige a un público mayoritario, como dice en el elocuente y sentencioso pareado de *HG*: "Un poeta no es poeta/ hasta que el pueblo nos lee" (2004: 246).

La risa imperante en la madrileña será, por último, la risa ambivalente de la que hablaba Bajtín: entre la crítica y la ternura, entre la esfera referencial y la esfera poética, entre el "ser y el no ser" –especialmente en cuanto a la construcción del sujeto nominado y su identificación con la poeta–, entre la burla y la compasión. "Humor" y "poesía" constituyen entonces –como "poeta" y "cómica"– dos caras complementarias en la propensión desmitificadora y contestataria del quehacer poético, que se emplaza bajo la luz antisolemne e irreverente del espejo elegido, en el que se reflejan –con sus sombras, claroscuros, muecas, distorsiones y matices– el hombre y el mundo.

Obras citadas

Acereda, Alberto (1999): "Autobiografía y sentido en el mundo poético de Gloria Fuertes", *Letras femeninas*, n.º 25, pp. 155-172.

—— (2000): "Crítica y poesía en Gloria Fuertes. Intertextualidades culturales de una poética contestataria"., *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, n.º 5, pp. 143-157.

Aristóteles (2004): *Poética*. Madrid, Alianza.

Bajtín, Mijail (1981): *The Dialogical Imagination*. Austin, University of Texas Press.

—— (1988): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE.

—— (1998): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza.

Benson, Douglas (2011): "Hearing Voices: Transexuality and Heteroglosia in Gloria Fertes's *Mujer de verso en pecho*". En: Margaret Persin (ed.): *In Her Words. Critical Studies on Gloria Fuertes*. Bucknell University Press, pp. 121-137.

Bergson, Henri (2009): *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires, Losada.

Browne, Peter (1997): *El amor por lo (par)odiado. La poesía de Gloria Fuertes y Ángel González*. Madrid, Pliegos.

Camacho, Javier Martín (2003): "La risa y el humor en la antigüedad": <http://www.fundacionforo.com/pdfs/archivo14.pdf> [última visita: 22.01.2015].

Casares, Julio (1961): *El humorismo y otros ensayos*. Madrid, Espasa-Calpe.

Fernández Flórez, Wenceslao (1945): *El humor en la literatura española. Discurso Ingreso RAE*, 14 de mayo, pp. 1-29.

Florit Durán, Francisco (1984): "Tirso de Molina y la utilización teatral del refranero", *Monteagudo*, vol. 84, pp. 21-27.

Fuertes, Gloria (2011): "Prólogo" [1975]. En: *Obras incompletas*. Madrid, Cátedra.

—— (2004): *Historia de Gloria* [1980]. Madrid, Cátedra.

——(2006): *Mujer de verso en pecho* [1995]. Madrid, Cátedra.

García-Page, Mario (1993): "Texto paremiológico y discurso poético (el ejemplo de Gloria Fuertes)", *Paremia*, n.º 1, pp. 45-53.

Gil de Biedma, Jaime (1998): *Las personas del verbo* [1982]. Barcelona, Lumen.

Glowicka, Monika (2002): "Figuras de repetición por juego de palabras en los eslóganes publicitarios de la prensa española actual": <http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113033/1_EtudesRomanesDeBrno_32-2002-1_10.pdf> [última visita: 13.12.2014].

Gramuglio, María Teresa (1988): "La construcción de la imagen", *Revista de Lengua y Literatura*, n.º 4, noviembre, pp. 3-16.

González, Ángel (2004): *Palabra sobre palabra* (Obra completa). Barcelona, Seix Barral.

Jiménez Faro, Luzmaría (2009): "Palabras previas". En: *Los brazos desiertos*. Madrid, Torremozas, pp. 7-10.

Leuci, Verónica (2014): "Gloria Fuertes: fragmentos de una vida en verso". En: *Actas al V Congreso Internacional Celehis de Literatura*. Mar del Plata, UNMDP.

Lipps, Th. (1923): *Los fundamentos de la Estética*. Madrid, Daniel Jorro.

Llera, José Antonio (2003): "Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 12. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--1/html/027e2832-82b2-11df-acc7-002185ce6064_51.html> [última visita: 06.01.2015].

Monje Margelí, Pilar (2005): *El humor en la poesía de Gloria Fuertes*. Tesis doctoral. Universitat Rovira i Virgili. Disponible en <http://hdl.handle.net/10803/8782> [última visita: 01.12.2014].

Payeras Grau, María (2003): *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*. Madrid, Sial.

—— (2009): *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid, UNED.

Pellarolo, Silvia (1991): "La poesía de Gloria Fuertes o el ingenioso distanciamiento de sí misma". En: *Literatura Femenina Contemporánea. VII Simposio Internacional*. Instituto Literario y Cultural e Hispánico, pp. 69-78.

Persin, Margaret (ed.) (2011): *In Her Words. Critical Studies on Gloria Fuertes*. Bucknell University Press.

—— (1986): *Poesía como proceso. Poesía española de los años 50 y 60.* Madrid, Porrúa.

Sherno, Sylvia (1989): "Carnival: Death and Renewal in the poetry of Gloria Fuertes", *MLN*, vol. 2, pp. 370-392.

—— (2001): *Weaving the World: The poetry of Gloria Fuertes*. University of Mississippi, Romance Monographs.

Vilas, Santiago (1968): *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid, Guadarrama.

Ynduráin, Francisco (1979): "Prólogo". En: *Gloria Fuertes. Antología poética. 1950-1969*. Barcelona, Plaza & Janés, pp. 9-45.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 2 (verano 2015), pp. 345-369, ISSN: 2255-4505

A JOCIS AD SERIA: LA RISA AMBIVALENTE EN LA OBRA HUMORÍSTICA DE MANUEL VILAS

Cristina Gutiérrez Valencia
Universidad de Valladolid

Introducción

Una de las maneras más sencillas de probar la inocencia hermenéutica con la que pretendemos acercarnos a un corpus textual –en la medida en que esto sea posible– y alejarnos de una lectura estrictamente individualista y de la aplicación *a priori* de teorías y preconcepciones al análisis de un texto literario, es seguir los postulados de las teorías de la recepción. Si realizáramos una revisión de la recepción crítica de la obra de Manuel Vilas, encontraríamos una serie de elementos recurrentes que marcan la interpretación y el debate que sobre el autor se ha generado en España. Estos temas-estribillo, *leitmotivs* de las referencias críticas sobre Vilas, se podrían agrupar en los siguientes elementos: el expresionismo vitalista (Marqués 2008, A. J. Rodríguez 2008, Pozuelo Yvancos 2009, J. M. Rodríguez 2011, Mesa 2014), la tematización de la identidad a través de España (Mora 2008, Fernández Porta 2008, Benéitez 2009a, Ferré 2012), la mezcla armónica de alta y baja cultura (A. J. Rodríguez 2008, Fernández Porta 2008, Alarcón Sierra 2012), el debate sobre la enmarcación genérica de sus obras (Cilleruelo 2006, Mora 2008, Reig 2010, Gómez Trueba 2013), la pregunta sobre el carácter político de estas (Salazar 2008, Menéndez Salmón 2008, Espigado 2009, Calles 2011), la importancia del juego autoficcional (Mora 2008, Espigado 2008, Gómez Barranco 2014, Gómez 2015), y el componente de diversión y humorismo (ver apartado "Breve historia de la recepción crítica"). Esta última dimensión cómica y humorística es un asunto complejo, por la dificultad de objetivar un

elemento que consiste más en un efecto, en un resultado, el de la risa provocada en el lector, que en algo ratificable, mensurable o cuantificable en la textualidad. El asunto del humor en las obras literarias nos obliga a plantearnos preguntas como la modalidad de humor del que estamos hablando, los recursos concretos utilizados, la delimitación que conlleva la existencia del humor en cuanto al género, la corriente o la tradición, el objetivo –lúdico, crítico, etc.– que creemos que tiene el humor en la obra (o si es un objetivo en sí mismo o un procedimiento en aras de otros fines), o la vinculación estrecha con la poética del autor, su visión de lo literario y del mundo. Todas estas preguntas deberían ir acompañadas de un cuestionamiento terminológico que valore y tenga en cuenta en su utilización términos y conceptos, tanto en su definición sincrónica como en su reconceptualización histórica: humor, humorismo, comedia, risa, sátira, parodia, ingenio, ironía, etc. son términos e ideas relacionadas entre sí, pero cuya aparición debe quedar puntualizada o enmarcada en un uso o teoría concreta, no utilizada en su acepción generalista. Además, hay un planteamiento previo, un grado cero del análisis del humor, que tiene que ver con el siempre controvertido asunto de la interpretación. La primera pregunta para hablar del humor en una obra literaria no es de carácter cualitativo, sino que nos sitúa aún en un estado de conjetura: ¿hay humor en esta obra literaria? O dicho de otra manera: ¿provoca la risa esta obra en los lectores? La pregunta sobre la existencia del humor en la obra o en su lectura exige acudir a esa breve historia de la recepción crítica de la obra humorística de Manuel Vilas. Entendemos por su obra humorística toda la parte central de su creación, narrativa y lírica, dejando fuera solamente los poemarios de formación[1] y su última novela, donde comienza otro ciclo encaminado en otra dirección[2]. El corpus lo conforman, por tanto, *El Cielo*, *Resurrección*, *Calor*, *Gran Vilas*, *Zeta*, *Magia*, *España*, *Aire Nuestro*, *Los inmortales*, *Listen to me* y *Arde el sol sin tiempo*.

1. Breve historia de la recepción crítica

Comencemos, por tanto, por aplicar la pregunta sobre el humor a la obra literaria de Manuel Vilas y veamos los resultados en esa sucinta cronología crítica que van formando las reseñas, artículos y entrevistas sobre su obra. Al respecto de *Zeta*, su primer libro de relatos, Sara Mesa (2014) habla de "un autor con un ingenio indiscutible y un sentido del humor amargo, desesperanzado y, a la vez, tremendamente vitalista". Sostiene que "él reía y todos reíamos. Justo esa es la magia de *Zeta*, la mezcla de luminosidad y negrura". Javier Divisa (2014), por su parte, dice de estos relatos que "llevan medio de sonrisa y un cuarto de estupor". Para él la clave "se llama ironía. Reír llorando". Pedro Pujante (2014) opina que

[1] En su *Poesía reunida*, que recopila en 2010, apenas incluye unos pocos poemas de todos los poemarios anteriores a *El Cielo*, y él mismo señala en otro lugar: "construí una ceremonia libertaria, llena de lenguaraz literatura, en torno a mi propia identidad. Creo que todo arrancó a partir de la publicación de mi libro de poemas *El Cielo* (2000)" (Vilas 2014a: 254).

[2] "Tanto *Los inmortales* como *Gran Vilas* creo que cierran un ciclo. No puedo ir más lejos por allí" (Consuegra 2012).

"su ironía y su humor –negro, pero un negro posmoderno, o sea, inclasificable y socarrón– nos persiguen y nos iluminan".

Sobre *España*, su segunda novela, Eloy Fernández Porta (2008) destacaba "la crucifixión, representada aquí con un sentido más propio de los Monty Python que de la Biblia. De este modo el anhelo de Eternidad que recorría la primera época del autor reaparece, en versión bufa". Ricardo Menéndez Salmón (2008) cree que "para escribir un libro político, a pie de obra, un libro armado con vocación de molestar, nada más certero que disfrazar la indignación de ironía y arremeter contra todo lo que se mueve entre el cielo y la tierra". David Mayor (2008: 412) afirma que "Vilas construye una voz tragicómica que se ríe de sí misma como Cristo resucitado" y Edmundo Paz Soldán (2008) manifiesta que la obra es "una lectura irónica y alucinada del pasado, el presente y el futuro de España". Juan Francisco Ferré (2008) insiste en que Vilas narra "asumiendo el diagnóstico de la necrosis con humor incomparable", creando "una divertidísima invitación al desahucio de los podridos fantasmas que vampirizan desde hace siglos la identidad española".

En cuanto a su poemario *Calor*, Juan Marqués (2008: 105) argumenta que "ese es el modo que ha encontrado Vilas de denunciar: un modo antisolemne, irónico, gamberro y relativamente desenfadado (pero no exactamente lúdico)". Luis García Jambrina (2008) proclama que el poemario es "uno de los libros más provocadores y desopilantes de los últimos años", a la vez que Rafael Suárez Plácido (2009) sostiene que "Vilas también nos hace reír y llorar en un mismo poema", que "libertad de pensamiento y humor son su tabla de salvación" y que "ni siquiera en los momentos más duros abandona el humor ni la ironía". Ángel Guinda (2009: 202) cree que su poesía tiene "un humor somarda que la hace incluso divertida donde más duele".

Analizando *Aire nuestro*, Antonio J. Rodríguez (2009: 96) cree que "resulta difícil determinar si *Aire nuestro* es como contar un chiste dos veces seguidas", pero afirma también que "cuando la broma no cae en picado hacia el lugar común o el esbozo [...], el humor, así como la ambigüedad ideológica, siguen siendo dos de los milagros más reconocibles en la factoría zaragozana". Alberto Olmos (2009) añade a la interpretación de la novela "un sesgo social (es decir: de cierta denuncia) que se solventa con humor negro", José María Pozuelo Yvancos (2009) asegura que "es condición del libro el humor, tanto en las situaciones [...] como en los diálogos de muertos", e insiste en "el humor (tan raro hoy), que Manuel Vilas recupera para la sátira, hermanada otra vez con la novela en un vitalismo festivo digno de aplauso". Marta Caballero (2009) también asevera que "ha querido, fundamentalmente, pasárselo bien. Más que criticar, reír –y de verdad que se ríe–"; Ramón Acín (2010) destaca "la presencia o uso de la ironía, la acidez soterrada, el humor festivo, la carcajada".

Respecto a *Amor*, su poesía reunida en 2010, Josep María Rodríguez (2011: 141), ampliando el campo de visión, aclara que "el humor es uno de los ejes vertebradores de la escritura de Manuel Vilas. Igual en poesía que en prosa [...]. Aunque se trata de un humor muy singular, que nace como reivindicación de la existencia".

A la hora de abordar la novela *Los inmortales* Emma Rodríguez (2012) subraya que Vilas "vuelve a compaginar en *Los inmortales* humor y crítica, comedia y trascendencia". En opinión de Santos Sanz Villanueva (2012) la obra se caracteriza por "una libérrima creatividad que transgrede las convenciones de espacio y de tiempo y que aplica un humorismo dislocado, vanguardista y revulsivo" y "se balancea entre la comedia y la tragedia, entre el humor lúdico y lo grotesco".

Por último, fijándose en esa suerte de dietario que es *Listen to me*, Javier Llamazares (2014) declara que "sin duda el libro más divertido de la temporada es *Listen to me*, [...] con un estilo tan mordaz como desenfadado, [...] a fuerza de ingenio y de un humor desbordante"[3].

De este muestrario de referencias críticas podemos sacar algunas conclusiones: la primera de ellas es que las obras de Manuel Vilas son divertidas o son leídas en clave de humor por una representación importante de sus lectores. Esta conclusión, que parece bastante clara dado el volumen de referencias del que se deduce, obvia, sin embargo, todos aquellos textos críticos que, refiriéndose también a la obra de Manuel Vilas, no mencionan el humor en ninguna de sus variantes (Cilleruelo 2006, Mora 2008, Benéitez 2009a, Espigado 2009, o Reig 2010, por ejemplo). Podríamos fijarnos en que no hemos encontrado ninguna crítica que se refiera al componente cómico al juzgar su primera novela, *Magia* (es cierto que la cantidad de reseñas y críticas totales de esta obra es mucho menor que en obras posteriores), y que las alusiones a la risa en su primera obra narrativa, *Zeta*, se dan todas en críticas elaboradas a raíz de la reedición de la obra en 2014; es decir, que las lecturas humorísticas que aportamos de *Magia* podrían estar cabalmente influenciadas por las obras posteriores de Vilas, de más clara recepción humorística.

Una segunda conclusión sería que, a la vista de las aseveraciones presentadas, el humor que se observa en las obras de Vilas no es siempre el mismo, esto es, evoluciona: podríamos, fijándonos en las palabras clave de las referencias, trazar una línea general desde el humor oscuro o amargo de *Zeta*, un humor más negro, hacía un humor tragicómico, irónico, de reír llorando de las obras de la etapa central, hasta un humor más festivo en *Aire nuestro*, *Los inmortales* o *Listen to me*. El mismo Vilas así lo entiende cuando habla de sus primeras obras narrativas desde la perspectiva del presente, en una entrevista con Francisco Camero (2014): "*Zeta* es muy oscuro, muy rabiosamente desolador; mis libros posteriores ganarán en celebración y exaltación de la vida; ganarán en un humor más amable y menos sombrío. El humor en *Zeta* es destructivo". Podemos colegir también que la apreciación por parte de la crítica del tono humorístico en la obra de Vilas no es privativa de un género, sino que se da de igual manera en sus obras en prosa –relato o novela– y en su poesía. Bien es cierto que cualitativamente la interpretación de la modalidad del humor sí parece variar, siendo señalada de forma más clara en su obra lírica la ironía como recurso para una nueva tipología de poesía social.

[3] Para más ejemplos de la recepción humorística *vid*. Miñana (2008), Company (2008), Calvo (2009: 92), Fontana (2009), Marzal (2009), Miranda (2010), Marías (2013) o F. A. Moreno (2014).

Más allá de la revisión cronológica y genérica, lo que nos muestra una vista general de las críticas es que no todos los lectores o críticos aprecian igual el humor en las obras de Vilas. Ya hemos dicho que hay quienes no lo mencionan, pero hay también quien plantea sus dudas, como hemos visto en la cita de Antonio J. Rodríguez (2009: 96). Hay incluso autores que niegan directamente que la obra vilasiana les mueva a risa, como hace Javier Calvo con ocasión de la inclusión de un relato de Manuel Vilas en una antología de "Clásicos del humor":

> A mí Manuel Vilas no me parece en absoluto un humorista. Es más: yo no me río con sus libros. No me hacen gracia. [...] Vilas me parece algo muy serio. Su literatura me fascina y me sobrecoge. Relatos como el fabuloso "Selene trips" me parecen artefactos terribles hechos con la materia de los sueños y me plantean cuestiones terribles sobre la muerte de la conciencia histórica y la idea de que el origen mismo de la cultura humana lleva incluido su final. Debo de ser el único que lee así a Vilas, o por lo menos estoy en minoría frente a quienes lo consideran irresistiblemente divertido. Yo lo considero irresistible, eso está claro. Pero [...] no me hace ninguna gracia. Ninguna gracia. (Calvo 2010)

Lecturas como esta deberían hacernos plantear el humor desde sus bases, abordar la risa desde un plano general que explique por qué Calvo no se ríe con la obra vilasiana, y por qué entre quienes sí ven humor en ella, este sea, según hemos visto, absurdo para unos, para otros festivo, para algunos negro, o sardónico, o mordaz, para otros irónico, satírico o paródico, para unos cuantos crítico, tragicómico, lúdico, y para otros grotesco, o incluso somarda.

2. Precisión terminológica

Antes de adentrarnos en teorías sobre el humor, quizá convenga indagar, al menos para asegurarnos de que no supone un obstáculo o un punto de desencuentro o malentendido, en una mínima precisión terminológica en torno al asunto del humor y sus aledaños. Como bien explica Carmen Bobes, el término "humor" proviene de la medicina antigua, de la época hipocrática. Se toma de la teoría humoral, que hasta el siglo xix trataba de explicar, mediante cuatro humores o líquidos presentes en el cuerpo humano, los diferentes tipos de personalidad (temperamentos) y ciertas enfermedades o condiciones y estados humanos por la prevalencia o armonía de estos en el individuo. Este humor antiguo, entendido como líquido que segrega el cuerpo, parece no tener que ver con nuestra concepción del humor, pero si observamos la teoría de los temperamentos vemos que la relación del humor antiguo y el actual con la actitud personal mantiene cierta línea de continuidad. La persona que adolecía de exceso de bilis negra, uno de los cuatro humores, era la considerada melancólica, y esta cualidad de la melancolía viene asociándose con la locura y, con ella, con la risa, a través de la figura de Demócrito de Abdera, desde la Antigüedad. Esta risa relacionada con uno de los humores, democrítea, melancólica, generalmente funcionando en oposición al llanto de su complementario, Heráclito, es una risa no vinculada con lo cómico, sino más bien tragicómica, una risa irónica ante los

males y el absurdo del mundo[4], y que en parte tenía relación con los caracteres que "habitaban" lo literario (*vid*. Bobes 2010: 26-27).

El término *humor* aparece en el DRAE desde su primera edición, sin embargo *humorístico*, *humorista* y *humorismo* no aparecen hasta 1914, como observó con agudeza Carmen Bobes. El *humorismo* se define en las ediciones del DRAE desde 1914 a 1970 como "estilo literario en el que se hermana la gracia con la alegría y lo alegre con lo triste", y en 1984 y 1992 como "manera de enjuiciar, afrontar y comentar las situaciones con cierto distanciamiento ingenioso, burlón y, aunque sea en apariencia, ligero. Linda a veces con la comicidad, la mordacidad y la ironía, sin que se confunda con ellas; y puede manifestarse en la conversación, en la literatura y en todas las formas de comunicación y de expresión" (*vid*. Bobes 2010: 28). Lo que podemos inferir de estas definiciones, al menos, es la delimitación conceptual clara entre el humorismo y la comicidad: aunque sean conceptos limítrofes, el humor actual parece derivarse de la tensión entre lo trágico y lo cómico, según señala la definición original y apuntalan algunos estudiosos, como Celestino Fernández de la Vega (*vid*. Buceta *et al*. 2014: 4). Puede entenderse si pensamos que "lo cómico concibe únicamente la hilaridad como fin, esto es, nace de una situación jocosa en la que no existen elementos trágicos que puedan generar dicha tensión" (3). Lo cómico, por tanto, parece basar la risa en la condición de superioridad respecto a lo considerado ridículo, que desde Platón, Aristóteles y más exhaustivamente Cicerón y después Quintiliano, se define como una fealdad moral o una deformidad física que es resaltada de una manera no fea en sí misma (Paraíso 2002: 74). El grado de agresividad sobre lo considerado risible es lo que marca la diferencia entre la mordacidad para satirizar o la alegría del chiste (la *dicacitas* y la *facetia*, para Cicerón), pero el factor común en la visión de lo ridículo en lo cómico es la crueldad. Cuando esta es ejercida desde la comicidad irónica el resultado es el sarcasmo, que se distancia de la ironía por esta cuestión de grado, como explica Carmen Bobes:

> La ironía [...] es un recurso ingenioso para afirmar o sugerir lo contrario de lo que se dice con las palabras; esta es fundamental en la literatura de humor y se relaciona con la sátira y el sarcasmo. El sarcasmo es la ironía llevada a un grado extremo de dureza. El sarcasmo es término de origen griego que significa mofa, escarnio, broma; frente al humor y la ironía, el sarcasmo incluye crueldad y ensañamiento, y suele dirigirse, según la Retórica, contra personas indefensas. (Bobes 2010: 29)

La ironía es, según los términos de Gadamer, un tipo de "antitexto", es decir, "cualquier tipo de chiste o gracia que da a entender lo contrario a su sentido literal" (*apud* Bobes 2010: 29)[5], que consiste en querer significar lo contrario

[4] Adelantando lo que expondremos más adelante, podemos ver en Vilas la figura del riente y melancólico Demócrito, por su risa aparentemente alocada pero honda y por su poética basada en la huida del aburrimiento (*vid*. Vilas 2014a: 44, 52, 130-131, 255): "El personaje de Vilas es la reencarnación moderna de Demócrito de Abdera. Los locos son los cuarenta millones" (Beltrán 2009: 35).

[5] La ironía, no obstante, no tiene que estar imperativamente unida al humor. Hay autores como

o algo distinto de lo que se está diciendo. La *eironeia* para Platón y Aristóteles equivale a disimulo; el ironista –*eiron*– es un disimulador que finge saber menos de lo que sabe, es lo contrario al *alazon*, el fanfarrón (Ballart 1994: 40 y 44). Como hemos visto la ironía llevada a su extremo más cruel es el sarcasmo, que es el que aparece en la sátira, donde el elemento esencial es el distanciamiento del objeto risible. La sátira tiene también relación con la parodia. Si ambas ofrecen la relación entre un hipotexto y un hipertexto, en términos genettianos, la diferencia está en el régimen con la que lo hace cada una: la sátira es crítica, de ahí el distanciamiento, y la parodia es lúdica; una focaliza su atención en los valores sociales y la otra en las formas de los textos en relación, como explica con claridad Juan Carlos Pueo (2002: 54 y 57).

Frente al componente de crueldad o superioridad respecto a lo risible de lo cómico, el humorismo, al menos en las teorías del humor moderno, como resalta Carmen Bobes, desecha la crueldad, y ríe más bien desde la comprensión, la ternura o la compasión (en esto coinciden Thackeray, Miguel Mihura o Fernández Flórez, según señala la estudiosa). Así, la comprensión es el rasgo distintivo del humorismo moderno respecto a lo cómico, la distancia entre *reírse con* y *reírse de* (*vid.* Pueo 2002: 51-52).

Puede que sea la conciencia de lo trágico en su tensión con lo cómico, o la misma voluntad de trascendencia y visión del mundo que a veces se le ha querido negar al humor la fuente de esta mirada comprensiva del humorismo. Por este camino, el humor actual está llegando a lo que, aplicado al cine y el cómic, se ha llamado post-humor, que como expone Jordi Costa (2010: 10) va más allá de la posición de no crueldad frente a lo risible haciendo un humor que constata su propio fracaso, cuyo objetivo fundamental ya no es ser gracioso o hacer reír, la carcajada (recordemos aquello de que "lo cómico concibe únicamente la hilaridad como fin" [Buceta *et al.* 2014: 3]), sino llegar al camino de lo serio en un proceso que con la no conclusión de sus mecanismos humorísticos consiga otros efectos sorprendentes en el lector o espectador. Como explica Costa (2010: 10) a partir de las historietas explicativas de Darío Adanti, podemos ver "el post-humor como el fracaso de los propios mecanismos de la comedia. Es decir, la comedia no siempre es una comicidad que triunfa [...] sino, también, una comicidad que fracasa... aunque de forma sorprendente e inesperada". La risa del humor en su forma más actual, si la hay, es una risa ambivalente, que vuelve, en realidad, al centro del humorismo, esa tensión entre la risa y el llanto, lo cómico y lo serio, que está indefectiblemente unida a otras respuestas y reacciones enfrentadas, que es, en última instancia, ambigua y en cierta medida incómoda, como el post-humor explicado por Jordi Costa. Así, calificamos la obra de Vilas como "humorística", encuadrada en el humorismo o el post-humor.

3. Hacia una teoría de la risa

Teniendo en cuenta estas apreciaciones terminológicas y una vez clara su delimitación, vamos a tratar de centrarnos en las preguntas previas a cualquier

Northrop Frye que insinúan que son incluso nociones excluyentes (*vid.* Ballart 1994: 168).

análisis: por qué o de qué nos reímos. Estas preguntas se han contestado desde posturas esencialistas sobre el humor, desde teorías psicologistas, psicoanalíticas, contextuales, etc. (ver páginas siguientes). Vamos a tratar de esbozar algunos elementos generales, intentando conducirnos hacia una explicación integral que relacione todo el racimo temático que observamos en el compendio crítico sobre Vilas, en la medida en que esto sea posible.

Durante un gran periodo de tiempo la teoría sobre lo cómico fue un castillo en el aire, en el sentido de que estuvo sustentada en una obra desaparecida: la segunda parte de la *Poética* de Aristóteles. La tradición que seguía al estagirita trató de recomponer la teoría aristotélica de la comedia con la raíz de los pequeños fragmentos que tenía y la emisión de hipótesis basada en el método de la simetría con la teoría de la tragedia desplegada en la *Poética*. El *Tractatus Coislinianus*, manuscrito anónimo del s.x, recoge parte de esa tradición cómica aristotélica, y en el Renacimiento muchos fueron los tratados sobre la risa y el humor que siguieron las ideas de escoliastas y comentaristas de la *Poética* (Bobes 2010: 16-19). La aparición y publicación del *Coislinianus* hizo que algunos estudiosos hicieran un intento de reconstrucción de la teoría de ese segundo libro de Aristóteles sobre la comedia, como es el caso de Lane Cooper (Holland 1991: 89) o el del neoaristotélico de Chicago Elder Olson. Es, asimismo, interesante en la obra de Olson su clasificación de las teorías del humor entre las que tienen en cuenta el objeto del que nos reímos, las que buscan la causa de la risa en la persona que se ríe, sea en su mente o en su cuerpo, y por último las que explican la risa por la relación entre el sujeto que ríe y el objeto del que se ríe (1978: 16-17).

La agrupación de las teorías del humor de Elder Olson en estos tres bloques es sin duda útil, pero quizá no recoja todo el espectro que históricamente se ha presentado. Por eso vamos a recurrir al esquema que propone Norman N. Holland antes de promulgar su propia teoría del humor basada en la recreación de la identidad:

Theories of humor: Why do people laugh?

I. Stimulus: incongruity
    a. Cognitive: simultaneous affirmation and negation
    b. Ethical: between things as they are and as they ought to be
    c. Formal: between content and form
II. Conditions
    a. Playfulness
    b. Suddenness
III. Psychology
    a. Archetype theories
    b. Psychologies of consciousness
        i. Relief theories
        ii. Superiority theories
    c. Psychoanalytic theories
    d. Experiments
IV. Physiology
    a. Laughter as innate action cluster

b. Laughter as physical reflection of mental movements
c. Laughter as adaptive communication

V. Catharsis
a. Social correction
i. Restoration to desired conduct
ii. Social revolution
iii. Affirmation of life over society
b. Religious catharsis
i. Affirmation of life as God's gift
ii. Reflection of life as low
c. Trascendence
i. Both acceptance and rejection of both low life and beyond life
ii. A mysticism trascending all (Holland 1982: 108)

Como se puede observar, hay puntos comunes en las teorías de Olson y Holland. Las diferentes teorías no tienen por qué ser excluyentes, sino que sus presupuestos pueden entenderse como una serie de condiciones mínimas necesarias, una serie no definida de antemano, sino diferente para cada sujeto y ocasión. A la hora de reflexionar sobre la teoría de la risa que es más aplicable a la literatura de Manuel Vilas hay que buscar, en consecuencia, la más abarcadora, pero habrá otras que necesariamente ayuden a completar el espectro de las diferentes lecturas potenciales. Probablemente con las teorías de la incongruencia del estímulo podríamos explicar muchas de las risas que produce la literatura de Vilas. También las teorías de las condiciones son necesarias: la risa no se producirá si no se conocen o no se entienden las referencias que forman parte de la situación risible, y la literatura de Manuel Vilas es un constante desfile de personajes y circunstancias tomados de la realidad, muchos de ellos de la española, tanto culta como popular. Vilas, consciente de esta condición *sine qua non* para la comprensión de su literatura, lo utiliza como un nuevo recurso humorístico, introduciendo en algunas de sus obras notas explicativas a pie de página sobre los personajes reales que aparecen en su novela. El humor basado en la conciencia de las condiciones para que se dé la risa en la interpretación de su novela se realiza de dos maneras: por un lado haciendo explícita su conciencia del problema de traducibilidad y hermenéutico de sus referencias, "Por si *España* se traduce" (2008: 68, n. 2; 121, n. 8; 179, n. 14; 219, n. 32) o "Para la traducción de *España* (2008: 117, n. 6), o en notas donde la explicitación va unida a ideas disparatadas (y por tanto marcando la ironía). Por otro lado, introduce notas rigurosas en su contenido (que aún así pueden resultar humorísticas por la falta de necesidad de ciertas explicaciones para sus lectores modelos o medios, una manera de disimulo ingenuo –ironía– o de parodia de otros libros cuyas notas son excesivas e innecesarias), con notas que tienen el aspecto de explicativas pero cuyo contenido es ostensible y manifiestamente falso.

Estas teorías son, como vemos, eficaces para entender la fuente y el contexto de la risa en determinados momentos. Vamos a proponer, no obstante, para la obra de Manuel Vilas, la aplicación de una teoría más abarcadora, que está a medio camino entre las teorías de los arquetipos de la clasificación de

Holland (III.a), por su carácter antropológico, algunas teorías de la catarsis (v.a), y algunas teorías psicoanalíticas (III.c).

Hace tiempo que algunos investigadores, con M. Bajtín a la cabeza desde los años 30 –pero sobre todo a partir de finales de los 60 con el impulso que reciben las ideas del pensador ruso en Europa gracias a Kristeva[6]–, han señalado que hay cierto tipo de risa en el ser humano que está relacionada con la cultura y la fiesta popular. Esta vinculación es innata, se da en todas las culturas y tiempos y tiene que ver con los universales humanos, con fuertes lazos con otros instintos básicos e ideas arquetípicas como la fertilidad y unida a ella los ciclos de muerte y renacimiento. Ya Aristóteles expresó la capacidad privativa del hombre de reírse, y el carácter natural de la risa en su condición de ser humano (Le Goff 1999: 44), y es aquí donde se cristaliza: en estas fiestas populares de carácter especial por la relación con la fertilidad –ligada a la naturaleza o a la sexualidad–, con la compleción de las necesidades fisiológicas y antropológicas básicas, con la conciencia de la muerte y la regeneración de la vida (el eterno retorno del ciclo de las estaciones), con la liberación del componente más animal o salvaje del hombre. La fiesta popular es donde el hombre puede dar rienda suelta a su naturaleza de *homo ridens*, liberar y poner en práctica una cosmovisión habitualmente vedada. Por eso estas fiestas convierten en ritual el banquete, lo carnal, el cambio de roles personales, comunitarios y estamentales, la ruptura de las normas y el orden social, y por eso, por su carácter primigenio, connatural, es la primera plasmación social, compartida, de esa capacidad que Aristóteles veía en nosotros. Este componente universal explicaría por qué hasta en los ambientes y en las épocas donde la risa era más aborrecida y rechazada, incluso prohibida y castigada, como en la vida monacal medieval, surgían géneros literarios netamente humorísticos relacionados con estos elementos festivos, como la *joca monacorum* (Le Goff 1999: 51).

Esta risa antigua, festiva, en el paso entre lo antropológico y lo literario, es la que parece haber dado origen a la comedia como género, que comenzó en ciertos lugares con ocasión de este tipo de celebración (Bevis 2003: 8). En el inicio de nuestra cultura occidental, las fiestas dionisiacas, los banquetes, las saturnales, eran los momentos donde el humor estaba permitido sin restricción, donde era lícito todo aquello censurado en la vida corriente. Se puede decir que en el banquete y la fiesta hay una parodia de las instituciones políticas y religiosas, que llevada a la literatura se convierte en licencia cómica. La tradición cómica antigua es la traslación a lo literario de esta risa antigua, que es, desde su raíz, igualitarista, anti jerárquica y utópica, y cuya fuente es la percepción del escándalo de la desigualdad (Beltrán 2002: 208).

Existe, sin embargo, la idea, que comparten varios autores (Elmer Edgar Stoll, Albert Cook y Ortega y Gasset, entre otros [*vid.* Cutler 1986: 29]), de que los géneros humorísticos no son subversivos por su carácter igualitario, sino, al contrario, conservadores del *statu quo*. Esta concepción se entiende desde el punto

[6] *Vid.* Bubnova (2000) para una visión completa de la recepción y expansión de la teoría de la cultura popular de la risa y el carnaval.

de vista de que son los poderes e instituciones gobernantes quienes permiten y regulan en tiempos y formas la subversión contra sí mismos, quienes establecen la fiesta del igualitarismo como ficción controlada con fecha de caducidad, que sirve de válvula de escape permitiendo el equilibrio y el control social el resto del ciclo temporal entre fiestas. Como explica Scott Cutler Shershow:

> ... [i]n Saturnalian festivity, the human community both distorts and reaffirms the social facts of its life, allowing a temporary period of anarchy which serves as an ironic confirmation of law and order. On the stage, similarly, we ridicule the figures of authority and deny, for the moment, the real relations of power and submission that structure our lives, but we do so with the unspoken acknowledgment that the stage is not the world, that holidays and plays alike must end. (Shershow 1986: 16)

Esta doble visión de lo cómico como subversivo o conservador del orden social se entiende observando la historia no homogénea de los géneros literarios de la risa. Luis Beltrán traza esta historia, explicando que existió una risa antigua, la gran risa, que es transgresora, libre e igualitaria, y nos lleva al pensamiento utópico, aquella de la que hemos hablado con anterioridad, y otra risa menor, relacionada con otros géneros, donde el pensamiento de la risa está debilitado y se ha vuelto pragmático, antiutópico, se ha desnaturalizado y ha convertido la risa en reprobatoria (2002: 210). La filosofía de la risa ha mantenido en autores y momentos concretos su vitalidad, no llegando nunca a desaparecer y mostrándose igual de crítica en el Renacimiento con Erasmo, Joubert o Rabelais, con un auge en el primer Romanticismo y reviviendo en Bajtín (Beltrán 2002: 212 y 255).

4. La risa vilasiana

Teniendo en cuenta esta división, vamos a argumentar que la literatura de Manuel Vilas a la que nos referimos es una forma de recuperación contemporánea de la risa antigua, una concreción actual de la gran risa. Mostraremos, para ello, las ideas que el propio autor expone sobre su obra, su poética, los conceptos que ha señalado la crítica y los elementos de su obra que ejemplifican esta reactualización de la literatura proveniente de la fiesta popular y del banquete.

Comencemos con una afirmación de Javier Calvo, aquel autor que declaraba no reírse con la obra de Vilas, no encontrarla graciosa, que nos obligaba a asumir una visión del humor del autor desde la recepción: "Fundamentalmente [...] se trata de un autor cómico, no solamente por sus famosas bromas, sino por el tratamiento gozoso, casi triunfal, de todas las ausencias de resolución ideológica que fundamentan su discurso" (2009: 94). Esta visión nos aleja de las teorías sobre el estímulo risible, de las incongruencias como motivo de la risa en Vilas, y nos acerca a ese otro punto central que habíamos señalado al inicio entre los conceptos repetidos por la crítica: el vitalismo, expresado generalmente a través de lo carnal, de un materialismo exacerbado. La literatura de Vilas es eminentemente humorística, pero en un sentido que va más allá de lo lúdico, del gag, de la broma, asentándose más bien en lo festivo como postura vital, como cosmo-

visión (así lo señala buena parte de la crítica. *Vid*. Espigado 2009: 16; Marqués 2008: 108; Rodríguez 2008; Company 2008).

El propio Vilas parece tener clara su poética festiva, que ha expresado con contundencia en numerosas ocasiones: "La literatura que me gusta estaría en esa estela, en la estela de la festividad coital" (2014a: 129), o bien "quise que *Aire Nuestro* fuese una fiesta. No quise ninguna ley. Quise escribir con una libertad peligrosa" (2014a: 130), o "el gran día de fiesta que estalla en los corazones y mata toda construcción humana que no dé placer carnal. Allí está mi novela, en esa fiesta. El maravilloso carnaval, el travestismo glorioso, el afán de tocar cuerpos, el afán de luz y de muerte de la responsabilidad" (2014a: 131).

El humor en Vilas no es un asunto retórico, es una cosmovisión: su literatura sería así realista, expresión de un mundo que ve como disparatado en sí mismo: "yo no creo que la vida vaya en serio, yo creo que la vida es una broma infinita", dice Vilas utilizando la doble expresión intertextual de Gil de Biedma y Wallace (2014a: 111). Es, por tanto, un planteamiento desde el que cuestionarse el mundo, hacer literatura, decir en clave festiva, porque según defiende Vilas "sin humor no se puede hablar de nada. Y el humor empieza por uno mismo siempre" (2014a: 26). Aquí presenciamos la relación con otro de los elementos temáticos que encontrábamos al inicio en la revisión crítica: la autoficción tan característica en Vilas, que está unida al humor a través de la autoparodia[7] y el autoensalzamiento irónico. En todas sus obras humorísticas aparece la autoficción de una u otra manera: puede aparecer directamente Manuel Vilas, en primera persona o en tercera, acercándose al escritor y la persona que realmente es (2008: 81; 2009: 202 o 2012b: 38, por ejemplo); puede estar presente adjudicándole su nombre al de otra persona identificable, como en la usurpación que vemos en la muerte de Miguel Ángel Blanco narrada en *España* (2008: 99); puede introducirse como paranarrador (2009: 121); puede aparecer a través de elementos reales de su vida que lo identifican, como su perro Golo en *Zeta*, en *Magia* o en *Los inmortales*, con un informe de deficiencias de su piso o una foto suya (2008: 131), mediante una resonancia magnética de la zona lumbar que precede a una conversación con sus propios huesos (2012b: 111 y ss., también en 2013: 38-9), a través de su padre, del mismo nombre, incluyendo incluso su foto o una carta suya tras leer después de muerto las obras donde su hijo le incluye (2008: 139; 2009: 190, 249-50); o puede aparecer en la narración su propia muerte (2009: 134), su esquela (2009: 222), e incluso su resurrección por parte de un vampiro resucitador (2008: 218). Puede presentarse también con su nombre transmutado en muy diferentes variaciones, siguiendo la idea de la multiplicación de identidades y la difuminación del yo por omnipresencia y mutación

[7] Explicaba ya Quintiliano que cuando la risa versa sobre el sujeto que habla (y Vilas juega siempre con la ficción de que es él el sujeto que habla, mostrando a la vez que "él" es un constructo configurado literariamente) esa autoagresividad es irónica, falsa (Paraíso 2001: 279). Vilas es en ese sentido un *eiron*, un gran disimulador que se finge ingenuo o ignorante, que a veces se presenta irónicamente como *alazon* en esa construcción de "Gran Vilas" o "San Vilas", por ejemplo (*vid.* sobre todo Vilas 2012a). Por otro lado, podemos anticipar que la autoparodia es una de las características de la sátira menipea: "penchant for self-mockery and self-defeat" (Freudenburg 2005: 20).

expandida tan característica en él: Lenin Vidal (2004: 74), Mario Vidal, Manuel del Val y Emeuve (2004: 113), Manel Vila-Zavala (2008: 179), Friedrich Witold Wilâz (2008: 205), Manuela Vilas (2009: 44), Bobby Vilas (2009: 84), John Vidal (2009: 150), Richard Vilas (2009: 176), César Vilas (2009: 180), Aristo Willas (2012b: 15), o Maximiliano Vilas (2012b: 195).

Este reírse de sí mismo le sitúa en la tradición humorística en la que le gusta insertarse ("En realidad lo que soy es un humorista, pero fiel finalmente a Cervantes" [Caballero 2009]), la que uniría a Kafka y Cervantes. Seguir las huellas de esta tradición, al menos de cómo él la concibe, nos ayuda a situar con claridad el humor vilasiano en la corriente de la filosofía de la risa, proveniente de esa risa antigua, subversiva. Sobre Cervantes dice Vilas que era "el aroma de la calle, el aroma del polígono industrial, una mezcla de dicha, júbilo, orgía y risa" (2014a: 40), y sobre ambos dice, desvelando mucho de su propia manera de entender el humor:

> De quien está cerca Kafka es de Cervantes, con quien comparte la idea fundamental de la redención del hombre a través de un poético y misterioso sentido del humor. La risa lenta, silenciosa, carente de mal, auspiciada por una complicada maquinaria de la que desciende el enigma de la identidad, una risa que se vierte sobre los confines más graves de la conciencia, así es el humor de que hablo, un humor lleno de nieve, un humor helado. (Vilas 2014a: 90)

Vemos su fijación por Kafka desde las primeras obras humorísticas, en su tratamiento como personaje (en *Zeta* Kafka aparece viviendo en Teruel [2002: 19-20], vuelve a aparecer como "Franz" en la parte inicial de *Magia*), como en el discurso directo sobre él en *España*: "Kafka es el luto. Pero también es el luto cómico, y es la gran comedia del viejo pleito entre los hombres y los dioses" (2008: 124). La tematización de la unión de la tradición kafkiana y la cervantina se da en *Los inmortales*, con la conversación entre Cervantes y Kafka en el sanatorio de Kierling en 1924 (2012b: 101 y ss.). Es en esta obra donde se hace más explícito el homenaje y el seguimiento de Cervantes, con el recurso del manuscrito encontrado que estructura la obra y la aparición de uno de los protagonistas, Miguel Saavedra, que es la figura que vertebra casi toda la novela en sus viajes en espacio y tiempo.

Ese mismo es, más allá de las bromas, el humor de Vilas, un humor trascendente, que no siempre resulta gracioso, o que, siéndolo, produce a la vez otras reacciones y reflexiones, o una risa ambivalente, como el post-humor del que hablábamos antes, cuya finalidad última no era entretener mediante la carcajada lúdica. Preguntado recientemente por la trascendencia del humor, y continuando con su casi obsesión cervantina dice Vilas en una entrevista:

> Caviedes: Cuando a algo se le da una trascendencia a veces olvidamos que el humor también puede tenerla.
> Vilas: Sobre todo en España, que es el país que inventó el humor moderno a través de Cervantes. El gran humorista de todos los tiempos es Cervantes, el primer humorista moderno, inteligente, de humor fino que pone en cuestión

> la autoridad y de humor de calado político y filosófico. En tanto en cuanto el humor de Cervantes hace dudar de la realidad, y eso es cuestionar el mundo, y cuestionar el mundo es cuestionar la autoridad, así que tiene una vocación política. (Caviedes 2014)

Sonia Gómez (2010) ha relacionado el humor vilasiano con el de Enrique Jardiel Poncela, y Javier Calvo y Alberto Olmos, con buenas razones[8], con el de Antonio Orejudo. Más allá de su singularidad, tan especial, él mismo se une en el carácter festivo a otros escritores que cohabitan en el campo literario español: "hay algo festivo en todo derrumbamiento. Yo en muchos de estos libros veo festividad [...], al menos en los de Orejudo, Mallo, Sebastián, Marzal y Reig" (2014a: 157). Su particular vitalismo y sentido festivo-trascendental le une, sin embargo, más directamente con ese Cervantes político, cuestionador, anti-autoritario, en la línea de la filosofía de la risa, de la gran risa antigua que se fue debilitando pero manteniéndose viva en el humanismo, en Rabelais, en Cervantes, en Valle-Inclán[9], ahora en Vilas. Esta característica de su humor, creemos, es la que ha hecho que una buena parte de la crítica, como dijimos al inicio mostrando los agrupamientos temáticos de la recepción, clasificara la obra de Vilas como política. Algunos críticos, de manera más prudente y atinada, según creemos, han cuestionado la rotundidad de este carácter político o de crítica social y han planteado su ambigüedad ideológica (Espigado 2009: 17; Calles 2009: 230 y 622 y ss.; A. J. Rodríguez 2009: 96). El humor tiene la característica de ser un elemento interpretable, que rara vez está marcado explícitamente o se muestran indicios irrefutables de él en el texto mismo. La crítica o la apología de un elemento dependen en última instancia de si vemos o no ironía o humor en la parte "no escrita" del enunciado, y, al igual que le ocurre a Juan Carlos Pueo con la parodia (2002: 107-108), tampoco en el humor vemos posible una aplicación de las ironías estables que propone Wayne Booth –puestas en entredicho por ciertos autores, como Stanley Fish, por otro lado–, de manera que o bien el humor está convocado de manera muy clara (en cuyo caso podríamos plantearnos incluso si hay humor ya en esa explicitación tan obvia[10]), o toda crítica donde interceda el humor no podrá dejar de ser ambigua. En el caso de Vilas, si aplicamos la lectura humorística a su ensalzamiento del capitalismo o del McDonald's en el conocido poema de *Resurrección* (2010: 105-107), debemos ser suspicaces de la misma manera con las ironías referentes a sus afirmaciones críticas o buscar la clave hermenéutica para entender lo celebratorio aplicado a Belén Esteban o Chikilicuatre (Vilas 2014a: 40-41). Para nosotros el carácter político en la obra de

[8] "Por su elogio del carnaval, el humor y la inmundicia solamente se me ocurre compararlo con Antonio Orejudo" (Calvo 2009: 95); "La pasión por la literatura española, muy especialmente la de la generación del 27, conecta la narrativa de Vilas con otro escritor estupendo: Antonio Orejudo. Ambos parten de esa tradición escolar y la llevan a lo grotesco" (Olmos 2009).

[9] Dice Vilas en un momento de *España*: "Valle Inclán creyó que España era el infierno cómico que Dante no supo escribir" (2008: 119).

[10] También se puede dar el caso contrario, la negación explícita como recurso humorístico: "Antonio Alcántara es el mejor de los hombres, no hay ironía, lo digo tal como lo pienso" (Vilas 2013: 17).

Vilas solo puede entenderse desde la lógica de la inversión de su marcada risa ambivalente: es político como lo eran las obras cómicas asociadas a las fiestas primitivas, como pueden serlo los textos pantagruélicos, por la libertad de su expresionismo materialista y carnal, por la elección de un humor incómodo, por su libertad en el decir, que está contra lo políticamente correcto. Así es "política" la risa antigua: siendo ambigua, tragicómica, haciéndonos dudar de todos los presupuestos fijos de lo humano, de todo lo asentado, del orden social y de la autoridad, formando así una nueva visión del mundo. Es un humor, por tanto, crítico contra todo, que de todo se ríe, incluso de la voz crítica (de ahí la ambigüedad ideológica), donde sobre todo impera la libertad; en ese sentido es política la obra humorística vilasiana. Esta libertad comienza en la hibridación de géneros y el libre etiquetado genérico de sus obras, que es otro de los grandes asuntos temáticos tratados por la crítica (Cilleruelo 2006, Mora 2008, Reig 2010, Gómez Trueba 2013), y que solo se puede entender también desde la visión omniabarcadora del humor vilasiano.

Recordando la delimitación terminológica del inicio, la obra vilasiana no sería cómica, por la falta de crueldad, sino humorística: no señala a quien se sale de la norma, al socialmente ortodoxo como elemento ridículo a reprobar, sino que promueve la libertad individual y se ríe, en cambio, de las convenciones sociales, lo establecido, los valores en los que se sustenta la sociedad. La risa que pretende despertar no es, por tanto, inofensiva (el epílogo de su reciente recopilación de artículos se titula "Si respeto, me aburro" [2014a: 253]), o meramente lúdica, sino, como la risa primigenia, subversiva. Como explica Rosa Benéitez, es un humor donde lo importante es

> ... la inversión, el apelar a la otra cara de los acontecimientos, la imaginación que trabaja a partir de una postura radicalmente irónica. El recurso temático a ciertos hechos o prácticas propios de la cultura contemporánea no supone aquí la asunción y celebración del *statu quo*, sino todo lo contrario, una crítica perversa (en el mejor sentido de la palabra) a lo establecido y al orden impuesto. (Benéitez 2009b)

El propio Vilas comparte también esta idea de la crítica desde el distanciamiento, la desacralización: "El humor es amor, también. Es una forma de crítica contra la autoridad. Cuestiona la autoridad. Nos hace más libre. Nos quita solemnidad, esa pátina de tragedia que tiene la vida humana" (Rocamora 2012). El humor, por tanto, expresado como un divertimento muy serio, como una importante fiesta donde es obligatorio participar pero donde la risa es voluntaria:

> ... es que mi novela [*Aire nuestro*] no es satírica ni crítica ni nada de eso, es sobre todo festiva. Y yo me sumo como personaje a la celebración. Por otro lado está la libertad de ser varias personas en un texto literario, de vivir vidas que de otra forma no podrías vivir. La base está en mi afán de buscar la plenitud del humano, que significa fiesta y divertimento. Hacer cosas que no están permitidas, como el travestismo. (Caballero 2009)

También sobre la consciente ambigüedad que sustituye la risa inofensiva, el inicio de *Los inmortales*, el prólogo firmado por Aristo Willas, comienza hablando de "[l]a edad de la comedia y de la risa destructiva" (2012b: 10), y señalando que "la risa y la ambigüedad, la comedia y la banalidad, ese es el vacío de estas páginas" (2012b: 13).

5. Risa carnavalesca

Podríamos explicar esta risa de Vilas –celebratoria, festiva, ambivalente– desde la perspectiva de la filosofía nietzscheana. El propio creador explica en una entrevista que "la poética fundamental es una afirmación de la vida, en términos nietzscheanos sería un sí a la vida enorme en donde no hay límites" (2014b), y no es casualidad que el primer verso del primer poema de *El Cielo*, el poemario que consideramos la primera obra de este Vilas, sea un yo poético que habla a un tú que es Nietzsche, diciéndole "mira tu sí a la vida aquí reunido" (2010: 145). Algunas teorías psicoanalíticas de la risa, como la de Charles Mauron en *Psicocrítica del género cómico*, la teoría de la inversión, también ayudarían a entender la continuidad en las obras humorísticas distantes de ciertos elementos recurrentes, por la necesidad, en la línea de lo visto previamente en la risa antigua, de revertir el orden social dominante a través de la construcción de su reverso cómico en lo literario; así, lo habitualmente valorado es ridiculizado, y ensalzado lo que por lo común está poco considerado (Hernández 2010: 51). Es sin embargo, como se habrá venido intuyendo, la teoría de Mijail Bajtín sobre el carnaval y la carnavalización, con su mundo al revés (*monde à l'envers*), la que más se ajusta a la literatura humorística de Vilas. Él mismo lo expresa en múltiples ocasiones en estos mismos términos, refiriéndose a varias de sus obras (Vilas 2014a; Caballero 2009; Rocamora 2012). La crítica también ha apuntado el elemento carnavalesco, señalando a diferentes obras (Moreno 2008; Ferré 2012; A. J. Rodríguez 2009: 97; Pozuelo 2009) y dejando clara la vinculación bajtiniana del carnaval al que aluden (Moreno 2008; Serrano 2012: 414). Las alusiones al carnaval hacen referencia a la alocada ficcionalización (Calvo 2009: 93) y la fabulación hasta el paroxismo, sobre todo de los personajes tomados de la "vida real" (Olmos 2009). Las características del carnaval tal y como lo entiende Bajtín son aplicables a la obra humorística de Vilas no de forma parcial o para ciertos elementos, sino desde sus raíces y su entender la risa como cosmovisión. Se basa en el principio de la inversión –resaltando todo lo material y lo bajo, rebajando todo lo institucionalizado o divinizado, sacralizando y desacralizando, haciendo un reverso del mundo–, tiene el elemento de juego del que habla Bajtín (1989: 12), la estructura de las leyes que rigen sus mundos ficcionales sólo funcionan desde las leyes de la libertad, el abandono de tabúes y la liberación transitoria en lo que dura la ficción, aplicado esto a géneros, formas, temas y personajes. Supone, ante todo, una "vida festiva" donde prima lo popular (Bajtín 1989: 14) y se caracteriza, por tanto, por un humor carnavalesco, que "es ante todo, un humor festivo" (Bajtín 1989: 17). Pertenece, por lo tanto, a la corriente de la risa festiva popular, alejada de la sátira moderna, en tanto en cuanto la risa de Vilas

lo abarca todo, es inclusiva a través de la autoficción, y no hace uso de la reprobación desde un exterior inmune; cumple con la gran risa de la que hablaba Luis Beltrán, que es la misma que esta risa popular, a la que Vilas da continuidad, y que explica Bajtín: "la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen" (1989: 17).

Temáticamente recurre constantemente a lo popular, que en este caso actual tiene que ver con la cultura pop y del espectáculo, en un equilibrio constante entre la alta y la baja cultura, incluso en su indiferenciación ("Aire Nuestro es una cadena de alta cultura televisiva" [2009: 9]), que es otro de los vértices temáticos más comentados por la crítica (A. J. Rodríguez 2008, Fernández Porta 2008, Alarcón Sierra 2012) y una de las características de la sátira menipea (Duval 2007: 72)[11]. Esta unión libre y desprejuiciada es también parte de los recursos humorísticos concretos de la obra de Vilas, puesto que supone una incongruencia en la mente del lector el encuentro de personajes de mundos culturales o temporales diferentes o su colocación en lugares nunca esperados. Es lo que podemos llamar *misplacement*, un procedimiento que juega con las expectativas del lector sobre los personajes ficcionalizados tomados de la realidad, que es uno de los recursos más repetidos de *Listen to me*, plagado de diálogos que podemos llamar lucianescos (Obama con Sabato, Vilas con Dylan, con Hegel, con Lenin, Kafka, Juan Carlos I, San Pedro, Marx, y por supuesto con Dios [2013: 47, 48, 51, 57, 68, 70-1, 99, 102])[12].

