

INFORMACIÓN

- PVP 20€
WEB www.miriadahispanica.com
EDITORES Agustín Reyes-Torres y
J. Enrique Peláez Malagón
University of Virginia-Hispanic Studies Program
Calle Ramón Gordillo 4. 46010 Valencia, España.
EDITORIAL Devenir / Juan Pastor
Apartado de correos número 5
28991 Torrejón de la Calzada (Madrid)
Correo electrónico: pastorj@telefonica.net
Web: <http://www.devenir.es/>
ISSN 2171-5718
DEPÓSITO LEGAL S. 533-2010
LUGAR DE EDICIÓN Valencia
PERIODICIDAD Semestral
DISEÑO José Ramón Ballesteros de Diego
DISEÑO DE CUBIERTA José Ramón Ballesteros de Diego, tomando como base el
diseño de cubierta para el número 1 de la revista, reali-
zado por Eduardo Monge, sobre el mapa de América de
Diego Gutiérrez en el año 1562
PRODUCCIÓN Y
ADMINISTRACIÓN Enrique Celma Marín
AVISO LEGAL *Se permite la reproducción parcial de los contenidos para
uso didáctico siempre que se cite la procedencia de los
mismos.*



PRÓLOGO

CRÉDITOS

PRÓXIMO CALL FOR PAPERS

LENGUA

Diccionarios de humor: los *diccionarios* de coll.

José L. Herrero. Universidad de Salamanca

Tabúes, eufemismos y humor.

Mariluz Gutiérrez Araus. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

CINE

El humor en el cine español durante la época de Franco.

Mariano Gómez Aranda. Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC

LITERATURA

Reírse con Pepito. Jorge Ibargüengoitia, humor y procedimiento.

Pedro Ángel Palou. Tufts University

SUMARIO

Making feminism funny: Maruja Torres's parodies in *por favor*.

Haley O'Neil. University of Northern Iowa

Humor y tragedia: la risa carnavalesca de Juan Rulfo en «Anacleto Morones».

Oswaldo Estrada. University of North Carolina at Chapel Hill

Digresión e ironía a la usanza de Efrén Hernández.

Juan Pellicer. Universidad de Oslo

La carnavalesca jornada de Omagua.

Marguerite Cattán. Vestfold University College, Noruega

A golpes y tropezones: el humor
accidentado de Macedonio Fernández.
*Dolores Lima. Catholic University of
America*

El *Ars Amolandi*, de Gerardo Deniz.
*Jacobo Sefamí. University of California,
Irvine*

RESEÑAS

OTROS ENLACES DE INTERÉS

CONTENIDOS DE
MIRÍADA HISPÁNICA

NORMAS DE ESTILO
Y PUBLICACIÓN

El humor y la risa, enfocados como tema de estudio, han sido analizados desde diversas disciplinas tales como la filosofía, la psicología, la literatura, la lingüística y la sociología. Teniendo en cuenta la amplitud de consideraciones posibles respecto al tema, los estudios humanísticos, desde las reflexiones platónicas y aristotélicas hasta las más actuales aportaciones teórico-críticas, han fijado su atención tanto dentro del mundo hispánico como en otros contextos académicos y socioculturales en las relaciones y analogías que se pueden descubrir entre arte y humor y en el uso y la representación que se hacen del mismo.

En su edición número 7, *Miríada Hispánica* ha abordado el estudio del humor con el objeto de examinar, entender y reflexionar sobre este peculiar fenómeno a través de las obras de relevantes autores de España, México, Perú, Argentina, etc. El humor implica aspectos tan variados del ser humano como su capacidad cognitiva, su naturaleza social, su estructura psíquica,



PRÓLOGO

su educación y conocimiento o su ignorancia, y el talante general con que cada individuo se enfrenta al mundo y a la vida que le toca vivir. La risa que provoca un chiste es parte de un lenguaje y de un conocimiento compartido –una conciencia de grupo, unos prejuicios o unos patrones sociales establecidos– que trascienden la mera percepción de una realidad única para contrastarla con otras perspectivas. El humor, por tanto, no es posible sin la presencia del mundo interior, de la interpretación de la realidad y de la superposición de varias situaciones, que se contrastan para crear un efecto cómico. Se trata, por tanto, de un lenguaje que oscila entre lo explícito y

lo implícito, entre lo sugerido y lo directo, pero siempre creando un efecto de sorpresa en el receptor: el humor es, en definitiva, una rica variante de nuestra manera de expresarnos y de hacernos comprender, de ahí su constante presencia en el desarrollo de las cuatro principales habilidades lingüísticas del ser humano (hablar, leer, escribir y escuchar).

Dentro del hispanismo el interés por el tema es amplio y extendido y se puede observar desde Azorín (*Clásicos y modernos*, 1913) quien abogaba por una historia del humor como preámbulo a una historia de la sensibilidad humana en todas sus manifestaciones, hasta los recientes estudios de Francisco Vallejo (*El humorismo en la literatura argentina*, 2003), pasando por Fernández Flores (*El humorismo en la literatura*, 1957 y *El humorismo español*, 1965) y M.^a Luisa Bruguera (*Vanguardia y humorismo*, 1998).

Miríada Hispánica presenta en esta edición diez artículos organizados en tres secciones. En la primera, «Lengua y Lingüística», empezamos con el artículo de José Luis Herrero de la Universidad de Salamanca: «Diccionarios de Humor: Los *Diccionarios* de Coll.» En él, el profesor Herrero reflexiona sobre la ludolingüística y la práctica habitual de «retorcer» humorísticamente las palabras para darles un significado distinto al habitual. Además, se centra en la obra del famoso humorista español José Luis Coll y su ingenioso diccionario. A continuación, la catedrática de lengua española de la UNED,

Mariluz Gutiérrez Araus, en su trabajo «Tabúes, eufemismos y humor» contribuye con un estudio sobre el uso de algunos términos del lenguaje que por estar restringidos, o incluso prohibidos, constituyen una fuente rica de humor llena de expresividad y posibilidades de juego.

La siguiente sección está dedicada en esta ocasión al «Cine» y recoge el artículo: «El humor en el cine español durante la época de Franco» de Mariano Gómez Aranda, investigador del CSIC. En él, se analizan tres comedias de las décadas de los 50 y los 60: *Historias de la radio*, *Bienvenido Mr. Marshall* y *El extraño viaje*, y se muestran los tipos de humor más habituales en el cine español de aquellos años: el humor sentimental y tierno fomentado por el régimen franquista, el humor irónico y ácido y el humor macabro y grotesco.

Finalmente, la tercera sección es la de «Literatura» e incluye el análisis y comentario de distintas obras que tienen en común la inclusión del humor, la risa, la ironía o el carnaval como parte de su temática. El profesor Pedro Ángel Palou, de Tufts University, en su artículo «Reirse con Pepito. Jorge Ibargüengoitia, humor y procedimiento», explora el humor en la obra cuentística del autor mexicano, analizando algunos textos del libro *La ley de Herodes* y la representación que Ibargüengoitia hace de la clase media mexicana al desfamiliarizar lo familiar. Seguidamente, presentamos el trabajo «Making Femi-

nism Funny: Maruja Torres's Paradise in *Por Favor*, de Haley O'Neil de la University of Northern Iowa. O'Neil examina el trabajo de Torres como periodista en esta revista de la transición española en la que a través del uso de la parodia y la sátira se introducen ciertas ideas feministas y se enfatizan los valores fundamentales de la democracia.

El siguiente artículo, «Humor y tragedia: La risa carnavalesca de Juan Rulfo en 'Anacleto Morones'», viene firmado por Oswaldo Estrada de la University of North Carolina. Como el título indica, se trata de un estudio de este cuento de Rulfo en el que el uso del humor funciona como una herramienta crítica de ciertos mitos y tradiciones mexicanos. Para continuar, Juan Pellicer, de la Universidad de Oslo, nos presenta el estudio de otro autor mexicano, Efrén Fernández. En su trabajo, «Digresión e ironía a la usanza de Efrén Fernández», Pellicer analiza la eficacia del escritor para elaborar un complejo mecanismo de digresiones que a través de una fina ironía establecen la red estructural del discurso.

Por su parte, Marguerite Cattán de Vestfold University College (Noruega), en su artículo «La carnavalesca jornada de Omagua,» nos presenta un análisis de los testimonios de algunos miembros de la expedición española que recorrió el río Amazonas en el siglo XVI en busca de Omagua y el Dorado. Este capítulo de la historia de la Conquista se caracteriza por el des-

orden caótico del carnaval. A continuación, el siguiente artículo es el de Dolores Lima de la Catholic University of America. Con el título, «A Golpes y tropezones: El humor accidentado de Macedonio Fernández», la profesora Lima examina como para el escritor argentino el humor no solo va ligado a la afectividad y a la alegría, sino que puede ser usado como técnica para el atrevimiento y la irreverencia.

Para terminar, *Miríada Hispánica* cierra esta edición con un artículo de Jacobo Sefamí sobre el humor en la poesía mexicana. Sefamí, profesor de la University of California en Irvine y Director de la Escuela Española de Middlebury College, nos presenta «El *Ars Amolandi*, de Gerardo Deniz» en el que analiza las estrategias discursivas de este poeta mexicano nacido en Madrid y su extraordinario uso de la sátira y la parodia.

El humor y la risa son manifestaciones humanas que pueden rastreadse en todas las culturas desde hace siglos. Nuestra revista recoge en este número un estudio significativo de obras y pensadores que enriquecen el hispanismo y que en el momento presente pasan a formar parte de su miríada académica. Agradecemos el interés de los lectores y la colaboración indispensable de todos los miembros del comité editorial y científico que hacen posible su publicación.

AGUSTÍN REYES-TORRES
JOSÉ ENRIQUE PELÁEZ MALAGÓN
Directores de *Miríada Hispánica*



CRÉDITOS

DIRECTORES DE LA REVISTA

Agustín Reyes-Torres
Universitat de València

José Enrique Peláez Malagón
Hispanic Studies Program
University of Virginia

SECRETARIO

Sergio Arlandis
Hispanic Studies Program
University of Virginia

COORDINADORES

M^a Pilar Guitart
Universidad Católica de Valencia

Jesús Peris
Universitat de València

Mabel Richart
Universitat de València

José Eliseo Valle
Universitat de València

ASISTENTES A LA COORDINACION

Antonio Aguilar
Hispanic Studies Program -
University of Virginia

María del Puig Andrés
Universidad Católica de Valencia

Anna Chover
Florida Universitaria

Luis Llorens
Hispanic Studies Program -
University of Virginia

COMITÉ EDITORIAL

Carlos Cabrera
Universidad de Salamanca
Julia Cuervo Hewit
Penn State University
Daniel Chornet-Roses
University of Saint Louis (Madrid)
Andres Fisher
Appalachian State University
Aurora Hermida-Ruiz
University of Richmond
Maria Mabrey
University of South Carolina

Matthew Marr
Penn State University
Esperanza Roman-Mendoza
George Mason University
Fernando Tejedo-Herrero
University of Wisconsin-Madison
Javier Torre
University of Denver
David Vassar
Rice University
Susan Walter
University of Denver

COMITÉ EVALUADOR Y CIENTÍFICO

Marta Albelda
Universitat de València
Juan Antonio Ardila
University of Edinburgh
Andrew Anderson
University of Virginia
Joaquín Azagra Ros
Universitat de València
Rafael Beltrán
Universitat de València
Tamara L. Bjelland
University of Virginia
Teresa Bordón
Universidad Autónoma de Madrid
Herbert Tico Braun
University of Virginia
Susan Carvalho
University of Kentucky
Daniel Chavez
University of Virginia
Luis Correa-Diaz
University of Georgia
Mark P. Del Mastro
College of Charleston
Gianfranco Depretris
Universidad de Turin
Francisco Javier Diez de Revenga
Universidad de Murcia
Irma Emiliozzi
Universidad de Lomas de Zamora,
Buenos Aires.
Edward Friedman
Vanderbilt University
Jesús G. Maestro
Universidad de Vigo
Miguel Ángel García
Universidad de Granada
David Gies
University of Virginia
Manel Lacorte
University of Maryland

Blanca Lopez de Mariscal
Tecnológico de Monterrey
Ángel López García
Universitat de València
Kern Lunsford
Lynchburg College
Nancy Marino
Michigan State University
Enric Mateu
Universitat de València
Francoise Morcillo
Université d'Orléans
Sylvia Nagy-Zekmi
Villanova University
Rafael Nunez-Cedeno
University of Illinois, Chicago
Ana Ortega
Universidad Católica de Valencia
Brian Owensby
University of Virginia
Ted Peebles
University of Richmond
Evangelina Rodríguez Cuadros
Universitat de València
José Rafael Saborit Viguer
Universitat Politècnica de València
Laura Scarano
Universidad Nacional del Mar de Plata y
CONICET
Jacobio Sefami
University of California, Irvine
Andrea Smith
Shenandoah University
Eduardo Urbina
Texas A&M University
Mary Vasquez
Davidson College
Luis Veres
Universitat de València

***MIRÍADA HISPÁNICA* - NÚMERO 9**

Próxima edición (Otoño 2014)

Call for Papers

VIAJES, MAPAS Y MUNDOS IMAGINADOS EN EL HISPANISMO

La edición número 9 de *Miríada Hispánica* girará en torno a cualquier aspecto relacionado con la representación de los viajes en el mundo hispánico desde tiempos coloniales hasta el momento presente; la literatura de viajes, los viajes y su escritura, los viajes y la traducción, la influencia de los viajes en el lenguaje y la sociedad, etc.

Invitamos a todo investigador, profesor y estudiante de posgrado que lo desee, a participar mandándonos sus artículos cuyo contenido podría estar relacionado con algunas de las siguientes líneas temáticas:

- Rutas coloniales y poscoloniales.
- Los viajes y sus implicaciones en asuntos de género, raza y clase.
- Desde la periferia al centro (y viceversa).
- Exilio y migración.
- Mapas, aventuras y fantasía.
- Crónicas de viajes.
- El viaje como elemento transgresor.
- Viajes virtuales.
- La influencia de los viajes en el lenguaje y la sociedad.
- Mundos imaginados: la representación artística del viaje.

Las contribuciones deberán ser enviadas por correo electrónico antes del 15 Enero de 2014 a miriada.hispanica@uvavalencia.org. (Normas de estilo y publicación a consultar en las páginas finales de esta edición o en www.miriadahispanica.com)



ARTÍCULOS



LENGUA



JOSÉ L. HERRERO¹

Universidad de Salamanca - joluin@usal.es

Artículo recibido: 10/01/2013 - aceptado: 09/03/2013

DICCIONARIOS DE HUMOR: LOS *DICCIONARIOS* DE COLL

RESUMEN:

Este trabajo es una reflexión sobre los procedimientos lingüísticos que se aplican a las palabras de un (presunto) diccionario para conseguir efectos humorísticos. En varios países y en diferentes momentos, han aparecido repertorios lexicográficos de humor, con parodia del diccionario convencional y con fines, normalmente, ideológicos. Pero me voy a centrar en dos diccionarios (1975 y 2001) de José Luis Coll, conocido humorista español en los últimos cuarenta años. Aquí no se trata de una definición más o menos ingeniosa, sino de un proceso metalingüístico de creación de palabras nuevas o del reanálisis de las existentes. Ludolingüística en estado puro.

PALABRAS CLAVE: Diccionarios. Humor. Metalingüística. Ludolingüística. Reanálisis.

ABSTRACT:

This work is a reflection based on the various linguistic procedures applied to the words of a (presumed) dictionary of humor. In several countries and at different times, there have been humorous lexicographic repertoires, with mockery references of the conventional dictionary, and usually with an ideological intention. I will focus on two dictionaries (1975 and 2001) of Jose Luis Coll, well known Spanish humorist of the past forty years. This work is not just about ingenious and fairly accurate definitions, but a metalinguistic creation process of new words or the reanalysis of existing ones. Ludology-linguistics in its purest form, total language play.

KEYWORDS: Dictionaries. Humor. Metalinguistic. Ludology-linguistics. Language play. Speech play. Reanalysis.

¹ Es profesor titular de Lengua Española de la Universidad de Salamanca y profesor invitado en Middelbury College (Vermont, USA) y en la Escuela de Lexicografía de la Real Academia Española. Ha publicado, entre otros trabajos, *Los cultismos en la poesía renacentista* (Boletín de la Real Academia Española, 74-75, 1994-1995); «Cultismos, americanismos y neologismos en la poesía de Mario Benedetti» (2001); «El léxico mitológico» (2006); «El leonés en Salamanca cien años después» (2007).

Ha editado la *Reprovação de las supersticiones y hechizerías de Pedro Ciruelo* (Salamanca, 1538).

«Tremendo contraste entre el crepitar del fuego en su comienzo
y la paz de la ceniza» (J.L. Coll).

1. INTRODUCCIÓN

Ha habido en la historia de la lexicografía del español algunos intentos –poco conocidos y estudiados– de ruptura con el diccionario convencional y con sus aburridas definiciones. Podemos incluirlos en la llamada *Ludolingüística* (Serra 2000), disciplina que estudia los diferentes métodos para utilizar el lenguaje con una función lúdica. Desde el sencillo palíndromo (ese tópico *Dábale arroz a la zorra el abad*) hasta el misterioso cuadrado mágico (*Sator Arepo Tenet Opera Rotas*).

Si el chiste (Vigara 1994) es un pequeño relato que busca provocar la risa, la «definición heterodoxa» intenta eliminar la seriedad habitual de los diccionarios. Si el chiste utiliza básicamente la homonimia, la polisemia o la paranomasia (todo aquello que tiene que ver con la igualdad o la semejanza de significantes y de significados) como desencadenante de una situación divertida, la definición humorística recurre a la sorpresa: el lector espera encontrar una definición convencional y objetiva y lo que lee es una opinión subjetiva en muchos casos (en aquellas obras que denomino «diccionarios *con* humor») o falsos análisis («reanálisis» conscientes) de la estructura formal de la entrada que nos envían a significados «ocultos»; en otros casos, esos diccionarios tienen entradas con la forma alterada: no son palabras que existen, aunque mantienen un parecido formal: las identificamos enseguida con la forma parónima que se nos presenta. Estos diccionarios con falsos análisis de palabras existentes o con entradas deformadas son los que llamo «diccionario *de* humor». En cualquier caso, podemos hablar de una *Lexicografía lúdica* o *Ludolexicografía*: en el primer caso, más enfocada a las ideas del escritor; en el segundo, más dirigida a «retorcer» humorísticamente las palabras.

Es un intento en la Lexicografía, como hizo Cortázar (1994 533) –con otros propósitos– con el lenguaje «glígllico» (ese siempre asombroso capítulo 68), de desautomatizar el uso del lenguaje, de detenernos en su forma, de no pasar directamente a esa realidad a la que nos conduce el significante a través del significado, de construir una realidad nueva mediante la subjetivización, la deformación o la reinterpretación del significante².

² Dejo aparte todo aquello que tiene que ver con la literatura y el humor, para centrarme en lo estrictamente lexicográfico. Hay que recordar que el juego de o con las palabras está ya en la poesía de Quevedo, en las greguerías de Gómez de la Serna (esas metáforas con humor) o en el teatro de Carlos Arniches y en la astracanada de Muñoz Seca (esa increíble y jocosa venganza de don Mendo).

2. DICCIONARIOS *CON* HUMOR

Hay una serie de diccionarios en los que aparece el humor como ingrediente más o menos importante, pero nunca como fin último. En ellos no hay manipulación de las palabras. El humor se centra en el significado solamente: es un intento, normalmente, de convencer ideológicamente a los demás desde el humor.

Fuera del ámbito hispánico, es muy conocido el *Diccionario del diablo* de Ambrose Bierce (1911), conocido escritor y periodista norteamericano, seguidor de Poe y Melville. Son artículos de desigual extensión en los que predomina lo político (*amnistía*: «s. Magnanimidad del Estado para con aquellos delincuentes a los que sería demasiado costoso castigar»), lo misógino (*belladona*: «s. En italiano, una dama hermosa; en inglés, un veneno letal. Un llamativo ejemplo de la identidad esencial de las dos lenguas») y, en general, lo misántropo (*amistad*: «s. Barco lo bastante grande como para llevar a dos cuando hace buen tiempo, pero a sólo uno en caso de tormenta»; *comercio*: «s. Tipo de transacción en la que A birla a B los bienes de C y, como compensación, B roba del bolsillo de D dinero que pertenece a E»). Es una desesperanzada visión del ser humano a través de la definición subjetiva de las palabras.

2.1. *El Diccionario crítico-burlesco de Gallardo*

El diccionario burlesco es un tipo de diccionario *con* humor. Comparte con los diccionarios *de* humor, que veremos en 3., la visión absolutamente subjetiva de la definición; pero el burlesco tiene como finalidad, sobre todo, burlarse –a través del humor– de las ideas de otros; es la sátira y la burla el objetivo (una especie de ridiculización de las ideas ajenas basada en el humor).

Los diccionarios burlescos, paródicos o satíricos del XIX, que tienen su origen en la Francia del XVIII³, han sido objeto de un trabajo de Álvarez de Miranda (1984 155) en el que estudia una «decena de libros o folletos publicados en España entre 1811 y 1855 cuyos títulos aparecen encabezados por la palabra ‘diccionario’».

El más conocido es el *Diccionario crítico-burlesco* de Gallardo (1811), publicado en Cádiz y que es la réplica progresista a un diccionario anónimo y muy conservador titulado *Diccionario razonado manual para inteligencia de ciertos*

³ El *Diccionario filosófico* de Voltaire da lugar a varias publicaciones en las que se refuta su contenido.

escritores que por equivocación han nacido en España. Obra útil y necesaria en nuestros días. Aquí, por ejemplo, aparecen las siguientes entradas:

humanidad: «amor a los malhechores, piedad con las prostitutas, inflexibilidad con los clérigos, frailes, etc. y olvido total de Dios».

serviles: «los siervos de la razón ilustrada por la fe; los que desean la felicidad de la nación quitando los estorbos que se oponen a ella y conservando la religión católica que recibimos de nuestros padres».

Gallardo tacha el diccionario de «continua invectiva contra la filosofía y la razón humana» y habla del «negro interés». La iglesia va a ser, por tanto, uno de los objetivos de sus definiciones burlescas: los *frailes* son

«una especie de animales viles y despreciables que viven en la ociosidad y holganza, á costa de los sudores del vecino, en una especie de café-fondas (asi llama a los conventos el diccionarista en el artículo *monasterio*) donde se entregan á todo género de placeres y deleites, sin mas que hacer que rascarse la barriga».

2.2. *El Diccionario humorístico de Clarasó*

Noel Clarasó i Serrat (1899-1985) fue un escritor barcelonés. Guionista de cine y televisión, escribió libros de temas variados (jardinería, novela psicológica, cuentos, e incluso libros de autoayuda). Hoy es aún conocido, sobre todo, por sus «citas» (Clarasó 1992).

A pesar de su título, más que un diccionario *de* humor es un diccionario *con* leves matices de humor: es un testimonio de una época que hoy nos parece lejana y ajena. Aquel intento de hacer sonreír nos parece hoy muy «elemental»: la buena intención no siempre conlleva agradecimientos intelectuales. Así, la *adolescencia* es el «período en que los jóvenes empiezan a sentir un extraordinario interés en contestar el teléfono» o «la edad entre la pubertad y el adulterio».

En ocasiones, el autor trata de sorprendernos con una referencia inesperada: el *trece* es «un mal número cuando son trece los invitados y sólo hay comida para seis». Y naturalmente, como en todos los diccionarios de este tipo, hay una (leve, en este caso) alusión al tema sexual. La *vejez* es la «sensación desagradable de que cada pequeña parte del cuerpo está quedando en ridículo».

2.3. *El Diccionario para pobres de Francisco Umbral (2007)*

Son como pequeños ensayos (más de treinta líneas, normalmente), escritos con un estilo ágil y entretenido (como eran sus artículos periodísticos). Sus temas son, sobre todo, el sexo y la política. Así hay un grupo de lemas con contenido más o menos erótico: *braga*, *coñazo*, *culo*, *fornicar*, *gachí* (49), *jai*, *jodienda*, *jolines*, *maricón el último*, *me la refanfinfla*, *Ostras*, *Pedrín*... Del ámbito político están *democracia*, *fascismo* (43) o *revolución*. En menor medida hay entradas del mundo de la literatura (Kafka), la filosofía (Kant), el cine (Norma Jean), el periodismo (*Le Monde*) o la economía (*Unión de explosivos*). En el artículo *fornicar*, defiende la teoría de que los ricos fornican y los pobres follan: «Dícese del ayuntamiento y otra forma consistorial de relación entre la pareja animal, e incluso entre la pareja humana, que a veces -ah, variedad de la naturaleza- se compone de individuos de distinto sexo».

Algunos lemas, además de humor, tienen una interesante reflexión metalingüística: *amosanda* es un «corte de mangas verbal». En un apéndice, incluye un *Diccionario de sinónimos* con alusiones literarias o a la lengua coloquial: *Gabriel*: «y Galán»; *Unamuno*: «pelma»; *Eloísa*: «está debajo...»; *hijo*: «¿de qué?»...

3. DICCIONARIOS DE HUMOR: LOS DICCIONARIOS DE COLL

Fuera de España, el diccionario *de* humor más interesante es el *Petit dictionnaire des mots retrouvés* (1928), obra polifónica (Maurice Darcy, Pierre de Lanux, Jacques Lecasble, Robert de Mareuil et Pierre Rousseau, entre otros). Es un diccionario gamberro (en el mejor sentido del término y, por cierto, sentido inexistente en el diccionario académico), en el que se juega -a veces- también con el significante. Así una *aspirina* es «la esposa de un aspirante de marina»; la *destilería*, «un razonamiento lleno de sutilidad». Incluso hay interesantes reflexiones «metalexicográficas»: un *diccionario* es un «perverso artificio literario que paraliza el crecimiento de una lengua además de quitarle soltura y elasticidad. El presente diccionario, sin embargo, es una obra útil».

En España, los diccionarios de Coll constituyen el intento más sistemático y conseguido de elaborar un diccionario *de* humor, en la mejor tradición surrealista y gamberro. Como es bien sabido, José Luis Coll fue un humorista español (1931-2007) que durante muchos años formó con Luis Sánchez Polack el famoso dúo Tip y Coll. También fue actor de teatro y de cine y publicó, entre otras obras, *El hermano bastardo de Dios* (1985) y *Pensaciones* (2001).

Escribió tres diccionarios: *El diccionario de Coll* (1979, con 27 ediciones), *El eroticoll* (1991) y *Diccionario Coll del siglo XXI* (2001)⁴. No son solo diccionarios (*stricto sensu*), sino también enciclopedias, puesto que incluyen nombres propios: topónimos o antropónimos (en este caso, procedentes del mundo de la política y de la actualidad...). *El eroticoll* no es propiamente un diccionario, sino una serie de pequeños artículos sobre términos eróticos con una finalidad más ideológica y rompedora que estrictamente lingüística⁵.

Los lemas pertenecen a dos grupos diferentes: las palabras «inexistentes» (3.1.), es decir, palabras manipuladas (hay un cambio de forma) para buscar el efecto humorístico (y la sorpresa en muchos casos); y las palabras «reales» (3.2.), que sufren para llegar a la definición diferentes procesos (casi siempre «reanálisis»).

3.1. *Palabras inexistentes (con cambio formal)*

El cambio de forma supone el cruce de parónimos: un término real (cuyo significado está presente en la definición) y otro «inventado» (que condiciona algún aspecto de la definición). Es decir, la palabra «real» sufre un cambio para convertirse en palabra «inexistente», en un neologismo (*ma non troppo*): el autor «provo-ca» una paronimia, que conlleva también la mezcla de significados. La paronimia, como se sabe, es «una figura que surge de la iteración o repetición (en al menos dos de los signos componentes del texto figurado) de partes de significante, es decir de fonemas agrupados en idéntico orden sucesivo» (Martínez 1975 436)⁶. Es un mecanismo fundamental en los chistes⁷.

María Moliner (1967-1968) recoge en su diccionario, además de la referencia a la figura retórica (en la primera acepción), una segunda acepción de *retruécano*: «Chiste conseguido manejando palabras parónimas (de forma parecida y distinto significado)». En nuestro caso, no es un chiste (se cuenta una historia), sino una (presunta) definición lexicográfica que conserva del chiste la búsqueda del humor. Algo así como un retruécano léxico.

⁴ El primero tiene 1188 entradas; el último, 1844 (algunas ya incluidas en el primer diccionario).

⁵ Me basaré, en esta parte del trabajo, en los otros dos diccionarios (señalo con un asterisco los términos que aparecen en el *Diccionario Coll del siglo XXI*).

⁶ «Junto con las *Isotopías Simbólicas*, la Paranomasia es la figura más importante de todas las Anomalías, y en cantidad solo comparable a la de las metáforas entre las Desviaciones» (*Id* 439).

⁷ Le dice uno a otro: «¡Estás gordo!». El otro contesta: «Sí, como una tapia».

3.1.1. Cambio de fonema

Es un cambio con elementos cercanos, con equivalencia acústica, que afecta a toda la definición: *buta* es la «bujer de bala rebutación que cobercia con su cuerbo»; *candor** es «el que canda candiones»; *gallar* es «estar gallado, en silencio, sin decir ni bío». Aquí solo hay juego fonético, no hay un cambio semántico.

En otros casos, el cambio de fonema «recuerda» una segunda palabra cuyo significado entra en la definición: el *encoño* es «el rencor arraigado contra la mujer»; el *Gatedrático* es el «profesor o maestro en el arte de maullar o imitar a los gatos»; *Marciso** es una «gran masa de agua enamorada de sí misma»; la *odalista* es la «esclava del harén, de agudo ingenio, que siempre conseguía ser la elegida por el sultán»⁸; la *parturrienta* es «la que al parir se troncha de risa». Afecta a dos gentilicios: el *almariense* («andaluz con alma») y *gordobés** («obeso andalúz»).

La equivalencia acústica *r/l* (activa en algunas zonas del español, como Andalucía y que causa problemas, entre otros, a los estudiantes chinos) está en la base de la palabra *mielda** que es el «excremento que producen las abejas». En *juelga* («paro colectivo de un tablado flamenco») hay un doble cambio fonético, en el que están involucrados también los fonemas *r* y *l*.

3.1.2. Cambio de grafía

En este apartado, se puede establecer una categoría autónoma: el cambio de fonema condicionado por un error ortográfico.

b/v: *silbestre*, «el que da silbidos en el campo para atraer la atención de la zagala, con la misma intención con que lo haría el lector, si la zagala está como uno se imagina» (con una última parte, «cosecha del autor»).

ll/y (refleja el extendido yeísmo): *plebello*: «dícese de quien no es noble ni hidalgo, pero es guapo como un ramito de jacintos...».

c/z: el *suizidio* es «quitarse la vida en Suiza».

Hay un caso de adición de una grafía: *Edbipo** es el «movimiento espasmódico del diafragma que sufría un célebre rey griego».

⁸ Recuérdese que hoy, en la lengua coloquial, se dice *sociolisto*, con una evidente intención burlesca y humorística.

3.1.3. Cambio de acento

Este cambio supone la búsqueda de una forma nueva, pero no muy diferente (recordemos que la grafía, en este caso, es menos importante que la pronunciación). Así *antílope** es «el que prefiere a Calderón»; *cafeíná** es «café solo»; *navió** o sea «no vio nada»; *pletórico** es «res de lidia con plenas facultades físicas»; y *residúo* es la «parte del amor que queda en un matrimonio que decide separarse».

3.1.4. Adición de un fonema

La adición se da solo en medio de la palabra. Puede ser una vocal: *fantaasma* es el «espectro que sufre de los bronquios, haciéndose fatigosa su respiración al arrastrar las cadenas»; o una consonante: *caínmán* es «el primer saurio que mató a su hermano»; *homicindio*, «muerte de un indio por los soldados del 7º de Caballería de los EEUU». En *cantalán* el incremento supone añadir el significado de «cantante» que, por antonomasia, es «Joan Manuel Serrat».

3.1.5. Supresión de un fonema

SÍNCOPA. La forma *oleoducto* provoca una primera lectura casi completa del término y una segunda solo de una parte. Se convierte, por tanto, en un «conductor de petróleo jaleado por un cuadro flamenco» (definición surrealista donde las haya). *Deteotar* es «acusar la presencia de los senos»; *kilogamo* es el «rumiante cérvido de un peso aproximado a los mil gramos»; y *póncipe* es el «hijo pimogénito del ey» (en este caso la definición sufre las consecuencias supresoras).

APÓCOPE. *Camel** es el «animal parecido al dromedar» (el apócope continúa en la definición) y *sacerdo* es «clérigo que odia el té» (lo desaparecido «reaparece» en la definición)⁹.

3.1.6. Metátesis

El *desflaco* es la «acción de tomar para sí un caudal que se tiene en custodia, pero de tan reducidas cantidades que...»; *Error Film** fue un «actor americano que se hizo famoso por equivocación. Pero muy guapo» —curiosa adversativa—; *escalvo** es «el que no tiene pelo en la cabeza y además trabaja noche y día por su amo».

⁹ No he encontrado casos de AFÉRESIS.

3.1.7. Deformación

Es el caso de *checolsobaco* que es la «axila de los habitantes de una nación de Europa central».

3.1.8. Palabras-maleta¹⁰

Es bien sabido que Charles Lutwidge Dodgson (Lewis Carroll 2007) utilizó este tipo de palabras en su *Alicia a través del espejo*. En el capítulo VI, Humpty Dumpsty (Zanco Panco, en la traducción española) habla de las llamadas palabras-maleta (*mot portemanteau*), palabras inventadas con una fusión de significantes y un significado compuesto.

– Bueno, verás: «agiliscoso» quiere decir «ágil y viscoso», ¿comprendes?; es como si se tratara de un sobretodo..., son dos significados que envuelven la misma palabra.

Así responde Zanco Panco a las dudas de Alicia sobre el significado de las palabras del poema «Galimatazo»: «Brillaba, brumeando negro, el sol; / agiliscosos giroscaban los limazones».

En nuestros diccionarios tenemos el *malario** que es la «víctima de Hitler» y el increíble y genial *ningüino*: «exclamación del cazador de pingüinos, cuando llega y no encuentra ni uno solo» (fruto, sin duda, de la sorpresa y de la confusión mental simultánea).

3.2. Palabras reales (sin cambio formal)

No hay cambio de forma: son palabras reales. En este caso, la reflexión lingüística es más fuerte que el caso anterior, porque no se cambian las palabras, no hay una voluntad explícita de buscar el efecto humorístico. Se aprovecha lo que hay para sacarle partido. Hay un proceso de «reanálisis». El término, como se sabe, se viene utilizando en Lingüística como uno de los dos mecanismos fundamentales de la gramaticalización (el otro es la analogía). Aquí afecta, sobre todo, al ámbito del significado (aunque hay también reanálisis de prefijos y sufijos). La forma de la palabra pierde su identidad: la división silábica reanaliza una o más sílabas como palabras o los homónimos alternan sus significados.

¹⁰ Recuérdese que en inglés *smog* es un cruce entre *smoke* y *fog* y *brunch*, entre *breakfast* y *lunch*.

3.2.1. División silábica¹¹

Es la base de muchas definiciones: *letal*, «le cual» (con un guiño al francés). Más ejemplos son *bar-bero*, «bar propiedad de Verónica»; *can-ario*^{*}, «perro alemán»; *mas-oca*, «menos pato»; *res-puesta*, «vaca drogada»; *re-galo*, «persona muy francesa» (con reanálisis del prefijo *re-*, que veremos también más adelante); *tu-tela*, «tu dinero, tu pasta» y *verbo-rrea*¹², «enfermedad venérea de la elocuencia» (basada en *gorronea*). Finalmente, de lleno en el surrealismo lingüístico, aparece *almace-nar* como «comer la consciencia humana por la noche».

En ocasiones, la división silábica no se sustancia en una definición, sino en una continuación lógica de la palabra convertida ya en oración: *ba-llena*, «ya no puede comer más» (con algunas incoherencias ortográficas); *Esauí*, «me gusta más que esta u»; *estío* «y el otro, sobrino».

A veces, la división silábica es «doble», es decir, hay sonidos que comparten las dos sílabas que se convierten en palabra: *bro(m)ear* es «mear en broma» (una especie de palabra bocadillo). La sílaba *cam*, *can* nos lleva al perro: el *cam-peón*^{*} es el «perro del ajedrez»; el *can-ario*^{*} es el «perro casi nazi».

La división silábica puede multiplicar la palabra por tres: *en-ver-gadura*^{*}, «toda penetración es posible; cuando la tercera parte de esta palabra falla, mejor es ir pensando en el asilo, en la isla desierta o en los trabajos manuales»; *les-bi-ana*^{*}, «Ana, te juro que les vi» (con falta de ortografía).

En *mar-tirio*^{*} («cualquier océano de Fenicia que haga sufrir») se da la unión de una suma de una palabra apelativa y un gentilicio (de Tiro, ciudad de Fenicia).