También es continua la referencia a todo aquello que tenga que ver con el materialismo carnal o placentero: el sexo, la ebriedad, la comida, la visión casi futurista de la belleza de los coches: desde referencias a los penes de Aristóteles, Platón, Mozart o Santo Tomás (2002: 76), a capítulos completos de enumeraciones de exaltación de la comida (2004: 115 y ss.), pasando por poemas titulados "AUDI 100", "SEAT 850", "HU-4091-L" o "MAZDA 6" (2010: 179-83, 225-27, 236-39). Incluso es recurrente todo el campo semántico de las entrañas, los excrementos o la orina (2002: 14, 18; 2008: 135, 189; 2009: 79-81). También aparece el requisito de la parodia recurrente del culto religioso, el rebajamiento de lo sagrado (Bajtín 1989: 12 y 334), que se hace presente de forma constante: plegarias blasfemas como "Húmedos misterios hiperdivinos y teológicos, mingas meningíticas nos dé Dios todos los domingos, grandes carnavales de carne desnuda nos traiga este mundo" (2004: 93), aparentes oxímoros ("esta deformidad Santa, santidad monstruosa" [2004: 180]), ángeles bajados a la tierra (2002: 73, 122; 2012b: 90), Dios y lo sagrado desacralizado (2002: 136; 2004: 63; 2013: 104-105), convertido incluso en nevera (sic) (2002: 122), María Magdalena convertida en Lena, prostituta moderna (2004: 183), y otras figuras, sin embargo, sacralizadas: Baltasar ("ese negrata parece el hijo de Dios") en *Magia* (2004: 21), el narrador ("el Espíritu Santo, ah, chaval, ese soy yo") (2004: 178), Sarapo como Cristo y Edith Piaf como

[11] … "combining the incompatible registers and genres of high and low culture in fantastical comic fictions and freewhiling, antinormative, even subversive criticism".

[12] Para ver más ejemplos en otras obras: 2002: 33 y 143; 2009; 2012b: 82, 97, 117 y ss, 147, 164, 174.

"Virgen nueva" (2008: 49), etc. En relación a esto encontramos la desentronización, en la obra de Vilas plasmada en la continua alusión al rey Juan Carlos I (ya en *Zeta*, pero sobre todo en *Aire nuestro*, *Los inmortales* y *Listen to me*), utilizado como personaje y rebajado en su plasmación siempre paródica; por otro lado, en esta misma lógica se encuentra la inversión de roles y la recurrencia del disfraz: "un hombre y un perro intercambiados" (2004: 107), un grupo disfrazado con caretas de los poetas de la generación del 27 (2009: 222-23) o los continuos juegos con la disposición de los nombres (José Luis Valente, Pedro Cernuda, Luisa Borges en *Aire Nuestro*, o las fotos de Sergio Gaspar o el mismo Vilas unidas a los nombres de Aznar o Felipe González en *Los inmortales*), llevada al extremo en dos narraciones en las que el nombre de un personaje va variando continuamente de una frase a la siguiente, como si fuese una continua reencarnación narratológica (2008: 53-61; 2009: 224-38). Todas estas técnicas forman parte de un mismo travestismo estético e identitario irreverente y sublevador.

Estilísticamente la obra de Vilas cumple en su expresionismo exacerbado con el realismo grotesco que relaciona Bajtín con el carnaval: "la exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son, como es sabido, los signos característicos más marcados del *estilo grotesco*" (1989: 273). En Vilas una buena parte del asentamiento del humor está en esa sensación festiva que da la hipérbole constante (puede ejemplarizarse con la condensación en la palabra *Cetísima*) y la abundancia desbordante en la expresión y la fabulación.

El carnaval como celebración festiva popular que responde a una necesidad antropológica de una época determinada es trasladable, mediante la teoría bajtiniana de la carnavalización, a la literatura de diferentes épocas. El concepto de carnaval bajtiniano ha recibido críticas por la falta de precisión histórica de su propuesta conceptual[13], pero él no tuvo problemas en admitir que su utilización del término y el concepto del carnaval no era estricta, sino ensanchada[14], de manera que la aplicabilidad de su propuesta crece en sus posibilidades. Tal como la presentamos la risa carnavalesca del carnaval bajtiniano es, por tanto, el presupuesto teórico más hábil para la comprensión orgánica de la obra humorística vilasiana.

6. La obra humorística vilasiana como sátira menipea

Hemos comentado ya cómo uno de los elementos más referidos por la crítica sobre la obra de Vilas es la cuestión genérica, tanto por la hibridación y las concomitancias entre su obra lírica y narrativa como por la denominación

[13] Un ejemplo puede ser la crítica del gran medievalista Aaron Gurevich, que defiende que el carnaval solo aparece al final de la Edad Media (1999: 57).

[14] El carnaval "[r]epresenta el elemento más antiguo de la fiesta popular, y podemos asegurar, sin riesgo de equivocarnos, que es el fragmento mejor conservado de ese mundo inmenso y rico. Esto nos permite utilizar el adjetivo «carnavalesco» en una acepción más amplia que incluye no sólo las formas del carnaval en el sentido estricto y preciso del término, sino también la vida rica y variada de la fiesta popular en el curso de los siglos y bajo el Renacimiento" (Bajtín 1989: 196).

discutida de "novela" para sus obras *España*, *Aire Nuestro* o *Los inmortales*[15]. La cuestión, sabido y asumido el fragmentarismo y a la vez la unidad de voz, tono y estilo de la obra de Vilas, no nos parece muy relevante, pero sí la apreciación de Teresa Gómez Trueba al glosar el debate que se dio en 2009 con la publicación de *Aire nuestro*:

> Para Vilas, el imperativo del género de la novela [...], no tiene tanto que ver con unas exigencias formales, sino más bien con una exigencia moral, que él relaciona con la pertinencia de lo narrado. "Entiendo por novela un acto de conciencia que afirma la vida", sostiene Manuel Vilas. (Gómez Trueba 2013: 67-68)

Partiendo de esta visión y viendo la similitud y la unidad que creemos apreciar en la serie de obras vilasianas que estudiamos, estimamos conveniente plantear el asunto del género literario desde un punto de vista no formal, sino teniendo en cuenta los puntos claves de la interpretación vilasiana y partiendo de la carnavalización característica de su obra como componente que tiende puentes, como hemos visto, entre esos elementos: vitalismo, ambigüedad ideológica, mezcla de alta y baja cultura, autoficción, humor e indeterminación genérica. Todo esto tiene que ver con ser una literatura carnavalizada, que continúa la carnavalización literaria que se desarrolló desde la Antigüedad. Dentro de los géneros de literatura carnavalizada, de la tradición de lo serio-cómico (el *spoudogeloion*), la obra humorística de Vilas se nos presenta toda ella como una actualización de la sátira menipea. Las características de la sátira menipea clásica, de hecho, incluyen muchos de esos componentes que la carnavalización pone en relación, como la autoficción: "in the Menippean narrative the author often identifies himself with the (unreliable) narrator as a way of self-parody" (Smet 1996: 30). Un par de críticos ya han relacionado alguna de las obras de Vilas con este género carnavalesco: Luis Beltrán *Calor* y *España* (2009: 35) y Domingo Ródenas *Los inmortales* (2012), pero creemos que todas las obras humorísticas de Vilas son variaciones de la sátira menipea.

La caracterización genérica de la sátira menipea está en relación con la risa ambivalente, democrítea, melancólica que veíamos en Vilas ya desde la *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton (1621), considerada una sátira menipea (el personaje es Demócrito Jr.)[16] y razón de que Northrop Frye, uno de los más importantes estudiosos de la menipea en el siglo xx con su *Anatomy of Criticism* (1957), propusiera cambiar la etiqueta de "sátira menipea" por "anatomía" para el género en la actualidad (1973: 311-312).

---

[15] Podemos apuntar como causa de este debate la clara falta de una única línea argumental, con una estructura de multiplicación digresiva que, adelantamos, es característica de la sátira menipea en la que pretendemos englobar sus obras (*vid.* la definición de Relihan en Smet 1996: 30: "wildly toleration of digression", "no driving unity of purpose", etc.). Por otro lado, los estudiosos de la sátira menipea (Frye, Bajtín, Relihan, Blanchard o Weinbrot) están de acuerdo en la dificultad de su definición (Quintero 2007: 7-8) (como los de Vilas en la complejidad de su etiquetado).

[16] ... "the greatest Menippean satire in English before Swift, Burton's *Anatomy of Melancholy*" (Frye 1973: 311).

Veamos las características que los expertos –especialmente Bajtín– apuntan del género y cómo la obra de Vilas encaja a la perfección con ellas:

La oscilación del elemento de la risa (Bajtín 2005: 166) explica que algunas de estas obras tengan un humor más atenuado o más oscurecido, como las iniciales *Zeta* y *Magia*, como vimos en las primeras críticas. La absoluta libertad de inventiva, sin necesidad de ajustarse a las exigencias de verosimilitud externa y utilizando recurrentemente la aventura y la fantasía, pero pudiendo los personajes ser históricos o legendarios, es otro de los elementos que apuntan Bajtín (2005: 167) o Joel C. Relihan (*apud* Smet 1996: 30). Ya vimos cómo la fabulación abundantísima y el carnaval de ficciones multiplicadas era una de las características de estas obras, de una inverosimilitud extrema en cuanto a lo real, y que sin embargo acogen el continuo desfilar de infinitud de figuras históricas y personajes públicos, generalmente mezclados.

Es fácil apreciar igualmente la combinación de la libre fantasía, el simbolismo y a veces el elemento místico-religioso con un "naturalismo de bajos fondos" sumamente extremo y grosero (Bajtín 2005:168): los diálogos con Dios de *Listen to me*, o la obsesión vilasiana por la santidad son buenos ejemplos de lo místico-religioso, aunque ironizado, mientras que lo grosero, desde el vocabulario a los instintos más bajos aparecen continuamente ("Fiesta y miseria, always" [2012b: 194]), incluso en forma de enumeración (*vid*. 2004: 88).

La propugnación del humor como manera de ver el mundo y no como retórica es ya indicador del universalismo filosófico, la extrema capacidad de contemplación del mundo, la risa no como entretenimiento, sino como búsqueda de la verdad, que es otra de las características del género (Bajtín 2005: 169; también durante la época humanista: "humanist Menippean satire fulfills in prosimetric style that commonly recognized function of Classical satire phrased by Horace as 'ridentem dicere verum'" [Smet 1996: 70]): la comprensión de la obra de Vilas como política que ha hecho parte de la crítica se refiere, en última instancia, a este carácter.

La estructura en tres planos –tierra, cielo, infiernos– es otro de los elementos señalados por Bajtín (2005: 169) y que aparece explícitamente en varias de sus obras, con las continuas referencias al Purgatorio, donde conviven escritores de diferentes épocas (2008: 85 y ss.; 2009: 57 y ss.). Esto está ligado a la observación desde un punto de vista inusitado, por ejemplo desde la altura (Bajtín 2005: 170): se hace explícito en la vista de Zeta desde las alturas en el relato del ascensor de *Zeta* (2002: 73), o con los personajes gigantes sobrevolando la ciudad en *Magia* (2004: 188), pero en general el punto de vista o la focalización de la narración, polifónica y cambiante, siempre resulta excéntrico.

Otro de los elementos de caracterización genérica es la experimentación psicológico-moral: la representación de estados inhabituales, anormales, psíquico-morales, toda clase de demencias, desdoblamientos de la personalidad, ilusiones irrefrenables, sueños raros, pasiones que rayan en la locura, etc. (Bajtín 2005: 170), todo lo cual es bastante habitual en la obra humorística de Vilas, con personajes en el psiquiátrico (Baltasar en *Magia*, Corman Martínez en *Los inmortales*), sueños continuos –el llamado "*dream framework*", elemento tan

importante en la menipea desde Justo Lipsio (*vid.* Smet 1996: 87-116)– (2002: 14; 2008: 85 y ss., 163; 2009: 194, 224; 2012b: 147), o visiones (el fantasma de Stalin presentándose a Corman [2012b: 59], el de Joyce mostrándose ante Dante y Neruda [2012b: 82], etc.).

Por último, una característica diferencial importante de la menipea clásica, el *prosimetrum* –mezcla de prosa y verso– (Smet 1996: 23 y ss.), se realiza en su actualización en el amplio uso de géneros intercalados, señalado por Bajtín como otro de los elementos diferenciadores (2005: 173), y clave en la obra de Vilas. Por un lado, con la inclusión de elementos narrativos en la lírica y de poemas en la narrativa, con la indefinición o hibridación, y con el ejercicio del género de la menipea en obras tanto en verso como en prosa, de mayor y menor extensión; por otro, con obras de diferentes grados de ficcionalización e incluso con la inserción de unas en otras; no es difícil detectar muchos fragmentos de *Zeta*, *España* o *Los inmortales*, con algunas variaciones, en la recopilación de artículos que es *Arde el sol sin tiempo*, o incluso un artículo de *Heraldo de Aragón* escaneado o un fragmento de *España* en *Aire nuestro* (2009: 206 y 250-251). Habría que incluir también aquí, además de la mezcolanza genérica, la intermedial, con la continua incorporación de fotografías, letras musicales, etc.

Conclusión

El conjunto de obras de Manuel Vilas formado por *Zeta*, *Magia*, *España*, *Aire Nuestro*, *Los inmortales*, *El Cielo*, *Resurrección*, *Calor*, *Gran Vilas*, *Listen to me* y *Arde el sol sin tiempo* forman una unidad en cuanto a su visión del mundo y su tratamiento de lo humorístico, configurada desde un punto de vista tragicómico y que entronca con lo profundo de la experiencia humana –de ahí la ambivalencia y la ambigüedad de la risa vilasiana–, y ligada a la risa antigua y popular, relacionada con la carnavalización e identificable como actualización de la tradición genérica de la sátira menipea.

Obras citadas

Acín, Ramón (2010): "Conocer la realidad, no huir de ella", *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 717, n.º 3, pp. 131-135.

Alarcón Sierra, Rafael (2012): "*Amor (poesía reunida 1988-2010)*, de Manuel Vilas", *Paraíso: Revista de poesía*, vol. 8, pp. 31-40.

Bajtín, Mijail (1989): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza.

—— (2005): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica.

Ballart, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Quaderns Crema.

Beltrán, Luis (2002): *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona, Montesinos.

—— (2009): "La risa y cuarenta millones", *Ínsula*, vol. 748, n.º 3, pp. 34-35.

Benéitez, Rosa (2009a): "El mito de la identidad en *España*, de Manuel Vilas". En: Fidel López Criado (ed.): *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*. Santiago de Compostela, Andavira Editora, pp. 165-170.

—— (2009b): "El *Aire nuestro* de Vilas ya es de todos", *Afterpost*: <http://afterpost.wordpress.com/2009/12/20/el-aire-nuestro-de-vilas-ya-es-de-todos/> [última visita: 30.09.2014].

Bevis, Matthew (2013): *Comedy. A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press.

Bobes, Carmen (2010): "Falta de humor en la gran narrativa hispanoamericana". En: Ulpiano Lada Ferreras y Álvaro Arias-Cachero Cabal (eds.): *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos*. Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, pp. 13-41.

Bremmer, Jan (1999): "Chistes humoristas y libros de chistes en la antigua Grecia". En: Jan Bremmer y Herman Roodenburg (coords.): *Una historia cultural del humor. Desde la Antigüedad a nuestros días*. Madrid, Sequitur, pp. 11-28.

Bubnova, Tatiana (2000): "Varia fortuna de la «cultura popular de la risa»". En Tatiana Bubnova (ed.): *En torno a la cultura popular de la risa*. Barcelona, Anthropos, pp. 135-163.

Buceta, Olalla *et al.* (2014): "Un breve análisis del humor en Occidente", *Cuadernos de Aleph*, n.º 6, pp. 1-24.

Caballero, Marta (2009): "Manuel Vilas: «*Aire nuestro* no es una novela sobre televisión, es una televisión»", *El Mundo. El cultural*, 9 de junio. Disponible en <http://www.elcultural.es/noticias/letras/Manuel-Vilas-Aire-Nuestro-no-es-una-novela-sobre-television-es-una-television/505552> [última visita: 30.09.2014].

Calles, Jara (2011): *Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Salamanca.

Calvo, Javier (2009): "Primer Álbum: *Aire Nuestro* de Manuel Vilas", *Quimera*, vol. 313, n.º 11, pp. 92-95.

—— (2010): "Un texto de Javier Calvo sobre mi relato «Selene Trips» publicado en el último número de la revista *Eñe*", Blog de Manuel Vilas: <http://manuelvilas.blogspot.com.es/2010/10/un-texto-de-javier-calvo-sobre-mi.html> [última visita: 30.09.2014].

Camero, Francisco (2014): "Manuel Vilas: «Un escritor se debe a la vida y no al prejuicio sobre la vida»", *Diario de Sevilla*, 12 de agosto. Disponible en <http://www.diariodesevilla.es/article/delibros/1832495/escritor/se/debe/la/vida/y/no/prejuicio/sobre/la/vida.html> [última visita: 30.09.2014].

Cilleruelo, José Ángel (2006), "Muerte y resurrección del «yo» en la poesía de Manuel Vilas". En: *El invisible anillo*, vol. 1, pp. 20-24.

Company, Flavia (2008): "Narrativa de riesgo excitante y divertida", *El Periódico de Cataluña*, 23 abril, p. 76.

Consuegra, Cristina (2012): "Manuel Vilas: «*Gran Vilas* es un título erótico»", *Culturamas*: <http://www.culturamas.es/blog/2012/08/19/gran-vilas-es-un-titulo-erotico/> [última visita: 30.09.2014].

Costa, Jordi (2010): "La (im)posibilidad de una risa. Donde la comedia pierde su nombre". En: Jordi Costa (ed.): *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*. Molina de Segura, Nausícaä, pp. 9-28.

Cutler Shershow, Scott (1986): *Laughing Matters: The Paradox of Comedy*. Massachusetts, University of Massachusetts Press.

Díez Caviedes, Rubén y G. J., Ricardo (2014): "Manuel Vilas: «Elvis cambió el mundo tanto como lo pudo cambiar Freud con el psicoanálisis»", *Jot Down*: <http://www.jotdown.es/2014/01/manuel-vilas-elvis-cambio-el-mundo-tanto-como-lo-pudo-cambiar-freud-con-el-psicoanalisis/> [última visita: 30.09.2014].

Divisa, Javier (2014): "*Zeta*, Manuel Vilas", *Tarántula. Revista cultural*: <http://revistatarantula.com/zeta-manuel-vilas/> [última visita: 30.09.2014].

Duval, Edwin M. (2007): "Rabelais and French Renaissance Satire". En Rubén Quintero (ed.): *A Companion to Satire*. Oxford, Blackwell, pp. 70-85.

Espigado, Miguel (2009): "Escribir con el cuerpo", *Quimera*, vol. 303, n.º 2, pp. 15-17.

Fernández Porta, Eloy (2008): "Los desafectos de la patria", página de DVD Ediciones, sección Firmas invitadas: <http://www.dvdediciones.com/firmas_vilas.html> [última visita: 30.09.2014].

Ferré, Juan Francisco (2008): "La España de Vilas", *Diario sur*, 25 de abril. Disponible en: <http://juanfranciscoferre.wordpress.com/2008/10/31/la-espana-de-manuel-vilas/> [última visita: 30.09.2014].

—— (2012): "Una historia cómica de España", Blog de Juan Francisco Ferré: <http://juanfranciscoferre.blogspot.com.es/2012/05/una-historia-comica-de-espana.html> [última visita: 30.09.2014].

Fontana, Antonio (2009): "Entrevista a Manuel Vilas", *ABCD*, 5 de diciembre.

Freudenburg, Kirk (2005): "Roman satire". En Kirk Freudenburg (ed.): *The Cambridge Companion to Roman Satire*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-30.

García Jambrina, Luis (2008): "Agente provocador", *ABCD*, 17 mayo.

Gómez, Sonia (2015): "Juegos autoficcionales en la obra de Manuel Vilas", *Pasavento. Revista de estudios hispánicos,* vol III, n.º 1, pp. 155-169.

—— (2013): "Refracción y transformación del humor jardeliano en la narrativa de Manuel Vilas". En: Marco Kunz y Sonia Gómez (eds.): *Nueva narrativa española*. Barcelona, Linkgua, pp. 171-193.

Gómez Barranco, Salvador (2014): "La fiesta de la autoficción en las novelas de Manuel Vilas", *LL Journal* vol. 9, n.º 2. Disponible en: <http://lljournal.commons.gc.cuny.edu/gomez-barranco-texto/> [última visita: 25.05.2015].

Gómez Trueba, Teresa (2013): "Fragmentación extrema en la *no-vela* del siglo xxi: Mora, Vilas y Fernández Mallo". En: Marco Kunz y Sonia Gómez (eds.): *Nueva narrativa española*. Barcelona, Linkgua, pp. 57-76.

Guinda, Ángel (2009): "El realismo amable de Manuel Vilas", *Cuadernos del matemático*, vol. 41-42, n.º 4, pp. 201-202.

Gurevich, Aaron (1999): "Bakhtin y el carnaval medieval". En: Jan Bremmer y Herman Roodenburg (coord.): *Una historia cultural del humor. Desde la Antigüedad a nuestros días*. Madrid, Sequitur, pp. 55-61.

Hernández, José Antonio (2010): "El humor: un procedimiento creativo y recreativo". En: Ulpiano Lada Ferreras y Álvaro Arias-Cachero Cabal (eds.): *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos*. Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, pp. 43-56.

Holland, Norman N. (1982): *Laughing. A Psychology of Humor*. Ithaca, Cornell University Press.

Le Goff, Jacques (1999): "La risa en la Edad Media". En: Jan Bremmer y Herman Roodenburg (coord.): *Una historia cultural del humor. Desde la Antigüedad a nuestros días*. Madrid, Sequitur, pp. 41-54.

Llamazares, Javier (2014): "Un verano de sol y playa", *El Diario montañés*, 3 de julio. Disponible en: <http://www.eldiariomontanes.es/culturas/libros/201407/02/verano-letras-20140702192232.html> [última visita: 30.09.2014].

Marías, Fernando (2013): "Puertas, latigazos y dioses", Blog de Fernando Marías en *Anika entre Libros*: <http://www.anikaentrelibros.com/blogs/fernando-marias/2013/12/20/puertas--latigazos-y-dioses/> [última visita: 30.09.2014].

Marqués, Juan (2008): "*Calor*, de Manuel Vilas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 700, n.º 10, pp. 102-106.

Marzal, Carlos (2009): "Aire nuestro, de Manuel Vilas", *ABC Valencia*, 24 octubre.

Mayor, David (2008): "España, de Manuel Vilas", *Turia*, vol. 87, n.º 2, pp. 411-413.

Menéndez Salmón, Ricardo (2008): "Contra los tibios", *El Comercio*, 29 de octubre.

Mesa, Sara (2014): "Blandengue y vampírica España", *Estado Crítico*: <http://www.criticoestado.es/blandengue-y-vampirica-espana/> [última visita: 30.09.2014].

Miñana, Luisa (2008): "*España*, Manuel Vilas", *El cronista de la red*: <http://www.aragoneria.com/cronista/17/espana.htm> [última visita: 30.09.2014].

Miranda, Roberto (2008): "Una voz en el desierto", *El Periódico de Aragón*, 14 de junio.

Mora, Vicente Luis (2008): "Frankenstein reflexiona", *Quimera*, vol. 295, pp. 72-73.

Moreno, Fernando Ángel (2014): "*Listen to me*, Manuel Vilas", *La tormenta en un* vaso: <http://latormentaenunvaso.blogspot.com.es/2014/01/listen-to-me-manuel-vilas.html?utm_source=feedburner&utm_medium=email&utm_campaign=Feed%3A+blogspot%2FvbtoL+%28La+Tormenta+en+un+Vaso%29> [última visita: 30.09.2014].

Moreno, Javier (2008): "*España*, de Manuel Vilas", *Deriva*: <http://deriva.org/articulos/articulos.php?ID=402> [última visita: 30.09.2014].

Olmos, Alberto (2009): "*Aire nuestro*, Manuel Vilas", *Literaturas.com*: <http://www.literaturas.com/v010/index0912revista.asp> [última visita: 30.09.2014].

Olson, Elder; Wardropper, B. W. (1978): *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*. Barcelona, Ariel.

Paraíso, Isabel (2001): *Las voces de Psique*. Murcia, Universidad de Murcia.

—— (2002): "Los procedimientos de lo risible según Cicerón". En: José Antonio Hernández Guerrero *et al.* (eds.): *Humor y las ciencias humanas*. Cádiz, Fundación Municipal de Cultura Ayuntamiento de Cádiz-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 73-83.

Paz Soldán, Edmundo (2008): "La España de Manuel Vilas", *Río fugitivo*, blog de Edmundo Paz Soldán en *El Boomeran(g)*: <http://www.elboomeran.com/blog-post/117/3944/edmundo-paz-soldan/la-espana-de-manuel-vilas/> [última visita: 30.09.2014].

Pozuelo Yvancos, José María (2009): "Sátira y carnaval", *ABCD*, 5 de diciembre.

Pueo, Juan Carlos (2002): *Los reflejos en juego (Una teoría de la parodia)*. Valencia, Tirant lo Blanc.

Pujante, Pedro (2014): "Zeta, de Manuel Vilas", *Acantilados de papel*: <http://acantiladosdepapel.blogspot.com.es/2014/07/z-de-manuel-vilas-resena-n-678.html> [última visita: 30.09.2014].

Quintero, Ruben (2007). "Understanding satire". En: *A Companion to Satire*. Oxford, Blackwell, pp. 1-11.

Reig, Rafael (2010), "El collar de perlas", ABCD, 13 de febrero.

Rocamora, Jesús (2012): "Entrevista a Manuel Vilas: «Busco en la literatura el estallido total, el carnaval interminable»", *Público*, 25 de enero.

Ródenas de Moya, Domingo (2012): "El carnaval de la muerte", *El Periódico*, 22 de febrero. Disponible en <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/carnaval-muerte-1438439> [última visita: 30.09.2014].

Rodríguez, Antonio J. (2008): "*España*, de Manuel Vilas", *El día*, 25 de mayo.

—— (2009): "Déjà vu", *Quimera*, vol. 313, n.º 11, pp. 96-97.

Rodríguez, Emma (2012): "«No interesa que la obra perdure, se quiere el éxito ya»", *El Mundo*, 31 enero.

Rodríguez, Josep María (2011): "Intensidad y altura". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 728, pp. 139-141.

Sanz Villanueva, Santos (2012): "Los inmortales", *El Cultural*, 20 de enero.

Serrano Larraz, Miguel (2012): "Sólo puede quedar uno", *Turia*, vol. 103, pp. 413-6.

Smet, Ingrid A. R. de (1996): *Menippean satire and the Republic of Letters. 1581-1655*. Ginebra, Droz.

Suárez Plácido, Rafael (2009): "El año de Vilas", *Beta*, abril-junio.

Vilas, Manuel (2002): *Zeta*. Barcelona, DVD.

—— (2004): *Magia*. Barcelona, DVD.

—— (2008): *España*. Barcelona, DVD.

—— (2009): *Aire nuestro*. Madrid, Alfaguara.

—— (2010): *Amor. Poesía reunida. 1988-2010*. Madrid, Visor.

—— (2012a): *Gran Vilas*. Madrid, Visor.

—— (2012b). *Los inmortales*. Madrid, Alfaguara.

—— (2013): *Listen to me*. Córdoba, La Bella Varsovia.

—— (2014a): *Arde el sol sin tiempo. Artículos y literatura en pequeñas dosis*. Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.

—— (2014b): "Entrevista a Manuel Vilas", *Iowa Literaria*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=MlvoN90XcRQ> [última visita: 30.09.2014].

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos

Vol. III, n.º 2 (verano 2015), pp. 371-392, ISSN: 2255-4505

LA AUTODERRISIÓN EN LA OBRA DE FERNANDO IWASAKI[1]

Bernat Castany Prado
Universitat de Barcelona

1. La autoderrisión como traición

Con los términos "autoderrisión" (del francés, *autodérision*) o "autodeprecación" (del inglés, *self-deprecation*)[2] nos referimos a la técnica retórica que consiste en la confesión o exhibición, por parte de un hablante, de sucesos o aspectos ridículos asociados a su persona, con el objetivo de atenuar su pretendida superioridad en tanto que crítico o satírico y propiciar, así, la identificación o conexión con sus interlocutores[3]. No queremos, sin embargo, reducirnos a estudiar la autoderrisión en la obra de Fernando Iwasaki como una mera estrategia retórica, sino, antes bien, tratar de vislumbrar una significación más profunda. Ciertamente, creemos, con los principales representantes de la estilística, que los tropos literarios o retóricos no son meramente neutros, sino que normalmente

[1] Este artículo es el desarrollo de una ponencia titulada "Autoderrisión y autoficción en la obra de Fernando Iwasaki", presentada en las *Jornadas internacionales sobre narrativa actual "La autoficción hispánica en el siglo xxi"*, que se celebraron del 7 al 9 de octubre de 2013, en la Universidad de Alcalá.

[2] A pesar de ser una traducción directa del francés, el término "autoderrisión" es perfectamente válido en español, pues puede hacerse derivar del sustantivo desusado "derrisión", que significa, según el DRAE 'irrisión' o 'escarnio'. He descartado el término "autoparodia" o "parodia del yo", acuñado por Jean Paul Richter, en su *Introducción a la estética*, de 1800, así como "autoironía", porque la parodia y la ironía son sólo dos de las muchas modalidades de la irrisión, cuando mi intención es tratar de abarcar el mayor número posible.

[3] Según Bouquet y Riffault (2010), la autoderrisión facilita las relaciones con los demás y reconforta ante la adversidad.

expresan (al articularse con otros elementos narrativos, estilísticos o temáticos) una determinada filosofía o sensibilidad. Un modo de trascender la interpretación meramente formal de la autoderrisión o autodeprecación es tomar conciencia de sus potencialidades simbólicas. Si bien es cierto que existen casos en los que la autoderrisión es utilizada como una estrategia para ridiculizar "desde dentro" a un colectivo en particular, en la mayor parte de los casos tenemos la sensación de que el autor, narrador o personaje que se ríe de sí mismo se está riendo también de la humanidad en su conjunto, de la que él no sería más que un ejemplar. En dichas ocasiones, el discurso autoderrisorio se nos revela como un discurso filosófico o antropológico de alcance universal. Por otra parte, la autoderrisión no se da siempre de forma directa, esto es, en primera persona, sino también de forma indirecta o, digámoslo así, "por poderes"[4], a través de personajes, situaciones, acciones o reflexiones en las que el autor no se presenta como un ser superior respecto del objeto de su risa, como sucede en la sátira, sino como un ser afectado por los mismos rasgos risibles. Podemos afirmar, pues, que la autoderrisión es un rasgo omnipresente en la literatura, la filosofía e, incluso, la teología occidentales. Este hecho es el que nos lleva a sospechar que la autoderrisión no es una mera estrategia retórica, sino la expresión de algo mucho más profundo.

En el ámbito literario nos encontramos, por ejemplo, con los trágicos griegos, muchos de cuyos monólogos pueden verse como reflexiones amargamente autoderrisorias acerca del carácter irónicamente trágico de la existencia; con Luciano de Samósata, en cuyos opúsculos se ríe de la estupidez y presunción de los hombres, ya sea directamente (*El cínico*), ya sea indirectamente, a través del género de la adoxografía o elogio desmesurado de realidades despreciables o risibles (*Elogio de las moscas*); con Erasmo, en cuyo *Elogio de la locura* el cínico autoelogio de la locura supone, entre otras cosas, una autoburla de la propia condición humana; con Montaigne, quien en sus *Ensayos* nos habla en tono desenfadado tanto de sus defectos físicos como de su indecisión, inconsistencia, mala memoria, tacañería o lentitud de espíritu; con Shakespeare, muchos de cuyos personajes se ríen de la inconstancia, pequeñez e ignorancia de esa "quintaesencia del polvo" que es el hombre; con Cervantes, cuyo héroe simboliza, en parte, la humanidad misma riéndose de un fanatismo que vive encerrado en los libros, de espaldas a la realidad y deseoso de imponer violentamente sus fantasías; o con Borges, en cuyos ensayos y relatos humilla festivamente las pretensiones cognoscitivas y existenciales de los hombres, reservándose siempre para sí mismo algún comentario autoirónico.

También en la historia de la filosofía nos encontramos con numerosos ejemplos de autoderrisión. El filósofo griego de origen escita conocido como Anacarsis (s. VI a. C.), no solo fue un modelo para los futuros filósofos cínicos, sino que también dio lugar a un personaje literario que se caracterizaba por

[4] Montaigne se reiría de sí mismo (y de la humanidad, que en él se cifra) directamente, mientras que Luciano, Erasmo, Shakespeare, Cervantes o Borges lo harían a través de sus personajes y de aquello que les sucede.

su sentido del humor, en muchas ocasiones autodenigrativo[5]. Por su parte, Sócrates será presentado como epítome del sabio en virtud de su conciencia del carácter irremediablemente estulto del ser humano, y de sí mismo, cifrado en su autoirónico "sólo sé que no sé nada". Piénsese también en los filósofos cínicos, muchas de cuyas anécdotas o *chreía*, como, por ejemplo, masturbarse en público, chocarse con la gente que sale del teatro, caminar desnudo o comer huesos como un perro, tenían un componente claramente autoderrisorio[6]. Finalmente, los autores pertenecientes a la tradición escéptica, desde Pirrón hasta Borges, pasando por Sexto Empírico, Petrarca, Erasmo, Montaigne o David Hume, se burlan en sus propias personas del carácter ignaro de todo ser humano[7].

También en el ámbito religioso nos encontramos con numerosos ejemplos de autoderrisión. En la *Ilíada,* Homero afirma que "todos los dioses ríen a la vez, descaradamente, de las desgracias de los hombres" (lib. 1, v. 561). Por su parte, el autor del libro de *Job* hace que Dios se burle sarcásticamente de Job y de sus amigos, que son símbolo del ser humano, que pretende vanamente comprender sus designios:

> 4 ¿Dónde estabas tú cuando yo fundaba la tierra?
> Házmelo saber, si tienes inteligencia.
> 5 ¿Quién ordenó sus medidas, si lo sabes?
> ¿O quién extendió sobre ella cordel?
> [...]
> 21 ¡Tú lo sabes! Pues entonces ya habías nacido,
> Y es grande el número de tus días. (Job*,* 38, 4-5 y 21)

Algo semejante sucede en el *Eclesiastés,* donde el autor, claramente influido por el epicureísmo y el escepticismo helenísticos, insiste en la insignificancia del hombre, lo que supone a su vez una burla autodeprecativa de su propia persona. También en los *Salmos* (2, v. 4) se dirá: "El que se sienta en los cielos se sonríe, Yahvé se burla de ellos". Dicha tradición continuará en numerosos sermones medievales; en san Francisco de Asís, que se presentaba a sí mismo como "bufón de Dios" y fue protagonista de anécdotas autodenigrativas que lo hermanaban con los cínicos grecolatinos; en la doctrina de la docta ignorancia de Nicolás de Cusa, autor de unos *Diálogos del idiota*; en la *philosophia Christi* de Erasmo, contenida tanto en el *Elogio de la locura*[8], como en los *Ensayos* de Montaigne, e, incluso, en la obra crítica de Kant.

---

[5] Véase al respecto "El acento escita: Anacarsis y los cínicos", de Martin (2000: 182-207).

[6] La fuente principal es el libro VI de las *Vidas de los filósofos más ilustres*, de Diógenes Laercio. El lector también puede hallar una exhaustiva antología del rico anecdotario cínico en la antología de testimonios *Los filósofos cínicos y la literatura moral serioburlesca*, de José A. Martín García, donde también pueden leerse las famosas *Epístolas pseudodiogénicas* (2008: I, 391-429).

[7] Es fundacional dentro del discurso humanista el *De mi ignorancia y de la de muchos otros* de Petrarca.

[8] No es extraño que el único libro del *Antiguo testamento* del que se ocupó Erasmo intensivamente fuese el *Eclesiastés*, del que hizo una paráfrasis en 1534.

Como decíamos más arriba, esta omnipresencia de la autoderrisión nos lleva a sospechar que nos hallamos ante un motivo fundamental de la cultura occidental. Un lugar por el que iniciar el descenso hacia esta especie de placa tectónica cultural se halla en *Le rire,* de Henri Bergson, donde se afirma que "en la risa siempre hallamos la intención inconfesada de humillar y, por lo tanto, de corregir a nuestro prójimo" (2008, cit. en Johnson, 2012: 13)[9]. De algún modo, reírse de la humanidad a través de uno mismo tendría como objetivo ejercer una especie de humillación pedagógica que supondría un cierto acendramiento filosófico o, incluso, religioso. Ciertamente, en su origen, la autoderrisión o autodeprecación estuvo estrechamente conectada con la experiencia religiosa. Recordemos, para empezar, que, según el *DRAE,* la primera acepción del verbo "humillar", esto es, 'inclinar o doblar una parte del cuerpo, como la cabeza o la rodilla, especialmente en señal de sumisión y acatamiento', designa la genuflexión que suele realizarse antes de entrar en un templo religioso. Por su parte, la famosa inscripción que se hallaba grabada en el frontón del templo de Apolo, en Delfos, y que rezaba "conócete a ti mismo", no debería ser interpretada, como tantas veces se ha hecho, en términos psicológicos, sino, antes bien, en términos religiosos, esto es, como una exhortación a tomar conciencia de la insignificancia del hombre frente al dios que se está a punto de adorar.

Como era de esperar, en el seno del mundo clásico, la autoderrisión trascenderá la esfera meramente religiosa. La autohumillación o genuflexión espiritual será vista en el mundo grecolatino como vía y meta de sabiduría, y es una constante no solo de sus más importantes expresiones filosóficas (socratismo, escepticismo, cinismo, epicureísmo), sino también literarias (Homero, Sócrates, Eurípides, Pirrón, Lucrecio, Luciano). Podríamos llegar a afirmar que una de las características fundamentales de la voz de los clásicos es precisamente esta entonación autoderrisoria, que no sería un simple rasgo formal, ni siquiera tonal,

[9] La bibliografía acerca de la risa es inabarcable. Además del libro de Bergson, que aquí utilizamos más como punto de partida que como marco teórico, pueden destacarse los *Escritos filosóficos* de Mosses Mendelsohn (1729-1786), donde se afirma que la risa es el contraste entre la perfección y la imperfección; la *Crítica del juicio* (1790) de Kant, donde lo cómico es dotado de un estatuto epistemológico, por ofrecer una percepción distinta, pero no totalmente falsa, de la que nos ofrece la razón; la *Estética* de Jean Paul Richter, que trató de aumentar la concepción kantiana del humor, explorando los aspectos más subjetivos de la comicidad, que no sería solo el resultado de una situación o característica objetiva, sino también de una actitud o forma subjetiva de mirar el mundo; las *Lecciones sobre estética* de Hegel, para el que lo cómico resultaba de la contradicción entre la "pesadez" del mundo real y la "levedad" del mundo del espíritu humano; la *Postdata acientífica a modo de conclusión* (1842), publicada por Kierkegaard bajo el seudónimo de Johannes Climacus, donde afirma que la raíz de lo cómico y de lo trágico es la contradicción entre lo infinito-eterno y lo finito-provisorio, para afirmar, luego, que lo cómico es la antesala de la fe; El *chiste y su relación con el inconsciente* de Freud, quien vio en la risa un mecanismo de liberación del inconsciente reprimido; "Sobre la risa", incluido en *Subjetividad* (1940), de Joachim Ritter, donde se niega la idea de que lo cómico se basa fundamentalmente en la incongruencia y se lo entronca con la idea de juego; o *Die Komoedie*, de Greiner (1992: 25-26), donde se nos informa que el término "comedia" procede de "*komodia*", que significa 'el canto del *komos*', que era el grito de la multitud que participaba en los ritos dionisíacos. Vale también la pena destacar obras como *Risa redentora* (1997, traducido en 1999), de Peter Berger, quien tras una cartografía excelente de los diferentes tipos de la risa se centra en la relación de ésta con la religión y la filosofía; o *De Job a Woody Allen: el humor judío en la literatura* (2000), de Stora-Sandor, que se centra en las particularidades del humor judío a lo largo de la historia.

sino que estaría conectada con una concepción religiosa de la sabiduría consistente en la alegre aceptación de las limitaciones de la condición humana.

Más aún, la autoderrisión llegará a constituirse en uno de esos "ejercicios filosóficos" o "espirituales" con los que las diversas escuelas filosóficas buscaban liberar al hombre de las "pasiones tristes", por utilizar el término spinoziano, que le impiden el acceso a la felicidad. Recordemos, con Pierre Hadot, que, según la filosofía antigua, en general, la principal causa de sufrimiento del hombre proviene de las pasiones, contra las que cada escuela filosófica, en particular, propone un método terapéutico constituido por unos ejercicios espirituales que no solo buscan liberarnos de las pasiones específicas que nos torturan, sino que también persiguen una transformación global del ser (2006: 26)[10]. El humor, particularmente la autoderrisión, tendrá una función fundamental en este proyecto terapéutico y psicagógico[11]. Los epicúreos, por ejemplo, utilizarían la autoderrisión para liberar al hombre de sus miedos y ansiedades, como prueban algunas máximas de Epicuro y numerosos fragmentos del *De rerum natura*, de Lucrecio, donde se insiste en la insignificancia y ridiculez de los hombres, con el objetivo de restar dramatismo a la muerte y a todas esas fantasías, religiosas o no, que le impiden vivir con alegría. Por su parte, los escépticos utilizarán la autoderrisión para aligerar al hombre de sus excesivas pretensiones de conocimiento, que tienden a provocar ansiedad, en el nivel individual, y fanatismo, en el nivel colectivo. Ese es, precisamente, el objetivo de Sexto Empírico, Luciano, Montaigne, Cervantes o Borges cuando se burlan (estilística, argumental o ficcionalmente) de sus propias insuficiencias cognitivas. También, como vimos, las anécdotas protagonizadas por los filósofos cínicos, particularmente por Antístenes, Diógenes de Sínope o Crates, buscaban destruir la idea excesivamente elevada que el hombre tiene de sí mismo en tanto ser civilizado, con el objetivo de depurarlo y ponerlo en la vía de una vida más libre y natural. Incluso el estoicismo, mucho más serio y pomposo, utilizó la autoderrisión para aleccionar al hombre acerca de su auténtico tamaño y función en el seno del cosmos, con el objetivo último de librarlo de su tendencia a fatigarse tras lo imposible y frustrarse ante lo ineluctable. ¿No está ridiculizándose a sí mismo, y a través de sí mismo al ser humano, Marco Aurelio cuando afirma, en sus *Meditaciones*, que "la relación sexual es una fricción del intestino y eyaculación de un moquillo acompañada de cierta convulsión" (VI, xiii, 115)?

No solo el mundo grecolatino, sino también el mundo cristiano le otorgaría un papel fundamental a la autoderrisión, si bien es cierto que su función no será tanto psicagógica como teológica y que durante la época medieval fue

---

[10] Según estudió brillantemente el historiador de la filosofía Pierre Hadot, si bien el término *exercitia spiritualia* suele estar asociado con la tradición cristiana, lo cierto es que dicho término no solo "está documentado desde mucho antes de Ignacio de Loyola", en el antiguo cristianismo grecolatino, sino también en la *askesis* de las escuelas helenísticas (2006: 24).

[11] Véase al respecto *El concepto de la ironía en Sócrates,* donde Kierkegaard afirma que Sócrates estaba más cercano de Antístenes o de Diógenes (a quien significativamente Platón llamó "Sócrates enloquecido") que de ningún otro filósofo, y que la ironía o autoironía es una especie de "ejercicio espiritual", semejante a los que él mismo realizaba con su padre, consistente en *humillar* al hombre, haciéndolo de este modo más receptivo para la fe.

sustituida por un tipo de autohumillación más dolorista, culpabilista y aterradora. Recordemos, con el sociólogo Peter Berger, que uno de los conceptos fundamentales del cristianismo es la idea de que Dios se humilló al descender de la infinita majestad divina para adoptar la forma del ser humano más despreciado y ridiculizado (2006: 303). Tanto es así que el misterio esencial de la redención parece ser la irónica coincidencia entre el Cristo humillado, y burlado, de la Pasión y el *Christus Victor* de la mañana de Pascua. Desde entonces, todo hombre considerado necio, loco o ridículo por seguir a Cristo simboliza la *kenosis*, esto es el "vaciamiento" o "humillación" de Dios, que redime al mundo. No es extraño, pues, que todo el cristianismo se estructurase en torno a un programa *kenótico*, concebido como un ejercicio permanente de humillación que no solo aceptaba una entonación ascética y rigorista sino también autoirónica y festiva (Berger 2006: 303). Ciertamente, dicho programa se halla presente, de diversas maneras, en las prácticas autodeprecativas de los monjes del desierto en Egipto, en las extravagancias de los predicadores callejeros del cristianismo ortodoxo oriental, en las "locuras" de San Francisco de Asís, en la "santa ignorancia" de Nicolás de Cusa, en el *Elogio de la locura* de Erasmo, en el exhibicionismo de Montaigne, en la ironía ascética de Kierkegaard y *El idiota* de Dostoievski, o en el escepticismo festivo de Chesterton.

Vale la pena insistir en que el programa *kenótico* cristiano tiene muchas declinaciones. Así, en la Europa del Renacimiento, de la mano de Lorenzo Valla, Erasmo, Rabelais y Montaigne, la autodeprecación *kenótica* confluirá con el epicureísmo y el escepticismo, y más que humillar al hombre frente a la divinidad, al modo del libro de *Job,* buscará liberar a los hombres de los miedos y ansiedades religiosos, con el objetivo de reestablecer una vivencia más humana y tranquila del mundo y de la religión. Por su parte, el romanticismo, con Kierkegaard a la cabeza, presentará la ironía como la fase existencial o camino espiritual que precede a la fe, puesto que nos muestra la situación irónica, incongruente del hombre entre, como decía Pascal, el cero y el infinito (Berger 2006: 303).

Señalemos brevemente que, durante la primera crisis de la modernidad, a finales del siglo XIX y principios del XX, numerosos autores, como Friedrich Nietzsche, Fritz Mauthner, Edmund Husserl, William James, Martin Heidegger o José Ortega y Gasset, que no solo veían en la euforia cientificista de la "modernidad" un pecado de *hybris*, sino también un camino equivocado, iniciaron una tarea de humillación de las excesivas pretensiones modernas. Desde diferentes perspectivas, Chesterton, Borges o Machado de Assis, tan influyentes todos en la obra de Fernando Iwasaki, trabajaron consciente o inconscientemente en esa dirección. La segunda crisis de la modernidad, que hemos dado en llamar posmodernidad, con Gadamer, a la cabeza, y luego el neonietzscheanismo de Foucault, Lyotard o Vattimo, supondrá el reinicio del programa *kenótico* iniciado por Nietzsche tras su congelación durante las dos guerras mundiales y las dos primeras décadas de la posguerra[12].

[12] Véase al respecto el excelente ensayo *Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad* (2001), del historiador de la ciencia Stephen Toulmin.

2. La autoderrisión en la obra de Fernando Iwasaki

En el prólogo de la antología de artículos periodísticos titulado *Una declaración de humor*, Fernando Iwasaki afirma que "reírnos de nosotros mismos" es una "fase superior del humorismo" (2012b: 9). Unas líneas más abajo, el autor se suma a una larga tradición de caídas epifánicas, que incluye a Tales de Mileto cayéndose en un pozo, a Diógenes de Sínope chocando contra los atenienses que salen del teatro y a San Pablo cayéndose del caballo, al utilizar la imagen del "patinazo" para afirmar que la autoderrisión es un elemento necesario para que el humor sea auténtico:

> ... la epifanía humorística solo nos traspasa si aprendemos a reírnos después de hacer un papelón o cuando nos viene la risa floja después de pegar un patinazo. Tal es la diferencia que existe entre caerse y "tirarse al suelo", porque si Saulo se hubiera "tirado al suelo", jamás se habría convertido en san Pablo. (Iwasaki 2012b: 9)

Asimismo, en su libro de cuentos *España, aparta de mí estos premios,* Iwasaki describirá a su lector ideal, lo que no deja de ser una de las formas del arte poética, como aquel que sabe reírse de sí mismo: "hay dos Españas y solo es posible escribir para una de las dos. Mi elección es clara y rotunda: siempre escribo para la España que sabe reírse de sí misma (2009b: 14).

Parece lícito, partiendo de este tipo de afirmaciones, atribuir a Fernando Iwasaki una distinción entre un humor auténtico y un humor inauténtico. Pero, aunque nuestro autor llegue a afirmar que "la finalidad del humorismo no es hacer reír sino hacer pensar" (2012b: 9), sería un error pensar que, para él, la trascendencia cognoscitiva es la única finalidad del humor auténtico. Recordemos, por ejemplo, cómo, en la dedicatoria de *Una declaración de humor*, se habla de la necesidad de curarnos mediante el humor de "la bilis y la solemnidad" (2012b: 7), y cómo, en *rePublicanos,* se reivindica el humor como arma de emancipación política[13]. Podemos distinguir, pues, con Iwasaki, al menos tres virtudes del humor, en general, y de la autoderrisión, en particular: cognoscitivas, existenciales y políticas.

En lo que respecta a las virtudes cognoscitivas de la autoderrisión, destaquemos el efecto desalienante que tiene la autoironía en relación con las ficciones, idealizaciones, deformaciones o manipulaciones que obstaculizan el autoconocimiento. Los autores, en general, y Fernando Iwasaki, en particular, suelen utilizar dos grandes tipos de estrategias autodeprecativas. La primera se centraría en los aspectos fisiológicos que caracterizan la vida del ser humano, mientras que la segunda se ocuparía más bien de los aspectos existenciales o morales.

Uno de los motivos habituales de lo que podemos llamar "autoderrisión fisiológica" es el del fracaso amoroso o sexual, un tema esencial en la obra de

[13] "¿Por qué no hemos querido reírnos más y mejor de nuestros caudillos? Con las honrosas excepciones de Serna e Ibargüengoitia, casi ningún escritor latinoamericano ha perseverado en la imagen esperpéntica del dictador inaugurada por Valle-Inclán" (Iwasaki 2008: 99).

Fernando Iwasaki, quien llegará a dedicar toda una obra, titulada el *Libro del mal amor* (2001), a narrar "diez de mis fracasos amorosos más espectaculares" (2005a: 17). También los cuentos que conforman *Helarte de amar* (2012a) están poblados por personajes desorientados, desbordados, desconcertados o desubicados en sus experiencias sexuales. Así, el protagonista del relato que da título a la colección se encuentra embarcado permanentemente en situaciones ridículas debido a que su pareja solo alcanza la excitación a temperaturas extremadamente bajas (2012a: 20-46); el protagonista del relato titulado "En el batimóvil, con *Miss* Graciela" (2012a: 14-22) es un niño cuya visión del sexo, además de cándida, está totalmente distorsionada por el imaginario de la cultura de masas infantil; y, en "Las memorias de Madame Quiñónez" (2012a: 23-27), las enrevesadas fantasías sexuales de los clientes de un prostíbulo nos los revelan como seres ridículos y precarios.

También en el capítulo "Melodías de Mocedades", incluido en *El descubrimiento de España*, se narran fracasos amorosos, incidiendo en sus aspectos más ridículos (1996: 64). Finalmente, en prácticamente todos los artículos periodísticos recogidos en *Una declaración de humor*, lo que podemos llamar "el yo periodístico" se presenta como un coleccionista de fracasos amorosos. Así, en "Ligar en abstracto", este afirma haber intentado usar el arte para seducir, "pero nunca me comí ni medio rosco" (2012b: 14); en "El amante pasivo", explica que su psicoanalista le ha recomendado "que aproveche los estímulos del entorno para sublimar la experiencia sexual" y se convierta "en un *amante pasivo*" (2012b: 16); y en "Ser mono en Jerez" afirma que tras estudiar los hábitos sexuales de los animales, con el objetivo de mejorar sus dotes de seducción, "yo era capaz de enamorar a una nutria, un caimán o una cigüeña, pero del todo inútil con el personal de mi especie" (2012b: 107). Cabe insistir en que la autoironía de tema sexual y amoroso que caracteriza todos los relatos de este libro es, por metonimia, símbolo del carácter trágico de la existencia humana en su conjunto, por la sencilla razón de que esa insuficiencia o impotencia fisiológica o cognoscitiva en lo que respecta al mundo de la sexualidad es una experiencia universal. Del mismo modo que en las novelas de dictador suele producirse una inconsistencia irónica entre el poder absoluto del tirano y su tópica impotencia sexual, en la narración de estos fracasos amorosos, la sexualidad es símbolo de la incongruencia entre la pequeñez, impotencia o ignorancia de los hombres y la infinitud, omnipotencia e incognoscibilidad del universo[14].

Pero la sexualidad no es el único proceso fisiológico que nos presenta al hombre como un ser ridículo (y, no lo olvidemos, liberado de miedos, angustias

[14] En su brillante ensayo *Risa redentora,* Peter Berger pone como ejemplo de la "discrepancia fundamental entre el ser humano y la enormidad elefantiásica del universo" el siguiente chiste: Un ratón se topa con una elefante y le dice: -Oh, señorita, siempre he deseado hacer el amor con una elefanta. La elefanta se ríe pero le dice: -¿Por qué no? Adelante, ratoncito. La elefanta se tumba debajo de un cocotero y se acomoda como buenamente puede para que el ratón pueda acoplarse. Al cabo de un rato la elefanta se duerme, pero, entonces, una ráfaga de viento sacude los árboles y un coco se desprende y cae sobre la cabeza de la elefanta. Esta se despierta y exclama: -¡Ay! Y el ratón le responde solícito: -¡Oh, cuánto lo siento! No quería hacerle daño (2006: 64).

y expectativas excesivas), sino también todos aquellos que están relacionados con las funciones escatológicas. El estornudo, el eructo, la flatulencia, el ruido de tripas o el sudor no solo despiertan hilaridad por su carácter inesperado, sino también por contravenir la concepción excesivamente espiritual y sublime que el ser humano tiene de sí mismo. Ciertamente, a diferencia de los *Ensayos* de Montaigne, en la obra de Iwasaki no hallamos una autoderrisión de temática explícitamente escatológica, si bien en una novela como *Neguijón* se narra la historia de un sacamuelas obsesionado por hallar el fantástico gusano que en el siglo xvi se creía que ocasionaba las caries, y que, según se dice, "anida entre la roña y las grietas de los dientes" (2005b: 79). A lo largo de toda la novela son constantes las referencias a las funciones fisiológicas y a las enfermedades, que no son presentadas como un elemento accidental, sino, antes bien, como una constante necesaria y específica de toda existencia: "En realidad, a todos les dolía algo aquella mañana: uñeros, lobanillos, sietecueros, hernias, migrañas, cólicos, panadizos, tumores, ciáticas y almorranas" (2005b: 15). Y entre todas estas enfermedades o taras, se halla la caries, símbolo del carácter a la vez doloroso e inocuo de la existencia humana, según apuntan diversos pasajes de la novela: "engendradas en los fangos de la boca y en los meollos de las muelas, cuyos mordiscos traspasaban de dolor y cuya podredumbre era el principio de la corrupción de nuestros cuerpos (2005b: 134)[15].

Junto a la sexualidad, las necesidades perentorias y las enfermedades como motivos autoderrisorios, nos encontramos también con la muerte. Para empezar, tal y como subraya ese irónico azar etimológico que nos ha llevado a denominar como "escatológico" todo lo que a ella se refiere, no solo el ser que agoniza, sino también el cadáver mismo protagonizan todo tipo de procesos fisiológicos (defecaciones, orines, gases, estertores, gemidos, sudores), que a pesar del contexto de dolor y de tristeza pueden llegar a despertar hilaridad. Así, en *Inquisiciones peruanas* (1994), entremezcladas con la regocijada descripción de las heterodoxias sexuales y religiosas de ciertos personajes históricos de la América colonial, se realizan numerosas alusiones a las funciones escatológicas, tan presentes en salas de tortura, hogueras y cadalsos[16].