También se juega con palabras extranjeras: *Car-men*^{*}, «coche para hombres en Inglaterra»; *man-oseado*^{*}, «en inglés, hombre lleno de huesos»; *la-mer*^{*}, «el mar, en francés»; *man-i-cura*^{*}, «hombre y sacerdote, si lo mezclamos con el inglés».

3.2.2. Prefijos

Re- se interpreta en algunas palabras como el prefijo que indica «repetición». Así *receta* es «zz», *reciën*^{*} es «doscientos» o *retaco* es «coño coño, leche leche...». *De-capitar* es «pitar diez veces». La *sinfonía*^{*} es una «composición musical sin sonido» (hay un falso reanálisis: *sin-*, en este caso no es un prefijo negativo –romance–,

¹¹ En Vigara (1994): «¿Qué es una monja entre dos guardias civiles?– Una sor... presa».

¹² En el *Dræ* (2001): «Del lat. gonorrhoea, y este del gr. γονόρροια, flujo seminal».

sino un prefijo griego culto, con el significado de ‘con’: en el *Drae* (2001): «Del lat. *sympbonia*, y este del *συμφωνία*, de *σύμφωνος*, que une su voz, acorde, unánime».

3.2.3. Diminutivos

El final de la palabra se «reanaliza» como un diminutivo. Por tanto, las *almejas* son «almas pequeñas»; el *castillo** es el «casto, pero poco»; el *cursillo** es el «esca-samente cursi» (con una paronimia de fondo: *curso/cursi*) ; la *maskarilla** es «la que cuesta un poco más que las otras»; *pastilla** es «poco dinero». En el caso de *mandarina**, «hija de un mandarín», hay una curiosa vuelta al origen de la palabra (lo mismo que en 3.10.); en el *Drae* (2001), *naranja mandarina*: «Por alus. al color del traje del mandarín». El apellido de un conocido banquero da pie para construir una nueva definición: *botín** «pequeño multimillonario».

La definición, a veces, es una reflexión gramatical explícita: *anillo**, «diminu-tivo de ano».

3.2.4. Aumentativos

Los *cojones* son los «cojos muy cojos»; el *ladrón** es la «voz de perro que se apodera de lo que no es suyo» y el *león** es el «que lee demasiado». También, alguna vez, hay en la definición la reflexión gramatical explícita: *pedazo* es «au-mentativo de pedo». El *Nilon* es el «río egipcio en su época de crecida» (en este caso, la palabra existente se convierte en homónima de la inventada –material sintético–).

3.2.5. Sufijos

El resto de los sufijos son menos frecuentes que los diminutivos y aumentati-vos. El sufijo despectivo traspa-sa su sentido negativo a la definición: la *lechuza** es «leche podrida». El sufijo –oso se convierte en el nombre del animal: el *menti-roso**, es el «plantígrado embustero».

3.2.6. Metátesis

A veces, la palabra es solo aparentemente real, porque su significado desapa-rece de la definición; es un parónimo el que se apodera de la definición: *cedro*

(cerdo) es «madrano, puecro, crochino» (en este caso de sinónimos); la *gota* es «baile arajonés» (metátesis inversa).

3.2.7. Palabras-maleta

En 3.1.7. Hemos visto las palabras-maleta como palabras inventadas. También en nuestros diccionarios hay casos en los que no hay invención, sino que esas palabras-maleta son el resultado del «reanálisis» de palabras existentes: un *cochino** es un «coche oriental» o un *kimono** es una «bata de simio».

A veces, la definición recoge el significado de toda la palabra, pero le añade el de la otra palabra anidada: *alimentar** es «dar de comer a un moro»; la *computadora** es «máquina que sirve para saber cuántas putas hay en el mundo»; el *ocaso** es el «ánade en los últimos días de su vida».

3.2.8. La definición como *continuación lógica* de la entrada

Es bastante frecuente que la definición continúe la palabra en sintagmas u oraciones «reales» de la lengua: *cobre* «y quédese con la vuelta»; *la* «nota, por favor»; *locura* «porque si no se muere». Incluso con el orden invertido en el uso de la palabra en un contexto real (e inesperado): *Jesús*: «Achís».

En varias ocasiones, se aprovecha la tercera persona de singular del presente del verbo *ser*: *escuchara** «y lo otro, tenedor»; *escotilla** «y chismoso y murmurador y correveidile»; *estío* «y el otro sobrino». También se aprovecha la conjunción *o*: *oleo** «o escribo» (con desplazamiento de acento); *opaco**, «o Francisco» (con presunta sinonimia). En dos ocasiones, es el pronombre *os* el que corta la palabra y prepara la frase: *oscuro** «y no soy médico»; *Oslo** «...dije en Noruega». Incluso se generan exclamaciones continuadas: *quemar**, «qué río, qué montaña...».

Como es natural, también se echa mano del recurso para establecer significados eróticos: *correos** «y seréis felices» (forma verbal que entra en colisión homónima con la empresa de mensajería).

3.2.9. Homónimos

En algunos casos, la definición comparte rasgos significativos de las dos palabras: un *chato** es un «vaso de vino con escasa nariz»; el *flamenco** es la «ave palmípeda y rojiza, especialista en el cante jondo».

En *oro** («rezo») la sorpresa procede del hecho de que en los diccionarios no aparece la forma conjugada del verbo y, por tanto, en este caso esperamos que se trate del sustantivo. En *chocho** («la mitad de diechiséis») la adición de un fonema provoca la homonimia con el sustantivo, pero el significado de este –y ahí radica el factor sorpresa– no aparece en la definición: solo hay un reflejo en la definición del fonema añadido al lema.

Las definiciones le afectan incluso al propio autor, con un apellido homónimo de una hortaliza: *col** es «verdura muy graciosa».

El cambio de fonema, a veces, lleva a una homonimia, que se aprovecha en la definición: *las hormonas* son las «hijas del mimo padre y de la misma madre».

3.2.10. Antropónimos

Ya vimos que *botín** es un «pequeño multimillonario», en referencia a un conocido director de banco; *asperón* es también «Arenisca o cemento silíceo o arcilloso, en Argentina» (con un guiño al que fue presidente de este país).

3.2.11. Definición con el significado de la parónima

La palabra puede ser definida como su parónima (y arrastra en la definición el cambio formal): *pesar** es «dar un peso en la poca»; *carbón* es «cronudo».

3.2.12. Reflexión gramatical

En algunas palabras la reflexión gramatical lleva a crear una nueva palabra para justificar la definición. *Landō**, «es más correcto landuvo»; *Fernando* es el «gerundio de ferner»; *red* es el «imperativo del verbo rer».

Hay palabras especialmente complejas: *espelma** («pesado, plomo, aburrido, pero que puede dejar embarazada a cualquier mujer»). En realidad, es el cruce de una palabra (que ocupa la segunda parte de la definición) y una oración (reflejada en los sinónimos iniciales).

3.3. Rasgos fonéticos del español

Coll también saca partido a determinados rasgos fonéticos del español. Fenómenos como el ceceo y el seseo le sirven para cruzar dos referentes muy lejanos: un *zueco* es «un andaluz nacido en Suecia»; *zumó**, «pontífice». La *r* es la «vigésima primera letra de nuestro abecedario, boicoteada por la mayoría de extranjeros». También aprovecha la confusión *r/l* (frecuente en los hablantes chinos de español), para conseguir definiciones divertidas: *esmalte*, «y mañana miércoles»; *latón*, «roedor chino, compuesto de cobre y zinc». El cambio *rl > ll*, con recuerdos de formas medievales, está en *cazalla** («darle caza»).

Hay algunas palabras definidas en función del valor simbólico de los sonidos; por ejemplo, *firifi* (las «oes» han desaparecido) es el «hincha acérrimo de un equipo de fútbol un poco mariquita».

3.4. Palabras gramaticales

En una «definición gramatical» juega con la polisemia (y ambigüedad, por tanto) de «relativo». El *que* es un «pronombre relativo. O sea, que a la mejor, ni es pronombre». La repetición de una sílaba sirve para desdoblar la definición de la sílaba convertida en palabra: *joyó* es «un servidor de ustedes, un servidor de ustedes».

3.5. Las siglas

También entran como lemas. *KK* no se define: el autor, de manera rompedora e inesperada, pregunta: «¿Necesitas traducción?». *PP** es «José Popular» (hay que recordar que *Pepe* procede de la lectura de las abreviaturas, frecuentes en textos religiosos, del nombre de San José, *pater putativus*, es decir, ‘el que se decía que era padre’).

3.6. Topónimos y gentilicios

Los topónimos también son objeto de la reflexión metalingüística. Hay ríos (el *espantajo** es un «río castellano que asusta a los pájaros...»; el *Tigris* es un «río donde se bañan los felinos»); playas (*Laredo** es una «playa del Norte que se hizo con tres notas musicales»); pueblos (*Parla** es un «pueblo madrileño que habla más de la cuenta»); ciudades (*Madrid** es la «ciudad madre»); regiones (*Andalucía**, «Lucía, anda») y países *Canadá** («dícese del que regala un pelo blanco de

su cabeza en América del muy Norte»). En *Barajas* el cruce del topónimo con el apelativo produce una definición muy surrealista: «mazos de naipes, que ni salen ni llegan a su hora y, a veces, extravían el equipaje».

Los gentilicios también son objeto de definiciones sorprendentes. *Galopar* no es un verbo, sino una «pareja de franceses»; *iluso* «y también portugués»; el *mallorquín** es un «anciano de Mallorca» o el *ovetense* es el de «de huevos tensos».

3.7. Lo escatológico⁽²⁾ y lo sexual

En cuanto a los temas, Coll recurre con frecuencia a lo escatológico y a lo sexual. Hay muchas entradas en el diccionario que tienen que ver con el primer tema (nos recuerdan nuestras primeras consultas morbosas –a la par que inocentes– en las que primaba la tríada «caca-culo-pis»).

Con la supresión de un sonido, *apedear* (APEDREAR) se convierte en «tirar pedos a una persona o cosa»; la *Enciclopedia* es «obra en que se trata ciencias o artes del pedo»; *entorpedar* (ENTORPECER) es «petardear, dificultar la acción del individuo escatológico aficionado a la ventosidad gratuita y grosera»; *estúpido* (ESTÚPIDO), «ventosidad expelida por el ano de forma idiota u extemporánea»; *impe donable* (IMPERDONABLE) es «ventosidad expelida por el ano que no tiene perdón ni disculpa».

Y con el cruce de dos palabras forma el delirante *herorina* (HEROÍNA): «mujer ilustre y famosa por sus grandes y extravagantes formas de mear, describiendo círculos y arabescos...». Con un simple cambio de sonido, *acagose* (ACABOSE) es «final violento o trágico, después de una abundante o desordenada comida». *Ano* es el «masculino de Ana» y está presente en las siguientes palabras: *anocente* (INOCENTE) es «el culo libre de culpa»; *anofabeto* (ANALFABETO) es una persona «de culo inculto e ignorante»; *anómalo** es el «culo enfermo»; *anomatopeya** es la «imitación de un sonido o ruido, por medio de ventosidades»; *anónimo**, «de culo desconocido»; *anosquista* «el que hace lo que quiere con su culo», el *fascículo* es el «folleto del ano que se hace por entregas y debidamente encuadrado». Un caso curioso es *solípedo*, donde no hay cambio alguno en la forma. Solamente una etimología «personal» o «popular» o un reanálisis: «équido de una sola ventosidad». Sin cambio formal está *currículo**, «vida detallada del trasero con todos los avatares por los que haya pasado».

Lo sexual es, probablemente, el tema fundamental de los diccionarios (de hecho, el *Eroticoll* es, en parte, un producto desgajado del diccionario anterior). En una sociedad como la española (y, sobre todo, en la época de la publicación

del primer diccionario), tan poco proclive al tratamiento normal de este tema, es obvio que un diccionario transgresor tiene que incluir muchos términos tabú.

A veces hay cambio en la forma de la palabra. Son, recuerdo, palabras inexistentes: el *faliente* es el «héroe con el falo»; la *ocoñal* es la «mujer de más de cincuenta años». En otras, hay «reanálisis» de la palabra existente con la que se cruce la palabra sexual: *penal** es la «cárcel del pene». Quizás el término definidor de esta actitud es la *salidaridad* como «conjunto, unión o acuerdo entre los españoles salidos».

3.9. *Las letras del alfabeto*

Un apartado monográfico interesante lo constituye la definición de las letras del alfabeto.

la *ch* es «cuarta letra de nuestro alfabeto, imprescindible para chácharas, cuchi-cheos y chismorreos»;

la *d* es «quinta letra de nuestro abecedario y sexta del abecedario»;

la *e* es «segunda vocal de nuestro abecedario y cuarta del analfabeto»;

la *m* es la «decimoquinta letra de nuestro abecedario, a la que nunca nos deben mandar» (ya sabemos que la *m* es la palabra *mierda* en este tipo de frases elusivas);

la *n* es la «decimosexta letra de nuestro abecedario, que no conviene confundir con la *M*, ya que el enamorado al llamar a su amada *nena*, la llamaría *mema*» (la definición se convierte en chiste con un alargamiento ciertamente inesperado);

la *x*, «empate».

También, a veces, el uso de determinada letra supone una definición sorprendente: una *waca* es una «vaca que tiene dos ubres».

3.10. *La etimología que vuelve*

Hay dos casos curiosos de palabras en las que la interpretación personal coincide con la etimología. Una es *Escorial** «depósito de escoria», que quizás tenga un sentido ideológico (están allí enterrados muchos reyes); en cualquier caso

es una definición «etimológica» (el topónimo –hay otro en la provincia de Salamanca– significa, «*lugar donde se tiran las escorias*», normalmente en lugares con minas). La otra mandarina (ya comentada en 3.2.3.).

3.11. *La historia, la mitología y los cuentos*

Diferentes personajes de la historia y de la mitología o de los cuentos forman un curioso grupo: *Penélopez*: solo con la adición de una *z*, consigue unir dos mundos tan alejados como contrarios y producir un efecto absolutamente surrealista: «esposa de Ulises, rey de Ítaca, que harta de tejer y de esperar a su esposo, acabó casándose con el hijo de un famoso fabricante de chocolate español». Hay que reconocer que a nadie se le hubiera ocurrido un pretendiente tan nuestro. El famoso político francés, presidente de la República, *Pompidú*, se convierte gracias a una sustitución sinonímica en «culodú». Una forma rápida de impactar en la línea de flotación de la *grandeur* francesa. Finalmente, la inocente muchacha de nuestros cuentos de niños cambia el nombre por culpa de una conducta desordenada: *Trancanieves* es un «personaje de cuento infantil que aprovecha la ausencia de los enanos para ponerse morada de whisky».

4. CONCLUSIÓN

Y volvemos a Cortázar (1994 614). En el capítulo 99 de *Rayuela*, Oliveira afirma sobre Morelli: «Lo único claro en todo lo que ha escrito el viejo es que si seguimos utilizando el lenguaje en su clave corriente, con sus finalidades corrientes, nos moriremos sin haber sabido el verdadero nombre del día». En fin, hemos visto ejemplos de palabras fuera de su clave corriente, con la clave del humor. Hemos desautomatizado durante unos momentos las palabras. Es una reflexión, en muchos casos ingeniosa (en otros, no tanto), sobre la transparencia de las palabras: el intento de quedarse en ella, en la palabra en sí, como elemento autónomo, no como mero transmisor de realidad. Se trata de hacer las palabras transparentes, de romper su convencionalidad, de buscar una motivación, rara y absurda casi siempre, que provoque la sonrisa, de la que tan necesitado está el ser humano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez de Miranda, Pedro. «Algunos diccionarios burlescos de la primera mitad del siglo XIX (1811-1855)». *Romanticismo 2. Atti del III Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano. Il linguaggio romántico*. Génova: Università, 1984. 155-167.
- Anonyme(s). *Petit dictionnaire des mots retrouvés* (1928). Paris: Mots et Cie, 2010.
- Bierce, Ambrose. *Diccionario del diablo* (1911). Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2005.
- Carroll, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1994.
- Clarasó, Noel. *Diccionario humorístico*. Barcelona: Sintet, 1966.
- Clarasó, Noel. *Antología de textos, citas, frases, modismos y decires*. Barcelona: Acervo, 1992.
- Coll, José Luis. *El diccionario de Coll*. Barcelona: Planeta, 1975.
- Coll, José Luis. *El eroticoll (Diccionario erótico)*. Madrid: Temas de hoy, 1991.
- Coll, José Luis. *Diccionario Coll del siglo XXI*. Barcelona: Planeta, 2000.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Martínez, José Antonio. *Propiedades del lenguaje poético*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1975.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español* (2 vols.). Madrid: Gredos, 1967-1968.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.
- Serra, Màrius. *Verbalia (Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario)*. Barcelona: Península, 2000.
- Umbral, Francisco. *Diccionario para pobres*. Madrid: Ediciones irreverentes, 2007.
- Vigara, Ana María. *El chiste y la comunicación lúdica, lenguaje y praxis*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1994.



MARILUZ GUTIÉRREZ ARAUS¹

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

mgutierrez@flog.uned.es

Artículo recibido: 05 /11/2012 - aceptado: 20/01/2013

TABÚES, EUFEMISMOS Y HUMOR

RESUMEN:

En todas las culturas existen conceptos, hechos y objetos de la realidad que son considerados tabúes y, en consecuencia, prohibidos en cualquier circunstancia o en una situación específica por un grupo social determinado. En todo idioma, por tanto, existen ciertas palabras cuyo empleo se halla restringido o impedido porque la sociedad considera prohibido, por razones varias, «nombrar» la cosa directamente. En torno a este mundo de lo prohibido, el ser humano siempre se siente implicado, concernido, interesado. Y, claro, en nuestras diversas culturas de habla española, la variedad de las denominaciones de los conceptos tabúes y su variedad de eufemismos, se presta enormemente al juego humorístico, es una fuente rica de humor llena de posibilidades de expresividad.

PALABRAS CLAVE: lingüística, variedades del español, polisemia, sociolingüística, humor.

ABSTRACT:

In every culture there exist certain concepts, facts, and objects of reality that are considered taboo; for this reason they are prohibited either under all circumstances or in those determined by specific social groups. Humans are always involved in, concerned about, and interested in the world of the prohibited. The variety of concepts that are taboo and the wide range of euphemisms throughout the large and diverse Spanish-speaking geographic area lend themselves to humor and facilitate expression. In this article, we present several taboo words that used frequently and that are an inexhaustible source for

¹ Catedrática de Lengua Española del Departamento de Lengua Española y Lingüística General de la Facultad de Filología de la UNED, es Directora del Máster en Enseñanza del Español como segunda lengua de la UNED desde su comienzo (once ediciones), y del Curso Experto Español como segunda lengua: enseñanza y aprendizaje (siete ediciones). Sus líneas de investigación y de docencia son: la sintaxis del español, diferentes aspectos de la gramática del español y la lingüística aplicada a la enseñanza del español como segunda lengua. Entre sus publicaciones destacan *Problemas fundamentales de la gramática del español como segunda lengua* (2012-4ª edición, Madrid, Arco Libros), *Estructuras sintácticas del español actual* (Madrid, SGEL, 1997), *Lengua Española*, Curso de Acceso de la UNED (Madrid, 1999, CEURA-en colaboración) e *Introducción a la Lengua Española* (2005, Madrid, CEURA, en colaboración).

humor all over the Spanish-speaking world, due first and foremost to the misunderstandings produced by polysemy.

KEYWORDS: linguistics, polysemy, variations of Spanish, sociolinguistics, humor

INTRODUCCIÓN

Como es bien sabido, *tabú* es un vocablo de la Polinesia, que, en sentido general, significa «prohibición». Las áreas prohibidas o tabuizadas son, generalmente, *el sexo, las excreciones corporales, las deformaciones físicas, las carencias mentales, las debilidades morales, la edad avanzada, las enfermedades incurables, la muerte*, etc. La palabra «*tabú*» fue introducida por el capitán Cook en el inglés, de donde pasó a otras lenguas europeas con su sentido general que quiere decir que «una cosa está prohibida». Desde sus orígenes, la palabra *tabú* ha viajado tan ampliamente como el mismo Cook y se usa ahora a lo largo de todo el mundo influido por el inglés. Recientes investigaciones han demostrado que el *tabú* se conoce en todas las comunidades y en todos los tiempos y que desempeña un papel bastante considerable en nuestras propias lenguas.

Un *eufemismo* es, como define la RAE: (Del lat. *euphemismus*, y este del gr. εὐφημισμός): «Manifestación suave o decorosa de ideas cuya recta y franca expresión sería dura o malsonante». Es, por tanto, una palabra o expresión políticamente aceptable o menos ofensiva que sustituye a otra palabra de mal gusto o *tabú*, la cual puede ofender o sugerir algo no placentero o peyorativo al oyente.

Algunos eufemismos tienen la intención de ser cómicos. Esto sucede cuando se pretende usar palabras inofensivas o expresiones para desorientar, evadirnos, o evitar hacernos conscientes de una realidad cruda y desagradable. A menudo el propio eufemismo pasa a ser considerado vulgar con el tiempo para ser sustituido de nuevo. Es decir, estos términos se cargan, con el uso para designar un referente prohibido, de un matiz de rechazo o censura, por lo que se hace necesario recurrir a un nuevo eufemismo o a la sustitución. Cabe indicar que el eufemismo no siempre reemplaza a palabras de la jerga en un idioma, sino que muchas veces sustituye a palabras aceptadas en el uso normal pero que por alguna razón se consideran *tabúes*. Los eufemismos son muy empleados en el *lenguaje políticamente correcto* para evitar posibles ofensas a grupos de individuos, o como instrumento de manipulación del lenguaje para hacer más fácil la aceptación por la «masa» de ideologías que, expuestas de otro modo, resultarían reprobables. Son comunes en la política para camuflar o hacer que suenen más naturales las políticas impopulares, o reducir el impacto al comunicar una crisis económica.

Lo contrario de un eufemismo es un *disfemismo*. Junto a esta palabra técnica coexisten otras equivalentes, como: ‘tacos’, ‘improperios’, ‘palabras malsonantes’, ‘fuertes’, ‘vulgares’, etc. Esta parcela del vocabulario se tiene como ofensiva, y puesto que la ofensa es una forma de agresión, la propia sociedad la prohíbe y la sanciona con métodos variados, a veces incluso mediante leyes. Se trata de vocablos, en principio alusivos a contenidos semánticos muy diversos, pero en las ciudades actuales los temas que los propician son principalmente los sexuales y los escatológicos, según Martínez Valdueza (1995, 105).

1. TIPOS DE TABÚES

Se han descrito diferentes tipos de tabúes. Ullman (*Semántica*, 231-235) propone tres grupos de tabúes del lenguaje que veremos por separado:

1.-Tabú del miedo, que responde al pavor reverencial en que son mantenidos los seres y fenómenos sobrenaturales. La palabra *diablo*, por ejemplo, no se menciona en muchos países y grupos sociales, por lo que se le sustituye por denominaciones como: *el cachudo, el cornudo, el malo, el maligno, el uñudo, etc.*

La *muerte* como tabú tiene variados eufemismos para denominarla:

- la creatividad puede ser aséptica: «*dejar de existir*»
- piadosa: «*entregar el alma a Dios*», «*pasar a mejor vida*»),
- poética: «*exhalar el último suspiro*»
- o meramente anatómica «*doblar la cabeza*», «*cerrar los ojos*».

Mil maneras de no conjugar el verbo «morir», que a su vez busca sinónimos menos terminantes como «*fallecer*», «*expirar*», «*perecer*», «*sucumbir*», etc. Sin embargo, ante el tabú también la lengua se envalentona y, si con el eufemismo emprende un movimiento de huida, con el *disfemismo* aparenta plantar cara a lo temido. Y *aquí surge el humor negro*: «morir» es «*palmarla*», «*estirar la pata*», «*liar el petate*», «*diñarla*», «*irse al otro barrio*», «*hacerse un traje de madera*», «*espicharla*» «*doblar la servilleta*», «*apagar la radio*», «*dejar de fumar*», «*ir a criar malvas*», «*tomar el tole*»... Otra forma, en fin, de ahuyentar los fantasmas...

2. Tabú de la decencia, que comprende tres esferas: el sexo, ciertas partes y funciones del cuerpo, y los juramentos. Ernesto Miranda Garay, en su *Folklore médico nicaragüense* (1997: 191), nos dice que algunos indígenas llamaban «*incómoda*» a la mujer embarazada, término que en latín significa lo mismo: embarazo=dificultad.

Es bien sabido que en la cultura hispánica el interés por *lo sexual* es grande y es fuente de gran variedad lingüística para los juegos de humor, como se trata más adelante.

3. *Tabú de la delicadeza*, que consiste en *eludir—como tendencia humana general— la referencia directa a los asuntos desagradables, conflictivos socialmente*. En este grupo se incluyen los nombres de los defectos físicos y mentales, las acciones criminales, etc. Arnulfo D. Trejo, en su *Diccionario etimológico latinoamericano del léxico de la delincuencia* (1960: 1-11), registra más de treinta sinónimos para robar, entre los que figuran tres conocidos entre nosotros: *bailar*, *desplumar* y *clavar*, éste último empleado por los pandilleros, de quienes agregamos: *batear*, *ganar*, *destazar*, *desturcar*, *tamalear* y *tamarindear*.

Son muchos los tabúes de la sociedad y sus problemas (la violencia, la locura, la vejez...) En muchos periódicos en español vemos cómo se llama:

- *Intervención militar* -> Guerra
- *Daños colaterales* -> Víctimas civiles
- *Brazo armado* -> Organización terrorista
- *Funcionario de prisiones* -> Carcelero
- *Interno* -> Preso o recluso
- *Establecimiento penitenciario, unidad de internamiento* -> Cárcel
- *Centro psiquiátrico* -> Manicomio
- *Geriátrico, Residencia para la tercera Edad* -> Asilo
- *Relleno/-a, entrado/-a en carnes, grande* -> Gordo/a
- *Persona con capacidades diferentes* -> Discapacitado

Ante el hecho de que «lo que a mí me divierte a ti puede no resultarte gracioso, incluso puede ofenderte», ante la diversidad y subjetividad del sentido del humor, la gente tiene cierto miedo. Este temor ha aumentado con la multiculturalidad reinante y la extensión del movimiento de lo políticamente correcto. Como es bien sabido, en estos tiempos hay que medir cada cosa que se dice y los buenos nunca fuman en las películas, Internet se ha convertido en ese gran váter global, lo que antaño fue el retrete de la escuela, o el bar de carretera, lugares en que leemos y escribimos aquello que no nos está permitido decir ni delante de nuestros amigos.

2. USO HUMORÍSTICO

Es curioso el uso humorístico que puede hacerse de ese grupo de palabras para designar «el lugar donde se realizan las necesidades intestinales». Alfonso

Ussía sostiene con sarcasmo que: «No se va al *váter*. Hay expresiones que terminan con cualquier presencia. Una de ellas, *voy al váter*, *vengo del váter*, actúa de fiscal implacable contra quienes casi han conseguido ser finos y engañar a la gente. Pero esa frase, que suele escaparse, equivale a una sentencia de muerte social. Porque al *váter* no va nadie decente. El *váter* no existe. A donde se va es al *cuarto de baño*, tenga o no baño. Ni *váter*, ni *servicios*, ni *aseos*, ni *lavabos*. El cuarto de baño, aunque sólo tenga una ducha y un retrete, es el cuarto de baño y nada más. En la sagrada intimidad de su recinto se puede –y se debe– hacer las necesidades»(1992: 17-19).

Los puristas han preferido siempre *retrete*, que es importación mediterránea. Eufemismos son también *excusado*, *aseo*, *lavabo*. Últimamente se prefiere la voz *servicio*, lo que indica lo devaluados que deben estar entre nosotros los servicios todos.

Por otro lado, se puede cuestionar el empleo de muchas de estas expresiones, como «ir al lavabo» aunque no vaya a lavarme, sino lo que realmente iba a hacer era «sentarme en el retrete». O lo que es lo mismo: iba a entrar en el cuarto de baño, pero no para bañarme. O lo que es igual: me dirigía al cuarto de aseo, pero no precisamente para asearme. Por qué a dicho habitáculo no se le denomina por lo que allí se hace, se le dice *cuarto de baño*, cuando de las cinco o seis veces que entramos al cabo del día raro es que nos bañemos. También sorprende que al *váter* se le llame «inodoro», cuando con frecuencia huele mal.

Es tradicional el prestigio de los extranjerismos para lograr el eufemismo. Nótese que: *retrete* es un galicismo que significa lugar donde alguien se retira, *váter* es un anglicismo derivado de «water close».

De todos los letreros con palabras, tal vez, el más sorprendente es *Aseos*. A este término va referido el siguiente comentario del conocido periodista español Ónega (2004): «Los españoles son los europeos más preocupados por su higiene. Bueno, de parte de este programa, felicidades por ser tan pulcros y oler tan bien. Y a ver si esa inquietud llega a los wáteres de bares, cafeterías, cines y estaciones de servicio. Ponen por fuera un letrero que dice *aseos*, y eso de aseos no se lo cree ni el dueño. Son una pocilga donde hay que entrar con zancos para no pisar los pises de media humanidad».

3. VARIEDADES DEL ESPAÑOL

Humberto López Morales, en su interesante ensayo «América en sus palabras» (2000:16) señala que muchas veces los eufemismos resultan palabras enteramen-

te desconocidas con el significado especial que se les ha asignado: Podemos estar oyendo hablar de *araña, bacalao, bagre, cabra, chiva, chucha, gallina, ganado, ganso, gaviota, guajolota (pava), jibara, lagartija, leona, loba, oveja, polilla, sapo, vaca*, por ejemplo, y no enterarnos de que son designaciones eufemísticas de «prostituta» en diferentes lugares del dominio hispánico.

Es importante señalar que es grande la variedad de los *disfemismos* en el mundo hispánico. Para insultar a alguien que consideramos «imbécil», se emplean muy diferentes palabras intencionalmente peyorativas, despectivas o insultantes y es interesante que podamos identificar el origen del hispanohablante también por el insulto que lanza por su boca: *pendejo, boludo, pelotudo, buevón, gilipollas, comemierda*, etc.

Entra en la cercanía del humor negro el hecho de que alguien llegue a una funeraria y para saber dónde está el cuerpo del difunto (eufemismo de cadáver) pregunta: «¿Dónde está el fiambre?»; o cuando en una reunión ve que está entrando una *persona de edad avanzada* (eufemismo de «viejo») le dice a quien está a su lado: «está entrando una momia» (disfemismo) o: «llegó Matusalén».

En ocasiones, un término considerado disfemismo se desemantiza: pierde su significación peyorativa, porque sus usuarios debilitan su connotación injuriosa, como el caso de *buey, macho, animal, bestia y caballo*, voces que nuestros jóvenes dicen y escuchan muchas veces sin enfadarse, sino como apelativos del tipo de: *chico, colega, amigo...*

Una palabra considerada tabú en un país o región, no lo es en otra parte. Incluso, el significado de los términos varía no sólo a través del tiempo, sino de país a país, dentro de una misma región y hasta en los mismos grupos de distinta categoría (social, profesional, etc.) . Precisamente es la *variedad diatópica*, dialectal, la que produce una fuente de posibles chistes, de juegos lingüísticos teñidos de humor, tema que nos ocupa. En verdad, las expresiones tabuizadas o disfemísticas en un lugar , como afirman Zamora Munné y Guitart (1982, 162-163), pueden en otros carecer de matiz negativo. Nos fijaremos en unas cuantas:

- El verbo *coger*, que es impronunciable en Argentina, o problemático en México, así que, como dice el premio nobel Cela, en su *Diccionario secreto* : «allí los caballeros no cogen del brazo a una dama, sino que se ven obligados a agarrarla», y sabemos que «agarrar» es algo agresivo para un español. Todos hemos oído chistes basados en el uso variado de esta palabra en el dominio hispánico y muchos no la usamos al llegar a lugares donde hay hispanohablantes a quienes puede molestarles.

- De igual modo, en Argentina, y en otros países, *recular* es voz tabú por la evocación que puede sugerir; es conocido que entre las palabras más duras para el oído de un hispanohablante de América está el término *culo*, que no es tan malsonante en España y se oye en algunas expresiones no muy vulgares. Entre los eufemismos hispánicos para este término tan tabuizado están: *trasero*, *sentadera*, *fondillo*, *nalgas*, *bumper*.
- Suceden cosas como que en Chile los pájaros no tienen *pico*, no, porque significa ‘pene’, ni tampoco en Puerto Rico se habla tranquilamente de los *bichos* como equivalente a «animales», tal como sucede en el resto del mundo hispánico, dado que significa lo mismo, el órgano masculino.
- Como ocurre con el fruto del papayo, que en La Habana se prefiere llamar «fruta bomba», frente al término *papaya*, que significa «vagina» allí, pero es usado en otras regiones de la isla y en la mayoría de países sin connotación sexual.
- Tampoco hay que molestarse si un chileno dice *coño* para designar a un hombre natural de España, es decir, usar «un coño» por un español. Claro que no hay que olvidar que en Venezuela *coño* significa «un individuo cualquiera», y en Ecuador es «un tipo tacaño».
- La palabra *concha*, en varios países del Cono Sur, alude a «vagina», mientras es el caparazón de un molusco en España y en Centroamérica se emplea la frase interjectiva «¡Qué concha!» o el derivado «conchudo» para referirse al descarado o sinvergüenza. En España es un nombre propio de mujer Concha, o bien un apellido.
- Hay una palabra hermosa y nobilísima del español, la *madre*, que en España y en otros países es usada sin ningún sentido problemático, pero se emplea en muchas ocasiones con sentido irrespetuoso y obsceno en algunos países hispanoamericanos, como en México. En varios países «mentar la madre» es una de las expresiones más bajas e injuriosas que conocemos. Por eso el oyente -siempre alerta, especialmente con la entonación y el gesto- se esmera en percibir en su interlocutor toda la intención y suspicacia con que pueda teñir la expresión.. El uso de «mamá» como eufemismo en lugar de «madre» se presta a bromas entre ambos lados del Atlántico, dado que «mamá» se usa en España para los niños o como vocativo, frente al uso sustitutorio de «madre» en América.

- Un término que en varios países se usa como equivalente de los sorteos de lotería, la *polla*, es un fuerte tabú en España por designar «el órgano masculino» y son muchas las anécdotas y chistes que en torno a ello hemos oído y reído muchas veces, como los españoles que se tomaron una foto delante del comercio con ese nombre para luego hacer bromas a su regreso a España.
- Que te llamen «capullo» puede ser un piropo, un halago para una mujer en algunos lugares de América, pero si en España le llaman a un hombre «capullo» es un insulto. Se trata en España de un disfemismo fuerte equivalente a «gilipollas».
- En España tiene todo el decoro preguntar a alguien casado por su «mujer». Es tradición de siglos, registrada ya en el primer monumento de la literatura castellana que se conserva, el Poema del Cid. Pero en Hispanoamérica «su mujer» es poco respetuoso. *Mi mujer, mi señora, mi esposa* tienen en el español peninsular la misma significación. En cambio, son los vocablos «mi señora», «mi esposa», «mi señora esposa» los que se usan en América como un tratamiento de estimación y respeto merecidos.

4. CONCLUSIÓN

Para terminar recordemos que, mientras la antropología, la etnografía y la psicolingüística han estudiado abundantemente el tabú, en lingüística esos temas han conseguido solo la atención de la semántica y de la dialectología. Los semantistas se han encargado de 1) definir el tabú, junto a su contrapartida, el eufemismo; lo han analizado en cuanto a causa de cambios semánticos, clasificándolos bien como fuerza emotiva, bien como presión social; lo han catalogado como un tipo de connotación, 2) han señalado el aspecto dissociativo del eufemismo; lo han visto como un neutralizador de la función de síntoma o de señal que tiene el tabú. Los dialectólogos, por su parte, se han dedicado a confeccionar nóminas de palabras tabuizadas y de sus correspondientes eufemismos, clasificándolos.

La importancia del estudio del tabú desde el punto de vista sociolingüístico ha sido puesta de relieve por estudiosos como H. López Morales, quien en «Sociolingüística del tabú», pone en relación asociativa dos conjuntos de datos, lingüísticos, de una parte, y sociales, de otra. De esta investigación se ofrecen conclusiones interesantes como que los hombres favorecen la tabuización en un 65,3 por ciento, mientras que las mujeres lo hacen solo en un 34,6.

Otro tanto puede decirse de las generaciones: a medida que se sube en el espectro generacional disminuye el uso del tabú (53% en la primera generación, 34,4 en la segunda y solo un 12,5 por ciento en la tercera). En lo referente a los sociolectos el nivel más conservador de todos es el más bajo del espectro, y a una gran distancia de los otros tres. Señala López Morales que «no fue el sociolecto más alto el más conservador sino, por el contrario, el más bajo, invirtiendo de este modo nuestras suposiciones iniciales». La investigación de Martínez Valdueza (1995) en Las Palmas de Gran Canaria vino en apoyo de estos resultados.

Los datos expuestos anteriormente dejan fuera de toda duda razonable que el comportamiento del tabú lingüístico, y naturalmente el del eufemismo, está controlado por los factores sexo/género, edad, y nivel sociocultural de los sujetos; a esta variable social, hay que añadir otra de carácter lingüístico, y es la variación diafásica o estilística. Los estudios realizados hasta ahora en la línea del de López Morales –muy pocos, en realidad– nos dejan ver una parte de la realidad lingüística, pero es imprescindible la realización de otras investigaciones en diferentes zonas hispánicas para poder llegar a conclusiones mejor fundadas.

Hemos intentado poner de relieve que el juego en el uso de tabúes y de eufemismos es una fuente inagotable para el humor en todo el mundo hispánico. Y asimismo que hay una gran potencialidad de juego con los equívocos producidos por la polisemia de ciertos vocablos a lo largo y ancho de las diversas áreas geográficas hispánicas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- López Morales, Humberto. *Estratificación social del español de San Juan de Puerto Rico*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- *Sociolingüística del tabú. El caso de Puerto Rico*. Madrid: MS, 1990.
- ‘Papel del nivel sociocultural y del estilo lingüístico en el uso del eufemismo’, en *Trabajos de sociolingüística hispánica*, ed. por Francisco Moreno, 27-35. *Ensayos y documentos* 27, Alcalá: Universidad de Alcalá, 1997.
- ‘América en sus palabras’, *Lengua* (Academia Nicaragüense de la Lengua), Segunda época, N.º 22, 14-39, 2000.
- ‘Sociolingüística de tabú’, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005.
- Martínez Valdueza, Pilar. *El tabú lingüístico: estudio sociolingüístico de Las Palmas de Gran Canaria* [Tesis doctoral inédita], Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas, 1995.
- ‘Status quaestionis: el tabú lingüístico’, *Lingüística* 10.115-139, 1998.
- Miranda Garay, Ernesto. *Folklore médico nicaragüense*, 1997.
- Trejo, Arnulfo D. *Diccionario etimológico latinoamericano del léxico de la delincuencia*, 1960.
- Ullman, Stephen. *Semántica*, Madrid: Aguilar, 1965.
- Ussia, Alfonso. *Tratado de las buenas maneras 1*, Madrid: Planeta, 1992.
- Zamora Munné, Juan C. y Guitart, Jorge. *Dialectología hispanoamericana*, Almar, 1982.



CINE



MARIANO GÓMEZ ARANDA¹

Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC

mariano.gomez@cchs.csic.es

Artículo recibido: 16/12/2012 - aceptado: 17/02/2013

EL HUMOR EN EL CINE ESPAÑOL DURANTE LA ÉPOCA DE FRANCO

RESUMEN:

Este artículo analiza tres películas españolas rodadas durante los años 50 y 60 del siglo XX: *Historias de la radio* (1955), *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) y *El extraño viaje* (1964). Se trata de tres comedias cinematográficas que representan los tipos de humor más habituales en el cine español de aquellos años: el humor sentimental y tierno fomentado por el régimen franquista, el humor irónico y ácido y el humor macabro y grotesco. También se analizan los orígenes del humor de estas comedias en conexión con la tradición cinematográfica y literaria española, así como los elementos comunes que tienen con otras películas similares del mismo período. Estas películas también demuestran que el humor era utilizado como válvula de escape para soportar las dificultades económicas y sociales por las que pasó la sociedad española durante la dictadura franquista.

PALABRAS CLAVE: Cine español, dictadura franquista, humor sentimental, humor irónico, humor macabro.

ABSTRACT:

This article analyses three Spanish movies filmed during the 50's and 60's of the 20th century: *Historias de la radio* (1955), *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) and *El extraño viaje* (1964). These three comedies are representative of the different humor styles of Spanish cinema at those times: sentimental and soft humor fostered by the Francoist regime, ironic and acid humor, and macabre and grotesque humor. The origins of the humor in these comedies in connection with the Spanish cinematographic and literary traditions,

¹ Mariano Gómez Aranda es Investigador del CSIC. Su campo de investigación es la ciencia y el pensamiento de los judíos de la Península Ibérica en la Edad Media. Ha publicado varias ediciones críticas de obras de autores judíos medievales, así como varios artículos sobre exégesis bíblica, filosofía y ciencia medieval. Es profesor en New York University en Madrid y en el programa de verano de Middlebury College en EE.UU., donde imparte cursos sobre judíos, musulmanes y cristianos en la Península Ibérica y de historia y religiones en el Mediterráneo.

as well as the common elements in these comedies and in other contemporary films are also analysed. These films also demonstrate that humor was used as a escape to bear the economic and social difficulties of the Spanish society during the Francoist regime.

KEYWORDS: Spanish cinema, Francoist regime, sentimental humor, ironic humor, macabre humor.

1. INTRODUCCIÓN

Durante los años 50 y 60 del siglo pasado, mientras España vivía la dictadura franquista, se elaboraron en nuestro país un gran número de comedias cinematográficas que tenían el humor como elemento principal de sus argumentos. Se trata de una de las épocas más prolíficas del cine español, que dio lugar a obras como *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) de Luis García Berlanga, *Historias de la radio* (1955) de José Luis Sáenz de Heredia y *El extraño viaje* (1964) de Fernando Fernán-Gómez. La gente que asistía a los cines para ver estas películas buscaba un medio para evadirse de la dura realidad en la que estaban viviendo, lo que permitió a estas películas gozar de un gran éxito, no sólo en el momento de su estreno, sino posteriormente, cuando se han convertido en emblemáticas del pensamiento y la mentalidad de una época concreta en la historia de España.

En este artículo analizaré el tipo de humor que se refleja en estas películas porque las considero representativas de los distintos tipos de comedias cinematográficas que se hicieron en la época franquista. Pretendo, además, explicar los orígenes del humor de estas comedias, sus raíces, las peculiaridades de cada una de ellas y las conexiones que tienen con otras películas similares que se estrenaron por aquellos años. Con ello intento demostrar cuáles eran los elementos que despertaban el humor de los españoles que vivían la dictadura franquista, un régimen que, aunque pretendía censurar todo tipo de manifestaciones creativas o apropiarse de ellas para manipularlas —el humor incluido—, no consiguió acabar con la originalidad y la creatividad de los autores.

Tal como ha señalado William Fry, a pesar de las duras condiciones que se vivieron en la sociedad española durante la dictadura de Franco y las múltiples represiones que los opositores al régimen tuvieron que soportar, el humor fue uno de las elementos de dicha sociedad más difíciles de reprimir, porque, como suele ocurrir en los regímenes totalitarios, el humor persiste y se convierte en un recurso oculto para la supervivencia (Fry 1997: 169).

2. LA COMEDIA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA EN LA PRIMERA MITAD DEL S. XX

La comedia cinematográfica en España se remonta ya a los mismos orígenes del cine. Como sucedió en todos los países en que surgió este nuevo invento, los cineastas españoles se dieron cuenta muy pronto de que el cine tenía la capacidad de divertir y de hacer reír. En 1897, Fructuós Gelabert rodó un corto de carácter cómico titulado *Riña en un café*. En los primeros años del siglo XX, destacaron los trabajos de Segundo de Chomón, autor de un gran número de cortometrajes en los que destacan la fantasía, los efectos especiales y la comicidad.

El cine mudo en España desarrolla el género de la comedia, sobre todo a partir de los sainetes, las comedias teatrales costumbristas y las zarzuelas. Así, *La verbena de la paloma* fue adaptada al cine ya en 1921. Las comedias y sainetes de Carlos Arniches son las obras de teatro de un autor español que más veces han sido llevadas a la pantalla, tanto durante el cine mudo como, sobre todo, en el sonoro. También las obras de los hermanos Álvarez Quintero recibieron adaptaciones cinematográficas desde muy pronto. El sainete populista y la comedia burguesa van a destacar en las obras dirigidas por Florián Rey en la década de los 20 y 30. Su comedia *El pilluelo de Madrid* (1925) está considerada como «el primer sainete escrito directamente para la pantalla» (Gubern etc. 1995: 112), aunque su película más famosa es un melodrama de análisis y denuncia social, *La aldea maldita* (1930).

En la segunda mitad de la década de los veinte, destaca el humor fomentado por Ramón Gómez de la Serna, que va a animar a un grupo de intelectuales relacionados con el mundo cinematográfico, como Miguel Mihura, Enrique Jardiel Poncela o Edgar Neville, a desarrollar en sus creaciones artísticas un tipo de humor de vanguardia, alejado de los convencionalismos del humor costumbrista que se había venido desarrollando hasta entonces. Este nuevo concepto de humor que defendía Gómez de la Serna se basaba fundamentalmente en el alejamiento de referencias concretas a la realidad, en la búsqueda de lo absurdo, en la mezcla de elementos heterogéneos, en la ruptura de las conexiones lógicas y en la explotación de las perspectivas inusuales. (Bauer 2010: 66-67).

Con la llegada del sonoro, siguen triunfando en el cine las comedias que utilizan el estilo sainetesco, costumbrista y zarzuelero y que encontramos en las películas de los años 30, como, por ejemplo, en *Don Quintín el amargao* (1935) de Luis Marquina, basado en un sainete de Arniches, en el que tendrían especial importancia los personajes secundarios, conforme a las reglas del género. El tipo de humor que reflejan estas comedias podríamos catalogarlo como «humor fácil», que se fundamenta en argumentos sencillos y esquemáticos, utiliza muchos estereotipos fácilmente reconocibles por el espectador, refleja aspectos y costumbres

de la vida cotidiana, sobre todo de ambiente rural, y se expresa a través de unos «personajes-tipos» que se convierten, en muchas ocasiones, en representantes de los diversos estamentos de la sociedad. Así, por ejemplo, en el caso de los ambientes rurales, podemos encontrar en las películas al cura, al alcalde y a la guardia civil, entre otros. También es frecuente encontrar al personaje del pícaro, que hace reír por el ingenio que demuestra y que entronca la comedia cinematográfica española con la tradición literaria de la picaresca.

El estallido de la guerra civil también dividió al cine español en dos bandos. Pocas comedias se rodaron en aquellos años y las opciones se decantaron hacia la elaboración de películas de carácter documental y propagandístico y de producción institucional. Un ejemplo paradigmático del cine de aquellos tiempos es *Sierra de Teruel (Espoir)* (1939) de André Malraux.

Tras la guerra civil, con el triunfo del franquismo comienza un proceso de ideologización de la sociedad española para adaptarla al nuevo régimen. No cabe duda de que los franquistas se dieron cuenta muy pronto de que el cine, junto con la radio y la prensa escrita, serviría de manera muy eficaz para transmitir sus principios ideológicos. En los años 40 se potencia un tipo de cine que explota al máximo la «españolidad», el nacionalismo español y los tópicos de nuestra cultura, y se insiste mucho en el concepto de «raza» hispana, en lo castizo y en lo típico y típico de la cultura y el folclore español (Gubern etc. 1995: 212ss.). El director de cine José Luis Sáenz de Heredia se convertiría por aquellos años en el máximo exponente de la cinematografía oficial, hasta el punto de que llegó a rodar una película con guión del propio Francisco Franco: *Raza* (1941).

La comedia española, por su parte, siguió basándose en sainetes y comedias teatrales y no se contagió demasiado de ese espíritu de españolidad que encontramos en otros géneros. Esto se debe, en mi opinión, al talento de directores como Edgar Neville y de guionistas como Miguel Mihura, que no se identificaban demasiado con los tópicos de la «españolidad» y que desarrollaron un cine más personal y original. Junto con las adaptaciones de las obras teatrales de Jardiel Poncela, como *Los ladrones somos gente honrada* (1942), *Eloísa está debajo de un almendro* (1943) o *Los habitantes de la casa deshabitada* (1946), las comedias de estos autores tienen un marcado carácter costumbrista, aunque empiezan ya a introducir el carácter satírico y burlesco, con ciertos toques agrídulces e incluso macabros en algunos casos. Hay que destacar, entre ellas, *La vida en un hilo* (1945) de Edgar Neville, una comedia costumbrista de carácter agrídulce sobre el azar y la suerte en la vida.

Aunque en la segunda mitad de la década de los 40, la comedia cinematográfica española decayó, durante los años 50 y la primera parte de los años 60 vivió

sus años de esplendor, sobre todo gracias a los trabajos de autores como Luis García Berlanga, Fernando Fernán-Gómez, Edgar Neville, el italiano Marco Ferreri, el guionista Rafael Azcona y otros directores como Fernando Palacios o José María Forqué. La comedia de estos años va a añadir a las tradiciones sainetesca, costumbrista y folclórica de épocas anteriores la influencia de la comedia neorealista italiana de comienzos de los 50 e incluso de algunos géneros cinematográficos del Hollywood clásico como la comedia rosa, el musical o el melodrama (Pérez Rubio-Hernández Ruiz 2011: 95 y Heredero 1993: 235-250).

3. *HISTORIAS DE LA RADIO* (1955)

La película *Historias de la radio* es un homenaje al papel de este medio de comunicación en la sociedad española de mediados del siglo XX. En ella se cuentan tres pequeñas historias basadas en concursos radiofónicos, todas ellas enlazadas a través del locutor Gabriel y su prometida. Dos inventores que quieren patentar un pistón y necesitan dinero, un ladrón que contesta a una llamada telefónica mientras está robando y un niño que necesita ir a Suecia para operarse son los protagonistas de estas historias en torno a la radio.

La clave del humor de esta película, que pretende contar historias sencillas cercanas a la gente común y sin grandes pretensiones intelectuales, radica en las sorpresas y en los cambios de rumbo de su argumento, que provoca situaciones inesperadas. Muchos teóricos del humor e investigadores han enfatizado que la sorpresa y lo inesperado son factores importantes, e incluso necesarios, para apreciar y comprender el humor (Kozbelt-Nishioka 2010: 376). El ejemplo más significativo de esta característica lo encontramos en el famoso concurso «doble o nada» y en concreto en la escena en la que hacen al personaje del maestro la última pregunta: «¿Quién fue el delantero centro que marcó el primer gol oficial en el antiguo campo del club ciclista de San Sebastián cuando se inauguró?» Se trata de la pregunta más difícil del concurso, la que puede llevar al éxito o al fracaso porque puede suponer la posibilidad de curar al niño enfermo o su final. El maestro sufre un desvanecimiento y el espectador intuye que puede deberse a la dificultad de tal pregunta. Gracias a un hábil manejo del montaje, la película nos muestra las reacciones de los habitantes del pueblo ante la pregunta con el objetivo de dilatar la resolución del conflicto planteado. Cuando vuelven a repetir la pregunta, se produce la sorpresa: nadie podría imaginar que el maestro, lleno de orgullo y emoción contestase: «Fui yo, Anselmo Oñate, alias Pichirri, en 1915 y de penalti».

Como suele suceder en las grandes películas, el guión de esta sugiere mucho más de lo que vemos en pantalla. En esta pequeña escena está aludiendo a todo el

pasado oculto del personaje del maestro; así, nos enteramos de que en su juventud fue futbolista, marcó un gol en un partido probablemente poco trascendente para el resultado de aquel encuentro, sin saber que esa hazaña podría salvar muchos años después la vida de un niño. Este futbolista con el tiempo se hizo maestro y llegó a ser un hombre sabio, una trayectoria profesional que rompe con el estereotipo del hombre culto al que no se suele asociar con el mundo del fútbol. Esta escena demuestra que se trata de un héroe olvidado, que vuelve a convertirse en un nuevo héroe casi al final de su vida. De esta manera se sirve el director de la película para homenajear a los maestros nacionales de aquella época.

Esta escena sirve además para ilustrar otra de las características del humor de *Historias de la radio*. Se trata de un humor que va acompañado de la emoción y de la ternura; nos hace reír al mismo tiempo que nos conmueve y nos provoca las lágrimas, sobre todo porque vemos que los pobres, la gente humilde, los marginados de la sociedad, ya sean los científicos que están inventando un pistón, o el ladrón que roba a su casero para poder pagarle o el niño cuya enfermedad se va a curar, al final triunfan gracias al azar, la suerte y la buena voluntad de los demás (Heredero 1993: 244).

Esta mezcla de melancolía y humor, de ternura e ingenio convierten *Historias de la radio* en una película entrañable, próxima al estilo de las producciones italianas dirigidas por Vittorio de Sica o de los melodramas estadounidenses de Leo McCarey. También puede recordar a películas de Frank Capra como *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, 1946) por lo que tiene de triunfo de los más débiles, aunque es verdad que el carácter bondadoso que traslucen los personajes de Sáenz de Heredia en esta película contrasta fuertemente con la amargura que destilan muchas de las películas de Frank Capra.

Otro ejemplo muy significativo del uso del humor en esta película lo encontramos en el célebre diálogo de la escalera entre los dos actores disfrazados de esquiador. Se trata de una escena cruel en la que ambos personajes luchan a muerte, golpeándose con las sillas, para tratar de llegar el primero al estudio de radio y conseguir las ansiadas 3.000 ptas. de premio. La seriedad y el dramatismo del momento se rompen abruptamente para introducir uno de los diálogos humorísticos más ingeniosos de la película: —«¿Por qué quiere tanto dinero?» —«Para un invento importante, ¿y usted?» —«Para una señorita» —«¿Está enferma?» —«Qué va, esta importante», —«¿Tiene ud. un lío?» —«No señor, quiero tenerlo». —«Comprenda que lo mío es más importante» —«Es que no conoce ud. a esta señorita» —«Aunque sea una Venus, un invento es siempre algo de interés nacional» —«Mi nación soy yo y mi interés está en esta srta. Lo suyo, ¿qué es?, ¿otra bomba?» —«Un pistón a doble defector» —«Sin pistones podemos vivir, pero sin señoritas...» —«Yo vivo sin señorita.» —«Claro, por eso inventa ud. pistones». Como suele suceder con los buenos chistes, el humor que

nos provoca este diálogo se debe a las enormes sugerencias que encierra y a todo lo que nos podemos imaginar sobre cómo son las vidas de estos dos personajes y las motivaciones que les han llevado hasta esta situación.

Una de las claves para entender el humor de *Historias de la radio*, y que fue probablemente lo que hizo reír a los espectadores que la vieron cuando se estrenó, es que utiliza la gracia y el ingenio para reírse de las miserias y desgracias que atravesaba la sociedad de aquellos tiempos. Esta película nos muestra la situación de penuria de la España de los años cincuenta del siglo pasado y para ello se centra en algunas situaciones particulares que ejemplifican las carencias que se vivían por aquellos años. Así, el problema para hacer frente al alquiler de la vivienda ante la falta de recursos es, en la película, el motivo que lleva al ladrón a robar a su casero; la escasez de apoyos a la ciencia y a la investigación se ejemplifican en el fragmento en que los inventores de un artilugio tienen que recurrir a la radio para patentar su invento. La historia del niño enfermo pone en evidencia la situación de abandono en que se encontraban entonces las poblaciones rurales y la falta de recursos que sufría la sanidad pública. La película, por tanto, hace uso de los mecanismos del humor en situaciones desgraciadas para hacer reír al público, que se siente identificado con esas adversidades y utiliza la risa como mecanismo psicológico de terapia para poder superarlas.

A pesar de ello, *Historias de la radio* no es una película de denuncia social, ni de crítica feroz de las situaciones que muestra; más bien al contrario, pretende transmitir la necesidad de la gente de aquella época de creer en algo que les pudiera generar optimismo. La radio y los concursos en los que se podía ganar dinero, que permitían aliviar la mala situación en la que la gente se encontraba, se convertían en la España de entonces en posibles soluciones a la crisis, de manera similar al papel que juega la lotería en la España de hoy en día. Pero además, *Historias de la radio* pretende demostrar que existe una bondad intrínseca en el ser humano, pues es la generosidad de algunos personajes la que consigue resolver los conflictos planteados. En este sentido, se trata de una película esperanzadora y optimista.

Una gran parte del humor que consigue la película se debe al excelente trabajo de los actores y actrices que aparecen en ella, todos ellos habituales en las comedias de aquella época (Heredero 1993: 244). Aquí aparecen José Isbert como científico que se disfraza de esquimal, Ángel de Andrés en el papel de ladrón, José Luis Ozores interpretando al cura del pueblo, Tony Leblanc en una breve aparición como conductor de la camioneta que lleva a José Isbert a la radio, y otros muchos muy conocidos de aquel momento por sus papeles cómicos y que nada más aparecer en pantalla creaban una predisposición hacia la risa en el público que iba a ver sus películas.

En *Historias de la radio* nos encontramos con uno de los personajes más habituales en las comedias españolas de aquellos tiempos y que era utilizado con mucha frecuencia para conseguir el humor: el pícaro, figura tradicional en la literatura española. En el caso de *Historias de la radio* se trata de un pícaro ingenioso que despierta una cierta simpatía sobre todo porque la película quiere transmitir que, en el fondo, es una buena persona. Este tipo de personajes eran muy habituales en el cine de la época franquista, que quería transmitir la idea de que existe una bondad natural en todos los seres humanos, incluidos los pícaros. Sirva como ejemplo, entre muchos que se podían citar, otros casos de pícaros de este estilo como los que aparecen en la película *Atraco a la tres* (1962) de José María Forqué, en la que un grupo de pícaros, que son empleados de una sucursal de un banco, deciden atracar la propia sucursal para la que trabajan. También podemos encontrar personajes similares en *Los tramposos* (1959) de Pedro Lazaga o *Los dinamiteros* (1964) de Juan García Atienza.

A pesar de la bondad, el optimismo y la confianza en el ser humano que transmite *Historias de la radio*, no le faltan algunos puntos de humor crítico y de ironía, como por ejemplo en la escena en que el ladrón y su casero están tratando de resolver el asunto en el que están metidos, hacia el final de la historia, y el casero le dice al ladrón: «¿Acaso cree que esta es la primera vez que negocio con un ladrón? pero ¿qué idea tiene de lo que hoy significa negocio?». Irónico también es el hecho de que el casero utilice el documento de identidad del ladrón para cobrar el premio que le concede la radio, después de todas las dificultades por las que ha pasado este último para llevarle al estudio.

Otro de los recursos del humor utilizado por Sáenz de Heredia en esta película está basado en la manera en que el guión dosifica la información sobre el argumento que tienen tanto el espectador como los personajes que aparecen en la película. En la escena en que José Isbert vestido de esquimal, después de entrar en la radio y saber que no ha sido el primero en llegar, comienza a relatar su historia, el guión de la película juega con el efecto de la risa en dos planos diferentes: mientras el público que atiende en directo a ese programa de radio se ríe del relato de José Isbert porque desconocen el final trágico de la historia que está contando, los espectadores de la película no se ríen porque conocen ese final; sin embargo, los avatares por los que ha tenido que pasar el propio personaje de José Isbert ha producido la misma hilaridad en los espectadores de la película antes de conocer su final. Es decir, la información acerca de las circunstancias de los personajes o la falta de ella es lo que produce distintos niveles de humor. El relato inicialmente divertido del científico vestido de esquimal se convierte en una aventura heroica de un fracaso por no haber conseguido alcanzar el objetivo. Pero aquí nuevamente la sorpresa surge para poner un final feliz a la historia: el locutor de la radio saca de su bolsillo 3.000 ptas.

y se las entrega al científico para que pueda patentar su invento. Esta escena ilustra los mecanismos complejos utilizados por Sáenz de Heredia en *Historias de la radio* para conseguir el humor.

4. *BIENVENIDO MR. MARSHALL* (1953)

Frente al humor sentimental y tierno de *Historias de la radio*, en *Bienvenido Mr. Marshall* vamos a encontrar el humor ácido, sarcástico, burlesco y rompedor con las convenciones de la época. El contexto en el que se enmarca la película es el de la España de los años 50, cuando los Estados Unidos decidieron poner en marcha un plan de ayuda de reconstrucción de los países europeos que habían sufrido las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial con el objetivo, además, de evitar la influencia soviética en estos países. Se le llamó «Plan Marshall» por el nombre del Secretario de Estado de EE.UU. de aquellos años, George Marshall. España, aunque era una dictadura, recibió los beneficios de dicho plan, precisamente porque era un país anticomunista. Las ayudas prometidas por el gobierno de los Estados Unidos despertaron las ilusiones de mucha gente en España, que pensaba que les iban a colmar con todo tipo de regalos. Dichas ayudas, sin embargo, no fueron ni mucho menos todo lo abundantes que los españoles imaginaban que iban a ser. Esta película cuenta cómo en un pequeño pueblo de nuestro país se preparan para recibir las deseosas ayudas del Plan Marshall organizando una bienvenida a «los americanos», porque pensaban que iban a ser ellos en persona quienes las iban a llevar en mano. Los habitantes de este pueblo creían incluso que el mismísimo Mr. Marshall iba a acudir allí a colmar sus deseos y, por lo tanto, decidieron preparar un recibimiento ofreciéndole todo lo mejor que tenían. Allí acudió una folclórica famosa, Carmen Vargas –interpretada por una cantante profesional llamada Lolita Sevilla, que fue muy popular en la España de los años 50– con su representante para contribuir a dicho recibimiento.

Bienvenido Mr. Marshall es la sátira cáustica de una sociedad a la que presenta como inculta e ignorante, porque no sabe quiénes son los americanos y desconoce en qué consiste el Plan Marshall, e ingenua, porque piensa que dicho plan va a ser la panacea que ponga fin a todos sus problemas. También es esta película muy mordaz y sarcástica en el tratamiento de los personajes fuertes y poderosos, esos hombres vestidos de negro que vienen al pueblo a anunciar la llegada de los americanos. Tal como señalaba Antonio Muñoz Molina en sus comentarios sobre esta película en el programa de televisión *¡Qué grande es el cine!*, el hecho de que los poderosos vayan vestidos de traje negro ya es en sí mismo una manera de caracterizar a un determinado nivel de la sociedad, algo que servía como característica en aquella época, pero que hoy en día ya no es un recurso

posible. Al mismo tiempo, Berlanga muestra una gran piedad hacia los pobres y débiles –como podemos apreciar en la famosa escena de la petición de regalos–, que son tratados con nobleza y dignidad.

Sin embargo, mientras que la película es muy satírica con la sociedad o con determinados colectivos, como los poderosos, muestra enorme ternura, cariño y simpatía hacia los personajes particulares. Se trata de una característica muy habitual del estilo de las películas de Berlanga. Así, por ejemplo, la piedad y la misericordia de la sociedad española están satirizadas en *Plácido* (1961), aunque los personajes individuales de esta película están tratados con cariño. *La escopeta nacional* (1978) y sus secuelas, *Patrimonio Nacional* (1981) y *Nacional 3* (1982), son una sátira ácida de la sociedad de los primeros años de la democracia, sobre todo de las clases altas, es decir, de la aristocracia que ha perdido los privilegios que había tenido en la época de la dictadura. Sin embargo, los personajes concretos que aparecen en la película son tratados de forma entrañable, como el Marqués de Leguineche, interpretado por Luis Escobar. *El verdugo* (1963) es una película muy crítica contra la pena de muerte, que destaca la mezquindad, la mediocridad y la frustración de un colectivo miserable como eran los verdugos que ejecutaban a los condenados a la pena capital; sin embargo, nos presenta a un personaje entrañable, José Isbert, en el papel de verdugo anciano, y así, un individuo que debería aparecer como abyecto y despreciable se convierte en un ser que transmite pena y que nos hace sentir lástima. Lo mismo ocurre en esta película con la crítica feroz que expresa hacia una sociedad cruel, que fuerza y maneja a los individuos a hacer lo que no quieren –en este caso, el personaje del que será el nuevo verdugo–, una sociedad que lleva a un individuo a convertirse en ejecutor con tal de tener una vivienda. Sin embargo, el propio personaje interpretado por Nino Manfredi despierta una cierta ternura en el espectador cuando se conoce su vida privada y se comprende su cobardía y su carácter pusilánime, lo que lleva al público a apiadarse de él.

Otro de los mecanismos del humor utilizado con frecuencia en *Bienvenido Mr. Marshall* es la ironía que aparece en el tratamiento de algunos personajes. Hay que tener en cuenta que varios de los individuos que aparecen en *Bienvenido Mr. Marshall* coinciden con los de la tercera historia de *Historias de la radio*, pues en ambos casos encontramos a la maestra o al maestro, al cura y al alcalde, entre otros. Sin embargo, mientras en el caso de *Historias de la radio*, los tipos que representan actúan conforme a las convenciones sociales del momento –el maestro es un hombre sabio, el cura es muy beato y el alcalde tiene mucha autoridad–, en *Bienvenido Mr. Marshall*, Berlanga rompe esas convenciones a través de la ironía y produce la hilaridad. Así, la maestra que da lecciones sobre quiénes son los americanos necesita que el alumno más listo de la clase le pase la información desde debajo de la mesa. El cura del pueblo, cuando se entera de que los ame-

ricanos van a traer tantos beneficios, pronuncia la frase: «Está bien, porque siempre es mejor aceptar que dar», en un contexto en el que se esperaba escuchar todo lo contrario. Por su parte, la autoridad del alcalde es cuestionada en varias ocasiones por el representante de la cantante folclórica, como en la escena del balcón donde el alcalde quiere dar su discurso pero es incapaz de hacerlo hasta el punto de que es el representante de la artista el que acaba tomando la palabra. Esta ruptura de los cánones habituales que caracterizan a los personajes-tipos la encontramos en *Bienvenido Mr. Marshall* pero no en *Historias de la radio*.

Parte del humor que consigue *Bienvenido Mr. Marshall* se debe al desconocimiento que la sociedad española tenía en aquellos tiempos sobre cómo eran los americanos. En la parte inicial de la película, en la que se presentan las diferentes opiniones acerca de quiénes son estos desconocidos, Berlanga consigue un gran efecto gracias al montaje de escenas. Con esta técnica se consigue dar diferentes respuestas a la pregunta «¿quiénes son los americanos?». Así, la maestra responderá: «son los habitantes de EE.UU.» y el hidalgo responderá «indios», dando lugar a sus respectivas escenas.

Una diferencia notable entre *Historias de la radio* y *Bienvenido Mr. Marshall* la encontramos en el uso de los elementos folclóricos. En ambas películas aparece el personaje de la cantante folclórica: Carmen Vargas, interpretada por Lolita Sevilla, en el caso de *Bienvenido Mr. Marshall* y Gracia Montes, interpretándose a sí misma, en el caso de *Historias de la radio*. En esta última película encontramos además otros artistas típicos del folclore español, como el torero Rafael Gómez «El Gallo». Sin embargo, en el tratamiento de las actuaciones de las cantantes folclóricas hay diferencias en ambas películas. En *Historias de la radio* Carmen Vargas actúa conforme a los cánones del cine folclórico español, heredados muy probablemente del cine musical americano: canta una canción completa ante un público presente en la radio que aplaude al final. Sin embargo, las actuaciones de Lolita Sevilla en *Bienvenido Mr. Marshall* no se ajustan a dichos cánones. Tal como señalaba J. L. Garci en el coloquio sobre esta película emitido en el programa *¡Qué grande es el cine!*, Berlanga rompe con los esquemas clásicos del cine folclórico. La película no muestra las canciones completas, sino sólo algunos fragmentos y además, mediante la técnica del montaje, interrumpe las actuaciones para mostrar otras escenas que están ocurriendo al mismo tiempo que canta la artista. Al terminar una de las actuaciones de Lolita Sevilla la gente no la aplaude al final, algo inaudito en el cine musical tradicional. Además, la película presenta a la cantante como una persona inculta, que no sabe hablar –solo dice «ozú» o «ea» cuando le preguntan–, ni expresarse correctamente. Probablemente, los guionistas de la película pretendían, de esta manera, hacer una crítica del personaje-tipo que representaba a las cantantes folclóricas de entonces. En opinión de Garci, es posible que el tratamiento que Berlanga hace del personaje folclórico de la

cantante se deba a que el propio director sintió que le estaban imponiendo los cánones estilísticos del género folclórico del momento y se rebeló contra ellos. Es decir, para aceptar dichas imposiciones y al mismo tiempo mostrar su desacuerdo, Berlanga supo integrar en su película, de manera verdaderamente magistral, a un personaje impuesto por los cánones del cine musical rompiendo, al mismo tiempo, las normas establecidas para su puesta en escena.

Otro de los mecanismos del humor al que recurre Berlanga en alguna ocasión son los juegos de palabras. Cuando el representante de la cantante está criticando al alcalde sobre lo que este piensa preparar para recibir a los americanos le dice «Pero ¿qué impresión van a llevarse?» a lo que el alcalde contesta: «Ah pero ¿es que vienen a llevarse algo?, porque yo creía que era todo lo contrario».

También tenemos algunos toques de humor absurdo, muy típico del estilo de Miguel Mihura, que participó en el guión de la película. Encontramos varios ejemplos en la voz de fondo que aparece al principio de la película y que va presentando a los personajes; cuando le toca el turno a la maestra del pueblo, la voz dice: «La maestra está soltera, a pesar de lo cual es primavera, y multiplica sin equivocarse».

5. *EL EXTRAÑO VIAJE* (1964)

El humor macabro y grotesco encuentra su máxima expresión en un buen número de películas de finales de los años 50 y durante la década de los 60, entre las que podemos destacar *El verdugo* (1963), *El pisito* (1959) y *El cochecito* (1960) de Marco Ferreri, y *El extraño viaje* (1964). Esta última, dirigida por Fernando Fernán-Gómez, cuenta la historia de los hermanos Vidal –Ignacia, Venancio y Paquita–, tres solterones que viven aterrorizados por la tiranía de aquella en una vieja casona. La llegada al pueblo donde viven de Fernando, cantante de una pequeña orquesta popular, coincide con un viaje que van a iniciar los hermanos y que acabará de forma trágica.

El guión de esta película está basado en un crimen muy famoso ocurrido por aquellos años y conocido como «el crimen de Mazarrón», localidad costera en la que fueron encontrados unos cadáveres. Como nunca se aclaró el misterioso asesinato, Luis García Berlanga inventó una idea como solución, que más tarde el guionista Pedro Beltrán adaptó al cine.

El extraño viaje supone en el cine la unión entre lo terrorífico y lo cómico, el suspense y la astracanada, un cruce entre Goya y Miguel Mihura. Tal como

señala Zunzunegui, *El extraño viaje* es una mezcla muy original entre «la alusión al esperpento, con el recurso a la astracanada y el sainete, sin hacerle ascos a su contaminación con la zarzuela que es, además, convocada desde el punto de vista de la parodia e irrisión de su variante *grande*» (Zunzunegui 2002: 17)

Por una parte, aparecen aquí los elementos típicos de las comedias costumbristas, similares a los que hemos encontrados en *Historias de la radio* y *Bienvenido Mr. Marshall*. La acción de *El extraño viaje* se desarrolla, como en los casos mencionados, en un pueblo típico español de la época de Franco. En él aparecen los ancianos ociosos que se dedican a beber en las tabernas, mientras observan, con ojos de deseo, a las chicas jóvenes. También aparecen las típicas cotillas que critican los comportamientos y actitudes de las muchachas que bailan al son de los nuevos ritmos del pop, que comenzaban ya a escucharse en los inicios de los años 60. De la misma manera, nos encontramos con los personajes-tipo habituales en las comedias de aquellos años, como el de Angelines, la chica joven que aspira a ser cantante y llegar a tener éxito en la ciudad para poder escapar del ambiente opresivo del mundo rural en el que vive, o Doña Teresa, la típica mojigata y beata que se opone a los cambios en las costumbres tradicionales. De esta manera, la película refleja, no sin cierta crítica, los usos sociales del mundo rural directamente extraídos de la realidad cotidiana para provocar de esta manera la sonrisa en el espectador. Pero además, el conocimiento de las situaciones y tipos de la vida rural que describe la película se enriquece con el uso del léxico y las expresiones populares, tal como destaca José Luis Téllez:

Conocimiento manifestado en la inusual riqueza de léxico y expresiones populares exhibidas en unos diálogos brillantísimos que lindan por un extremo con el casticismo de Arniches y su «tragedia grotesca» y por el otro con el descarnamiento notarial de Gutiérrez Solana o la deformación expresionista del esperpento valleinclanesco, pasando por Jardiel Poncela y Gómez de la Serna (Téllez 1997: 586).

Es precisamente en el uso del lenguaje y, sobre todo, de las expresiones populares, algunas de las cuales resultaban ya entonces bastante arcaicas, donde la película consigue los mejores momentos de hilaridad.

Por otra parte, *El extraño viaje* introduce elementos procedentes del cine de terror, como los *travellings* del interior de la casona donde viven los tres hermanos en un ambiente lleno de connotaciones de carácter gótico y parcialmente neorrealistas, y del cine policíaco, como la investigación que se inicia para resolver la extraña desaparición de algunos de los personajes clave de la historia (Téllez 1997: 586-587).