Más allá de su carácter doblemente escatológico, la muerte en sí misma tiene una fuerte vis cómica. Una caída fatal, un cadáver en una postura imposible, un suicidio frustrado, una imprudencia estúpida y fatal o unas últimas palabras cuyo destinatario no llegó a oír debido a un despiste o a un ruido casual son ciertamente situaciones que pueden hacer gracia y, lo que es más importante, ponen al hombre en *su sitio,* puesto que le recuerdan su carácter indefenso, ignaro y ridículo. Esta es, precisamente, la sensación que experimenta el lector de la colección de microficciones titulada *Ajuar funerario* (2009a), donde la muerte

[15] Véase también los siguientes ejemplos: "naufragando su entendimiento y agusanándose la almendra del cerebro" (Iwasaki 2005b: 138); "antes de que su alma se agusanara como una muela" (Iwasaki 2005b:149).

[16] Esa es, claramente, la intención de la escritora Rosa Sala Rose cuando nos informa que, durante la grabación del *Triunfo de la voluntad*, de Leni Riefenstahl, hubo numerosos problemas logísticos para que los numerosos figurantes pudiesen satisfacer sus necesidades fisiológicas.

es narrada siempre desde un enfoque que nunca deja de recordarnos, utilizando las palabras de Desmond Morris (2003), que somos un "mono desnudo".

En lo que respecta a lo que podemos llamar "autoderrisión moral o existencial", nos encontramos, con la burla del carácter existencialmente ridículo del ser humano, cuya infantil presunción contrasta con su inconsistencia, su mediocridad, su soledad o su brevedad, y, particularmente, con la burla de la ignorancia que lo caracteriza y que no solo lo lleva a desconocer la infinita complejidad del universo, seguramente para olvidar que este lo aniquila, sino también su propia identidad, ya sea individual o colectiva. Así, en la estela del escepticismo borgeano, son constantes las protestaciones de ignorancia del autor: "mi ignorancia" (1996: 176), "mi vasta ignorancia" (2011: 17), etc.

También es habitual en la obra de Fernando Iwasaki que el autor se presente a sí mismo, y por extensión a toda la humanidad, como una secuela de la niñez. La candidez, incomprensión y desorientación que caracteriza a los niños y que nos los hace al mismo tiempo ridículos y entrañables perdura en el ser adulto, que frente a la inmensidad del cosmos nunca dejará de ser un niño. A eso mismo apuntan muchos de los chistes que Kierkegaard recogió, bajo el nombre de Johannes Climacus, en su *Postdata acientífica a modo de conclusión*. Baste recordar aquel que presenta a un niño de cuatro años diciéndole a un niño de tres: "tranquilo, corderito". Esa especie de *mise en abîme* que tras hacernos reír o sonreír de la candidez de un niño nos hace sentir que nosotros somos igualmente cándidos respecto de otras realidades superiores es una constante en la obra de Iwasaki. Recordemos, a modo de ejemplo, el capítulo "Mi voz igual que un niño" de *El descubrimiento de España* (1996: 11-65), el ensayo "El texto como pretexto", incluido en *Mi poncho es un kimono flamenco* (2005a: 13-19), el relato "En el batimóvil, con *Miss* Graciela", recogido en *Helarte de amar* (2012a: 14-22), así como muchas de las microficciones incluidas en *Ajuar funerario* (2009a).

Otra de las estrategias derrisorias más habituales consiste en burlarse de las capacidades descriptivas, racionales e, incluso, pragmáticas del lenguaje. El carácter autoderrisorio de este tipo de burlas es paradójico, por autorreferencial, ya que se ríe tanto del lenguaje humano, en general, como de la burla que se está produciendo en ese mismo momento. En la obra de Fernando Iwasaki la autoderrisión lingüística es omnipresente. Baste, a modo de ejemplo, un título como *Helarte de amar* (2012a), que remite a la obra *homófona* de Ovidio; *España, aparta de mí estos premios* (2009b), que parodia una obra poética de César Vallejo; o infinitos juegos de palabras como utilizar el término "ciencia-fricción" para referirse al carácter fantasioso de las historias eróticas incluidas en *Helarte de amar* (2012a: 12); decir que las funerarias del Perú son "más pomposas que fúnebres" (2009a: 11); hacer que un personaje afirme que van a envenenar a un japonés con un *daiquiri* (2009b: 51); decir que unas monjas "ya no eran madres", precisamente porque habían tenido hijos (1996: 15); hablar de "Fantasías textuales" (2012a: 83); o, finalmente, bautizar a algunos de los personajes de *Helarte de amar* con nombres como "Tecacho Arakama" o "Boris Fornikov" (2012a: 69).

Los constantes juegos de palabras tienen un efecto demoledor sobre la confianza que los hombres suelen tener en las capacidades cognoscitivas del

lenguaje. Cada juego de palabras nos recuerda de un modo festivo el carácter vago, ambiguo, confundente, caricaturesco o violentador del lenguaje. Ciertamente, el juego de palabras tiene un escaso predicamento en la literatura española contemporánea. Si de alguna fuente bebe Iwasaki es, a través de Guillermo Cabrera Infante, de la literatura inglesa, que tiene mucha más estima por el juego de palabras o *spun*. Iwasaki escribe, por utilizar el neologismo del autor de *Tres tristes tigres*, en *spunish*, esto es, en un español plagado de juegos de palabras, hecho que le ha costado caro en una tradición dominada por los *agelastos,* que es el término griego que rescató Rabelais para referirse a aquellos que no sabían reír, por tomárselo todo, incluso a sí mismos, muy en serio. Recordemos que dicha seriedad no solo contravenía las creencias epicúreas de Rabelais, sino también el mismísimo mensaje cristiano, por lo menos tal y como lo entendía el erasmismo, al que este se adscribía.

Cabe añadir que la autoderrisión lingüística suele ir asociada a una sensibilidad de corte escéptico, que, al mostrarse consciente de las limitaciones del lenguaje, adopta una posición más tolerante y dialogadora. Esa fue, precisamente, la apuesta de los erasmistas y su *consuetudo*, de Montaigne y su "*que sais-je?*", de Cervantes y sus vacilaciones lingüísticas (recuérdese el famoso episodio de las "truchuelas"), de Shakespeare y sus "palabras, palabras, palabras" o de Borges y sus críticas mauthnerianas del lenguaje. Pero, como dice Iwasaki en *rePublicanos*, parodiando el inicio de *Conversación en la Catedral*, de Vargas Llosa, el momento en que España "se jodió" fue cuando eliminó de su seno la tradición erasmista y, con ella, su escepticismo lingüístico (2008: 25). En este sentido, la autoderrisión lingüística, tan sistemáticamente practicada por Iwasaki, entronca con un proyecto de rescate de la voz humanística que la Contrarreforma, de un lado, y la modernidad cartesiana, del otro, marginaron[17].

Añadamos que la autoderrisión lingüística adopta, en Fernando Iwasaki, otras formas además del juego de palabras. Nos encontramos, por ejemplo, con numerosas expresiones que buscan rebajar, cuando no contradecir, las afirmaciones que se están realizando ("quizás", "es posible que me equivoque", "puede ser", "también es cierto que", "no es improbable que"), así como con reflexiones humorísticas acerca del carácter imperfecto o, incluso, superfluo del lenguaje:

> Palabras como "glúteo", "picaporte", "intravenosa" o "exquisito" estaban ausentes de nuestro acervo infantil, mas no las necesitábamos porque bastaba con referirse a la "cosa" o al "esto" o con decir "me duele" o "me gusta". Del mismo modo, cada vez que hacemos el amor prescindimos de los conceptos anatómicos y las complicadas definiciones latinas, ya que esas "cosas" y aquellos "estos" bien pueden llamarse "picaporte" o "intravenosa", y sigue siendo suficiente "me duele" o "me gusta". (Iwasaki 2005: 13)

Lo que hemos dado en llamar "autoderrisión existencial o moral" también tiene por objeto la propia identidad, ya sea colectiva o individual. Como vimos más arriba, este tipo de autoderrisión identitaria es, para Fernando Iwasaki, un

[17] Véase al respecto Toulmin (2001 y 2003) y Castany Prado (2012c).

atributo fundamental de su lector ideal. No es extraño, pues, que la burla de sus propias adscripciones identitarias sea una constante en toda su obra. Para empezar, en la tradición de *Lima la horrible,* de Salazar Bondy, Iwasaki se ríe de su propia ciudad de origen en el "Exordio" de *Inquisiciones peruanas*. Sus burlas tienen por objeto desmontar la versión oficial de lo que es Lima: "limpia ciudad perfumada de magnolias", habitada por una "población entregada a los rezos" (2007: 17). Es interesante que el autor diga que se propone "redimir" (19), con su libro, la ciudad de Lima, ya que, de este modo, este tipo de autoderrisión identitaria se nos muestra como una herramienta de autoconocimiento y de crítica. La risa revela la realidad limeña, promiscua, mestiza, desordenada y sucia, por la sencilla razón de estar viva, redimiéndola de la frialdad y esterilidad del puritanismo, que espera de ella que sea "una ciudad pacata y pudibunda [...] cucufata y santurrona" (19).

Iwasaki no solo se reirá de su ciudad de origen, sino también de las diferentes culturas y nacionalidades de las que participa. Así, en *rePublicanos*, en la línea de la literatura antipatriótica de Gombrowicz, Musil, Bernhard, Copi, Fogwill o Castellanos Moya[18], nuestro autor no tiene problema en afirmar que España y Latinoamérica "compartimos las mismas taras y miserias" (2008: 27); entre otras, padecer el "narcisismo botarate de las sociedades cerradas" (30), haber protagonizado "Una modernidad a la antigua" (21-30), haber vagado "A oscuras en el siglo de las luces" (31-43) o haber sufrido una verdadera furia constitucional ("en menos de doscientos años España y los países hispanoamericanos acumulamos un total de 403 textos constitucionales", 72).

Por si esto no fuese suficiente, nuestro autor se reirá también de la identidad humana. Nuevamente, su objetivo es *redimirla* de la alta concepción que esta tiene de sí misma, para reconciliarla con su identidad verdadera, menos sublime, ciertamente, pero más viva y alegre. Desde este punto de vista, la historia de la humanidad no es esa progresiva elevación hacia la perfección absoluta, sino, antes bien, un hormigueo caótico y ridículo del que puede nutrirse la literatura: "si fuera cierto –como creía Marx– que la historia se repite la primera vez como tragedia y la segunda como farsa, a partir de la cuarta o quinta repetición tal vez sólo nos quede la literatura (2008: 19).

Pero Iwasaki no solo se ríe de Lima, Sevilla, Perú, España o la humanidad, en particular, sino, lo que es más importante todavía, del puritanismo identitario, en general. Así, frente al furor identitario de Antonio Cornejo Polar, que considera que "la revelación y crítica de la realidad del país ha sido y sigue siendo una tenaz obsesión de la narrativa peruana" (1997: 27, *cit*. en Iwasaki 2008: 51), nuestro autor considera que "la revelación y crítica de la realidad del país no es precisamente una obsesión de los narradores, sino más bien de los críticos, filólogos, periodistas y estudiosos varios de la realidad peruana" (51). Ciertamente, el humor es un modo de rebajar este dogmatismo identitario, causa de ansiedades individuales y fanatismos colectivos. Así, en el capítulo titulado "El huevo y la gallina o la identidad y la independencia" (2008: 133-147), recurrirá a las paradojas

[18] Sobre el concepto de "literatura antipatriótica", véase Castany Prado (2012a).

para reducir al absurdo las pretensiones identitarias españolas y latinoamericanas: "¿No es curioso que en América Latina nos hayamos independizado por no saber quiénes éramos, mientras que en España hay comunidades que se quieren independizar precisamente porque ya saben quiénes son?" (2008: 142). El mismo Iwasaki notará la relación de este tipo de argumentos con los paralogismos de la razón mediante los cuales Kant pretendía, en su *Crítica de la razón pura*, reducir al absurdo las pretensiones dogmáticas de la metafísica precrítica: "La identidad nacional es un recurso muy socorrido que lo mismo sirve para negar una cosa y la contraria, pero que en cualquier caso siempre será una abstracción" (2008: 142). Y del mismo modo que Kant afirma haber despertado, gracias a Hume, de su "sueño dogmático", Iwasaki considera haber evolucionado del dogmatismo identitario de su primer ensayo, titulado *Nación Peruana: entelequia o utopía* (1988), que más tarde consideraría "intelectualmente ingenuo y de un cándido optimismo, pues tener o no tener identidad nacional no nos hace peores ni mejores a los individuos" (2008: 143), al "eclecticismo" identitario de *Mi poncho es un kimono flamenco*. Necesariamente, este eclecticismo va a tener un componente humorístico, ya que convoca uno de los elementos fundamentales del humor: la incongruencia. Ya sea entre los elementos que componen una identidad, ya sea entre la realidad individual, irreductible, inconmensurable, y las identidades en las que se las quiere subsumir. Así, en el texto introductorio de *Mi poncho es un kimono flamenco*, Iwasaki aspira a "redimir" su propia identidad del puritanismo identitario con la misma estrategia que usó en *Inquisiciones peruanas*, esto es, mostrando la promiscuidad, mestizaje y desorden que se dan cita en su propia persona: "En más de una ocasión he tenido que hablar acerca de literatura e identidad, lo cual parece un despropósito cuando uno vive en España, tiene apellido japonés y ha nacido en el Perú. Por eso siempre respondo que mi poncho es un kimono flamenco" (2005a: 11). Unas páginas más adelante, en el breve ensayo titulado "La visa múltiple como identidad en la narrativa peruana contemporánea", Iwasaki volverá a bromear acerca de su propia desubicación identitaria: "aunque les dijera que en mis narraciones refulge nevada y precolombina la telúrica identidad peruana, teniendo un apellido japonés y viviendo en Sevilla, no espero que me crean en Londres" (2005a: 43). Poco después, Iwasaki encarnará este argumento en una anécdota de corte humorístico que lo sitúa en una situación ridículamente kafkiana, pues es un policía de aduanas en el aeropuerto de Kennedy, en Nueva York, quien le pregunta: "¿Por qué usted viaja con pasaporte español si tiene apellido japonés y ha nacido en Perú?" (2005a: 45).

Cabe señalar que ya Diógenes de Sínope, una de las principales figuras de la autoderrisión, consideró el destierro, la extranjería e, incluso, la barbarie como una postura filosófico-literaria privilegiada: "Diógenes fue desterrado: "¡No estuvo tan mal!", porque comenzó a filosofar después del destierro" (Plutarco, *Sobre la paz del alma*, 6, § 467 c, t. VII, 124)[19]. También Borges llegará a afirmar que la lejanía –física, cultural o identitaria, no importa– le permitía liberarse de los

[19] Plutarco vuelve a hacer referencia a esta idea en *Cómo sacar provecho de los enemigos*: "Algunos hicieron, como Diógenes y Crates, del destierro de la patria y de la pérdida de riquezas viático para el ocio y para la filosofía" (2, § 87a, t. I, 309).

nacionalismos –"Europa es Europa toda entera, Europa es una" (2003: 371)–, así como de ese otro nacionalismo que es el eurocentrismo –"precisamente debido a nuestra distancia de Europa también tenemos la libertad cultural o imaginativa para mirar, más allá de Europa, hacia Asia y otras culturas" (371). Al fin y al cabo, Borges también había utilizado las paradojas para evidenciar el carácter irreductiblemente plural y entremezclado de la realidad frente al puritanismo identitario: "Eden Phillpotts 'el más inglés de los escritores ingleses' es de evidente origen hebreo y nació en la India" (1999: IV, 273); "los japoneses ejercen el Occidente mejor que nosotros" (2003: 359).

No es extraño, pues, que la desubicación identitaria sea uno de los elementos fundamentales de toda la obra de Fernando Iwasaki. Recordemos, por ejemplo, que los relatos que incluye *España, aparta de mí estos premios* no dejan de ser exorcismos autobiográficos, al estilo de los *Ensayos* de Montaigne o de los *Ejercicios autobiográficos* de Santayana. Así, todos esos nacionalistas españoles, andaluces, catalanes o vascos ridículamente obcecados en su unicidad incomparable[20], son cifra de las experiencias del propio autor, cuya identidad múltiple debió excitar numerosos recelos, preguntas, bromas e impertinencias por parte de los puritanos de la identidad[21]. Dichas experiencias también aparecen cifradas en la caricaturesca fotografía que aparece en la solapa de *España, aparta de mí estos premios*, donde aparece sentado en la posición del loto con una banda japonesa atada a la frente.

No debemos, sin embargo, sobredimensionar la importancia de los aspectos nacionales, culturales o lingüísticos de la identidad de Fernando Iwasaki, en particular, ni de ninguna otra identidad, en general. Lo cierto es que, para un escritor, el rasgo más importante de su identidad es el hecho mismo de dedicarse a la escritura. Ese es, precisamente, otro de los motivos fundamentales de un libro como *España, aparta de mí estos premios,* donde Iwasaki exhibe, seguramente también a modo de exorcismo, su capacidad para reírse de su propio destino como escritor. Como era de esperar, dichos relatos no presentan al escritor como un pararrayos celeste, un vocero del pueblo o un poeta maldito, sino más bien como un ser que prostituye su pluma con la esperanza de ganar algún premio literario menor que le permita "comer caliente, llegar a fin de mes e incluso comprarse un ordenador nuevo" (Iwasaki 2009: 13). Esta autonegación en tanto que ser especial es una constante en toda su obra. Así, en el ensayo titulado "El texto como pretexto", incluido en *Mi poncho es un kimono flamenco,*

[20] Recordemos el antológico inicio de la primera "Acta del jurado" que incluye dicho libro: "Reunidos en la localidad de Benaoján, en el marco incomparable de la IV Feria de la Chacina, los miembros del jurado del IV Certamen de Relatos Espeleológicos 'Cueva de La Pileta'…" (Iwasaki 2009b: 33).

[21] Lila Medjahed estudia la auto-deprecación como "una forma de apaciguar un malestar identitario" (2005: 30) en las novelas del escritor francés de origen argelino Azouz Begag. Por su parte, Cerf (1994) estudia la importancia de la autoderrisión en una región como Alsacia, en la que los cambios de nacionalidad, lengua y cultura dominantes han sido frecuentes y Nezri-Dufour (2000) estudia la autoderrisión, centrándose en la novela *Si no ahora, ¿cuándo?* de Primo Levi, como una técnica de supervivencia basada en el distanciamiento y en el consuelo que produce la sensación de que uno controla aquellas situaciones de las que puede reírse.

Iwasaki afirmará que, a pesar de ser "un lugar común remontarse a la infancia para explicar cómo surgió en uno mismo la vocación de escribir", él va a incurrir en ello "precisamente porque soy una persona común y corriente" (Iwasaki 2005a: 13). Asimismo, en el "Decálogo del concursante consuetudinario (y probablemente ultramarino)", que cierra *España, aparta de mí estos premios* (Iwasaki 2009b: 155-157), y que contrapuntea con el "Decálogo del perfecto cuentista" de Horacio Quiroga, Iwasaki aprovecha para volver a ironizar sobre su destino de escritor: "Los cuentos que envíes a los concursos nunca serán importantes para la historia de la literatura. En realidad, ni siquiera para la literatura" (155). En el punto VIII incluso parece reírse de lo que él mismo parece estar haciendo en sus propias obras:

> No trates de impresionar a nadie, pues todos los jurados han leído a Joyce, Mann, Faulkner, Proust y Nabokov. Últimamente están leyendo también a Paul Auster. No obstante, si quieres parecerles un marciano, cita a Jardiel, Cunqueiro, Camba y Wenceslao. En una de esas, cuela. (Iwasaki 2009b: 156-157)

En *Mi poncho es un kimono flamenco,* Iwasaki narra toda una serie de anécdotas humorísticas, de corte claramente autoderrisorio, ya que lo presentan como un escritor marginal y periférico. Tal es el caso de la anécdota que lo presenta en un sitio tan minoritario como la Feria del Libro de Huelva, donde sólo firmará, además, un libro que ni siquiera es suyo, pues lo confundirán con Kazuo Ishiguro, cuya novela *Un artista del mundo flotante* tendrá que acabar firmando (2005a: 44). A continuación, Iwasaki se describe en Sevilla, donde un paseante lo felicita por sus artículos, aunque no por su calidad literaria, sino, simplemente, "por lo bien que has aprendido a escribir en español" (2005a: 44). Algo semejante sucede en el artículo periodístico "O escribes o pintas", recopilado en *Una declaración de humor*, donde se encuentra con problemas a la hora de realizar la declaración de hacienda, pues ignora "cuál era el epígrafe del Impuesto de Actividades Económicas que me correspondía como escritor", y al no encontrar uno satisfactorio acaba declarando como si fuese pintor (2012b: 85).

Otra estrategia para presentar como algo risible su presunto destino de escritor fracasado es identificarse con autores minoritarios y olvidados como, por ejemplo, Félix del Valle: "Hace un momento he citado a Mario Vargas Llosa, pero con quien me identifico en realidad es con el último Félix del Valle, ese peruano que escribía en Buenos Aires sobre Andalucía" (2005a: 43). Cuatro páginas más adelante, Iwasaki vuelve a repetir que lo más probable es que "mi exilio final sea el olvido, como el del escritor Félix del Valle" (2005a: 48). Lo cierto es que dicho motivo será tan importante para Iwasaki que será el principio estructurador de un libro como *Nabokovia peruana*, donde recogerá noticias de "escritores peruanos desleídos y olvidados" (2011: 13). El mismo autor presentará dicha actividad de arqueología literaria como una de las formas del autorretrato: "no creo que sea casual que los peruanos que he rastreado sean escritores preteridos, transterrados y extraterritoriales, pues hace años que he asumido que la suerte de esos peruanos desleídos prefigura el destino de mi propia obra" (2011: 131). A eso apunta, precisamente, el título del epílogo, "Nota bibliográfica (¿o

autobiográfica?)" (129), que viene encabezado por un epígrafe de Oscar Wilde, que resume este peculiar proyecto literario –"The highest, as the lowest, form of criticism is a mode of autobiography", *The Picture of Dorian Gray*–, así como por una caricatura del autor. De algún modo, nuestro autor estaría reconvirtiendo el conocido consejo kafkiano de escribir como si estuvieses muerto en el consejo iwasakiano de escribir como si fueses un escritor olvidado.

Quizás valga la pena señalar que esta excentricidad literaria se nos muestra estrechamente conectada con su excentricidad nacional en el capítulo "Los españoles apócrifos", de su temprano libro de ensayos titulado *El descubrimiento de España*:

> Acaso inducido por mi propia condición de apátrida, no he conseguido ser indiferente a la suerte de aquellos escritores que por haberse apartado de mi país no cuentan para las letras peruanas, y que por haber sido extranjeros nunca contaron en la tradición literaria de los países que les acogieron. Y ya que me encontraba en España, decidí aplicarme en rebuscar trasteros y catálogos, con la esperanza de hallar la obra proscrita de esos peruanos inverosímiles, españoles apócrifos como yo. (Iwasaki 1996: 120)

Este tipo de burlas hacia su propio destino como escritor pueden adoptar formas más disimuladas. Tal es el caso, por ejemplo, de la primera frase de *El descubrimiento de España*, que es, claramente, una cita rebajada retóricamente de la primera frase de *Cien años de soledad*: "Muchos años después, ante un lienzo de Sorolla o en alguna de las playas de Huelva, recordé que la serena mirada de la madre Paloma fue para mí la primera sensación azul de España" (1996: 13). Este trabajo de autoderrisión literaria, que consiste en la escenificación de una supuesta mediocridad literaria, es también evidente en el epílogo de *Ajuar funerario*, donde el autor parece querer cerrar, con un juego de palabras, todo tipo de trascendencia literaria: "Una periodista me preguntó una vez si las breves historias de *Ajuar funerario* podían ser píldoras contra el miedo. No. En realidad son supositorios de terror" (2009a: 138).

Acabemos este apartado señalando que la "autoderrisión identitaria" practicada por Fernando Iwasaki también se ha centrado en su identidad en tanto que historiador. Tal es el caso, por ejemplo, del siguiente fragmento de la "Abjuración final" con la que se cierran *Inquisiciones peruanas*:

> Descubrí la mayoría de estos procesos investigando para una tesis doctoral que nunca presenté, aunque entonces me pareció que carecían de toda importancia histórica y académica. Sin embargo, como después yo tampoco tuve ninguna importancia histórica y académica, me hizo ilusión dedicarles un desagravio risueño y literario. (Iwasaki 1994: 119-120)

Lo cierto es que, a pesar de las falsas protestaciones de intrascendencia que haya podido realizar en ciertas ocasiones, la "autoderrisión identitaria" practicada por Iwasaki tiene una clara función liberadora. Recordemos que todas estas prácticas autoderrisorias o autodeprecativas entroncan, consciente o

inconscientemente, con un programa filosófico, o psicagógico, que busca humillar al ser humano con el objetivo de liberarlo de las pretensiones excesivas, las falsas esperanzas, el miedo, la culpa, el falso conocimiento, la inautenticidad o el puritanismo (sexual, político o identitario). Todas estas "pasiones tristes" apartarían al hombre de la única felicidad, modesta y terrenal, a la que puede aspirar en vida.

No es extraño, pues, que, en el primero de los ensayos incluidos en *Mi poncho es un kimono flamenco*, Iwasaki realice una reivindicación epicúrea del acto de escritura, que entiende como ejercicios de autobiografía ficticia que tienen como objetivo exorcizar las "pasiones tristes", por utilizar la terminología de Spinoza, en aras del goce y de la alegría: "Uno quiere reivindicar aquí y ahora la felicidad de leer y escribir, la alegría de contar y la dicha de comentar. ¿Qué me lleva si no a recrear mi infancia, confesar mis fracasos amorosos o compartir mi sentido del humor, si no es la necesidad de gozar?" (2005a: 18). Pocas páginas más adelante, el autor volverá a insistir en el fin hedonista que persigue toda su obra: "Quiero hacer hincapié en el placer, pues para buscarse problemas ya están los críticos y los profesores universitarios que practican el acoso textual" (21). Debemos tener, en cuenta, sin embargo, que el término "hedonismo" tiene un significado mucho más profundo, y para lo que nos interesa ahora, más profundo políticamente hablando que el que normalmente se le suele atribuir. Ciertamente, tras más de dos milenios de calumnias y deformaciones, es habitual concebir el hedonismo como una persecución irracional e irresponsable de placeres meramente físicos. Aunque no es este el lugar para realizar una reconstrucción del término[22], quizás podamos señalar que, aunque Epicuro, Lucrecio y Montaigne no desarrollaron las implicaciones políticas que la ética hedonista o epicúrea encerraba, sí lo hizo Spinoza en su *Ética* y, sobre todo, en su *Tratado teológico-político*. Para Spinoza, el gobierno tiránico busca exacerbar las "pasiones tristes" (el odio, la envidia, la vergüenza, la tristeza, la melancolía, el miedo, el arrepentimiento, la desesperación, la decepción, la venganza o el sometimiento), por la sencilla razón de que estas debilitan a los hombres y los hacen más fácilmente dominables; mientras que el buen gobierno trata de fomentar las "pasiones alegres" (el orgullo, la seguridad, la admiración, la confianza, la risa, la curiosidad, el reconocimiento, la creatividad, la esperanza, la misericordia o la alabanza), precisamente porque la felicidad de los ciudadanos, aunque sea en detrimento de su propio poder, es su último objetivo[23]. Desde esta perspectiva, se nos hace más fácil comprender las virtudes ético-políticas, además de las cognoscitivas y existenciales, que estudiamos antes, del humor, en general, y de la autoderrisión, en particular.

---

[22] Véase al respecto los cuatro primeros tomos de la *Contrahistoria de la filosofía* de Michel Onfray (2007a, 2007b, 2009, 2010).

[23] Traté este tema, junto a María Dolores Adsuar, en la ponencia titulada "*Ampliación del campo de batalla*: Un replanteamiento de la literatura española contemporánea a la luz de la filosofía política spinoziana", presentada en el *XIV Congreso de literatura española contemporánea*, Universidad de A Coruña, 17-21 de junio de 2013.

Como era de esperar, Fernando Iwasaki es plenamente consciente de la importancia de la autoderrisión para estimular las "pasiones alegres" que persigue todo proyecto de corte emancipador. Y es que si, como decíamos más arriba, el dogmatismo identitario no solo genera ansiedad en los individuos, sino también fanatismo en las colectividades, es normal que el efecto terapéutico del humor, que para Iwasaki debe tener siempre un componente autoderrisorio, tenga también una dimensión política. No es extraño, pues, que en medio de un artículo periodístico, de corte humorístico, como "¿Igualdad de oportunidades genéticas?", recogido en *Una declaración de humor*, realice una afirmación del siguiente tipo: "Hablo de tolerancia, conocimiento y responsabilidad, valores que uno va adquiriendo a lo largo de la vida y que jamás alcanzaremos de manera absoluta. Hablo de amor, ternura y amistad, sentimientos que hacen a unos mejores que otros" (2012b:25).

Asimismo, en *rePublicanos*, un ensayo de tema histórico influido por el humorismo inteligente y alegre de la *Historia de Inglaterra* de Gilbert Keith Chesterton[24], Fernando Iwasaki volverá a realizar una defensa de la promiscuidad identitaria no ya solo en términos existenciales, sino también colectivos: "no hay antídoto más eficaz contra la xenofobia –racial o ideológica– que el cruce sabroso, la mezcolanza multicultural y el ayuntamiento de toda la vida; o sea, sin connotaciones políticas" (2008: 132). Evidentemente, esta negación de las "connotaciones políticas" no se contradice realmente con el carácter político de la propuesta de Fernando Iwasaki, que implica luchar "contra la xenofobia –racial o ideológica–". Esta apariencia de contradicción, que es uno de los modos de la paradoja, se basa en la variedad de usos de los que es susceptible el término "política". De lo que no cabe duda es de que el "cruce sabroso" que Iwasaki propone en *Mi poncho es un kimono flamenco,* donde según afirma con felicidad en el prólogo "el humor y no la guerra" (2005a: 14), quiere operar cambios a un nivel colectivo, esto es, cambios políticos. Se trata de difundir "un pensamiento laico" (2008: 199) frente al carácter religioso de la religión, el nacionalismo o las ideologías. Sin embargo, la difusión de un pensamiento laico exige, a su vez, una "pedagogía laica" (119), esto es, serena, pacífica, tolerante, autocontenida y respetuosa; cosa que solo puede lograrse con un punto de autoderrisión.

Ciertamente, reírse de uno mismo, mostrar a la luz los propios defectos o contradicciones, es un excelente antídoto contra la tentación de la intolerancia, de la imposición y del desprecio. El mismo Erasmo cifraba el éxito de su proyecto de reforma religiosa, lo que en ese momento era decir también reforma política, en la capacidad de confesar los propios defectos con la esperanza de generar un ambiente de *amicitia* que propiciase el diálogo y la comprensión:

> Todos nosotros nos reprochamos recíprocamente nuestra manera de vivir y nuestra doctrina. Nadie se dedica a corregir sus defectos. En los demás calum-

[24] Nótese por el siguiente fragmento la importancia que Iwasaki le confiere al humor dentro del género ensayístico: "[Valoro a] los apóstoles que predican el humor al prójimo a través de sus cuentos y novelas, aunque valoro más a quienes hacen el humor desde la crónica, el ensayo y las memorias" (Iwasaki 2012b: 9).

> niamos incluso lo que tienen de bueno, en nosotros no hay nada para lo que no encontremos disculpas. Que de la lengua que confiese venga, pues, el inicio de la restauración de la concordia. (*Elogio de la lengua o Lingua, sive de linguae usu et abusu*, 1525).

Uno de los máximos representantes de esa lengua o estilo que se confiesa, y que tiene un indudable elemento autoderrisorio, fue Michel de Montaigne. El autor de los *Ensayos*, que fue educado por un padre que intentó seguir al pie de la letra las recomendaciones del *Plan de estudios* (1511) de Erasmo, no tendrá reparos, en sus *Ensayos,* a la hora de hablar de su calvicie, de su impotencia, de su tacañería, de su mala memoria o, incluso, del tamaño de su pene[25]. El mismo espíritu reina en obras como el *Lazarillo* o el *Quijote*, donde Sancho Panza se hace eco de las recomendaciones erasmistas al afirmar aquello de: "cada uno meta la mano en su pecho, y no se ponga a juzgar lo blanco por negro y lo negro por blanco; que cada uno es como Dios le hizo, y aun peor muchas veces" (I, iv).

Sería un error considerar que el erasmismo es una corriente filosófico-literaria alejada de los intereses de Fernando Iwasaki. El siguiente fragmento, extraído de *rePublicanos*, muestra lo contrario:

> De hecho, a veces, cuando pienso en la famosa pregunta que se formuló Vargas Llosa en *Conversación en La Catedral* (1968) –"¿En qué momento se había jodido el Perú?"–, creo que España y América Latina se jodieron cuando los erasmistas fueron censurados, perseguidos y procesados por la Inquisición española. (Iwasaki 2008: 25)

Iwasaki coincidiría con Jorge Edwards, quien, en *La muerte de Montaigne*, se propone recuperar el espíritu filosófico, religioso, literario y político de Erasmo y Montaigne, del que Latinoamérica y España fueron privados por culpa de la Contrarreforma y sus sucesivos avatares, y que habría supuesto un grave lastre político que perdura hasta nuestros días[26]. La obra de Iwasaki sabe crear ese ambiente de *amicitia* mediante este tipo de confesiones autoderrisorias. Así, en el "Colofón" que cierra *El descubrimiento de España*, donde ha criticado el carácter excesivamente subvencionado de la cultura española, el autor confesará: "A modo de colofón, debo decir que me he dejado querer por un par de ministerios y que ahora también soy ciudadano español" (1996: 203). Asimismo, en el capítulo titulado "El pensamiento de hortera y *cassette*", incluido en ese mismo libro, Iwasaki sugerirá haber sido también rehén de la sensiblonería hortera, siguiendo el consejo sanchopancesco de mirar el propio pecho:

> Mas si el hipócrita y el bucólico lector sonríe meditando que estas líneas no le alcanzan, le exhorto a que mire sin pudor los ceniceros de su casa, al pato de murano que empolla sus huevecillos de ónice sobre una mesa de madera

[25] Sobre las relaciones de esta actitud y la *parresía* o franqueza cínica, véase Diógenes Laercio (VI, ii, § 34, 151): "Preguntado qué es lo mejor en los hombres, respondió: 'La libertad en el decir'", y García Gual (1996: 9-87).

[26] Véase al respecto Castany Prado (2012b: 75-94) y Castañón (1998: 88).

> repujada, o a la manada de ciervos que trota por el bosque del cuadro más ecológico del salón. Entonces comprenderá que no hay escapatoria posible, porque aquel que crea estar libre de horteradas, que arroje el primer *cassette* de Silvio Rodríguez. (Iwasaki 1996: 152)

Conclusión

Algunos autores ven en la autoderrisión una "pendiente" que puede llevarnos a la "apología cínica de la desesperanza" y en la "transformación del saludable pesimismo de la razón en la abdicación de la voluntad" (Bouquet y Riffault 2010). Seguramente, este tipo de advertencias están influidas por la campaña de demonización de la risa llevada a cabo por una corriente intelectual, que podríamos llamar *agelástica*, recordando a Rabelais, asociada normalmente a las esferas de poder, y que consideraría que la comicidad es peligrosa por su carácter incontrolable e irrespetuoso. Es cierto, sin embargo, que la posmodernidad fue incapaz de elaborar una visión "trascendente" de la comicidad, dándole inadvertidamente la razón a aquellos que la criticaban como expresión de nihilismo. No es ese el caso de Fernando Iwasaki, cuya comicidad tiene una fuerza depuradora, liberadora y, en el mejor sentido de la palabra, *humillante* o *kenótica*. Como intentamos mostrar en la primera parte de este trabajo, la obra de Iwasaki se inscribe, consciente o inconscientemente, en una milenaria tradición autoderrisoria, que usaría la autoficción autodeprecativa como "ejercicio espiritual", gracias al cual el hombre llegaría a *conocerse y a aceptarse a sí mismo*, en tanto que ser limitado, logrando, de este modo, una gozosa instalación en el aquí y ahora, así como una reconciliación con sus semejantes y con la vida.

Obras citadas

Adsuar, Maria Dolores, y Castany Prado, Bernat (2013): "*Ampliación del campo de batalla*: Un replanteamiento de la literatura española contemporánea a la luz de la filosofía política spinoziana". Ponencia presentada en el *xiv Congreso de literatura española contemporánea*, Universidad de A Coruña, 17-21 de junio, en prensa.

Aurelio, Marco (2005): *Meditaciones*. Madrid, Gredos.

Berger, Peter (1999): *Risa redentora. La dimensión c*ómica de la experiencia *humana*. Barcelona, Kairós.

Bergson, Henri (2008): *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid, Alianza.

Borges, Jorge Luis (1999): *Obras completas*, 4 vols. Barcelona, Emecé.

—— (2003): *Textos recobrados. 1956-1986*. Barcelona, Emecé.

Bouquet, Brigitte, y Riffault, Jacques (2010): *L'humour dans les diverses formes du rire*. París, Vie Sociale.

Castany Prado, Bernat (2012a): "Literatura antipatriótica", *Quimera. Revista de literatura*, n.º 348, pp. 12-19.

—— (2012b): "Los *Ensayos* de Montaigne como proyecto político en *La muerte de Montaigne* de Jorge Edwards", *Revista chilena de literatura*, n.º 82, pp. 75-94.

—— (2012c): *Que nada se sabe. El escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges*. Alicante, Cuadernos de América Sin Nombre.
Castañón, Adolfo (1998): "La ausencia ubicua de Montaigne", *Vuelta*, n.º 261, pp. 86-88.
Cerf, E. (1994): "Autodérision et idéologie: Jean du Trou aux Moustiques entre 1939 et 1945", *Revue des Sciences Sociales de la France de l'Est*, n.º 21, pp. 22-25.
Cornejo Polar, Antonio (1998): "Profecía y experiencia del caos: la narrativa peruana de las últimas décadas". En: Karl Kohut, José Morales y Sonia Rose (eds.): *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*. Frankfurt, Vervuert.
Epístolas Pseudodiogénicas. En: VV.AA. (2008): *Los filósofos cínicos y la literatura moral* serioburlesca. Ed. de José A. Martín García, 2 vols. Madrid, AKAL, pp. 391-429.
Freud, Sigmund (2000): *El chiste y su relación con el subconsciente*. Madrid, Alianza.
García Gual, Carlos (1996): "La secta del perro", prólogo a Diógenes Laercio. En: *Vidas de filósofos ilustres. Los cínicos*. Madrid, Alianza, pp. 9-87.
Greiner, Bernhard (1992): *Die Komödie*. Tübingen, Francke.
Hadot, Pierre (2006): *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Madrid, Siruela.
Iwasaki Cauti, Fernando (1988): *Nación Peruana: entelequia o utopía*. Lima, Crese.
—— (1994): *Inquisiciones peruanas*. Madrid, Páginas de Espuma.
—— (1996): *El descubrimiento de España*. Oviedo, Ediciones Nobel.
—— (2001): *Libro de mal amor*. Barcelona, RBA.
—— (2005a): *Mi poncho es un kimono flamenco*. Lima, Sarita Cartonera.
—— (2005b): *Neguijón*. Madrid, Alfaguara.
—— (2007): *Inquisiciones peruanas*. Madrid. Páginas de Espuma.
—— (2008): *rePublicanos*. Madrid. Algaba Ediciones.
—— (2009a): *Ajuar funerario*. Madrid, Páginas de espuma.
—— (2009b): *España, aparta de mí estos premios*. Madrid, Páginas de Espuma.
—— (2011): *Nabokovia peruviana*. Sevilla. Ediciones La Isla de Sistolá.
—— (2012a): *Helarte de amar*. Madrid, Páginas de Espuma.
—— (2012b): *Una declaración de humor*. Logroño. Pepitas de calabaza.
Johnson, Paul (2012): *Humoristas*. Barcelona, Ático de los libros.
Kierkegaard, Sören (2008): *Johanes Climacus o De todo hay que dudar*. Barcelona, Alba.
—— (1992): *The Concept of Irony, with Continual Reference to Socrates*. Princeton, Princeton University Press.
Laercio, Diógenes (1998): *Vidas de los filósofos más ilustres*. México, Porrúa.
Martin, R. P. (2000): "El acento escita: Anacarsis y los cínicos". En: R. Bracht Branham y M. O. Goulet-Cazé (eds.): *Los cínicos*. Barcelona, Seix Barral, pp. 182-207.
Medjahed, Lila (2005): "Autodérision et écriture dans les deux romans de Azouz Begag: 'Les Chiens aussi' et 'Dis Oualla!'", *Insaniyat,* n.º 29-30, pp. 145-158.
Morris, Desmond (2003): *El mono desnudo*. Madrid, Debolsillo.
Nezri-Dufour, Sophie (2000): "Primo Levi: rire pour ne pas pleurer", *Italies,* n.º 4, pp. 169-182.
Onfray, Michel (2007a): *Las sabidurías de la antigüedad. Contrahistoria de la filosofía, I*, Barcelona, Anagrama.
—— (2007b): *El cristianismo hedonista. Contrahistoria de la filosofía, II*, Barcelona, Anagrama.
—— (2009): *Los libertinos barrocos. Contrahistoria de la filosofía, III*, Barcelona, Anagrama.

—— (2010): *Los ultras de las Luces. Contrahistoria de la filosofía, IV*, Barcelona, Anagrama.
Petrarca, Francesco (2010): *La meva ignorància i la de molts altres*. Adesiara, Barcelona.
Richter, Jean Paul (1991): *Introducción a la estética*. Madrid, Verbum.
Ritter, Joachim (1986): *Subjetividad*. Barcelona, Alfa.
Roelens, Nathalie (1996): "Egotisme et autodérision chez Stendhal: je tombe donc je suis", *Dix-neuf/vingt: revue de littérature moderne*, n.º 2, pp. 27-70.
Stora-Sandor, Judith (2000): *De Job a Woody Allen: el humor judío en la literatura*. Buenos Aires, Biblos.
Toulmin, Stephen (2001): *Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad.* Barcelona, Península.
—— (2003): *Regreso a la razón*. Barcelona, Península.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 2 (verano 2015), pp. 393-405,, ISSN: 2255-4505

LA VERDAD SOBRE EL ALEPH. CONTRAPUNTO HUMORÍSTICO ENTRE FONTANARROSA Y BORGES

Cristian Palacios
Universidad de Buenos Aires - Conicet

De inmensa popularidad en Argentina y Latinoamérica la obra de Roberto Fontanarrosa ha sido escasamente estudiada por la crítica académica. En parte, quizás, debido a su éxito; pero mucho más probablemente por su carácter fundamentalmente humorístico. Una tardía reivindicación en los últimos años de su vida por ensayistas de la talla de Daniel Link, Juan Sasturain, Guillermo Saccomanno, Eduardo Romano o Sergio Olguín buscó ponderar la obra del escritor rosarino en su condición literaria como parte de la Gran Literatura Argentina. Esa nota no debe hacernos olvidar, sin embargo, que Fontanarrosa perteneció principalmente a otro campo. Ese campo es el humorismo y en nuestra tesis (Palacios 2014) hemos procurado demostrar por qué sí puede nombrárselo y estudiárselo de esa forma[1]. Por qué puede afirmarse del territorio de la risa que

[1] Al considerar la literatura o el humorismo como campos discursivos nos remitimos al uso de dicha noción en la obra de Dominique Maingueneau (2005, 2008, 2010) como un desarrollo teórico posterior y en el marco del Análisis del Discurso, del concepto de *campo* acuñado por Pierre Bourdieu (2002). Somos conscientes de que otros posibles abordajes arrojarían quizás resultados ligeramente diferentes. Así, las relaciones entre el humorismo y la literatura podrían ser estudiadas en el marco de la teoría de los polisistemas (Even-Zohar 1990 y 1999) como sistemas que se interrelacionan hacia el interior de una cultura en la que se inter-influyen mutuamente. Para este tipo de teorías la idea de temporalidad es clave, puesto que lo que hoy se encuentra en el centro del sistema, puede variar en cuanto varíen las reglas que han permitido su canonización. Con todo, las diferencias entre uno y otro punto de vista no nos parecen relevantes para la hipótesis que queremos demostrar aquí. En todo caso, ambas pueden enmarcarse dentro de lo que algunos

conforma un campo discursivo, al igual que la literatura y el periodismo. Es decir, que los discursos elaborados en su interior no pueden nunca comprenderse como un conjunto de decisiones tomadas por un sujeto en la soledad de su estudio; sino como un complejo entramado de fuerzas en el que comienzan a pesar las regulaciones que, de manera más o menos inconsciente, ese sujeto se ve llevado a adoptar por su pertenencia a aquel. Al igual que en el campo literario, los humoristas no se forman en una institución específica (como los ingenieros o los químicos), sino que surgen en otros espacios, a partir de otros oficios, y en algún determinado momento se "profesionalizan" y pasan a ser reconocidos como tales por el resto de la sociedad. Al igual que en el campo literario, también, los profesionales de la risa reivindican su derecho a "hablar de todo" y los escándalos que cada tanto se desatan en los medios sobre los límites del humor forman sin duda parte de este proceso (Possenti 2010 y Palacios 2014).

En nuestra tesis hemos procurado demostrar además la excepcionalidad de la obra historietística y gráfica de Fontanarrosa tanto como su capacidad para realizar operaciones de producción de una extrema profundidad política en terrenos en los que por lo general se cree que solo la Literatura o el Arte (con mayúsculas) puede acceder. Nuestro propósito fue comprobar cómo desde el estricto territorio del humor, Fontanarrosa pudo decir cosas e intervenir en debates tradicionalmente reservados a otros dominios. Por ejemplo, la posibilidad de fundar a través de su personaje Inodoro Pereyra un "gauchesco urbano", en palabras del poeta Leónidas Lamborghini, realizando desde la historieta lo que este quería hacer desde la poesía (Lamborghini 2008 y 2003). Eso es porque el humor, según nuestro punto de vista, tanto como la ciencia, la filosofía o la literatura, es también una forma de considerar el mundo, distinta de aquellas.

Pensar el humorismo como un campo discursivo implica pensar también el problema de los niveles de legitimidad y transferencias de los distintos campos entre sí. Una obra que podría tildarse de "periodística" puede reclamar ser leída como "literaria" (*A sangre fría* de Truman Capote) o, a la inversa, la inclusión de una obra en el espacio de lo literario, puede también silenciar alguna de sus cualidades periodísticas y, por lo tanto, políticas (*Operación masacre* de Rodolfo Walsh, ver al respecto García 2012 y Aguilar 2000). En el caso que nos ocupa, según hemos mencionado, pudo suceder que diversos representantes del campo literario lamentaran que las novelas y relatos de Fontanarrosa no hubieran ingresado en el terreno de la literatura argentina, al que creían que su obra pertenecía por derecho propio. Está claro que ser un escritor es mucho más prestigioso que ser un humorista y la reivindicación de Fontanarrosa como literato estaba fundamentalmente dirigida a hacerle justicia.

---

teóricos entienden como teorías sistémicas (Lambert 2006), en tanto y en cuanto consideran a la literatura como un sistema en proceso y, en consecuencia, perpetuamente cambiante. Lo mismo puede decirse del humorismo, aunque aquí los cambios demoran más tiempo, dado que no son percibidos por sus agentes, que rara vez reflexionan sobre las condiciones hacia el interior de su propio sistema, a diferencia de lo que sucede con la literatura. Para todo ello ver el capítulo 1.3 de Palacios (2014).

En mi caso creo que esta estrategia es completamente errónea. Me parece que, al contrario, la cuestión reside en la posibilidad o imposibilidad de la crítica en reconocer operaciones de producción en el campo del humorismo y de las culturas populares, por lo menos tan complejas y profundas como las que se encuentran en el terreno de la literatura[2]. Incluso el mismo Fontanarrosa, en muchas de sus entrevistas, parecía considerarlo de este modo: "De mí se dirá posiblemente que soy un escritor cómico, a lo sumo. No me interesa demasiado la definición que se haga de mí. No aspiro al Nobel de Literatura. Yo me doy por muy bien pagado cuando alguien se me acerca y me dice: 'Me cagué de risa con tu libro'" (Braceli 1992). No hace faltar citar a Ricardo Piglia para recordarnos que no existen escritores sin teoría y que, por otra parte, la ingenuidad y el anti-intelectualismo forman parte de una teoría bastante compleja y sofisticada que ha servido –según sus palabras– "para arruinar a muchos escritores" (Piglia 1986: 10). La tradición además señala que no hay que creerle mucho a los escritores (y mucho menos a los humoristas). La tradición del ensayo literario diría que más bien todo lo contrario. Que Fontanarrosa nos asegure, una y otra vez, su vocación anti-intelectual, no significa que su obra sea efectivamente ingenua y anti-intelectual. La apuesta de este trabajo consistiría justamente en invertir un poco el sentido con el que se suelen realizar esas declaraciones. Todas ellas parecen dar por sentado que "hacer reír" y "contar historias" no tiene nada que ver con la literatura. Nosotros creemos que, al contrario, "contar historias" y "hacer reír" y sobre todo "hacer reír contando historias" son operaciones muy complejas en las que Fontanarrosa se desempeñaba particularmente bien. Y son operaciones que están en la raíz misma de la literatura (incluso de esa que gana premios Nobel).

Para demostrarlo, será necesario circunscribirnos al terreno de la obra. Será allí donde encontraremos nuestros mayores fundamentos para no creerle a Fontanarrosa en absoluto. La cuestión, de hecho, va a aparecer formulada de forma bastante sorprendente en su historieta más popular, a través de un encuentro entre Inodoro Pereyra y el escritor más emblemático de aquella literatura y de la cultura llamada alta.

El episodio en cuestión se titula "La Pampa de los senderos que se bifurcan" y fue publicado en el número 38 de la revista *Hortensia* en julio de 1973. Será la primera de tres apariciones explícitas de la figura y la obra de Borges en la obra de Fontanarrosa. Digo "explícitas" porque la hipótesis que me gustaría sostener aquí es que la influencia de la figura de Borges en la de Fontanarrosa es un poco más que meramente superficial. Esta influencia se traduce para mí en una operación a la que podemos aludir con el nombre de "gesto". Fontanarrosa, según este punto de vista, traduce el gesto que Borges había adoptado, en el interior de la literatura, para con la gran literatura europea, en su obra tempra-

[2] Sobre el gesto "elitista" en los análisis sobre la cultura de masas puede consultarse Swingewood (1977), quien realiza una crítica particular sobre el punto de vista de Adorno y Horkheimer, para quienes la cultura de masas era fundamentalmente una "pseudocultura" (Adorno y Horkheimer 1994). Véase también Huyssen ([1986] 2006) y Muñoz (1995 y 2000). Para el caso particular que aquí mencionamos puede consultarse Schvartzman (2013: 77-84 y 449-450) y también Jitrik (1971: 23-44).

na[3]. Ello más allá de las interferencias textuales que aquí señalaremos; junto con algunas otras de las que no nos ocupamos[4].

Nuestro estudio constituye, por lo tanto, un capítulo de la todavía poco estudiada apropiación de la obra de Borges por parte de las "culturas populares" o de los lenguajes que por una razón u otra se adscriben al tipo de producciones que circulan con esa etiqueta[5]. Lo contrario, la apropiación por parte de Borges de muchos de los elementos de dichas culturas, ha sido mucho más estudiado y analizado al punto que podría decirse que constituye toda una rama de los estudios borgeanos[6]. Y esta es una consecuencia más del modo un poco "obtuso" (por decirlo de alguna manera) en el que todavía se jerarquizan los lenguajes.

El mismo Borges, en sus comienzos, parece adscribirse a esta perspectiva. Cuando, por ejemplo, en "El escritor argentino y la tradición" señala que "los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que lo poetas populares no ensayan" lo hace para aseverar después que las incorrecciones en las que recaen los poetas populares son directamente, según sus palabras, "producto de la ignorancia". Y sigue diciendo: "He podido comprobar lo mismo oyendo a payadores de las orillas; estos rehúyen el versificar en orillero o lunfardo y tratan de expresarse con corrección. Desde luego fracasan, pero su propósito es hacer de la poesía algo alto; algo distinguido, podríamos decir con sonrisa" (Borges 1989: 268-269). El problema, según lo señala Schvartzman, está "en el plural indiscriminado e ineluctable del 'fracasan', como una fatalidad de las orillas; en el 'desde luego' de un escritor que se caracterizó por los 'acasos'; y en la feroz condescendencia de la sonrisa final" (Schvartzman 2013: 83). Nos encontramos

3 Citar la demasiado extensa bibliografía al respecto requeriría de un dispositivo como el de "La Biblioteca de Babel". Un buen compendio de artículos sobre el tema puede encontrarse, sin embargo, en el número 12 de la revista *Variaciones Borges*, con un dossier dedicado a "Borges y el Humor", en el que no pocos de los artículos se detienen sobre este punto (Almeida y Parodi 2001). Del mismo modo pueden consultarse los artículos de Turbio (2006) y Martín (2004).

4 Así, por ejemplo, hemos podido intuir un eco del cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" en el título y en los procedimientos de la historieta "Pabis, Gurus, Laxos & Praxis" (publicada en *Satiricón* n.º 23, diciembre de 1975). De esta y de otras intertextualidades nos hemos ocupado en Palacios (2014), en particular en el capítulo 3.4, donde analizamos, a su vez, las reformulaciones que el propio Fontanarrosa ha realizado sobre textos de la literatura universal (en el que se incluyen los del propio Borges).

5 En el artículo "Borges al cuadrado (o de cómo un grupo de superhéroes impidió que el mundo se convirtiera en Tlön)" (Adur Nobile 2012), se señalan diversas transposiciones de la obra de Borges al universo de las culturas masivas, incluyendo las numerosas adaptaciones de sus obras al cine (Cozarinsky 1981 y Cédola 1999); su presencia en algunas series televisivas (la miniserie televisiva *Por el nombre de Dios*, producida por Pol-Ka en 1999; el capítulo "Lisa, the iconoclast" de la serie animada *The Simpsons*); sus reiteradas apariciones en la historieta [el *Perramus* (1984) de Juan Sasturain y Alberto Breccia; la historieta "¡José María SUPERPLON Vs. CULTURIN!" publicada en *Humor registrado*, n.º 12, abril de 1979; o la más sorprendente transposición estudiada por Adur Nobile del cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" al comic de superhéroes *Doom Patrol*]. Yo agrego un universo más a ser tenido en cuenta: el teatro. Por ejemplo *Cita a ciegas* de Mario Diament, *Borges* de Rodrigo García y la mucho menos interesante *Borges y Perón* de Enrique Estrázulas.

6 Se han realizado diversos estudios sobre la relación de la obra de Borges con el género policial (por ejemplo Fernández Vega 1996, Parodi 2006 y Louis 1997), el cine (Cozarinsky 1981, Speranza 2006 y Oubiña 2007) y la ciencia ficción (Abraham 2005). Debo la noticia de gran parte de esta bibliografía al ya citado artículo de Lucas Adur Nobile (2012).

entonces con el prejuicio que ya hemos señalado al comienzo: la presuposición de que los autores de la cultura "alta" hacen lo que hacen a sabiendas y con total dominio de la situación, mientras que a los autores de la contraparte no puede atribuírseles ninguna intencionalidad en los logros que podrían ser celebrados incluso por los autores de la cultura "alta". Borges, entre otros[7].