La mezcla de todos estos elementos, junto con la música de la banda popular que lidera el personaje de Fernando y que tiene indudables guiños zarzueleros –no hay que olvidar que el propio Fernando canta algún aria de zarzuela– conducen el guión de la película hacia el melodrama. Es precisamente en el contraste de todos estos elementos donde la película consigue transmitir el humor.

Entronca así *El extraño viaje* con una tradición de películas españolas en las que elementos contradictorios, como el sainete costumbrista y el humor grotesco se entremezclan en un complejo proceso de mestizaje para producir un tipo de cine que podríamos definir como «de diversión y de crimen». Un antecedente de esta película lo podemos encontrar en *Domingo de carnaval* (1945) de Edgar Neville.

CONCLUSIONES

Historias de la radio nos ilustra cómo era el humor «oficial» del régimen franquista en los años 50 y 60, un humor sencillo, fácil de entender, muy moralista, que pretende transmitir los valores éticos de la sociedad cristiana de aquel momento. Se trata de un humor que va acompañado de la emoción y la ternura, que puede provocar la lágrima fácil en determinados momentos y que se consigue utilizando la sorpresa y los cambios de rumbo en el guión. La película ofrece una lectura cómica de las desgracias de la sociedad, transmitiendo optimismo y esperanza, gracias al hecho de que los débiles triunfan y tienen éxito.

Bienvenido Mr. Marshall representa el humor sarcástico y burlesco que se ríe de los defectos y complejos de la sociedad de aquellos tiempos. En este caso, Berlanga usa el humor para burlarse de determinados colectivos, como los fuertes y poderosos, y en general de una sociedad inculta, ignorante e ingenua. Al mismo tiempo, manifiesta una enorme ternura, cariño y comprensión por los individuos particulares que forman esa sociedad, una característica muy particular del estilo de Berlanga. La ironía, los juegos de palabras y pequeños toques de humor absurdo, junto con un eficaz uso del montaje –uno de los elementos más puramente cinematográficos– consiguen transmitir la hilaridad. Frente al optimismo de *Historias de la radio*, *Bienvenido Mr. Marshall* transmite una visión pesimista de la situación social de aquellos tiempos.

El humor macabro y grotesco alcanza una de sus máximas expresiones cinematográficas en *El extraño viaje*, mezcla de géneros, como el cine de terror y policíaco, junto con el sainete costumbrista. Esta película se enmarca dentro de la corriente de humor macabro que surgió a mediados del siglo XX como reacción

contra el humor sentimentalista, que encontramos en películas como *Historias de la radio*. *El extraño viaje*, por contraste, busca la risa y la carcajada en los elementos que hasta ese momento producían lástima, ternura, compasión o sencillamente tristeza, no sólo gracias a un ingenioso guión, sino también por el uso habilidoso de un lenguaje popular rico en expresiones arcaicas y trasnochadas que despertaban la hilaridad en el espectador.

Las tres películas, sin embargo, coinciden en conseguir el humor gracias al carácter y el temperamento de unos personajes-tipo magistralmente interpretados por los mejores actores y actrices de la época y por la utilización de los aspectos folclóricos, sainetescos y costumbristas de la mejor tradición de la comedia teatral española.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bauer, Samuel M. «From jeering to giggling: Spain's dramatic break from a satirical to an avant-garde humor», *Humor* 23-1 (2010): 65-81.
- Fry, William. «Spanish humor: A hypotheory, a report on initiation of research», *Humor* 10-2 (1997): 165-172.
- Gubern, Román-Monterde, José Enrique-Pérez Perucha, Julio-Riambau, Esteve-Torreiro, Casimiro. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Heredro, Carlos F. *Las huellas del tiempo: cine español 1951-1961*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Institut Valencià d'arts Escéniques, Cinematografia i Musica, Filmoteca Española, Ministerio de Cultura, 1993.
- Kozbelt, Aaron y Nishioka, Kana. «Humor comprehension, humor production, and insight: An exploratory study», *Humor* 23-3 (2010): 375-401.
- Pérez Rubio, Pablo y Hernández Ruiz, Javier. *Escritos sobre cine español: Tradición y géneros populares*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2011.
- Téllez, José Luis. «El extraño viaje», *Antología crítica del cine español 1906-1995: flor en la sombra*. Julio Pérez perucha, editor. Madrid: Cátedra, 1997. 585-587.
- Zunzunegui, Santos. *Historias de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2002.



LITERATURA



PEDRO ÁNGEL PALOU¹

Tufts University - pedro.palou@tufts.edu

Artículo recibido: 21/11/2012 - aceptado: 04/01/2013

REÍRSE CON PEPITO. JORGE IBARGÜENGOITIA, HUMOR Y PROCEDIMIENTO

RESUMEN:

El presente artículo explora el humor en la obra cuentística de Jorge Ibargüengoitia. Lo hace repasando su propia idea del tema, su trayectoria del teatro a la literatura y sus declaraciones personales y analizando algunos textos, específicamente del libro *La ley de Herodes* y su dibujo de la clase media mexicana al desfamiliarizar lo familiar.

PALABRAS CLAVE: Humor. Ibargüengoitia. Cuento. Teatro. Clase Media.

ABSTRACT:

This article explores humor in the short stories of Jorge Ibargüengoitia. It does so by reviewing his own idea of the subject, his career from theater to literature and his personal statements. Also analyzes his texts, specifically the book *The Law of Herod* and his drawing of the Mexican middle class to what familiar.

KEYWORDS: Humor. Ibargüengoitia. Story. Theatre. Middle Class.

«Un auténtico cómico es un hombre atrevido. Se atreve a lo que sus oyentes esquivan y temen expresar. Lo que ve es una especie de verdad sobre las personas, sobre su situación, sobre lo que les hace daño o aterroriza, sobre lo que es duro, sobre todo sobre lo que quieren. Un chiste relaja la tensión, dice lo indecible, cualquier chiste vale. Pero un auténtico chiste, el chiste de un cómico, hace algo más que relajar la tensión, tiene que liberar la voluntad y el deseo, tiene que cambiar de situación».

TEVOR GRIFFITHS.

¹ Pedro Ángel Palou (Puebla, México, 1966) Premio Nacional de Historia y premio Xavier Villaurrutia. Es autor de una celebrada trilogía de novelas históricas sobre México. Su último libro es *El Fracaso del Mestizo*, un ensayo sobre el cine y la literatura mexicana del siglo XX.

Es ya un lugar común de nuestra crítica hablar de Jorge Ibargüengoitia como nuestro más insigne humorista o lamentarse de que su temprana muerte nos arrebató a nuestro único escritor con sentido del humor. Ambos asertos ocultan, por un lado, una importante tradición humorística de nuestra letras, –lo mismo en el relato breve que en la crónica periodística– que si bien no representan el tronco central si son una de sus ramas más frondosas. Los mexicanos reímos, y nos burlamos de la realidad que nos circunda como modo privilegiado de interpretarla.

Es quizá por eso mismo que a Ibargüengoitia le molestaba tanto que lo consideraran un maestro del humor, pues veía que los lectores y críticos que así lo encasillaban se quedaban solo con el efecto, con el resultado formal de la retórica del chiste, y así olvidaban que se trataba no de un tropo sino de un punto de vista.

«Hablo y escribo en guanajuatense distritofederalizado», decía este escritor del que hoy nos ocupamos, del que todos hablan pero ya pocos leen y quien afirmaba detestar «la pinche etiquetita esa de humorista». De su natal Guanajuato (1928) trajo al habla chilanga una cierta manera pausada que a veces, sobre todo en los cuentos de *La ley de Herodes*, en *Dos Crímenes* o en *Estas ruinas que ves*, que ocurre en el Guanajuato ficticio, Cuévano, que se inventó para no herir a las buenas conciencias, produce un cierto extrañamiento por estar descentrada, desfamiliarizada y por encontrarse con la novedad citadina y su propio lenguaje.

Me centraré para el propósito de mis argumentos sobre sus procedimientos humorísticos en el único libro de cuentos como tal que Ibargüengoitia publicó en vida, *La ley de Herodes*, donde produce una serie de viñetas del yo, casi minicomédias de enredo en el que el narrador protagonista a veces es anónimo, pero es el mismo que en otros de los textos se autodenomina Jorge o es llamado por los personajes señor Ibargüengoitia. Creo que el procedimiento mismo de la escisión del yo es constitutivo de toda la narrativa de nuestro autor y que le permite sus operaciones humorísticas más logradas. Quizá porque se trata de un procedimiento natural, o como él insiste hasta el cansancio, una forma de mirar las cosas y contar la realidad, tenga este que ver con su llegada a la literatura misma. Este ingeniero agrónomo no titulado, este topógrafo tiene un día que llevar a arreglar un motor diesel del rancho familiar que maneja y en la capital del estado se encuentra con Salvador Novo quien iba a dirigir una obra de Emilio Carballido, *Rosalba y los llaveros* y lo invita al estreno: «No sé si la representación fue excelente o si mi condición anímica era extraordinariamente receptiva. El caso es que ahora sé, y confieso con un poco de vergüenza, que ninguna representación teatral me ha afectado tanto como aquella Rosalba y los llaveros que yo vi en el Teatro Juárez. Es posible que si el motor diesel no se hubiese descompuesto otra vez el lunes siguiente, yo hubiera tenido tiempo de regar el trigo, hubiera seguido en el

ranchito y ahora sería agricultor y, ¿por qué no?, millonario. Pero el motor diesel se² descompuso el lunes, yo dije: basta de rancho!, y en ese instante dejé de ser agricultor. Tres meses después me inscribí en la facultad de Filosofía y Letras»

Dice Freud que la escisión del yo no sólo produce las patologías internas y las manías, sino el humor mismo. Que además de la auto-laceración depresiva y el auto-olvido de la euforia, el humor procede formalmente de forma idéntica. El sujeto se observa a sí mismo como un objeto abyecto y se encuentra ridículo y en lugar de llorar o negar, procede a auto-conocerse hasta llegar incluso a la risa pura, a la risa que se ríe de la risa misma en un lavado completo del yo que es casi salvífico. Utilizando esa intuición freudiana Simon Critchley ha escrito una profunda reflexión contemporánea sobre el humor, que empieza analizando su estructura más elemental, el chiste. Para Critchley: «los chistes perforan nuestras predicciones habituales del mundo empírico. Podríamos decir que la disyunción entre el modo de ser de las cosas y el modo en que el chiste las representa, entre la expectación y la realidad, suscita el humor. El humor deshace nuestras expectativas al producir una realidad nueva, al cambiar la situación en la que nos encontramos»³.

No deja de parecerme curioso, porque esa es la postura estética de Ibarguengoitia incluso como hemos visto, para sus apuntes autobiográficos, no sólo en su literatura. Vuelvo a él cuando habla de sus trabajos en el texto *¿De qué viven los escritores?*: «Cuando llegué al umbral de la carrera de las letras, tenía yo veintitrés años, setenta mil pesos en documentos y una experiencia de más o menos lo siguiente: Había estudiado hasta cuarto año de ingeniería, y lo había reprobado por completo. Había trabajado de topógrafo, de laboratorista de mecánica de suelos, de calculista de lo mismo y de dibujante; había sembrado jitomate con un éxito arrollador, lechuga, maíz y frijol (sin éxito el frijol); y sabía cómo limpiar una noria e instalar una bomba. Ahora bien, como ninguna de estas actividades es de utilidad para un escritor, vivía yo de los setenta mil pesos»⁴.

Como su protagonista masculino en los cuentos de La ley de Herodes, Ibarguengoitia siempre está fuera de lugar, ha llegado tarde o se ha ido temprano y participa apenas tangencialmente de las reglas del juego de los otros, de lo social. Es ese desconocimiento de cómo opera el contrato social el que produce su efecto irónico en el lector que sí comparte su *modus operandi*. Critchley no se cansa

² Jorge Ibarguengoitia, «Otras voces, otros ámbitos. La vida en México en tiempos de Novo», *Excélsior*, 18 de febrero 1974.

³ Simon Critchley, *On humor*, London, 2002. Routledge.

⁴ Jorge Ibarguengoitia: «¿De qué viven los escritores?», *Revista de la Universidad de México*, no. 4, vol XVII, Dic 1962.

de explicar que el humor funciona en tanto que existe un contrato social tácito puesto en juego, o lo que es lo mismo, «un acuerdo sobre el mundo social en que nos encontramos como trasfondo implícito del chiste». La risa posee, entonces, un entorno natural (la sociedad), en el que su función es determinada. El filósofo Henri Bergson afirma, a través de una cita en el libro del que nos ocupamos, que «la risa debe responder a ciertos requisitos de la vida en común, debe tener una significación social».

De esta manera, el chiste presupone ya un mundo social –y por lo tanto humano– compartido, en cuyo seno es posible que se desarrolle el humor como experiencia vital. Éste contiene ciertas condiciones de posibilidad que «los jugadores» deben entender a la hora de «jugar al juego» del humor.

Después de un tiempo intentando escribir teatro, con éxito de premios e incluso algún estreno, escribe *El Atentado*, una farsa histórica que está basada en el asesinato de Álvaro Obregón y que ganó en 1963 el premio Casa de las Américas en Cuba. Dice nuevamente Ibargüengoitia: «El atentado me dejó dos beneficios: me cerró las puertas del teatro y me abrió las de la novela. Al documentarme para escribir esta obra encontré un material que me hizo concebir una novela sobre la última parte de la Revolución Mexicana». *Los Relámpagos de agosto*, entonces, nacerá de haber visto como su obra se prohibía en México por el tema tratado (no se estrenó hasta 1975). Otro descentramiento más. Después de la novela viene, inmediatamente, la publicación del libro que nos ocupa.

En él se desarrolla no la farsa y la parodia que del teatro adaptó a la novela histórica y que nos dará su última novela publicada en vida, *Los pasos de López*. No, en estos cuentos Ibargüengoitia construyó sus procedimientos literarios y los estudió cuidadosamente, particularmente el del humor. Necesito volver a citarlo para que entendamos toda su postura frente al asunto: «No soy una persona que esté tratando de hacer un chiste, lo que pasa es que yo veo las cosas así. Mi vida está vista a través de algo que es una pantalla irónica. Entonces no tengo que hacer ningún esfuerzo, ni se trata de ninguna elaboración, es totalmente la expresión más directa que yo podría tener. Es decir, que si algo sale chistoso es porque está visto desde un punto de vista cómico. Nada más es mi punto de vista, no la preparación»⁵.

No sólo se trata de distinguir, según Ibargüengoitia, el procedimiento, la elaboración, del lente, el punto de vista, sino de zanjar de una vez por todas la diferencia entre lo chistoso y lo cómico. De ningún valor el primero, para él,

⁵ Fernando Díez de Urdanivia, «El escritor y su mundo», entrevista a J.I., *EL Día*, agosto 7 de 1977.

suprema forma de la representación de lo real el segundo, pues implica la subjetividad de quien narra e incorpora el punto de vista a la representación misma. En otra entrevista cita al gran humorista Bernard Shaw y afirma que a éste no le interesaba que la gente se riera, y establecía una diferencia entre lo cómico y lo cómico, procedimiento literario. Para Shaw, según Ibargüengoitia lo cómico es humor involuntario, de allí que lo deteste. «Lo cómico lo identificaba con su padre, decía: mi padre cuando llegaba borracho era muy cómico, era chistoso. ¿Por qué? Porque se le caía el sombrero, se rodaba las escaleras, bueno, le pasaban mil cosas que son ridículas y chistosas, pero lo que a él le interesaba era lo cómico, es decir, un señor que estando borracho y teniendo dificultad para caminar, pretende hacerse pasar como perfectamente sobrio. Esta imagen que el borracho quiere dar es la que le interesaba a Shaw: una situación interior, humana, que es muy interesante y chistosa. ¡Vaya! No es una cosa que acabe a pastelazos»⁶.

Por eso no le gusta el gag, ni el humor involuntario, ni el chiste fácil, sino el humor reflexivo que hace que la risa se congele en mueca, como quería Chesterton. Y sin embargo, en *Dos Crimines* incluso cuenta un chiste de Pepito sin ninguna pena. Porque sabe que incluso ese juego está allí para algo distinto, forma parte de un texto literario que utiliza el recurso –aquí si mero tropo– para producir una escisión del yo. O para contemplarla. «Cuando nos cuentan un chiste, nos sometemos a una experiencia particular de duración mediante la repetición y la digresión, del tiempo literalmente estirado como una goma elástica. Sabemos que la goma se romperá, aunque no sabemos cuándo, y consideramos esa anticipación placentera. Se rompe con la culminación del chiste, que es una repentina aceleración del tiempo», afirma Critchley.

Y aún más, creo yo, siguiéndolo. Hay grandes explicaciones sobre el humor y la risa, en la primera (representada por Platón, Aristóteles, Quintiliano y cerca de la modernidad Hobbes) nos reímos por sentimiento de superioridad frente a otras gentes, comparando sus inferioridades, teoría predominante hasta el siglo XIX aunque emerge en el humor étnico, la teoría del descanso, decimonónica, Spenseriana, donde la risa se explica como la necesidad de sacar una energía nerviosa excesiva y acumulada. Esta teoría es la que subyace en el texto de Freud sobre el chiste y su relación con el inconsciente (1905), aunque en este último texto la energía liberada produzca placer, ya que supone una economía sobre la energía que contiene la represión psíquica. La tercera teoría, la de la incongruencia, se puede trazar hasta el libro de 1750 de Francis Hutcheson, *Reflections Upon Laughter*, y fue reelaborada por Kant, Schopenhauer y Kierkegaard. El humor, según estos autores aparece por la falta de congruencia entre lo que esperamos

⁶ René Delgado: «Los historiadores echan a perder la historia», Entrevista a J.I. *Plural*, no. 59, julio de 1978.

o conocemos que será el caso y lo que verdaderamente sucede en el chiste, el gag o la parodia. Este contrato roto es el que da lugar al humor, como también sabe Bergson en *Le rire*.

Lo verdaderamente interesante no es que el humor libere, aunque lo haga, o que nos cuestione, aunque lo produzca, sino que nos enseñe y exprese la humanidad de lo humano. Hay una tensión entre el yo que busca cambiar una situación y la condición humana que lo impide. Esa tensión da lugar al humor todo, descentra y escinde al yo. Desfamiliariza lo familiar, hace extraordinario lo ordinario, lo real se vuelve irreal o surrealista incluso o lo negro mismo como quería André Breton.

Lo que está atrás es la idea de Mary Douglas, para quien el verdadero chiste es un juego sobre la forma que nos otorga una oportunidad para percatarnos que un patrón aceptado no es necesario del todo dentro del juego de lo social. El Señor Ibargüengoitia y Jorge se enfrentan a ese contrato y lo quiebran tan sólo por no jugarlo, o por no aceptarlo del todo finalmente. El falso Don Juan de *El Episodio Cinematográfico* es el Don Juan redimido por el feminismo y su rendición en *La Ley De Herodes* («Sarita me sacó del fango, porque antes de conocerla el porvenir de la Humanidad me tenía sin cuidado... me hizo leer a Marx a Engels y a Carlos Fuentes, ¿y todo para qué? Para destruirme después con su indiscreción») se va convirtiendo en un personaje mucho más complejo frente a la posibilidad de convertirse en amante (*La mujer que no*), actividad que se frustra porque no pueden abrir el cierre y ese moderno cinturón de castidad los deja sudorosos frente al regreso del marido, se vuelve el aventurero frente a lo desconocido y extranjero ante la monumentalidad de Pampa Hash y alcanza la madurez frente a sus parejas al aceptar ser el amigo perfecto en *La vela perpetua*. En el camino ha vivido cuantiosos embargos, ha casi perdido una casa que le compró a la Iglesia —o a un prestanombres, pues se trata de una propiedad de *manos muertas* y es finalmente vilipendiado ya en su condición de escritor por un advenedizo, supuesto escritor inglés en *Conversaciones con Bloomsbury*⁷.

A principios de los años veinte, después de un curioso y tropicado viaje a la posrevolución, Katherine Ann Porter escribió un luminoso texto sobre los problemas de México, llamado *Mexican Trinity*. El él da cuenta de los males endémicos del país y afirma que si no se resuelven difícilmente tendrá sentido un movimiento como el de 1910. En la obra de Ibargüengoitia, con magnífica ironía

⁷ Yo hubiese eliminado el cuento sobre el mundo Scout o lo hubiese intercalado en medio porque rompe con esa maduración inversa que sufre el protagonista de todas las historias, por cierto. La edición consultada de *La Ley de Herodes y otros cuentos* (Joaquín Mortiz, México, 1994), es una reimpresión sin cambios de la primera edición del libro.

es esa misma trinidad que conoció también la que provoca todos los descabros de sus personajes de clase media, decentes —como se autodenomina varias veces— que cuando escriben *Foie gras* o *Rissoto* lo hacen como marcas de distinción y cometen errores ortográficos, a saber: La Iglesia y su involucramiento en la política, la economía y la vida cotidiana pese a tratarse de un supuesto estado laico, la política corporativa que hace que los dueños del país sean unos cuantos (banqueros, agiotistas, usureros, políticos corruptos como todos los personajes burgueses, o burgueses venidos a menos), y la corrupción imperante en todas las esferas de la vida pública (el protagonista de alguno de estos cuentos, incluso, por mor de esa decencia intenta sobornar a uno de los vagabundos que intentan dormir y robar su casa, el único cuento, además, donde el protagonista aún no se ha independizado y vive con su madre. Sin el humor de Ibargüengoitia el *Cuento del canario, las pinzas y los tres muertos*, quizá el más complejo del libro, podría ser simplemente un sketch cómico de Joaquín Pardavé y el protagonista no sería el señor Ibargüengoitia sino Don Susanito.

Porque es de esa misma sensibilidad provinciana resquebrajada por la nueva habla, de donde viene la fuerza y el humor de uno de nuestros escritores imprescindibles. Quien nos deja la más irónica de las sonrisas, a veces sólo una mueca, otra una desnudadora carcajada que erosiona todas nuestras nociones de propiedad, de placer y dolor, de lo sublime y lo ridículo del sufrimiento mismo, de lo humano de lo humano, saber que el yo es siempre social, aunque lo social esencialmente lo traicione, lo desencaje, lo escinda.



HALEY O'NEIL¹

University of Northern Iowa - haley.oneil@uni.edu

Artículo recibido: 07/01/2013 - aceptado: 25/03/2013

MAKING FEMINISM FUNNY: MARUJA TORRES'S PARODIES IN *POR FAVOR*

RESUMEN:

One of the founding missions of the transition-era political satire magazine *Por favor* was to familiarize the Spanish reading public with fundamental democratic values. As part of this mission the writers, editors, and cartoonists in *Por favor* underscored that political change necessitated a critical examination of how both personal and collective beliefs had been shaped by decades of Francoist ideology. This article focuses on how Maruja Torres, the first feminist author to publish in *Por favor*, parodies the gossip press to interrogate the role of the mass media in enculturating National Catholic family values and reinforcing gender discrimination. By using humor as a means of critique, Torres disarms feminist thought and introduces the goals of the women's liberation movement to the predominantly male audience of *Por favor*.

PALABRAS CLAVE: literary journalism, Maruja Torres, feminism, parody, transition.

ABSTRACT:

Uno de los objetivos principales de *Por favor*, una revista de sátira política de la transición española, fue familiarizar al público español con los valores fundamentales de la democracia. Para cumplir con este objetivo los escritores, editores, y humoristas gráficos de *Por favor* enfatizaron que el cambio político requería un análisis crítico de los efectos de tres décadas de ideología franquista en las creencias personales y colectivas. Este artículo examina como los artículos de Maruja Torres, la primera escritora feminista que publica en *Por favor*, parodian la «prensa del corazón» para examinar el papel de los medios de comunicación en la difusión de la ideología nacionalcatólica y el sexismo. A través de una voz narrativa paródica y satírica, Torres presenta a una manera accesible las ideas feministas de los años setenta al público predominantemente masculino de *Por favor*.

¹ Haley O'Neil es profesora de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad de Northern Iowa. Es doctora en Lenguas y Literaturas Hispánicas por la Universidad de California, Santa Bárbara. Su investigación se centra en el periodismo literario de la transición y la democracia en España. Ha publicado diversos artículos académicos y varias traducciones en la revista literaria *Quimera*.

KEYWORDS: periodismo literario, Maruja Torres, feminismo, parodia, transición.

In 1976, to celebrate the political satire magazine's one-hundredth issue, the editors of *Por favor* asked a number of Spanish writers, intellectuals, and politicians their opinions of the publication. Most applauded its snarky humor and biting political commentary, but Lidia Falcón, founder of the Partido Feminista de España and the transition-era feminist magazine *Vindicación Feminista*, seemed less impressed as she described «los rabos machista [sic], muy duros y muy claros que con cierta frecuencia aparecen en las páginas de la revista» («Encuesta» 21). *Por favor*, founded in 1974 by the authors Juan Marsé and Manuel Vázquez Montalbán along with the cartoonists Antonio Fraguas (Forges) and Jaume Perich, would not have struck most readers as fertile ground for discussing the complex issues of the women's liberation movement of the 1970s. The liberal magazine's penchant for including unrelated photographs of seminaked women (and occasionally men) with political articles, numerous advertisements for pornographic fiction, cover articles such as «Tetas Sí, Carrillo No,» and the fact that the magazine was run by, staffed by, and targeted to men hardly suggested a perspective critical of gender relations. In fact, the liberal press of the transition in general was unsympathetic to feminism and underreported, oversimplified, and misrepresented the women's movement (Radcliff, Larrondo Ureta). Despite the tensions between the transition-era press and feminists, magazines and newspapers still constituted a crucial space for feminist thinkers and writers to position women's rights as an essential piece of democratic reform.

In *Por favor* during the 1970s, articles published by the journalist Maruja Torres counterposed the *machista* tendencies of the magazine that Falcón describes. Her columns used humor and satire to introduce fundamental ideas of the women's liberation movement to an audience generally unfamiliar with its aims. In April 1974, with the first installment of her regular series «Esta semana Madame *Por favor* ha...», Torres became the first woman to write for the magazine. The series was a montage of doctored photos, farcical gossip columns, and an embittered personal diary that mimicked the *prensa del corazón*, the Spanish gossip press popularized during the dictatorship of Francisco Franco. The provocative and self-proclaimed feminist first-person narrative voice of «Esta semana Madame *Por favor* ha...» ridiculed the the common gossip-press image of women as caretakers devoted to their husbands, home, and children. And while its cartoonish images, celebrity caricatures, and tongue-in-cheek jokes may give Torres's column the appearance of having been a playful spoof of the gossip press, the series was just as politically charged as the rest of *Por favor*. I read Torres's series as a critical examination of the role of the media in propagating sexism and reproducing traditional family values rooted in National Catholicism, the fusion of Catholic doctrine and Falangist politics. In this article, I examine Torres's parodies of the

prensa del corazón, which interrogated the affinities between the gossip press and National Catholic ideologies while disarming feminist ideas for the predominantly male audience of *Por favor*.

Por favor was first released in 1974 under the auspices of the 1966 *Ley de Prensa e Imprenta*, which relaxed censorship laws while maintaining that the press should respect both «truth and morality» and «institutions and persons when making critical comments on political and administrative action» (Tusell 214). Under the revised law, the state reserved the right to impose sanctions and inspect and prevent publications deemed noncompliant with these ambiguous stipulations. It comes as no surprise that *Por favor* barely survived its four years of publication from 1974 to 1978, was repeatedly shut down—it was first suspended for four months in 1974 for publishing a cartoon of Jesus receiving the check at the Last Supper—and was not permitted to publish in the months preceding Franco's death (McDonough 130).² The magazine's first issue was released on the night of the assassination of Salvador Puig Antich, and from that moment, in cofounder Vázquez Montalbán's words, it existed on «el límite de lo permisivo» (14). According to Vázquez Montalbán, humor and satire were the subversive tools that the writers, cartoonists, and editors of magazine used in order to push the limits of acceptability under the 1966 law: «one could say things under the etiquette of humor that could not be said in any other language» (qtd. McDonough 129). Especially in the issues published during the twilight of Franco's life, *Por favor*'s contributors pushed the envelope, for example, by publishing «Diario apócrifo» scarred with the black marks of the censor; by featuring a cartoon of Franco with two microphones, one pointed to his mouth and the other to his backside; and by establishing its motto «El que avisa no es traidor»—all in 1974.

Despite the restrictive measures included in the 1966 Press Law, its passing opened the way for the print media of the late Franco years to introduce democracy and publicize democratic principles widely, making the new political ideals «both known and acceptable to ordinary Spaniards» (Tusell 214). The 1960s and early 1970s saw the release of more than one hundred new magazines and newspapers, including several humor periodicals that injected political criticism into Spanish public discourse. Along with *Por favor*, the political satire magazines *Papus* (1973-1986), *Hermano Lobo* (1972-1976), and *Muchas Gracias* (1974-1975)³ appeared, often featuring many of the same authors and cartoonists. *Por favor*

² The editors of *Por favor* parody the closure of their magazine in the article «El día que nos comunicaron la suspensión de *Por favor*,» published in October 1974.

³ These satire magazines were closely related: *Por favor* was created after disagreements among the editorial board of *Hermano Lobo*, *Muchas Gracias* was started during one of the closures of *Por favor*, and both Vázquez Montalbán and Torres published frequently in *Papus*.

stood out as one most influential and credible political satire magazines of the transition, not only for its respectable reach—it had a regular circulation of 30,000 to 40,000, with special editions reaching 80,000—but also for the well-established names of several members of its editorial board and for its interviews with high-profile politicians and authors of the transition (McDonough 130).⁴ This is all in line with the founding mission of *Por favor*, which, according to Vázquez Montalbán, was to publish a humor magazine «de intervención política desde una mirada de izquierda plural aplicada hasta 1978 a empujar las condiciones que llevaban a la democracia y no sólo a la democracia política, sino la reivindicada libertad de conducta» («Prólogo» 16). In their study of the transition-era press, Ignacio Fontes and Manuel Ángel Menéndez note that *Por favor* was «el intento más redondo e ideológicamente más comprometido de la prensa de humor de la transición» (545). Even as it broadly critiqued the political transition, the magazine underscored the personal dimension of the shift from authoritarian rule to participatory democracy. Especially during its first two years of publication, *Por favor* emphasized that changes in women's rights would require both political reform and an examination of how individual and collective beliefs about gender had been shaped by almost forty years of official conservative ideologies.

Feminism and the emerging women's liberation movement in Spain were frequent subjects in *Por favor*, but they were treated with magazine's characteristic irony and satire. The article «No a la emancipación de la mujer,» published in April 1974 under one of Vázquez Montalbán's many pseudonyms, Baronesa D'Orcy, for example, encourages women to fool their husbands into abusing them so that they can stage a true revolution, «la extinción de ese horrible subgénero [*sic*] de gorilas exhibicionistas» (9). An issue published in February 1975, dedicated to the International Year of Women held that year in Mexico, included an article about how to pick up a feminist that carried the byline «Un Chimpancé Hembra.» Alongside the article appeared a cartoon of a contented Don Juan sitting in a salon full of women's heads mounted as taxidermy. Both the article and cartoon were condemned as offensive by the magazine's readers, forcing the editors to publish a response clarifying that they were not to be taken at face value and affirming that «creemos en la emancipación de la mujer en igual medida que creemos en la emancipación del proletariado y en la del chimpancé; sin que mujer, proletariado o chimpancé estén al mismo nivel de significación» («Aclaración»). The outcry, however, missed that the irony of both the article and cartoon was intended to rebuke unqualified critiques of feminism, not feminism itself.

⁴ An example is the aforementioned survey for the hundredth issue that included comments from Jordi Pujol, Montserrat Roig, Antonio Buero Vallejo, Jaime Gil de Biedma, and Alfonso Guerra, among others.

Early on, the magazine brought on board several women writers and cartoonists: Torres began publishing «Esta semana Madame *Por Favor* ha...» in April 1974, Nuria Pompeia published several cartoons in early issues and began writing the column «Las mujeres objeto-ras» in December 1975, and Soledad Balaguer joined the magazine in 1976 with the series «Alicia en el país de las maravillas.» These articles touched on all issues related to the feminist movement, from birth control to equal pay to machismo. Torres's series—despite two name changes, first to «La novia de Reverte» and then «La ventana indiscreta,» the content and format of her series remained the same—parodied the gossip press to interrogate the ideological affinity between the Franco regime and the *prensa femenina*.⁵ And her experience perfectly positioned her to level this critique. When Torres became the first woman to write for *Por favor* she was a little-known author who had previously worked for the celebrity magazines *Garbo* and *Fotogramas*. After she was taken on as a reporter for *El País* in the early 1980s, she would build a reputation as an intrepid war reporter and ruthless political critic, but, as she comments in her autobiography *Mujer en guerra*, as a woman journalist in the late years of the dictatorship she could only get jobs writing for the «páginas femeninas» about «maternidad, cocina, salud, belleza, y chismorreos» (73). Torres lampooned her own career as a gossip columnist⁶ in «Esta semana Madame *Por Favor* ha...»—the title an allusion to the series «Estos días se habla de...» from the gossip magazine *Diez minutos*. The series imitates the style, content, and tone of the *prensa del corazón* to criticize the press's role in propagating the National Catholic rhetoric of femininity. In doing so, she (and *Por favor*) emphasized that women's liberation was as much a matter of unearthing the diffuse ways in which gender inequality has been instilled in Spanish culture as it was a series of legislative reforms.

Torres's articles in *Por favor* graphically parody the Spanish gossip press led by the successful *¡Hola!* magazine. Each installment is a collage of photos, cartoons, celebrity news snippets, reviews, mock advertisements, and diary entries, often bordered by little hearts and stars. The format clearly mimics the *prensa del corazón*, which to this day is easy to read, has brief texts, and favors illustrations and photographs (Bueno et al. 627). The layout of her series instantly distinguishes it from the rest of the magazine, deliberately satirizing the distinction between society news (for women) and political news (for men). Torres also reproduces the informal and intimate tone of the gossip press as she mockingly offers the latest beauty secrets and tips for caring for one's husband and children, dishes the latest celebrity gossip, and pines for the sexy men of the news. Her

⁵ Juana Gallego Ayala uses the term *prensa femenina* to refer to press—including beauty, home, and gossip magazines—specifically targeted to women readers.

⁶ Torres would continue to parody her career as a gossip columnist in the novel *¡Oh, es él! Viaje fantástico hacia Julio Iglesias* and in a series of columns published in *El País*, «Hogueras de agosto.»

ironic reproduction of the format and tone of the *prensa femenina* ridicules what Juana Gallego Ayala describes as the «discurso de lo privado» that reinforces the domestic and private role of women in society (22).

For Torres, the press for women was essentially an unofficial means of disseminating Francoist ideologies. During the dictatorship a considerable amount of media was targeted to women; the Sección Femenina—the women’s branch of the Falange, founded by Pilar Primo de Rivera—released several publications including the magazines *Teresa* and *Medina*, and in the 1940s several privately owned women’s gossip magazines appeared in Spain, including *Semana*, *¡Hola!*, and *Diez minutos* (Bueno et al. 626). While magazines published by the Sección Femenina represented the official voice of the regime and clearly sought to define women’s role in society in accordance with the principals of National Catholicism, privately published women’s magazines also functioned as what Louis Althusser defines as «ideological state apparatuses» (142). Private institutions, such as non-state publishing houses, act as extensions of the state when they disseminate the «ideology of the ruling class» that reinforces government power (144-49). Margaret E. W. Jones argues that during the Franco years the mass media, including women’s magazines, was able to «enculturate the feminine ideal» by «link[ing] the home to a wider network of normalizing discourses that included the image of the socially acceptable ‘good’ women» (315). Throughout the dictatorship, the *prensa del corazón*, along with other forms of media targeted to women, reproduced precepts of the Sección Femenina including women’s biological inferiority, the natural role of a woman as a mother and wife, and the inherent morality of the Spanish woman.

The close relationship between the gossip press and Francoist ideology is most evident in Spain’s most successful celebrity magazine, *¡Hola!*, first published in 1944 under the tight controls of censorship. Its founder, Antonio Sánchez Gómez, made explicit his support of the regime and often expressed his approval of the dictator in the pages of the magazine (Angeletti 344). *¡Hola!*’s coverage of royalties and celebrities reinforced the image of the «good woman» that Jones describes. A case in point is the editorial published on the last page of the first issue of the magazine: it warns women that if they were to lose their moral compass they «would be like men, but without their strength, ability, intelligence, and training. They would hardly be fit to meet with their limited biological obligations» (qtd. Angeletti 328). *¡Hola!*’s editorial board never waived in its commitment to the dictatorship and in 1975 dedicated a special issue to Franco’s death with the cover headline «Luto Nacional: El Caudillo ha muerto.» As a successful enterprise, *¡Hola!* was more influential and enduring than state-owned magazines: while *Medina* and *Teresa* had limited circulation and survived only the first decades of the dictatorship, *¡Hola!*, had a circulation of 200,000 within a decade

of its release, continued to grow in popularity and scope during the 1950s and 1960s, and in 1972 had its first run of one million copies when it covered the wedding of Franco's granddaughter Carmen Martínez-Bordiú y Franco (Angeletti 326-46). Thus, even as the power of the Franco regime began to wane, *¡Hola!*, an ideological state apparatus, reached an increasingly large segment of the Spanish population.

Even in the *apertura* years of the dictatorship, and despite significant changes that waves of foreign tourists brought to Spain in the 1960s, the state continued to celebrate domesticity and position motherhood as a woman's duty to her country-traditional Catholic family values that Torres's parodies interrogated (Morcillo 152). Torres's articles in *Por favor* rendered absurd the exaltation of marriage and motherhood in the gossip press, thereby ridiculing the continued allegiance to National Catholic ideals of magazines such as *¡Hola!*. Several installments of «Esta semana Madame *Por favor* ha...» specifically targeted the portrayal of a woman's natural role as a mother and wife, and marriage and childbearing as the fullest expression of the Spanish good woman. On April 15, 1974, in the chronicle of her week, for example, she comments that she has found the perfect store for upcoming wedding registries. Among the items the store offers are «una docena de 'Eres tan guarra como tu madre,' 'una docena de 'Lo que pasa es que tú eres un inútil y un fracasado,'» and «[s]iete pares de 'Estás poniéndote como una vaca' y 'A ver cuando te mueres de una vez.'» In an earlier article, from April 1, she recommends that her readers consider purchasing a newly developed «marido-objeto,» useful for the times when a woman might want a husband, as she puts it, «el coito semanal, etcétera» (28). She also has advice for soon-to-be and future mothers, giving them step-by-step instructions: «en cuanto le venga el hijo al mundo lo envuelve cuidadosamente en papel de estaño, le practica una rajita en la parte superior, que rellenará con abundante mantequilla lo mete en el horno y le deja todo el tiempo que le venga en gana» («Nacer»). A photo of a crying baby being wrapped in tinfoil by a pair of hands accompanies the snippet. Torres's advice imitates the friendly and intimate tone of the press for women, but she adds to it an ironic and crass sense of humor that itself departs from norms of femininity. Her articles were thereby able to subvert the social order represented in magazines for women—a hegemonic structure in which marriage and motherhood are women's ultimate aspirations—as a way of calling into question the role of the press in maintaining inequalities.

This critical perspective toward the role of the press in disseminating models of femininity echoes ideas of second-wave feminism and especially the work of Betty Friedan. Second-wave feminism influenced the burgeoning women's movement in late-Francoist Spain and translations of both Friedan's *The Feminine Mystique* and Simone de Beauvoir's *The Second Sex* were published in the 1960s.

Friedan's watershed text attributes the pervasiveness of the myth of the domestic woman to women's magazines that portray women as «young and frivolous, almost childlike; fluffy and feminine, passive; gaily content in a world of bedroom and kitchen, sex, babies and home.» In so doing, they reinforce what she calls the feminine mystique, the rooting of a woman's identity in a «mysterious and intuitive» nature that finds its fullest expression in the housewife-mother (32). Bringing this type of feminist critique to *Por favor's* mostly male audience—who, in the last years of the dictatorship, would have had little exposure to these fundamental premises of women's liberation—wouldn't have been effective if done in the dry, indignant tone adopted by many feminist outlets at the time. Torres bridged that divide through humor.

Rather than somberly critiquing the negative portrayal of feminism by the Spanish press, Torres employs what Linda Hutcheon labels oppositional irony, irony that reproduces the language of a particular discourse to ridicule and correct it. This type of irony, argues Hutcheon, is counter-discursive because it contests «dominant habits of mind and expression» (45). Torres ironically appropriates the mass media's hostility toward feminism to expose as absurd the fear of women's liberation that it fosters. In one entry in «Esta semana Madame *Por favor* ha...» from April 22, 1974, for example, Torres's narrative voice warns Spanish women of the devastating effects of birth control pills, using a German woman as a case in point. She explains that the physical changes that come when a woman becomes «un organismo corroído por las degradadas costumbres» include uncontrollable growth of «el vello en bigote, sobaquillos y demás.» She then continues to list the even more nefarious effects; the German woman has also «perdido las orejas y la lengua» as a result of the «terribles consecuencias de la píldora.» The excessive effects of birth control that Torres describes ridicules the press for propagating unfounded fears of the women's liberation movement while suggesting that Spanish women should enjoy the same rights as their Northern European counterparts. The short article «A dónde vamos a parar» from March 1975 takes a similarly ironic narrative voice that reports on the news that a Spanish woman has for the first time scaled the face of the Naranjo de Bulnes peak. After her initial pride, Torres's narrative voice comments that to accomplish the feat the woman had to spend three nights sleeping on the cliff face in the company of three male assistant climbers, making the narrative voice «presa de indecible angustia y de santo temor por la salvaguarda de las buenas costumbres,» and causing her to wonder, «¿estaba por lo menos la escaladora casada con los tres? Porque si no, no sé dónde vamos a ir a parar.» In parodying the fear that changes in women's rights will result in the moral degradation of Spanish women, «A dónde vamos a parar» exposes how such hostility toward feminism relies on traditional Catholic values largely obsolete in transition-era Spain.

In fact, in many installments of «Esta semana Madame *Por favor* ha...» Torres ironically adopted the voice of the popular press to celebrate the Spanish «good woman» and to warn against feminism's potentially amoralizing effects on Spanish society. In this way the series reflected the second-wave charge that the media largely portrayed changes in women's rights as undermining harmonious gender relations. According to Friedan, feminism was depicted in women's magazines as «leading to the masculinization of women with enormously dangerous consequences to the home... and to the ability of the woman, as well as her husband, to obtain sexual gratification» (37). The press of transition-era Spain was even more hostile to women's liberation and often characterized feminists as selfish women who pitted themselves against men and cared little about the common good of their families and country (Radcliff 62-64).

The most audacious part of Torres's series was the feature «Es mi hombre» in which a photograph of a well-known man—most often a political or military figure—is followed by love letter signed by Torres. Among the men featured in «Es mi hombre» are Idi Amin, the infamously violent and corrupt president of Uganda in the 1970s; Laureano López Rodo, minister of foreign affairs under Franco; Haile Selassie, emperor of Ethiopia from 1930 to 1974; and José López Rega, the Perón governments' minister of social welfare who organized the 1973 Ezeiza massacre. Praising public figures as objects of adoration was a defining posture of the gossip press; Torres turns that upside down, calling attention to the gossip press's relegation of women's interests to the private domain, which reduces the political figures actively shaping their realities to nothing more than sexy men. Women's potential participation in public discourse was curtailed by a press that domesticated women and consigned them to the private sphere.

In «Es mi hombre» Torres hardly admires the controversial figures to whom she dedicates her letters. In her letter to Idi Amin, published in July 1975, her polite «Querido Amin» is followed by diatribe expressing absolute disgust: «Eres un cerdo. Ya sé que no eres el único, ni el más cercano a mí en el mapa... lo que me disgusta profundamente en ti es que, siendo un puerco tan espectacular, te hayas convertido en «el más malo», el menos civilizado, el más caprichoso y egocéntrico de los autócratas.» She takes it a step further in her letter to José López Rega from August 1975 in which, after noting that he is diabetic, gives him the following instructions:

Se toman tres tocinillos de cielo y media docena de trufas, se aplastan junto con medio kilo de azúcar y un par de cucharadas de rica miel, se remueve bien la pasta hasta que esté bien homogénea, se le añaden entonces ochocientos mil torrijas pasadas por el túrmix y a continuación veinte mil litros de jarabe de grosella, se bate todo muy bien y cuando se haya logrado una pasta consistente

aunque ligera se la vierte en recipiente de crocante [sic] con adorno de chantilly. Se come sin parar hasta perder el habla, el acento porteño, la mesa para convocar espíritus, después la salud y después quién sabe si también la vida.

These articles oppose certain tenets of the gossip press: never offer judgment, discuss politics, or criticize public figures. Instead, Torres's pointed, impassioned narrative voice went as far as wishing death upon corrupt politicians. In so doing, she challenged the assumption that women only want to read articles about love, family, and the home that are written in a friendly, intimate tone. Moreover, her columns called into question the gossip press's celebration of public figures on the charge that it dissuades a discussion of their politics. Taking into account the «Es mi hombre» articles were published during the final years of the dictatorship, they introduce into public discourse a direct condemnation of authoritarian politics that certainly resonates with Spain's own dictatorial regime.

When considered as a whole, the articles published in «Esta semana Madame *Por favor* ha...» underscore that changing women's rights in democratic Spain was as much a process of examining discursive reproduction of gender inequalities as it was a process of political reform. In her parodies, Torres probed how one branch of the media—the *prensa del corazón*—replicated rhetoric rooted in traditional Catholic ideology although not an official voice of the state. Torres's articles also subtly acquainted her readers with several of the primary objectives of second-wave feminism and thereby participated in the process of familiarizing the Spanish reading public with democratic values. «Esta semana Madame *Por favor* ha...» thus advanced the larger role of *Por favor* in, as Vázquez Montalbán described, «normalizing many values, criticizing others» during the earliest stages of the transition (qtd. McDonough 129).

By way of her ironic, playful, and sometimes crass sense of humor, Torres made feminist ideas accessible to a reading public that was largely alienated from the women's liberation movement. The general Spanish public during the transition showed little support for feminism, in part due to the media that, as Pamela Radcliff comments, portrayed feminists as «fuera de lo normal, egoístas, divisionistas... duras, furiosas, intimidantes; una voz estridente y poco bienvenida en un mar de urbanidad» (62). Feminist magazines, especially *Vindicación Feminista*, further distanced many people from feminism by using what Jones describes as a «radical tone... a call to arms» that «made many people, who should have been sympathetic, uncomfortable and consequently hostile to its aims» (331). As an alternative to a radical or threatening tone, humor became Torres's implement, and she thereby avoided falling into the stereotypical image of feminists fostered by the press. In «The Seriously Erotic Politics of Feminist Laughter,» Cynthia Willet, Julie Willet, and Yael D. Sherman argue that feminist humor maintains the demo-

cratic and progressive aims of the movement, but without the «schoolmarmish demeanor» so often associated with feminist critics (22-30). Torres's short, witty, and lively articles were effective in conveying a feminist critique without overburdening her readers. In favoring parody and satire over candor and gravity, «Esta semana Madame *Por favor* ha...» offers an easier starting point for its readers to approach the drastic societal and political changes proposed by the feminist movement. The humor of Torres's work, in Hutcheon's terms, disarms feminist discourse and «offers access to material that is not, in fact, very funny at all» (25).

By making feminist discourse palatable to a more mainstream, more male audience, Torres's articles in *Por favor* forged another mode of creating the sense of community so essential to the feminist movement of the transition. While *Vindicación Feminista* and similar feminist magazines gave shape to communities of women—Falcón's introductory essay uses the feminine form to refer to both the women writers (*nosotras*) and readers (*las lectoras*) of the magazine—Torres's articles in *Por favor* spoke to a different public, quite simply, one made of up both women and men. Her parodies of the gossip press published in a magazine mostly read by men questioned how gender inequality is maintained without moralizing or accusing her readers. Willet, Willet, and Sherman credit feminist humor with the potential to form communities «not based on homogeneity or rigid identities» but that are the result of the «intersubjectivity—of laughing together.» The moment of laughter, they argue, can allow for people of different groups to temporarily identify with one and another and, in this way, effect social change (229). Even though feminist humor such as Torres's *Por favor* corpus radically subverts social norms, it does so in an enjoyable, pleasurable way that invites in readers of diverse identities. In the last years of the Franco dictatorship, Torres's parodies in *Por favor* urged her readers to set aside their assumed positions on feminism and consider how it fits in with the with the progressive aims of the nascent democracy.

The dissonance between the feminist perspective of «Esta semana Madame *Por favor* ha...» and the machismo that Falcón sees in the magazine underscores the complexities facing feminist authors publishing after nearly forty years of Francoist sexist and discriminatory politics and rhetoric. In a cultural landscape in which nudity was a novelty and feminists were considered antagonists, explicit feminist critique had no natural audience, no public groomed to accept it. And while the critical discussion about the relationship between feminism and the press has focused on the tensions between the two, Torres's articles in *Por favor* offer an example of a feminist author challenging—in the pages of the press—the mass media's problematic portrayal of feminism. In «Esta semana Madame *Por favor* ha...» Torres invited all readers to laugh with her about the absurd depiction of women by the gossip press and, in so doing, offered a point of access

into the discussion of how gender inequality is created and maintained. Torres's biting satire allowed her to traverse the rocky road between feminism and the transition-era press to show to all of *Por favor*'s readers that women's liberation was a movement that they could and should support. As a sarcastic ambassador of second-wave feminism, Torres took on the very serious task of promoting a more just and egalitarian society in post-Franco Spain.

WORKS CITED

- «Aclaración.» *Por favor* 28 July 1975: 12.
- Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and other Essays*. New York: Monthly Review, 1971.
- Angeletti, Norberto and Alberto Oliva. *Magazines that Make History: Their Origins, Development, and Influence*. Gainesville: UP Florida, 2004.
- Bueno, Manuela, María Luisa Cárdenas and Lola Esquivas. «The Rise of the Gossip Press in Spain.» *Journalism Studies* 8.4 (2007): 621-633.
- «El día que nos comunicaron la suspensión de *Por favor*.» *Por favor* 18 Oct. 1974: 6-7.
- «Encuesta Por Favor.» 7 June 1976: 20-21.
- Falcón, Lidia. «Vindicación.» *Vindicación Feminista* 1 June 1976: 1.
- Fontes, Ignacio and Manuel Ángel Menéndez. *El parlamento de papel: las revistas españolas en la transición democrática*. Madrid: Asociación de la Prensa de Madrid, 2004.
- Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: Norton, 1963.
- Gallego Ayala, Juana. *Mujer de papel: de ¡Hola! a Vogue: la prensa femenina en la actualidad*. Barcelona: Icaria, 1990.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. New York: Routledge, 1995.
- Jones, Margaret E.W. «Vindicación Feminista and the Feminist Community in Post-Franco Spain.» *Recovering Spain's Feminist Tradition*. New York: MLA, 2001. 311-336.
- Larrondo Ureta, Ainara. «The Public Representation of the Woman's Liberation Movement in Spanish Daily Press.» *Historia Contemporánea* 39 (2010): 627-655.
- McDonough, Gary W. «Stop Making Sense: Language, humor and the nation-state in transitional Spain.» *Critique of Anthropology* 13 (1993): 119-41.
- Morcillo, Aurora. *The Seduction of Modern Spain: The Female Body and the Francoist Body Politic*. Lewisburg: Bucknell UP, 2010.
- Radcliff, Pamela. «La historia oculta y las razones de una ausencia. La integración del feminismo en las historiografías de la transición.» *El movimiento feminista en España en los años '70*. Eds. Carmen Martínez Ten, Purificación Gutiérrez López, Pilar González Ruiz. Madrid: Cátedra, 2009.
- Torres, Maruja. «A dónde vamos a parar.» *Por favor* 14 July 1975: 26.
- «Es mi hombre: Idi Amin.» *Por favor* 14 July 1975: 27.
- «Es mi hombre: López Rega.» *Por favor* 18 Aug. 1975: 27.
- «Esta semana Madame *Por favor* ha...» *Por favor* 1 April 1974: 28-9; 15 April: 24; 22 April 1974: 28.
- *Mujer en guerra*. Madrid: El País/Aguilar, 1999.
- «Nacer en this moment.» *Por favor* 8 Sept. 1975: 26.
- Tusell, Javier. *Spain: From Dictatorship to Democracy*. Malden, MA: Blackwell, 2007.
- Vázquez Montalbán, Manuel. «Prólogo.» *Por favor: Una historia de la transición*. Barcelona: Crítica, 2000.
- «No a la emancipación de la mujer.» 29 April 1974: 8-9.
- Willet, Cynthia, Julie Willet and Yael Sherman. «The Seriously Erotic Politics of Feminist Laughter.» *Social Research* 79 (1): 2012. 217-246.



OSWALDO ESTRADA¹

University of North Carolina at Chapel Hill

oestrada@email.unc.edu

Artículo recibido: 21/12/2012 - aceptado: 03/02/2013

HUMOR Y TRAGEDIA: LA RISA CARNAVALESCA DE JUAN RULFO EN «ANACLETO MORONES»

RESUMEN:

Este trabajo explora el uso del humor carnavalesco en el cuento «Anacleto Morones» de Juan Rulfo. Tomando en cuenta diversos estudios anteriores y los postulados de Mikhail Bakhtin con respecto a la risa y el humor en la Edad Media y el Renacimiento, se descubre en el texto rulfiano una actitud regeneradora y el virus que metafóricamente desestabiliza mitos calcificados por el tiempo y la tradición. Precisamente debido a sus profundidades filosóficas y posibilidades utópicas, este tipo de humor no sólo entretiene, como se ha dicho en incontables ocasiones, sino que funciona en el texto como una verdadera herramienta crítica.

PALABRAS CLAVE: Juan Rulfo, «Anacleto Morones», Lucas Lucatero, humor, risa carnavalesca

ABSTRACT:

This article explores the use of carnivalesque humor in Juan Rulfo's short story, «Anacleto Morones.» Taking into account previous studies and Mikhail Bakhtin's postulates on laughter and humor in the Medieval Era and the Renaissance, the critic traces in Rulfo's short story a renovating attitude and the virus that metaphorically destabilizes myths that have been solidified by time and tradition. Precisely due to its philosophical depth and utopian possibilities, this type of humor does not simply entertain, as has been pointed out on numerous occasions; instead, it works within the text as a true critical tool.

KEYWORDS: Juan Rulfo, «Anacleto Morones», Lucas Lucatero, humor, carnivalesque laughter

¹ Oswaldo Estrada es profesor de literatura latinoamericana en The University of North Carolina at Chapel Hill. Centrándose en las literaturas de México y el Perú, ha publicado numerosos artículos sobre reescrituras históricas, cuestiones de género, violencia y otredad en los siglos XX y XXI. Es autor de *La imaginación novelesca. Bernal Díaz entre géneros y épocas* (Iberoamericana / Vervuert, 2009) y editor de *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* (Eón, U of North Carolina at Chapel Hill y UC-Mexicanistas, 2010).

En «Anacleto Morones» Rulfo ríe abiertamente de sus desgraciadeces, ríe solo, quedito –el que solo ríe de sus maldades se acuerda– y se baja los pantalones como Lucas Lucatero y se acucilla en su corral para espantar a las beatas y que no se acerquen...

ELENA PONIATOWSKA

«Anacleto Morones» es uno de los cuentos más queridos por los lectores de Juan Rulfo, y paradójicamente el menos estudiado de manera crítica. No sólo brilla por su ausencia en las antologías literarias, donde por lo regular se incluyen los cuentos «Nos han dado la tierra» y «No oyes ladrar los perros» como los más representativos de aquello que reconocemos como el estilo rulfiano², o como los que mejor se pueden enseñar en un contexto universitario. También se observa esta tendencia en la mayoría de estudios sobre *El Llano en llamas* (1953) que invariablemente privilegian el análisis de dichos relatos y de otros como «Talpa», «El Llano en llamas», «Es que somos muy pobres», «Diles que no me maten», «La herencia de Matilde Arcángel» y, por supuesto, «Luvina». Esto se entiende, sobre todo porque a través de ellos resulta más fácil trazar las coordenadas de un lenguaje que denuncia «el cierre de alternativas agrarias, la miseria, el aislamiento geográfico, [a] los caciques, el abandono del Centro, la ausencia de conocimientos técnicos, las supersticiones, [...] el encierro feudal de las mujeres» (Monsiváis 2006 506). Frente a las otras piezas de la colección, «Anacleto Morones» parece un relato difícil de enmarcar. Por eso, aunque el cuento con que cierra *El Llano en llamas* nos divierte y llena de interrogantes de principio a fin, nos hemos acostumbrado a otorgarle una mención honrosa en todo estudio sobre la cuentística de Rulfo y a reiterar, de pasada y superficialmente, su excepcionalidad, sarcasmo y humorismo.

El único estudio explícito sobre el humor en «Anacleto Morones», escrito en francés por Milagros Esquerro, analiza esta característica, pero principalmente como contraparte del carácter sombrío y trágico de los campesinos de Jalisco (70). En su conocido ensayo sobre «la sonrisa de Juan Rulfo», Felipe Garrido rastrea una serie de instancias en que el consagrado escritor utiliza el humor para «explorar la condición humana desde una perspectiva excéntrica, equilibrar la tensión del relato, [y] quedar a salvo del patetismo y de la sensiblería» (246), pero sorprendentemente omite el estudio de «Anacleto Morones» porque considera

² Precisamente pensando en las particularidades estilísticas de Rulfo, Monsiváis distingue al autor como una tradición mexicana: «Hay ya, lo hubo desde 1953, desde la publicación de *El llano en llamas*, un mundo rulfiano, un habla rulfiana, un paisaje rulfiano, personajes rulfianos, nombres rulfianos» (2006 507).

que la presencia del humor en este cuento es demasiado obvia. Tal vez por esta razón Silvia Molloy explora no el humor *per se* pero sí la socarronería, es decir la astucia o disimulo acompañados de burla encubierta con que Lucas Lucatero, el protagonista de la historia, se hace el desentendido con sus interlocutoras, las beatas que quieren llevarlo a Amula para que dé fe de los milagros de su suegro Anacleto Morones, a quien ellas quieren canonizar (166-67).

Lo curioso del humor que sostiene la armazón entera de «Anacleto Morones» es que este elemento dota al texto de una locuacidad mucho mayor que aquella que encontramos en sus obras hermanas, tanto así que la historia que ahí construye Rulfo traspasa las barreras de la literatura para instalarse en los salones de otras artes. Entre 1990 y 1991, por ejemplo, el pianista mexicano y compositor clásico Víctor Rasgado compone una ópera en dos actos donde Lucas Lucatero aparece como tenor, acompañado por la mezzosoprano Pancha Fregoso, el barítono Anacleto Morones y un coro de voces femeninas que hablan en doble sentido. En 1994 Esther Durán dirige en los Estados Unidos *Anacleto Morones*, una película de treinta minutos que conserva el humor del cuento rulfiano. Hacia el 2003 el compositor Patricio Manns le escribe un corrido al mismo relato, destacando los embustes amorosos de Anacleto, el del «Hueso Inquieto», y a principios del 2008 Ofelia Medina lo lleva a las tablas del Teatro Experimental del Centro Cultural Nuevo Laredo, a través del programa *Leo, luego existo*.

Si «Anacleto Morones» es, como afirma Yvette Jiménez de Báez, «una gran farsa política y social [...] que denuncia la mercantilización de lo sagrado e invierte el sistema total de relaciones» (1989 945), en este trabajo exploro cómo se construye tal comicidad al mismo tiempo que se inserta en ella el germen de un principio regenerador y el virus que metafóricamente desestabiliza mitos calcificados por el tiempo y la tradición. Ofrezco, de esta manera, una lectura distinta a la de Manuel Durán, quien al acercarse a «Anacleto Morones» a principios de los setenta concluye que Rulfo cierra su libro con un relato cómico, «como un remanso de humorismo frente a sus paisajes desolados» (211). Que el cuento esté al final de *El Llano en llamas*, como aparece en las ediciones del Fondo de Cultura Económica y Cátedra, confirma su lugar estratégico dentro de lo que bien podríamos llamar un ciclo cuentístico, porque en la conclusión lleva a sus máximas consecuencias «la mirada crítica arrojada sobre el sustrato religioso, la sociedad en general (el machismo, la hipocresía), y la iglesia en particular» (Mora 130)³. Aunque no es mi propósito corroborar si *El Llano en llamas* es o no un ciclo cuentístico o un conjunto de «textos integrados» —hecho de piezas autónomas que de alguna for-

³ Sólo en la edición de Ayacucho, editada por Jorge Ruffinelli, el *Llano en llamas* concluye con «La herencia de Matilde Arcángel» (1977).

ma se relacionan entre sí (Leal 143)⁴— el que «Anacleto Morones» sea tan diferente del resto y que esté justo al final tiene mucho sentido, precisamente porque ahí Rulfo utiliza los explosivos desperdigados en los cuentos anteriores para lanzarnos hacia una nueva dirección. Rulfo consigue este efecto en «Anacleto Morones» valiéndose de una constante risa carnalesca similar a la que Mikhail Bakhtin observa en sus estudios sobre la Edad Media y el Renacimiento: capaz de negar y asegurar, o de matar y revivir, debido a sus profundidades filosóficas y posibilidades utópicas. Me refiero a una risa capaz de conservar una verdad mucho más interior que exterior, una risa metafórica que al oponerse a la seriedad social funciona como arma o herramienta crítica (Bakhtin 94).

El humor se impone en «Anacleto Morones» desde el inicio del cuento, cuando el narrador se refiere a sus visitantes como «¡Viejas, hijas del demonio!» y las retrata «Vestidas de negro, sudando como mulas bajo el mero rayo del sol [...] Negras todas ellas. [...] chorreando sudor y con los pelos untados a la cara como si les hubiera llovido [...] ¡Viejas y feas como pasmadas de burro!» (167-168). El cuento es singular porque Rulfo coloca explosivos cómicos en medio de la diégesis de tal forma que poco a poco imaginamos a las interlocutoras de Lucas Lucatero como un grupo de «¡Viejas carambas! [...] Todas caídas por los cincuenta. Marchitas como floripondios engurruñados y secos» (169). Haciendo el papel de un bufón, cuya función es a un mismo tiempo subversiva y liberadora (Díaz Bild 22), Lucas se encarga de desvestir figurativamente a cada una de ellas a través de su discurso malicioso; así conocemos que detrás de la fachada de mujeres piadosas que quieren llevarlo a Amula se esconden las «¡Viejas indinas!» que se han acostado con Anacleto Morones, el santero a quien le atribuyen el milagro de haberlas colmado de amor. La presentación de estas mujeres enlutadas es primordial porque Rulfo caricaturiza a la beata pueblerina, y a través de ella introduce el sarcasmo y la burla que son el andamiaje de toda la narración (Ramírez 55). Mientras van y vienen los vasos de agua de arrayán con que Lucas trata de calmarles la sed y su erotismo reprimido (Poeta 162) —erotismo que también es burlado cuando maliciosamente les regala huevos de su corral—, conocemos a Nieves García, la «suavecita» y olorosa a alcanfor que aborta al hijo de Lucatero como si fuera «un pedazo de cecina» (171, 172); a *la Huérfana*, «la del eterno llorido» que se consuela recordando que la única noche feliz de su vida la pasó con el Niño Anacleto, «entre sus consoladores brazos» (178); y a *la Muerta* que, indignada por el comportamiento de Lucas, vomita en una de las macetas y le grita: «[y]o no quiero ni tu agua de arrayán, blasfemo [...] ¡Ni tus huevos quiero!» (176-177).⁵

⁴ Hablo de «textos integrados» siguiendo los postulados de Pablo Brescia y Evelia Romano, quienes utilizan el término para referirse a «aquellas colecciones que presentan diversos niveles de integración» (8).

⁵ En «Tragos amargos y ebrios encargos» analizo con mayor detenimiento algunos de estos pasajes en los que Lucas Lucatero entretiene a sus visitantes con jarros de agua de arrayán, destacando que en ellos

La descripción de estas figuras grotescas y el discurso de un Lucas esquivo y alburero nos permiten (re)construir la figura de Anacleto Morones, en tanto que ellas y su malhablado interlocutor funcionan en el cuento como sinécdoque de un todo aparentemente ausente. Lucas se refiere a las congregantes piadosas de Amula como «¡Viejas de los mil judas!» (170), y alude, socarrón, a la pasión sexual que las motiva a perseguir la canonización de Anacleto. Les dice, entre otras cosas, que no se pongan los huevos que les ha regalado en los senos, porque ahí «se pueden empollar» (170), sólo para despertar la furia de una de ellas que, ofendida al verse descubierta, lo llama «hablantín» y le contesta en doble sentido: «Ni que estuviéramos tan calientes» (170). Para desbaratar sus piadosas intenciones y, por extensión, la supuesta santidad de Anacleto, Lucas le recuerda a Pancha Fregoso que «se dejó robar por Homobono Ramos» (168); le habla a Nieves de cuando fueron novios para irritarla y despertarle «malos pensamientos» (172); a Micaela, la hija del peluquero, le recrimina que a sus años, se haya conseguido un marido; defiende a Rogaciano, el presidente municipal, aunque para ellas él es «un maldoso» (172); y pregunta con mala intención por Edelmiro, para hacer que otra de ellas, afligida, revele las facetas menos castas de un Anacleto a quien la gente acusa de «abusonero», «brujo» y «engañabobos» (173). En cada uno de estos fragmentos Lucas Lucatero se comporta como un bufón que, desde el centro de su propio escenario, se presenta ante sus interlocutoras como el guardián absoluto de muchas verdades sociales (Foucault 14).

Cuando ellas insisten en llevarlo a Amula porque él es yerno del Santo Niño y puede dar testimonio de sus milagros y obras de misericordia, con el humor que lo caracteriza Lucas desbarata sus intenciones diciéndoles que la hija de Anacleto ya no es su mujer, que la tuvo que echar de casa, que no está precisamente en el convento de las Arrepentidas porque «le gustaba mucho la bulla y el relajo», por lo cual «[d]ebe de andar por esos rumbos, desfajando pantalones» (174). Cuando las congregantes le insisten: «Tú fuiste casi su hijo. Heredaste el fruto de su santidad. En ti puso él sus ojos para perpetrarse. Te dio a su hija» (177), Lucas contesta con un hábil juego de palabras: «Sí, pero me la dio ya perpetrada [...] me la dio cargada como de cuatro meses cuando menos [...] Olía a pura pestilencia [...] Era una sinvergüenza [...] Adentro de la hija de Anacleto Morones estaba el hijo de Anacleto Morones» (177). Revelando a la hija de Anacleto como lo que verdaderamente es y mofándose con una serie de indirectas de las mujeres que interceden por ella y la santidad de su padre, Lucas ataca la moralidad cristiana con que las beatas defienden un hueco fervor religioso. Vistas de este modo, las instancias humorísticas del cuento no son gratuitas ni tampoco se entretajan como remansos amenos en medio de tanta desolación. La risa que los personajes

Rulfo nos sitúa entre el cuerpo de las beatas y el mundo exterior, en un proceso de dismantelamiento y renovación cultural (213).

del cuento provocan en los lectores guarda entre líneas una mina de verdades que se ocultan y revelan, que sólo pueden revelarse temporalmente a través del humor y en medio de un ambiente carnavalesco, donde las transgresiones y la degradación ocultan una intención regeneradora, la muerte de un sistema y la renovación de una conciencia (Bakhtin 66-79).

Haciendo uso de este humor de inspiración «profundamente popular» (Ruffinelli 329), Rulfo sitúa las acciones sospechosas de Anacleto Morones aproximadamente entre los años de 1941 y 1943. Lo sabemos porque Lucas señala no haberse confesado «desde hace como quince años. Desde que me iban a fusilar los cristeros» (174). Lejos de ser una mención insignificante o simplemente cómica, donde el narrador relata cómo los defensores de Cristo Rey lo obligan a decir «hasta lo que no había hecho» y a confesarse «por adelantado» (174), la referencia resucita en el cuento varios intertextos históricos a la vez. El más obvio, desde luego, es el de la Guerra Cristera (1926-1929) en que los católicos defensores de Cristo luchan contra el gobierno central, al querer éste reglamentar la vida eclesiástica (López Mena 69). El segundo dato, tal vez menos obvio pero implícitamente presente en las interlocutoras de Lucas Lucatero, «sentadas en hilera, con sus vestidos puercos de tierra» (169), es la participación central de las mujeres como autoras de la Cristiada. Si, como le explica Rulfo a Elena Poniatowska en una conocida entrevista, los curas utilizaban a las mujeres para fomentar la causa cristera, instándolas a que alentaran a sus hombres a luchar y a matar por Cristo (148), las beatas que visitan a Lucas son una buena réplica de aquéllas: han viajado desde Amula, «con sus negros escapularios grandotes y renegridos» (167) por órdenes del «señor cura» que les ha encomendado que le lleven a alguien que haya conocido a Morones «antes que se hiciera famoso por sus milagros» (173). A la vez, el que ellas presenten al embustero como Santo Niño y que Lucas lo muestre como paradigma de la hipocresía religiosa construye en el cuento una microsemiótica «que connota la noción de un Mesías usurpador, que parece aludir al mesianismo sinarquista de los años cuarenta», aquél que se levanta sobre el desmonte del agrarismo revolucionario (Cros 219).

Sobre este terreno cargado de concretas y discretas alusiones históricas, y utilizando a un narrador que «desenmascara enmascarando», mientras ata y desata los nudos de sus anécdotas con humor e ironía (Alfonzo 79),⁶ Rulfo retoca el retrato del aludido santero. Retomando la comicidad expuesta en los renglones anteriores, Lucatero presenta a Morones vendiendo santos en las ferias y en las

⁶ A propósito de esta ironía, Amit Thakkar considera que «Anacleto Morones» ejemplifica cierto tipo de ironía situacional, porque al huir de su pueblo Lucas Lucatero solo consigue que las mujeres de Amula lo persigan, y esta paradoja obliga a los lectores a producir significado para llenar los vacíos de la narración (17).

puertas de las iglesias, con el propósito de desmontar el teatro de su mal llamada santidad. Lo pinta aprovechando el fanatismo de peregrinos y congregantes, arrodillándose en un hormiguero donde no lo pican las hormigas, poniendo sus brazos en cruz y declarando «que acababa de llegar de Roma, de donde traía un mensaje y era portador de una astilla de la Santa Cruz donde Cristo fue crucificado» (175). Esta farsa montada al aire libre, señala Lucas, no puede quedarle mejor:

Ellos lo llevaron de allí en sus brazos. Lo llevaron en andas hasta Amula. Y allí fue el acabóse; la gente se postraba frente a él y le pedía milagros. Eso fue el comienzo. Y yo nomás me vivía con la boca abierta, mirándolo engatusar al montón de peregrinos que iban a verlo (175).

Al examinar estos episodios picarescos en los que Lucas actúa de Lazarillo, cargándole a su amo Anacleto «el tambache con las novenas de San Pantaleón, de San Ambrosio y de San Pascual» (175), los lectores vislumbramos una posible verdad: la destrucción de los mitos y símbolos sobre los cuales se sostiene toda una sociedad degradada (Jiménez de Báez 1988 156).

La farsa que Lucas descubre para sus interlocutoras se desarrolla con maestría porque es precisamente él, cuyo nombre significa «luz» (del vocablo *lux* en latín), quien se burla de la santidad de Anacleto, portador del mismo nombre que el tercer papa de la Iglesia Católica, San Anacleto, que en griego significa «invocado», «solicitado» o incluso «resucitado». Si, como arguye Bakhtin, la risa contiene una de las formas esenciales de la verdad, porque libera al hombre del miedo a lo sagrado, a las prohibiciones, al poder y al pasado (94), la risa de Lucas Lucatero también revela la ironía escondida en el nombre de Anacleto; más aun si a este juego de nombres le agregamos el de Anacleto González Flores, «cabeza indiscutible de los cristeros jaliscienses» (Vital 38), y mejor conocido como el «Gandhi mexicano» por crear la Unión Popular, «movimiento obrero, femenino, campesino y popular» en contra del gobierno local y federal (Orozco 98). Debido a esta maraña de intertextos y antecesores —donde además podríamos incluir el nombre de Luis Morones, mejor conocido por querer instaurar una Iglesia mexicana separada de Roma (Jiménez de Báez 1990 91)—, la reconstrucción humorística de Anacleto Morones nos sitúa en «la zona ambigua de la superstición y el sexo, del fanatismo religioso y el hambre sexual» (Monsiváis 2003 201).

Los elementos que conjugan dicho fanatismo religioso con el realismo sexual (Munn 52) se magnifican en una última risa cuando Pancha Fregoso decide quedarse con Lucas «otro rato» para convencerlo de que la acompañe a Amula. Y es que la tarea implica sacrificarse por sus compañeras y hacer —en todo su doble sentido— la «última lucha» sola (180). El diálogo que entonces surge entre ella y Lucatero es digno de citarse en toda su extensión, porque como episodio

humorístico confirma la hipocresía de las beatas y la falsedad de sus discursos religiosos:

- Oye, Francisca, ora que se fueron todas; te vas a quedar a dormir conmigo, ¿verdad?
- Ni lo mande Dios. ¿Qué pensaría la gente? Yo lo que quiero es convencerte.
- Pues vámonos convenciendo los dos. Al cabo qué pierdes. Ya estás revieja, como para que nadie se ocupe de ti, ni te haga el favor.
- Pero luego vienen los dichos de la gente. Luego pensarán mal.
- Que piensen lo que quieran. Qué más da. De todos modos Pancha te llamas.
- Bueno, me quedará contigo; pero nomás hasta que amanezca. Y eso si me prometes que llegaremos juntos a Amula, para yo decirles que me pasé la noche ruéguate y ruéguate. Si no, ¿cómo lo hago?
- Está bien. Pero antes córtate esos pelos que tienes en los bigotes. Te voy a traer las tijeras.
- Cómo te burlas de mí, Lucas Lucatero. Te pasas la vida mirando mis defectos. Déjame mis bigotes en paz. Así no sospecharán.
- Bueno, como tú quieras (180).