La cita no tiene pérdida porque además sucede que la historieta en la que se produce el encuentro es justamente *Inodoro Pereyra*, la tira más famosa de Fontanarrosa que, creo yo, merece un lugar muy especial en la serie de obras que integran el género gauchesco. He intentado demostrar en varios capítulos de mi tesis que más que pensar a esta historieta como una parodia de aquel género se le hace mucho más justicia pensándola como una continuación. Según mi punto de vista, Inodoro Pereyra no parodia a la gauchesca, ese tramo específico de la literatura argentina cuyo final la crítica coincide en ubicar hacia mediados de la década de los setenta del siglo XIX (doble final, con la publicación de *La vuelta*, por una parte, y del *Fausto*, por la otra). La operación constitutiva de la primera etapa de Inodoro (de 1972 a 1976) es la parodia de algo que yo llamaría "lo gauchesco", un transgénero que para ese entonces ya ha transitado por el radioteatro, el cine, la historieta (seria y humorística), el folklore y la novela de folletín[8]. Es decir, no hay parodia de aquel género literario, sino de lo que vino después. Y lo que vino después recuperó muy poco de la operación original de aquella gauchesca. En Inodoro, sin embargo, se da un caso distinto. Por una serie de operaciones que no tienen nada de ingenuas, Fontanarrosa recupera ese gesto, pero poniendo en el lugar de ese "otro" no al gaucho, puesto que hacia los años setenta del siglo pasado el proletariado rural tenía muy poco que ver con ese gaucho encarnado por Inodoro, sino a las clases populares urbanas[9].

Lo más interesante es que este proceso no se da en un episodio particular, sino a todo lo largo de los primeros años de publicación de la tira, aproximadamente hasta 1976. Después, Inodoro va a mutar y transformarse. Primero con su pasaje a la revista *Siete Días Ilustrados* y luego, a partir de 1978, al diario *Clarín*. Pero en los primeros años y en los primeros capítulos, se realizan una serie de estrategias discursivas que apuntan en la dirección que estoy señalando. Una de ellas es el motivo de los encuentros. Inodoro, el gaucho, se encuentra en su cuarto episodio con Antonio das Mortes, el matador de *cangaçeiros* de la pelí-

[7] Puesto que nosotros por lo general estudiamos las obras tal y como nos han sido legadas, se podría decir que la cuestión de la intencionalidad es un poco estéril y así lo sería si no fuera porque aún la crítica literaria que le niega a esta intencionalidad un papel en el sistema, echa mano de ella –como lo hace aquí Borges– para legitimar y defender ciertas lecturas de ciertos lenguajes por sobre otros.

[8] ... (tipos de textos que comparten en común rasgos retóricos, temáticos y enunciativos) que no se limita a un lenguaje artístico determinado, sino que se expande a través de muchos de ellos (cine, radio, televisión, música, etc.). Ver al respecto Steimberg (2013).

[9] Se da entonces ese fenómeno que hemos mencionado un poco antes, llamado por el poeta Leónidas Lamborghini, como "gauchesco urbano" (dudo que Leónidas Lamborghini y Fontanarrosa se hayan encontrado alguna vez, aunque podría ser posible, recordemos que su hermano Osvaldo, había sido el temprano guionista de la serie "¡Marc!"). Y creo que *Inodoro Pereyra* encaja perfectamente en esa definición.

cula de Glauber Rocha; película cuyo tenor político no era desconocido, ni ahora ni entonces. Este encuentro propone, de forma un tanto encubierta, una cierta analogía entre gauchos argentinos y *cangaçeiros* brasileros. En el número anterior, había medido fuerzas, por así decirlo, con una tal Soledad, la hija del patrón, para descubrir, hacia el final del episodio que "no era torcaza pa este gavilán" mientras la voz narradora comentaba que "Hacia el este, empezaba a alborear la conciencia de clase". En el número 36 de *Hortensia*, Inodoro se encuentra con un tal Yon Darwin, para medir fuerzas nuevamente, esta vez con un científico inglés. En el número 37 es visitado por dos campesinos de la revolución mexicana. Se trata de una nueva analogía. *Cangaçeiros* brasileros, campesinos mexicanos y gauchos argentinos son puestos entonces, en una relación de igualdad. En el episodio siguiente, se produce el encuentro con Borges.

Este encuentro, como todos los demás, toma la forma de un intento de comunicación frustrada entre el escritor y el gaucho, a través de una serie de equívocos que se traducen también en un contrapunto: [Inodoro] "usté parece hombre léido" [Borges] "'Léido' no. 'Leído' se dice. Palabra grave" [Inodoro, tras una pausa] "'Facón' es una palabra grave". Como se ve, lo que se subraya es la figura del escritor y no su obra. Esto se pone en evidencia, principalmente, en la siguiente réplica de Borges: "el sol sobre tu frente alumbre tu lenguaje camarada"; que es nada más y nada menos que una cita con alteración de la "Marcha de la libertad" compuesta por Manuel Gómez Carrillo y Manuel Rodríguez Ocampo en pos de la llamada Revolución Libertadora ("el sol sobre tu frente / alumbre tu coraje camarada"). Se trata, por lo tanto, de un comentario sutil, sobre el costado anti-peronista del Borges público[10].

Al final, Borges acaba por concluir "Es inútil, somos un símbolo: Civilización y Barbarie". En esta línea, quedaría perfectamente claro a quién le corresponde cada denominación, sin más comentarios. Pero no. En primer lugar, porque la historieta no termina aquí. Inodoro, de hecho, rehúsa hacer lo que dice Mendieta: "lárguelo sólo a este viejo. Nos desprecea". En su lugar, replica con una estrofa alterada de la canción "El corralero" de Sergio Mauvalle: "[Inodoro] déjelo nomás pasar, Mendieta, / yévese de mi consejo / que yo lo voy a enterrar / cuando se muera de viejo" ("déjelo nomás pasar / no rechace mi consejo / que yo lo voy a enterrar / cuando se muera de viejo"). Yo he insistido mucho, cada vez que he tenido oportunidad, en señalar las diferencias en toda obra humorística entre aquellos chistes que se proponen con el solo fin de disparatar (a la manera de "temo que me atropelle el malón de las seis") y aquellos cuya gracia reside en la comprensión de un sentido oculto, de una cláusula ingeniosa, de un pensamiento serio. Creo que esta última cita es el segundo caso. No se trata de una réplica meramente ridícula, sino de una ironía que nos permite leer aquí la posibilidad de una continuidad (de una apropiación) de la obra de Borges por parte de Fontanarrosa: Inodoro no lo suelta, sigue junto a él, cruzando la pampa, guiándolo en su ceguera a través del territorio vacío y horizontal de la historieta.

[10] Sobre el anti-peronismo y, en general, sobre las polémicas en torno a la figura pública de Borges, consultar el fantástico libro de Martín Lafforgue, *Antiborges* (Lafforgue 1999), una compilación de críticas, en su mayoría negativas, sobre la obra y el personaje.

Este argumento puede apoyarse, también, en una segunda observación sobre el modo en que aparece representado Borges en esa página. Debe admitirse que es por lo menos singular. A excepción de los ojos desviados y del famoso bastón, no encontramos ninguno de los rasgos usuales que por lo general acompañan los retratos del escritor. Borges está encapuchado, escondido, enmascarado. Sabemos desde el comienzo que es él, sobre todo por el título (este título, sin embargo, no está en el original de *Hortensia*). Pero este Borges se parece más a El Monje, el oscuro personaje de *La Balada del Mar Salado*, de Hugo Pratt, que al propio Borges. De hecho, se parece demasiado a El Monje. Y como es bien conocida la influencia que Pratt tuvo en la temprana obra de Fontanarrosa, no se trata de un símil demasiado alocado. Si le creemos a Fontanarrosa, fue en *Hortensia* donde por fin se lanzó a la historieta "copiando sin asco a Pratt" según sus propias palabras. Pero ¿qué tendría que hacer aquí El Monje en medio de La Pampa, caracterizando a un Borges que se hace llamar *Georgie*?

Dejaré esta pregunta para el final, si se me permite, para pasar a la segunda aparición explícita de Borges en la obra de Fontanarrosa, esta vez ya no en alusión a su perfil público (al mito Borges) sino a su obra. Se trata de la transposición paródica del cuento "Hombre de la esquina rosada" publicada en el número 19 de la revista *Satiricón* en junio de 1974, casi un año más tarde, como parte de una serie de parodias sobre películas, clásicos de la literatura, clásicos de la literatura argentina y series de televisión. Como primera medida, además del título (que reemplaza la "esquina rosada" del cuento por la "casa rosada" obvia alusión al edificio presidencial de gobierno), tenemos una sustitución del nombre de Francisco Paredes por el de Imprudencio Navarro, una deformación burlesca del narrador poético del tango "El cuarteador" de Homero Manzi ("Yo soy Prudencio Navarro / el cuarteador de Barracas"). Es decir, que se le da al cuento una vuelta más de tuerca: allí donde Borges había intentado reproducir una temática y una manera de hablar de las orillas, Fontanarrosa vuelve a orientar la historieta hacia el tango, la mirada propia de las culturas populares sobre esas orillas. Un segundo cambio paródico reemplaza el apelativo de "Corralero" de Francisco Real por el de "Corralón" corrigiendo irrisoriamente al original ("le batían el Corralón no el Corralero como bolacean algunos. El Corralón porque había sido capo de la taquería y cada vez que se piraba un sopre, gritaba: ¡corralón...! ¡corralón!").

La historieta construye la escena apelando a *close-ups* y a viñetas mudas. Los cuerpos se deslizan sobre la pista, siguiendo la música con ojos cerrados. Con ojos cerrados también la orquesta ataca lo que ha de ser seguramente un tango. La entrada del personaje es indicada por el sonido de la puerta ("Slam") y el primer plano de una pareja que mira asustada. El Corralón de Fontanarrosa se parece al Corralero de Borges ("un tipo alto, fornido, trajeado enteramente de negro, y una chalina de un color como bayo, echada sobre el hombro. La cara recuerdo que era aindiada, esquinada"). Luego de estas viñetas donde no hay chiste, tenemos un segundo desplazamiento hacia la serie política (el primero es el nombre: "Hombre la casa rosada" por "Hombre de la esquina rosada"): "Busco a Rosendo Juárez. Le dicen el Cuarteador y me ando maliciando que es de la Cuarta Internacional" ("El Cuarteador" es en realidad, en el tango de Homero Manzi,

Prudencio Navarro). Imprudencio Navarro dice aquí haber sabido ser comisario "por Clínicas y La Bomba" y que le han pasado el "santo de que andas rechupado por los estaños, y un tipo que anda rechupado no acata la verticalidá".

Como se ve, de modo sutil, se introduce un tercer desplazamiento hacia lo político que juega con las dos lecturas posibles de aquella frase. "Acatar la verticalidad" es ante todo una manera graciosa de decir que al borracho le cuesta mantenerse en pie. Pero además, dicha verticalidad, puede entenderse en términos de "verticalidad política". Y no es extraño, dado que se trata de un ex-comisario que anda a la búsqueda de un comunista.

Imprudencio Navarro les recuerda a todos "antes de elegir a alguien consulten la comisaría más próxima" (estamos, hay que recordarlo, en junio de 1974) y se le aproxima a la Lujanera: "¿Por qué te dicen la Lujanera? Porque le hago promesas a la virgen de Lujan". El Corralero contesta entonces con una frase de Perón (nueva incursión en la política): "Acordate que mejor que prometer es realizar" (que aunque en este contexto tiene una obvia connotación sexual, no deja, sin embargo, de ser una frase de Perón) y agrega: "Lujanera... Son las 11 pm. Rajemos pa la zanja" y es esta vez la Lujanera quien dice: "Ya no sé si PM es pos meridiano, post mortem, policía militar o patria metalúrgica". Lo que sigue se parece al cuento. Rosendo Juárez se "arruga" y Borges, el narrador (le cubre el cuello un pañuelo con las iniciales J. L. B.) entra en escena ("¡Se arrugó Rosendo carajo!") para hacer justicia. El Corralero se va con la Lujanera (cita explícita) "Abran cancha que me la llevo dormida" (en el cuento: "¡Vayan abriendo cancha, señores, que la llevo dormida!"). Y Borges se retira. Casi de inmediato se escuchan los gritos: "entrá guacha, arrastrada..! entrá te digo" [en el cuento: "Ajuera oímos una mujer que lloraba y después la voz que ya conocíamos [...] diciéndole: —Entrá, m'hija —y luego otro llanto. Luego la voz como si empezara a desesperarse. —¡Abrí te digo, abrí guacha arrastrada, abrí, perra!"].

La muerte de Imprudencio Navarro se parece un tanto a la muerte del jubilado Polsky en la versión de *El Eternauta* de Alberto Breccia: una sucesión de viñetas mudas que se alejan mientras Polsky sale y va cayendo, poco a poco, muerto. Aquí el personaje entra y se acerca, pero también cae muerto poco a poco, al igual que en aquella. El final, sin embargo, tuerce las cosas otro tanto. Es Borges quien al llegar al bulín, como en el cuento, mira al cuchillo y comprueba que no tiene ni rastro de sangre. Sin embargo, luego, explica: "No me cabía que Rosendo Juárez, el Cuarteador fuera de la Cuarta Internacional. Lástima que en la oscuridá me confundí y achuré al Imprudencio Navarro" y concluye "es desde esa noche que uso lentes".

Finalmente, tenemos una tercera aparición explícita de Borges en la obra de Fontanarrosa; pero esta vez en el territorio que les llegó a ser común a ambos: el de la literatura. En este último caso confluyen las dos dimensiones del símbolo Borges. Además, cuando se publica, Borges ya está muerto. El dato carecería de importancia si no fuera porque este hecho se menciona en uno de los momentos más divertidos del relato.

Incluido en el último libro de Fontanarrosa publicado en vida, "El especialista o la verdad sobre 'El Aleph'" relata el arribo a la Argentina de Yoshio

Kamatari, un crítico japonés especializado en la obra de Borges. Este lingüista, semiólogo y "vocabularista" ("es experto en vocabulario. Acá se ha interesado vivamente por la palabra 'serrucho'") se presenta frente al narrador, paradójicamente, como indescifrable: "Es difícil calcularle la edad" –dice el narrador– "fenómeno que suele suceder con los orientales [...] puede inferirse que debe rondar por los setenta años. No obstante, como muchos japoneses, luce un pelo cano, corto, denso y tupido como el de una nutria" y a continuación agrega: "Kamatari es impenetrable. No pueden detectarse en él atisbos de sonrisa o de humor". El especialista parece ser, él mismo, una *heterotopía* viva (como aquella de la Enciclopedia China de "El idioma analítico de John Wilkins"), que provoca en Arturo, el narrador, una "particular incomodidad", "la molesta sensación de que a cada rato me estaba agarrando para la joda, si me disculpan el término" (Fontanarrosa 2005: 165).

Este oriental amigo de Yukio Mishima que no sabe que Borges ha muerto y que aprende el castellano en un sólo día ("Es notable la velocidad con que aprende las lenguas romances –dice Kamatari– la persona que ha estudiado latín. –¿Usted aprendió latín? –No. Por eso demoré tanto en aprender el castellano") sostiene la inquietante teoría de que Borges se drogaba. Frente a la revelación, el narrador se muestra francamente preocupado:

> Kamatari me escudriñaba con sus ojos entrecerrados, reducidos entonces a dos rayitas. Serio.
> –Vea –proseguí–, yo no podría arriesgar que Borges sea un ídolo popular como Gardel, o como Fangio, uno de esos ídolos amados por el pueblo. Es más, le diría que Borges siempre ha sido cuestionado por las clases más humildes, con justicia o no, por reaccionario, o antiperonista, por presuntamente oligarca, por no compartir la afición general por el futbol...
> –No he leído nada de Fangio [Interrumpe el japonés]
> –...pero toda esa gente que lo denosta, incluso los críticos de izquierda, se pondrían de su lado, del lado de Borges, si aparece un extranjero atacándolo, calificándolo de adicto a las drogas. (Fontanarrosa 2005: 166)

La teoría de Kamatari parece sostenerse sobre la idea de que "solo una persona bajo el efecto de alucinógenos puede describir algo como el Aleph". Frente a lo cual Arturo insiste una y otra vez: "Es ficción, Yoshio".

"El especialista" culmina entonces la línea de lectura que en la obra de Fontanarrosa empieza con aquella primera irrupción de un Borges encapuchado en las páginas de *Inodoro Pereyra* y que se perpetúa en la parodia de la revista *Satiricón* un año más tarde. En la primera el acento estaba puesto sobre la figura pública del escritor y su lugar como representante paradigmático de la cultura letrada. En la segunda aparece retratada –parodiada– una de las dimensiones de su obra: el Borges de las orillas, del tango, del suburbio. En esta tercera inclusión –explícita– del cuento, se conjugan ambas líneas. Porque lo que el final reserva para la sorpresa del narrador y de los lectores es la más audaz de las teorías de Kamatari: la de que el Aleph era en realidad un televisor diminuto: "Mis investigaciones en la calle Garay [...] y, fundamentalmente, lo que me contó el sobrino

nieto de Beatriz Viterbo, así lo confirman: lo que vio Borges era un televisor" (Fontanarrosa 2005: 169). La estrategia propia del humorismo de hacer atravesar un discurso extra-cotidiano por los patrones de lo cotidiano "bajando a tierra", por decirlo de alguna manera, aquello que el discurso precedente ponía sobre las nubes; se encuentra mediada aquí por un hecho todavía más significativo: el de que la más extraordinaria fantasía borgiana resulte disuelta en el símbolo paradigmático de la cultura masiva del siglo xx.

La hipótesis que vengo a sostener aquí, se encuentra, creo yo, confirmada por esta operación final del humorismo en este relato. A lo largo de su obra, Fontanarrosa retoma, reformula y transforma la obra de Borges con un sentido político muy preciso: el de invertir el gesto de la gauchesca decimonónica, que hacía uso de la "voz" de la culturas subalternas, desde el campo de la cultura letrada. Aquí, partiendo de la apropiación de la obra de Borges, se trata de hacer uso de la cultura letrada desde un tipo de lenguaje tradicionalmente adscripto a la cultura de masas, para acabar, finalmente, disolviendo los límites y las diferencias entre una y otra. Dado que hacia el final del relato nunca llegaremos a saber si Kamatari hablaba o no hablaba en serio.

De allí que el primer episodio de *Inodoro Pereyra* (en realidad, el segundo en ser publicado en *Hortensia*, pero, a partir de entonces, el que aparece primero en todas las antologías) "Cuando se dice adiós" (publicado sin título en *Hortensia* n.º 25, diciembre de 1972) retome, para parodiar el *Martín Fierro* de José Hernández (el libro canónico de la gauchesca), el episodio borgeano por antonomasia: aquel en donde Cruz y Fierro se encuentran y dos órdenes de legalidad se enfrentan. Es este episodio, en efecto, el que mayores interpretaciones ha suscitado por parte de la crítica respecto de la actitud ambivalente de Borges frente a la cultura popular. En efecto, a lo largo de toda su obra, Borges regresará una y otra vez sobre la idea de "jugar a ser el otro" (según deja anotado en su "Anotación al 23 de agosto de 1944") encarnada en la "Historia del guerrero y la cautiva" en la doble pareja del bárbaro que abraza la causa de Ravena y la figura de la mujer europea que opta por la barbarie y el desierto. Es el mismo pasaje que atribuye también a este momento del *Martín Fierro*. Cruz, un policía, opta por defender a Fierro y ambos huyen al desierto. También sobre este momento Fontanarrosa tendrá su propia inversión que realizar. Porque así como Borges jugará a "ser el otro" a lo largo de su extensa obra; Fontanarrosa demostrará que ese otro puede también jugar, con sus propias reglas, el juego del primero. Es por eso mismo que Inodoro Pereyra decidirá no marcharse al desierto y "ser original", reescribiendo una vez más la escena gauchesca.

Creo que lo que Fontanarrosa nos está diciendo, en el lenguaje de la historieta, del humor y de la literatura, es que ese gran humorista que fue Fontanarrosa no desdeña en absoluto a ese otro gran humorista que fue Jorge Luis Borges. Fue en parte gracias al humor que Borges asimiló y reescribió la literatura y la cultura de Occidente (el particular occidente de Borges, sitiado y acosado por esas culturas "otras" que lo integraban). Y es justamente en el cuento "El Aleph", transposición paródica de *La Divina Comedia*, que ello se hace más evidente. Me parece que es esa la verdad sobre "El Aleph" que el relato nos viene a contar. Y es

también a través del humor que Fontanarrosa recupera el gesto de Borges para la cultura popular y la historieta, reescribiendo también su literatura.

No es extraño, por lo tanto, que Borges se nos aparezca como El Monje, el inquietante demiurgo de *La Balada del Mar Salado* de Hugo Pratt. Desde las sombras de la isla La Escondida, El Monje conduce las acciones del resto de los personajes, de modo que al Corto, a Rasputín y a todos los demás, les resulta imposible prescindir de él. Sólo pueden hablar de él, contra él o a su favor; todo el tiempo buscan escapar de sus líneas de influencia, para volver a caer en sus redes, una y otra vez. Como El Monje en la historia de Pratt, lo que aparece escondido en la obra de Fontanarrosa, es esa presencia invisible y subterránea del padre Borges, no ya para todo lo que implica la literatura argentina, sino para aquello que es comúnmente percibido como un sector de esa literatura pero que la excede por mucho: el terreno de la creación fantástica.

Habrá que volver a preguntarse, entonces, hacia el final, quién o qué era Fontanarrosa.

> Al respecto propongo un tema de conversación, de una conversación sobre las formas del recuerdo, cuando se habla de narradores que nos llegan a través del papel impreso. Opino que cuando se recuerda a un escritor (digo: sobre todo si se trataba de un cuentista o novelista), se habla de sus temas y de sus ideas (o de las que se le atribuyeron), y de la emoción con que seguimos el desarrollo y los finales de sus relatos; cuando, en cambio, el recordado es un historietista, se habla de sus personajes, de sus mundos visuales o de sus gags, según su obra sea seria o cómica; de momentos de sus aventuras, de sus frases, de sus modos de decir... (Steimberg 2007)

¿Y de un humorista? ¿Qué es lo que se dice de ellos? Se recuerdan sin duda sus pensamientos, su particular modo de decir las cosas, se los anhela en lo que podrían extraer del presente para lo que fue su momento pasado. Se extraña la risa, no la de ellos, sino la nuestra. "Yo no digo que Fontanarrosa no haya sido escritor, pero creo que en los homenajes primó demasiado una cierta jerarquía de los lenguajes" –sigue Steimberg– y no podríamos estar más de acuerdo. Para nosotros, Fontanarrosa, sin dejar de ser un escritor, operaba, ante todo, como un humorista y es desde ese territorio, que sabía dominar a la perfección, desde el cual produjo algunas de sus más extraordinarias obras; obras que pertenecen al campo de la historieta y al de la literatura, pero por sobre todo, al campo del humorismo argentino.

Obras citadas

AA.VV. (1972, 1973, 1974): *Hortensia,* n.º 24-61, diciembre de 1972-octubre de 1974.

Alifano, Roberto (1996): *El humor de Borges*. Montevideo, Ediciones de la Urraca.

Almeida, Iván, y Parodi, Cristina (ed.) (2001): "Dossier: Borges y el humor", *Variaciones Borges*, n.º 12, pp. 5-121.

Abraham, Carlos (2005): *Borges y la ciencia ficción*. Buenos Aires, Quadrata.

Adur Nobile, Lucas (2012): "Borges al cuadrado (o de cómo un grupo de superhéroes impidió que el mundo se convirtiera en Tlön)", *Variaciones Borges*, n.º 33, pp. 149-169.

Aguilar, Gonzalo (2000): "Rodolfo Walsh: escritura y Estado". En: Jorge Lafforgue (ed.): *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Alianza, Buenos Aires, pp. 61-72.

Borges, Jorge Luis (1989): *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires, Emecé.

—— (1989): *Obras completas*. Vol. 2. Buenos Aires, Emecé.

Bourdieu, Pierre (2002): *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Editorial Montressor.

Braceli, Rodolfo (1992): *Fontanarrosa, Entregate. Y vos también Boogie. Y vos también Inodoro*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Cédola, Estela (1999): *Cómo el cine leyó a Borges*. Buenos Aires, Edicial.

Cozarinsky, Edgardo (1981): *Borges en/y/sobre cine*. Madrid, Fundamentos.

Even-Zohar, Itamar (1999): *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arco Libros.

—— (1990): *Polysystem Studies*. Durkham, Duke University Press.

Fernández Vega, José (1996): "Una campaña estética. Borges y la narrativa policial", *Variaciones Borges*, n.º 1, pp. 27-66.

Fontanarrosa, Roberto (2005): *El rey de la milonga*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

—— (1998): *20 años con Inodoro Pereyra*. Buenos Aires, Ediciones De la Flor.

—— (1975): "Pabis, Gurus, Laxos & Praxis", *Satiricón,* n.º 23, diciembre.

—— (1974): "Hombre de la casa rosada", *Satiricón*, n.º 19, junio.

García, Victoria (2012): "*Caso Satanowsky* de Rodolfo Walsh: repensando la cuestión del género", *Recial. Revista del Ciffyh Área de Letras*, Córdoba, vol. 3, n.º 3.

Gociol, Judith, y Naranjo, Marina (2008): *100% negro Fontanarrosa*. Buenos Aires, Fundación OSDE.

Gociol, Judith, y Rosemberg, Diego (2000): *La Historieta Argentina Una Historia*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Horkheimer, Max, y Adorno, Theodor (1994): *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid, Trotta.

Huyssen, Andreas (2006): *Después de la gran división* [1986]. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Jitrik, Noé (1971): "El tema del canto en el Martín Fierro de José Hernández". En: *El fuego de la especie*. Buenos Aires, Siglo xxi, pp. 13-46.

Lafforgue, Martín Ernesto (comp.) (1999): *Antiborges*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor.

Lambert, José (2006): *Functional Approaches to Culture and Translation*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.

Lamborghini, Leónidas (2008): *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*. Buenos Aires, Emecé.

—— (2003): "El gauchesco como arte bufo". En: Noé Jitrik (ed.): *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 2. La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires, Emecé.

Link, Daniel (2003): "La escena de Fontanarrosa". En: *Radar Libros. Suplemento de Página/12*, 20 de abril. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/subnotas/539-81-2003-04-23.html>.

Louis, Annick (1997): *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvres*. París, L'Harmattan.

Maingueneau, Dominique (2010): "Campo discursivo". En: *12 conceitos para a análise do discurso*. San Pablo, Parábola.

—— (2008): *Gênese dos discursos*. San Pablo, Parábola.
—— (2005): *O discurso literario*. San Pablo, Contexto.
Martín, Marina (2004): "Humor y parodia en Borges: versiones de lo inverosímil", *Variaciones Borges*, n.º 18, pp. 43-61.
Mazzocchi, Mirta Paula (1991): "Inodoro Pereyra y los chistes de gauchos". En: *Ciudad/ Campo (en las Artes en Argentina y Latinoamerica), III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (C.A.I.A.).
Muñoz, Blanca (2000): *Theodor W. Adorno: teoría crítica y cultura de masas*. Madrid, Fundamentos.
—— (1995): *Teoría de la pseudocultura: estudios de sociología de la cultura y de la comunicación de masas*. Madrid, Fundamentos.
Oesterheld, Hector G., y Breccia, Alberto (1982): *El Eternauta*. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.
Oubiña, David (2007): "El espectador corto de vista: Borges y el cine", *Variaciones Borges*, n.º 24, pp. 133-52.
Palacios, Cristian (2014): *Humor y Política. La dimensión ideológica del humor en la obra de Roberto Fontanarrosa*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Buenos Aires.
—— (2013): "El lugar del payaso: la construcción de un *ethos* irrisorio en la obra historietística de Fontanarrosa". En: *Actas de las II Jornadas de Jóvenes Lingüistas*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
—— (2012): "Algún lugar de Dharam. Boogie frente a los medios masivos de comunicación". En: *Actas del II Congreso Internacional sobre Historieta y Humor Gráfico "Viñetas Serias"*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
Parodi, Cristina (1999): "Borges y la subversión del modelo policial". En: *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México, El Colegio de México.
Pereira, Priscila (2011): *Entre a épica e a paródia. A (des) mistificação do gaucho nos quadrinhos de Inodoro Pereyra, el renegau*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas.
Possenti, Sírio (2010): *Humor, língua e discurso*. San Pablo, Contexto.
Pratt, Hugo (2003): *Corto Maltés*. Buenos Aires, Biblioteca Clarín de la Historieta.
Costa, René de (1999): *El humor en Borges*. Madrid, Cátedra.
Schvartzman, Julio (2013): *Letras gauchas*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
Speranza, Graciela (2006): "El arte narrativo y el cine". En: *Fuera de campo. Literatura y arte argentino después de Duchamp*. Barcelona, Anagrama.
Steimberg, Oscar (2013): *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
—— (2007): "Ahora que pasaron: sobre los homenajes a Fontanarrosa", *Crítica. Revista electrónica del área de Crítica de Arte del IUNA*, año 2, n.º 2, octubre.
Swingewood, Alan (1977): *The Myth of Mass Culture*. Londres, Macmillan Press.
Turbio, María Luján (2006): "El Aleph" y la hiperrealidad mística", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.º 32. Disponible en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/alephmi.html>.

MISCELÁNEA

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 2 (verano 2015), pp. 409-435, ISSN: 2255-4505

DIARIO DE ARGÓNIDA, DE J. M. CABALLERO BONALD, O LA ESTRUCTURA DIARÍSTICA COMO FICCIÓN LITERARIA

Juan Carlos Abril
Universidad de Granada

1. *Diario de Argónida* dentro del proyecto estético bonaldiano

Aparecido en 1997, *Diario de Argónida* plantea una depuración tendente hacia la naturalidad (que no naturalismo) alrededor de las obsesiones de siempre de nuestro autor (Valverde 1998: 66)[1], aunque sin duda existe un tema –como punto de partida de este artículo– que predomina desde el título: Argónida, ese mundo ficticio, imaginario y aglutinador del conjunto de la obra bonaldiana. El neologismo *Argónida* –de invención propia– significa, desde su etimología, el territorio del Principio, tanto en sentido antropológico como histórico, y en esa confluencia de *mythos/lógos* –mito/historia– (Yborra Aznar 1998) se cruza su concepción más amplia. En Argónida confluye todo, erigiéndose como territorio de llegada. El autor ya reside en Doñana/Argónida, y su espaciotiempo (el cronotopo bajtiniano) de creación ha llegado a tales extremos de mezcla con la realidad, que no se puede separar a ciencia cierta qué es *mythos* y qué *lógos*. Todos los libros a partir de finales de los años sesenta, desde las "Nuevas situaciones" de *Vivir para contarlo*, se escriben desde ese "topónimo ficticio" que se refiere al

[1] En "Literatura o autoservicio epistolar" (1997: 131, luego reducido a "Autoservicio epistolar", 2011: 519) dice: "Al menos entendí lo más palmario: / que la literatura se parece a una carta / que el escritor se manda sin cesar a sí mismo". La literatura es un ejercicio que ante todo sirve para que el autor se explique o se hable a sí mismo, una vía de conocimiento del propio sujeto y de la realidad que le rodea.

Coto de Doñana (Jurado 1998). Ahora en 1997, de ahí surge el título. El mito es un elemento axial en la poesía madura del jerezano.

> Argónida es un topónimo ficticio con el que suelo referirme literariamente al Coto de Doñana, frente al que ahora vivo buena parte del año. El hecho de que ese supuesto nombre geográfico quede asociado al título del presente libro, quizá no resulte del todo razonable, ya que en esta ocasión antes que a un espacio imaginario remite a una concreta localización territorial. Quiero decir que los personajes que comparecen en estos poemas se movilizan en un escenario preferentemente real, así que sus vínculos con Argónida deben entenderse como meras licencias poéticas. (Caballero Bonald 1997: 155)[2]

La indistinción entre mundo ficticio y real, mapa imaginado y geográfico, nos advierte de que al autor no le interesa diferenciar ambos territorios. Da igual que el espacio creado sea inventado o real. Estos trasvases son canales incontrolables –deliberadamente incontrolados– y, por eso, existe un continuo diálogo entre ambos mundos. Argónida o Doñana: allí suceden las experiencias narradas, contadas o evocadas, pero a través de la literatura se funden, en la poesía se acrisolan en un mundo personal que, cuanto más lo circunscribimos al espacio geográfico, más posee la marca de la imaginación individual del autor, un mundo que aunque lo reduzcamos al espacio ficticio siempre exhibe la muesca de la realidad, el reflejo literario que produce y en el que se inspira el jerezano. Son "meras licencias poéticas", dice, explicándonos con una sencilla frase que su poesía ha colonizado un territorio fundado para eso, para desarrollarlo literariamente. ¿La consecuencia? Una sola "verdad" poética, que es lo que importa, lejana de la verdad sagrada y cercana a las verdades nómadas (Guattari y Negri 1999) o, por decirlo con otras palabras, habitante de ese territorio de *veracidad* (Williams 2006), de inspiración aristotélica. Y la veracidad (frente a la verdad) es lo que importa. Lo que tiene valor en literatura es el "efecto de verdad", "la única certeza íntima del sujeto" (Payeras Grau 2007: 111).

VERDAD POÉTICA

Adolescente de livianos lazos,
lienzo de luna, pétalo impoluto
que cruza el arenal, cruza el exiguo
lindero de los acebuches,
llega al vidrioso estanque,
y allí precisamente,
cuando se inclina para verse a solas,
hace su aparición el asesino.

Sangre junto al tupido seto
de arizónicas, sangre
por los rezumaderos de los caños

[2] A partir de ahora, cuando citemos un texto de Caballero Bonald, no repetiremos el nombre.

> y en la huraña ruina
> del fortín y en la playa acosada
> de pájaros y larvas y alacranes.
>
> ¿De quién la transitoria furia,
> qué se hicieron
> aquellos vengadores? ¿Soy yo acaso
> el que oyó las aladas palabras de Tiresias?
>
> –*El asesino que buscas eres tú.*
>
> Empieza a ser verdad mientras lo escribo. (Caballero Bonald 1997: 19-20; 2011: 461)

Diferentes planos, lugares distintos. Sin embargo prevalece el concepto de verdad poética o razón poemática. Esta responde a una concepción alejada de ribetes sagrados, y solo se realiza en tanto que construcción o artificio, de ahí el verso final, por el que el autor es consciente de que cuanto más se acerca –escribiéndola–, más verdad acaba siendo. El mito de Edipo refuerza esa capa primera o esa lectura central que funciona como correlato objetivo de la composición. Recordemos que Edipo quiere saber quién había sido el asesino de su padre para salir de la duda obsesiva de quién era él mismo, y cuando lo descubre, obligando a Tiresias a decírselo, se arranca los ojos. En busca de su identidad, el poeta descubre al asesino que llevamos dentro ("asesino asesinado", Virallonga 1998), en el proceso de la escritura misma a través del poema, igual que Edipo lo descubrió atosigando a Tiresias. El poeta es un asesino, ¿pero de quién? En sentido figurado, el autor se refiere a la respuesta que todo individuo da a una amenaza vital, íntimamente ligada al ser humano, al descubrir que queremos acabar con nuestro padre y suplantarle, un padre que aquí simboliza aquello que se encuentra por encima de nosotros y que aunque hemos amado con pasión debemos destruirlo para erigirnos en su puesto. Comienza el poema nombrando a un personaje adolescente que tenemos que relacionar con la adolescencia del poeta en un plano temporal distinto al que se refiere el último verso, ya fruto de una reflexión en la que se han sucedido muchas décadas. Aquel adolescente inmerso en el complejo de Edipo que quiso destruir aquello que era superior a él para suplantarlo, era el mismo poeta de joven, con sus ambiciones desmedidas y sin límite[3]. Se nos presenta así el poema como una experiencia de conocimiento *a posteriori* dinámicamente enmarcada en un mito universal con una lección: la poesía se construye a fuerza de matar a tu propio padre, esto es tus propias tradiciones, tus verdades sagradas. Una evolución solo se puede concebir desde la ruptura, y así vislumbramos ciertos recuerdos de la ruptura que realizó el poeta de joven, cuando tuvo que abandonar aquellos resabios metafísicos para

[3] Más allá de los gustos clásicos o una exégesis del mito de Edipo a través de este poema, trasladándolo a su propia vida, resalta aquí la arrogancia del joven Edipo, quien no duda en matar a aquel que se le cruza en su camino por una cuestión de orgullo, y su inocencia, pues no sabía que era su padre quien se le había cruzado. El poeta, como Edipo, fue arrogante e ingenuo cuando era joven, y falto de conocimiento.

decantarse por una experiencia vital de clara estirpe materialista, con lo que eso conllevaba moral y estéticamente. Verdad y veracidad, por tanto, se desarrollarán en este poemario, puesto que cualquier confusión debería ser entendida en tanto que la veracidad suplanta a la verdad.

> SUCESOR DE HOMICIDA
>
> Como quien rasga, como
> quien deja un gran rastro de andrajos
> sobre el martirizado cuerpo
> de la víctima, como quien solicita
> un nuevo plazo punitivo,
> así se perpetúa
> en los anales de la sinrazón
> la ominosa progenie
> de aquel que fue llamado el execrable
> y aun hoy actúa entre nosotros
> con saña vitalicia y una misma
> dinástica jactancia de asesino. (Caballero Bonald 1997: 101; luego "Sucesor de asesino", 2011: 503)

No solo se trata del asesino que llevamos dentro sino que hay que redireccionar este asunto hacia cuestiones morales: el héroe que en el fondo es un villano, o el escritor que habla de grandezas pero vive una vida mísera. El asesino representa lo más deplorable de la raza humana, que sigue siendo un lobo para el hombre. En este análisis de la condición humana se hallan las claves de la postura moral del poeta frente al mundo.

La depuración al inicio apuntada consiste en un ejercicio de síntesis, de decantación temática, en tanto que el poeta posee menos objetivos que cumplir en el poema que en otras etapas de su trayectoria. Al quitarle "ambición" al poema, se gana en profundidad. Las composiciones, aunque parezca que tienen que cumplir menos objetivos, alcanzan más. El poeta sabe mejor decir, se ha instalado en la sabiduría, y en el control absoluto de los recursos expresivos, esto es lo que quiere decir[4]. El eje central del poema gana en densidad y complejidad. Con pocos elementos, pero bien urdidos, se compone un texto certero, que no tiende a la especulación, y se da en el blanco. Técnica conseguida a través de una sabiduría retórica y reflexiva de la propia palabra poética, con una madurez que convierte en intensidad cualquier tema, y que sin demasiados excesos consigue extraer de cada asunto una sentencia. "*Diario de Argónida* [...] reafirma un decir muy personal entre la meditación con lo real y la meditación sentenciosa

[4] "Esa desencantada manera de mirar, distanciada de las cosas aunque nunca desatenta, es una de las posibilidades que otorga la edad (hablo por supuesto de esa edad en la que el pensamiento se ha transformado en sabiduría, en clara mirada sobre los hombres y los hechos). La lucidez no es una consecuencia inexorable del paso del tiempo, el privilegio de los más viejos. El paso de los años favorece la sabiduría, pero no la garantiza. Para lograrla es preciso haber vivido comprometidamente, pero también despojarse de lo superfluo, ejercer tenazmente la reflexión, prescindir de la vanidad" (Mata 1998: 144).

en el lenguaje" (Villena 2004). De ahí que el tono sentencioso, que por otro lado entronca con la herencia grecolatina tan del gusto del autor, sea cada vez más ostensible, a modo de un emblema que sirve de broche a los poemas (García López 1999: 61). Estos se convierten en dardos certeros. Porque lo sentencioso –también en ese sentido veremos el recorte irónico, a modo de sarcasmo o estupefacción, que era también una constante en su poesía anterior– tendrá un espacio estilístico recurrente en este libro a través de la brevedad de muchos poemas. La brevedad, su cauce sin circunloquios. El apotegma, el pensamiento a modo de máxima y sus correspondientes –y austeros– aderezos líricos, emotivos o descriptivos, servirán para elaborar una estructura de alta tensión y contenido poéticos en lo que entendemos como "el contorno del poema" (Ballart), el cual nunca es superado más allá de los referentes implícitos del texto. No nos referimos a que el autor posee una conciencia sobre el límite del decir, reflexión que le acompaña siempre, sino que ha llegado a un estrato donde domina el límite de las palabras y sus asociaciones. Saber hacer en sentido greimasiano, complementado por un saber decir: más aún –usando una expresión del filósofo Austin–, lo que ahora operaría en Caballero Bonald sería un saber mirar en tanto que decir y mirar de una manera son también una forma de *hacer*. La poesía del jerezano será más que nunca un acto de lenguaje sabiamente dirigido por una mirada que, a modo de cámara, dirige el foco de atención sobre lo que más importa resaltar. Una vez determinado el objeto u objetos y localizada la asociación o las ideas para destacar, el foco allí se concentra, acentuándolo y mostrándonoslo en su esplendor semántico.

El poeta sabe hacer, sabe mirar, y si es cierto que siempre supo hacerlo, ahora sabe mirar mejor que nunca; de ahí que los poemas busquen sencillez; de ahí que busquen en general *menos*, encontrando como contrapartida *más*. La búsqueda se invierte para ceñirse al hallazgo. El poeta encuentra. Nada hay más feliz que lo que hallamos sin haberlo buscado. Pero estos procedimientos no son opuestos sino complementarios, se van superponiendo en una evolución natural de un poeta que nunca baja la guardia (Martínez de Mingo 1998: 134) y que aporta dialéctica y humildemente granitos a su arena poética (Benítez Ariza 1998: 67). Por eso Caballero Bonald seguirá transitando por aquellas zonas prohibidas de la experiencia (poesía que no va a ser "distinta", eso es imposible, sino que evoluciona), pero con una salvedad: ahora esas zonas prohibidas no estarán ocultas ni se descubrirán tras haber realizado una indagación lingüística y reflexiva profunda sino que estarán más explicadas en el intento –y su consecución– de llegar directamente al asunto y, por consiguiente, al lector. Serán experiencias prohibidas que se encaran sin ningún pudor, pues con esa maestría y edad no se posee miedo alguno a expresarse con libertad, ni se anda con rodeos. Austin de nuevo, podríamos decir, resumiendo, en la intención de solucionar con las palabras las cosas en su complejidad intrínseca, no a la hora de decir superficialidades sino tratar esas cosas de una manera lo más sencilla posible; claro: dependiendo del tema y de la perspectiva que se adopte. Intentar decir las cosas para evitar que se enreden aún más, intentar desenredarlas (Lorenci 1998 ápud Flores 1999: 105).

Caballero Bonald es un poeta de su tiempo y a la vanguardia de la poesía española, creándola y marcando pautas. No nos referimos a que escriba y evolucione según van moviéndose los gustos pendulares de la poesía, sino que va decantando con sus libros y propuestas esos gustos, explorando al máximo cada época y proyectando su capacidad estilística, sentando precedente. Nuestro poeta no es ajeno a la palabra que busca la claridad o que evita el hermetismo, puesto que el acto de lenguaje no está reñido en ese sentido con esa propuesta, sino que cuenta en su larga trayectoria con una nutrida serie de variantes estilísticas a partir de la concepción unitaria y plural de su escritura. El realismo nunca se definía *a priori* sino siempre *a posteriori*. Es un lugar de llegada y no de partida, la consecución de unos procedimientos que asedian a la realidad y que al plasmarse de una manera u otra poseen más o menos ingredientes de tipo figurativo o narrativo.

Caballero Bonald siempre ha escrito guiado por sus necesidades expresivas. Unas necesidades que ideológica, social o históricamente, y sólo de modo tangencial, encuentran lectores ideales, que se identifiquen con la obra. T. S. Eliot afirma en "La función social de la poesía": "Importa poco si un poeta tiene o no un público vasto en su época. Lo que importa es que siempre tenga al menos un público reducido en cada generación" (Eliot 1992: 18). *Diario de Argónida* se ve acrecentado dentro de los límites de lo que significa que existan lectores de poesía, con los que se conecta en todo momento desde una moral compartida y transgresora. Y así lo vio Víctor García de la Concha:

> Desde *Descrédito del héroe* (1977), y aun antes, al tiempo que intensificaba la presencia de elementos culturales y mágicos en sus poemas, venía Caballero Bonald sometiéndolos a una depuración expresiva, que aquí se traduce en una forma clásica, por debajo de la cual circulan esos haces de tensiones mencionados. Se acredita así la maestría literaria y se logra en la estética la verdad moral que el poeta persigue. (García de la Concha 1997: 11; 2006: 182; 2007: 33)

En la mordedura de lo clásico se encuentra esa particular síntesis aludida. Las referencias a la cultura clásica grecolatina son muy abundantes en nuestro autor y se intercalan de diversas formas, más allá de la intertextualidad y la creación de varios espacios-tiempo en el poema, de una manera pantextual o transtextual, como apuntaba Genette: las referencias clásicas son claves para entender literatura y vida como un palimpsesto continuo donde se acumulan capas de lecturas o ficciones, experiencias reales o contadas, necesarias para comprender el conjunto: para leer la última capa, sin embargo, deben hallarse –haber sedimentado– dentro otras que no podemos leer a simple vista. Un poema significativo –íbamos a decir paradigmático– es el titulado "Un paradigma".

> UN PARADIGMA
>
> Dejó escrito Virgilio, ofuscado quizá
> por los pronósticos adversos del cielo de Brindisi,
> que los doce libros de la *Eneida*, a cuya gestación

> dedicó los últimos once años de su vida,
> debían ser quemados tras su muerte.
>
> No consintió Augusto, sin embargo,
> que semejante designio se cumpliera, y así
> se perpetuó en la historia la historia portentosa
> del príncipe troyano, que aún incumbe al periplo
> de nuestras más honrosas usanzas culturales.
>
> Mediante las palabras ascendió Virgilio
> al círculo glorioso
> de los inextinguibles conductores de hombres
> y el hecho de que un día quisiera destruir
> el cardinal linaje de su palabra escrita
> nos llega hasta ahora mismo
> como un supremo ejemplo de horror a la impotencia. (Caballero Bonald 1997: 153; 2011: 506)

Nos encontramos ante la conocida decisión de Virgilio de quemar la *Eneida*: debía pulirla antes de darla como acabada, antes de difundirla. No pudo realizar esa *labor limae* y, sin embargo, ha perdurado por los siglos como una de las obras más importantes de todos los tiempos. Es el vivo reflejo de una historia que posee la fuerza de los hombres del pasado que viven a través de una obra en el presente. La historia es conocida: el emperador Augusto le había encargado la obra y no permitió que desapareciera, puesto que la *Eneida* ensalzaba propagandísticamente su figura y la dinastía Julia, entroncándola con Yulo, hijo de Eneas, hijo a su vez de Anquises y Venus, su madre. En la tercera estrofa se cuenta que Virgilio ascendió al círculo –referencia a la *Commedia* de Dante– de los *condottieri*, "conductores de hombres", un título reservado solo para pocos generales y caudillos alabados por las masas y muy relacionado con la capacidad de ser guía, pero para ser conductor de hombres antes hay que demostrar que se poseen cualidades suficientes como nobleza de espíritu, justicia, clemencia, fuerza, astucia, etc., cualidades características de los héroes. Virgilio se presenta, de este modo, como un héroe que, sin embargo, en el último verso del poema, está abocado al "horror a la impotencia" de no haber limado en once años una obra que quizá nunca habría podido limar del todo, y que le iba a dejar insatisfecho siempre pues jamás iba a dar por concluida: tales eran las ambiciones de un autor que quiso abarcar tanto en una obra tan grande y valiosa, y que al final de sus días pensó que no lo había conseguido. Esta es, a primera vista, la lectura del poema, con las referencias intertextuales aludidas, Virgilio, Dante, etc., pero hay más, un último detalle, pues nos parece una muestra más de cómo Caballero Bonald cuida la forma de *Diario de Argónida*, presentándonos una obra acabada, revisada y pulida, aun a sabiendas de que podría ser reordenada y corregida infinitamente, tal y como le sucedía al propio Virgilio. El detalle alude a ese personaje o héroe que siente horror a la impotencia, correlato de "Temor a la impotencia" (1977: 102; 2011: 356) con el que finalizaba *Descrédito del héroe*. Si el poeta era un héroe –Espronceda como modelo desde la adolescencia

de nuestro autor–, la propia escritura nos devuelve su descrédito, su otra cara menos agradable: el escritor frente a sí mismo, la imposibilidad de decir en cada palabra que se ha redactado, asomando en sus bordes.

Y como contrapunto grecolatino a todo esto, este poema:

> GUSTO POMPEYANO
>
> En herméticos pomos
> que la materna lava guareció
> durante veinte siglos, encontraron un día
> un residuo azulenco recamado
> de líquenes, mejor tela
> de araña que depósito sacro,
> oriundo al parecer
> de alguna interferencia sexual de la cultura.
>
> Semen fosilizado o polvo
> de cosmético, ceremoniosamente
> obtenido en burdeles
> y ergástulas, qué esposa de patricio
> lo usaría a manera de tónico facial
> antes de que el azufre empedrara su piel.
>
> Dicen quienes lo saben
> que el derecho romano
> reguló desde entonces los consultorios de belleza. (Caballero Bonald 1997: 63; 2011: 483)

He aquí el contrapunto romano irónico donde se encuentran los gustos del autor. Por un lado el poema se sitúa directamente en temas rayanos a lo escabroso y la escatología, nos referimos al hábito poco frecuente que supone embadurnarse la cara con semen –utilizado como cosmético, rito o liturgia sexual– haciendo de los hábitos sexuales de la Antigüedad un divertido relato evocador y un punto erótico-festivo. Por otro lado el poema circula indirectamente por ese paisaje de Pompeya y por esa visión atónita del viajero estupefacto ante un mundo que se quedó fosilizado, petrificado, y que todavía conserva, por ejemplo, los grafitis en las paredes, los dibujitos obscenos en los portales, los más mínimos detalles de la época, tales como un cesto de frutas o, en este caso, un pequeño recipiente donde se guardaba, de modo sagrado, el semen del amante. A ese hábito de guardar el semen en un pomo –y al hecho de que veinte siglos después nosotros lo descubramos– lo denomina nuestro autor una "interferencia sexual de la cultura".

En ambos poemas, por razones bien diversas, debemos "escarbar" y "excavar" para encontrar esas referencias intertextuales (esas interferencias), pero también las intratextuales –que aluden a su propia obra–, esas capas superpuestas que configuran el palimpsesto de la escritura: para que perviva la primera capa deben existir las de debajo. Como sabemos, ante la imposibilidad de vivir

la vida y la poesía hasta el final con todas sus consecuencias, porque no existe nada más allá de lo que normalmente existe en su rutina, y sólo son excepciones las que nos deslumbran, ambas se repliegan y consisten en una suerte de buceo en sus recovecos vitales y búsquedas expresivas, en una indagación total, topándonos con la poética bonaldiana, esto es volvemos a aludir a sus obsesiones y temas de siempre. Nada de esto es nuevo, sólo el modo en encararlo:

> Después de un "muy prolongado alejamiento de la poesía", publica Caballero Bonald, por fin, *Diario de Argónida* (1997), en el que se recogen poemas escritos entre 1995 y 1997. Sin duda, lo más relevante es que reaparecen aquí, tratados desde una nueva perspectiva, algunos de sus principales temas obsesivos: las trampas de la memoria, la capacidad fabuladora del recuerdo y la reinvención del pasado personal e histórico a través de la escritura. (García Jambrina 2000: 132; 2006: 209)

El paso del tiempo y su consecuencia lógica, el recuerdo y su extensión a través de la memoria –galerías machadianas– con su capacidad de acumulación, siempre están interconectadas y en permanente simbiosis (Payeras Grau 1997).

> ELOGIO DE LA INACCIÓN
>
> El paso de los años suele hacer un ruido
> desapacible, bronco, de colisión
> de herrumbres, de trasiegos fabriles
> y como de asamblea
> de pedregosos contertulios.
> Ya
> sin disfraces, va amontonando el tiempo
> sus muchos desperdicios
> en un fértil reducto de la imaginación
> rebosante de fiebres, apegos clandestinos,
> conspiraciones, curas de reposo,
> nocturnidades: esa historia común
> que empecinadamente arrastra
> un ensordecedor rimero de fetiches.
>
> Hoy ya todo sosiega: apenas se oye
> el rumor marginal de la desidia.
> Y es como si de pronto el tiempo se internara
> por un renuente atajo del recuerdo:
> llega tarde a la cita que tenía conmigo. (Caballero Bonald 1997: 109; 2011: 508)

Se habla de inacción desde el título pero el tema es el paso del tiempo. El tiempo del que se habla solo sucede en la imaginación, abre galerías en el recuerdo y excava en la memoria tiempos alternativos, virtuales que, por eso, parece que no responden al término que particularmente denominamos "acción". ¿El pensamiento no es acción? (Arendt 1998). El autor nos respondería que sí, pero se obstina en la recreación de ese mundo que establece como una

elegía a modo de *tempus fugit* infinito. El tiempo que huye ya no posee disfraces, porque se fuga, y en ese rastro que deja crece el recuerdo arrastrando imágenes, ilusiones perdidas, éxitos, rememoraciones, emociones... Se van amontonando y prevalecen aquellos recuerdos que por su carácter más positivo –fetiches– nos ayudan a continuar adelante. Pero aunque el tiempo ya no duela sigue pasando, y el propio autor no se encuentra a sí mismo –de nuevo las problemáticas de la identidad– puesto que se ha configurado a través de esos recuerdos: él es también un recuerdo, y su tiempo presente consiste en una proyección del pasado y del futuro (fluyendo pero sin consistencia), ante la imposibilidad de fijar un presente estable (lo único que de verdad existe como tal), y de conocer la verdadera identidad, su estable y definitiva identidad que, como sabemos, tampoco existe.

El lenguaje como proyección de la memoria y del tiempo a través de un personaje que intenta comprenderse, teniendo en cuenta que la memoria ya es una proyección del recuerdo y a su vez una proyección del pensamiento. Una retroalimentación que cobra consistencia a través de estos nuevos moldes expresivos (véase Flores 1999: 104-105). Se trata de señalar la sobriedad expresiva para calibrar el proceso de depuración, la evolución producida. Caballero Bonald ha optado en su madurez por una "pragmática del discurso lírico" (Luján Atienza 2005) donde se encuentra cada vez más cómodo: cualquier laberinto es concebido como lugar de salida, ya no es ese lugar donde se introducía cada vez que comenzaba un libro o un poema. En esa depuración y sobriedad, los ritmos elegidos, melódicos o antimelódicos acentúan la función expresiva del poema, la cual, dicho sea de paso, viene siendo una constante retórica del particular fraseo de nuestro autor.

> [P]ero, ¿qué debemos entender por ello? No solo mero barroquismo en su acepción fenomenológica, sino vocación hacia *la palabra sensitiva*, es decir hacia el lenguaje utilizado con conciencia carnal, con los cinco sentidos. Porque la fonética, como el temblor de una cuerda instrumental, no es solo un fenómeno acústico, sino una experiencia física del espíritu. Igual que la sintaxis lograda representa algo más que una manifestación del orden: es un tratado de armonía terrestre, un rastro de migas que atraviesa el bosque para que podamos salir de la espesura. (Marzal 2004: 11; 2006: 206)

La poética se ha "desbarroquizado", si es que existe ese término, con el objetivo de otros logros lingüísticos, siempre teniendo en cuenta que el camino de vuelta es mucho más rico para aquel que optó por la dificultad en la ida, y que dejó la sencillez para el final. Sobriedad renovada que, atendiendo a las leyes más básicas de la historia del arte, evita los artificios barrocos, las volutas y los sentidos retorcidos, predominando las líneas y trazos clásicos sin adornos. O mejor dicho: solo elige esos artificios, esas volutas o esos sentidos algo más retorcidos cuando le interesa, y por tanto posee un conocimiento del lenguaje sorprendente por su puntería y su enorme y penetrante capacidad de pensamiento, por su densidad, no ya basada en una intrincada sintaxis en la que las anfibologías se potencian, sino en otras relaciones más básicas entre las palabras y en una connotación evidente en la mayoría de los casos. Esa renovación,

entendida como evolución de la poética, debe ser analizada o concebida como un importante repliegue apolíneo dentro de su ya tradicional y proverbial estética dionisiaca. Un repliegue efectuado no en beneficio del sentido –pues este también estaba asegurado en la etapa barroca– sino en pro de una estructura expresiva determinada, la que el autor necesita ahora. La unidad conceptual que rige el eje del poema, que en la anterior etapa se definió como un espacio fundamentalmente enfocado hacia diferentes campos semánticos (entroncando de algún modo con la teoría de los polisistemas, desde la acepción semántica del término), ahora se ha desplazado hacia un sistema de sentido principal que funciona como vertebrador del poema. En el mosaico poemático, por continuar con un símil querido a esta teoría, destaca sobre todo una figura gramática, mientras que las otras piezas (que por supuesto tenemos que entender como fundamentales para comprender el sentido total del texto) resultan accesorias en tanto que pueden hacer referencia sólo a un marco o a un detalle que nunca es el motivo central. Resultado: encontrar una combinación que equilibre en una misma estructura el fondo y la forma, por decirlo con palabras de la retórica convencional, en un intento de búsqueda del equilibrio personal al retomar una poesía que se aleja del culteranismo y que se ciñe al texto, lo que se sugiere más desde lo implícito: una poesía, en suma, que a través de una estructura sólidamente articulada se dirige hacia donde quiere sin rodeos.