La imagen del cuerpo grotesco de Pancha Fregoso no es gratuita. A través de ella imaginamos a una beata vestida de negro, portando sus escapularios con la imagen bordada de Anacleto Morones, haciendo aspavientos ante una propuesta indecente, pero dispuesta a acostarse con el mismo hombre que la ridiculiza por ser «revieja» y por tener pelos «en los bigotes». El cuerpo grotesco que aparece en esta última escena es significativo porque además de su carga humorística representa a un cuerpo en proceso de ser, inacabado, incompleto, afectado por el paso del tiempo, pero con el potencial metafórico de recrearse y reconstruirse en el acto sexual, como si en él se juntaran los sobrantes de un mundo caduco y el comienzo de uno nuevo (Bakhtin 317). Por medio de este cuerpo que ayuda a Lucas a poner en orden el corral de donde han salido los «huevos» y los «arrayanes», descubrimos que ahí mismo, debajo de unas piedras de río, está la tumba de Anacleto Morones; que Lucas lo mata al salir de la cárcel para no devolverle sus propiedades; que Lucas es «una calamidad» en la cama porque no es «nada cariñoso» con Pancha Fregoso (181); y que en cambio el Niño Anacleto «sí que sabía hacer el amor» (181).

Con este final cómico donde «el burlador es burlado» (Ramírez 55), asistimos, como en otros cuentos de *El Llano en llamas*, a la normalización de la tragedia o al despliegue ficcional de la fatalidad que sostiene a toda una sociedad (Monsiváis 2006 506-507). Pero así como cerramos *Pedro Páramo* (1955) con la figura de un cacique y de todo un sistema patriarcal que se desmoronan como «un montón

de piedras» (178), también aquí concluimos nuestra lectura sabiendo que Anacleto y los discursos sobre su falsa santidad quedan sepultados bajo las piedras que Lucas le echa encima, diciéndole al muerto: «¡Que descanses en paz, Anacleto Morones! [...] No te saldrás de aquí aunque uses de todas tus tretas» (181).

De esta manera, el humor con que Rulfo cierra el ciclo de *El Llano en llamas* nos prepara para aquél que encontramos en *Pedro Páramo*. Es el humor de la desgracia, desarrollado en el límite mismo de la esperanza y la tragedia:

entre la despiadada visión de la historia y la piedad por lo humano, entre opacidad e iluminación [...] desde las ambigüedades del juego de palabras o del albur agresivo que practican algunos personajes en los diálogos, hasta la imagen de un mundo entre muerte y vida (Olivier 113).

Es un humor subversivo, portador de diversos conocimientos sobre un entramado mítico-social-religioso que debe quedar enterrado como Anacleto Morones, o burlado como Lucas Lucatero y las beatas que terminan enredándose en sus juegos de palabras y en sus trampas. Es también un humor revelador de una «conciencia histórica» (Bakhtin 73). Porque aquí, como en los otros cuentos de la colección, los personajes ponen en tela de juicio una serie de saberes religiosos y experiencias personales ligadas a un sistema de relaciones de poder y opresión, en un discurso que, cargado de comicidad, «oye, deja hablar y quiere ser la voz de los marginados» (Jiménez de Báez 1990 93).

Lo mejor de «Anacleto Morones» es que su humor subversivo no ha pasado de moda en estos tiempos globalizados en que las beatificaciones y canonizaciones siguen a la orden del día, sobre todo en un país tan declaradamente católico como México. Como si la conquista espiritual de las almas no tuviera fin en las tierras americanas, el 20 de noviembre del 2005 el Papa Benedicto XVI beatificó en Guadalajara a trece mártires fallecidos «durante la persecución religiosa que tuvo lugar durante las décadas segunda y tercera del siglo pasado» (Orozco 91). Entre ellos aparece el nombre de Anacleto González Flores, el líder cristero que forma todo un culto (femenino) a su alrededor y que, aun sin ser la única fuente de inspiración del cuento rulfiano, nos invita a revivir no sólo a los cómicos personajes de «Anacleto Morones» sino a leer con lupa y entre líneas las manifestaciones contemporáneas de la religiosidad, las raíces extendidas de los discursos hegemónicos y nuestra angustiante colonialidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfonzo, Rafael José. «El cuento rulfiano, estructura del discurso y de la historia», *Cifra. Nueva Revista de Cultura* 1 (1992): 77-85.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*, trad. Hélène Iswolsky. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1984.
- Brescia, Pablo y Evelia Romano. «Estrategias para leer textos integrados». *El ojo en el caleidoscopio*, ed. Pablo Brescia y Evelia Romano. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. 7-43.
- Cros, Edmond. «Desde la epopoya villista al sinarquismo: análisis sociocrítico de *El llano en llamas*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 22/2 (1998): 215-224.
- Durán, Manuel. «Los cuentos de Juan Rulfo o la realidad trascendida». *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, ed. Enrique Pupo-Walker. Madrid: Editorial Castalia, 1973. 195-214.
- Esquerro, Milagros. *Juan Rulfo*. Paris: Editions L'Harmattan, 1986.
- Estrada, Oswaldo. «Tragos amargos y ebrios encargos. Metáforas de la bebida en *El llano en llamas* de Juan Rulfo». *Aguas santas de la creación. Volumen II*, ed. Sara Poot Herrera. México: Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Mérida y UC-Mexicanistas, 2010. 207-222.
- Foucault, Michel. *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*, trad. Richard Howard. New York: Vintage Books, 1988.
- Garrido, Felipe. «La sonrisa de Juan Rulfo». *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, ed. Federico Campbell. México: Era, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. 242-251.
- Jiménez de Báez, Yvette. «Destrucción de los mitos, ¿posibilidad de la Historia? *El llano en llamas* de Juan Rulfo», *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico* n.s. 2 (1988): 139-159.
- «Juan Rulfo. De la escritura, al sentido», *Revista Iberoamericana* 148-149 (1989): 937-952.
- *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza*. México: El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Leal, Luis. «El cuento mexicano de estructura integrada: de José María Roa Bárcena a Carlos Fuentes». *El ojo en el caleidoscopio*, ed. Pablo Brescia y Evelia Romano. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. 143-162.
- López Mena, Sergio. *Diccionario de la obra de Juan Rulfo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Molloy, Silvia. «Desentendimiento y socarronería en 'Anacleto Morones', de Juan Rulfo», *Escritura. Revista de Teoría y Crítica Literarias* 6/11 (1981): 163-171.
- Monsiváis, Carlos. «Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente». *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, ed. Federico Campbell. México: Era, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. 187-202.

- *Imágenes de la tradición viva*. México: Landucci, Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Munn, Barry W. «Juan Rulfo's 'Anacleto Morones'», *Reflexion* 2/2-4 (1973): 51-56.
- Mora, Gabriela. «El ciclo cuentístico: *El Llano en llamas* caso representativo», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 34 (1991): 121-134.
- Olivier, Florence. «El humor de la desgracia en *Pedro Páramo*.» *Pedro Páramo: Diálogos en contrapunto (1995-2005)*, ed. Yvette Jiménez de Báez y Luzelena Gutiérrez de Velasco. México: El Colegio de México y Fundación para las Letras Mexicanas, 2008. 109-122.
- Orozco, Luis Alfonso. «Beatificación de trece mártires en México», *Ecclesia* 20/1 (2006): 91-108.
- Poeta, Salvatore. «Lo erótico en Juan Rulfo (Inconsciente y texto en la cuentística rulfiana)», *Hispanic Journal* 20/1 (1999): 157-172.
- Poniatowska, Elena. *¡Ay vida, no me mereces!* México: Joaquín Mortiz, 1992.
- Ramírez, Hugo Hernán. «El personaje femenino en los cuentos de Juan Rulfo», *Iberoamericana* 30 (2008): 47-63.
- Ruffinelli, Jorge. «La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo». *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, ed. Federico Campbell. México: Era, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. 300-341.
- Rulfo, Juan. *El Llano en llamas*, ed. Carlos Blanco Aguinaga. Madrid: Cátedra, 1997.
- *Pedro Páramo*, ed. José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, 2003.
- Thakkar, Amit. *The Fiction of Juan Rulfo. Irony, Revolution and Postcolonialism*. Rochester, NY: Tamesis, 2012.
- Vital, Alberto. *Noticias sobre Juan Rulfo. 1784-2003*. México: Editorial RM, 2003.



JUAN PELLICER¹

Universidad de Oslo - UC Mexicanista - j.l.pellicer@ilos.uio.no

Artículo recibido: 01/11/2012 - aceptado: 08/01/2013

DIGRESIÓN E IRONÍA A LA USANZA DE EFRÉN HERNÁNDEZ

RESUMEN:

El artículo examina la ironía que maneja Efrén Hernández (1904-1958) en el discurso de algunos de sus textos narrativos. Los estudios sobre los textos de Hernández se refieren a su ironía en términos generales pero sin ilustrar su presencia con ejemplos y sin precisar el tipo de ironía o su función dentro del discurso. A la luz de trabajos teóricos relativos a la ironía (W. C. Booth, D. C. Muecke, C. Brooks, R. P. Warren), el artículo observa las peculiaridades de la obra narrativa del singular escritor guanajuatense, particularmente en cuanto a la eficacia de un complejo mecanismo de digresiones que va generando y tejiendo, con fina ironía, la red estructural del discurso.

PALABRAS CLAVE: Efrén Hernández, digresión, ironía, discurso narrativo.

ABSTRACT:

The article addresses the ways in which ironies are cultivated and developed by Efrén Hernández (1904-1958) in the narrative discourse of some of his works. Studies of Hernández' texts usually mention their irony, but only in general terms, and they almost never examine concrete examples of it; furthermore, they neither point out the type of irony implied nor its function within the discourse. Based on theoretical works devoted to irony (W. C. Booth, D. C. Muecke, C. Brooks, R.P. Warren), the article observes the peculiarities that characterize the narrative works by this singular writer from Guanajuato, particularly regarding the efficiency of a complex mechanism of digressions that generates and weaves, with fine irony, the structural web of its narrative discourse.

KEYWORDS: Efrén Hernández, digression, irony, narrative discourse.

¹ Catedrático de literaturas hispánicas de la Universidad de Oslo. Ha publicado numerosos artículos sobre una gran diversidad de autores y los siguientes libros, *Mexico, Mexico*, Oslo: Aschehoug, 1982 (sobre el desarrollo político y económico de México); *El placer de la ironía*, México: UNAM, 1999 (sobre la obra de Juan García Ponce); *Entre la muerte y un vaso de agua*, México: UNAM, 2005 (sobre literatura mexicana moderna); *Tríptico cinematográfico*, México: Siglo XXI, 2010 (sobre las películas de Alejandro González Iñárritu).

Digressions, incontestably, are the sunshine;
 —they are the life, the soul of reading;
 —take them out of this book for instance,
 —you might as well take the book along with them;
 —restore them to the writer;
 —he steps forth like a bridegroom,
 —bids All hail; brings in variety,
 and forbids the appetite to fail.

decir es que Hernández diseñó, autorretratándose casi siempre, un narrador –si no a su imagen y semejanza, al menos muy parecido a él– y que los rasgos del autor implícito en sus textos coinciden frecuentemente con los del autor real. En efecto, me contaron quienes lo conocieron, que Tachitas –como le decían sus amigos– parecía salir de sus relatos: ingenioso, agudo y ágil. Dicen que en la conversación, sus palabras iban nutriendo el torrente de un discurso compuesto por la caudalosa proliferación de digresiones y circunloquios, idas y venidas, alejándose del terreno del tema como cautivado por la fruta del cercado ajeno, como encantado por el jardín de al lado, para después volver a entroncar con el cauce principal y pronto volver a derramarse y escurrirse en nuevas digresiones.

Asimismo, el discurso de sus textos revela un complejo orden estructural, muy próximo al del laberinto, que se manifiesta en un paradójico, aunque sólo aparente, caos. Paradójico porque lejos de ser un caos, en realidad se trata de la práctica de un riguroso principio de causalidad. Sistemáticamente, Hernández transforma lo trivial en el arranque de interminables digresiones que entrañan complejas reflexiones existenciales cuyo trayecto semeja el vuelo elíptico del bumerang ya que el discurso siempre regresa a su punto de partida. Es notable el parentesco de algunos textos de Hernández con el sistemático uso de las digresiones que llevó a cabo Laurence Sterne a lo largo de *Tristram Shandy*. Ciertamente, las digresiones, que contribuyen a caracterizar el discurso de Hernández –como el de Sterne–, no son gratuitas ya que puede advertirse que obedecen a un deliberado diseño del orden poético en el que se cifra el significado del texto. Respecto al valor de las digresiones en la novela de Sterne, Samuel Taylor Coleridge señala que «the digressive spirit [is] not wantonness, but the very form of his genius» (Coleridge 489). También Alejandro Toledo, en su prólogo a *Obras completas I*, advierte la semejanza de las digresiones a las que me refiero (Toledo 11). Finalmente, el criterio que maneja William Bowman Piper en su estudio sobre las digresiones de *Tristram Shandy* resulta esclarecedor en este terreno; las divide en dos grupos: las que implican una explicación y las que implican una opinión (Piper 548). Como se podrá advertir más adelante, las de Hernández suelen implicar las dos cosas a la vez.

El tono del narrador que suele manejar Hernández, simultáneamente culto y coloquial en el que se combina la gravedad con la gracia –lo prosaico con lo poético– corresponde a la combinación de lo banal con lo profundo desde el punto de vista temático. Su lengua poética está poblada de arcaísmos, de expresiones coloquiales salpicadas casi siempre de diminutivos característicos del español de México, al lado de cultismos y de toda suerte de figuras retóricas. Efectivamente, Hernández rescata al diminutivo de su nivel prosaico, lo desfamiliariza y elevándolo, lo hace brillar en un nuevo contexto poético. En el discurso proyectado por la culta voz de Hernández, los diminutivos funcionan como eficaces guiños retó-

ricos delatores de la ironía en la que se cifra la complicidad que une al autor con el lector. Simula tomarse en serio y tal vez por esa simulación que lejos de ocultar, la exhibe abiertamente como tal, no cae ni en amaneradas afectaciones ni en solemnes pedanterías culteranas; su prosa fluye ágil y ligera con ribetes del más fresco buen humor, de ingenua picardía y, algunas veces, atraviesa los terrenos eróticos con sutil y fina elocuencia, particularmente en algunos momentos de su novela *La paloma, el sótano y la torre*. Sus textos se van desarrollando mediante un sistemático juego poético de apariencias, ocultamientos, desdoblamientos y ambigüedades.

En efecto, su lectura provoca la inquietante sensación de que el texto quiere decir o bien lo contrario de lo que dice o, simplemente, algo distinto a lo que dice literalmente, siempre algo más. Entre lo culto y lo coloquial, lo serio y lo cómico, lo solemne y lo caótico, transcurre un ingenioso juego de apariencias, simulaciones y comentarios autorreferenciales en el que, como apunté arriba, la digresión llega a cobrar decisivo y central valor estructural. Digresiones a partir de cualquier pretexto a fin de irse por las ramas –sin dejar nunca de regresar al punto de partida; por ejemplo, el pretexto que entraña cada uno de los significados de la palabra «tachas», como en el cuento aludido arriba; o las dimensiones de un cuarto en cuya pared se encontraba colgado un cuadro de santa Teresa de Jesús, o el silencio y el tiempo, o la soledad del hombre, o la imposibilidad de escribir, o las semejanzas y diferencias entre un agujero y una ventana, o el correr de los trenes, o el agua y la inteligencia (evidentes ecos del poema de Gorostiza). Dichos juegos, junto con los guiños aludidos arriba, revelan la conspicua presencia de la ironía. Quiero ponderar esa presencia –más bien dicho, esa omnipresencia– en uno de los más representativos textos del guanajuatense.

Prácticamente todos los que han examinado la obra de Hernández, advierten esa presencia. Entre los estudios que conozco, sobresale *Efrén Hernández, A Poet Discovered*, de Mary H. Harmon (1972) y después los prólogos a sus obras: el de Alí Chumacero a *Obras: poesía, novela, cuentos* (1965), el de María de Lourdes Franco Bagnouls a *Bosquejos* (1995) y el ya aludido arriba de Alejandro Toledo a *Obras completas I* (2007). Muchos han escrito reseñas, notas y comentarios sobre Hernández, principalmente sus contemporáneos: Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Octavio Novaro, Rubén Salazar Mallén, José Rojas Garcidueñas, Andrés Henestrosa, Marco Antonio Millán, Alfredo Cardona Peña, Octavio Paz, Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis y muchos otros. Emmanuel Carballo lo señala como el «cuentista más extraño y personal del siglo XX mexicano» (Carballo 58). Repito, prácticamente todos aluden brevemente la presencia de la ironía en la obra de Hernández; pero yo no conozco un estudio sistemático sobre el tema. He ahí un rico filón para los investigadores de letras hispánicas.

Por razones de espacio, no voy a detenerme esta vez en los extensos, por no decir infinitos, campos teóricos de la ironía. Para los fines de esta comunicación, es decir, para comenzar a precisar a qué es a lo que me refiero, me parece suficiente recordar que, como figura de pensamiento, la ironía consiste en oponer el significado a las palabras, declarando una idea de tal modo que, por el tono o el contexto, se pueda comprender otra, contraria. Cuando lo que se invierte es el sentido de las palabras yuxtapuestas, la ironía es un tropo de dicción y no de pensamiento. Básicamente, como pasa con el lenguaje figurado, la ironía implica un desdoblamiento, la existencia simultánea de dos sentidos, contrarios o, al menos, diversos, en una misma expresión. En la Grecia antigua, la palabra *eironeia* denotaba simulación y engaño; de ahí se desprendió el término de «ironía socrática» para referirse a la forma como Sócrates cercaba a sus interlocutores simulando ignorancia. Y de ahí no hubo más que un paso a «elogiar para denostar» y «denostar para elogiar» y luego de muchos siglos apareció la ironía romántica que, junto con las reflexiones de Kierkegaard y de Baudelaire, de Bajtín, de Lukács, de Thomas Mann, y las del grupo del *New Criticism*, me han orientado en algunos de mis trabajos, particularmente *El placer de la ironía*.

La ironía, que distinguió a los movimientos vanguardistas de las primeras décadas del siglo pasado, por el distanciamiento y relatividad del mundo que ella implica, marcó el contexto literario de Hernández. A pesar de que su vida transcurrió a lo largo de la primera parte del siglo XX y de que fue contemporáneo de los movimientos y grupos de vanguardia, no se identificó ni se asoció con ninguno de ellos. En el estilo y en los tonos de su poesía y de su prosa se perciben ecos y moldes del renacimiento y del barroco hispánicos que revelan su predilección por algunas de sus grandes figuras -principalmente san Juan y santa Teresa, Garcilaso y fray Luis, Cervantes, Quevedo y sor Juana. También pueden advertirse ecos, nada lejanos, de la ironía autorreferencial a la usanza de *Tristram Shandy* o de *Jacques le Fataliste*. Cercano a los *Contemporáneos*, tanto por la edad como por simpatías y diferencias, admiró más que a ningún otro, a José Gorostiza (Hernández 1995 73, 79). Cercano también a los más jóvenes, resultó ser el providencial mentor del joven Juan Rulfo (Hernández 1995, 41 y García Bonilla 92).

¿Dónde se encuentra la ironía en esas redes que las digresiones van tejiendo en el discurso? ¿Qué clase o clases de ironía se encuentran ahí? Para entrar en materia, veamos un ejemplo, a mi juicio, muy representativo del personal estilo de Hernández. Me refiero al cuento «El señor de palo» que así comienza:

Sería, puede opinarse, algo cansado; mas a no ser porque he echado raíces, haría largos viajes en los trenes nocturnos a través de la república.

Ya no soy otra cosa que un árbol cualquiera, un árbol que desea viajar en tren, o, por lo menos, dar de tiempo en tiempo unos pasitos. (Hernández 2007, 154).

Efectivamente se trata desde el principio de un juego entre el lenguaje metafórico y el literal, o mejor dicho, entre dos niveles de la metáfora del árbol. Por un lado, cualquiera puede echar raíces en algún lugar –metafóricamente hablando, es decir, sin tener que ser literalmente un árbol–; haber echado raíces –también metafóricamente– bien puede impedir viajar, incluso en tren como es el deseo del protagonista o, al menos, el viaje sería fatigoso como reconoce el narrador-protagonista. Pero en el segundo párrafo, la metáfora ya parece haber echado raíces, ella misma, ya que el narrador se identifica o reconoce a sí mismo, lisa y llanamente, como un árbol. Sí, pero un árbol que –¿metafóricamente?– desea viajar en tren o, al menos, dar de vez en cuando –¿metafóricamente?– «unos pasitos». De este modo, la metáfora se ha desdoblado irónicamente. El paso –o «pasito» como diría Hernández– de una metáfora a la siguiente concluye con un diminutivo que, a modo de guiño, anula o, al menos, socava la seriedad del discurso. Un árbol con ganas de moverse, de dar unos pasitos.

En estos dos breves párrafos se cifra el núcleo proliferante de digresiones que va a articular el recorrido del discurso narrativo a lo largo de sus treinta páginas. La doble imagen del ferrocarril –el tren y su vía–, presentada en ambos párrafos inaugurales, va a transcurrir como vía del relato y como leitmotiv del que se irán desprendiendo a su paso diversas analogías y correspondencias con las vías de la lectura y de la escritura, sobre todo a la hora en que el discurso narrativo se desdoble y comentándose a sí mismo, ingrese, por la vía de la digresión, en los terrenos de la metaficción. En efecto, la tan dinámica imagen del tren, que aparece en varios de sus cuentos, le sirve a Hernández, como otras veces la imagen del río, para que el discurso narrativo se refiera a sí mismo, se explique a sí mismo. En el desdoblamiento que implica la autorreferencia se ha querido encontrar una cierta ironía, es decir, en el distanciamiento que se opera cuando el narrador contempla y comenta su propia obra, o sea, en la intercambiabilidad de la historia y su discurso narrativo, es decir, cuando éste se convierte en aquélla. Esta eficaz imagen del tren reaparece en «Unos cuantos tomates en una repisita», a la hora en la que el narrador explica, por medio de una digresión, el desarrollo estructural de su propio discurso como el de «un choque silogístico» entre «el tren de las palabras en que ha ido escurriendo la manera de ser de Serenín» (un muchacho extraordinariamente tímido) y «el tren que ha ido aportando las características de la vecindad» (una vieja construcción a punto de caerse):

En todo buen concierto, en todo buen discurso, en toda buena máquina, todos los movimientos deben ser caminantes en un solo sentido, y todas las tendencias, entenderse muy bien, e ir, como de la mano, hacia un solo objetivo, hacia una sola

meta. Pero aquí hemos venido hablando de una vecindad que es tal y como una bomba con la mecha encendida. La llamita del tiempo va corriendo, corriendo; va corriendo sobre el hilo de la mecha hacia la bomba [...] Éste es un tren, éste es el sentido en que camina el uno de los trenes. Y aquí hemos también hablado de un muchacho pusilánime [...] tímido como un sistema nervioso [que le teme hasta a un burrito recién nacido y que ni siquiera sostiene] la mirada de una mariposa, si se para frente a él y se queda mirándolo de frente [...] no cabe duda alguna, aquí se ha planteado una contradicción, y el que quiera entender cómo se explica y como puede conciliarse el hecho de que Serenín, siendo así como es, se aloje, desayune, coma, cene, vigile y duerma en este alojamiento que está así como está, lea –y si no quiere hacer más, con ello le bastará– únicamente la primera línea de escritura del capítulo siguiente.

Serenín se encuentra enamorado. [Sigue una digresión sobre el amor y su carácter irracional a partir de una redondilla de sor Juana] (Hernández 2007, 205, 206).

Pero después de esta breve digresión sobre la ironía que entrañan los aspectos autorreferenciales de otro de los cuentos de Hernández, volvamos a «El señor de palo». No sabremos sino hasta el final del relato, por qué el protagonista-narrador, que por cierto explica irónicamente en otra digresión se llama Domingo –«Mi nombre [...] es Domingo, mañana será lunes, y ya, de mí, no habrá quien se acuerde.» (Hernández 2007 176)–, digo que no sabremos sino hasta el final del relato por qué quedó paralítico, inmóvil como cualquier árbol, que es en lo que consiste el tronco de la historia y el palo de su título. Pero no nos adelantemos porque antes quiero examinar las digresiones que rodean a ese tronco.

El hecho de que las ruedas de su «sillón de paralítico son de motocicleta» (Hernández 2007 154) le da pie al protagonista-narrador para reflexionar sobre la ironía de su inmovilidad servida por el que acaso sea el más ágil y dinámico de los transportes terrestres; esta digresión provoca otra, la de comentar la lluvia de la noche anterior, desde donde encuentra la oportunidad para referirse al viento y a los sombreros que por su culpa vuelan como es el caso del de su hija a quien, por cierto, le compone y cuenta cuentos que luego ella le cuenta a él. La digresión nocturna sobre el movimiento, lo lleva a recordar lo que es viajar en tren por la noche y a ponderar cuánto estimulan los viajes nocturnos en tren, las reflexiones existenciales como lo son las que pueblan frecuentemente sus digresiones.

Tras un diálogo con el «lector», relativo a la naturaleza del silencio nocturno por el que transcurría el viaje de Domingo en el tren, se registra el grito del garrotero que al anunciar una estación interrumpe violentamente los sueños de un Domingo semidormido; en la estación de Querétaro, el vecino de asiento, un ruso, saca la cabeza por la ventanilla y le pide «una botella de aguacates» a un vendedor lo cual le despierta el hambre al ya despierto Domingo que al bajar del

tren en busca de algo que comer, se tropieza y se cae, lo cual da pie para nueva digresión, esta vez sobre los consejos que le habían dado la víspera del viaje; y como al caer suena el dinero que lleva en la bolsa, alguien le ofrece en venta un anillo. El ofrecimiento es tan conmovedor que Domingo compra el anillito, pero paga con dinero falso porque está convencido que el anillo es también falso, todo lo cual sirve para armar otra digresión que ahora va a girar metafísicamente sobre la justicia y pragmáticamente sobre la máxima de «ojo por ojo y diente por diente». Luego de otra digresión sobre los sueños, llega el garrotero, le dice a Domingo que es un bruto por haberse dejado engañar al comprar un anillo falso, lo cual sirve para recordarle que a él, el garrotero, lo ha engañado Adelina, su mujer. Domingo le sugiere que mate al amante pero el garrotero contesta que habría que matar a la mitad de su pueblo. Transcribo la escena literalmente:

Viéndolo que callaba, insistí:

—No es necesario que acabe con la mitad de los habitantes de San Juan. Bastaría con Adelina.

—¿Con Adelina, dice? No podría, créamelo. Me sería imposible vivir. Espéreme, voy a enseñarle su retrato para que vea nomás qué piernas tiene.

—¡Vuélvete, laringe mía, polvo y ceniza! ¡Enmudezca mi lengua para siempre! ¡Ensordecid, oídos! Las palabras sólo son pálidas sombras, débiles ecos impotentes!

Esta figura que consiste en dirigirse a cosas inconscientes o a monitos de palo, se denomina apóstrofe, y es buena para indicar que el narrador se ha conmovido extraordinariamente. Y para que ahora lo sepáis de mí, he puesto bajo admiraciones ortográficas los órganos receptores y emisores del lenguaje. Hecho que me pareció oportuno, porque fuera de broma, motivos de asombro de esta calidad sólo nos es dado contemplarlos cada dos o tres mil años. *Verbi gratia*: el diluvio, la resurrección de Cristo, las piernas de la mujer del garrotero.

Con tal de daros una idea de ellas, escribiré cuartillas, los libros o las bibliotecas que sean necesario para ello, o para desengañarme de que hay verdad en la última frase: «Las palabras sólo son pálidas sombras». (Hernández 2007 166).

Lo que el narrador-protagonista está haciendo no es sino comentar y explicar su propio relato. En efecto, de la digresión que provocaron los engaños del anillito a la de los engaños de Adelina no hubo más que un paso; y la digresión que provocó el impacto de las piernas de Adelina sobre la figura del apóstrofe y las posibilidades expresivas de las palabras, colocó al discurso en el umbral de la metaficción ya que lo que sigue es una larga reflexión sobre la imaginación y la creación literaria, es decir, sobre la generación del texto a partir de su concepción y hasta su lectura, digresión que, entre otras cosas, explica el funcionamiento de las digresiones, ilustrándolo y legitimándolo de esta manera:

Si a un enfermo el doctor se lo permite todo, menos el comer naranjas, el enfermo, en su imaginación, casi no tendrá sitio para nada, porque su cerebro, a partir de la fecha de la prohibición, se habrá ido convirtiendo en una bandeja de naranjas. A veces, en la atmósfera, flotará sin alas una naranja de oro que no existe. A veces aparecerá una impecable botellita de jugo de naranja. A veces un espectáculo nupcial.

No crea el lector que ahora me he dormido como anteanoche. ¿Una ceremonia nupcial?...

Eleazar Noriega me dijo, precisamente hace unos días, lo que ahora creo adivinar en el pensamiento del lector. Tú, me dijo, disertas con muy buena ilación, pero de repente sales con grandísimas distancias y lo dejas a uno hecho un tarugo.

Creo que Noriega no deja de tener razón, pero sólo dentro de él; dentro de mí, yo también tengo razón. Dentro de mí, el pensamiento obedece a una estricta concatenación [...] En cuanto a lo de la ceremonia nupcial, quisiera convertirme en botánico para daros a entender que los azahares de la novia no son de limón ni de lima, sino de otro arbusto cuyo nombre no recuerdo y que suele crecer en California y en el Escalón, y cuya madera se utiliza en la fabricación de baleros, molinillos, y piezas de ajedrez. (Hernández 2007 169).

No sorprende que estas ejemplares naranjas provoquen, inmediatamente después, la irónica alusión a la figura de «la fruta del cercado ajeno» de Garcilaso de la Vega y así se dispare otra digresión sobre la parálisis de Domingo que le impide caminar, parecida a la sordera de Beethoven, todo lo cual desemboca finalmente, y de acuerdo con la lógica del narrador, en el llanto en el que se deshizo el garrotero cuando le enseñó a Domingo el retrato de cuerpo entero de su traviesa Adelina.

El ir y venir de las digresiones que siguen incluyen irónicas alusiones al célebre madrigal de Cetina y más comentarios autorreferenciales como la digresión que arranca de la reflexión sobre una evidencia muy perogrullesca del paso del tiempo, pero que se dirige, otra vez, a explicar el valor estructural de la digresión en el discurso, y que transcribo a continuación:

Como tal vez todos los hombres de naturaleza común y corriente, siento que a causa de los años voy envejeciendo.

Y, habiendo releído, encontré que mi decadencia es perceptible también en mi escritura, y me nació la idea de que, a un relator, podríamos considerarlo como una fuente de agua de donde se origina un río, que es la narración.

Pues ésta mía se me figura un río salido de su cauce. Malísimo negocio; ya no se puede distinguir de una laguna [...] Lo que pasa es que soy viejo, que mi agua se derrama por hoyos imprevistos. Lo que pasa es que voy convirtiéndome en uno de esos techos, a los que, si les tapan una, les sale otra gotera [...] Al relatar,

no hago otra cosa que cumplir con una urgencia ineludible, semejante a la de las casadas en las postrimerías de la luna de miel [...] No trato, en fin, de formar un simple catálogo de hechos [...] sino reflejar mi sobreangustia con las cualidades que ha adquirido en mi espíritu, es decir, dar a luz una organización [...] Lo malo es que [...] mi atención ha empezado a aflojarse; por atender un punto, olvido otro, por indagar el ido, se me va el conseguido recientemente, y me voy por las ramas. (Hernández 2007 178).

La ironía salta a la vista, no sólo la que implica lo autorreferencial del comentario, sino también porque lo que éste dice quiere decir precisamente lo contrario de lo que dice. En efecto, la estructura que forman las disgresiones no puede obedecer sino a un diseño elaborado deliberada y muy cuidadosamente por su autor. Si los borradores del cuento existieran y si fuera posible examinarlos, supongo que revelarían el minucioso proceso que entrañó su creación, lo cual acabaría de documentar este tipo de ironía que ahora sólo presumo.

Las reflexiones en torno al amor a instancias del garrotero, pasando por no menos irónicas parodias del Génesis, preludian la aparición de Adelina con todo y sus «suculentas piernas» y, mientras tanto, el tren «rodaba y echaba humo y pitaba, y en esto se nos pasó la noche», apunta el narrador Domingo», platicando y haciéndonos caricias escondidas.» (Hernández 2007 181). Cuando los descubrió el garrotero, Domingo, que no le perdonaba a aquél por haberlo llamado «bruto», tuvo un instante de íntima satisfacción que registra emotiva e irónicamente en unas líneas a la memoria de Adelina:

Yo vi perfectamente cuando se acercaba tu marido. Debía habértelo dicho; pero, sabes, me había llamado bruto, y yo no se lo podía perdonar nomás así.
[...]

Con la furia que traía [el garrotero] no veía ni donde pisaba, de modo que se tropezó en una petaca. El garrote se le zafó de las manos y salió por una ventanilla.

Por esto es por lo que el tren que venía de bajada, no pudo ser engarrotado y descarriló.

De la catástrofe resultaron setenta y cuatro muertos, contándote a ti, muchísimos heridos, y yo quedé tullido para siempre, de resultas de un golpe cercano a las orejas.

Me duele mucho haber sido la causa de tan grande accidente. Dispénsame; ya no lo vuelvo a hacer. Y esto es todo lo que quería contar. (Hernández 2007 181).

Así murió Adelina, así quedó tullido Domingo y así termina el penúltimo capítulo del cuento. El último comienza con un oxímoron: «En este capítulo no hablo ya. Y me importa un comino; ya he contado todo lo que quería contar.» (Hernández 2007 182). Entonces ¿quién cuenta, quién narra? ¿quién responde por las di-

gresiones sobre el paso del tiempo, por los comentarios sobre el envejecimiento de Domingo, por los ires y venires del discurso entre ingeniosas analogías que leemos en este capítulo final? ¿Quién puede seguir repitiendo que «ya no hablo», como efectivamente lo hace en este capítulo Domingo, que se ha callado porque «al envejecer y envejecer, llegó Domingo, a tal ancianidad, que se murió de viejo [y] le está prohibido transgredir la Constitución, inviolable de por sí, de la muerte, cuyo artículo uno, que es fundamental, estatuye el silencio» (Hernández 2007 183)? Efectivamente, el narrador-protagonista se ha desdoblado irónicamente, es y no es el mismo; ya Domingo ni habla, ni piensa, ni sufre, ni quiere, ni desea; es como señalan las palabras finales del cuento, «un paralítico hasta del corazón. A a esto es a lo que llamo yo ‘*Un señor de palo*’» (Hernández 2007 184), regresando así el bumerang al título y punto de partida del discurso narrativo, ahí donde se cierran y sellan todas las digresiones que le fueron dando forma, ahí en el título –el significante totalizador– lugar donde empieza y acaba cifrándose todo el significado del texto, ahí donde suele hallarse la médula de la ironía.

El *New Criticism* asoció la ironía con el *wit* y la entendió como distancia, como equilibrio de los opuestos, como conciliación de puntos de vista contradictorios, como expresión de la relatividad y la intercambiabilidad de las cosas, como punto culminante del drama de la estructura del texto; asimismo, la valoró como inmunizador contra la ironía del lector, es decir, como una garantía de invulnerabilidad del texto. En efecto, proclamaba Robert Penn Warren, crítico asociado al *New Criticism*, que mientras que el santo da su testimonio arrojándose felizmente a las llamas, el poeta, menos espectacularmente, somete su testimonio al fuego de la ironía –al drama de su estructura– con la esperanza de que las llamas lo refinan (Warren 103). Eso fue lo que hizo Efrén Hernández al construir el peculiar discurso narrativo de sus cuentos; acaso la razón de su perdurabilidad se encuentre precisamente en la ironía que entraña el complejo drama de las digresiones que les sirve de estructura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Carballo, Emmanuel. «Prólogo». *El cuento mexicano del siglo XX*. México: Empresas Editoriales, 1964. 9-103.
- Coleridge, Samuel Taylor. «Sterne's Wit and Humor». *Tristram Shandy*. Edición crítica de H. Anderson. Nueva York: W. W. Norton, 1980. 485-488.
- Diderot, Denis. *Jacques le Fataliste et son maître*. París: Gallimard, 1973.
- García Bonilla, Roberto. *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*. México: CONACULTA, 2008.
- Harmon, Mary M. *Efrén Hernández, A Poet Discovered*. Hattiesburg: University and College Press of Mississippi, 1972.
- Hernández, Efrén. *Obras: poesía, novela, cuentos*. México: FCE, 1965.
- Hernández, Efrén. *Bosquejos*. México: UNAM, 1995.
- Hernández, Efrén. *Obras completas I*. México: FCE, 2007.
- Hiriart, Hugo. *El arte de perdurar*. Oaxaca: Almadía, 2010.
- Pellicer, Juan. *El placer de la ironía*. México: UNAM, 1999.
- Piper, William Bowman. «Tristram's Digressive Artistry». *Tristram Shandy*. Edición crítica de H. Anderson. Nueva York: W. W. Norton, 1980. 548-562.
- Sterne, Laurence. *Tristram Shandy*. Edición crítica de H. Anderson. Nueva York: W. W. Norton, 1980.
- Warren, Robert Penn. «Pure and Impure Poetry». *Critiques and Essays in Criticism, 1920-1948*. Robert Wooster Stallman, editor. Nueva York: The Ronald Press Company, 1949. 85-104.