2. La utilización del género diarístico

Ya comentamos la segunda parte del sintagma explícito del título del libro, *Diario de Argónida*, a propósito de ese topónimo ficticio que adquiere un lugar deíctico principal, y ahora vamos a ver la otra parte, partiendo de las propias acotaciones que establece el autor en la nota al final del volumen. El "diario" se relaciona con *Memorias de poco tiempo* (1954) que, por su mismo título, implicaba que eran apuntes que se habían anotado en lapsos breves (ya que por entonces nuestro autor era todavía joven). La elaboración del pasado más o menos reciente o lejano se certifica y refrenda en el primer volumen de sus memorias, *Tiempo de guerras perdidas. La novela de la memoria, I* (1995), cuando el autor era más que un hombre adulto, corroborando la afición y el gusto por el dietario, el apunte y el esbozo, la anotación a pie de página de ese tipo de estructura vigilante en que consiste un diario donde se anotan con singular disciplina los estímulos recibidos. Adivinamos sin dificultades que el jerezano ha mantenido a lo largo de su vida una relación personal con la literatura/escritura que poco o nada tiene que ver con lo que públicamente conocemos. Hablamos de una relación vivencial que le ha servido, ya sea como terapia individual, a modo de canalización de sus inquietudes formales, o ya sea cuando se ha propuesto publicar lo que va escribiendo, o cuando ha publicado por encargo libros o textos para ganarse la vida. Porque el escritor no es aquel que está publicando libros sin parar sino aquel que los escribe: da igual que publique muchos o pocos, o que sus escritos circulen clandestinamente. Prima el acto de escritura frente a la publicación. En buena lógica, publicar una obra como libro es su salida natural, pero no

la única. Es mucho más importante escribirlo. La sociología y el mercado quedan aparte, ya que la lección que se oculta tras el *modus operandi* bonaldiano ofrece una visión más compleja que la de un simple poeta más o menos reconocido por las estructuras culturales, y que publica con periodicidad sus libros. Este se halla impelido por unas necesidades expresivas que le han ido atosigando durante toda su vida, y decide publicar un libro tras casi catorce años de silencio[5]. Aquí la cuestión económica queda al margen de cualquier poeta que se digne como tal, y se trata más que nunca de una cuestión de capital simbólico (Bourdieu 1995).

Lo que prima en el diario, por tanto, es su carácter fragmentario y de apunte, su aspecto de proyección del escritor en su escritura, su cuidado constante y lo que eso conlleva de desvelo. Parece ser que, a la luz de este diario, podríamos extraer estas ideas al contrastarlas en el conjunto de su obra.

> Uso el término "diario" con una deliberada imprecisión. Supongo que si me he decidido a emplearlo no es sin alguna malicia teórica, en el sentido de considerar que el diario puede avecindarse impunemente en el campo de la ficción. Siempre me ha parecido que, a efectos literarios, nadie es capaz de evocar lo que ha vivido sin incurrir en alguna desviación engañosa o consecuentemente equívoca. Incluso se tiende a otorgarle al estilo mayor poder argumental que al testimonio. Y como estoy bastante convencido de que la poesía no tiene por qué coincidir con la verdad autobiográfica sino con esa otra verdad generada en el texto, el concepto de "diario" también puede disponer aquí de su propia ambivalencia. (Caballero Bonald 1997: 155; *cf.* 2011: 531-532)

El autor nos lo confirma, ya que si en el párrafo precedente quería establecer un territorio ficticio y real al mismo tiempo en Argónida/Doñana, que solo posee cabida en la literatura y que es fruto de la creación y de la imaginación, mezclando esos territorios sin establecer compartimentos estancos entre ambos, con el término "diario" se reafirma en la idea de que la literatura y la poesía posibilitan este juego al fin y al cabo. Juego didáctico, en términos horacianos, pues enseña deleitando o deleita enseñando, tanto monta. Y si citamos a Horacio no es casual, como veremos. Pero juego vital en el que se va la vida, no sólo por lo que tenga de autobiográfico sino por lo que posee de una parte de la energía y la dedicación del poeta cuidando sus escritos con inusitada vigilancia. El texto es sin duda de una maestría incalculable, pues nos presenta con breves pinceladas y de una manera lo más sencilla posible el aparato teórico desde el que se ha escrito este libro, esto es desde la asunción explícita de la indistinción entre "verdad y veracidad" (Williams 2006) en literatura, donde todo es veracidad y donde la verdad no importa, donde da igual que el apunte responda a algo vivido, inventado o provenga, por ejemplo, de un cuaderno con más de treinta años: lo importante es que funcione en el texto, que encaje en el patrón del diario (Juristo 1998). Y habría que remitir también a las solapas de la primera edición: la concepción fragmentaria de la escritura, inserta en un

[5] Para un recorrido vital y literario completo, y las correspondencias entre vida y literatura, ver la magnífica biografía de Julio Neira (2014).

tiempo que se escapa, cobra así una relevancia decisiva y estructural en la obra bonaldiana, algo que había estado apenas vislumbrado o quizá nunca planteado con tanta rotundidad en libros anteriores. De este modo aparece más como una consecuencia que como un método estructurador. Las visiones totalizadoras abarcaban más en otras etapas de la poesía de nuestro autor, y no se apostaba decididamente, como ahora, por atrapar y solidificar ese pequeño fragmento que nos puede ofrecer el poema. Los poemas de *Diario de Argónida* no aspiran a ninguna concepción sublime, sino a situarnos con los pies en la tierra.

Atesora una dimensión distinta la concepción de lo cotidiano, enmarcado en el método del diario, y que será sometida a una valoración y revisión tras un conveniente alejamiento de la escritura. La realidad y sus temas siguen estando ahí, y el poeta vuelve a mirarlos con renovados ojos, estableciendo su nueva mirada a ese mundo que en otro momento de la vida podría parecer gastado, por demasiado observado. Por esto es tan importante el silencio en la literatura, no por lo que no se dice en un poema o por cuestiones místicas intrínsecas a la relación silencio/palabra sino por el desgaste lingüístico que supone para el poeta afrontar la realidad desde perspectivas parecidas sin haberse concedido suficiente respiro como para renovar esa perspectiva y ese lenguaje (lo que se suele denominar en las etapas de silencio como "crecimiento interior"). El diario es, sin duda, el método más vital y pasional de cuantos existen en literatura, puesto que implica un constante cuidado por la escritura. Y nos llama la atención además que

> ... [s]iempre me ha parecido que, a efectos literarios, nadie es capaz de evocar lo que ha vivido sin incurrir en alguna desviación engañosa o consecuentemente equívoca. Incluso se tiende a otorgarle al estilo mayor poder argumental que al testimonio. (Caballero Bonald 1997: 155; 2011: 531)

Aquí se condensa la teoría bonaldiana de la escritura, recordándonos al personaje principal de *El hombre sin atributos* (muy leído por Caballero Bonald, y citado, recordemos, al inicio de *Laberinto de Fortuna*) en donde Ulrich, quien también poseía un diario, aseguraba que era imposible anotar todas las cosas que le sucedían en un solo día porque le sucedían tantas y eran de tanta profundidad y complejidad que jamás tendría tiempo para plasmar la eternidad e infinitud que sentía en una lapso de tiempo determinado y en unas páginas que, al fin y al cabo, eran un resumen del resumen de lo que sentía. También decía que sería imposible escribir lo que le ocurría en un periodo de tiempo y que le faltaría espacio, esfuerzo y memoria para realizarlo, puesto que no habría lugar para acumular tanto papel escrito en caso de que se dedicara a esa ímproba tarea.

El modelo diarístico posee en la literatura un amplio seguimiento como patrón creativo y espacio de ficción, a modo de cuaderno de trabajo respecto a las tesis juanramonianas de la obra en marcha, de la obra que se va concibiendo y reformando a diario y que se va reescribiendo, reestructurándose constantemente. Es evidente una intencionalidad de creación y ficción en nuestro autor por debajo de cualquier apariencia autobiográfica[6], y al presentarnos este

[6] "A medida que avanza el proceso de depuración y remozamiento, el autor va despojando el

cuaderno como un diario, se refuerza esa idea de creación respondiendo así a esos fines y a ese mundo de elaboración retórica, mezcla entre los planos real e imaginado. Con esta nota, colocada al final del libro para que nos sirva como remate teórico de lo que acabamos de leer, el autor nos arrastra hacia su espacio de ficción desde el punto de vista conceptual, enlazando desde la pragmática con ese certero interlocutor que nos habla sin rodeos. Luis Muñoz relacionaba la evolución poética bonaldiana de nuestro autor con la elección premeditada del término "diario":

> *Diario de Argónida* no está [...] menos sujeto a las preocupaciones del lenguaje que sus libros anteriores, pero presenta diferencias evolutivas. En un equilibrio sorprendente escuchamos la voz propia de Caballero Bonald siendo ya, sin embargo, otra. Si repasásemos lo que han sido las características centrales de su poesía, podríamos afirmar que *Diario de Argónida* nos ofrece, sobre todo, la sorpresa de la depuración, del desnudamiento verbal.
>
> Sí encontramos en estos poemas, sin embargo, el resto de matices de su timbre poético, el gusto, aunque atenuado, por el vocablo poco usado, las frases sentenciosas, las referencias a la literatura clásica, la fuerza de la plasticidad y el protagonismo medular de los conceptos. Pero, sin embargo, el barroquismo que en sus libros anteriores le hacía seguir los vericuetos de la brillantez expresiva, internarse en enjambres verbales, propagar una suerte de pulsación eufónica, de análisis de sensaciones, en *Diario de Argónida* se ha convertido en economía verbal, en deshuesamiento, en síntesis.
>
> De ahí que el soporte diarístico le convenga tanto a este conjunto generoso de poemas impecables. Se trata de elaborados apuntes en los que el autor parece ponerse a sí mismo en observación. Y de esta observación, siempre intensiva, aun en la observación, por ejemplo, de la desidia, surgen almendras paradójicas: la soledad, que salva de estar solo, el riesgo de no escapar de algún peligro, la evocación de lo vivido como una forma de invención, las disputas del presente zanjadas en el pasado, el apego y el desapego por la vida, o el miedo a la impotencia verbal. (Muñoz 1998: 46-47; 2006: 184)

Sin duda que existe una relación entre la elección de la forma y el contenido de los poemas, como venimos defendiendo, pues desde nuestros planteamientos no se entiende una cosa sin la otra en el engranaje que concebimos como estructura, tomado de las propuestas bajtinianas. Además, Luis Muñoz se hace eco del proceso de depuración al que ya hemos aludido, a la inversa: un método expresivo por el que se "desbarroquizan" los conceptos. O en palabras de la lingüística: economía verbal, brevedad con la que se consigue decir más con menos en un formato que aparentemente dice poco pero que es el epítome de todo lo que nos sucede en un día. El diario pone en marcha una literatura que quiere atrapar el presente. El diario es el presente hecho literatura. Ya hemos

---

poema de referencias biográficas reconocibles. En el punto de llegada, el poema que nació versificando una experiencia está protagonizado por elementos específicamente literarios, que apenas remiten ya a la misma: la música y el ritmo, los enlaces generativos de las palabras, los bucles metafóricos... La biografía queda así sustituida por artefactos lingüísticos que nacieron a partir de ella, pero que ya no están supeditados a ella" (Prieto de Paula 2007: 101).

hablado más arriba de las intersecciones temporales que conlleva el diario, y esta confluencia de tiempos en un presente continuo se puede observar desde la primera página del libro como una advertencia. El título del primer poema es muy significativo:

> PRESENTE HISTÓRICO
>
> Vuelven
> los días cada vez más raudos
> a su casa nativa.
> Ya no saldrán nunca de allí.
>
> Traen
> su osamenta, su escoria, su doblez,
> su equipaje superfluo
> y una mancha de sangre alrededor.
>
> Vienen
> de lugares remotos, con frecuencia
> improbables, de tiempos
> con boquetes
> equivocados de fugacidad.
>
> Días veloces, inconstantes, híbridos,
> juntos ya en el presente como un ascua.
>
> Vigencias del recuerdo: olvidos aplazados. (Caballero Bonald 1997: 15; 2011: 482)

El tiempo se presenta como tiempo que vuelve. Pero vuelve a donde partió, es decir que regresa. Así deja de pertenecernos. Lo que alguna vez tuvimos, deja de ser nuestro. El poeta sabe que una vez que se escape, una vez que los días idos regresen definitivamente a la casa que les vio partir, no volverán nunca. En la segunda estrofa nos ofrece una pequeña descripción de cómo esos días, marcados por la sangre y por la escoria, llevan la miseria y el esplendor de la vida, la luz y la oscuridad. Son días buenos y malos, hay de todo (aunque nos puncen los malos, *cf*. "Día crítico", 1997: 39; 2011: 471). En la tercera estrofa se nos introduce en una visión del tiempo virtual, pues se nos advierte que esos días pertenecen a muy diferentes lapsos de tiempo, que pueden ser recortes de otros días, evocaciones, galerías por las que el recuerdo va construyendo otros tiempos alternativos. Antes del verso lapidario final un dístico nos ofrece una definición del presente y su inconsistencia, el doble filo de los días, enlazando con el título y haciendo un guiño hacia una concepción totalizadora. Recordemos que el presente histórico, utilizado casi siempre en las traducciones latinas, aludía a un tiempo presente que se traducía por presente pero enmarcado en una narración en pasado: ¿podría ser ese el resumen de este poema? Un presente que está forcejeando con el pasado que lo domina. El último verso ofrece una cara doble de la memoria, a la vez persistencia del recuerdo y olvido postergado.

Este presente histórico, que es también un presente continuo diario y una advertencia para no bajar la guardia y mantener siempre la vigilancia sobre nuestra cotidianidad, posee su lectura más fiel en su estructura de dietario y en la mirada de los días como retazos fugaces, pues se corresponde esa mirada que intenta apresar los pequeños detalles de la realidad con los chispazos que surgen de vez en cuando en medio de la rutina.

Ya sabemos que Juan Ramón Jiménez es en la literatura española el primer gran referente que mezcla y traslada la autobiografía del diario con la ficción, llámese creación o imaginación. Pero nos olvidamos la elaboración posterior que cualquier escritura posee al darse a la publicación. El diario (da igual si es considerado como género o subgénero), hipotéticamente debe ser solo autobiográfico puesto que se refiere a los sucesos que le ocurren a un sujeto determinado cada día. Si se opta por ser más imaginativo o por contar una historia ficticia, podría elegirse el término "novela" para definir tal obra, y ahí ya realizar las variantes necesarias para que parezca que es un yo, un personaje con su yo, el que cuenta una historia, la de su vida (Lejeune 1994). Pero en la literatura española, como decimos, el referente ineludible es el brillante *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez. Su huella juanramoniana emerge ahora guadianesamente de las profundidades de aquellas lecciones juveniles que tan bien asimiló nuestro autor.[7] Así lo asegura Francisco Gutiérrez Carbajo:

> El poeta parece aludir a [la] "intersubjetividad postmoderna", y que se caracteriza a grandes rasgos por la potenciación en cada persona de sus "distintas facetas", de la multiplicidad que la habita o del conjunto multiforme o polimorfo de sus máscaras. La intersubjetividad depende de una porosidad gracias a la cual el individuo explota sus propias potencialidades, evitando la *reductio ad unum* y manteniéndose en continua y permanente movilidad [...]. El componente autobiográfico, con el aludido recurso de la intersubjetividad, así como la concepción en cierto sentido intemporal de la historia, están igualmente presentes en *Diario de Argónida*. Nos resultan también familiares el lenguaje y el espacio mítico designado por el topónimo, entorno inconfundible del que surgen los estímulos, reflexiones y recuerdos expresados en los poemas. Los apuntes autobiográficos asumen aquí el género de *diario* al estilo juanramoniano, en el que –como un cuadernos privado– el autor escribe sus anotaciones. Los poemas aparecen ordenados, de acuerdo con la cronología de su escritura, en un espacio de tiempo que comprende desde febrero de 1995 hasta mayo de 1997. Se asiste en ellos a la crónica del reencuentro físico y moral con un paisaje que el poeta reconoce como suyo, un reencuentro en el que surge inevitable el enfrentamiento con el paso del tiempo, con el fluir histórico, y con el propio yo que, de nuevo, es dinámico y poliédrico. (Gutiérrez Carbajo 2000: 324-325)

[7] La lectura y la lección juanramoniana están muy presentes en Caballero Bonald, comenzando por la constante y obsesiva reescritura de los poemas en las sucesivas ediciones, continuando con la versificación o prosificación, según en cada caso, de los mismos poemas, pero también, como en esta ocasión, la influencia de soportes concretos, de referencias directas sobre los géneros o la modernidad literaria acogida. Las alusiones esporádicas a Dios suelen estar conectadas en el fondo y en la forma a aquel *Dios deseado y deseante* juanramoniano, y de hecho referencias directas a *Animal de fondo* se detectan en *Manual de infractores*, en poemas como "La transparencia". (2005: 36; 2011: 563)

La multiplicidad del sujeto genera diferentes yoes o, dicho de otro modo, un yo poliédrico. Así, la intersubjetividad o transindividualidad definen a este sujeto puesto que separan del tradicional estatismo o rigidez términos como subjetividad o individualidad, compartimentos estancos y asépticos. Además, no existen compartimentos estancos más allá de las gélidas y estrictas teorías, racionales, abstractas, y el sujeto no se puede encerrar ya ahí. El sujeto genera diferentes yoes que van cambiando, fluyendo de modo proteico, yoes inestables a su vez que evolucionan con el devenir de sus circunstancias. Esta lección del barroco ha quedado sedimentada y permanece en la poesía madura de nuestro autor. Yoes opuestos, contrapuestos, antitéticos, que se relacionan dialógicamente, pero que tienen el estigma de ser irreconciliables, de no poder congeniarse nunca, de mantener un diálogo inconcluso que nunca llegará a acuerdo.

Por otro lado hay que centrarse en lo que aparentemente nos dice el poeta, y que el crítico reproduce, que es la cronología de los poemas. Pero no tenemos por qué seguir con fidelidad los comentarios del poeta y, por tanto, dudamos también del crítico que reproduce sus palabras: vamos a tomar las palabras del poeta siempre con mucha precaución, acostumbrados como estamos a que se deslicen imprecisiones y borrado de huellas que para nuestra investigación son suculentas y sugestivas. Nos referimos –respecto a la cronología de los textos de este diario, e incluso a su orden de presentación–, a que los poemas de verdad estén así dispuestos, tal y como fueron escritos[8]. Eso es a lo que alude Gutiérrez Carbajo, haciéndose eco del último párrafo de la citada y significativa "Nota de autor" con la que el jerezano concluye *Diario de Argónida*:

> Los poemas aparecen ordenados, salvo en alguna ocasional coyuntura operativa, de acuerdo con la cronología de su escritura. El primero data de febrero de 1995 y el último de mayo de 1997. Es muy probable que, debido a la índole fragmentaria –y, en cierto modo, acumulativa– del libro, se haya deslizado alguna que otra reiteración. Sobre todo en lo que se refiere al aprovechamiento de los estímulos lingüísticos que me fueron animando a entenderme, después de un muy prolongado alejamiento de la poesía, con estos textos. (Caballero Bonald 1997: 156)

No vamos a incurrir en la ingenuidad de creernos a pie juntillas todo lo que dice el autor sobre su obra, teniendo en cuenta los precedentes de despiste que él mismo interpone entre su obra y sus modos de concebirla, porque al fin y al cabo no importa para el conjunto de esta[9]. Lo que interesa, y eso sí que impor-

[8] La prueba de que nos encontramos una vez más ante un artificio literario sencillo pero efectivo es que la edición de la obra poética completa de 2011 (y las anteriores de 2004 y 2007) presenta un orden diverso al de la primera edición, manteniendo la nota en la que se dice que aparecen dispuestos en orden cronológico de escritura.

[9] En la "Nota del autor" (1997: 156; *cf.* 2011: 532) de la obra poética completa solo se sustituye una frase, reforzando la trama urdida: "Es muy probable que, debido a la índole fragmentaria –y, en cierto modo, acumulativa– del libro, se haya deslizado alguna que otra reiteración." Por esta otra: "Es muy probable que, debido al carácter fragmentario –y nada orgánico– del libro, se haya deslizado alguna que otra reiteración". Al sustituir "acumulativo" por "orgánico" se acentúa el aspecto disperso y fragmentario de los poemas, los cuales responden a destellos y pedazos más que a una concepción única y totalizadora de la realidad.

ta, es que el autor, al haber presentado el conjunto como diario, haya querido además reforzar la idea de este subgénero con estas anotaciones sobre los poemas que presenta, advirtiéndonos de su cronología y de que están ordenados según esta. Para una obra de ficción, sin embargo, lo importante no será que los poemas que reproduce un diario efectivamente hayan sido escritos en ese lapso de tiempo, sino que lo parezca. Volvemos a la idea de veracidad, decisiva en literatura, frente a la verdad. Un poema habla de Argónida, describe unos pájaros que sobrevuelan las marismas, se recrea en unas dunas y a lo mejor ha sido escrito en Madrid o en un viaje en tren, mirando otro paisaje diferente. Sin embargo, al lector le interesa que el yo que habla en el poema de esos pájaros parezca que está ahí enfrente del Coto de Doñana, contemplándolos y reflexionando sobre ellos. No insistimos más en este punto, una vez ha quedado zanjado.

3. El paso del tiempo y la metapoesía

El *topos* moderno –o posmoderno– y sus vasos comunicantes no distinguen la ficción de la realidad como clave de la literatura, los caminos del recuerdo y el olvido, la memoria y cualquier evocación (Mella 2012: 95 y ss.): la literatura proyecta el lenguaje, a su vez proyectado por la memoria. El juego de repliegues se convierte en un alucinante rollo de recovecos, sinuosidades y senderos que se bifurcan... Por eso Gutiérrez Carbajo subraya el paso del tiempo como el gran tema del libro. La cita horaciana que lo introduce nos pone sobre aviso: *Dum loquimur, fugerit invida aetas*, perteneciente a las *Odas*, I, 2[10]. Más allá de los problemas de la traducción[11], el tema clave que aquí se plantea es el del *tempus fugit*, recurrente en la obra del jerezano y de la poesía de todos los tiempos. Tampoco extraña que un autor clásico introduzca el libro, recurso usado en otras ocasiones, como en *Las horas muertas* o *Descrédito del héroe*. Su particular gusto por las lecturas o expresiones grecolatinas, entroncando de ese modo con el barroco más enmarañado, y el conocimiento exhaustivo y apasionado de esa cartografía de los mitos, también le avalan. El paso del tiempo es clave y sobresale entre los otros temas (Ezkerra 1997). El poeta se encuentra en una edad ya avanzada –cuando publica este libro acababa de cumplir setenta y un años– y

[10] Hay muchas formas de traducir esta frase, y se puede consultar cualquier edición medianamente fiable. Optamos por "Mientras hablamos habrá huido el tiempo hostil". No nos parece correcta la traducción de Flores, "Mientras hablamos huye nuestra edad más hermosa" (1999: 102n), aunque sí coincidimos en que el contenido de la oración alude a la fugacidad del tiempo. El texto horaciano pertenece a la oda en la que se exhorta y se plantea el tópico del *carpe diem*, uno de los fragmentos más famosos de la literatura universal.

[11] Más allá de los problemas de traducción o interpretación que nos pueda sugerir el texto, existe otro aspecto muy interesante, el "error" al citar la ubicación: la cita en cuestión es *Odas*, I, 2 (esta misma errata se repite en la obra poética completa, véase 2011: 457), cuando en realidad es *Odas*, I, 11. ¿Responde este gazapo a una "errata", o es un procedimiento o negligencia consciente? Nos enfrentaríamos a una marca realizada para despistar, con lo que el autor subraya que lo importante es el texto y no su adscripción, pues al lector poco le interesa si la referencia es exacta o no con tal de que haya desentrañado el contenido de la cita (en cuyo caso debería saber latín, lo cual tampoco es demasiado común). En esta dirección debemos comprender la omisión bonaldiana, enmarcada siempre en un conjunto más amplio de pistas e indicios en torno a su particular forma de componer y a sus concepciones sobre la noción de transtextualidad.

obviamente ya ha entrado en la vejez (una vejez, por otro lado, no exenta de vitalidad). El paso del tiempo, que escapa muy deprisa, se convierte en una recurrencia que sin embargo no posee un carácter obsesivo, y se contempla con la distancia y la sabiduría de los años. Pero ni las obsesiones son lo que eran: con los años Caballero Bonald envejece y se convierte en un sabio; con la sabiduría se aprende a mirar esos años que se van.

> Todo habla a quien sabe escuchar lo que ocurre en su entorno, a quien tiene oídos para oír y ojos para ver las maravillas que la naturaleza presenta cada día [...] El tiempo se hace recurrente: insinúa, obliga; de modo que el poeta decide no intentar nada en contra. Será el tiempo, precisamente, el introductor de otro tema fundamental del poemario, la creación [...] Asimismo, se convertirá en el motivo de la desaparición del poeta [...] Y el causante directo de la pérdida de los poemas creados pero no pasados al papel. (Gómez Yebra 1997)

Ante la inexorabilidad del tiempo el poeta no toma ninguna contrapartida excepto, quizás, usar la poesía como salvoconducto, como *ramus aureus* que le permita atravesar esos terrenos inhóspitos del tiempo que se va, para que al menos su palabra sobreviva. La palabra poética con la conciencia del poeta, que sobrevive al propio poeta y a su propia conciencia se encontrará también en esta receta de la supervivencia frente al tiempo hostil (Cervera 1998). Pero a nosotros, más allá de la obvia cuestión del paso del tiempo, que viene dada por el verbo *fugerit*, nos interesa señalar la primera frase, *Dum loquimur*, pues nos parece que ahí se halla la clave dialógica y creativa de este libro y buena parte de las intenciones de nuestro autor, en ese diálogo continuo que establece con el lector, con la literatura y consigo mismo. El interlocutor abierto de *Diario de Argónida* no es solo el lector o el otro en cualquiera de sus acepciones, sino que se parte de una concepción en la que el diálogo es la base de las relaciones interpersonales. Una vez más, el diálogo en la poética bonaldiana como base del sistema. Y existe un lector *a posteriori*, al publicar el libro, pero no como objetivo principal. Más bien existe una intención esencial a la hora de establecer una relación dialogal con lo otro (entiéndase, ahora sí, lector, literatura o uno mismo) desde el primer momento en que se decide escribir cualquier apunte, cualquier reflexión o idea que pasa por la cabeza. Sobre todo, esa relación dialogal se proyecta en los diferentes yoes del sujeto que aparece en los poemas y que establecen una conversación de carácter inconcluso. Repetimos que cada vez queda más clara la división entre escritura y publicación de un libro en nuestro autor, como si lo que da para publicar fuera solo una parte de lo que escribe, igual que se establece el paralelismo entre lo que se escribe y lo que previamente se ha pensado, que nunca mantiene una obediencia estricta en la escritura. De igual manera, en estos poemas más que nunca, incluso poseyendo ese rasgo de aparente sencillez que hemos remarcado, hay una taxativa distancia entre el público como lector y el otro como interlocutor. La necesidad de comunicarse con lo otro es el germen del conocimiento interior: vemos así cómo se funden las teorías de la poesía entendida como conocimiento –monólogo interior– junto a la exploración dialógica de la comunicación. Una comunicación que, por otra parte, aunque esté abierta a cuestionamientos –incluso los más radicales– sobre

su efectividad, debe ofrecernos una esperanza humana, no como entendimiento, que eso no siempre es posible, sino como posibilidad.

Se funden por tanto en *Diario de Argónida*, según Gómez Yebra, sus dos temas axiales, el paso del tiempo y la creación poética en sí. Pero esta vez, en la voz del Caballero Bonald más maduro, no se van a articular complejos mecanismos metapoéticos que expliquen este proceso sino que asumirá estas problemáticas desde parámetros que, aunque son conscientes de su profundidad, buscan la sencillez. He ahí la razón por la que la búsqueda de un interlocutor –del otro, la otredad– será la clave para entender la creación poética en un intento de colmar las aspiraciones lingüísticas totales del poeta, de comprender el poema sin tener por ello que desarrollar temas difíciles. Puesto que en nosotros mismos sólo hemos hallado el vacío y todas esas categorías esenciales con las que lo ha rellenado la ideología dominante (Bajtín 2004: 72), será en lo desconocido –en esa otredad– donde se encontrará lo que buscamos, para volcarlo en nuestra propia poesía, ese territorio que debemos explorar. Y repetimos que cuando hablamos de relaciones dialógicas no nos ceñimos a un diálogo, sino que aludimos a algo bastante más complejo (Bajtín 2004: 67 y Sánchez-Mesa 1999: 53). Este poema, ya casi al final del libro, indica esa unión –que no mezcla– a la que está destinado el ser humano, en tanto que necesita las relaciones con el otro y en tanto que esas relaciones son el resumen de nuestra existencia:

ATRACCIÓN DE CONTRARIOS

Se me quedó la vida en muchos sitios
donde no estuve nunca.
Vuelvo así
consecutivamente de esas ávidas
lontananzas de la imaginación
hasta el lugar fortuito en que ahora estoy.

No se ve a nadie desde tantas
fabulaciones de la geografía,
solo un crespón de bruma matinal,
la trama ondisonante del otoño,
el dardo gris del frío.

Los fulgores viajeros son ya mustias
supercherías de la luz
y es como si de pronto se fuera insinuando
un último vestigio de alcohol y de abulia
por los abigarrados vericuetos
del tiempo:
esa impura manera
de ir dejando la vida
en lugares donde no estuve nunca. (Caballero Bonald 1997: 151-152; 2011: 505)

Esa atracción de contrarios se enfatiza aquí hacia nuestras propias proyecciones, hacia los diferentes yoes que poseemos. Esos diferentes yoes viven

en lugares donde no hemos estado nunca, puesto que ninguno de esos yoes es auténtico: son proyecciones. A la vez, nos queda una única salida para comprendernos a sabiendas de que no existe una identidad esencial, y que cualquier intento de comprensión esencial del sujeto es falso. Mejor, por tanto, ceñirse en la virtualidad de nuestra identidad, conformarse con eso, que no es poco, y observar cómo esos yoes a veces nos van suplantando, presentándose de un modo u otro, elaborando su propio mundo. Pero desde la unidad de la conciencia, que pide una única forma de ver el mundo, y desde nuestra unidad física también, sólo hay frío, y otoño fuera, y todo es fabulación de una geografía, esas galerías del recuerdo y de la imaginación. En esa dialéctica interna del sujeto, yo/yoes, que intenta desposeerse de su esencialidad, sin embargo tampoco se encuentra contento con sus proyecciones, pues le parecen (y son de hecho) falsas. Ahí se mueve el poema. Los yoes se atraen, se complementan, se intentan entender en algunos casos, pero son contrarios. Una vez más la teoría bajtiniana de la dialogía parece haber sido elaborada para explicar la poesía de nuestro autor.

4. Conclusiones: los mecanismos ficcionales en la obra del autor

Para leer otro poema, "Soliloquio", hay que recordar la cortina existente entre el pensamiento y el discurso, y el discurso que elaboramos y que luego proyectamos escrito. Estos dos pasos de un mismo proceso son ficción, invención y elaboración literaria de un mundo a través de las palabras, pues nos referimos al lenguaje, a los pasos que se establecen desde el *lógos* al *grafos*, y que tendrían su paralelo en el modelo cognoscitivo que articula nuestro cerebro en la memoria, y que pasa a través del recuerdo a elaborar un mundo evocado. La explicación podría sobrar para un poema que habla por sí solo.

SOLILOQUIO

Con paso incierto y no segura
voluntad de vivir,
se acerca el día opaco, macilento,
insustancial, ridículo,
en que todo se acalla,
el rescoldo mejor
que ya dejó ese día
precipitadamente
entre un raudal de interferencias
cada vez más presuntas.
Ninguna
palabra será ya la palabra
que desmienta al silencio,
ninguna certidumbre
anulará el valor de lo ficticio.

Evocar lo vivido equivale a inventarlo. (Caballero Bonald 1997: 49; 2011: 476)

"Evocar lo vivido equivale a inventarlo". También el poema aquí se concibe como proyección de sí mismo, como lenguaje proyectado, aunque la primera

lectura se enfoca desde y hacia ese sujeto que dialoga consigo mismo y que maneja las posibilidades de la enunciación. Un sujeto camina con paso incierto, estableciendo un correlato objetivo con el atardecer, con el día que se va, igual que él, que ya está en la senectud. Todo se mezcla y se establece sin orden, la identidad del personaje es un conglomerado de estímulos y sensaciones, he ahí las "interferencias": todo llega al mismo tiempo porque el poeta mantiene sus sentidos intactos, y porque él, igual que el día, vive como los rescoldos del crepúsculo, todavía con fuerza. Pero cada vez menos: el día va muriendo y se establece un paralelismo con nuestra muerte que se acerca. La conciencia del poema permanecerá, la certeza juanramoniana de la palabra poética que posee su propia conciencia seguirá estando viva. Eso no lo podrá anular nunca la muerte puesto que la imaginación, aunque fugaz, posee en la poesía y en su escritura un camino de materialidad y permanencia inextinguible. Y ese mundo poético con una conciencia propia sólo ha sido posible puesto que el yo del poeta se ha proyectado en el poema, ha creado un mundo paralelo donde la alteridad cobra una entidad sólidamente construida. El proceso dialógico por el que ha llegado hasta ahí es su mejor aval. Hablar con uno mismo equivale a poseer nuestra propia proyección. Quizás en el otro o en lo otro (sea otro yo proyectado o sea verdaderamente una alteridad) no hallemos la solución definitiva ni la verdad última de nada, puesto que las soluciones o las verdades como tales no existen, pero sí al menos nos reconoceremos de otro modo y nos servirá, como poesía, de manera transitoria, para disfrutarlo. Porque la poesía sigue siendo una forma lúdica de conocernos a nosotros mismos y al mundo.

El pensamiento dialógico que atraviesa la madurez poética bonaldiana, y muy en concreto *Diario de Argónida*, es de naturaleza extremadamente crítica y alerta, que no renuncia a expresar lo que piensa a pesar de que en muchos casos eso que se piensa puede escandalizar a los biempensantes. Caballero Bonald, siguiendo la lógica machadiana, ya ha pensado lo que dice y ahora invierte los términos para decir lo que piensa. Nos estamos adelantando a la lectura de *Manual de infractores*, pero también es verdad que no se puede entender *Diario de Argónida* sin esa "cultura de la responsabilidad" (Sánchez-Mesa 1999) o moral antes aludida (Rosales 2006). El vínculo moral, más que ningún otro, atará este ciclo poético (Abril 2011) a unos objetivos comunes. Y esa lectura moral de *Diario de Argónida* será otro de los bastiones en los que se refugiará la crítica más destacada (García de la Concha 1997: 11; 2006: 181; 2007: 32).

> *Diario de Argónida* consigue ofrecer, gracias a la pericia y al esplendor de un maestro, el testimonio moral de un personaje que vuelve, después de haber vivido mucho, al territorio de la niñez. Un territorio del que nunca se ha ido, porque sus formas son el compendio simbólico del mundo, y al que nunca podrá volver del todo, porque el pasado es una ilusión óptica, una materia flexible manipulada por las cicatrices del tiempo. El personaje se encierra con sus libros, con sus recuerdos, con el saldo de sus experiencias, con la dignidad azul de los amaneceres marinos, con los desperdicios de unos veraneantes que maltratan las orillas igual que la Historia maltrata a los sueños. Bajo la rigurosa elaboración literaria de este ajuste de cuentas, penetra un presente de bande-

> ras desgastadas, de patéticos sermones puros, de figurones despreciables, de voces agresivas y biempensantes. (García Montero 1998: 13)

Partiendo del paso del tiempo como clave, el autor realiza una lectura moral de la realidad que le rodea y las costumbres. En *Diario de Argónida* aparece la melancolía (Ortiz 1999) porque se alude al tiempo y a las mellas que deja en nuestra vida cuando se escapa, pero también la conciencia última –que se resuelve en moral– del inconformista que no quiere convertirse en un vegetal sin capacidad de intervenir en la realidad, porque todavía está vivo: viejo pero vitalmente activo, *Diario de Argónida* es por tanto el germen de esa visión crítica que luego desarrollará en *Manual de infractores*. He ahí la correa de transmisión entre ambas entregas poéticas. Esto explica e ilustra la clave de la temporalidad, centrándonos en ese aspecto moral que late y estructura el conjunto.

> La edad es la única manera de acumular experiencia [...], pero es al mismo tiempo la causa de la decepción. Esa es la desdicha del hombre: vivir simultáneamente con el recuerdo feliz y el desencanto. La escritura se presenta entonces como una forma de venganza contra las ofensas de la propia vida, un acto de defensa propia. (Mata 1998: 145)

O de otro modo: "Solo la exigencia de una moral más ingenua y noble, más delicada y orgullosa, puede surgir de tan deslumbrantes palabras" (García López 1999: 62). Esa moral, siempre crítica y atípica, fuera del cliché y en muchos casos extravagante, nos ofrece el otro lado de la realidad que antes no habíamos visto y que contemplamos a través de esa reflexión desde la que el poeta somete a la realidad. Y no deberíamos olvidar que, también desde la perspectiva lingüística que tanto ha preocupado a nuestro poeta en sus mejores libros, se puede hacer una lectura de ese manejo de la moral, en tanto que moral del lenguaje. García Montero explica esta particular forma de enfrentarse al lenguaje:

> Afirmar que *Diario de Argónida* es el mejor libro de poemas de Bonald no es simplemente un halago fácil al calor de la noticia. Sus lectores de siempre reconocerán en el tono de estas páginas el cumplimiento de un itinerario que se extiende en el tiempo y en la meditación poética. Caballero Bonald ha representado en su generación [...] la búsqueda extrema del lenguaje como actitud moral. Escoger un determinado adjetivo, una palabra precisa, supone el rasgo ético de quien opina que los poemas no son el relato superficial de la vida, sino la construcción viva de una verdad literaria. Los poemas de este *Diario* [*de Argónida*] suelen cerrarse con frases lapidarias, sentencias, certidumbres de un conocimiento depurado con los años. Pero estas certidumbres no quieren funcionar como aforismos solitarios, dependen de las palabras anteriores, de los versos que abren el camino de los matices y convierten en realidad lingüística las insinuaciones de la experiencia [...] las palabras matizan, establecen perspectivas, buscan la complicidad del distanciamiento, evitan que las certidumbres de disuelvan en los desmanes impúdicos del dogmatismo. Son los trucos de un superviviente, de alguien que no renuncia, que quiere resistir sin que su actitud moral se confunda con la ingenuidad [...]. Esta distancia sigue siendo la necesidad de un implicado. (García Montero 1998: 13)

"Un implicado" se desvive por una realidad, no la mira desde lejos sin mancharse sino que se enfanga y asume su responsabilidad, en este caso lingüística. Como poeta posee un mundo que representar con palabras, pero ninguna intervención sobre la realidad, sea con palabras o no, es gratuita o deja las cosas tal como estaban, para bien o para mal. No aludimos ya a que ese fin se consiga, que eso es más que dudoso, sino a que la conciencia del que se implica se sienta suficientemente satisfecha. Porque quien se implica en la realidad, no sólo estética, debe al menos sobrevivir a la aventura de esforzarse o esperanzarse por algo que no nos devolverá prácticamente nada, como en los tiempos de la lucha por la libertad contra el franquismo. El poeta posee una actitud moral vital, una forma de encarar el mundo, de desarrollar el lenguaje, y ahora se aprecia en su esplendor (Cervera 1998). El poeta –sea del signo político que sea– siempre velará por la justicia (Flores 1999: 103), y si no, no será poeta (García López 1999: 62).

La independencia moral de *Diario de Argónida* deconstruye la moral establecida planteando alternativas tradicionales, como la mordacidad, la ironía, o el radical inconformismo. La serie titulada "Retrato" jalona el libro a lo largo de sus cuatro poemas, paradigma de esa crítica moral (Jurado 1998): los poetas malos, estultos, necios, imbéciles o memos (todos estos calificativos desfilan por la serie aludida), o gerifaltes locales de las letras que han creado en su provincia una compleja red de relaciones, y esa saga de poetas y escritores nefandos que existe en cualquier lugar (Martínez de Mingo 1998: 134). El último de esta serie, que aquí reproducimos, es sin duda el más blando o suave, pero igual de incisivo, irónico y, por qué no, divertido. Con él concluimos:

> RETRATO, 4
>
> Ese tenaz grafómano, causante minucioso
> de obras de prescindibles oquedades,
> tuvo un día la sensación de caer
> en un pozo sin fondo.
> Mas la suerte
> no abandona a los necios: cuando al fin
> logró recuperarse estaba en las antípodas.
>
> Allí sigue ejerciendo de escritor al revés. (Caballero Bonald 1997: 137; 2011: 522)

Obras citadas

Abril, Juan Carlos (2011): "Los ciclos poéticos de J. M. Caballero Bonald", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 736, pp. 59-76.

Bajtín, Mijaíl (2004): *Problemas de la poética de Dostoievski* [1986]. Trad. de Tatiana Bubnova. Madrid, FCE, 1ª reimpr.

Ballart, Pere (2005): *El contorno del poema (claves para la lectura de la poesía)*. Barcelona, El Acantilado.

Benítez Ariza, José Manuel (1998): "La dignidad de la mañana", *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, vol. III, n.º 14, pp. 66-67.

Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. de Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama.

Caballero Bonald, José Manuel (1954): *Memorias de poco tiempo*. Ilustraciones de José Caballero. Madrid, Ed. de Cultura Hispánica.

— (1969): *Vivir para contarlo*. Barcelona, Seix Barral.

— (1977): *Descrédito del héroe*. Nota introductoria de Martín Vilumara. Barcelona, Lumen, col. El Bardo, Premio de la Crítica de Poesía 1977.

— (1984): *Laberinto de Fortuna*. Barcelona, Laia.

— (1995). *Tiempo de guerras perdidas. La novela de la memoria, I*. Barcelona, Anagrama.

— (1997): *Diario de Argónida*. Barcelona, Tusquets.

— (2005): *Manual de infractores*. Barcelona, Seix Barral, Premio Internacional Terenci Moix 2005, Premio Nacional de Poesía 2006.

— (2011): *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa 1952-2009*. Barcelona, Seix Barral, col. Austral.

Cervera, Alfons (1998): "Contra el olvido", *Levante*, Valencia, 6 de febrero.

Eliot, Thomas Stearns (1992): *Sobre poesía y poetas*. Trad. de Marcelo Cohen. Barcelona, Icaria.

Ezkerra, Iñaki (1997): "Caballero Bonald o la experiencia de la poesía", *El Correo Español* (Bilbao), 24 de diciembre.

Flores, María José (1999): *La obra poética de Caballero Bonald y sus variantes*. Mérida, Extremadura, Editora Regional-Universidad.

García de la Concha, Víctor (1997): "*Diario de Argónida*", *ABC*, 19 de diciembre, p. 11. Reimpreso en: Antonio Jiménez Millán (ed.): *José Manuel Caballero Bonald. Navegante solitario. Litoral*, n.º 242, 2006, pp. 180-183. Luego reimpreso en: *Zurgai. Con José Manuel Caballero Bonald*, diciembre de 2007, pp. 32-33.

García Jambrina, Luis (2000): "José Manuel Caballero Bonald". En: Luis García Jambrina (ed.): *La promoción poética de los 50*. Madrid, Austral, pp. 127-134. Reimpreso en: Antonio Jiménez Millán (ed.): *José Manuel Caballero Bonald. Navegante solitario. Litoral*, n.º 242, 2006, pp. 207-209.

García López, José María (1999): "La poesía cíclica de Caballero Bonald", *Claves de la Razón Práctica*, n.º 91, pp. 56-62.

García Montero, Luis (1998): "La dignidad poética", *Babelia* (*El País*), 10 de enero, p. 13.

Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus.

Gómez Yebra, Antonio (1997): "Argonauta poético", *Sur* (Málaga), 27 de diciembre. PÁGINAS

Guattari, Félix y Negri, Antonio (1999): *Las verdades nómadas & General Intellect, poder constituyente y comunismo*. Trad. de Carlos Prieto del Campo y Mario Domínguez Sánchez. Madrid, Akal.

Gutiérrez Carbajo, Francisco (2000): "Autobiografía e historia en la poesía de Caballero Bonald". En: José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.): *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975-1999): Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y de nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid,

Visor, pp. 313-330.
Jiménez Millán, Antonio (ed.) (2006): *José Manuel Caballero Bonald. Navegante solitario. Litoral*, n.º 242.
Jurado, Manuel (1998): "La lucidez del mito", *Diario de Córdoba*, 5 de febrero.
Juristo, Juan Ángel (1998): "Yo, como Ulises...", *El Mundo*, 17 de enero.
Lejeune, Philippe (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. de Ana Torrent, trad. de la introd. de Ángel G. Loureiro. Madrid, Endymion.
Lorenci, Miguel (1998): "«Los escritores apocalípticos me producen alergia.» Ha roto trece años de silencio poético con este insólito *Diario de Argónida*. Entrevista a J. M. Caballero Bonald", *Ideal* (Granada), 24 de enero.
Luján Atienza, Ángel Luis (2005): *Pragmática del discurso lírico*. Madrid, Arco Libros.
Martínez de Mingo, Luis (1998): "*Diario de Argónida*", *Voz y Letra. Revista de Literatura*, vol. 2, tomo IX, Madrid, Arco Libros, pp. 133-134.
Marzal, Carlos (2004): "Fidelidad de las palabras", *La Estafeta del Viento*, n.º 5, pp. 9-12. Reimpreso en: Antonio Jiménez Millán (ed.): *José Manuel Caballero Bonald. Navegante solitario. Litoral*, n.º 242, 2006, pp. 204-206.
Mata, Juan (1998): "*Diario de Argónida*", *Extramuros. Revista literaria*, vol. III, n.º 9-10, pp. 144-145.
Mella, O. G. (2012). "Escrituras recurrentes: la ficción del tiempo en la poesía de José Manuel Caballero Bonald", *Castilla. Estudios de Literatura*, n.º 3, pp. 95-119. Disponible en <http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/118> [última visita: 01.04.2015].
Muñoz, Luis (1998): "Presente histórico (Sobre *Diario de Argónida*)", *Hélice. Revista de poesía*, n.º 10, pp. 46-47. Revisado en *Litoral*, n.º 242, pp. 183-184.
Neira, Julio (2014): *Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Premio Antonio Domínguez Ortiz de Biografías 2014.
Ortiz, Fernando (1999): "*Diario de Argónida*", *El Correo de Andalucía* (Sevilla), 11 de noviembre.
Payeras Grau, María (1997): *Memorias y suplantaciones. La obra poética de José Manuel Caballero Bonald*. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Prensa Universitaria.
— (2007): "*Diario de Argónida* y la linde ilusoria en la poética de Caballero Bonald", *Zurgai. Con José Manuel Caballero Bonald*, diciembre, pp. 109-111.
Prieto de Paula, Ángel L. (2007): "De la vida al poema, del poema a la vida: la materia biográfica de Caballero Bonald", *Zurgai. Con José Manuel Caballero Bonald*, diciembre, pp. 101-103.
Rosales, José Carlos (2006): "Infractores de Argónida". En: Antonio Jiménez Millán (ed.): *José Manuel Caballero Bonald. Navegante solitario. Litoral*, n.º 242, pp. 185-187.
Sánchez-Mesa, Domingo (1999): *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*. Granada, Comares.
Valverde, Álvaro (1998): "*Rara avis*", *ABC*, 17 de abril, p. 66.
Villena, Luis Antonio de (2004): "*Somos el tiempo que nos queda*", *El Cultural* (*El Mundo*), 19 de febrero. Disponible en <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/8883/

Somos_el_tiempo_que_nos_queda> [última visita 19.10.2014].
Virallonga, Jordi (1998): "Cuando el tiempo acecha", *Diario de Córdoba*, 5 de febrero.
Williams, Bernard (2006): *Verdad y veracidad. Una aproximación genealógica*. Trad. de Alberto Enrique Álvarez y Rocío Orsi. Barcelona, Tusquets.
Yborra Aznar, Juan José (1998): "*Diario de Argónida*", *Europa Sur* (Campo de Gibraltar), 7 de febrero.

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 2 (verano 2015), pp. 437-457, ISSN: 2255-4505

"ANÚNCIESE EN EL AIRE" (CONSUMO Y PUBLICIDAD EN LA OBRA DE AURORA LUQUE)

Carmen Morán Rodríguez
Universidad de Valladolid

Durante la década de los 60 se produce en España un crecimiento económico que se conoce con el nombre de desarrollismo y al que contribuyen diversos factores, como el Plan de Estabilización de 1959, la entrada del país en el Fondo Monetario Internacional, la Organización Europea para la Cooperación Económica y el Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento, y la explotación del turismo. Esta mejora de las condiciones económicas y la apertura al exterior tienen como consecuencia la incorporación de España al mundo del consumo. Cada vez más españoles pueden adquirir bienes que no son de primera necesidad (cuando, dos décadas antes, apenas podía satisfacerse esta) y cuya existencia y conveniencia se promociona en los *mass media* (que también conocen en este periodo un importante desarrollo).

El movimiento poético de los llamados *novísimos* ya acusa la formación de sus autores en los *mass media*: niños y adolescentes en los años 60, su discurso intelectual mantiene un constante diálogo entre alta y baja cultura, y da entrada en el poema a elementos de la cultura pop, dentro de la cual podemos considerar la publicidad[1]. Los poetas nacidos en torno a 1940 parodian así la

[1] Quizá el novísimo más representativo de esta tendencia sea Manuel Vázquez Montalbán, en cuyo primer poemario, *Una educación sentimental* (1967), se incluye el largo poema "Nada quedó de abril...": "cuando íbamos a entregar los largos / calzoncillos de felpa a Inogar Hermanos / Confecciones / grises atardeceres de máquina Sigma, / Wertheim, Singer / Singer, me inclino por

retórica comercial (y, por ende, el entusiasmo ante el desarrollismo franquista, la reconversión de un régimen de inspiración fascista en aliado del capitalismo estadounidense, etc.). Con ello transgredían los códigos de lo que hasta ese momento era considerado poético por los sectores conservadores, pero también irritaban a los revolucionarios: adoptar el lenguaje capitalista y reivindicarlo como parte de la propia formación, aunque fuese con una intención paródica, no podía satisfacer las exigencias de la poesía social.

Los nuevos nombres surgidos en los años 80 no erradican la presencia del lenguaje del consumo y la publicidad en el poema, y además lo hacen portador de valores aparejados a la transición democrática, como las reivindicaciones por la igualdad de la mujer: es paradigmático "Chico Wrangler", de Ana Rossetti (Cádiz, 1950), incluido en el poemario *Indicios vehementes* (1985), donde el chico del anuncio se convierte en el objeto deseado y la mujer en la deseante (y potencial consumidora). Para los autores nacidos a partir de los años 60, consumo y publicidad serán fenómenos absolutamente asumidos como normales en la vida cotidiana, pero no por ello decaerá su presencia en poesía: por una parte, desde diversos flancos de la filosofía y la crítica se insta a la reflexión y la resistencia ante la mercantilización de la vida en los tiempos posmodernos (o, peor aún, la inmersión en una retórica de anuncio tras la que ni siquiera hay producto). Por otra parte, el lenguaje de la publicidad continúa ofreciendo el atractivo de lo apoético, insólito en el poema. Algunos nombres que cabría sumar al de Aurora Luque, en la nómina de quienes dan cabida a estas referencias a su obra, serían Vicente Gallego (Valencia, 1963), Agustín Fernández Mallo (La Coruña, 1977), Javier Moreno (Murcia, 1972) o Pablo García Casado (Córdoba, 1972).

Licenciada en Filología Clásica y profesora en un Instituto de Educación Secundaria, Aurora Luque (Almería, 1962) inició su carrera poética con *Hiperiónida* (1982), escrito bajo la influencia de Hölderlin[2], Cernuda y, en menor medida, Juan Ramón Jiménez. Es un libro inicial en el que Luque no tiene aún la voz poética singular y madura que sí se encuentra ya en su siguiente poemario, *Problemas de doblaje* (1990, accésit al Premio Adonais en 1989) (Virtanen 2007: 10). En 1994 aparece *Carpe noctem*, cuyos temas fundamentales son "el tiempo, el eros, el espacio y la tensión entre deseo y escritura" (García Lara y Sarmiento Díaz 2006: 12). Le siguieron libros como *Transitoria* (1998, finalista del Premio Rafael Alber-

la Singer / cansa / menos los riñones" (Vázquez Montalbán 2008: 73-74). Los versos condensan una visión distanciada de ese entusiasmo por las marcas comerciales que se habían convertido en compañeras inseparables para muchos, tras la trágica carestía de la guerra, a la vez que se asume la inmersión en el consumo como una parte insoslayable de la educación sentimental de los jóvenes de los años 60. También en el *Manifiesto subnormal* (1970) Vázquez Montalbán parodia el lenguaje de la publicidad: lo hace en "Poema publicitario", que concluye con la mención a una estadística favorable al producto, mención formularia y aparentemente objetiva que aún hoy sigue siendo rentable en los anuncios: "Tras una larga etapa experimental, estos poemas consiguieron despertar el deseo de limpieza en cuatro de cada cinco mujeres sometidas a la repetición métrica. Incluso consiguieron despertar algunas vocaciones vestales" (2008: 155).

[2] El título es claro homenaje al *Hiperión* de Hölderlin y revela las raíces románticas y germánicas del helenismo de Luque. Pero *Hiperiónida* es también, según la confesión de su autora, un "criptohomenaje ególatra: Eos es la mitológica hija del titán Hiperión, y yo con dieciocho años firmaba como Eos con inaudita insolencia. Los mitos eran míos, ¿por qué no?" (2008b: 31).

ti), *Camaradas de Ícaro* (2003, v Premio Fray Luis de León) y *La siesta de Epicuro* (2008, x Premio Internacional de Poesía Generación del 27)[3]. Todos ellos tienen en común unas líneas temáticas (la muerte, el amor, la reflexión metapoética) y unas constantes expresivas (el recurso a la tradición clásica, a un lenguaje posmoderno, e incluso ciertas imágenes recurrentes, y muy especialmente la de la fruta como emblema de la vida humana, que llega a ser una seña distintiva de la autora). *Carpe noctem*, *Camaradas* y *La siesta*, además, tienen en común su estructura, organizada en cuatro partes[4].

Lo más llamativo de su producción poética es el uso de la tradición clásica de una manera actualizada: Catulo o Safo no se limitan a ser marchamos culturalistas; tampoco el tono es el de un lamento elegíaco (y anacrónico) por una Antigüedad que no es posible echar de menos seriamente, pues solo la hemos conocido desde nuestro hoy y mediante vestigios (textos y restos)[5].

Anuncios, publicidad y consumo no aparecen en su primer libro, pero sí a partir del segundo, *Problemas de doblaje*, y en la producción posterior constituirán elementos muy significativos, especialmente, en *Carpe noctem*, *Camaradas de Ícaro* y *La siesta de Epicuro*. Su presencia va de la mera mención de marcas registradas o etiquetas habituales en productos de consumo al empleo del lenguaje publicitario en el poema; incluso el propio poema se puede presentar como un anuncio o suma de ellos, como sucede en "Anuncios".