MARGUERITE CATTAN¹

Vestfold University College, Noruega - margueritecattan@gmail.com

Artículo recibido: 15/01/2013 - aceptado: 12/05/2013

LA CARNAVALESCA JORNADA DE OMAGUA

RESUMEN:

Entre los años 1560 a 1561 una expedición española de conquista recorrió el río Amazonas con el objetivo de encontrar los míticos territorios de Omagua y el Dorado, pero resultó en una serie de rebeliones y muertes de sus integrantes. La jornada de Omagua y el Dorado y el personaje Lope de Aguirre han pasado a formar un importante capítulo de la historia de la conquista. Al examinar siete testimonios directos –las relaciones de los soldados Pedro Monguía, Gonzalo de Zúñiga, Francisco Vázquez, Pedrarias de Alместo, Custodio Hernández, Juan Vargas Zapata y una anónima– se descubre que la fuerza motora de los eventos acaecidos procede de un pasado popular que predeterminó un sistema de conducta de un «mundo al revés». El grupo de marañones fue regido por la fuerza y el desorden caótico del carnaval.

PALABRAS CLAVE: Conquista del Perú, Omagua y Dorado, Lope de Aguirre, marañones, carnaval, carnavalesco.

ABSTRACT:

Between 1560 and 1561 a Spanish expedition of conquest traveled the Amazon River in order to find the mythical territories Omagua and Dorado, but resulted in a series of rebellions and deaths of its members. The *jornada* of Omagua y El Dorado and Lope de Aguirre have become an important chapter of the history of the Conquest. Reviewing seven direct testimonies –the *relaciones* of the soldiers Pedro Monguía, Gonzalo de Zúñiga, Francisco Vázquez, Pedrarias de Alместo, Custodio Hernández, Juan Vargas Zapata and an anonymous one– we discover that the driving force of the events proceeds from a popular past that predetermined a behavioral system of an «upside-down world». The *marañones* were ruled by the force and the chaotic disorder of the carnival.

KEYWORDS: Conquest of Peru, Omagua and Dorado, Lope de Aguirre, marañones, carnival, carnivalesque.

¹ Marguerite Cattán obtuvo la Maestría en literatura en California State University, Los Angeles. Ha sido profesora del departamento de español en Vestfold University College, Noruega, y en la actualidad centra su investigación en Literatura colonial del siglo XVI sobre la que ha publicado diversos artículos como «En los umbrales de la *Instrucción* de Titu Cusi Yupanqui», *Histórica* (2011).

Los eventos acaecidos durante la jornada de Omagua y el Dorado y el personaje Lope de Aguirre han conformado un tema de bastante interés entre los estudios coloniales hispanoamericanos. Dicha jornada y su protagonista no sólo dieron pie a numerosas relaciones y crónicas, capítulos de libros de historia, monografías y ensayos, sino que además, han sido inspiración de novelas, obras teatrales, poemas y versiones cinematográficas.² Este es un episodio bien conocido de la conquista del Perú, no sólo por su relevancia histórica, sino también por la leyenda que trascendió de Lope de Aguirre. De esta jornada resultaron un buen número de declaraciones de testigos y siete relaciones escritas por integrantes de la rebelión: Pedro Monguía, Gonzalo de Zúñiga, Francisco Vázquez, Pedrarias de Almesto, Custodio Hernández, Juan Vargas Zapata y un soldado anónimo.³ Varias crónicas posteriores se derivaron de estos testimonios directos.

Esta expedición tenía el objetivo de encontrar y poblar los remotos y ricos territorios de El Dorado y Omagua, que supuestamente se hallaban en el cauce del río Marañón (actual Amazonas) en plena selva amazónica. La expedición fue encargada a don Pedro de Orsúa, caballero de origen navarro. Este conquistador había descubierto y poblado territorios en Nueva Granada y había demostrado su habilidad de liderazgo al dominar una rebelión de negros cimarrones en Panamá. Ganada esa guerra, Orsúa pasó al Perú en 1558. Poco tiempo después, el virrey del Perú, Andrés Hurtado de Mendoza, amigo suyo, le encargó la expedición por el territorio amazónico. Orsúa tomó un tiempo considerable en los preparativos para juntar hombres, reunir provisiones y recaudar fondos. Por julio de 1560 estaba casi lista la partida de esta grandiosa empresa que contaba con trescientos hombres de guerra, tres clérigos, doce mujeres, más de trescientos indígenas para el servicio y algunos negros. Asimismo, se proveyeron

² Entre las novelas tenemos: *El camino de El Dorado* (1947) de Arturo Úslar Pietri; *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1968) de Ramón Sender; *Daimón* (1978) de Abel Posse; *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979) de Miguel Otero Silva. Obras teatrales: *Lope de Aguirre: crónica dramática de la historia americana en tres jornadas* (1941) de Gonzalo Torrente Ballester; *Lope de Aguirre, traidor* (1992) de José Sanchis Sinisterra. Obras cinematográficas: *Aguirre la cólera de Dios* (1972) dirigida por Werner Herzog; *El Dorado* (1988) dirigida por Carlos Saura. Por mencionar algunas.

³ La principal fuente de información para este estudio son estas siete relaciones. Las ediciones que utilizaré son: Francisco Vázquez, *El Dorado: crónica de la expedición de Pedro de Ursúa y López de Aguirre* (1989), ed. Ortiz de la Tabla; Pedrarias de Almesto, *Relación de todo lo que sucedió en la jornada de Omagua y Dorado* (1881), ed. Ramírez de Arellano; y las relaciones de Hernández, Monguía, Vargas Zapata, Zúñiga y la anónima que se encuentran en *Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones* (2011), eds. Beatriz Pastor y Sergio Callau.

con más de trecientos caballos, perros para la conquista y numeroso ganado (cabras, vacas, ovejas y puercos) para poblar. Finalmente partieron el 26 de septiembre de 1560, pero habían ya consumido muchas de las provisiones y tuvieron que dejar la mayor parte de los animales a la zaga por problemas que se presentaron con las embarcaciones.

Desde sus inicios la jornada estuvo llena de contrariedades. La inconformidad, el cansancio y el hambre cundieron entre los integrantes y, a ello, se aunó el desaliento de no encontrar las míticas regiones. Todo esto desencadenó en un motín durante la madrugada del 1 de enero de 1561, que resultó en la muerte del gobernador Pedro de Orsúa y el nombramiento de don Fernando de Guzmán como general del grupo. Guzmán, hasta ese entonces, había desempeñado el cargo de alférez general del campo y era un caballero bastante querido por todos, por lo que fue elegido como la cabeza del grupo. Tras ello, el objetivo de la expedición cambió hacia una nueva mira: regresar al Perú para conquistarlo. La rebelión continuó con un acto de desnaturalización de los soldados y el nombramiento de su nuevo líder como príncipe del Perú. Numerosas matanzas guiadas por intereses, odios y desconfianzas acompañaron esa odisea. El 22 de mayo de 1561 se levantó un nuevo motín contra el nombrado príncipe don Fernando y, tras su muerte, Lope de Aguirre se convirtió en el nuevo general.

Lope de Aguirre era un soldado vizcaíno de larga trayectoria en el Nuevo Mundo. Había actuado en varias batallas con las fuerzas realistas, pero tenía también un historial de traiciones. Así, en cierta ocasión, luego de una sentencia de azotes que tuvo que sufrir, mató en venganza al juez que la dictaminó, Francisco de Esquivel. Posteriormente, se unió a la sublevación de Sebastián de Castilla en la que se dio muerte al gobernador Pedro de Hinojosa. Tras estos eventos tuvo que vivir escondido de la justicia. Pero en 1554 se acogió a un perdón general concedido para aquellos que lucharan contra la rebelión de Francisco Hernández Girón. Por estas razones en el Perú lo apodaban Aguirre el loco, pues tenía fama de ser un soldado bullicioso y decidido. Pedro de Orsúa fue advertido de no incluirlo en su expedición. Durante la jornada, Aguirre tramó gran parte de los asesinatos y encabezó la propuesta de desnaturalizarse de España y de ganar mediante las armas el Perú.

Con Lope de Aguirre a la cabeza, los marañones –que así se autodenominó ese grupo de rebeldes– llegaron a la Isla Margarita, tomaron poder de la zona y aterrorizaron a los lugareños. La noticia de esta armada de sublevados y la fama de Aguirre se propagaron a las demás colonias españolas y eventualmente a España. Las autoridades reaccionaron y el grupo fue finalmente derrotado por la hueste realista en Barquisimeto, Venezuela. El 27 de octubre

de 1561, los soldados mataron a Lope de Aguirre,⁴ quien acababa de terminar con la vida de su propia hija, Elvira. El 16 de diciembre de 1561, el «tirano» fue juzgado post mórtem como traidor. La Audiencia de Santo Domingo concedió cartas de perdón a los marañones. Mas, el 3 de octubre de 1562, Felipe II revocó dicho perdón y los soldados fueron también juzgados y muchos encontrados culpables.

Éste es un breve resumen de la suerte que acompañó a dicha expedición. El contexto de los hechos rompió con el sistema oficial y con los patrones de comportamiento instaurados y esperados por la Corona española y sus representantes en América. Algunos críticos apuntan a la importancia de insertar esta rebelión dentro de su contexto histórico, momento en el que existía un historial de soldados peruanos como levantiscos y tiranos (Díez 2011 202), por lo que la jornada debe analizarse dentro del convulso siglo XVI peruano (Baraibar 2011 188). Sin embargo, dicha rebelión trasciende el levantamiento armado y el acto de desnaturalización de España. Los eventos se distinguieron por una ausencia de control y dogmatismo, por un enfrentamiento a la autoridad, por un carácter no oficial, por una experiencia de un «mundo al revés».⁵ En ese descontrol y enfrentamiento ante la autoridad y ante el mundo oficial, en esa experiencia de un mundo en caos yace una fuerza atávica de carácter popular.

Los conquistadores y colonizadores españoles trajeron consigo al Nuevo Mundo todo un bagaje cultural que predeterminó su comportamiento. Por ejemplo, el imaginario español fue enormemente influido por los mitos de la antigüedad clásica como el Paraíso Terrenal, la fuente de la eterna juventud, la Ciudad de los Césares y pueblos de gigantes y Amazonas, entre otros. La misma expedición de Pedro de Orsúa perseguía en sus inicios el mito del Dorado. Irving Leonard ha señalado que la difundida fe del conquistador en lo maravilloso estaba inspirada por una herencia medieval y alimentada por la literatura contemporánea (Leonard 118), en particular por la lectura de libros de caballerías. Otras creencias de

⁴ Las relaciones difieren de quién dio muerte a Lope de Aguirre. Vargas Zapata asegura que fue el capitán Diego Tirado quien mató a Aguirre y que luego Diego García de Paredes le cortó la cabeza (292). Custodio Hernández afirma que dos soldados le dispararon y que él mismo lo decapitó (363). Lo mismo sostiene la relación anónima (336). Almesto dice que fueron dos soldados marañones que dispararon a Aguirre, pero no menciona sus nombres (183). Vázquez afirma que éstos fueron, Custodio Hernández y Cristóbal Galindo (165).

⁵ En el mundo andino también existe el concepto del mundo al revés, denominado *Pachacuti*, que alude «al tránsito de una edad a otra pero también al resultado, es decir, la inversión de las cosas» (Flores Galindo 40). En este estudio se usa exclusivamente la noción del «mundo al revés» presentada por Bajtín. En el contexto carnavalesco se vive un «mundo al revés» que rompe con el modelo del mundo oficial, con la seriedad, con las prohibiciones. Ese mundo no oficial del carnaval construye una segunda vida, que es una parodia de la vida misma, donde la rueda invierte posiciones y hay permutaciones constantes de lo alto y lo bajo.

la Edad Media que los españoles trajeron consigo fueron las ideas mesianistas y milenaristas. Alberto Flores Galindo apunta que «América no sólo fue el acicate de las esperanzas milenaristas, fue también el posible lugar de su realización» (30); era el territorio de las utopías prácticas. Entre estas utopías, el Perú proyectaba la posibilidad de conquistar un reino propio, de la autonomía, de construir una nobleza militar como la entrevieron conquistadores como Gonzalo Pizarro, Diego de Centeno o Francisco de Carvajal; ideas que serían llevadas hasta sus últimas consecuencias por Lope de Aguirre (Flores Galindo 35-36).

Sin embargo, en la utopía de los marañones hubo un sistema de comportamiento particular, como fue, por ejemplo, la coronación de un rey, el ambiente de festejo durante los motines y saqueos, la creencia popular en vaticinios y hechizos, la disolución de jerarquías, y el uso de un lenguaje particular. Un imaginario colectivo guió la actuación de este grupo que actuó coralmente y compartió una misma conducta. El imaginario del grupo encontró un esquema de actuación dentro de su pasado popular. Su comportamiento obedeció a las reglas de acción de otro mundo paralelo, conocido y categórico: el mundo popular del carnaval. Así, pues, Lope de Aguirre y sus seguidores simplemente actuaron guiados por una sapiencia y experiencia popular de herencia medieval: el comportamiento carnavalesco. Por tanto, los caóticos –y enigmáticos– eventos de esta jornada obedecen a una formalidad de pensamiento y concepción del mundo popular. El desconcertante desarrollo de los eventos de esta aventura amazónica responde a la lógica fantástica y al desorden caótico del carnaval.

No pretendo desmentir o enfrentar ningún estudio previo, sino proponer una nueva apreciación de los eventos bajo las dimensiones carnavalescas de los mismos. Encuentro que un medio de descifrar el enigma de esta expedición es tratar de entenderla y ubicarla dentro de la tradición de una cultura y fuente popular, la del carnaval. Por tanto, procederé a reformular los eventos principales de dicha jornada guiada por las teorías de Mijaíl Bajtín sobre la cultura popular y el carnaval. Como mencioné, baso mi lectura de los hechos históricos según las versiones de siete soldados marañones: Monguía, Zúñiga, Vázquez, Almesto, Hernández, Vargas Zapata y una versión anónima.⁶

PREPARATIVOS PARA LA JORNADA-CARNAVAL

La misión de Pedro de Orsúa comenzó cuando el virrey del Perú, Andrés Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete, le encargó la jornada y

⁶ Ver nota 3.

le despacho largas Provisiones y títulos de Gobernador de las Provincias que fuera descubriendo y conquistando: con poderes de elegir oficios y oficiales, premiar a los conquistadores que le acompañasen, según los trabajos y servicios de cada uno... [y] le prometía, después de haber fundado, algunos honrados títulos (Simon 245).

Desde este acto inaugural se perciben dimensiones carnavalescas de nominar a un gobernador con un título de dominios no conocidos ni existentes. Bien remarca Pedro Simon que «llevaba este título sin saber aún de dónde lo era» (Simon 247). Este acto tiene características quijotescas de promesas futuras de fama y posesión como la tan esperada ínsula de Sancho Panza. Así pues, con su presuntuoso título de Gobernador de Omagua y el Dorado, Orsúa dio comienzo a los preparativos de esta jornada, que le llevaron cerca de dos años. Durante este tiempo él mismo empezó a trazar el caricaturesco camino de su próximo carnaval, sobre todo en cuanto a su modo de recaudar dinero y enrollar hombres.

Reunió, pues, un grupo de soldados que intranquilizó los ánimos en Lima, ya que muchos en la Ciudad de los Reyes divisaban futuros problemas y desconfiaban de las intenciones de este grupo por miedo a que en el futuro resolviesen ir contra el Perú. Su grupo consistía en hombres deseosos de desórdenes, gente facinerosa y bulliciosa, muy ad hoc para festejar un carnaval. Era un grupo de soldados con la esperanza de una nueva vida. Dado que las míticas regiones no se encontraron, el festejo carnavalesco fue su posibilidad de realizar sus sueños, de experimentar una nueva vida en un mundo utópico. Si bien muchos de los soldados se enrolaron a la misión pues no tenían mejores perspectivas, otros integrantes fueron forzados a seguir la expedición.

Uno de los forzados a participar fue un rico clérigo de Moyobamba, Pedro Portillo. Éste, a cambio de ser nombrado vicario de la armada y de ser convertido obispo de Omagua en un futuro, se prestó en un principio a contribuir con dos mil pesos, pero luego se arrepintió. Tras este hecho, Orsúa y sus compañeros tramaron cómo sacarle el dinero. Según lo concertado, Fernando de Guzmán, desnudo en camisa y con una vela encendida, ya muy de noche, se presentó en la casa del clérigo dando grandes golpes a su puerta y rogándole que fuese a confesar a Juan de Vargas, quien se estaba muriendo.

el clérigo entendiendo trataba verdad, salió luego de su casa medio desnudo a mucha prisa y llegando a la iglesia... [los soldados] escondidos con arcabuces y lanzas, cogieron al clérigo dentro de la iglesia... y el clérigo con temor que le matarían le hicieron firmar una libranza de dos mil pesos... y así desnudo como estaba, sin le dejar volver a su casa ni hablar con nadie le hicieron subir en un caballo y

aquella noche contra su voluntad le llevaron a los Motilones y allí le hicieron dar todo lo demás que le quedaba, que serían otros tres mil pesos (Vázquez 53).

Orsúa, no contento con todo el dinero obtenido, forzó a fray Portillo a partir con ellos en la jornada, donde finalmente moriría. El episodio exhibe características de la jocosidad y la ridiculez del carnaval. Presenta imágenes de un clérigo despojado de todos sus ahorros, montando desnudo sobre un potro en una oscura noche, secuestrado a punta de lanzas por un grupo de soldados que se mofan de su hazaña. Risas burlescas resuenan en este evento y no se puede dejar de apreciar la ironía de que el pobre clérigo terminó dando «de golpe lo que poco á poco y á costa de abstinencias en mucho tiempo había juntado» (Simon 247).

También existe una ironía sórdida en el hecho que el lacerado clérigo murió en el transcurso del viaje y toda su hacienda se perdió, tal y como él lo temía, pero no sin antes pedir a Dios hincado de rodillas que «le hiciese justicia de quien tanto mal le había hecho» (Zúñiga 120). Sus ruegos fueron escuchados, pues todos los «que le hicieron la fuerza murieron a cuchillo, sin que ninguno saliese vivo de la jornada» (Almesto 7). Así, pues, los burladores serían finalmente burlados por designios celestiales.

Este episodio presenta el tema de la rueda de la fortuna, las inversiones de lo alto y lo bajo. Bajtín advierte que propio a las formas y símbolos carnavalescos se encuentra la lógica de las cosas «al revés» y «contradictorias», de permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la rueda) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones y profanaciones (Bajtín 2003 13). Así, en un momento el clérigo es rico y en el siguiente pobre. Asimismo, los burladores en un momento se encuentran en lo alto de su triunfal burla, para luego caer a lo más bajo y pagarlo con la muerte.

De esta manera, no sólo el poblado de Moyobamba quedó sin sacerdote que administrase los sacramentos, pues se habían llevado a su clérigo, fray Portillo. Orsúa tuvo la osadía de deshabitar todo un pueblo, sin potestad para así hacerlo, pues la Audiencia de Lima había encargado que esto no se consintiera. Fue el caso de los vecinos de Santa Cruz a quienes Orsúa convocó y compelió a seguirlo en su jornada.

todo lo cual sintió un vecino que era alcalde de aquel pueblo, Alonso de Montoya, porque tenía el mejor repartimiento de indios, y quiso ir a dar cuenta de aquello al Virrey y Audiencia... Pensando que si dejaba salir a Montoya, hablaría éste mal de sus cosas, Orsúa le rogó encarecidamente que se uniese a la jornada, donde le haría todo el bien posible. Aceptó Montoya con la condición, prometida por Orsúa, de que le volvería sus indios (Anónimo 325-326).

Aquí hay un nuevo sujeto, Alonso de Montoya, forzado a participar en la jornada. Éste es otro personaje que ejemplifica las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo. Pues, de tenerlo todo –era alcalde y tenía el mejor repartimiento de indios– pasó a no tener nada, ya que la mayor parte de los indios se tuvo que abandonar en el transcurso de la travesía, y como tantos otros terminó siendo asesinado.

Estos selectos integrantes de la jornada no tuvieron a menos empezar a tramar enredos y muertes, fuese porque ya tenían un pasado movido y conflictivo o porque se empezaron a crear resentimientos. Muchas ofensas nunca fueron perdonadas, pues, tal como afirman las relaciones de Hernández y la anónima, el tal Alonso de Montoya fue el primero de los asesinos de Orsúa.

Las maquinaciones de asesinatos se urdieron inclusive antes de zarpar y por razones bastante fútiles. Es el caso de Francisco Díaz de Arles y Diego de Frías, quienes confabularon la muerte de Pedro Ramiro, teniente y corregidor de Santa Cruz, simplemente porque se resintieron a ser mandados por dicho teniente, a quien envidiaban mucho y de quien pretendían su cargo. El plan concebido fue otro evento burlesco y carnavalesco, un intento lleno de mentiras, engaños y artificios. La treta comenzó cuando Frías y Díaz de Arles engañaron a dos soldados diciendo que el teniente Ramiro iba sublevado con la gente que llevaba a su cargo. Tras lo cual los cuatro acudieron a su encuentro, y engatusaron a dicho teniente

con palabras amorosas, y estando así hablando con él, a poco rato se abrazaron todos cuatro con él, y sin dejarle menear le quitaron las armas, y el Diego de Frías mandó a un negro suyo que venía con ellos que le diese garrote y así le ahogaron y le cortaron la cabeza, y venida la canoa se pasaron a la otra banda y se pusieron en arma con la gente, haciéndoles entender que el gobernador Pedro de Ursua les había mandado que matasen al Pedro Ramiro porque se quería alzar con las gentes (Vázquez 55).

Preparados a continuar su treta frente a Orsúa, Frías y Díaz de Arles enviaron a un mensajero con la mentira de que tenían preso al teniente Ramiro porque iba alzado. Pero el gobernador ya había sido advertido de la muerte de Pedro Ramiro por un mozo que llegó a escapar. Orsúa decidió continuar con la farsa, y dándoles en encuentro

los aseguró con buenas palabras y halagos y desta suerte prendió a todos los cuatro que habían sido en la muerte del capitán Pedro Ramiro, y... los sentencio a muerte, forzando hartos su voluntad por guardar justicia y sin admitir la apelación les cortó las cabezas (Vázquez 56).

Este episodio presenta un juego de quién engaña a quién. Consiste en una burla quintuple: primero la de los dos soldados utilizados; luego la treta a Ramiro; seguido por el embuste a la gente de Ramiro; continuado con el intento de engañar a Orsúa; y la final burla de Orsúa a Díaz de Arles y Frías. La burla y el engaño son parte integrante del festejo carnavalesco, con la consecuente risa del burlador ante la inesperada sorpresa del escarnecido. Este episodio termina con cierta justicia poética al ser los originales burladores en última instancia burlados.

Así, todos estos sucesos de engaños, burlas y muertes previos a la partida predisponen la atmósfera con la que seguirá la jornada. Si, desde ya, el comportamiento de los integrantes de la jornada muestra matices carnavalescos, el medio ambiente ayudará a asentar ese tono.

LA NATURALEZA

La selva y el clima contribuyeron a acentuar el mundo en crisis que vivieron los integrantes de la jornada de Omagua. Estos hombres soportaron innumerables noches de infinito calor que no les dejaba conciliar el sueño y una lluvia inagotable que los acompañó «todo un año que anduvi[eron] por el dicho río sin jamás hacer buen tiempo ni escampar siquiera media docena de días» (Zúñiga 112). Además, no dejaron de faltar los mosquitos que constantemente los agobian, pues «hervía el aire de mosquitos que los abrasaban» (Simon 277).

No se debe olvidar el mismo río por el que navegaron. Un río tan poderoso que «traía muchas veces un ímpetu de olas muy grandes que venía reventando y con muy gran presteza y furia» (Zúñiga 133), por lo que no podían valerse de remos ni cosa alguna. Un río que envolvió a la hueste en su peculiar caos de innumerables y confusos brazos, de continuos despoblados y de falta de comida en largos trechos.

El hambre fue uno de los principales enemigos durante la travesía amazónica. La relación anónima refiere que sesenta personas murieron en la jornada de enfermedades y hambre —número que no contabiliza las bajas de indígenas que acompañaban a la expedición. El hambre los condujo a medidas extremas como la de sacrificar a los caballos y perros que llevaban consigo para poder subsistir.

El río y la naturaleza se rieron de este banal grupo. Ese hostil medio ambiente remarcó el mundo en crisis, el mundo al revés que perduró durante la jornada. Y con una burla inaugural, el medio ambiente anunció a este grupo las cotidianas

bromas que demostraría a lo largo de la marcha. Su primera burla fue la de podrir la mayoría de los navíos recién hechos.

En el astillero hicieron once navíos grandes y pequeños... [Todos] se pudrieron de suerte que al echarlos al río se quebraron los más dellos, que solamente quedaron dos bergatines y tres chatas, y estos tan mal acondicionados, que al tiempo que los comenzaban á cargar, se abrían y quebraban todos dentro del agua, de manera que no las osaron echar casi carga (Almesto 11).

Nuevamente estamos frente a otro absurdo episodio de la expedición, ante el cual es imposible dejar de encontrar ironía y humor. Después de tanto tiempo y energía gastados en recolectar suministros, animales y demás menaje necesario para la jornada, el río terminó devorándose las barcas y debieron dejar todo atrás, ya que en «las dos [barcas] que quedaron sanas, la una no pudo traer caballos, mas de gente y ropa, y la otra trujo veinte y siete caballos» (Zúñiga 111). El río y la selva con su inhospitalidad mofaron desde un inicio a esta jornada y con sus constantes juegos acrecentaron el ambiente caótico y carnavalesco ya instaurado.

LA PLAZA PÚBLICA

La arena principal del carnaval es la plaza y las calles. La plaza fue símbolo de lo popular (Bajún 2005 187). A falta de plaza pública, la extensa selva amazónica proveyó ese escenario al aire libre donde todos los integrantes de la jornada –de diversa posición social– entraron en contacto. Así, los principales eventos de la jornada no sucedieron a bordo de las embarcaciones, durante el largo trayecto por el río Amazonas y sus afluentes, sino justamente cuando los soldados acamparon y crearon el espacio de la plaza pública. Ese espacio fue un espacio primordialmente exterior –comprendido por el campamento español, los umbrales y trastiendas de los aposentos aprovisionados, los caminos y alrededores del campamento– donde los espacios interiores estuvieron mayormente ausentes. Posteriormente, las calles y la plaza del pueblo de la Isla Margarita y las diversas fortalezas en que se ampararon seguirían sirviendo como el escenario público del carnaval de los marañones.

Ese recreado espacio público fue un lugar de crisis, escenario de rebeliones, arengas, cambios de poder, festejos, ceremonias, coronaciones, derrocamientos, pasiones, celos, intrigas y muertes. Uno de los momentos de mayor crisis se dio con la muerte del gobernador de la expedición, Pedro de Orsúa. Ese fue el momento oficial en que los marañones se adueñaron de la plaza pública y el orden se invirtió, los de abajo usurpaban el poder y se abría paso a la risa y la burla de las jerarquías.

Orsúa fue asesinado el 1 de enero de 1561, cerca de las tres de la mañana. Así, con el nuevo año comenzó una nueva vida. La algarabía y gritos del carnaval comenzaron con exclamaciones de «viva el rey» y «libertad». Con estas voces y ruido convocaron y juntaron a toda la gente, a quienes luego dieron noticia que habían muerto el Gobernador y su Teniente.

Aquella noche llamaron a D. Fernando general del campo, y a Lope de Aguirre maese de campo, y no consistieron que la gente del escuadrón hablase sino a voces, y así lo mandaron... y luego sacaron cierto vino que el gobernador tenía guardado para decir misa y alguna necesidad, y entre ellos y la gente del escuadrón se lo bebieron (Vázquez 76).

En este ambiente público, las voces y gritos anunciaron formalmente la apertura del carnaval que prosiguió con las esperadas festividades, pues «sacaron algunos tocinos y botijas de vino, e hicieron grande fiesta» (Monguía 86). Los bacanales que los marañones disfrutaron en esta ocasión y en otras, cuando encontraban vino y provisiones, subrayan el ideal carnavalesco de abundancia y festividad.

Las festividades, explica Bajtín, son una forma primordial determinante de la civilización humana. En todas sus fases históricas, las fiestas han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre.

A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto (Bajtín 2003 12).

Esto es justamente lo que los marañones estaban en esos momentos festejando, la anulación –aunque temporal– del poder dominante y de las normas que los regían. Era una liberación del orden impuesto e imperante en espera de un mejor futuro. Era la entrada a una segunda vida, a un mundo diferente que rompía con la seriedad del mundo oficial y con las prohibiciones. Era el ingreso a un mundo al revés donde se invertían las posiciones y se anulaban las jerarquías.

Los ideales de la fiesta de los marañones perseguían también una renovación, una muerte al régimen existente y una resurrección a un régimen nuevo, utópico en el que ellos mismos forjasen sus leyes. Así, esta fiesta dio formalmente inicio al carnaval de Omagua, mediante el que los soldados marañones ingresaban a

una segunda vida y penetraban –aunque temporalmente– en un reino utópico universal, libre e igualitario.

EL CORONAMIENTO Y DESTRONAMIENTO

La acción carnavalesca principal es la coronación burlesca y el destronamiento del rey del carnaval –rito doble e inseparable (Bajtín 2005 181). Este acto no pudo faltar en el carnaval de Omagua. Así, Fernando de Guzmán fue proclamado príncipe y rey natural de Tierra Firme y Perú y Gobernador de Chile. Julián Díez apunta que la proclamación de Guzmán como príncipe del Perú sólo encuentra parangón directo en las rebeliones de esclavos, en las que se solían nombrar reyes, reinas y obispos (2010 48-49). No obstante, hay que reconocer que estos nombramientos proceden del mismo pasado popular y carnavalesco. Tras su «coronación» don Fernando

puso casa de Príncipe, con muchos oficiales y gentiles-hombres; comió desde entonces solo, y servíase con ceremonias. Cobró alguna gravedad con el nuevo nombre; dio nuevas conductas á sus capitanes... con todo acatamiento se quitaban las gorra... y tocaban trompetas y atabales cada vez que comenzaba a leer alguna conducta de las que daba (Almesto 56-57).

Fernando de Guzmán acogió esta burla carnavalesca actuando de acuerdo con su nueva investidura, con la gravedad y severidad que el cargo merece, y mostrando placer ante el nombramiento. La pompa inclusive incluyó sirvientes a su altura de príncipe, como mayordomo mayor, maestresala, trinchante y pajes.

Algunos críticos han comentado sobre este coronamiento. Mariana Zinni menciona que «Aguirre's journey (del)imitates the empire, establishes metropolis and periphery, and, in some way, tries to reproduce their conditions on a reduced scale in a totally different context, recreating a whole royal court» (Zinni 169). Álvaro Baraibar, por su parte, dice que Aguirre se presenta «dispuesto a romper por completo con las normas establecidas designando nuevo rey y nuevas leyes en las que vivir» (Baraibar 2011 196). Estos –entre otros– críticos apuntan a Lope de Aguirre como principal autor de la coronación. Sin embargo, si bien Aguirre fue quien nominó a este bufonesco rey, no fue el único que rompió con las normas establecidas, ya que todos los marañones acogieron vivir bajo estas nuevas leyes.⁷ Los integrantes del carnaval tuvieron a bien acatar y reverenciar a ese rey, quitándose el sombrero ante él, besándole la mano y llamándole excelencia.

⁷ Las relaciones de la época no evitan incluir el título de príncipe al nombrar a Fernando de Guzmán aceptando de este modo a formar parte del carnaval. En cambio, Simon, en su crónica posterior, señala que «todo parecía una comedia, ó sueño desvanecido o un juego y entretenimiento de niños» (275).

La farsa que se vivió en plena selva amazónica es irrisible. En esta parodia los súbditos suplicaban mercedes a su rey y el monarca concedía favores, disponía salarios de su caja y haciendas y, además, dictaba cartas. Durante la festiva farsa de este reinado todos los integrantes se vieron igualmente favorecidos, pues comenzaron «a repartir entre ellos, no solamente los repartimientos [del Perú] pero aún las mujeres de los vecinos, todas las que eran hermosas, cada uno escogía para sí la que más le agradaba» (Almesto 58-59). Pero todo lo bueno tiene que llegar a un fin y, como es esperado en el carnaval, el rey debe ser destronado. Así, esta absurda parodia llegó a su fin con el asesinato de Fernando de Guzmán. De este modo culminó este rito carnavalesco doble e inseparable.

LAS JERARQUÍAS

Durante esta jornada las distinciones jerárquicas si bien no se abolieron, pues se siguieron nombrando maeses, tenientes y capitanes, poseyeron una significación diferente y casi no existente. Los títulos y los grados no representaban barreras infranqueables y los personajes no ocupaban el lugar reservado a su rango. Esos títulos se utilizaron, en cambio, como un espejo bufonesco del mundo oficial. Díez señala que la «imitación del poder oficial fue acompañada siempre del humor y la burla» (2010 50). La autoridad la mantenía el verdadero marañón que demostraba fidelidad a la causa.

El carnaval es el momento de realización de los sueños, cuando todo queda permitido. Son días en los que el orden se invierte y se burlan todas las jerarquías. Así, los individuos, habitualmente aislados en la vida diaria por las barreras de su raza, condición, empleo o fortuna, en esos días tienen igualdad y el poder de obtener una distinción jerárquica antes inaccesible para ellos. Y lo mismo ocurrió en dicha jornada. El marañón Álvaro de Acuña declaró que muchos de los negros fueron nombrados «capitanes y [tenían] otros cargos» (Pastor 387). El marañón, pues, estuvo provisto de una nueva vida que le reconocía nuevas relaciones con sus semejantes.

Las diferencias desaparecieron, pues la igualdad la determinaba el arcabuz del marañón con el que se jugaba la vida para llegar a conquistar ese mundo esperado y utópico. Al final del día, todos eran iguales ante los ideales del carnaval y aquel que saliese del camino fundado para ese mundo utópico –no importando su rango jerárquico– corría la misma suerte: la muerte.

Bajtín apunta al carácter universal del carnaval, expresado en la idea de la renovación universal que se concebía como una huida provisional de los mol-

des de la vida ordinaria y oficial (Bajtín 2003 9-10). El carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria (Bajtín 2003 12). Esta jornada proveyó a sus integrantes un escape de sus vidas ordinarias con la acogida de un mundo no oficial donde el sistema imperial hegemónico, las leyes coloniales y los patrones de comportamiento esperados dejaron de estar vigentes. Durante la jornada de los marañones hubo una abolición provisional de los privilegios, reglas y tabúes jerárquicos. El ideal marañón apuntaba a un porvenir por alcanzar.

Así como los actos y espectáculos del carnaval ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas intencionadamente no-oficial, externa a la Iglesia y al Estado, y construían un segundo mundo al que los hombres pertenecían. Los eventos de la jornada de Omagua también crearon una segunda vida para sus integrantes, un mundo al revés donde se invirtió el orden, donde los de abajo pasaron a estar arriba y viceversa.

LAS ADIVINACIONES, MAGIA Y JUEGOS DE AZAR

Las «predicciones, adivinaciones y augurios de toda clase, ocupaban un lugar preponderante en la expresión popular y pública de la fiesta» (Bajtín 2003 188). Estos fenómenos también se perciben durante la jornada, y están estrechamente ligados al ambiente popular que envolvió los actos de los marañones.

En algunas relaciones, los augurios desempeñaron un papel esencial para explicar el resultado de los eventos. Desde la temprana muerte del teniente Ramiro, hubo «pronósticos de algunos que dijeron que la dicha jornada no acabaría con bien, pues empezaba con sangre» (Almesto 10). Con estas predicciones se perfila otro matiz de la cultura popular en que se inscribe esta aventura: el entusiasmo popular en las adivinaciones, presentimientos y supersticiones.