1. El anuncio y el poema, artefactos retóricos

La publicidad, presente de manera constante en nuestra vida diaria, es un fenómeno propio de la sociedad postindustrial y capitalista, la llamada *sociedad de consumo*, "muy tecnificada [y] con capacidad para producir y consumir bienes en grandes cantidades" (Ferraz Martínez 1993: 9). Podemos definirla como instrumento retórico dirigido a fomentar el consumo a través de los diversos canales de comunicación social para masas (*mass media*), tales como televisión, radio, prensa, internet, etc. Como construcción discursiva que es, comparte con

[3] Dejo fuera de esta breve reseña sobre la trayectoria de la autora sus cuadernos y *plaquettes*, así como las diversas antologías de su obra publicadas, o las antologías colectivas en las que ha sido incluida. Tampoco consideraré en mi análisis *Haikus de Narila* (Málaga, Antigua Imprenta Sur, 2005), que contiene exclusivamente composiciones breves inspiradas por el género japonés y no desarrolla referencias al mundo del consumo y la publicidad.

[4] En *Carpe noctem*, las partes son "I. Carpe noctem", "II El amor en los tiempos del sida", "III Los viajes detenidos" y "IV El último titán". Las de *Camaradas de Ícaro*, no numeradas, llevan por título "El Leteo está contaminado", "Pies mojados en campo de asfodelos", "Los dientes de Cerbero" y "La hierba del Elíseo" (es llamativa la filiación infernal de los cuatro epígrafes). En *La siesta de Epicuro* los epígrafes son "La siesta de Epícuro", "La biblioteca de Pisón", "El jardín de Filodemo" y "La tumba de Lucrecio"; en este caso, las cuatro partes se dedican a otros tantos hombres de la Antigüedad, todos ellos vinculados con la filosofía epicúrea: el propio Epicuro, Lucio Calpurnio Pisón Cesanino –suegro de Julio César y dueño de la célebre Villa de los Papiros, en Herculano, donde la ceniza conservó una importante biblioteca, destacada sobre todo por sus papiros filosóficos de tendencia epicúrea–, Filodemo de Gádara y Lucrecio.

[5] Véanse Andújar (2008) y especialmente Álvarez (2013), quien realiza un solvente análisis de la presencia del mundo grecolatino en la autora, que actúa como código de expresión de los grandes problemas humanos: el paso del tiempo, la muerte, el amor, los efímeros goces de vivir.

la literatura recursos y figuras de la retórica, si bien hay que tener presente que la publicidad puede servirse también de la imagen y el sonido como complementos de la palabra, o incluso prescindiendo de la palabra, en cuyo caso, más que de una construcción discursiva, hablaríamos de una construcción semiótica, aunque en cierto modo no exenta de una retórica[6]. Un ejemplo que viene a confirmar la coincidencia de recursos entre publicidad y literatura es la estructura circular, muy habitual en poesía y también en los anuncios, como consecuencia de la redundancia informativa consustancial a la publicidad. Como señala Ferraz Martínez: "el lenguaje publicitario tiende a la circularidad. Toda la actividad publicitaria y todo anuncio son, en realidad, un eterno volver sobre lo mismo" (1993: 52). La circularidad no es infrecuente en Luque, sobre todo en su libro *Carpe noctem*: la encontramos, por ejemplo, en "Casino junto al mar" (1994: 26), "Canción" (1994: 27), "Unidades de tiempo" (1994: 31), así como en "La siesta de Epicuro" (2008a: 10), etc. Sin embargo, en estos casos parece claro que la semejanza no responde a un deseo de la autora por establecer una relación de intertextualidad con el discurso publicitario, sino a la coincidencia en el uso de un recurso común.

2. La publicidad como motivo compositivo en el poema

En otro nivel se sitúa la alusión a marcas o etiquetas comerciales en los poemas. Aunque se trata tan solo de menciones, en este caso la autora sí establece una referencia a un texto cultural externo al poema (el nombre comercial de un producto y sus anuncios), de manera que el sentido del texto se amplía si reconocemos dicha referencia[7]. El significado de las marcas y etiquetas comerciales en los poemas depende del contexto y del producto que, por metonimia, nombran. No es preciso advertir que la publicidad utiliza –y, a la vez, contribuye a ensalzar– ciertos valores, como la juventud, la riqueza, la atracción erótica, "valores de carácter simbólico asociados de forma estable a los productos" (Ferraz Martínez 1993: 10; ver también Ferraz Martínez 2000: 35), de manera que estos últimos se ofrecen al receptor/potencial consumidor como acceso a esos ideales de belleza, juventud, distinción, etc.

La expansión del consumo y la publicidad han hecho habituales en la lengua cotidiana la identificación metonímica de un producto general con una

[6] Es preciso señalar que la publicidad, en su permanente búsqueda de la novedad y la sorpresa para ganar la atención del receptor (y posteriormente su respuesta, que no es discursiva, sino actitudinal: el consumo), indaga permanentemente nuevas formas. Así, en los últimos años, se han explorado nuevos canales de promoción, como el correo electrónico, el teléfono móvil, las redes sociales o los videojuegos (*gamevertising*), así como nuevas técnicas (por ejemplo, el uso comercial de las llamadas *flashmobs*, intervenciones o actuaciones repentinas o previamente convocadas, cercanas al *happening*, en las que los consumidores son llamados a sumarse activamente a la campaña).

[7] Es interesante constatar cómo la autora aprecia el recurso cuando lo encuentra en las páginas de otro autor. Al reseñar *La hermosura del héroe* (Córdoba, Diputación Provincial, 1994), de Juan Antonio González Iglesias, Luque afirma: "Las marcas publicitarias sitúan al héroe en un presente estricto: Converse, Adidas, Johnson's [*sic*]... vienen a ser réplicas cotidianas de las antiguas herramientas de otras épicas" (2008b: 230).

marca en particular. En la escritura de Luque encontramos algunos ejemplos en los que se cumple, además, la asociación a valores evocados por el producto en cuestión: el bourbon, por ejemplo, es *Cuatro Rosas*, y aparece asociado a una eventual muerte tratada sin dramatismos: "Si de algún modo muero / brinda con Cuatro Rosas por mi olvido", leemos en "De la eficacia de la literatura" (1990: 56). De igual modo, la cerveza –"Una cerveza *Alhambra* de reserva"– remite al disfrute de placeres cotidianos ("En Radio Tres", en Luque 2008a: 86).

En "De los ochenta" (Luque 1998: 19) los productos, nombrados por sus nombres comerciales, contribuyen al clima sofisticado y decadente de la estampa, una alegoría de la vida, que más parece su reverso, la muerte:

> DE LOS OCHENTA
>
> Hay ciertas experiencias que nos viven
> inermes y ligeros como envases vacíos
> en manos de ese fuego lento de vertedero
> o del viento indolente que palpa los escombros.
> Hemos sido vividos por una vida tenue,
> una Dama con medias negras de Le Bourget
> ingrávida de fiebre e incolora Beefeter
> y con verdes pendientes como luces de taxis
> que se agitan y esperan al fondo de la noche.

El título del poema, "De los ochenta" [8], remite a la década del siglo xx en la que los nacidos en torno al año 60 –Luque, recordemos, es del 62– tienen veinte años, es decir, se encuentran en plena juventud, cumplida ya la mayoría de edad que les permite vivir plenamente las novedades de la transición: las primeras elecciones democráticas, pero también el desarrollo de la cultura *underground*, la expansión de la vida nocturna y, claro está, el incremento del consumo y de su presencia y significado social: canciones que alcanzaron gran popularidad como "Enamorado de la moda juvenil", de Radio Futura (álbum *Música moderna*, 1980), "Busca algo barato" de Mecano (*Ya viene el sol*, 1984), o "Fiesta de los maniquíes", de Golpes Bajos (*A Santa Compaña*, 1984) son indicios del entusiasmo con que se celebra la apertura y el hedonismo que invade distintas esferas de la vida, como la moda o el ambiente nocturno. Todo ello se acompañó de una pose desenfadada y frívola que se manifiesta incluso en la elección del nombre que quedaría para la posteridad (pese a las discusiones) para el movimiento: *la movida*. La poesía de esos años y algo posterior –años 90– no se mantendrá al margen: el trasiego de fiestas y copas llegará a identificarse tópicamente con la llamada "poesía de la experiencia", a la que puede asociarse el nombre de Luque,

[8] Luque muestra una notable predilección por los títulos que responden a la estructura *de* + grupo nominal. Además del poema que ahora comento, podríamos citar otros como "De la publicidad" (1990: 11; lo comentaré más adelante), "De las enfermedades de la infancia" (1990: 13), "Del descifrar" (1990: 34), "De la eficacia de la literatura" (1990: 56), "De los papiros mágicos" (1998: 25). En prosa, emplea el sintagma en el ensayo "Del libro y sus ínsulas" (2008b: 55-63).

y es cierto que varios de sus poemas recrean esa vida de barras, de terrazas y de (la elección de la palabra es intencionada) *consumiciones*[9].

Sin embargo, aquel frenesí que era decadente sin dejar de ser risueño –*divino y superficial*, cantaba Luz Casal en "Rufino"–, se convierte, en muchos de los poemas a los que me refiero, en cierto cinismo desengañado. El poema de Luque, perteneciente a *Transitoria* (1998), establece desde el título mismo una actitud distanciada, al valorar un ciclo –los ochenta, su juventud y la de sus coetáneos– ya cerrado: el saldo del balance está expresado sin notas trágicas, con la indiferencia de quien sabe que no es posible dar marcha atrás y cambiar lo vivido, pero es tajante. Lo más llamativo es la insistencia en mostrarse a sí misma y a sus congéneres como entes pasivos de la vida: "hay ciertas experiencias que nos viven", "hemos sido vividos". Es la vida la que nos consume, no nosotros a ella. La vida, que aparece como una sofisticada dama vestida con medias negras de Le Bourget –marca francesa *et pourtant* distinguida y cara, que exhibe esas cualidades como atractivos reclamos publicitarios–, que bebe ginebra Beefeater y cuyos pendientes resplandecen al fondo de la noche como las luces verdes de los taxis libres. Simplemente el uso del sustantivo *Dama* ya hace pensar más en la Muerte que en la vida, y la indumentaria sofisticada, negra, aureolada de fosforescencias verdes, refuerza la impresión. La tópica visita de la Muerte –la Parca o Moira, en otras composiciones de Aurora Luque– se renueva al confundirse con la Vida en un oxímoron veraz como pocos, pues al fin y al cabo, "La vida mata" –título, por cierto, de un LP del grupo de rock Los Enemigos, muy celebrado por la crítica y publicado en 1990, también a la vuelta del camino–.

La estampa del poema de Luque condensa los atractivos que la vida ofrecía en los ochenta –es decir, a los veinte: el hedonismo superficial ("tenue") de la moda y la sofisticación de la bisutería–medias negras, pendientes verdes–, las salidas nocturnas, la bebida –Beefeater–, el consumo de marcas, la fiesta de la que se podía regresar cómodamente a casa en un taxi libre. Al cabo, uno se contempla, y contempla a los demás, "como envases vacíos / en manos de ese fuego lento de vertedero / o del viento indolente que palpa los escombros". El poema, no es difícil verlo, es una reformulación posmoderna de los tópicos clásicos de la *vanitas* y el *tempus fugit*, donde las imágenes tradicionales de la flor marchita o la fruta corrompida –que por otra parte Luque emplea tan frecuentemente– se sustituyen, de modo muy eficaz, por la de los "envases vacíos", acertada actualización del emblema para los tiempos del consumo y la cultura del usar y tirar (formulación semejante podemos encontrarla en "No reciclable", Luque 1998: 17).

En el título "La Habana Multifrutas" (2003: 61) la mención de una etiqueta comercial puede entenderse como simple broma con los atractivos tropicales y sabrosos de la isla, pero creo más acertado interpretar una cierta ironía hacia el

[9] Por ejemplo, el ya citado "De la eficacia de la literatura" (1990: 56), que cifra toda la vida de yo poético en un solo verano "en que estuvo de moda beber kiwi / en las terrazas nocturnas junto al Darro", o "Ménades en 'La Medina'" (Luque 1994: 40), que describe una escena nocturna en el bar "La Medina", con una estética muy años 80: "Una banda de falsa piel felina / sobre la frente, los ojos subrayados / con fervor y con negro..."

papel que en las últimas décadas los turistas –españoles, sobre todo– conceden a la isla, como destino de viajes turísticos prefabricados, tanto como los zumos tropicales y "multifrutas" que podemos adquirir en cualquier supermercado. Esta idea –que también los lugares corren el riesgo de convertirse en objetos para el consumo de los turistas, promocionables mediante fórmulas y eslóganes– se insinúa de igual modo en la elección de un título como "Trieste la nuit" (2003: 62). Pero se desarrolla sobre todo en "Gel" (1994: 15), poema destacado por Virtanen como uno de los poemas más representativos no ya de la autora, sino de toda su promoción poética (2007: 13). En él, la epifánica experiencia de encuentro sensorial con el mundo griego sobreviene en la ducha, al utilizar un gel blanquecino (¿Sanex?) sobre la esponja "porosa y amarilla que compré en un mercado / obsceno de turistas en la isla de Hydra". El líquido lechoso –seminal– formando espuma sobre la piel transmuta la ducha cotidiana en un nuevo nacimiento de Venus. Pero también a la inversa, la experiencia reveladora del mito queda reducida a una experiencia comercial y cotidiana. El final del poema ("dependo de por vida / de una droga. De Grecia") une nuevamente deseo y consumo, en este caso, el más exigente de los consumos, el que crea adicción fisiológica.

También en prosa ha reflexionado Luque acerca de la desacralización, en cierto modo execrado, que la vida industrializada y globalizada ha operado sobre los antiguos lugares santos, como Eleusis: "Hoy en Eleusis se levantan refinerías, fábricas de cemento y sucios astilleros. El horizonte está obstruido por altas chimeneas, ásperas grúas y torres humeantes" (Luque 2008b: 260). Empleando la acertada expresión de Lipovetsky y Roux, vivimos una época en la que se ha cumplido ya el paso irrevocable "Del tiempo de lo sagrado al mundo de las marcas".

"Mi infancia son recuerdos / de un vaso de Nocilla", comienza el poema titulado "Generación Nocilla" (2008a: 14). La célebre marca de crema de cacao aludida, tan consumida y anunciada desde 1967, es un producto muy vinculado a la infancia, y especialmente a las meriendas de quienes la vivieron en los años 70 y 80, antes de las campañas contra la obesidad infantil y a favor de la temprana adquisición de unos hábitos dietéticos saludables. Pero no es esta la única marca a la que alude el poema: además de la evidente evocación de Antonio Machado, sino también a la etiqueta (quizá no menos comercial) que se colocó a un grupo de narradores. El final del poema ironiza: "Al salir, ya escudados / esperaba el futuro, / producto paralelo –qué ironía– / de calorías huecas / indigesto y opaco, / industrial y marrón". La elección del adjetivo *huecas* tiene gran rendimiento significativo: es sinónimo de *vacías* y transforma un sintagma acuñado, "calorías vacías", habitual en la literatura científica que advierte contra este tipo de alimentos que proporcionan azúcares y grasa sin darnos otro tipo de nutrientes. Al sustituir *vacías* por *huecas*, Luque desautomatiza el sintagma y remite a la falta de nutrientes no ya corporales, sino intelectuales.

Los casos analizados muestran cómo la mención de marcas registradas (y no solo de los productos a los que designan) se carga –y carga al poema– de significado. Pero hay otro grupo de composiciones en las que es el fenómeno de la publicidad –no ya el producto, ni su nombre comercial– lo que sirve de motivo

a partir del cual proponer una reflexión, generalmente sobre el paso del tiempo. Así, en "Anunciación del verano" (1998: 10).

ANUNCIACIÓN DEL VERANO

Una avioneta blanca sobrevuela la costa
con su estela de lona casi en blanco.
"Anúnciese en el aire". Desde el apartamento
los parasoles verdes, naranjas y morados

hacen que el mar se vista a estas alturas
una túnica pop. Se hunde aquel barco
centímetro a centímetro, sus tribales quehaceres
de antigua pesquería. Este verano

nos deslumbra el blanquísimo poliéster
de un yate sobre el puzzle inacabado
de un movedizo mar turquesa, malva.
Descienden las gaviotas. ¿No está la vida acaso

bajo un inmenso toldo de luz que la protege
del ardor del vacío, de su abrazo,
de las ondas violetas de la muerte,
de su quehacer tribal, del viejo pacto?

El poema –combinación de endecasílabos y alejandrinos en que riman los impares en asonante –*a*-*o*– es una estampa veraniega contemplada desde la ventana o el balcón de un apartamento junto al mar: el instante fugaz en que una avioneta publicitaria cruza el cielo sobre una playa llena de veraneantes. Se trata de una escena realista, bien reconocible por quienes conocen las costas levantinas y andaluzas –Aurora, recordemos, nació en Almería y vive en Málaga–. De los dieciséis versos que conforman el poema, los once primeros y el primer hemistiquio del verso doce son una descripción: verbos en presente (*sobrevuela*, *hacen*, *hunde*…), frases simples, parataxis (cada frase describe un elemento del conjunto total: avioneta, parasoles, barco pesquero, yate, gaviotas), adjetivos de color (*verdes*, *naranjas*, *morados*, *blanquísimo*, *turquesa*, *malva*). La descripción se corta abruptamente tras la breve frase simple que constituye el primer hemistiquio del verso 12; le sigue una meditación que se extiende hasta el final del poema. El encabalgamiento con que da inicio llama la atención del lector y refuerza el brusco cambio de discurso, del descriptivo y paratáctico a una interrogación en la que el complemento régimen está compuesto por cinco sintagmas yuxtapuestos, todos ellos iniciados por la preposición *de*. Frente a la parquedad de recursos de la primera parte del poema, esta insistencia, enfatizada por la anáfora, focaliza en estos últimos versos la clave del sentido de todo el poema: la contemplación de esta moderna *marina*, en la que lo natural y lo artificial –mar, sombrillas, avioneta, yate, gaviotas…– conviven en armoniosa comunión, provoca una sensación de plenitud y de seguridad. En este sentido, el poema resulta

excepcional entre los de Luque, por su confianza en que es posible escapar al designio del tiempo y la muerte. Pero el optimismo no debe engañarnos: plenitud y seguridad no aparecen expresadas en una sentencia afirmativa, sino interrogativa: "¿No está la vida acaso / bajo un inmenso toldo de luz que la protege / del ardor del vacío, de su abrazo, / de las ondas violetas de la muerte, / de su quehacer tribal, del viejo pacto?". La imagen de las olas turquesas y violetas del mar reverbera en la imagen de la muerte como una sucesión de "ondas violetas": mar y muerte cumplen un mismo destino cíclico, inmutable.

El cartel surcando el cielo actúa –no solo por su texto, sino también por su carácter de mensaje pasajero, veloz– a manera de filacteria barroca. Y es que, igual que "De los ochenta", también esta "Anunciación de verano" reelabora en términos pop y posmodernos un tema barroco. La benigna impresión que el poema recrea deriva de la captación de un instante, algo imposible por naturaleza, pero cuya imposibilidad queda, además, subrayada por la imagen de la avioneta en movimiento (como cuando Bernini esculpe, y por lo tanto fija en *puro estatismo*, la metamorfosis de Dafne, *puro cambio* en el tiempo).

El título del poema, "Anunciación del verano", aprovecha una imprevisible dilogía del sustantivo *anunciación*: al esperable sentido religioso se le suma el de 'anuncio'. Así, el poema que se anuncia como una epifanía cristiana se convierte en una epifanía pagana y pop. El ángel del Señor es ahora una avioneta publicitaria. Detrás, a lo lejos, pero integrados en la lectura del poema, están también otras epifanías poéticas de media mañana experimentadas por autores especialmente dilectos a Luque, como Juan Ramón Jiménez ("Ángelus") y Jorge Guillén ("Perfección", "Las doce en el reloj") [10].

El acto publicitario es el motivo, no el tema del poema, pero el mensaje de la pancarta arrastrada en el vuelo de la avioneta merece una coda final a este comentario: "Anúnciese en el aire", es el metapublicitario texto que pasea la avioneta, promocionándose a sí misma. A juzgar por lo que puede encontrarse en la Red, no se trata de una invención de Luque. Vale la pena leer un anuncio de una empresa de publicidad aérea que recrean escenas muy semejantes a la de esta "Anunciación" –aunque sin su reflexión final:

> Las playas son el lugar perfecto para relajarse y encontrar paz interior, brisas suaves y el sonido del agua fresca acariciando las rocas y la arena.
>
> También, detrás de este contexto de sol y playa, arena y agua cristalina, la gente encuentra un atractivo único que les permite hacer muchas cosas buenas y disfrutar de un momento inolvidable.
>
> Es la posibilidad de reconquistar un amor perdido o de compartir un hermoso día en familia o entre amigos. Un lugar donde se puede pensar en nada.
>
> [...]
>
> Mensajes personales de amor, felicitaciones o agradecimiento a través de un cartel remolcado por una avioneta.
>
> Una persona cualquiera a pie de playa piensa en un bronceado ideal, un bebida refrescante un helado, una actividad para después del día, que mejor

[10] Una Luque muy joven ya había tentado este registro los "Poemas para una mañana de febrero" de *Hiperiónida*, aunque con un tono muy diferente y, desde luego, menos audaz.

> que un avión con un cartel publicitario en el lugar apropiado para aportar ideas o soluciones a todos eso pensamientos.
>
> ¿Cuánta gente en esa misma situación encontramos a lo largo del litoral Mediterráneo? Todos ellos recordaran a la PUBLICIDAD AÉREA asociándola con un momento feliz de sus vidas y las grandes marcas, saben aprovechar esta realidad. ¿Quién no recuerda la avioneta de NIVEA?
>
> Con *AVIONETAS DE PUBLICIDAD* siempre se obtienen excelentes resultados, con costes mínimos y un poder de recordación único. (<http://www.aero-publicidad.es/blog-publicidad-aerea.php>)

Un mensaje escrito en el aire, que pasa volando y que, sin embargo, tiene la pretensión de perdurar. La imagen de la avioneta publicitaria no solamente renueva la epifanía de plenitud con un poco de chatarra industrial y posmoderna, sino que es una cabal alegoría de las acciones humanas y de la vida, y rebaja el optimismo de la revelación que, en forma de pregunta, concluye el poema.

3. La publicidad como *tema* del poema

Pero hay también composiciones en las que la publicidad no es simplemente el motivo, sino el tema, al menos aparentemente. Por ejemplo, el tercer poema de *Problemas de doblaje*, titulado precisamente "De la publicidad" (1990: 11-12). Está articulado en cinco partes, numeradas en romanos. Nada rara en Luque esta organización, digamos, fragmentaria (Morán Rodríguez 2011: 159-160). El estilo de las cuatro primeras partes, además, sustentado en la sucesión de oraciones yuxtapuestas en las que la última aporta un matiz conclusivo, les da cierto aire de haikus (género que la poeta ha cultivado con libertad formal en sus *Haikus de Narila)*.

> DE LA PUBLICIDAD
>
> I
> En la pantalla gira con malla de lunares
> como falsa muñeca
> Loulou breves segundos.
> Saber los casilleros de la noche
> y la absoluta falta de estructura
> del desear.
>
> II
> Pasa de largo. Ahora sobrecoge
> la tensión infinita de los límites.
> Nunca conoceremos
> al Tiempo íntimamente.
>
> III
> Abultan excesivas
> las páginas sin signos
> de días levemente derrotados.

IV
Hay días que parecen fotocopias.
Las segrega de modo compulsivo
una máquina neutra.

V
Reportaje de moda en Marrakech.
Très loin de l'innocence este perfume.
Una fotografía retocada
con acuarelas suaves. Si desea
reparamos su piel. Esta revista cuenta
familiares parábolas al fin:
de cómo maquillar los sueños agresivos
o cómo estilizar la derrota y el tedio.
Perfumada de Armani
la nada es altamente soportable.

A pesar del título, son solo el fragmento I y, sobre todo, el V los que desarrollan claramente asuntos publicitarios. Las partes II, III y IV meditan acerca del paso del tiempo vivido de manera repetitiva e insulsa.

El primer fragmento tiene dos partes bien diferenciadas, de tres versos cada una, y cada una compuesta por una única frase. La primera parte describe una escena: parece referirse a imágenes televisivas –"pantalla"–; nada, fuera del título general del poema, indica que se trate de un anuncio, aunque bien podría serlo: *Loulou* es el nombre de un perfume femenino en boga en los años 80, y la imagen de una "falsa muñeca" girando se corresponde bien con la representación de las mujeres en muchos anuncios de colonias. La descripción de esa escena suscita, en la segunda parte del fragmento, una meditación. La brevedad del poema y su aire impreciso no hacen sencilla la interpretación, pero creo que la idea de fondo coincide con la siguiente observación de Ferraz Martínez: "En la publicidad contemporánea tiene más peso lo persuasivo que lo informativo, la sugestión emocional que el raciocinio" (1993: 11; ver también Ferraz Martínez 2000: 33). La contemplación de un anuncio despierta la conciencia y la advierte acerca de la manipulación de los deseos mediante la proyección de imágenes y valores que el inconsciente aprecia, irracionalmente (la noche, la belleza infantil, manejable, pasiva...).

La última parte del poema es más extensa y explícita. Se enumeran, sucesivamente, un reportaje de moda, un anuncio de perfume y uno de cosmética, contemplados por el yo poético que hojea una revista de moda o de belleza. En el primer caso no estamos ante un anuncio, sino ante un "reportaje de moda"; sin embargo, el contenido de estos es también publicitario (en las revistas de moda y belleza hay un alto contenido de publicidad indirecta). La localización, Marrakech, cumple perfectamente la exigencia de exotismo habitual en estos reportajes. De la misma manera, el recurso a la lengua extranjera es frecuente en el lenguaje publicitario: por una parte, actúa como "transgresión del código esperado" –el idioma nativo– y, por tanto, como elemento sorprendente que llama la atención del receptor (Ferraz Martínez 1993: 24-25). Pero, además, un

idioma extranjero puede actuar en el anuncio como signo de prestigio. De hecho, diferentes idiomas se asocian a diversos valores: el alemán a la tecnología o el francés al lujo, la distinción y la elegancia. Con todo, cabe señalar que no se trata de asociaciones inamovibles: efectivamente, el francés ha sido durante años el idioma habitualmente citado en los anuncios de perfumes, por asociarse a la moda, el lujo y el cuidado corporal, pero es notable el desplazamiento que esta lengua está sufriendo en los últimos tiempos en favor del inglés en el mundo de la moda y de los anuncios de perfume[11].

El verso "*Très loin de l'innocence* este perfume" es ambiguo, pues permite dos interpretaciones, en función de que leamos el texto en cursiva con una función metalingüística o no: si lo hacemos, *Très loin de l'innocence* será el eslogan o la marca leídos en la revista, atributo de "este perfume" ('Este perfume es *Très loin de l'innocence*'). Si no, lo que leemos es que el perfume anunciado se encuentra muy lejos de la inocencia, porque todo producto publicitado lo está, a causa de la función performativa que es la esencia de los anuncios: establecen un diálogo asimétrico con el receptor, al dirigirle un mensaje lingüístico o icónico (o ambas cosas) al que este no puede responder con otro mensaje, sino con su actitud: consumir, o abstenerse de hacerlo. Lo que podría ser, en efecto, un eslogan para un perfume seductor (*Très loin de l'innocence*) es una reflexión contra el márquetin del producto y también contra el "perfume" de la revista, de este tipo de revistas en general y de todos los medios de publicidad basados en promesas y sueños hedonistas: su mensaje está lejos de ser inocente, nos manipula valiéndose de un discurso percusivo, donde los distintos elementos no constituyen una argumentación racional, sino que conforman un conglomerado semiótico que apela a nuestro inconsciente ("saber [...] la absoluta falta de estructura del desear"[12]). En el último anuncio comentado en el poema, el de cosmética, la manipulación es icónica y verbal: la fotografía está retocada y el eslogan (que se cita en estilo directo) es tan apetecible como increíble (pero la publicidad suele contar con que no se valore la verosimilitud de sus promesas): "Si desea reparamos su piel". Los verbos "maquillar" y "estilizar", utilizados en sentido figurado en la conclusión del poema, apelan a otros contenidos habituales en estas revistas. La valoración final es que la vanidad y vacuidad que esconde el oropel sofisticado de este tipo de medios y productos funciona como mecanismo compensatorio destinado a colmar unas vidas carentes de todo alimento espiritual: "Perfumada de Armani, la nada es altamente soportable".

---

[11] Acerca del enorme peso de la lengua inglesa en la publicidad, ver también Ferraz Martínez (2000: 25-28). El mismo autor, en 1993 (25) advertía que la publicidad no solo recurre a las lenguas vivas, sino también a las clásicas, y citaba como ejemplo un anuncio de cava. Merecería la pena examinar hasta qué punto el retroceso de las humanidades y las lenguas clásicas en los planes de estudio se ha reflejado en una consecuente desaparición de las lenguas clásicas y del mundo clásico en general del discurso publicitario: nadie emplea como reclamo un signo que la mayor parte de los receptores no va a comprender.

[12] El reclamo publicitario de los anuncios de colonias se repite de nuevo en el título "Eau de parfum", cuyo contenido por lo demás no tiene nada que ver con los productos del mercado, sino con las sensación olfativas que se asocian a determinados momentos (la infancia, las visitas al mar, la noche, el cuerpo amado), cuyo carácter perecedero se hace patente en el último verso: "Huele a vida quemada" (17).

El siguiente poema se plantea como un conjunto de "anuncios" –de ahí su título–; sin embargo, a diferencia del anterior, no hace referencia a la publicidad en su forma más común y extendida –las campañas de márquetin para vender productos a mediana o gran escala–, sino a una parcela particular, muy diferenciada: la de los anuncios por palabras, o "clasificados", prácticamente desaparecidos hoy de la prensa, pero muy comunes hace unas décadas, cuando casi todos los periódicos tenían una sección fija reservada para ellos, e incluso había alguna publicación específica. Esta última es la vía de difusión que ha prevalecido en la actualidad, aunque no en papel, sino en la Red, en numerosos sitios dedicados a este tipo de anuncios que por lo general tratan de establecer transacciones de particular a particular. La diferencia con el antiguo sistema de publicación en los diarios es que a los medios especializados (sean en papel o virtuales) solamente asoman quienes tienen algún interés en alguna de las ofertas o demandas que se anuncian, mientras que antes el lector del periódico solía evitar las páginas de los clasificados, pero no era raro que recalase de pasada en alguna de las ofertas o demandas. Luque se dirige a un receptor que conoce las fórmulas lingüísticas propias de estos anuncios por palabras, que aparecen aplicados, muy posmodernamente, a una serie de referencias mitológicas (en el papel de *productos*):

ANUNCIOS

Vendo roca de Sísifo,
añeja, bien lustrada,
llevadera, limada por los siglos,
pura roca de infierno.
Para tediosos y desesperados,
amantes del absurdo
o para culturistas metafísicos.
Almohadilla de pluma para el hombro
sin coste adicional.
[...]
Vendo una isla de segunda mano.
No la puedo atender.
Perfecto estado: arenas y ensenadas,
olas, acantilados,
arboledas, delfines.
Instalación de sueños casi intacta.
[...]
Vendo toro de Dédalo.
Discreción. Quince días
de frenético ensayo.
Se entrega a domicilio.
Se adapta a todo tipo de orificios.
[...]
Revendo laberintos
usados, muy confusos.
Se garantiza pérdida total
por siete u ocho años.

Si no queda contento,
Reembolsamos el hilo de Ariadna.
[…]
La vida es una empresa laboriosa:
veinte segundos de ficción en pie
y una tenue canción desesperada

Somos microrrelatos que caminan:
Soy *No-fui*, *No-seré*, *No-soy* cansado.

Vivir es patinar *breve jornada*.
Sólo soy los anuncios que he tragado.
[…]
Alquilo alas de Ícaro
adaptables, elásticas.
Imprescindible curso de suicida,
máster de soñador
o currículum roto de antemano. (Luque 2003: 50-51)

El poema, collage de "anuncios" y "eslóganes", aparente suma de clichés comerciales, posee una estructura cuidada y precisa: a cuatro "anuncios", separados entre sí gráficamente por una línea de puntos suspensivos, les siguen tres eslóganes; tras ellos, el cierre, otro anuncio por palabras con un sentido conclusivo. Los cinco anuncios se refieren a otros tantos productos, que son objetos ligados al mito: la roca de Sísifo, la isla, el toro de Dédalo, el laberinto y las alas de Ícaro. La alusión al "toro de Dédalo" es compleja y no ha sido bien comprendida por Álvarez (2013: 42): en el mito antiguo, Poseidón (o, según otras versiones, Afrodita) infunde a la reina Pasífae un deseo antinatural por un toro blanco. Pasífae revela su secreta pasión al inventor Dédalo para que la ayude, con su proverbial ingenio, a satisfacerla, y el inventor fabrica un armazón de madera cubierto por el cuero de una vaca para que Pasífae, metida dentro del artilugio, pueda realizar la ansiada cópula con el toro –de la monstruosa unión, como sabemos, nació el Minotauro (Grimal 1994: 411-412)–. Aurora Luque, al escribir "toro de Dédalo" (y no "vaca de Dédalo") le da vuelta al mito: el macho activo queda convertido ahora en un mero artilugio pasivo, mientras que el papel pasivo que antes desempeñaba Pasífae pasa a desempeñarlo un potencial comprador y usuario, sea cual sea su sexo.

Tres de los mitos aludidos pertenecen a un mismo ciclo, el del Minotauro, lo que permitiría suponer, aunque el poema no lo dice, que la isla mencionada es Creta, origen de la estirpe de Minos. Pero en la mitología de Grecia, como en su geografía, abundan las islas (Ítaca, Icaria, Eea…), y también en la obra de Luque aparecen "La isla de Kirrin" (1990: 15), "La isla de Mácar" (2003: 37), o la isla como símbolo de sentido variable, pero siempre positivo, en ensayos como "Del libro y sus ínsulas" (2008b: 55-63) o "Hacerse a la mar", donde se confiesa "islómana" (2008b: 41-46 y especialmente 42).

En cuanto a Sísifo, es la única pieza del poema desligada del ciclo de Minos. Según la versión más conocida del mito, Sísifo, el más astuto de los mor-

tales, había revelado a Asopo el nombre del raptor de su hija Egina. El culpable no era otro que Zeus. Encolerizado por la denuncia, Zeus envió a Tántalo, genio de la muerte, en busca de Sísifo, pero este encadenó a Tántalo, provocando que ningún mortal muriese. El padre de los dioses intervino y obligó a Sísifo a liberar a Tántalo a fin de que reanudase su tarea, y el primero en morir fue el propio Sísifo, que antes de bajar a los infiernos hizo prometer a su esposa que no celebraría funerales en su honor. Así, una vez en los reinos de Hades, Sísifo logró que el dios de las sombras le permitiese regresar al mundo de los vivos para castigar a su impía esposa. Sísifo burló así la muerte en una ocasión y escapó de los infiernos, pero cuando al cabo de los años llegó (por segunda vez) su hora, Hades, que no estaba dispuesto verle escapar de nuevo, le condenó a empujar una pesada roca hasta la cima de una montaña, desde la que la roca caía para volver a ser empujada por Sísifo eternamente (Grimal 1994: 485-486). Se ha explicado el suplicio de Sísifo como mito solar, aunque la interpretación más extendida (fundamentalmente, por Albert Camus) es la que hace de él emblema de la vida humana en la edad industrial –Camus llega a llamar a Sísifo "proletario de los dioses"–, condenado al absurdo de consumir su vida en la cadena de trabajo (y, podríamos añadir, en la del consumo).

La disposición de los elementos del poema obedece, pues, a una gradación: de la condición humana en general (Sísifo), a la historia particular de la dinastía minoica (la isla, dentro de ella el toro que desencadenará los acontecimientos, y después el laberinto construido para encerrar al hijo de ese toro). A continuación aparecen tres eslóganes que son, en realidad, tres aforismos sobre la vida humana (y que citan otros tantos poemas bien conocidos). El anuncio que cierra el poema añade el último eslabón de la cadena minoica, Ícaro, hijo del constructor del laberinto, Dédalo. Su final –ahogado en el mar por acercase demasiado al sol, que derritió la cera que mantenía unidas las plumas de sus alas– se ha interpretado a veces como castigo a la *hybris* de Dédalo por querer exceder la naturaleza del hombre con sus invenciones, pero también a la *hybris* del propio Ícaro por pretender rebasar las limitaciones humanas –Ícaro desoye el consejo paterno de no elevarse demasiado– y volar. Otra interpretación del mito ha visto en Ícaro al poeta, deseoso de alcanzar un ideal elevado, al menos, en la concepción romántica, de raíz platónica, como lo es la de Luque. En efecto, para la autora "los poetas son, en cierto modo, camaradas de Ícaro; su destino y sus anhelos son semejantes. Como él se valen de alas, constituidas de sus propios sueños, con las que alcanzar la luz, aunque el precio que se pague por conseguirlo sea alto" (García Lara y Sarmiento Díaz 2006: 13). Esta colección de "Anuncios" comienza, pues, en el hombre, y concluye en el poeta.

La publicidad se basa en gran medida, como ya hemos señalado, en la búsqueda de la atención del lector mediante la sorpresa, y esta se logra por medio de la ruptura de lo esperado. En estos "Anuncios", Aurora Luque da otra vuelta de tuerca al recurso, pues una vez que establece el código de la publicidad como referencia en función de la cual entender su poema, rompe lo esperable en ese código, dando entrada, a través de las grietas abiertas, a lo poético, imaginativo y, desde luego, anticomercial: así, por ejemplo, es típica de

los anuncios por palabras la yuxtaposición de las cualidades del producto en asíndeton, generalmente prescindiendo de los determinantes (al fin y al cabo, se paga por palabras y las conjunciones y artículos también lo son). Luque imita esta forma de expresión, pero la ruptura de lo esperable en un anuncio llega al examinar los adjetivos, impensables en un anuncio auténtico: "añeja", "bien lustrada", "muy confusos" no son cualidades que se prediquen de los artículos usualmente en venta en las secciones de anuncios por palabras. Lo mismo sucede con las cualidades que se exigen al comprador: "Imprescindible curso de suicida, / máster de soñador / o currículum roto de antemano". Los términos *imprescindible*, *curso*, *máster*, *currículum*... forman parte del vocabulario habitual en los anuncios clasificados, pero el resto rompe la lógica esperable. Además, son las ofertas de trabajo, no las ventas de productos, las que exigen cualidades al receptor susceptible de establecer contacto. El anuncio final resulta, sencillamente absurdo. Y lo es porque, mediante esta reducción al absurdo, se trata de parodiar no solamente la publicidad que busca nuestra complicidad compulsiva de consumidores, sino algo más grave aún, nuestra propia metamorfosis en productos de consumo dentro de un mercado laboral que cada vez puede someter a los futuros trabajadores a mayores exigencias.

La publicidad, como lenguaje retórico que es, hace uso frecuente de recursos como metonimias o metáforas (Ferraz Martínez 1993: 20); Luque propone una inversión de estos usos, ya que los elementos que habitualmente aparecerían como término real en el lenguaje publicitario (rentabilidad, adaptabilidad, garantía...) son aquí el término imaginario que alude, aunque difusamente, a la alienación y mercantilización de nuestras existencias. Y viceversa: la isla, el laberinto... que aparecerían en el anuncio como imágenes metafóricas alusivas a los productos promocionados, son en el poema –y en la poética de Luque– nociones con una realidad mucho más contundente, pues forman parte del mito y la tradición clásica, valores persistentes, anclas de la humanidad (no en vano se les llama Humanidades) en tiempos de zozobra como estos.

La lectura atenta de los poemarios de la autora multiplicaría los ejemplos. En "Aviso de correos" (1998: 28) nada más y nada menos que la caja de Pandora –mito etiológico sobre la presencia del mal en el mundo– llega a nosotros por un medio estandarizado, masificado y cotidiano (el paquete de Correos) como una compra hecha en eBay contra rembolso o con Paypal. Y en "Al enviar sus libros a la torre de Hölderlin" (2003: 64) se parodia el lenguaje comercial estereotipado de los bancos (lo que establece un violento contraste con el linaje romántico del título): "Vivir es aprender el uso habilidoso / de la Calculadora: / sueños a plazos, venta de un alto Interés, / y cíclicos descuentos fabulosos / sobre la demasiado cara Dignidad". Incluso en la aparente broma intertextual que es "Red de ferrocarriles" (1998, 14)[13] se hace patente un trasfondo de reflexión amarga sobre el

[13] El poema propone un juego intertextual muy evidente con "El tren", de Antonio Machado, pero el tema de la composición es la transformación urbanística, tecnológica, económica y cultural experimentada por los españoles en las últimas décadas. Una orientación materialista y deshumanizada de los viajes y del viaje (la vida) se ha impuesto, so pretexto del progreso. Las diferencias que Luque subraya entre el viaje en tren de Machado y el suyo propio no son

fracaso de un proyecto de progreso basado en la producción y el consumo, sobre todo de este último, si hacemos caso de Bauman, para quien "el 'crecimiento económico', la medida moderna de que las cosas están en orden y siguen su curso [...] depende, en una sociedad de consumidores, no tanto de la 'fuerza productiva del país' [...] como del fervor y vigor de sus consumidores" (1999: 48).

4. Hedonismo contra el consumo

Las referencias a marcas registradas y anuncios y la parodia del lenguaje de la publicidad son llamativos en una primera lectura, pero detrás de ellos hay algo más que una concesión a la posmodernidad o un despliegue de ingenio eficaz. Una conciencia crítica de nuestra cultura capitalista sustenta estos aparentes juegos verbales. Cabe advertir, con Ferraz Martínez, que la teórica diferencia entre publicidad (de carácter comercial) y propaganda (de carácter ideológico y político) puede diluirse si reparamos en que la publicidad "es también una suerte de propaganda capitalista. Los creadores de anuncios, al exaltar en ellos un mundo perfecto, feliz y optimista, no sólo fomentan la venta de productos y servicios, sino que, además, ejercen una función social e ideológica, amén de contribuir al sostén de los intereses económicos imperantes" (1993: 10-11).

Toda la poesía de Aurora Luque está imbuida de filosofía hedonista (prefiero este término al de epicureísta, más adelante aclararé por qué), no solamente a causa de las referencias a Epicuro o Lucrecio en su último poemario, bien señaladas por Morales Lomas: la exaltación de los sentidos (especialmente, del tacto, el gusto y el olfato), el desdén hacia los dioses, la exhortación al disfrute de cada instante, la rememoración de experiencias gozosas... todo forma parte de un ideal hedonista que ensalza el disfrute cotidiano como único antídoto contra el pesimismo que nos sobrecoge al comprender el infausto destino del ser humano (ya Díaz de Castro ha notado esta alternancia de la poesía de Luque entre lo sombrío y lo celebratorio, con predominio de esto último). Pero esto no debe entenderse como ensoñación nostálgica de una Antigüedad idealizada, ni como una coartada añeja para el narcisismo. Si al comienzo de este artículo señalamos que para Luque la tradición grecolatina no es una colección de piezas decorativas, sino algo vivo, lo mismo sucede con la filosofía hedonista: Luque proclama la necesidad de abrazar, hoy más que nunca, la "ética de la alegría auténtica" que formuló Leucipo y que siguió, entre otros, Epicuro. No es la única que lo cree así. El filósofo francés Michael Onfray ha desarrollado en numerosos ensayos su propuesta ética basada en el hedonismo y la liberación del sen-

sino el gran salto que va de la modernidad a la posmodernidad: lo que era un poema de confianza (y desconfianza) en el futuro entendido como proceso de perfeccionamiento, es ahora la constatación desencantada y cínica de que el futuro implica una transformación material y moral, pero en absoluto una mejora de las condiciones de vida. El abismo entre ambos viajes en tren queda subrayado por las similitudes formales: Luque, a imitación de Machado, emplea una combinación de versos octosílabos, tetrasílabos y trisílabos, con abundancia de encabalgamientos, combinación que el poeta sevillano ideó para transmitir la sensación de velocidad, el traqueteo y los bruscos acelerones del tren, y que Luque emplea para que la relación con el modelo sea más estrecha, y más dramáticas las diferencias entre los paisajes que uno y otro poemas evocan.

timiento de culpa. Y Luque, tan contemporánea como clásica, conoce bien la obra de Onfray: al frente de *La siesta de Epicuro* sitúa una cita de *Las sabidurías de la Antigüedad*, primer volumen de la *Contrahistoria de la filosofía* del autor francés[14]. Para él, la historia de la filosofía, condicionada por un exceso de Platón, así como por el Cristianismo y el Romanticismo, ha relegado al olvido a los representantes de la filosofía y la ética hedonista: Leucipo, el primero de ellos, y después Demócrito, Hiparco, Anaxarco, Antifón y otros varios; entre ellos, como uno más de una larga cadena, Epicuro (por esta razón, y porque es la que Onfray emplea, he preferido la denominación *hedonismo* a la de *epicureísmo*).

Ahora bien, hasta Epicuro puede verse hoy convertido en un restaurante que vende lujo y exclusividad, pero sirve comida en cadena a turistas y oficinistas: Luque lo advierte en "Epicuro en la Quinta Avenida" (Luque 2008a: 11). La literatura no escapa a este destino de mercaduría, donde el libro es producto sometido a las leyes del comercio en una sociedad capitalista (Luque 2008b: 67-68). Tampoco la lírica actual, que

> parece tener mucho de empresa de reciclaje de cartones y plástico usados, de materiales de segunda, tercera o cuarta mano procedentes de todos los pasados a la vez. La poesía actual entra en la definición de industria ligera: la que trabaja con pequeñas cantidades de materia prima y elabora productos destinados directamente al consumo. (Luque 2008b: 18)

El hedonismo corre el riesgo de verse fagocitado (y, así, vaciado de sentido y neutralizado en cuanto tiene de bastión de resistencia) por los valores imperantes, por lo que Lipovetsky ha llamado "la seducción" y la "lógica de la personalización", un garrafal error que confunde la libertad con el eslogan *do it yourself* (2000: 21-22)[15]. Y el consumismo no solamente no es igual que el hedonismo, sino que es exactamente su contrario, por cuanto supone una esclavitud, una merma en la libertad. Onfray, en la entrevista realizada por Bembibre, es tajante cuando advierte: "hedonismo no es consumir", y añade:

> Se cree que el hedonista es aquel que hace el elogio de la propiedad, de la riqueza, del tener, que es un consumidor. Eso es un hedonismo vulgar que pro-

[14] El texto de la cita es: "¿El mar que hay que cruzar? La filosofía hedonista en su triple fórmula platónica, cristiana y alemana. ¿La corriente submarina? ¿Aquel famoso río Alfeo? La filosofía hedonista: materialista, sensualista, existencial, utilitarista, pragmática, atea, corporal, encarnada…" (Luque 2008a: 7).

[15] Precisamente Lipovetsky advierte cómo este proceso de seducción se manifiesta en el lenguaje, campo en el que se advierte la tendencia hacia una asepsia del vocabulario (paralela, señala, al urbanismo y al tratamiento de la muerte). Todo lo que presenta una connotación de inferioridad, de deformidad, de pasividad, de agresividad debe desaparecer en favor de un lenguaje diáfano, neutro y objetivo, tal es el último estadio en las sociedades individualistas. Paralelamente a las organizaciones flexibles y abiertas se establece un lenguaje eufemístico y tranquilizante, un lifting semántico conforme al proceso de personalización centrado en el desarrollo, el respeto y la armonización de las diferencias individuales." (2000: 22). No apunta Lipovetsky al fenómeno de la publicidad, sino a un fenómeno de corrección política más difuso, menos programático, pero sustentado en las mismas coordenadas postindustriales, capitalistas y posmodernas; las mismas que Luque somete a crítica con su parodia del lenguaje publicitario.

> picia la sociedad. Yo propongo un hedonismo filosófico que es en gran medida lo contrario, del ser en vez del tener, que no pasa por el dinero, pero sí por una modificación del comportamiento. Lograr una presencia real en el mundo, y disfrutar jubilosamente de la existencia: oler mejor, gustar, escuchar mejor, no estar enojado con el cuerpo y considerar las pasiones y pulsiones como amigos y no como adversarios. (Bembibre 2000: s/p)

En la misma línea Luque interpreta el mensaje de Epicuro y de su seguidor latino Horacio como *resistencia* a la sociedad de consumo: "Quien nos aconseja recoger la cosecha del momento nos invita a dejar de lado [...] el dogmatismo que nos convierte en abejas gregarias condenadas al trabajo y al consumo en nombre de la perpetuación mecánica de las estructuras de poder de la sociedad" (2008b: 26).

Y es que el peligro del consumo es una réplica, una metonimia, de ese otro peligro al que es imposible escapar, el tiempo: el Gran Consumidor. Existe una relación íntima entre consumo y tiempo, una relación acerca de la cual Bauman se expresa con palabras que –quizá sea por eso por lo que el consumo produce ese bienestar inmediato– podrían predicarse de nosotros mismos: "Se supone que los bienes de consumo serán usados para desaparecer muy pronto; *temporario* y *transitorio* son adjetivos inherentes a todo objeto de consumo; estos bienes parecerían llevar siempre grabado, aunque con una tinta invisible, el lema *memento mori*" (51).

Imposible no sorprenderse ante la semejanza de esta última imagen del filósofo polaco con la que cierra el poema de Luque "Fruta perecedera" (2008a: 9), en el que muestra una vez más su habilidad para subvertir el lenguaje del consumo[16]: este, que en su uso recto es (o pretende aparentar que es) un discurso fiable, promisorio de garantías y legalidades tranquilizadoras, se convierte, parodiado por Luque en la más intranquilizadora de las garantías:

> ... Parecía la vida un puro litoral
> pero avanzó una sombra:
> al borrar con saliva la sal de la mañana
> pude ver la inscripción junto al omóplato:
> FRUTA PERECEDERA. Consumir
> de preferencia ahora. El producto se altera fácilmente,
> antes que los deseos. No se admiten
> reclamaciones.

Concluyo tras estas indicaciones perentorias (literalmente *perentorias*). El consumo y su heraldo, la publicidad, invaden con un bombardeo permanente de mensajes todas las facetas de la vida humana, incluido el lenguaje. En la poesía de Luque, consumo y publicidad son, como hemos podido ver, motivos frecuentes cuya recreación despliega todo el talento verbal de su autora, alumbrando

[16] Imagen muy semejante aparecía ya en "Síndrome de abstinencia": "No es tan tóxico ya: también caduca / el amor en la fecha señalada en su dorso" (Luque 1994: 22). Paradójicamente, el amor es tóxico mientras está en buen estado y deja de serlo cuando caduca.

hallazgos creativos sorprendentes. Pero el recurso no es únicamente un alarde de ingenio efectista que busque epatar o divertir al lector. Es la expresión, a varios niveles (de la mención de marcas a la parodia o la meditación más explícita) de una crítica a la apoteosis consumista que vivimos, y la defensa de un ideal de vida basado en el disfrute hedonista, sensorial, del mundo en el breve tiempo que nos es dado.

Obras citadas

Álvarez, Josefa (2013): *Tradición clásica en la poesía de Aurora Luque: figuras, formas e ideas*. Sevilla, Renacimiento.

Andújar Almansa, José (2008): "Prólogo: detrás de las palabras". En: Aurora Luque: *Una extraña industria*. Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 9-16.

Bauman, Zygmunt (1999): *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Trad. Victoria de los Ángeles Boschiroli. Barcelona, Gedisa.

Bembibre, Cecilia (2000): "Hedonismo no es consumir [Entrevista a Michael Onfray]", *Página 12*. Disponible en <http://www.elortiba.org/onfray.html#%E2%80%9CHedonismo_no_es_consumir%E2%80%9>.

Díaz de Castro, Francisco (2002): *Vidas pensadas: Poetas en el fin de siglo*. Sevilla, Renacimiento.

—— (2003): "Camaradas de Ícaro", *El Mundo. El Cultural*, 3 de julio. Disponible en <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/7433/Camaradas_de_Icaro>

Ferraz Martínez, Antonio (1993): *El lenguaje de la publicidad*. Madrid, Arco/Libros.

—— (2000): "El lenguaje publicitario: mestizaje y retórica", *Español actual*, n.º 73, pp. 25-37.

García Lara, Fernando, y Sarmiento Díez, María Dolores (2006): "Prólogo". En: *Almería: Cinco visitas a la joven poesía almeriense*. Huelva, Diputación, pp. 7-18.

Grimal, Pierre (1994): *Diccionario de mitología griega y romana*. Trad. Francisco Payarols. Barcelona, Paidós.

Lipovetsky, Gilles (2000): *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendanx. Barcelona, Anagrama.

Lipovetsky, Gilles, y Roux, Elyette (2004): *El lujo eterno: de la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*. Trad. Rosa Alapont. Barcelona, Anagrama.

Luque, Aurora (1982): *Hiperiónida*. Granada. Universidad de Granada.

—— (1990): *Problemas de doblaje*. Madrid, Rialp.

—— (1994): *Carpe noctem*. Madrid, Visor.

—— (1998): *Transitoria*. Sevilla, Renacimiento.

—— (2003): *Camaradas de Ícaro*. Madrid, Visor.

—— (2008a): *La siesta de Epicuro*. Madrid, Visor.

—— (2008b): *Una extraña industria*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008b.

Morales Lomas, Francisco (2008): "*La siesta de Epicuro*, de Aurora Luque". Disponible en <http://moraleslomas.blogspot.com.es/2008/11/la-siesta-de-epicuro-de-aurora-luque.html>.

Morán Rodríguez, Carmen (2011): "Breve luz de Aurora (sobre el tema del tiempo en Aurora Luque)". En: Almudena del Olmo Iturriarte y Francisco Díaz de Castro (eds.): *Versos*

robados: Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular. Sevilla, Renacimiento, pp. 149-173.

Onfray, Michel (2007): *Las sabidurías de la Antigüedad*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Barcelona, Anagrama.

Puppo, María Lucía (2006): "Destino de Ícaro: presencia de un mito clásico en la poesía de Aníbal Núñez", *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, vol. 1, n.º 6, pp. 173-180.

Vázquez Montalbán, Manuel (2008): *Poesía completa: Memoria y deseo (1966-2003)*. Barcelona: Península, 2008.

Virtanen, Ricardo (2007): "Aurora Luque, náufraga en Icaria". En: Aurora Luque: *Carpe amorem (Antología)*. Sevilla, Renacimiento, pp. 9-31.

ENTREVISTA

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 2 (verano 2015), pp. 461-469, ISSN: 2255-4505

"EN LA LITERATURA TODO ES ANACRÓNICO" ENTREVISTA A JUAN GOYTISOLO, PREMIO CERVANTES 2014

ISABELLE TOUTON
Université Bordeaux Montaigne

El 22 de febrero de 2015, Juan Goytisolo me ha citado en el ilustre Café de France de Marrakech, la ciudad en la que eligió fijar su residencia en 1997, donde los camareros le manifiestan mucho respeto. Mientras nos abrimos camino entre la muchedumbre que recorre a estas horas matutinas las calles estrechas de la Medina, me explica que la mayoría de los *riads* de su calle, una callecita en realidad, situada a proximidad de la plaza de Xemaá-el-Fná o Jemaa el-Fna, han sido comprados por franceses que los han convertido en casas de huéspedes: "apenas queda una familia marroquí". Alude también con algo de curiosidad escéptica al protocolo que le espera para la entrega del Premio Cervantes en Alcalá de Henares, que comprende una cena con los mismos Reyes. Un protocolo algo exótico para quien siempre ha querido situarse en los márgenes, se ha identificado con los parias y ha hecho de ello un estandarte. Al penetrar en la casa, me señala orgulloso las motos de sus hijos adoptivos marroquíes, "los chicos de mi tribu". Nos sentamos en un patio abrigado por unos magníficos naranjos, aupados por este calorcito que ofrece ya Marrakech a finales de febrero.

Isabelle Touton: *El 23 de abril le van a entregar en Alcalá de Henares –en cuya Universidad se edita la revista* Pasavento*– el prestigioso Premio de Literatura en Lengua Castellana, concedido por el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes a propuesta de las Academias de la Lengua de los países hispanohablantes. El hecho de que este premio lleve el nombre de Miguel de Cervantes representa mucho para usted. ¿En qué medida su obra ha sido un ejemplo para la suya?*

Juan Goytisolo: Hace bastantes años que este premio existe, y había un fuerte rechazo para dármelo. Menos por mi obra novelesca que por mi enfrentamiento al canon católico. Fue una lucha difícil, hubo enfrentamientos. En términos generales, creo que Miguel de Cervantes es el autor que más ha marcado mi obra.

IT: *Descubrí su obra con dieciocho a*ños. S*u prólogo a la* Obra inglesa *de José María Blanco White (Seix Barral, 1974), que estudié a principios de los años 90 en Francia,*

me fascinó inmediatamente. ¿Sabe si hoy día sigue habiendo jóvenes que tienen una revelación al descubrir textos suyos?

JG: Esto deben ser los lectores los que lo decidan, yo no lo puedo decidir por ellos. Ahora la comunicación se hace por Internet, yo no tengo acceso a Internet, voy una vez por semana al Instituto Cervantes de aquí a recoger mis correos y a dictar las respuestas. Pero vivo al margen de la tecnología moderna. Alguna vez me han escrito cartas pero es muy raro.

IT: *Ha vuelto a trabajar sobre la obra de Blanco White en 2010 con una selección de artículos suyos publicados en* El Español (Blanco White: "El Español" y la independencia de Hispanoamérica, *Santillana Ediciones Generales). ¿En qué medida se "identifica" con este escritor exiliado, muy crítico con la España de su tiempo pero que eligió el inglés para publicar una parte de su obra cuando usted decidió que su patria era la lengua española?*

JG: Desde luego. He vivido fuera de España pero he compensado la ausencia del territorio español con mi aproximación a la cultura española desde sus orígenes hasta nuestro siglo. Por otra parte, sí, en muchos aspectos me identifico con Blanco White. En la crítica radical de la concepción tradicional española, la crítica del catolicismo, una reflexión sobre, digamos, la violencia que siempre existe dentro de la sociedad española. Hay muchos puntos de contacto.

IT: *En un congreso en Tubinga (Alemania) hace unos años, escuché al dramaturgo Fernando Doménech Rico afirmar que "nos educamos con la propaganda franquista y nos reeducamos con Juan Goytisolo". ¿Es consciente de este papel que tuvo para algunos lectores?*

JG: No estoy corriendo detrás de mis lectores para saber la impresión que tienen al leer mis libros. Cada lector decide libremente.

IT: *Esta es una revista académica y me gustaría hacerle unas preguntas acerca de los vínculos que mantiene con el mundo académico. Primero, entre 1969 y 1975, fue profesor visitante en California, en Boston, en Nueva York. ¿Qué recuerdo tiene de esta experiencia, de la práctica de la enseñanza? ¿Cómo le pareció el sistema de enseñanza estadounidense de aquel entonces?*

JG: Aprendí muchísimo durante estos años en Estados Unidos. Allí tienen una concepción mucho más abierta que en España de la enseñanza y por otro lado también una concepción más abierta de lo que es la cultura española. Se han liberado del canon nacionalcatólico. Y allí tuve la oportunidad de tener acceso a muy buenas bibliotecas y gran parte de los ensayos literarios que he escrito fueron fruto de mi estancia en EEUU.

IT: *¿Y su relación con los estudiantes?*

JG: Tuve una relación muy buena, sobre todo en NYU (New York University), donde estuve varios años. Tuve estudiantes y sobre todo "estudiantas" de gran calidad. Algunas se han convertido en investigadoras y profesoras.

IT: *Francisco Márquez Villanueva, profesor de Harvard recientemente fallecido, fue un amigo suyo y cómplice intelectual. Usted dijo que la lectura de sus textos le abrió nuevas perspectivas sobre la historia española y su literatura. ¿Nos puede explicar cuáles?*

JG: Bueno, el desconocimiento de la obra de Márquez Villanueva en España es escandaloso. Es quien mejor conoce la cultura española desde sus orígenes hasta el siglo XVII. Esta aportación libre y sin fronteras, hecha con un rigor extraordinario, no es reconocida en España, como debería serlo. Los ensayos de él son extraordinarios. *Santiago, trayectoria de un mito* (Bellaterra, 2005) o *El concepto cultural alfonsí* (Bellaterra, 2004) iluminan completamente la literatura y la cultura españolas. He aprendido muchísimo de él.

IT: *Mantenía una correspondencia con Francisco Márquez Villanueva –dos cartas que le dirigió se publican en la revista* Horizons Maghrébins[1]*–. Por otra parte, he podido comprobar cuando le escribí como doctoranda que siempre ha tenido la amabilidad de contestar las cartas que le escribían desconocidos. ¿Ha jugado y juega un papel importante en su vida la relación epistolar con intelectuales o estudiantes?*

JG: Tengo muchas cartas de Márquez Villanueva que supongo que están depositadas en la Biblioteca Nacional, en el fondo de manuscritos que entregué. Pero una correspondencia seguida sí que la mantuve los tres últimos años de su vida con Américo Castro. Esta correspondencia se publicó en España[2]. Aparte de esto no he mantenido así frecuentemente, uso más el teléfono que las cartas.

IT: *Cuando estuvo en París para la mesa redonda sobre "La Andalucía* de las tres culturas" *en el Institut du Monde Arabe (Jeudis de l'IMA, marzo de 2013), vino a visitarle Tzvetan Todorov[3]. ¿Tiene una relación intelectual especial con él?*

JG: Es uno de los intelectuales franceses que admiro más. Estimo mucho su trabajo, sus libros sobre la Nueva España, en realidad sobre la cultura mexicana, me parecen de un extraordinario valor. Comencé a frecuentarlo en la época en que tradujo a los formalistas rusos. La traducción de Todorov fue muy reveladora de mi relación con la lingüística y con la poética.

---

[1] *Horizons Maghrébins-Le droit à la mémoire*, n.° 72, 2015, pp. 32-34.

[2] Javier Escudero Rodríguez (ed.) (1997): *El epistolario (1968-1972: cartas de Américo Castro a Juan Goytisolo*), Valencia, Pre-Textos.

[3] Se puede ver la grabación en <https://www.youtube.com/watch?v=pqLchAaefsc>.

IT: *¿Hoy día, sabe si se enseñan sus obras en universidades españolas, europeas, americanas, del Magreb?*

JG: Sé que se enseñan, pero estoy al corriente de lo que hago yo, no puedo estar al corriente de lo que hacen los demás sobre mi trabajo.

IT: *Me gustaría volver sobre* Don Julián*, un texto fundamental que sí se sigue enseñando en algunas universidades francesas. Primero, es un detalle, pero para mí sigue siendo* Reivindicación del conde don Julián *según el título de la primera versión que publicó Joaquín Mortiz en México en 1970. Lo sigue siendo no solo porque así conocimos este texto y lo quisimos, sino también por motivos políticos y estéticos, porque refleja la dimensión performativa del texto. ¿Le sigue pareciendo más adecuado* Don Julián*?* ¿Piensa que l*e sigue "perteneciendo" el título al autor una vez publicado un libro? ¿Entiende que su lector haya podido sentirse defraudado?*

JG: En la traducción inglesa era *Count Julián*, en la francesa *Don Julian*, así que me pareció más sencillo reducir el título. Yo creo que para quienes leyeron la *Reivindicación del Conde don Julián*, pues la reivindicación ya está asumida.

IT: *No le gusta que se califique esta obra de experimentalista, pero es una obra extrema en varios aspectos. El trabajo sobre la lengua y la deconstrucción de la trama novelesca son exigentes para el lector, así como la densidad cultural. Hoy día hay escritores que trabajan para deconstruir las narraciones, exploran una estética del fragmento, como Juan Francisco Ferré que reivindica su obra, por ejemplo. Pero no sé si hay autores que violentan tanto la lengua. ¿Qué piensa de la narrativa joven española?*

JG: Hay un grupo de narradores que me interesa mucho: Juan Francisco Ferré, José María Pérez Álvarez, Javier Pastor, Diego Doncel, Jorge Carrión, etc. Hay una docena de escritores que me interesan. Y de alguna manera tienen una relación con mi propio trabajo.

IT: *En* Don Julián *arremete contra el esencialismo de la generación del 98 y demuestra cómo pudo nutrir la cultura transmitida por la ideología franquista. ¿Qué elementos de esta visión de España (la España Sagrada) han calado más hondo en nuestra sociedad actual?*

JG: El problema de esta visión de la cultura española es que la España Sagrada es una imagen icónica que es incapaz de abarcar la riqueza de su propio contenido. Es decir, me ha interesado siempre lo que el canon ha dejado al margen. No por una voluntad transgresora sino por una necesidad precisamente de ampliar el planteamiento literario y recoger lo que ha sido dejado de lado. El primer curso que se dio en la Universidad sobre *La lozana andaluza* lo di yo. Son ejemplos de una obra que no era estudiada en la Universidad y sobre la que di un cursillo en

EEUU. Lo mismo puede aplicarse al ejemplo de Blanco White que era conocido por algunos especialistas pero cuya obra inglesa era ignorada por el público.

IT: ¿Piensa que sería *posible escribir el final de* Don Julián *hoy día? Este final simbólico, de la (auto)sodomización del niño que encarna la España Sagrada, de su muerte que permite su epifanía?*

JG: Cada obra tiene su tiempo, lo escribí en un momento en que debía escribirlo, ahora me sería imposible. Forma parte de mi pasado. Pero nunca me he atenido a lo políticamente correcto en lo que escribo.

IT: *Después de los atentados en París contra* Charlie Hebdo*, circularon textos escritos por españoles en las redes sociales que decían que de alguna manera los dibujantes y periodistas habían provocado, que se lo habían buscado y que esta cultura blasfema, racionalista o atea era muy francesa. ¿Esta creencia no muestra justamente un desconocimiento de la cultura española mudéjar? Pienso por ejemplo en la irreverencia de la* Carajicomedia del Cancionero de Burlas *del siglo xvi a la que usted rinde homenaje en su propia* Carajicomedia de Fray Bugeo Montesino y otros pájaros de vario plumaje y pluma *(Seix Barral, 2001), en la influencia del racionalismo relativo de Averroes, en* La Celestina *de Fernando de Rojas, etc.*

JG: Bueno, yo creo que el racionalismo existe en todos los países occidentales. Hay el modelo republicano francés y el modelo comunitario anglosajón: tiene cada uno sus ventajas y sus inconvenientes. Es evidente que en Francia ha habido un fracaso educativo, que la República no ha sabido enfrentarse al problema educativo, digamos de las comunidades musulmanas en territorio continental.

IT: *En su novela* Telón de boca *(2003) da la palabra a una divinidad que tiene necesidades fisiológicas. Se nota un afán desacralizador.*

JG: Es el demiurgo, el demiurgo platónico que asume la voz de la Divinidad. Yo creo que esto no existe en la literatura española desde el monólogo de Pleberio en *La Celestina*, donde hay un enfrentamiento del ser humano con el destino. No conozco ningún texto como este. Tiene una relación muy intensa con este monólogo final de Pleberio y por otro lado con León Tolstoi.

IT: *Usted obró para que la plaza Xemaá el-Fná –la plaza que aparece en* Makbara *(Seix Barral, 1980), donde aprendió a hablar el* árabe *dialectal marroquí, el* darija*– fuera reconocida como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco (proclamación conseguida en 2001). ¿Qué ha cambiado para la plaza este reconocimiento institucional?*
JG: Impidió la destrucción de la plaza, porque había un proyecto del Ayuntamiento de Marrakech de construir un aparcamiento subterráneo bajo la plaza y un centro comercial de quince metros de altura. Estos proyectos fueron aprobados a mano alzada pero la proclamación por la Unesco de la plaza paralizó todo esto.

IT: *¿Y desde que escribió* Makbara*, le parece que sigue siendo la misma plaza, el mismo ambiente?*

JG: No. Los cuenta cuentos, prácticamente han desaparecido. Uno de los propósitos que yo tenía al inscribirla como patrimonio oral de la humanidad en el texto que se publicó en *El País* y en *Le Monde Diplomatique* era precisamente preservar este patrimonio oral de los cuenta cuentos. Pero se han extinguido poco a poco. Fallecieron los mejores cuentistas y lo han dejado, no han sabido transmitir su arte.

IT: *El ritmo, la prosodia, siempre han tenido mucha importancia en su obra. La publicación de su breve poemario* Ardores, cenizas, desmemoria *(Salto de Página, 2013), algo nuevo si exceptuamos algunos poemas eróticos del final de* El sitio de los sitios *(Alfaguara, 1995), ¿ha supuesto sin embargo algún tipo de ruptura en su escritura?*

JG: No, porque he terminado mi obra narrativa y fui visitado por estos poemas que escribí. Los poetas nunca deben esforzarse en escribir. Me dijeron: componga unos cuantos más para crear un libro de mayor tamaño. Dije, miren, es que son nueve, no voy a escribir un solo más para llenar el papel en blanco.

IT: *Siempre se ha preocupado por establecer una continuidad no solo entre poesía y narrativa, sino también entre tradición literaria oral y escrita.*

JG: Lo que yo he escrito a partir de *Don Julián*, en gran parte, es a la vez prosa y poesía, hay un ritmo que favorece la lectura en voz alta. Cuando publiqué *Makbara*, hice una lectura en voz alta en varias universidades.

IT: *Más allá de cuidado por la prosodia y del interés que le da al ritmo de la frase, ¿ha desempeñado la música algún tipo de papel en su escritura?*

JG: Sí, sí soy un gran melómano, me interesa mucho la música.

IT: *Por ejemplo en* Telón de boca *cita lo que usted y Monique Lange escuchaban. ¿Pero ha pensado alguna vez en el modelo musical para escribir?*

JG: No, porque soy incapaz de tocar ningún instrumento. Soy muy torpe, lo único que sé hacer es escribir.

IT: *Ha dicho a menudo que la* Historia de los heterodoxos *de Menéndez y Pelayo había nutrido abundantemente su obra. ¿Hay otras obras con las que discrepe desde un punto de vista ideológico pero que le han sido fuentes de inspiración para sus textos?*

JG: Menéndez y Pelayo me ha proporcionado la pista de numerosos autores. Y además hay que reconocerle que escribía magníficamente bien y tenía una curiosidad única en su tiempo en España. Con Menéndez Pidal discrepo a menudo pero también he aprendido mucho de él.

IT: *La catedrática de Berna Bénédicte Vauthier ha mostrado la porosidad de los* géneros *de ficción y periodísticos en su estudio genético de* Paisaje después de la batalla[4]. ¿C*ómo se articulan estos distintos géneros en su escritura? ¿Pone el mismo cuidado en escribir sus artículos de opinión, sus ensayos y sus textos más literarios?*

JG: Una cosa es la creación literaria y otra es el ensayo. Pero he procurado siempre cuidar mucho mis palabras y expresarme en mis ensayos con la mayor claridad posible. Una cosa es la dificultad de la lectura de un texto como *Las virtudes de un pájaro solitario* o *Makbara* y otra cosa es el artículo en la prensa que obliga a expresarte con claridad.

IT: *Hablando de* Las virtudes de un pájaro solitario *(Seix Barral, 1988), le han interesado mucho la mística sufí y la mística española, escrita en muchos casos por descendientes de conversos –menos la de San Juan de la Cruz que fue tal vez la que más le inspiró en su narrativa–. No hay tantas huellas en sus textos de la obra de Santa Teresa de Jesús que sin embargo ha fecundado una parte de la literatura del siglo XIX y XX.*

JG: La he leído últimamente y tengo una admiración enorme por Santa Teresa. Escribí un ensayo sobre una relación muy curiosa de Santa Teresa y el escritor yugoslavo Danilo Kiš en la revista *La maleta de PortBou*[5]. Además, Aline Schulman, mi traductora francesa, que es la traductora de Cervantes, de La Celestina y del Buscón, publica ahora una antología muy buena de Santa Teresa.

IT: *Usted tomó distancia con sus propios textos del realismo social o del realismo crítico anteriores a* Señas de identidad *(México, Joaquín Mortiz, 1966). Hoy en día en España hay escritores que intentan rehabilitar el realismo social de esos años, ¿le parece esto anacrónico?*

JG: En la literatura todo es anacrónico. La ilusión de juventud no perdura mucho. Son ciclos reiterados, es normal que esto suceda.

IT: *En cuanto a la relación entre moral y literatura, ya ha dicho varias veces que lo políticamente correcto estaba reñido con la literatura. Pienso en su reacción a*

---

[4] Bénédicte Vauthier (ed.) (2013): *Paisajes después de la batalla. Preliminares y estudio de crítica genética*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.

[5] Goytisolo, Juan (2013): "Inquisidores. Sobre Teresa de Ávila y Danilo Kiš", *La maleta de Portbou*, n.º 2, nov-dic, disponible en <http://www.lamaletadeportbou.com/articulo/inquisidores/>.

las objeciones de algunas feministas o de la comunidad gay respecto a algunos de sus textos. Pero también reconoce que la literatura influye mucho en la visión que tenemos del mundo. ¿No puede haber palabra moral desde la crítica literaria?

JG: Para mí son cosas distintas. Una cosa es la figura del escritor como ciudadano que debe responder a criterios éticos, otra cosa es la creación. En la creación el criterio ético es reductivo y contrario a la creación. El ejemplo más extremo es el Marqués de Sade. Es todo lo contrario de lo político y éticamente correcto, y sin embargo ha tenido una influencia enorme en la historia de la civilización.

IT: *En su árbol de la literatura muy pocas veces he visto citadas a autoras. ¿Su complicidad intelectual con Monique Lange no le incitó a leer a un mayor número de escritoras?*

JG: Tengo un ensayo sobre María de Zayas, muy interesante porque hay una reivindicación feminista en su obra ("El mundo erótico de María de Zayas", en *Disidencia*, Seix Barral, 1977). Luego, no he escrito sobre ella pero soy un buen lector de Virginia Woolf, también de escritoras norteamericanas como Flannery O'Connor.

IT: *Es importante lo burlesco, la carcajada en la literatura. Usted escribió un texto elogioso para la novela altamente paródica de Juan Sayagués,* Días lúgubres: novela de Don Pollón y Altramuz *(Editorial Alhulia, 2013) ¿No es un tono que se está perdiendo un poco en la literatura actual?*

JG: No, hay algunos autores que siguen un poco la línea trazada por Rabelais. Rabelais ha influido mucho en mí, y este lado paródico por ejemplo de la Carajicomedia enlaza con los textos medievales españoles pero también con Rabelais. A veces hay alguna parodia también en Juan Francisco Ferré.

IT: *Para seguir un poco con la misma pregunta: ¿piensa que la tradición mudéjar que reivindica se ve asumida por algún escritor contemporáneo?*

JG: Realmente no lo sé. Hay ensayos muy buenos de Márquez Villanueva sobre el mudejarismo literario. Pero soy más bien una rara avis en este terreno.

IT: *Viene diciendo desde hace muchos años que no ha habido transición cultural. Ahora después de los movimientos del 15-M y frente a la revisión por parte de colectivos ciudadanos y del mundo de la cultura del relato histórico de la Transición española, ¿piensa que se está haciendo por fin esta transición cultural?*

JG: La Transición política ha mostrado los límites que hay ahora y los desafíos con los que debe de lidiar la clase política. Pero el canon español sigue vigente.

IT: *¿Eso lo siente cuando va a España? ¿Cuando lee a académicos o escritores españoles?*

JG: Me refiero al ámbito universitario. En la creación literaria, como he dicho hay escritores jóvenes que vuelan con sus propias alas y que merecen mucho interés.

RESEÑAS

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 2 (verano 2015), pp. 473-478, ISSN: 2255-4505

Pere Gimferrer: *I Rari*. Introducción de Giuseppe Grilli; traducción de Raffaella Valenti Pettino; anotaciones y edición de Trinis Antonietta Messina Fajardo. Ariccia, Aracne editrice, 2012, 388 pp.

Este libro es la traducción al italiano del libro *Los raros* (editado en 1985 por Planeta, y en 1999 por Bitzoc, Palma de Mallorca); un libro que recopila las columnas ("ventanucos" o "viñetas") de uno de los "ciclos literarios" de Pere Gimferrer (1985: 254), publicadas semanalmente desde octubre de 1983 hasta junio de 1985 en el suplemento literario del diario *El País* bajo el epígrafe "El país de los raros". Según el último artículo, "La rueda de los raros", el ciclo es una reacción contra una mínima parte de "lo mal leído o mal comprendido o mal difundido" (256), y, en realidad, es un homenaje a la lectura, porque "quizá lo raro es ser lector" (256). En estos artículos Gimferrer habla, por lo tanto, de autores que, por varias razones, han sido olvidados, pero cuyos textos merecen un conocimiento mayor. En palabras de Juan Pablo Villalobos (2013), "los raros son los ignorados por la crítica, los vilipendiados por las instancias legitimadoras del mundo literario, los desconocidos de los lectores no especializados (llámense escritores, académicos o periodistas)".

El concepto de "raros", que fue introducido por Rubén Darío en su libro *Los Raros* (1896), ha sido retomado por varios autores durante el siglo xx. Pere Gimferrer publica su propia concepción de "lo raro" y amplía la lista de Darío. "¿Qué es hoy lo raro, quiénes son hoy los raros?", se pregunta Gimferrer, y alude a Darío: "Para Rubén, lo raro y los raros no podían ser sino lo opuesto a la tradición o lo simplemente ajeno a ella. En tal sentido, lo raro y los raros formaban parte de una estrategia respecto a esa tradición; eran fuerzas de choque, catapultas contra las murallas desconchadas de la preceptiva". Según Gimferrer, casi cien años después de Darío, la ausencia de una verdadera tradición literaria provoca que ya no haya hoy más "murallas que asaltar", ni, por consiguiente, raros entre nosotros (contemporáneos nuestros) en el sentido de Darío.

Los artículos de Gimferrer se centran en aquellos raros que son tales sobre todo por ser ignorados. Para apreciar la literatura de "los raros" hay que colaborar con sus procedimientos narrativos y estilísticos, a veces absolutamente nuevos y de ruptura; y, sobre todo, hay que adentrarse en una obra en la que la imaginación predomina y se transforma en el motor de los sucesos. Un raro transgrede las formas legitimadas, transgrede el canon literario y moral, haciendo también de su propia vida una obra artística. Como afirma Jorge Olivera (2013), ser un raro también implica una circunstancia de vida, de producción artística, y entender este proceso es recorrer algunos avatares de la literatura; se es un raro por la forma de escritura, por la escasa difusión de la obra, o por las circunstancias de la propia vida.

La característica de esta obra de Gimferrer es el intento de cruzar la prosa de la crónica, los cuentos y los memoriales con la poesía y con el ensayo, o, como lo califica una recensión de 1999 de la segunda publicación en castellano: "Los raros: un deslumbrante juego de evocaciones literarias que resucita insólitos aspectos del pasado". Este texto presupone una ruptura con los cánones tradicionales de la literatura. Para el autor, es una prueba considerable: se trata de hacer converger varios géneros y sus formas en un texto artístico único y armónico. Es un texto que solicita a su lector (y a su traductor) una cultura extensa y una alta capacidad discursiva. *Los raros* no es un texto fácil, aunque sea muy gozoso desde un punto de vista estético. Su traducción inter-lingüística requiere una habilidad y un talento fuera de lo común.

La traducción es poesía

Es meritoria la impresión en italiano de este libro de uno de los mayores poetas españoles de las últimas décadas. Elogiable es también la calidad de la traducción. *I Rari* se presenta como un texto en cierto sentido doblemente poético, si la traducción es poesía, como observó Apel (1982). La traducción es, de hecho, la formación y la piedra de toque del mismo Gimferrer, hábil y estimado traductor él mismo. Merece un especial reconocimiento quien lo traduce. La traducción y la referencia a otras culturas y lenguajes aumentan la competencia de Gimferrer para las reflexiones metapoéticas abiertas (en el sentido de que permiten nuevos recorridos, nuevas relaciones). En *I Rari*, estas abren el universo semántico y el lenguaje de quien las lee o traduce. Es más, podría incluso cubrir una función útil para los que estudian y ejercen la difícil tarea de la traducción literaria, como modelo de cómo traducir creativamente lo artístico sin restar apenas nada al texto de partida. De hecho, este texto en prosa de Gimferrer serviría como ejemplo de destreza del traductor en los manuales de traducción literaria.

El rendimiento inter-lingüístico del mundo de Gimferrer merece muchas consideraciones. Friedmar Apel acercaba, como hemos dicho, el concepto de traducción al de poesía. Ambas contribuyen a hacer rentable la relación entre lenguas y culturas. *I rari* explora el mundo poético del libro, y, mediante formas de la expresión del italiano, logra construir un lector implícito equivalente (como puso de manifiesto José María Nadal a propósito de la semiótica de la traducción en los congresos de Madrid, Nueva York e Imatra, Finlandia)[1] al de *Los raros*, destinatario de un gozo textual exquisito.

---

[1] Nos referimos a las tres conferencias que José María Nadal dio sobre la traducción en 2001:
a) "Consideraciones semióticas sobre la traducción de la publicidad televisiva" en las *III Jornadas sobre la Formación y la Profesión del Traductor e Intérprete. 3RD International Conference on Training and Career Development in Translation & Interpreting* en Madrid, Universidad Europea, CEES, 8 de marzo de 2001.
b) "Noise, image, music, words: considerations on the intra-discursive similarity in the audiovisual fiction. About the relationships between the fan and the helicopter in the foreword of *Apocalypse Now*, by F. F. Coppola". En: *Similarity and Translation Conference. American BibleSociety*, Nueva York City, 1 de junio de 2001.
c) "La traducción de la ópera lírica como fenómeno global: El caso de Gianni Schicchi, de *Iltrittico*, de G. Puccini, en el Teatro Arriaga de Bilbao". En: *Semiotics of Translation, International Summer Institute for Semiotic and Structural Studies*, Imatra, Finlandia, 15 de junio de 2001.

Si el traductor de un discurso artístico es un poeta y un filólogo para Apel, Bruno Osimo (2004:116) observa cómo la comprensión filológica del original es accesible solo a este tipo de traductor, que, cuando es capaz de recrear el poema en su propio idioma, ayuda sin duda a enriquecer el universo semántico de la cultura receptora, y a transformar la literatura.

La traducción de *I Rari*, por lo tanto, contribuye en nuevas tierras a una "re-fundación", con palabras de Túa Blesa, ya que "la literatura, en cuanto uno de los productos de la cultura, no admite en su evolución ni cortes ni rupturas" (2010: 22). El fundamento de la literatura es:

> … una continuidad que, precisamente, no excluye la transformación, sino que la exige […]. Es, por otra parte, lo mismo que debe decirse de las lenguas, en las que también la continuidad vive de las transformaciones. La escritura pues, como continuidad y transformación, metamorfosis, por lo que (re)fundación es término que dice en un solo golpe de voz "fundación" y "refundación", término para dos conceptos. (Blesa, 2010: 22)

Será también por esa razón que *I rari*, en italiano, resulta más artístico aún, ya que el texto traducido exige una creación y "re-creación" respetuosa y fiel al lector implícito del texto español, además de ser pertinente y original como metatexto. ¿Puede hacer todo esto un traductor sin sustituir al autor que traduce? En *I Rari*, el traductor lo consigue sumisa, discretamente, y, sin embargo, con fuerza artística.

Cualquier escritura es una traducción constante de tipo semiótico –Vygotski (2010)–. Con sus formas expresivas construye y representa un mundo. Si muchos discursos cierran el universo de la experiencia, la poesía suele abrirlo, como hace el texto de Gimferrer también en italiano.

La italianidad de *I rari*

La relación con la cultura italiana de este texto de Gimferrer es tan fuerte que su traducción al italiano parece casi obligada, como homenaje natural al poeta catalán. Son numerosas las referencias a Italia y a autores italianos: véanse los capítulos de la colección que incluyen textos tales como "Goldoni librestista", "Giorgio Baffo, patricio veneciano", "Lorenzo da Ponte: el aventurero libretista", "¿Quién teme a Silverio Lanza?", "El mago de Florencia", "Un embajador en Venecia", "Mañe y Flaquer, en Italia". En muchos otros capítulos, no titularmente relacionados con la cultura italiana, la italianidad surge también con importancia. Describirlo merecería una amplia investigación que proponemos desde aquí.

Sin embargo, con el deseo de que este texto inspire el interés del lector italiano no acostumbrado al talento comparatista de géneros y de temas, y a la capacidad de expresión y de uso del género mixto como es esta colección de ensayos en prosa poética, queremos detenernos brevemente en el capítulo dedicado a Giorgio Baffo, un autor por mucho tiempo desdeñado: *I rari* posee asimismo el mérito de movilizarlo de nuevo, al incluirlo en esa categoría poco popular, pero muy privilegiada, acuñada por Gimferrer. Giorgio Baffo es un poeta veneciano del siglo xviii, proveniente de la nobleza medio-baja, que se sumó a

los principios de la Ilustración. Fue despreciado por el poder literario debido a su poesía licenciosa y a su adhesión al epicureísmo. Desempeñó en Venecia numerosos cargos políticos mediocres, que no le confirieron prestigio ni satisfacción. Lo que le interesaba era la vida licenciosa, fuera de las instituciones: el poeta se deleitaba en difundir sus creaciones, pero solo declamándolas. Sus poemas –más de 1.200, en dialecto veneciano– se publicaron, parcial y póstumamente, en Londres, en 1771. Fue también autor de un número considerable de textos contra la corrupción en su ciudad, en especial contra el clero, y también escribió sobre cuestiones filosóficas. Sin embargo, Baffo sigue siendo más señalado por sus composiciones licenciosas: tal resonancia se debe principalmente a que la edición de 1771 excluyó los textos de carácter filosófico y social, en provecho de los eróticos, más proficuos para el editor.

Contra Giorgio Baffo y su obra se pronunciaron la mayoría de los intelectuales de la Venecia del siglo XVIII, especialmente los que apoyaban a Carlo Goldoni, con quien Baffo mantuvo una controversia literaria bastante belicosa: tal hostilidad, junto con una intensa crítica moralista, le persiguió hasta hace pocas décadas, relegándole a la sombra, como autor de poco valor. Aunque su obra fue revalorizada en varias ocasiones a lo largo de la historia –siendo muy apreciado por Stendhal y por Apollinaire, quien tradujo al francés muchos de sus poemas–, Baffo continuó enfrentándose a la desconfianza de la crítica intelectual académica, que durante el siglo XX continuó marginándole y acusándole de libertinaje. Incluso en nuestros días, la exégesis de la obra de este ilustrado sigue siendo superficial, y limitada prácticamente a afirmar la existencia de los textos eróticos. Su otra obra y también su biografía resultan materia recóndita.

En cambio, el capítulo del libro de Gimferrer, después de haber contado literariamente el paisaje y las figuras del escenario vital de Giorgio Baffo –con el estilo artesano, espléndido, sutil e inteligente que caracteriza los retratos de *Los raros*–, considera la singular duplicidad, de ascendencia bajtíniana, de la obra de Baffo. Su poética se funda y se nutre de una filosofía de fondo expresada con una forma como de realismo grotesco, con una visión que nota aquellas partes del cuerpo abiertas al exterior, y a través de las cuales también nuestro espíritu se comunica con el mundo. Las aberturas o convexidades, o las ramificaciones y protuberancias: la boca, la vagina, los pechos, el falo, el vientre, la nariz. El cuerpo revela su esencia con un principio de expansión que supera sus propios límites sólo mediante el acoplamiento, el embarazo, el parto, la agonía, el comer, el beber, la defecación (Bajtín 2003: 21).

El cuerpo grotesco, así entendido por Baffo como por Rabelais, no está separado del resto del mundo, no está cerrado, no es una unidad completa: al contrario, es como imperfecto y se desborda más allá de sus límites. Para Bajtín, el cuerpo abierto, sentido en su in-completitud, es también metáfora contra el cierre intelectual. Esta esencia de lo grotesco que Gimferrer describe en Baffo de forma bajtiniana (el ensayista ruso fue una referencia muy viva en Occidente durante la escritura de *Los raros*), es precisamente el presentar la plenitud como contradictoria de la duplicidad de la vida. Negación, destrucción son algo inseparable de la afirmación, del nacimiento de lo nuevo y mejor. Lo relacionable con lo grotesco (la comida, el vino, la fuerza genital, el deseo, los órganos del cuer-

po) compone, en esta perspectiva, un conjunto de prerrogativas profundamente positivas. El discurso desvergonzado, irreverente, también el de Baffo, aunque en un ambiente distinto al renacentista, manifiesta: "la verdad con franqueza y [se halla] profundamente emparentado por su origen y sus funciones con las demás formas de 'degradación' y 'reconciliación con la tierra' pertenecientes al realismo grotesco" (Bajtín 2003: 27).

Gimferrer atribuye la hostilidad de la crítica y de la ideología "oficial" contra Baffo a esa expresión literaria sórdida, obscena, grotesca, a ese discurso que, con palabras de Gimferrer "debe hacerse *solo* con material hurtado habitualmente a la literatura" (1985: 48). El poeta catalán rinde homenaje a Giorgio Baffo recordándolo como mentor de Giacomo Casanova, y lo hermana, por su literatura innovadora y creativa, y, sobre todo, dual (a la vez exquisita y descarnada), con Quevedo, con Verlaine, con Gioacchino Belli, con el Rector de Vallfogona.

Gimferrer destaca la atención a lo popular de Giorgio Baffo no tanto a causa de la elección del dialecto veneciano como lengua literaria, sino por la investigación y juego con el lenguaje escatológico del sexo, y por las invectivas anticlericales, con eficaces "visajes ante las musarañas de crespones de la muerte y el más allá" (1985: 48-49). Más que justificar a Baffo, o más que atacar la opinión convencional y despreciativa de la crítica "oficial" sobre él y su obra, Gimferrer le enaltece, le homenajea, entre otras cosas, como decimos, "porque su palabra nombra lo no decible por la literatura de su tiempo" (48):

> Irrisión última: Si esta poesía debe sustraerse a la teología habitual, lo primero es que su autor empiece por negarse a sí mismo la mínima dignidad que implícitamente se atribuyen los arcádicos dieciochescos. No le basta con decir que la vida está hecha de juegos y miembros lascivos, sino que la propia persona del autor resultará a la vez bestializada y magnificada en una apoteosis hiperbólica y rabelesiana, a un tiempo exaltadora y autodegradante a sabiendas. (Gimferrer 1985: 49)

Atiende Gimferrer, siguiendo a Apollinaire, a lo que los otros no han sabido ver en los textos de Baffo: su "turbadora condición" (1985: 48), porque "lo soez tiene aquí finezas de madrigal" (49). "Algo extrañamente suave sustenta la brutalidad de una expresión" que remite además, según nuestro poeta, a la voluptuosa decadencia de Venecia y a la Revolución de 1789.

La atmósfera veneciana de Pietro Aretino, Casanova (la de Giacomo y la de Francesco) y Manzoni, descrita como un sistema dinámico, potencialmente infinito, de rasgos figurativos, morales e intelectuales, y elaborada como una estructura artística, dicha atmósfera, unida a trazos de la Europa de la Edad Media, del Renacimiento, del Barroco, de la Ilustración, del fin del Antiguo Régimen, y de la Modernidad, permite a Gimferrer pintar muy sugestivamente la figura de Baffo y sus textos.

Los raros metafísicos

Por la peculiar unidad y diversidad de su expresión, por la mezcla coherente de estilos y géneros discursivos, por su universo sensorial múltiple y

bien trabado, por su contenido amplísimo y perfectamente regido se pueden identificar en la escritura de Gimferrer, algunas líneas de desarrollo típicas de la escritura de Alberto Savinio. Una de las estrategias preferidas por Savinio, consiste en des-modelizar al escritor devolviéndolo a la precaria materialidad de su dimensión humana (e histórica), centrándose en la sección biográfica, en la anécdota, o una imagen mítico-irónica original.

El discurso de *Los raros* es contrario al de su tiempo; sus formas y contenidos se distancian de los de sus contemporáneos. Es la protesta serena de un artista culto. La naturaleza poliédrica de esta obra de Gimferrer, a menudo categorizado –de manera simplista– como poeta novísimo, sobresale. Con la nostalgia que resuena en sus páginas sentimos una inteligencia muy particular del arte posmoderno, algo que nos recuerda la "soledad de los signos" descrita por De Chirico (1968: 149-150).

I rari, en algunos aspectos, desvela con sutileza la insuficiencia de la escritura, del explicar la vida, del contar historias. Una tenue ironía vuela sobre el discurso. Los diferentes capítulos desplazan continuamente el sentido a otros lugares: al "otro lugar" del fenómeno artístico, que, al expresar, como Corbin dijo, "el ser del ser" de las cosas (1989: 212), funda una nueva ontología. Un arte que todavía desea ser surreal y metafísico. El enunciado artístico entendido como vocación y destino, como conciencia y revelación.

Bienvenida sea la versión italiana de esta obra.

Obras citadas

Apel, Friedmar (1997): *Il movimiento nel linguaggio. Una ricerca sul problema del tradurre*. Ed. Emilio Mattioli e Riccarda Novello. Milán, Marcos y Marcos.

Bajtín, Mijaíl (2003): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza.

Blesa, Túa (2010): *Gimferrerías*. Pamplona, Los libros del Sr James.

Corbin, Henry (1989): *Storia della filosofía islámica* [1964]. Milán, Adelphi.

Darío, Rubén (1896): *Los raros*. Buenos Aires, Talleres de "La Vasconia".

De Chirico, Giorgio (1919): "Sull'arte metafísica", *Valori plastici*, vol. I, n.º 4-5. Reeditado en C. Carrà, P. Waldberg, E. Ratke (eds.) (1968): *Metafisica*. Milán, Mazzotta.

De Olivera, Jorge Ernesto (2013): *Romper Las formas: Los raros*. Disponible en: <http://www.fuentetajaliteraria.com/ficha_taller.php?id=353> [última visita: 12/12/2013].

Gimferrer, Pere (1985): *Los raros*. Barcelona, Planeta.

—— (1999): *Los raros*. Palma de Mallorca, Bitzoc.

Osimo, Bruno (2004): *Manuale del traduttore*. Milán, Hoepli.

Villalobos, Juan Pablo (2013): "*Los raros*", *Letras Libres*. Disponible en <http://www.letraslibres.com/print/103562> [última visita: 12/12/2013].

Vygotski, Lev (2000): *Pensamiento y Lenguaje*. Barcelona, Paidós.

Loreta de Stasio
loreta.destasio@ehu.eus
Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 2 (verano 2015), pp. 479--481, ISSN: 2255-4505

Juan Carlos Abril: *Lecturas de oro. Un panorama de la poesía española*. Madrid, Bartleby, col. Miradas, 2014, 201 pp.

Una interesante y atractiva edición, muy bien remodelada en la forma y en la amplitud de su contenido, es la que nos ofrece Bartleby Editores en el libro de Juan Carlos Abril *Lecturas de oro. Un panorama de la poesía española*. En la línea de lo que otros autores han valorado, y salvando las distancias y las pretensiones diversas, este volumen de doscientas rotundas páginas suma un total de cuarenta y seis críticas o reseñas bibliográficas que van precedidas de un oportuno prólogo y de otro esclarecedor capítulo, digamos que introducción necesaria, titulado "Hacia otra caracterización de la poesía española actual". Es en estos primeros textos donde Juan Carlos Abril quiere atender a "autores nacidos entre 1965 y 1988, y libros aparecidos entre 2002 y 2014", delimitando así su interés "por las últimas oleadas de poesía, quizás en consonancia con mis propias inquietudes". De antemano se establece también que la intención es "sacar lo mejor de los libros que escojo". Por tanto, hay que leer atentamente las explícitas líneas del prólogo y hacerlas coincidir con las sustanciosas de la introducción –en la que se plantean "algunas coordenadas histórico-críticas de por dónde camina la poesía actual, sin querer elaborar ningún futurible"– para convencerse de que el estudioso conoce bien la materia que maneja y por ello mismo avanza en ella haciendo imprescindibles consideraciones literarias referidas a la relación entre autores, a la transmisión de sus textos, a sus débitos intergeneracionales, a la fuerza de sus innovaciones, al realismo "que ha caracterizado la poesía española en las últimas décadas" y que contagió a los poetas de la experiencia; por este camino, en fin, quiere proceder a un acercamiento a la significación o potencialidad del símbolo, a la intertextualidad o tradición, etc. Se advierte, en resumidas cuentas, no solo lo que Juan Carlos Abril comparte de las proposiciones de la crítica actual sino también lo que rechaza, asentando que "el hermeneuta –el escrutador– debe desentrañar esos procesos, es su labor", y además aceptando que, tras sus preferencias, "cualquier crítica puede llegar a ser válida siempre que se articule coherentemente". Y es en estas propuestas de estudio donde el profesor Abril desea igualmente aclarar la importancia de dos concepciones, la de que "Una caracterización de la poesía española actual, la más joven y la menos joven, no se puede hacer cargo más que de su forma, no de su valor intrínseco" (29), y la de que "en el fondo es la habilidad o el talento de un autor el que hace que brille una propuesta o no" (30).

De acuerdo con esa delimitación temporal impuesta de publicaciones aparecidas entre 2002 y 2004, el primero de los comentarios –que alcanzarán normalmente las tres páginas– es el dedicado a "uno de los libros más impor-

tantes de los últimos años", *Adiós a la época de los grandes caracteres*, del poeta Abraham Gragera, al que enseguida seguirá el de Juan Antonio Bernier *Árboles con tronco pintado de blanco,* caracterizado por su "brevedad, el minimalismo, la concisión, el apunte y el detalle, en busca siempre de la precisión del fragmento, de ese fragmento que pretende –que intenta– explicar el todo". A este autor cordobés, del que también comenta su libro precedente *Así procede el pájaro*, irá sumando muchos otros como los de Itzíar López Guil, Julieta Valero, Álvaro García, Carlos Pardo, José Luis Piquero, Raúl Díaz Rosales... y así hasta ese total mencionado de cuarenta y seis críticas centradas en poemarios que se exponen de manera sintética buscando la esencia de su contenido y de sus peculiaridades estilísticas.

El ensayista es directo y claro. "No son muchos –avisa en la página 109– los libros de poesía que merezcan la pena ser comprados y leídos", apreciación que matiza añadiendo que "*Yo es otro. Autorretrato de la joven poesía* [...] no ha pasado desapercibido para nadie". Luego, de los libros del sevillano Juan Manuel Romero adelanta que son "de una factura realmente impecable y de inteligente oficio", antes de centrarse en el titulado en 2008 *Hasta mañana*, y del de Julio César Jiménez *Las categorías de Kant no funcionan en la noche* considera que "es un goce para los sentidos, que se recrean de manera feliz. Libro completo, culturalista y cercano, con lenguaje directo y fragmentos líricos". Y es un hecho que en algún caso aborde antologías individuales o la obra completa de algún autor, entre ellos la del granadino Luis Muñoz *Limpiar pescado. Poesía reunida*, de 2005. Incluso en uno de los capítulos (185) trata sobre "Una serie para el futuro. Lecturas 21. Colección Bartleby de poesía", que "ha dado a la luz unos ochenta volúmenes de poesía aproximadamente, tanto de autores extranjeros como del panorama internacional, con traductores reconocidos y traducciones contrastadas, de sobrada solvencia".

Poetas de muy diversa localización geográfica (cordobeses, madrileños, sevillanos, malagueños, murcianos, cántabros, granadinos, gerundenses...) aparecen en estas páginas valorados con exactitud y exégesis de buen estudioso. Este, por ejemplo, califica a *Nocturno casi,* de Lorenzo Oliván, como "un libro deslumbrante y pleno de un poeta que vive su madurez expresiva"; a *Página en construcción*, de Luis Bagué Quílez, como "un poemario cargado de sentido y objetivos, entre los que destaca [...] el mensaje, el referente al que se alude"; a *Perra mentirosa / Hadcore*, de Marta Sanz, como "una de las novedades más interesantes que han aparecido [...] en lo que va de siglo"; o a *Vida y leyenda del jinete eléctrico,* de Joaquín Pérez Azaústre, como "libro atractivo por su novedad en cuanto a la forma y el fondo".

Este volumen, del que se nos informa que "recoge una selección de aquellas reseñas y textos sobre poesía española contemporánea publicados por Juan Carlos Abril en revistas y medios especializados", es una publicación muy manejable y ágil, asequible tanto al público general como a los especialistas, muy bien estructurada y ceñida a la temática de cada poemario elegido, al que frecuentemente contextualiza en la producción de su autor y que comenta poniendo de manifiesto sus logros estéticos, sus aspectos compositivos y los rasgos de su

lenguaje. Sin duda es una de las obras con que la editorial Bartleby conmemora y celebra el periodo de "1998-2014. Dieciséis años creando lectores". Estos pueden tener la seguridad de encontrar en estas páginas un reducido y bien concreto panorama poético que Juan Carlos Abril les ofrece para aprender y disfrutar, encauzado siempre en unos capítulos –titulados según el correspondiente libro comentado– que al fin y a la postre trazan, según la intención de su autor, "Un camino repleto de claves que esperamos iluminar".

Antonio Moreno Ayora
amorenoayora@gmail.com
I.E.S. Juan de la Cierva, Puente Genil

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 2 (verano 2015), pp. 483-487, ISSN: 2255-4505

Rita De Maeseneer e Ilse Logie (eds.): *El canon en la narrativa contemporánea del Caribe y del Cono Sur*. Ginebra, Droz, 2014, 349 pp.

Desde mediados de los años 90, la cuestión del canon literario ha ido cobrando cada vez mayor interés en el ámbito de los estudios hispánicos. Lo prueba la sostenida publicación de sistematizaciones históricas o de antologías de diversa índole, acompañada de una igualmente sostenida reflexión teórica sobre lo que supone elaborar artefactos de ese tipo o, desde luego, sobre lo que significa el propio concepto de canon.

En ese contexto, los estudios literarios más recientes parecen haber encontrado en el canon un punto en el que se condensan algunas de las discusiones de mayor actualidad: la cuestión de lo nacional; la pertinencia (o la necesidad) de orientación sobre el valor del objeto estético; o la pugna –del lado de los autores– por definir espacios de reconocimiento.

Todas estas cuestiones se suscitan en el libro editado por las profesoras De Maeseneer y Logie, que incluye dieciocho contribuciones de especialistas de universidades europeas (Bélgica, Francia, España) y americanas (EEUU., Argentina, Puerto Rico). El conjunto progresa de la definición teórica a la confrontación práctica de los postulados, en diálogo explícito con dos autores (el cubano Antonio José Ponte y el chileno Alejandro Zambra).

La discusión teórica se sustancia en la imprescindible introducción de las editoras, que trasciende con mucho la ocasional presentación de los trabajos que habrán de leerse para situar el foco del debate sobre el canon en el cruce de una serie de tensiones perfectamente acotadas: la que se da entre lo local y lo global; entre la consideración estética o sociológica de los textos; entre la literatura y otros medios; y, finalmente, entre las instituciones y los mercados (21-28).

A continuación se recogen tres "reflexiones generales", que lo son por los problemas que plantean, pero no tanto por el enfoque que adoptan. Amícola, por ejemplo, en el ensayo inaugural, explora "la porosidad del canon" centrando su análisis en el lugar (marginal) que allí ocupa la escritura de mujeres. A partir de esa circunstancia, se critican los factores formadores del canon (como factores de discriminación: entre ellos, la escuela) y se comprueba la evidencia de la creación de "cánones alternativos". Los otros dos ensayos de esta primera parte se centran en el caso de la literatura argentina: Amar Sánchez suscita la cuestión de lo nacional y explora los vínculos ideológicos entre cultura y política, contraponiendo, como una constante, "dos proyectos de nación", uno "europeizado" y otro "pensado desde el sur" (49), un planteamiento dicotómico que será recurrente en la mayoría de los estudios sobre literatura argentina aquí incluidos. Lisbeth François, por su parte, analiza la obra ensayística de Sergio

Chejfec, apoyándose en el concepto de "sobremodernidad" como "lógica del exceso" (Augé) y estudia los tres factores que se ven afectados por esa lógica: el tiempo, el espacio y la individualidad. También François detecta la estructura bipolar en la constitución del canon argentino, en este caso como "conflicto de dos poéticas" (65), la que se apoya en el "arte por el arte" –que, según François, ocupa un lugar central en el canon argentino, y a la que se adscribiría Chejfec– o la "comprometida con la realidad política".

La segunda sección del volumen recoge otros tres ensayos sobre el "Canon con mayúscula". El epígrafe, en este caso, hace visible uno de los presupuestos teóricos que articulan varios de estos trabajos: la oposición propuesta en un artículo de 2006 por Pérez Cino entre "Canon –con mayúscula–", "canon crítico" y "*corpus*", que a mi juicio está lejos de ser tan clara y discreta como para convertirse en paradigmática. En cualquier caso, en esta sección de la obra, los representantes de ese (diríamos auténtico) canon son Borges (en el artículo de Perkowska), Sarmiento (en el de Waldegaray) y la revista *Orígenes* (en el de Walter Pérez Cino, lo que introduce un elemento de relativa distorsión, en la medida de que ya no se trata de un "autor"). Asumiendo el planteamiento del volumen, cada uno de estos artículos busca la proyección de ese representante canónico sobre la literatura contemporánea: dos novelas de Tomás Eloy Martínez (Perkowska); una de Tununa Mercado (Waldegaray); la literatura postrevolucionaria y particularmente la posterior a la década de los 90 (Pérez Cino). Cada uno de los enfoques es diferente: Perkowska busca resonancias y contrastes más o menos concretos (y comenta la necesidad de afirmar una identidad para alcanzar un lugar en el canon); Waldegaray compara el discurso autobiográfico en las obras de referencia, usando el canon apenas como "marco" (113-114) o incluso en sentido musical (118); Pérez Cino oscila entre explorar *Orígenes* (el grupo y la revista) o bien el que llama "canon origenista" (más o menos, la tradición que alimentó y sobre la que se constituyó el grupo).

Al menos los dos estudios sobre literatura argentina incluidos en esa tercera sección del libro se relacionan de forma muy estrecha –por la cercanía con el componente autoficcional– con alguno de los cuatro incluidos en la cuarta, que se ocupa de "géneros cuestionados" y su posible integración en el canon. Sobre la autoficción en el puertorriqueño Font Acevedo y en el chileno Zambra, escribe Juan Gelpí, analizando aisladamente a cada uno de los dos autores y sin integrar su reflexión de modo claro en la discusión sobre el canon (apenas aludido en el recuerdo de Pedro Henríquez Ureña como uno de los fundadores del canon hispanoamericano). Decante, por su parte, ofrece una de las contribuciones más originales de todo el volumen al explorar lo que llama un "eslabón perdido" del canon: el "arte de la diatriba", centrándose en la obra del salvadoreño (nacido en Tegucigalpa) Castellanos Moya (y ocasionalmente en la del colombiano Fernando Vallejo y el chileno Bolaño). El trabajo analiza las dificultades de inserción de ese "género" en el canon, en la medida en la que –en muchas ocasiones– el blanco de la diatriba es la propia identidad nacional y, al sugerir que uno de sus principales recursos es el juego con las expectativas del lector, introduce, por fin, en el debate sobre el canon la teoría de la recepción y

el nombre de Jauss (164). Todavía en este apartado, Olivier analiza *Literatura de izquierda* de Damián Tabarovsky, una especie de ensayo-manifiesto publicado en Argentina en 2004 (y en España en 2010: en Cáceres, y no en Madrid como se recoge en la bibliografía), para sustentar su reflexión sobre la "digresión" como otra estrategia desestabilizadora del canon. Sin embargo, en este estudio pesa más el comentario de la propuesta que Tabarovsky ofrece en su texto para clasificar (una vez más, dicotómicamente) las tendencias actuales de la literatura argentina. Por último, Mercado ofrece una descripción de algunas colecciones puertorriqueñas de "cuentos integrados", de cierto interés informativo, pero sólo tangencial y débilmente vinculadas con la cuestión del canon (serían, en la propuesta del crítico, libros que funcionan "como gestos frente a los discursos autoritarios modernos", 194).

La sucesión de ensayos monográficos de mayor o menor interés que el volumen ha ido acumulando y ordenando hasta ahora cambia definitivamente el paso en el cuarto apartado del libro, la sección en la que se ponen en juego de modo más claro el rigor y la utilidad del proyecto: aquí se concentran cuatro análisis sobre "antologías", precedidos de una introducción independiente, responsabilidad de las mismas editoras, lo que parece confirmar la importancia teórica y pragmática que se concede en la configuración del canon a ese tipo de artefactos textuales. En la introducción, las editoras sintetizan aspectos básicos de la teoría de la antología y definen los criterios que han tenido presentes a la hora de plantear sus propios trabajos. Logie se ocupa luego de antologías latinoamericanas extranjeras de la última década, entendiendo por tales dos publicadas en inglés y otra en francés. Define bien sus objetivos en el contexto de la "literatura mundial" (Casanova), y se apoya en la comparación ocasional con otras antologías continentales publicadas en español, lo que permite interesantes reflexiones sobre el papel del mercado editorial peninsular en los procesos de canonización (o al menos de reconocimiento) de la literatura hispanoamericana contemporánea. La misma Logie, en colaboración con De Hauwere, analiza en otro ensayo antologías de narrativa argentina reciente, con el mismo método y la misma precisión (aunque cabría señalar alguna errata o confusión: a Alberto Fuguet –corresponsable de la "clásica" antología *McOndo*, se le llama "Carlos", 229; se afirma, extrañamente, que Juan Terranova vive en España desde 1988, cuando su lugar de intervención es muy señaladamente Buenos Aires, 245). Ello permite a las autoras sustentar juicios de valor comprometidos [el carácter "decepcionante" de alguna de esas antologías (231) que pueden llegar a funcionar como meros "instrumentos publicitarios", 235]. Por su parte, Rita De Maeseneer se ocupa de antologías de cuento dominicano contemporáneo (tres específicas y otra de alcance geográfico más amplio), haciendo gala del mismo rigor descriptivo y valorativo que sus colegas (250), y, también como ellas, asumiendo el ya citado triple concepto de canon puesto en juego por Pérez Cino. María Caballero, por fin, ofrece una clarísima síntesis de la situación del cuento contemporáneo en la isla, analizando y contextualizando varias antologías del cambio de siglo.

Finalmente, el volumen se cierra (antes de las fichas biográficas de los contribuyentes y de un utilísimo índice onomástico) con un apartado específico

dedicado a la obra de Antonio José Ponte y Alejandro Zambra. La transcripción de una conversación simultánea con ellos es el primer texto de esta sección, que funciona como introducción a las poéticas, procedimientos y formación de ambos autores, con ocasional referencia a su concepto de canon (específicamente nacional en cada caso). Posteriormente, Willem analiza dos recopilaciones ensayísticas de autores chilenos: Zambra y Bisama, que ejemplifican el proceso de integración de la poética individual con el intento (autónomo o solicitado) de construir un canon de escritores. Por último, Calomarde propone un buen análisis de la obra de Ponte desde la perspectiva de la diáspora, reservando la discusión sobre el canon a las primeras páginas del ensayo, apenas como pretexto para lanzar la escritura.

El volumen en su conjunto es, pues, una extraordinaria puesta en obra de las complejidades de la reflexión sobre el canon en un momento en el que toda legitimidad prescriptiva ha –quizá definitivamente–prescrito. Todos los ensayos se revelan más o menos conscientes de la insoslayable consecuencia metateórica que sus postulados provocan: explorar el canon influye inevitablemente en su constitución. En este caso, si –contrariamente a la postura de la mayoría de los participantes en el volumen– asumiéramos el presupuesto de que *canon* solo hay uno (o no lo hay en absoluto), privilegiar lo narrativo, lo contemporáneo y lo de una(s) determinada(s) área(s) geógrafica(s), obligaría a preguntarse por la razón de esas restricciones. El interés por el "Cono Sur", por ejemplo, se traduce en el volumen en seis estudios dedicados a Argentina y dos a Chile (ninguno a Uruguay, y tampoco al "marginal" Paraguay). La discusión del problema teórico central se apoya, entonces, en una muestra que privilegia desproporcionadamente una parte del campo de estudio. Esto no debe leerse, ni mucho menos, como una crítica al volumen, sino como una mera prueba de que la citada consecuencia metateórica podría revelarse –también inevitablemente– como un incómodo apriorismo de la investigación. Los estudios referidos al Caribe no revelan igual desproporción (dos estudios dedicados a Cuba; dos a Puerto Rico; uno a la República Dominicana; otro, accidentalmente, a El Salvador), pero sí ausencias no justificadas: con la salvedad de la figura de Castellanos Moya, se obvia casi por completo el Caribe continental (aunque alguna de las antologías analizadas se publica en Guatemala) y también el insular no hispánico –algo que se explicita en las primeras páginas, aunque sí se dedica alguna mención a la literatura dominicana y puertorriqueña escrita en inglés–. De ese modo, los conceptos de "Cono Sur" y "Caribe" se utilizan en esta obra casi como sinónimos de "no-sólo-Argentina" y "no-sólo-Cuba", y en ese sentido el volumen sí cumple un propósito pragmático: ampliar el alcance territorial del canon literario hegemónico.

Las otras dos restricciones (genérica y cronológica) también son importantes para esa consecuencia o apriorismo metateóricos, en la medida en que, en este caso, más que cuestionar parecen confirmar otras hegemonías: por un lado, la del género narrativo, y específicamente ficcional –una precisión que tampoco se hace en el volumen, a pesar de que se incluye un apartado de "géneros cuestionados"–, lo que silencia uno de los vectores que más están poniendo en cuestión –justamente– el canon narrativo contemporáneo: la narrativa de

"no ficción" (con su propia problemática). Por otro lado, se confirma también la hegemonía –sobre todo en ciertos contextos académicos– de la literatura más reciente, entendiendo, además, el adjetivo "contemporáneo" de un modo bastante restrictivo, para el caso de las antologías (las fechas de nacimiento de los autores incluidos en las antologías elegidas no se remontan más allá de la década de los 60) y algo más laxo en el caso de los estudios de autores. Por último, si atendemos a algunos de los cuestionamientos profundos al canon (como la necesidad de prestar más atención a la escritura de mujeres propuesta casi programáticamente desde las primeras páginas del libro), cabría señalar también la posibilidad de estudiar justamente el papel del sujeto femenino en la constitución del canon: Amícola señala –sin reparar aparentemente en ello– tres nombres de críticas (de diferentes épocas) como responsables de ciertas exclusiones en el canon argentino; al pasar, podría señalarse que doce de los dieciséis participantes en el volumen son mujeres, pero solo se dedica un artículo a una autora aislada (Mercado) y menciones ocasionales en los trabajos sobre antologías.

Estos señalamientos son apenas algunas respuestas al estimulante reto que el volumen plantea, al tiempo que hace desear que el proyecto siga adelante para explorar otros territorios: algunos apenas aludidos (los nuevos medios como instancias de legitimación canónica o anticanónica) y otros totalmente ausentes (la escritura de historias literarias en el ámbito de interés del proyecto). Entre tanto, la obra coordinada por De Maeseneer y Logie constituye ya una referencia insoslayable.

Daniel Mesa Gancedo
danmesa@unizar.es
Universidad de Zaragoza

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 2 (verano 2015), pp. 489-492, ISSN: 2255-4505

Mary Nash (ed.): *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*. Madrid, Alianza, 2014, 302 pp.

No parece tarea fácil revisar, radiografiar y catalogar los arquetipos que han condicionado las identidades de millones de hombres y mujeres a lo largo del último siglo, y más complicada aún se perfila la tarea cuando se centra la investigación en el caso español. Por esa razón, y asumiendo los límites de una tarea que podría ser titánica, *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género* opta por una propuesta coral que ofrece voz a distintos intereses y propuestas que convergen en una mirada histórica para recorrer las continuidades, innovaciones y transgresiones genéricas que han ido entretejiendo distintos momentos de la historia española. La catedrática de Historia Contemporánea Mary Nash es la editora de un volumen en el que, secundada por especialistas en distintas áreas, propone una cuidada reflexión sobre los arquetipos de género que, en distinta medida, han influido en los ideales de feminidad y masculinidad que han funcionado desde el final del siglo xix hasta la Transición. El abordaje crítico de estos arquetipos, que resulta ineludible si realmente pretendemos comprender y explicar las desigualdades entre los géneros, se construye gracias a investigaciones muy heterogéneas que reconstruyen y reinterpretan los diversos aspectos que han conformado un asunto siempre complejo.

En un volumen que apuesta por la claridad que otorga una convencional ordenación cronológica, la primera parte se centra en desentrañar cómo los arquetipos femeninos y masculinos funcionaron y coexistieron desde el final del siglo xix hasta la Transición española. Por esa razón, el recorrido arranca con una investigación a cargo de María Dolores Ramos centrada en la evolución de los modelos de feminidad en España desde el "ángel del hogar" de principios de siglo hasta las *flapper* y el ya mítico Lyceum Club Femenino de los años 20 y 30. Atendiendo a un contexto convulso dominado por la euforia modernizadora y la radicalización ideológica, Ramos disecciona la figura de "las primera modernas", un activo grupo que centró su labor "en el proyecto de secularizar la sociedad" (22). Espigando los discursos novelescos que transitaron el cambio de siglo, comprobamos cómo frente a los viejos modelos de feminidad se alzaron modelos transgresores y subversivos que propusieron una "mujer nueva", fruto de una novedosa moral que vino a revolucionar la relación entre géneros y que suscitó encendidas respuestas. Este cambio, afianzado con audacia tras la Primera Guerra Mundial, se prolongó gracias a distintas voces que reivindicaron no solo derechos políticos, sino también nuevas identidades, formas de vida y espacio culturales. La disección de esta fricción, ocasionada por la convivencia de distintos modelos, da paso a una investigación en la que convergen

conceptos como nación, masculinidad y crisis del 98. Con una sólida y variada documentación como base, Nerea Aresti examina cómo la llamada crisis del 98 se puede interpretar también "en términos de crisis de masculinidad nacional" (47). La investigadora demuestra que este cuestionamiento no solo se propuso en el extranjero, sino también se extendió por el país, y lo hizo gracias a la ridiculización de los estereotipos de masculinidad y a los discursos biologicistas que apuntaron a la decadencia de la raza española.

En esta investigación sobre los arquetipos masculinos finiseculares persevera Gemma Torres Delgado, proponiendo una novedosa relectura del discurso colonial que se articuló en el cambio de siglo sobre Marruecos. Con un objetivo claro, el análisis de las representaciones de género del colonizado en oposición a las que propone el colonizador, la investigación se centra en las observaciones del médico Ovilo Canales en su ensayo *La mujer marroquí. Estudio social*. Torres Delgado revisa atentamente las imágenes de los hombres y mujeres marroquíes ofrecidos por este influyente texto con el fin de mostrar cómo el discurso de Ovilo Canales construye "una representación de la sociedad marroquí inviable" (88) que justifique un proceso colonizador por parte de España. El cuestionamiento de la masculinidad del hombre marroquí no puede tener otra consecuencia que la propuesta de un modelo alternativo, conectado con la identidad y la nación española, como única posibilidad civilizatoria. El artículo evidencia, por lo tanto, cómo la identidad nacional colectiva española necesitó del "otro" para un doble objetivo: construirse en su contra y superar la crisis identitaria suscitada por la pérdida de las últimas colonias.

La parte femenina de la bohemia de Montmartre centran la atención de Jordi Luengo López, que estudia el modo en que este movimiento cuestionó a finales del siglo XIX el discurso femenino dominante, pero no liberó a unas mujeres que no fueron "conscientes de la posibilidad de ser sujetos agentes" (112). De especial interés resulta el rastreo de esta imagen de la feminidad que se realiza por las obras de autores nacionales, que conecta la esfera parisina con una España especialmente atenta a las transgresiones de género que proponía el vecino del norte. La amplitud de arquetipos femeninos que la bohemia ofrece, y que se repasan con perspicacia, enlaza con el interés de Mercedes Arbiza por la conexión entre trabajo, género e identidad obrera en España a partir de 1900. Proponiendo una estrecha relación entre la crisis de identidad de clase y la de género, la investigadora se centra en las consecuencias políticas de esta situación, lo que le permite mostrar las causas por las que hasta 1970 las mujeres trabajadoras no devinieron sujeto político. Un cotejo ágil de una amplia documentación subraya que, frente a la creación de una nueva masculinidad obrera basada en el cuerpo y sus atributos, el cuerpo femenino fue objeto de reformas legales e higienistas que en el período de entreguerras encumbró el papel de la mujer como "ama de casa", una situación que no pudo superarse hasta los años 70, gracias a una transformación política inseparable del movimiento feminista.

La descodificación de la masculinidad a través de las figuras de los "dioses del estadio" es el desafío que acepta Jorge Uría al revisar la proyección social y cultural de las figuras futbolísticas más destacadas de los años 20. Las relacio-

nes entre la imagen masculina, asociada al cuerpo de los futbolistas, se revisan no sólo en oposición a la convencional "delicadeza femenina", sino que se va más allá comprobando cómo logran hacer "visibles los sentimientos nacionales oprimidos" e, incluso, expresan "la solidaridad proletaria internacional" en relación con movimientos políticos de izquierdas (160). Una revisión exhaustiva de la masculinidad a lo largo de los dos últimos siglos es la base sobre la que se construye una investigación que analiza el ámbito futbolístico como un escenario privilegiado de los cambios producidos en el género masculino y en la sociedad.

El capítulo en el que la editora aborda los nuevos arquetipos femeninos que se despliegan en la Transición abre la segunda parte del libro y establece su eje temporal. Tejiendo una minuciosa relectura de discursos y documentos, Nash desvela la manera en que los arquetipos de la feminidad que habían dominado el periodo franquista fueron redefinidos en la etapa que llevó a la instauración de un régimen democrático con el fin de "ofrecer representaciones culturales y modelos alternativos de equiparación de género capaces de asentar un régimen de creencias igualitarias sobre las mujeres" (190). Elementos como la maternidad, el placer o la asunción de derechos conforman una nueva identidad femenina asentada en un imaginario colectivo que no se puede dejar a un lado al afrontar la lectura del siguiente capítulo, en el que Teresa María Ortega López aborda cómo los arquetipos femeninos han evolucionado significativamente en el mundo rural a partir de la llegada de la democracia. La especial situación de la mujer en este ámbito se explora poniendo de manifiesto que la crisis de la agricultura tradicional profundizó la desigualdad entre géneros y que distintas estrategias (legales, laborales, sociales) fueron necesarias para revertir esta situación.

Especialmente relevantes, desde la perspectiva cultural y, sobre todo, cinematográfica, son los capítulos que cierran el volumen. Brad Epps y Alejandro Melero revisan en sus respectivos análisis las imágenes más transgresoras y subversivas de los géneros ofrecida por la cinematografía de la Transición. "La mirada morbosa" es la expresión con la que Brad Epps abre su investigación sobre la transgresión en los arquetipos de género que proyectos cinematográficos, algunos más convencionales y otros más arriesgados, acometieron en unos años especialmente relevantes para comprender la nueva sociedad que iba a establecerse en la España de las últimas décadas del siglo xx. Enfrentando películas que barajan imágenes más o menos tradicionales con otras radicalmente rupturistas, Epps nos hace comprobar la mutua necesidad que unas tuvieron de las otras tanto para apuntalar un sistema genérico convencional como para cuestionarlo y ponerlo en entredicho con nuevas propuestas. Si las primeras, a través de lo que Butler denomina práctica performativa de la identidad sexual, apuntan a un sistema binario masculino y enseñaban al público "cómo distinguir entre la celebrada depravación heterosexual y la denostada depravación homosexual", las segundas supusieron un desafío de los arquetipos genéricos dominantes que el investigador propone analizar en clave de "placer visual" gracias a las teorías cinematográficas de Laura Mulvey. La asignatura pendiente en la que parece haberse convertido una etapa que Epps denomina tanto "Transición" (democrática) como "Restauración" (monárquica) es retomada nuevamente desde la perspec-

tiva cinematográfica por Alejandro Melero. Partiendo de la consideración del documento cinematográfico como testimonio excepcional de "las inquietudes y miedos de la época, así como de las posibilidades que ofrecían las nuevas y frágiles libertades que se iban ganando paulatinamente" (271), el investigador propone el estudio de cuatro arquetipos clave. Así, conjugando para cada uno de ellos distintas propuestas teóricas provenientes de los estudios cinematográficos y *queer*, un perspicaz análisis de los mejores ejemplos de arquetipos lesbianos (la vampiresa y la "heterolesbiana") y gays (el homosexual triste y el payaso), pone un punto final notable a la recopilación y completa las nuevas perspectivas que han ido entretejiendo las distintas voces.

La recopilación que nos ofrece Mary Nash parte de la convicción de que la revisión de los arquetipos de género que han regido nuestro último siglo no puede realizarse ignorando los más influyentes, sean estos conservadores o transgresores. Tras años de glosar y reivindicar nuevas concepciones de la feminidad (o las feminidades), el interés por la masculinidad (en sus distintas manifestaciones) emerge equilibrando una balanza tan inestable como ineludible. Si bien los aspectos que la recopilación tratan de abarcar son tremendamente ambiciosos tanto cronológica como temáticamente, y nos dejan con el deseo de que las investigaciones hubieran explorado los modelos y las imágenes que dominaron el final del siglo xx y que caracterizan este principio del siglo xxi, es indiscutible que el volumen de Alianza acierta plenamente al ofrecernos un heterogéneo muestrario de aproximaciones, interpretaciones y propuestas teóricas. Es más, esta compilación confirma que la cuestión genérica está lejos de agotarse, pues para comprender el pasado que nos ha conducido a este presente no podemos sino afrontar los desafíos que emergen de las distintas facetas y momentos en los que se ha desarrollado el problema genérico. La disparidad de asuntos y propuestas no hace sino enriquecer el análisis de los cambios y evoluciones que han sufrido los arquetipos en un siglo tan cambiante y convulso como el pasado. En suma, este volumen riguroso y divulgativo no es sino una lectura útil y amena que debemos considerar como un paso más en el proceso de comprensión real de lo que suponen los géneros en nuestras existencias y nuestra sociedad.

Natalia Vara Ferrero
natalia.vara@ehu.eus
Universidad del País Vasco- Euskal Herriko Unibertsitatea

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 2 (verano 2015), pp. 493-497, ISSN: 2255-4505

David Roas y Teresa López Pellisa (eds.): *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)*, vol. II. Málaga, e.d.a, 2014, 296 pp.

Una prueba más de la vitalidad del campo de estudios de lo fantástico en la cultura española es el segundo volumen de crítica literaria producto del I Congreso Internacional sobre lo Fantástico en narrativa, teatro, cine, televisión, cómic y videojuegos "Visiones de lo Fantástico en la Cultura Española Contemporánea" (noviembre de 2012). Los editores, David Roas y Teresa López Pellisa, han reunido en él una selección de ensayos académicos de profundo calado y de capital interés dedicados principalmente al estudio de obras y autores pertenecientes al periodo de normalización de la literatura fantástica. Una de las características más destacadas es que se ha dado espacio al cómic, uno de los últimos avatares en los que se manifiesta la otredad de lo fantástico.

En la primera sección, dedicada a la narrativa, como un puente entre las décadas anteriores y los estudios de algunos de los exponentes más recientes de la literatura fantástica española actual, Miguel Carrera Garrido destaca la importancia que la Biblioteca Universal de Misterio y Terror (1981-1982) tuvo para la consolidación delo fantástico; una colección que si bien está constituida mayormente por traducciones, también difundió la obra de algunos autores españoles que se atrevieron a incursionar en el género. A este respecto, aunque se documenta la presencia de un gran número de pastiches y la recurrencia a tipos fijos, el crítico señala que en algunas de sus páginas es posible encontrar ciertos rasgos de originalidad. A lo largo del artículo, Carrera Garrido enumera algunos rasgos estilísticos y temáticos de esta colección; de entre los que destaca la relación que las narraciones establecen con su público gracias a su ambientación en una cotidianeidad en la que el lector se podía reconocer; una estrategia que permitió a los españoles establecer una mayor proximidad con los fenómenos imposibles, en textos que no llegaron a caer en la abyección desmesurada, y sí, en cambio, presentaban un equilibrio entre lo mostrado y lo sugerido.

Una vez revisado este fenómeno de transición, Ana Casas presenta un interesante ensayo sobre el microrrelato, una de las últimas formas que ha adoptado la narrativa posmoderna. De este complejo fenómeno ha centrado su atención en las relecturas contemporáneas de materiales mitológicos. A partir de la teoría de la intertextualidad da cuenta de los usos de los mitos en reformulaciones en las que el cambio más visible ocurre en el efecto fantástico, que no aparecía en los hipotextos mitológicos y que deja al lector en la ambigüedad y la indeterminación, al negarse a dar una "explicación cerrada o satisfactoria". A partir de la clasificación de los textos poéticos que realiza José Enrique Martínez basada en la sistematización de procedimientos retóricos, Casas señala los pro-

cedimientos de resignificación fantástica de los microrrelatos de autores como José María Merino, David Roas, Ángel Olgoso, Manuel Moyano, Miguel Ángel Zapata, entre otros.

A este estudio cercano al campo de la retórica le siguen dos textos dedicados a la obra de José María Merino. En el primero de ellos Natalie Noyaret realiza una presentación global del manejo de lo fantástico en la obra del autor originario de la Coruña; resulta central para su análisis "la visión fantástica como fenómeno capaz de producirse tanto en los personajes como en el propio escritor (en su actividad creadora)". Las circunstancias en las que ocurre el fenómeno fantástico le sirven para realizar una clasificación que responde a criterios temáticos, así como para destacar las obsesiones del autor. Por su parte Ana Calvo Revilla, en el segundo texto dedicado a Merino, se detiene especialmente en el libro *Cuentos de los días raros*, con la finalidad de evidenciar el repertorio de procedimientos que emplea este autor, al que considera cercano a la categoría de "neofantástico", para entrelazar realidad y ficción; además demostrar las técnicas con las que genera el efecto de realidad.

El siguiente autor analizado es Juan José Millas, otro importante exponente de la literatura en nuestro idioma. Luigi Contadini muestra que lo fantástico no constituye un elemento marginal en su obra y, por el contrario, es un recurso central en su poética. En particular se refiere a la idea de la existencia de otras dimensiones; una idea recurrente que, a decir del crítico, lo acerca a una concepción "neofantástica" (Alazraki). Así pues, el sentido del humor del que Millás hace gala en su narrativa tiene como finalidad despertar una reflexión acerca del nihilismo que subyace en la sociedad actual, "el escritor evidencia la necesidad de encontrar una manera de escribir que no sea sólo juego superficial, sino que evoque aspectos insondables y latentes de la realidad".

Realidad e identidad son dos preocupaciones que se encuentran estrechamente vinculados en la obra de la siguiente autora analizada: Cristina Fernández Cubas. Germana Volpe se sumerge en las "modalidades concretas en que lo fantático se revela" en algunas narraciones de la autora para dar cuenta de las diferentes caras que adopta la crisis del Yo (los estado oníricos, la locura, la enfermedad, la esquizofrenia o la amnesia) en textos como "Lúnula y Violeta", "Mi hermana Elba", "En el hemisferio sur", "Los altillos de Brumal" y "La mujer verde". Si bien en ellos las diferentes maneras con las que se transgrede el concepto de realidad están cercanas a una definición clásica de lo fantástico, denominado lo "fantástico interior" (Vax), Fernández Cubas va más allá y se sirve de la reflexión metaliteraria vinculada a la noción de identidad para expandir los horizontes de lo real al "desvelar los mecanismos secretos de la mente humana, lo que de otra forma quedaría relegado en el terreno de lo indecible".

El artículo de Valeria Possi toma como eje la función del objeto mediador –aquel que, de acuerdo con Remo Ceserani, es una prueba inequívoca de la entrada a otra dimensión– para analizar "La dimisión de Santiesteban" de Javier Marías, cuento que puede adscribirse a la tradición de la *ghoststory*. Su actualización de la aparición espectral en un ambiente universitario con un profesor inglés que llega para impartir clases en el Instituto Británico de Madrid como

protagonista, tiene como objeto mediador una carta de dimisión de carácter fantástico, que no ejerce la función de objeto resolutivo, sino por el contrario, da lugar a la duda y a la indeterminación.

Así como en la narración analizada en el ensayo anterior el objeto desempeña un papel fundamental, como enlace y constatación del cruce de realidades, en el siguiente caso estudiado se trata de fenómenos sonoros que cumplen una función similar: "Si tú me dices ven" de Antonio Muñoz Molina incluido originalmente en la *Antología de cuentos de terror* (Grijalvo, 1989) y posteriormente en *Nada del otro mundo* (2011). En este ensayo Juan Jesús Payán presenta "el mapa de interrelaciones contrastivas" conformado por el río, el teléfono y el bolero, a los que considera como "espacios simbólicos sonoros". Estos elementos conforman una "red semántica de signos que remiten a espacios no visibles, sino prioritariamente auditivos" y su manejo a lo largo de la narración configura "diferentes tentativas de comunicación entre los dominios de lo natural y lo sobrenatural". La efectividad de su empleo en el relato de un triángulo amoroso de final macabro reside en "la configuración de una red de símbolos e indicios de una enorme carga poética".

Por su parte, María del Carmen Castañeda Hernández hace una revisión de lo fantástico en los microrrelatos de Fernando Iwazaki que conforman *Ajuar funerario* (2004). Los textos, además de mostrar una idiosincrasia típicamente hispanoamericana cuyo hilo conductor es la muerte, son relevantes por el manejo del lenguaje, cuya transgresión "causa ruptura en las relaciones entre lenguaje, percepción, imaginación y realidad". La obra, sin duda emparentada con escritores como Cortázar y Borges, cifra buena parte de sus contenidos en el manejo de la hipertextualidad y la intertextualidad, la ironía y la parodia.

El siguiente escritor analizado es David Roas, autor del libro de cuentos *Distorsiones* (2010), ganador del VIII Premio Setenil. Nuria Sánchez Villadangos revisita este volumen a partir de la labor de su autor como teórico de lo fantástico y también como narrador. La crítica señala que si bien no todos los textos contenidos en el libro responden a la categoría de lo fantástico, bordean sus límites. El humor, lo grotesco, lo metaliterario, la autoficción, son solo algunas maneras que utiliza Roas –autor inmerso en la posmodernidad, en la que todo es ficción o simulacro– para desautomatizar motivos tradicionales y precisamente lograr su cometido, distorsionar una realidad "ya para siempre corrompida pero donde lo fantástico se revela tan verosímil como el concepto de lo real que hasta ahora ha estado vigente".

La sección dedicada a la narrativa se cierra con un texto de Dale Knickerboker sobre la novela *Sondela* (2011) de Rodolfo Martínez, un destacado ejemplo de hibridez genérica que plantea interesantes problemas teóricos. La reaparición de la Atlántida divide el mundo en dos, uno que responde a la mecánica de la ciencia ficción; y otro, a las reglas de la literatura maravillosa. En tal circunstancia lo fantástico desempeña una función mediatizadora y se ubica en la interacción de ambas realidades, además de servirle a Martínez para suscitar reflexiones acerca de la Otredad por medio de la "yuxtaposición de culturas, cosmovisiones y géneros" que ocurre en su obra.

A continuación se presenta un texto dedicado al teatro fantástico; en él, Julio E. Checa Puerta analiza los problemas subyacentes a la vinculación de la categoría de lo fantástico con la puesta en escena, entre los que está involucrado el "problema de inmersión", es decir, la tendencia que tiene el teatro a neutralizar la irrupción de los fenómenos imposibles: "Conceptos como 'cuarta pared', 'escena y sala', 'texto y representación', etc. nos hablan constantemente de dos dimensiones que se encuentran en una relación problemática y que tienden a separar lo que se considera realidad de lo que no, sin que eso suponga necesariamente colocar todo lo demás del lado de la ficción". A continuación de estas reflexiones, Checa se dedica a trabajar la figura del espectro en escena, un recurso de una larga tradición, en algunas obras teatrales de las últimas décadas de autores como Juan Mayorga, José Ramón Fernández, Laila Ripoll y la compañía gaditana La Zaranda; representaciones que sirven para dar voz a quien no la tiene o constituyen un símbolo de la memoria histórica.

En un texto escrito a dos manos, Iván Gómez y Fernando de Felipe presentan un panorama de lo que ha sido el cine fantástico español. La periodización de lo fantástico que presentan en su artículo constituye un gran acierto, ya que responde tanto a cuestiones teóricas, en las que están involucradas conceptos como la representación y su relación con el contexto artístico, como también las circunstancias extraliterarias que han incidido en su desarrollo, tales como los contextos político, económico y social, abarcando una perspectiva nacional e internacional. Los autores presentan su nacimiento vinculado a las vanguardias artísticas caracterizadas por un "personalismo y excepcionalidad" alejados de un público amplio, y con un desarrollo interrumpido durante el periodo denominado por ellos como "Lo fantástico ignorado", que se extendería hasta 1943. Posteriormente encuentran una nueva etapa inaugurada por *La torre de los siete jorobados* (1944) en la que se hace evidente la búsqueda de este género cinematográfico por separarse de la comedia costumbrista, tarea que supuso todo un reto para los directores. El imperativo de responder a una función social condujo al cine entre 1960 y 1970 a adoptar una estética mimética y un tono de denuncia que no fue del todo favorable al género; sin embargo y paradójicamente, a esta etapa corresponde la aparición de tres aportaciones del cine fantástico español para el mundo: el doctor Orloff de Jesús Franco, el hombre lobo Waldemar Daninsky de Paul Naschy; y los templarios de Amando de Ossorio. El lento abandono de referentes extranjeros y el empleo del pastiche cederán el lugar a la consolidación del género, ocurrida en la denominada por Javier Pulido década de oro (1967-1976), en torno a la cual se realiza una "indagación de la construcción de una monstruocultura" en la que están involucradas las representaciones de una España mágica y la fundación de una mitología propia. Una década después se verán los resultados en la construcción de una nueva cultura del terror, representada por directores como Alex de la Iglesia o Alejandro Amenábar, que responde al modelo norteamericano de la industria cinematográfica que impera hasta el momento. Al empleo de nuevas técnicas y formas de narrar se suman la formación de un público, la aparición de reconocidos festivales nacionales e internacionales, la concesión de premios y estímulos, así como la entrada del cine

de género en el ámbito académico. Gómez y de Felipe señalan que no ocurre lo mismo con la televisión, medio que tuvo una importancia con los programas de Narciso Ibáñez Serrador, actualmente carece del desarrollo que se esperaría de él, quedando muy por detrás de los ámbitos de la animación o de los videojuegos.

Cierra el volumen el texto de Julio Prieto dedicado a los cómics *Historias de taberna galáctica* y *En un lugar de la mente* de Josep María Beà. El texto, de relevancia teórica, inicia proponiendo una teoría intermedial en el análisis de lo fantástico en el cómic, fenómeno en el que es imprescindible considerar la especificidad del giro icónico y los modos de representación. Los cómics analizados mezclan géneros como el humor negro, el terror, lo grotesco, el absurdo, el humor en una trama que tiene como marco general la ciencia ficción; en esta característica es posible observar una constante de las obras de Beà, "la puesta en juego de una visión que *atraviesa* el género en todos los sentidos del término". Precisamente esto da pie al crítico para sugerirla utilización de un enfoque nebular aplicado al estudio de lo fantástico, "un enfoque de lo fantástico en cuanto constelación dinámica, como *nebulosa* de procesos históricos de difusión intermedial y transgenérica". Como el propio crítico hace en su análisis y propone para futuros acercamientos al cómic es fundamental "hacer visible la *relación* entre los distintos medios y prácticas, lo que debería contribuir a enriquecer nuestras visiones de lo fantástico en *literatura y fuera de ella*". Prieto considera que los estudios se enriquecerán ante la incorporación a la crítica y teoría de los fantástico de conceptos caros a las ciencias de nuestro tiempo como "la nébula y lo 'disipativo' como figuras cognitivas".

Como es posible verificar, el contenido de esta publicación conforma una enriquecedora probada de los estudios más recientes y los autores más relevantes de la literatura fantástica española. Si hay algo digno de encomio en el esfuerzo tanto de cada uno de los autores como del trabajo de los editores, es la puesta en duda del esencialismo con el que se ha construido el canon de la literatura española, mostrando que el espectro literario español es más amplio de lo que se ha enseñado y que incorpora e involucra otros ámbitos culturales como el teatro, el cine, la televisión, el cómic y el videojuego. Si en conjunto los tres volúmenes editados por el GEF (Grupo de Estudios sobre lo Fantástico), encargado de organizar el congreso, permiten observar la complejidad de este fenómeno, es en el tercero, dedicado a las últimas décadas, en el que comienzan a perfilarse nuevas y originales miradas a un fenómeno complejo, transdisciplinar e infinito. Quizás un Aleph.

Sergio Hernández Roura
sergioarmando.hernandez@e-campus.uab.cat
UniversitatAutònoma de Barcelona

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 2 (verano 2015), pp. 499-502 ISSN: 2255-4505

José V. Saval: *Vázquez Montalbán, una biografía revisada*. Barcelona, Al Revés, 2014, 227 pp.

A diferencia de lo que ocurre en el ámbito anglosajón, la biografía de escritores no está demasiado enraizada en los estudios literarios hispánicos. Ejemplos como las recientes publicaciones centradas en la vida de Juan Marsé y Ramón Mª del Valle-Inclán –editadas, respectivamente, en los catálogos de Anagrama y Tusquets– no dejan de ser una excepción o, siendo algo más optimista, una muestra de cómo la tendencia poco a poco parece comenzar a cambiar.

Teniendo en cuenta esta falta de tradición, un caso como el de Manuel Vázquez Montalbán resulta sorprendente. Más allá del ingente corpus crítico generado por su obra, el escritor barcelonés ha sido objeto de al menos siete libros que pueden situarse dentro de los límites del espectro biográfico. Semejante interés evidencia el valor de la trayectoria literaria, periodística e intelectual del autor, tanto en términos cuantitativos –su heterogénea obra, que incluye poesía, ensayo y narrativa, supera los cien títulos– como, sobre todo, cualitativos. Vázquez Montalbán sigue siendo hoy, más de diez años después de su muerte, un referente ineludible de la literatura y el pensamiento europeos, como evidencia la continua reivindicación de su trayectoria por parte de autores tan dispares como Isaac Rosa, Alfons Cervera, Petros Markaris o Andrea Camilleri. Además de referente, mucho hay de precursor en su figura, tal y como demuestran la eclosión de la novela negra española, la desaparición del desprecio con el que las elites intelectuales observaban el fútbol, la convivencia entre la alta gastronomía y la cocina tradicional o la proyección de una mirada crítica y desencantada sobre la Transición, fenómenos plenamente actuales y, sin embargo, indeleblemente unidos a su obra desde hace décadas.

De los libros biográficos hasta ahora publicados, el primero, de Manuel Blanco Chivite, resulta inevitablemente incompleto, puesto que fue publicado once años antes de la muerte de Vázquez Montalbán. El lógico carácter caduco de toda biografía centrada en un personaje vivo en el momento de la escritura, que impide al lector actual entrar en contacto con un recorrido existencial panorámico y completo, queda solventado en la obra gracias a su carácter ameno, útil y curioso, pues en ella también puede leerse una muy documentada –pero también incompleta, por análogas razones– biografía de su personaje detectivesco Pepe Carvalho. Del resto de obras, tres –firmadas por Quim Arana, Georges Tyras y José F. Colmeiro– proceden de conversaciones y entrevistas, y resultan de suma importancia para hacerse una idea global de las poliédricas personalidad y actividad de Vázquez Montalbán, puesto que, por un lado, permiten al lector leer de forma directa, sin intermediaciones de ningún tipo, su relato vital y sus

opiniones sobre diversas cuestiones, y, por otro, tratan una amplísima variedad de temas, entre los que hay cabida para la historia personal, pero también pero la política, la literatura, el periodismo, la gastronomía, el fútbol, etc. En el libro de Florence Estrade también tienen una gran importancia las declaraciones del autor, que aparecen en este caso entremezcladas con citas de sus columnas periodísticas, de sus ensayos y de sus novelas, intentando así desentrañar hasta qué punto vida y obra estaban interrelacionadas. Diferente tono e intención parecen subyacer en *Recuerdos sin retorno. Para Manuel Vázquez Montalbán*, una emocionante obra en la que Daniel Vázquez Sallés se acerca de forma íntima y personal –pero sin caer nunca en la cursilería– a la figura de su padre.

Sin embargo, la más canónica –sin ser canónica, realmente– biografía de Vázquez Montalbán es la que publicó en 2004 José V. Saval bajo el título de *Manuel Vázquez Montalbán, el triunfo de un luchador incansable*, reeditada, actualizada y completada, una década después en el catálogo de la editorial AlRevés como *Vázquez Montalbán, una biografía revisada*. Profesor en la Universidad de Edimburgo, Saval es uno de los más reputados estudiosos del escritor barcelonés: además de haber publicado numerosos trabajos de investigación sobre su obra, fue miembro fundador –junto a otros destacados "montalbanianos" como Mª Paz Balibrea, José Mª Izquierdo, Francesc Salgado, Ricardo Tejada y los ya citados Tyras y Colmeiro– de la Asociación Internacional dedicada a difundir el estudio sobre su vida y su obra, y es editor de la revista *Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*. A diferencia de varios de los libros anteriormente mencionados, *Vázquez Montalbán, una biografía revisada* no se basa en conversaciones directas con el autor, sino en una ardua labor de documentación, tanto de fuentes primarias como secundarias. Y, de hecho, uno de los grandes méritos de la biografía es, precisamente, el de ser capaz de integrar en un discurso que tiene el recorrido vital de Vázquez Montalbán como hilo conductor un análisis interpretativo tanto de su evolución intelectual e ideológica como de su literatura. Partiendo de un exhaustivo conocimiento de la vida y la obra del escritor, Saval compone un retrato global y complejo que, desde la linealidad cronológica, se aleja de la frialdad de los datos para ofrecer una mirada compleja y humana, relacionando la experiencia del autor de forma sistemática con su trayectoria intelectual y artística, proyectando así una visión literaria marxista que, lejos de ser baladí, confiere al libro, por motivos obvios, una coherencia absoluta con su objeto de estudio.

Vázquez Montalbán, una biografía revisada tiene mucho de representación social y colectiva. A pesar de que la figura de Vázquez Montalbán nunca abandona el primer plano de la narración, su peripecia vital sirve para lanzar una mirada sobre el devenir de los acontecimientos en la España, y de forma especial en la Barcelona, de la segunda mitad del siglo xx. A través de experiencias personales como las carencias y la represión de la posguerra, los estudios en la Universidad, la militancia clandestina, el ingreso en la cárcel o la introducción en los ambientes políticos, culturales y periodísticos, el libro va trazando una personal historia –o, más exactamente, intrahistoria– del régimen de Franco, los años de la Transición y la consolidación democrática. Saval se detiene sobre

todo en los periodos de la dictadura y de los años de reforma política, evidenciando así que en esa época se encuentran las claves biográficas y artísticas que jalonaron la trayectoria de Vázquez Montalbán. Especialmente destacados son los pasajes dedicados a rememorar la actividad periodística del escritor –que Saval define como "su gran pasión" (133)– en los últimos años del franquismo y durante la Transición, en revistas como *Por favor*, *Triunfo* o *Cuadernos para el diálogo*. Muy interesantes desde el punto de vista de la Historia del periodismo, por la visión que aportan de unas publicaciones que con el paso del tiempo se han convertido en emblemáticas por su contribución al cambio político –lo que motivó que tuvieran no pocos problemas con la justicia–, esas páginas ponen de manifiesto la asombrosa e incansable capacidad de trabajo del autor. Da la sensación, leyendo todo lo que Vázquez Montalbán escribió, desde sus primeras colaboraciones en *Solidaridad Nacional* hasta sus últimas columnas en *El País* y pasando por su ingente corpus ensayístico, poético y literario, de que sus días duraban más que los de los demás.

Resulta sumamente acertado que, en esa intención de elaborar un fresco colectivo sobre el que emerja la figura del escritor estudiado, aparezcan, con más importancia que la simple cita, otros personajes. De esa forma, el libro adquiere por momentos, sobre todo en sus primeros capítulos, una estructura de "vidas cruzadas" que sitúa con brillantez y eficacia a Vázquez Montalbán no solo en un contexto histórico, político y social determinado, sino también en una red de relaciones humanas concreta. Lástima que la edición no incluya un índice onomástico para poder localizar fácilmente y de un vistazo a quienes son mencionados.

La obra no se limita al relato biográfico sino que incluye un análisis de la producción literaria del autor. Como ya ha sido mencionado, el autor relaciona de forma coherente las creaciones narrativas, ensayísticas y poéticas de Vázquez Montalbán con sus experiencias y pensamientos, y, además, plantea un estudio pormenorizado de algunas de sus más significativas obras, agrupadas por géneros y diseccionadas desde el punto de vista temático, formal y pragmático. No solo se intenta explicar el proceso compositivo de la obra, sino también su recepción, incidiendo en las críticas recibidas, la literatura secundaria generada o la reacción del público. Hay también referencias a las adaptaciones cinematográficas de la obra narrativa del autor, poco afortunadas en líneas generales, sobre todo en lo que se refiere a las novelas protagonizadas por Pepe Carvalho.

De este modo, se pone el foco sobre "periodo subnormal", la poesía, la serie policiaca y la novela histórica, a la que Saval se refiere acertadamente como "el ciclo de la memoria" (181). Al tiempo que lamenta la poca atención crítica que han recibido algunas de las narraciones de este último grupo, tradicionalmente ensombrecidas por la "serie Carvalho", el biógrafo las enlaza de forma adecuada e inteligente con la denominada "literatura de la memoria" que durante los últimos años ha conseguido convertirse en tendencia en las letras españolas, demostrando con ello, una vez más, el carácter precursor de Vázquez Montalbán. No en vano, en obras como *El pianista* o *Galíndez* –a las que Saval llega a calificar de "obras maestras" (181)– late, más allá del siempre presente deseo

del autor de aprehender e interpretar la realidad, la intención de "recuperar el imaginario colectivo [...], en parte porque la historia de los perdedores es la suya propia" (184) de forma mucho más explícita que en otros de sus títulos, en los que siempre, en consonancia con su cosmovisión vital, aparece la reivindicación de la memoria colectiva.

También resulta de sumo interés el capítulo dedicado a la poesía, que se abre con una muy clarividente cita de Josep Maria Castellet en la que se afirma que es precisamente en la obra poética donde "se encuentran la mayoría de las claves para comprender una obra de múltiples resonancias" (163). Tomando esta premisa como punto de partida, Saval se adentra en el universo poético montalbaniano –que, a pesar de haber recibido el aplauso de la crítica, continúa siendo la más desconocida de las dimensiones de su obra–, identificando referentes, analizando recursos formales y, sobre todo, insistiendo en la coherencia con la que dialoga con el resto de su obra literaria y de su trayectoria intelectual, hasta el punto de señalar que "la poesía de Vázquez Montalbán discurre como un río [...], y llega a convertirse de forma velada, en la crónica de toda una vida, de un tiempo, de una sociedad" (173). Para demostrar la importancia que concede a esta parte de su producción literaria, y quizá también para reivindicarla y sacarla del segundo plano en el que habitualmente permanece, Saval utiliza diversos versos del autor para titular cada uno de los capítulos.

Prologado por Eduardo Mendoza, *Vázquez Montalbán, una biografía revisada* es un libro de lectura obligada, tanto para neófitos como para especializados, para conocer a un referente ineludible de la cultura española del siglo xx, cuya obra, tal y como señala Saval en las palabras preliminares, "es, muchas veces, de una clarividencia sorprendente" (21). Muy bien escrito, con tanta amenidad como pulcritud, el libro aporta numerosas informaciones sobre la vida y la obra del autor, pero no apabulla con datos y referencias, evidenciando con ello un preciso trabajo de rastreo y selección. Se percibe, además, que es un libro escrito desde la admiración, pero también desde el cariño –no es baladí, desde luego, que en más de una ocasión el autor se refiera a Vázquez Montalbán como "Manolo"–. Lejos de restar objetividad al estudio, semejante mirada no empaña para nada el rigor de un libro necesario para evocar y justificar la actualidad de un escritor y una obra que siguen siendo imprescindibles para entender nuestro mundo.

Javier Sánchez Zapatero
zapa@usal.es
Universidad de Salamanca

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 2 (verano 2015), pp. 503-505, ISSN: 2255-4505

Ángeles Encinar: *Siguiendo el hilo. Estudios sobre el cuento español actual*. Villeurbanne, Orbis Tertius, 2015, 190 p.

Los estudios sobre el cuento y la novela breve tienen una historia mucho más reciente que los géneros mayores, la novela o la poesía. El peso de la historia no es precisamente ligero y se deja sentir en la producción académica. Hasta el siglo XIX el cuento no fue considerado como un género literario de pleno derecho, pues se veía en él su origen popular. A pesar de que ya en el siglo XVI algún tratadista italiano había reivindicado el *Decamerón*, el espíritu académico siguió reacio a aceptar un género de raíces y vínculos populares. Es bien conocida la defensa de este género que hizo E. A. Poe. Pero solo a finales del siglo XIX algunos profesores –a menudo, también escritores– empiezan a ocuparse del cuento. Más de un siglo después contamos con cierta bibliografía y el género se ha abierto un espacio en el mundo literario y en los estudios académicos. Pero ese espacio sigue siendo menor al que ostentan los géneros canónicos y los estudiosos del cuento siguen teniendo carácter de precursores.

El mundo hispánico –no solo América Latina, también España– ha sido y es un espacio privilegiado para el género y para sus estudiosos. Entre nosotros, la obra de Mariano Baquero Goyanes es un magnífico ejemplo de lo que puede y debe hacerse. Entre los más dignos continuadores de esa obra está Ángeles Encinar, que ha dedicado la mayor parte de sus esfuerzos al estudio de este género en las últimas décadas. Sus antologías, en especial la última –*Cuento español actual (1992-2012)*– son herramientas imprescindibles para comprender la historia del cuento español, sus autores y sus obras. *Siguiendo el hilo. Estudios sobre el cuento español actual* recoge una selección de sus trabajos, fruto de más de dos décadas de estudio de la actualidad del género. Son quince capítulos, los dos primeros –"Miradas panorámicas"– ofrecen una perspectiva del pasado más reciente del conjunto de la producción cuentística –el primero– y de una perspectiva de género –el segundo–. Le siguen trece estudios de obras y autores y un epílogo, trascripción de un debate entre escritores dirigido por la autora, en el que participan Pilar Adón, Cristina Cerrada, Óscar Esquivias, Juan Jacinto Muñoz Rengel, Elvira Navarro y Eloy Tizón.

Entre los trece capítulos dedicados a los autores de cuentos, destacan poderosamente los dos que se ocupan de la obra de José María Merino. Conforman el eje sobre el que gira el libro y constituyen su propuesta más sugerente. Se trata de los capítulos titulados "El taller literario de José María Merino: Tres versiones para un relato" y "Una narración visual: *Cuentos del libro de la noche*, de José María Merino". El primero es una lección de lo que ahora suele llamarse *crítica genética*, esto es, la interpretación de una obra a través de sus diferentes versio-

nes, manuscritas o no. En este caso se trata de versiones impresas que el autor, Merino, ha ido corrigiendo en aspectos que no son precisamente superficiales. El análisis de los cambios léxicos, compositivos y de contenido resulta fascinante, pero todavía lo es más la lucha de Encinar con las limitaciones de la teoría para entender estos fenómenos. Algo semejante sucede con "Una narración visual…": Encinar encara uno de los momentos más originales de la obra de Merino. En *Cuentos del libro de la noche* Merino equipara imagen y ficción o dibujos y cuentos. Tras una exposición del interés de Merino por el dibujo y de una anécdota relacionada con un cuadro de Félix de la Concha, sigue una espléndida exégesis de la vinculación de relatos y dibujos de este libro. Encinar se apoya aquí en teóricos de la imagen y de las artes plásticas (Donis Dondis y W. J. T. Mitchell), que, como suele suceder en general en los estudios literarios modernos, sirven de apoyo ciertamente a la exposición, pero ofrecen una apoyatura insuficiente por parcial y necesitada de una indagación más sugerente. Apuntaré, de paso, que los dibujos de Merino no son mera ocurrencia del autor. Los estudiosos del folclore han señalado la existencia de una tradición de dibujos –casi anagramas simbólicos– de carácter jocoso que en inglés se denominan *droodles*. Tal vez haya que contemplar este libro de Merino a la luz de esa tradición.

De especial interés resulta el capítulo dedicado a la obra de Julia Otxoa *Un extraño envío*. El estudio de la obra de Otxoa está en un momento incipiente todavía y a Encinar le cabe el mérito de ser precursora en este dominio. *Un extraño envío* es una muestra muy relevante de las posibilidades del grotesco, una estética tan antigua como poco explotada en la actualidad. Encinar abre con este capítulo la puerta a una interpretación espléndida de dicha estética, apoyándose en las lecturas del absurdo (el absurdo suele ser una de las manifestaciones modernas del grotesco) de Neil Cornwell y David Galloway. Otra forma de humorismo –muy próxima al grotesco, quizás otra forma de grotesco– es analizada a propósito de la obra de Inma Monsó. En esta ocasión Encinar recurre a las propuestas teóricas de Linda Hutcheon y Rosi Braidotti.

Care Santos brinda a Encinar de ofrecernos un pequeño y muy útil tratado sobre los *ciclos de cuentos*, concepto ausente en la crítica literaria española, a pesar de que han aparecido en español unas cuantas colecciones cíclicas de cuentos. Sin duda, una de las notas características del trabajo de Encinar es su interés por la teoría, interés que suele brillar por su ausencia en la filología española. Esa inclinación le hace recurrir a numerosos autores, dada la insuficiencia de la teoría actual, en un encomiable esfuerzo por iluminar los grandes problemas que aflora el cuento contemporáneo. Por las páginas de este libro desfilan desde teóricos ya clásicos como Lukács, Bajtín y Ong a feministas como Marianne Hirsch, Judith Butler o Rosi Braidotti. No falta atención a la cuestión del microrrelato, la de la oralidad u otros problemas como el de la sociología de la memoria o la ya mencionada convergencia entre dibujo o la fotografía y escritura literaria.

El resultado de estos esfuerzos es un libro muy útil no solo para el estudio de las obras correspondientes sino un tratado de las posibilidades que ofrece al estudio literario el cuento actual. El lector puede apreciar, merced a esos trece estudios, que el interés y profundidad de las obras estudiadas no suele corres-

ponderse con la fama y el lugar que la actualidad atribuye a sus autores. Autores aparentemente consagrados suscitan en nuestra autora –justamente– menos reflexión que otros que apenas han recibido la atención de la crítica, lo que no deja de ser otro de los méritos de Encinar.

Luis Beltrán Almería
lbeltran@unizar.es
Universidad de Zaragoza

PASAVENTO
Revista de Estudios Hispánicos
Vol. III, n.º 2 (verano 2015), pp. 507-510, ISSN: 2255-4505

NOTA SOBRE LOS AUTORES

Juan Carlos Abril (Los Villares, Jaén, 1974) es doctor en Literatura Española por la Universidad de Granada, donde trabaja como profesor. Ha publicado los libros de poemas *Un intruso nos somete* (1997), *El laberinto azul* (2001), y *Crisis* (2007), reunida en 2013 en la editorial El Tucán de Virginia, de México, y titulada *Poesía (1997-2007)*. Ha preparado ediciones de autores como Luis García Montero, J. M. Caballero Bonald, Francisco Brines, Antonio Deltoro o Fabio Morábito, entre otros; o la antología *Deshabitados* (2008), y coordinado el volumen *Gramáticas del fragmento. Estudios sobre poesía española para el siglo xxi* (2011). Traductor y colaborador habitual en revistas nacionales e internacionales, su poesía ha sido recogida en las antologías más destacadas de su generación. Dirige la revista *Paraíso*.

Luis Beltrán Almería es catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Zaragoza. Es autor de los siguientes libros: *El discurso ajeno. Panorama crítico* (Zaragoza, PUZ, 1991); *Palabras transparentes. El discurso del personaje en la novela* (Madrid, Cátedra, 1992); *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental* (Barcelona, Montesinos, 2002); *Estética y literatura* (Madrid, Marenostrum, 2004); *¿Qué es la historia literaria?* (Madrid, Marenostrum, 2007); *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga* (Gerona, Vitel·la, 2008); *Anatomía de la risa* (México, Ediciones sin nombre-CONACYT-Universidad de Sonora, 2011).

Bernat Castany Prado es licenciado con premio extraordinario en Filosofía y en Filología Hispánica (Universidad de Barcelona). Se doctoró en Filología Hispánica con la tesis *El escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges* (UB) y en Estudios Culturales con la tesis *Literatura posnacional en Hispanoamérica* (Georgetown University). Ha publicado los libros *Literatura posnacional* (EditUm, 2007) y *Que nada se sabe. El escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges* (Cuadernos de América Sin Nombre, 2012). Es coautor de una *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana* (Alianza, 2009) y de la edición de la *Historia de los indios de la Nueva España* de Motolinía (RAE, 2014). Actualmente es profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Barcelona.

Javier García Rodríguez es profesor titular de Teoría de la Literatura en la Universidad de Oviedo. Anteriormente ha desarrollado su actividad docente en las universidades de Valladolid, Montreal y Iowa. Autor de numerosas publicaciones de su especialidad, en relación a la narrativa española actual cuenta, entre otras aportaciones, con el libro *Mutatis mutandis: hacia una retórica transficcional de las narrativas mutantes. De Propp al Afterpop (o nocilla, qué merendilla)*, publicado por la editorial Eclipsados en Zaragoza y por Digitalia en Nueva York.

Juan Goytisolo (Barcelona, 1931) es un escritor y articulista español, afincado en Marrakech desde 1996, autor de una importante y vasta obra narrativa y ensayística, de literatura de viajes y memorias, y de un poemario. Se instaló en París en 1956 e impartió clases en universidades estadounidenses entre 1969 y 1975. Entre otros muchos premios, ganó el Premio Europalia 85, el Premio Juan Rulfo en 2004, el Nacional de Letras Españolas en 2008 y el Premio Cervantes en 2014. Reivindica un árbol de la literatura heterodoxo, que vincula con su labor de rescate de ciertas obras apartadas del canon.

Cristina Gutiérrez Valencia (San Sebastián, 1986) es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad del País Vasco y en Teoría de la Literatura y Literatura comparada por la Universidad de Valladolid. Combina el estudio de la narrativa española actual con el de la literatura del Siglo de Oro, sobre la cual está preparando su tesis doctoral, *Procesos de configuración autorial en el Siglo de Oro: el caso de Lope de Vega*, en la Universidad de Valladolid. Ha editado y prologado *Arde el sol sin tiempo: artículos y literatura en pequeñas dosis* (UVa, 2014), de Manuel Vilas, y ejerce la crítica literaria en la revista *El Cuaderno*.

Sergio Hernández Roura (México D.F., 1983) es escritor mexicano. Es licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México y maestro en Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona, institución en la que realiza actualmente sus estudios de doctorado (*La recepción de Edgar Allan Poe en México. Siglo xix*). Formó parte de la redacción de la revista Artes de México, fue editor de Endora Ediciones y ha sido becario del FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, periodos 2010-2011, 2012-2013).

Verónica Leuci es profesora y doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina. Es becaria postdoctoral de CONICET (bajo la dirección de Laura Scarano) y docente en Literatura y cultura españolas II de la UNMDP. Sus temas de investigación se han enfocado principalmente en poetas del "medio siglo" español. En la actualidad, su proyecto se centra en los lazos entre poesía y humor, y se titula "El humor como interpelación en la poesía de Gloria Fuertes y Jon Juaristi". Ha publicado artículos en numerosos revistas científicas y participado en diversos congresos y jornadas, de alcance nacional e internacional.

Daniel Mesa Gancedo (Zaragoza, 1969) es profesor titular de Literatura Hispanomericana en la Universidad de Zaragoza. Entre los resultados de sus investigaciones destacan tres libros: *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana* (Kassel, 1998), *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar* (Berna, 1999) y *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana* (Zaragoza, 2002). Ha colaborado en la edición de la poesía completa de Cortázar (Barcelona, 2005) y ha coordinado un volumen sobre la obra de Ricardo Piglia: *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha* (Sevilla, 2006). Es responsable de la antología *Novísima relación. Narrativa amerispánica actual* (Zaragoza, 2012).

Carmen Morán Rodríguez es doctora en Filología Hispánica y licenciada en Filología Hispánica y Clásica, y actualmente trabaja como investigadora Ramón y Cajal en la Universidad de Valladolid. Sus investigaciones se han centrado, fundamentalmente, en el campo de la literatura española contemporánea, en especial poesía y narrativa. Entre los autores sobre los que ha trabajado, se cuentan Rosa Chacel, Miguel Delibes, Gustavo Martín Garzo o Juan Ramón Jiménez. Sobre este último, publicó el año pasado la monografía *Juan Ramón Jiménez y la poesía argentina y uruguaya en el año 48* (Madrid, Visor, 2014). Además, es autora de diversos artículos sobre nuevas formas de narratividad, metamedialidad y metaficción.

Antonio Moreno Ayora es catedrático de Educación Secundaria y durante varios años profesor asociado en la Universidad de Córdoba, es acreditado lingüista y crítico literario que desarrolla su labor en prensa y revistas especializadas. Sus publicaciones pertenecientes a estos ámbitos se concretan, entre otras, en obras como *Sintaxis y semántica de 'como'* (1992), *La negación en español* (2002), *Tres años de narrativa en Córdoba* (2010), *Manuel Gahete. El esteticismo en la literatura española* (2013) o *Con & Versos. Poetas andaluces para el siglo XXI* (2014). Es autor incluido en *Bibliografía fundamental de la Lengua española* (Castalia, 2000).

Cristian Palacios es escritor, dramaturgo, actor e investigador en las áreas de análisis del discurso, la semiótica, la lingüística y los estudios del teatro y el arte en general. Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires con una tesis sobre la obra de Fontanarrosa, ha escrito una veintena de artículos sobre el humor, lo cómico y las diversas teorías de la risa en distintos medios y lenguajes artísticos. Es además investigador del Instituto de Lingüística de la Universidad de Buenos Aires y becario posdoctoral del CONICET. Ha publicado dos novelas y numerosas obras de teatro.

Javier Sánchez Zapatero es profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Salamanca, institución en la que co-dirige el Congreso de Novela y Cine Negro. Es autor de *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración* (2010) y *Max Aub y la escritura de la memoria* (2014), así como de las ediciones del testimonio del brigadista Keith Scott Watson *Rumbo hacia*

*una Espa*ña en guerra (2014) y de la novela de Tomás Salvador *Los atracadores*. Asimismo, ha sido co-editor de diversos volúmenes de ensayo sobre género negro y antologías de cuentos.

Isabelle Touton es profesora de Cultura y Lengua Españolas en la Universidad de Bordeaux Montaigne. Ha dirigido junto con Yannick Llored dos monográficos sobre la España de las tres culturas en *Horizons Maghrébins (*61, 2009 y 67, 2012), y junto con Amélie Florenchie, *La ejemplaridad en la novela contemporánea española* (2011). Es autora de la introducción crítica y los materiales didácticos de *Todos somos autores y público. Conversaciones sobre creación contemporánea* (2014) de Roberto Valencia. Sus investigaciones actuales versan sobre campo literario, cuestiones de género y nuevas tecnologías, y sobre las escrituras de la crisis y de la Transición.

José Manuel Trabado (Fabero, Léon, 1971) estudió Filología Hispánica en la Universidad de León. Se doctoró con una tesis sobre la poesía de Cervantes que fue publicada con el título *Poética y pragmática del discurso lírico. El cancionero pastoril de la Galatea*, Madrid, CSIC, 2000. Entre sus publicaciones destacan: *La lectura lírica. Asedios pragmáticos a textos poéticos*, León, Universidad de León, 2002; *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*, León, Universidad de León, 2005, *Antes de la novela gráfica. Clásicos del cómic en la prensa contemporánea*, Madrid, Cátedra, 2012 y *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*, Madrid, Arco-Libros, 2013.

Natalia Vara Ferrero (Vitoria, 1980) es profesora Ayudante Doctora en la Universidad del País Vasco. Ha sido investigadora postdoctoral en la University of Chicago. Profesora de Teoría de la Literatura, sus líneas de investigación se han centrado en la narrativa y la poesía española contemporáneas. Algunas de sus publicaciones más destacadas se han ocupado del análisis y la edición de diversas obras de Pedro Salinas.

WWW.PASAVENTO.COM