Este no es el único vaticinio de la jornada. Inclusive la muerte del gobernador fue avisada por una aparición. Juan Núñez de Guevara, comendador de San Juan, fue quien la presenció una noche bastante tarde.

vió pasar por detrás del bohío del dicho Gobernador un bulto como persona, que dijo en una voz no muy alta: «¡Pedro de Orsúa, Gobernador del Dorado y Omagua, Dios te perdone!» Y el dicho Comendador fue á gran priesa á conocer quién había dicho aquello, y dijo que delante de los ojos se le deshizo el bulto y no vió nadie (Almesto 37).

Para dar fe de lo expuesto, Almesto añade que se juzgaba a Núñez de Guevara como hombre de bien y persona de gran crédito.

Las predicciones del carnaval no estarían completas sin el «tonto-sabio», o sea el hombre ridículo. Éste «es un personaje estrambótico que tiene una aguda conciencia de sí mismo y de todo; no posee una pizca de ingenuidad» (Bajtín 2005 221). Durante la jornada, fue Antoñico el niño-sabio del carnaval, quien anunció a Lope de Aguirre cómo terminaría su aventura.

el muchacho le decía muchas veces que no se fiase en los marañones, que se habían todos de huir y dejarlo; y cada vez que se le huía alguno, [Aguirre] luego acudía al profeta Antoñico y decía: «Veis aquí quien me ha profetizado esto muchos días há» (Almesto 157).

Aguirre quería mucho a ese muchacho, quien lo acompañaba y servía, y cada vez que huía un soldado se lamentaba y recordaba las palabras del joven diciendo: «¡Oh, profeta Antoñico, que profetizastes la verdad, que si yo á ti te hubiera creído, no se me hubieran huido estos marañones!» (Almesto 156). Representa, pues, Antoñico, el tonto e ingenuo, el hombre ridículo de quien todos se ríen por su simplicidad y ridiculez; sin embargo, es portador de la verdad.

Otra parte integral de las creencias populares, como adivinaciones, apariciones y supersticiones, es la creencia en la hechicería. Este carnaval también incluyó a una bruja, doña Inés de Atienza, quien utilizó sus mágicos poderes en Pedro de Orsúa.

le había hechizado, porque de muy afable y conversable que solía ser con todos, se había vuelto grave y desabrido y enemigo de toda conversación; comía solo y pesábale que le estuviesen mirando comer, no convidaba a nadie; habíase hecho amigo de soledad y aun se alojaba siempre solo y apartado lo más que podía de la conversación del campo (Vázquez 72).

Así, el trasfondo popular de las creencias de los marañones adjudicó los cambios en la personalidad de Orsúa a los hechizos de Inés.

Bajtín, además, subraya que los juegos de todo tipo (de azar, de cartas y hasta los deportivos) también ocupaban un importante lugar en la cultura popular de la fiesta (Bajtín 2003 188). Aunque no hay evidencia que estos juegos desempeñaran un papel esencial durante la jornada, sí hay una mención de ellos. Las relaciones refieren que engañaron a Juan Alonso de la Bandera a participar en un juego de naipes para tenerlo desprevenido y así atacarlo a muerte.

y un día que el Juan Alonso estaba en casa de D. Fernando, su General, jugando á los náipes, y Cristóbal Fernandez con él, el cuál juego habia ordenado D. Fernando

á efecto que se descuidase allí y los matasen... Lope de Aguirre y sus amigos los mataron á estocadas y lanzadas y arcabuzazos (Almesto 51).

Sin más ejemplos que el arriba mencionado, se puede suponer que los juegos de cartas entretuvieron a los soldados, ya que inclusive se encontraban naipes desperdigados por el camino. Pues, en cierta ocasión, Lope de Aguirre encontró a su paso un «rey de espadas –al cual pisó y tomó en las manos dándole muchas higas, escupiendo y diciendo mal y renegando de Su Majestad como siempre solía» (Zúñiga 139).

EL LENGUAJE DEL CARNAVAL

La cita antedicha es muestra de uno de los tantos ejemplos en que Aguirre utilizaba un lenguaje profano y libertino contra el rey, el clero, las autoridades y sus soldados. Vemos que sus insultos no sólo eran verbales sino también corporales –los gestos con la mano– y, además, frecuentes. Según Almesto, Aguirre «no hablaba palabra, sin blasfemar y renegar de Dios y de sus Santos» (Almesto 189). Este tipo de lenguaje consiste en una de las formas especiales de expresión que un carnaval presenta.

Bajtín apunta que el lenguaje del carnaval es un lenguaje liberado de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta. Según explica, la abolición provisoria de las diferencias y barreras jerárquicas entre las personas y la eliminación de reglas y tabúes vigentes en la vida cotidiana creaban un tipo especial de comunicación entre la gente, imposible de establecer en la vida ordinaria. Éste era un contacto familiar y sin restricciones. El lenguaje familiar de la plaza pública se caracteriza por el uso frecuente de groserías, o sea de expresiones y palabras injuriosas, también de groserías blasfematorias dirigidas a las divinidades y los juramentos (Bajtín 2003 17-18).

No sólo para Aguirre sino también para todos los marañones las palabrotas, juramentos, blasfemias y obscenidades contribuyeron a sostener esa atmósfera de libertad dentro de la vida carnalesca que estaban viviendo. El marañón pasó por una metamorfosis al colocarse en la plaza pública de esta jornada. Siguiendo el ejemplo del líder hubo un desenfreno en el comportamiento del marañón: «Porque si él [Aguirre] blasfemaba, todos blasfemaban; si renegaba, renegaban; si mataba, mataban; si hurtaba, hurtaban; si era traidor, todos lo eran» (Simon 316).

En el ambiente carnavalesco de la jornada, estas groserías y palabras injuriosas se vuelven ambivalentes y adquieren un valor cómico, como en el episodio del rey de espadas arriba mencionado. Estas blasfemias en su ambivalencia mortificaban y degradaban, pero a la vez renovaban y enaltecían el espíritu marañón de rebelión ante el mundo establecido por el Imperio español.

REALISMO GROTESCO

Otra parte constitutiva y característica de lo carnavalesco es el realismo grotesco. Bajtín señala que el rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación entendida como vulgarización de lo sublime (Bajtín 2003 20). El imaginario de las descripciones en las relaciones está cargado de un realismo grotesco. Las personas, los objetos y las situaciones son exageradamente descritos. Es, sobre todo, en la descripción del carácter y personalidad de los protagonistas de la jornada, Pedro de Orsúa, Fernando de Guzmán y Lope de Aguirre, en la que ese realismo grotesco se agudiza. Las relaciones caricaturizan y exageran las imágenes de estos tres caudillos.

Orsúa parecía poseer todas las condiciones de un líder ideal, pues un buen caudillo debe ser «buen cristiano, noble, rico, liberal, de buena edad, fuerte, diligente, prudente, afable, determinado» (Vargas Machuca 53). Pero a estas cualidades se superpusieron otras. Orsúa es descrito como poseedor de una gran belleza física: «la cara alegre y hermosa y la barba taheña y bien puesta y poblada, y era gentil hombre de buena plática y conversación... preciábase de andar muy pulido» (Vázquez 79). Y esa divina imagen fue causante de sus vicios y resabios, pues «era muy enamorado y dado a mujeres, por donde le vino todo su daño» (Vázquez 80). Así, su principal defecto terrenal fue la lujuria. En el realismo grotesco se suele destacar el predominio de la vida material y corporal. La imagen del cuerpo de Orsúa es exageradamente bella, y justamente es esa condición suya que lo hace cautivo de las necesidades naturales, en su caso del deleite carnal.

Por otro lado, Fernando de Guzmán es descrito con las características realistas grotescas de un Sancho Panza. De igual manera, sus necesidades corporales denotan lo carnavalesco en la idea de la fecundidad, del banquete y de la fiesta.

era vicioso y glotón, amigo de comer y beber, especialmente frutas y buñuelos y pasteles, y en buscar estas cosas se desvelaba; y cuando cualquiera que le quisiese tener por amigo, con cualquiera destas cosas fácilmente podría alcanzar y traerle á su voluntad (Almesto 72).

Así, si Orsúa pecó por las mujeres, Fernando de Guzmán lo hizo por la comida. En esa vida material y corporal es la gula el norte de Guzmán, pues en los cinco meses que gobernó «no tuvo tiempo de se hartar de buñuelos y otras cosas en que ponía su felicidad» (Almesto 73). La descripción de Guzmán connota abundancia y plenitud de beber y comer.

Por último, Lope de Aguirre, personaje del que más se ha dicho y escrito, y a quien todos los dedos acusadores apuntaron y en quien congregaron la culpa de toda la violencia ejercida. Aguirre, según Elena Salazar, permaneció hundido en la historia como un personaje terrible, cruel, maldito, símbolo de la traición y mitificado bajo su carácter sanguinario (Salazar 10). Fue el personaje del que más se exageró su descripción; sin embargo, ello puede leerse bajo un rasgo del realismo grotesco, pues la «exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son, como es sabido, los signos característicos más marcados del estilo grotesco» (Bajtín 2003 250).

La descripción de su cuerpo es exageradamente fea. Ante la belleza de Orsúa contrasta la fealdad grotesca de Lope de Aguirre. Las versiones refieren que era pequeño de cuerpo, cojeaba de un pie, muy mal agestado con cara pequeña y chupada, y de unos temibles ojos negros y encarnizados que miraban de hito. Su intensidad de carácter se percibe en esa mirada directa y penetrante. Y si pudo tener alguna cualidad como ser agudo, vivo de ingenio y hábil con las palabras, son cualidades que, por otro lado, subrayan esa caricatura demoniaca que se presenta de él. Su fealdad y cuerpo deforme representan el exceso de sus pecados, su cólera irreflexiva, su crueldad y violencia.

Si los otros dos protagonistas tuvieron vicios de voluntad y deseos desenfrenados, Lope de Aguirre presentó sentimientos no ordenados ni controlados como la ira, el odio y el enfado, sentimientos que se reflejaron en su deseo de venganza del sistema imperial y su fanatismo en las creencias religiosas.

Hay otros dos personajes secundarios en los que se distingue, de manera notable, el realismo grotesco. Uno es García de Arce; en él se agudiza lo grotesco en la exageración de su braveza y de sus grandiosas hazañas, convirtiéndole en un superhéroe de la jornada. Así, se relata que unos meses antes de que todos zarparan en esa travesía, García de Arce partió con Juan de Vargas para conseguir comida para la expedición. Poco después, él y sus treinta hombres se separaron del resto y perdidos se quedaron en una isla donde pasaron grandes necesidades, «tanto, que pensaron perecer de hambre, y su principal mantenimiento fue lagartos del agua, que el dicho García de Arce mataba con el arcabuz, que era maravilloso arcabucero» (Almesto 19). Además, tenían mucho temor de los ataques nativos «que cada día les venían á dar guerra, que si no fuera por el dicho

García de Arce, que con el arcabuz hacia gran daño de ellos, los hobieran muerto» (Almesto 19). Se refiere que en una de las tantas guasábaras que los indígenas les dieron, el valiente paladín con sus artes de guerra, «de seis indios que venían en una canoa, mató los cinco de solo [un] tiro» (Almesto 20). Así, García de Arce mantuvo con vida a sus compañeros al defenderlos de los ataques de los nativos y al suministrarles caimanes que cazaba para su alimento. Fue, pues, él sólo con su arcabuz quien logró la defensa y la subsistencia del grupo. Tiempo después sus compañeros los hallaron y rescataron. Mas, la leyenda de García de Arce trascendió entre los nativos, pues las relaciones refieren que éstos vivían escondidos de ellos por miedo a su braveza y fiereza. La memoria de este héroe quedó en la tal isla a la que bautizaron Isla de García.

Antón Llamoso es otro marañón que ejemplifica bien el realismo grotesco. Si García de Arce personificó lo heroico, Antón Llamoso personificó lo antiheroico. Zúñiga definió a Llamoso como el mayor carnicero que tenía Lope de Aguirre. La verdad es que este soldado ejecutó con obediencia y presteza las órdenes de su general. Gran número de las muertes acaecidas en la jornada se le adjudicaron. Fue quien tuvo el más frío corazón de dar muerte a la bella doña Inés; asistido por el mestizo Francisco de Carrión «la mataron a estocadas y cuchilladas, y robaron todo cuanto tenía que fue notable lástima» (Vázquez 96). La transgresión fue mayor por el acto doble de matar y robar. Pero la crudeza de las numerosas cuchilladas denota un instinto íntimo y personal de entrar en contacto con la víctima, de penetrar el cuerpo de doña Inés. Aquí se manifiesta el exceso característico del realismo grotesco.

Además, hay otro episodio oscuro, siniestro y macabro que se adjudica a Llamoso. En Margarita, Lope de Aguirre envió a matar a Martín Pérez, su maese de campo, por sospechar que quería amotinarse contra él. Parece ser que no quedó satisfecho con esta muerte y reclamó que Llamoso también lo quería traicionar, ante lo cual este fiel servidor se arrojó sobre el cuerpo del muerto diciendo:

A este traidor, que quería cometer semejante maldad, beberle la sangre, y poniendo su boca sobre las heridas de la cabeza con un ánimo más de demonio que de hombre, comenzó a chuparle la sangre y seso que salían por ellas, y tragarse lo que chupaba como si fuera un perro hambriento, que puso gran horror a los presentes (Simon 309).

Aquí el carnaval se convierte en una pavorosa historia de horror. La escena es chocante y cruda. El realismo grotesco, que procura degradar y vulgarizar, llega a su auge en esta descripción. Lo material y lo corporal descienden a un paralelo con el mundo animal. Llamoso se presenta como un perro hambriento.

Es, pues, en los personajes de la jornada en los que las relaciones cargan sus descripciones con exageraciones, degradaciones, vulgarizaciones. Todas ellas son características del realismo grotesco, y parte constitutiva de lo carnavalesco. Los personajes se presentan con el atuendo del realismo grotesco, en cierto modo, con un «disfraz» de carnaval.

OTROS ACTOS Y RITOS CARNAVALESICOS

Como explica Bajtín, el espectáculo del carnaval está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval, la que se vive de acuerdo a sus leyes, las leyes de la libertad (Bajtín 2003 9). La jornada de Omagua siguió sus propias leyes y todos los espectadores fueron a la vez actores de ese espectáculo carnavalesco. No obstante los declarantes involucrados trataron de negar en sus relaciones su colaboración en los eventos –y en particular con el tirano–; la participación de todos los integrantes fue necesaria para que esta rebelión llegara a las dimensiones a las que llegó. El carnaval no tiene ninguna frontera espacial, por lo cual es difícil escapar; y, así, los integrantes de la jornada tampoco pudieron escapar de la parodia que estaban viviendo.

Durante el carnaval es la vida misma la que se interpreta y, durante el tiempo que dura, el juego se transforma en la vida real. Los marañones intentaron representar la vida misma en sus actos, por lo que efectuaron una serie de ceremonias y actos protocolares, como misas, bendiciones y juramentaciones. El principio cómico de los ritos carnavalescos exonera a estos actos de todo dogmatismo religioso y los desprovee de su carácter mágico. Así, en la jornada el uso de los ritos católicos para coronar las ceremonias de juramentación de los integrantes o de bendición de las banderas tomó un tono cómico y burlesco que desacralizó el mismo acto. Estos actos fueron una parodia de los ritos religiosos.

Uno de tales actos que imitaba la vida misma fue el que la armada produjo banderas y estandartes propios para señalar su institución como marañones. La insignia de su unidad militar llevaba incluido un distintivo que les era propio, dos espadas rojas cruzadas. Las banderas además tenían fondo negro, denotando así su hostilidad y rigor extremo y anunciando que no daban ni esperaban cuartel. El acto carnavalesco de imitar la vida misma no estuvo completo con la fabricación de dichas banderas, pero, después de acabadas, se continuó con una ceremonia de bendición.

Para esto mando el tirano, que el día de la Asunción de Nuestra Señora, á quince de Agosto del mismo año de mil y quinientos y sesenta y uno, se dijese en la iglesia

mayor una misa solemne... salió con su gente en orden de guerra de la fortaleza; yendo él en la vanguardia como General, caminando a la iglesia (Simon 312).

Imitando el protocolo adecuado para la ocasión, se incluyó una procesión solemne y un lugar santo apropiado (la iglesia mayor). Inclusive, se eligió una importante fecha (la Asunción de la Virgen), día que denota pureza y eternidad. Son actos que ridiculizan la formalidad y seriedad de la Iglesia y la religión. Y mientras esas banderas flamearon en alto acompañando el carnaval de los marañones, fueron arrastradas cuando éstos finalmente fueron derrotados y se puso fin a su farsa.

Así como los marañones crearon sus propios distintivos, trataron de destruir los distintivos de autoridad del mundo oficial. En la Isla Margarita destruyeron los símbolos del mando imperial; Aguirre y sus soldados cortaron el rollo que se encontraba en la plaza principal, luego hicieron pedazos la caja real y robaron todo su contenido, y por último, hicieron pedazos los libros de cuentas. Estos actos responden al desorden caótico del carnaval en su sed de anular el poder dominante. El hecho de terminar con los símbolos de la justicia y la hacienda del rey representa la liberación carnavalesca del orden impuesto en busca de un mejor porvenir.

La fiesta de carnaval siempre llega a un fin. Su término se da cuando se tiene que regresar a ese mundo imperante del que se logró escapar mientras el carnaval existió. Así, los marañones se encontraron cerca del fin de su carnaval cuando los representantes de la corona, de ese mundo imperante, los indujeron a salir de su fantasía. Sin embargo, las relaciones todavía cuelan la burla carnavalesca, la ridiculez y lo absurdo en la descripción de la hueste real.

El regimiento del rey era carnavalesco por su atuendo, su falta de armamento y su poca diligencia en el arte de guerra. Los soldados del rey parecían listos para participar en la ridiculez del carnaval y divertir a los participantes.

aunque todos iban á caballo con harto ruines sillas, fustes, frenos, solo llevaban por armas unas varas mal devastadas, con unos hierros de lanza sin acicalar y unas celadas borgoñonas... que eran unas caperuzas muy viejas y mugrientas, hechas de pedazos de paños de colores, con dos ó tres aforros de mantas de algodón con hechura casi de sombreros, la copa de cuatro cuartos, cada uno de su color y la halda que la ceñía a la redonda de otros cuatros colores (Simon 328-329).

Los soldados del rey no iban bien armados y, además, vestían un atuendo bufonesco que fue el hazmerreír y entretenimiento de los marañones. Lo absurdo

del episodio llegó a su clímax cuando finalmente acudió el socorro a las fuerzas reales, el que acrecentó el armamento a un gran total de cinco arcabuces. Muy acorde a este regimiento, el capitán que lo dirigía llevaba el nombre de Bravo.

El enfrentamiento que finalmente tomó lugar también tuvo dimensiones carnavalescas. La gran armada marañona disparó mucho pero no hizo daño. Sus tiros funcionaban, según Simon, como arepas que se deshacían en el aire y parecían solo apuntar al cielo. En cambio, las pocas municiones de los del rey sí llegaron a matar al caballo de Aguirre. Mas, el daño mayor no resultó de esta cómica contienda armada, sino por la pérdida, cada vez mayor, de soldados marañones al bando del rey. Esas desertiones también se guiaron por la ridiculez, como en el caso de Diego Tirado, capitán marañón, quien en plena batalla cabalgó hacia el otro bando siendo recibido con mucho aplauso y algarabía por los del rey.

EL JUICIO

El carnaval, pues, no terminó en una contienda armada, ni siquiera con la muerte de su protagonista, Lope de Aguirre. Ese carnaval marañón trascendió a un juicio. El carnaval como forma concreta de la vida misma es vivido toda la duración del carnaval. Así, el carnaval de Omagua se extendió al juicio post mórtem de Lope de Aguirre, seguido casi un año después por los juicios a los soldados marañones. Es decir, fue finalmente ese mundo oficial el que dio fin al mundo no oficial de esa jornada.

Así, como el comienzo del carnaval de Omagua se anunció con pregones con los que Pedro de Orsúa informaba la jornada, el carnaval también culminó con pregones que anunciaban su fin. Esos fueron los pregones que publicaban la sentencia del juez Bernáldez contra la memoria y fama de Lope de Aguirre y, por tanto, el fin de esa aventura con dimensiones carnavalescas.

...Y LA RISA

El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Las relaciones de esta jornada trataron de encubrir esa risa por miedo al mundo oficial ante el cual estaban presentando la versión de los hechos. No obstante, cuando examinamos con detalle las líneas escritas reconocemos retazos de esa risa carnavalesca y universal que debieron haber vivido durante su fiesta. Por ejemplo, cuando burlaron al clérigo de Moyobamba; cuando empezaron a dividirse las riquezas y mujeres que tendrían al llegar al Perú; cuando efectuaron

saqueos que terminaron en bacanales; o cuando divisaron la jocosa armada del rey. La risa carnalesca del marañón burla la misma muerte que presencia.

Durante el carnaval se abre paso a la risa y la burla de todas las jerarquías. Otro episodio que ejemplifica bien la burla de las jerarquías es el engaño y humillación que se le hizo al gobernador de la Isla Margarita, don Juan de Villandrando. Lope de Aguirre y sus amigos, al llegar a la isla, hicieron creer que eran hombres de dinero que venían perdidos y enfermos. Luego, de tener permiso para desembarcar, desarmaron a los lugareños y les quitaron sus caballos. La burla se coronó cuando Aguirre no dejó al gobernador cabalgar su propio caballo, pero lo montó en las ancas tras él y así lo llevó hasta el pueblo. Esta era una burla abierta y directa hacia el mundo oficial, un ejemplo de cómo los marañones se reían de las jerarquías y lo que representaban.

Un tono de humor popular carnalesco se entrelee en las relaciones. Una risa festiva, inclusiva, ambivalente y positiva ante los eventos, pero que cuando el carnaval está más cerca de su fin, es decir, cuando la jornada está más cerca de reencontrarse con el mundo oficial, esa risa se disfraza y se esconde tras un tono crítico y no aprobatorio de los eventos. Sin embargo, las relaciones no pueden –por más que traten– de esconder los episodios carnalescos que ocurrieron en esa expedición.

La risa carnalesca va dirigida a las instancias supremas (Bajtín 2005 185); va dirigida hacia el cambio de poderes y verdades, hacia el cambio del orden universal. Los marañones se dotaron de una segunda vida, donde construyeron un mundo al revés, un mundo caótico y fantástico, que parodió la vida ordinaria y burló el mundo oficial.

CONSIDERACIONES FINALES

En el desarrollo de los eventos no existió una conciencia individual. Si bien esta conciencia parece «individualizarse» al no acatar los parámetros del sistema hegemónico, la rebelión –la búsqueda de su verdad– fue un acto grupal, fue una búsqueda conjunta y no de conciencias individuales. Se trató de una colectividad que actuó coralmente formada por el espíritu del marañón que compartió un imaginario colectivo. Esa conciencia única y monológica partió de una tradición popular instaurada en una larga trayectoria carnalesca.

Únicamente a puertas del fracaso de la rebelión se apuntó a un solo promotor de la aventura: Lope de Aguirre. Como bien apunta Deise Cristina Schell, al

describir sus versiones sobre lo ocurrido en el viaje, los cronistas transformaron aquel personaje en el único responsable de la insurgencia, como si él hubiese sido el protagonista y realizado solo todos los actos violentos y de traición (2010 17). Aunque los autores de las relaciones traten en ellas, como afirma Baraibar, de defender el papel desempeñado por cada uno (2012 38), estas relaciones narran una sucesión de rebeliones, asesinatos y violencia causados por un grupo movido por una fuerza propia y común a todos. Pero, además, esa fuerza los llevó a ejecutar otros actos y ritos.

Esa fuerza atávica fue la fuerza del carnaval. Un comportamiento carnavalesco se revela en los eventos acaecidos durante dicha jornada y descritos en las diversas relaciones. La acción principal del carnaval es la coronación y el destronamiento del rey, acto que estuvo presente en dicha jornada y fue central al desarrollo de los eventos. También se manifestó el desorden caótico del carnaval durante las rebeliones, destituciones, bacanales, asesinatos, saqueos y vandalismo. No faltaron las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo, que se demostraron en los continuos cambios de posiciones sociales y económicas, como la de los soldados rasos convertidos en capitanes, los ricos tornados pobres (como Alonso de Montoya) y los pobres vueltos ricos (durante los saqueos). Otra característica carnavalesca son las excentricidades, y Orsúa dio ejemplo de ello al incluir en ese viaje a su amante doña Inés y tratarla con toda distinción en medio de esta selva. También la parodia es un rasgo carnavalesco, la cual se observó durante el reinado de Fernando de Guzmán. El carnaval abre paso a la risa y la burla de todas las jerarquías y estratos, así los marañones se burlaron del clero (fray Portillo), el gobierno (don Juan de Villandrando) y el ejército (las fuerzas reales). La entrega de títulos de territorios inexistentes fue otro episodio con fondo carnavalesco. Por último, el realismo grotesco del carnaval se exhibió en la descripción de los personajes. La jornada fue, pues, un carnaval en el que los marañones compartieron una conducta popular y vivieron una segunda vida en un mundo al revés donde todo pareció permitido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almesto, Pedrarias de. *Relación de todo lo que sucedió en la jornada de Omagua y Dorado hecha por el gobernador Pedro de Orsúa*, ed. Feliciano Ramírez de Arellano. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1881.
- Anónimo. «Relación de todo lo sucedido en la gobernación de Omanga», en *Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones*, eds. Beatriz Pastor y Sergio Callau. Madrid: Editorial Castalia, 2011.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Baraibar, Álvaro. «Lope de Aguirre: la construcción de una imagen del poder», *Alpha* 33 (2011) 187-200.
- «La Jornada de Amagua (Omagua) y Dorado: entre Francisco Vázquez y Pedrarias de Almesto», *Taller de Letras* NE1 (2012) 35-49.
- Díez Torres, Julián. «Estudio preliminar», *El Marañón*, de Diego Aguilar y Córdoba. Madrid: Iberoamericana, 2010.
- «Los marañones y la polémica de la conquista: retórica e ideas políticas en la carta de Lope de Aguirre a Felipe II», *Alpha* 33 (2011) 201-214.
- Flores Galindo, Alberto. *Buscando un Inca: Identidad y utopía en los Andes*, en *Obras completas*, tomo III. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2008.
- Hernández, Custodio. «Relación muy verdadera que trata de todo lo que acaeció en la entrada de Pedro de Orsúa», en *Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones*, eds. Beatriz Pastor y Sergio Callau. Madrid: Editorial Castalia, 2011.
- Leonard, Irving. *Los libros del conquistador*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Monguía, Pedro de. «Relación breve hecha por Pedro de Monguía», en *Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones*, eds. Beatriz Pastor y Sergio Callau. Madrid: Editorial Castalia, 2011.
- Pastor, Beatriz y Sergio Callau, eds. *Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones*. Madrid: Editorial Castalia, 2011.
- Salazar, Sor Elena. «Lope de Aguirre: la imagen del mito y el mito de la imagen», *XXXVIII Congreso Internacional. Instituto Internacional de Literatura Americana*. Independencias: Memoria y Futuro. 2010 <www.iiligerorgetown2010.com/2/actas-indice.htm>
- Schell, Deise Cristina. «Lope de Aguirre, sujeito de sua própria história: as caretas do rebelde e a 'escrita de si'», *História Social* 18 (2010) 15-30.
- Simon, Pedro. *Noticias Historiales de las Conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*. Primera Parte. Bogotá: Medrano Rivas, 1882.
- Vargas Machuca, Bernardo de. *Milicia y descripción de las Indias*. Volumen 1. Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 1892.
- Vargas Zapata, Juan. «Relación muy verdadera de todo lo sucedido en el río Marañón», en *Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones*, eds. Beatriz Pastor y Sergio Callau. Madrid: Editorial Castalia, 2011.

- Vázquez, Francisco. *El Dorado: crónica de la expedición de Pedro de Ursúa y López de Aguirre*, ed. Javier Ortiz de la Tabla. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Zinni, Mariana C. «The Exemplary Death of Lope de Aguirre», *Hispanic Issues On Line* 7 (2010) 164-174.
- Zúñiga, Gonzalo de. «Relación muy verdadera de todo lo sucedido en el río Marañón», en *Lope de Aguirre y la rebelión de los marañones*, eds. Beatriz Pastor y Sergio Callau. Madrid: Editorial Castalia, 2011.



DOLORES LIMA¹

Catholic University of America - lima@cua.edu

Artículo recibido: 13/01/2013 - aceptado: 17/04/2013

A GOLPES Y TROPEZONES: EL HUMOR ACCIDENTADO DE MACEDONIO FERNÁNDEZ

RESUMEN:

El humor de Macedonio Fernández se manifiesta en su obra sin discriminar entre sus escritos narrativos, teóricos y filosóficos. Caracteriza también su figura pública, la del orador de brindis y homenajes al que el círculo vanguardista aplaude entusiastamente. Es, además, objeto de estudio en su tratado sobre la humorística, en donde despliega una reflexión del humor ligado a la afectividad y a la alegría. Para Macedonio, el humor es una técnica para provocar caídas y descarrilamientos, al mejor estilo de la comedia del *slapstick* y del *gag*. De allí sus afinidades con el que considera el genio artístico moderno, Charles Chaplin, con quien comparte también la construcción de una sensibilidad de la irreverencia y del desacato. A partir de la figura del humorista, caracterizado por el ingenio en sus juegos paradójicos y la simpatía hacia el lector, su humor se revela como una arte-técnica que, a golpes y tropezones, desvía al lector hacia el ámbito de la sensibilidad y del afecto.

PALABRAS CLAVE: Humor, ingenio, *gag*, Charles Chaplin, afecto, alegría, Baruch Spinoza

ABSTRACT:

Macedonio Fernandez's humor manifests itself indistinctly in his narrative, theoretical, and philosophical works. His humor is also a feature of his public persona—that of a lauded toastmaster at literary avant-garde tributes and gatherings. Moreover, in Fernandez's theory, humor is explored in its relationship to concepts such as affectivity and happiness. Reminiscent of slapstick or gag style comedy, his humor is a technique aimed at provoking falls and derailments within the text. In this respect, his sense of irreverence and mockery is very akin to that of Charles Chaplin, whom he praises as a modern ar-

¹ Dolores Lima es doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Maryland. Actualmente trabaja en un libro basado en su disertación titulada «Trastornos a la representación: El afecto en Macedonio Fernández, Antonio Di Benedetto y César Aira». Ha impartido cursos de lengua, cultura y literatura en Southern Connecticut State University (New Haven), Montgomery College (Rockville), University of Maryland (College Park), y Middlebury College (Middlebury). Desde el 2010 se desempeña como profesora en Catholic University of America (Washington DC).

tistic genius. Fernandez is also known for his witty paradoxical games and his sympathy towards the reader: by smacking the audience, making it stumble, figuratively, with his conceptual language games, his humor reveals itself as an art-technique that offers the reader a detour, one that nonetheless leads into the domain of sensibility and affect.

KEYWORDS: Humor, wit, *gag*, Charles Chaplin, affect, happiness, Baruch Spinoza.

La alegría no es estar contento consigo mismo. En absoluto, no es el placer de estar contento consigo mismo; es el placer de la conquista [...] la alegría es todo lo que consiste en colmar una potencia.

GILLES DELEUZE

En una carta del 9 de mayo de 1929 a Ramón Gómez de la Serna, con quien Macedonio Fernández compartió una amistad y una admiración mutua a lo largo de un asiduo intercambio epistolar, el escritor argentino señala: «...yo hablaré del único genio actual en todo el Arte excepto Chaplin: usted, el segundo genio del Arte literario *consciente* después de Poe» (EP 51)². La fascinación hacia estas dos figuras del humor, –Charles Chaplin, referente de la comedia de *slapstick* y Gómez de la Serna, escritor vanguardista conocido por sus poéticas y humorísticas «greguerías»– responde, sin embargo, a razones de distinta índole. En otra carta a Soler Darás de mayo de 1931, Macedonio señala: «Mi humorística no es fresca, ni tristeza (como ese milagro de Chaplin que nos eclipsa a todos)» (Id. 122). Chaplin es «una *bella* naturaleza, un gracioso ser», sin embargo, «no hace Arte sino exhibición de sí mismo, no de creaciones suyas» (Id. 52). Si del comediante inglés elogia el *pathos* del humorista, de Gómez de la Serna, en cambio, alaba su cuidadosa técnica, su arte «consciente» –«Usted es el primero de los prosistas de la Artística» (Id. 57)–, y su original invención «de greguerías de imposibles y de *non-sensus*» (Id. 60). A pesar de las reiteradas muestras de entusiasmo hacia la obra de Gómez de la Serna, en otra carta señala que en sus trabajos «falta la obra que encariña», «que se vea en el Autor el hombre que sufre y confiesa sufrir y estar acobardado, intimidado como todos los lectores suelen estar» (Id. 71). Mientras Chaplin es belleza natural pero no es arte consciente, el español, por otra parte, es un maestro de la técnica, pero su obra carece de una figura autorial que, como en el caso de Charlot, construya una relación afectiva con su público. Las diferencias y las afinidades con el arte de Chaplin y de Gómez de la Serna apuntan hacia dos aspectos indisociables del humorismo macedoniano: por una

² En adelante, se usarán las siguientes abreviaturas para las obras de Macedonio Fernández: EP refiere a *Epistolario*, T a *Teorías*, PR a *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*, NTV a *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*.

parte, su carácter de técnica artística, y por otra, la presencia de una figura auto-
rial de indudables tonalidades afectivas.

El humor de Macedonio Fernández (Buenos Aires, 1874-1952) es un rasgo singular de su escritura. Su tono humorístico no discrimina géneros y se manifiesta tanto en sus escritos filosóficos, *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), como en sus cuentos y relatos, en su novela publicada póstumamente, *El museo de la novela de la Eterna* (1967), y en la colección de artículos publicados en los años veinte y recogidos luego en *Papeles de Recienvenido* (1929) y *Continuación de la Nada* (1944). Lo humorístico es inseparable de su figura autorial; ese personaje-autor y narrador que no deja de aparecer en cada uno de sus textos. Filósofo, poeta, narrador, orador en brindis y figura pública admirada por los jóvenes escritores de la vanguardia rioplatense, Macedonio Fernández también teoriza sobre el humor en *Teoría de la humorística*, un tratado en donde reflexiona sobre las doctrinas de Bergson, Freud, Lipps, para señalar sus disidencias y postular una teoría singular vinculada a su concepción sobre el arte y la escritura. En pleno auge vanguardista, el humor macedoniano no puede explicarse como un gesto irreverente al mejor estilo dadaísta, aunque la irreverencia sea parte de él, ni tampoco como una respuesta jocosa frente a la conciencia de la fugacidad de un mundo en cambio constante, como lo pensaron los futuristas. Afín a los surrealistas sólo en lo que concierne a su ataque contra el imperio de la razón, el humor macedoniano se vale sin embargo de las armas del ingenio y la destreza en el lenguaje para crear un humorismo conceptual³.

En su teoría humorística, Macedonio define al humorismo conceptual como la creación de momentos de la nada intelectual en la psique del lector, «que se efectúa cuando se sostiene una expectativa de entender y se la deriva instantáneamente a un segundo de creencia en lo absurdo» (T 261). Más adelante, define el absurdo como «un contenido mental irrepresentable; un contenido ausente, carente. Este absurdo o contradicción funciona después de una expectativa de intelección; es un descerrajamiento intelectual, con caída de imágenes, conceptos, pensamientos impregnados de afectividad durante la espera» (Id. 305). Esta conceptualización del humor revela, por una parte, su carácter de técnica dirigida a producir efectos (caídas, descerrajamientos), y por otra, su impronta afectiva. Para Macedonio, el humor efectúa un trastorno de la representación para dar cabida al mundo de la afección.

Sin duda, el signo afectivo del humor y su función crítica de la representación están estrechamente vinculados a las reflexiones metafísicas del autor. El concep-

³ Para un rápido recorrido por las vanguardias históricas en relación al humor, véase «Palabras en libertad (El humor en las vanguardias históricas)» de Ricardo Narbona Monteagudo.

to de afectividad cumple un rol fundamental en sus estudios filosóficos expuestos en *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*. Allí, realiza un cuestionamiento y una crítica a la representación, «que tanto ha ocupado a los metafísicos como si se tratara de la esencia del mundo, concediendo apenas alguna alusión a la pasión y al deseo» (NTV 285). Macedonio distingue dos estados psíquicos del ser. Por un lado, los estados representativos refieren a las percepciones e imágenes cuyo contenido objetivo aluden a una realidad externa, y por otro, los estados afectivos refieren a la sensibilidad y a «lo sentido» cuya existencia es immanente al sujeto, independientemente de cualquier «externidad». La tesis principal de su metafísica consiste en afirmar al ser en el ámbito de la sensibilidad y afectividad, puesto que «todo el ser está en lo que yo siento; es plenitud de ser y no apariencia o representación de otra cosa» (Id. 243). Macedonio considera a la representación como una operación de la conciencia posterior y ajena a la afección. En cambio, lo sentido no se somete a las categorías representacionales; se rige por intensidades, gradaciones de existencia o pasajes de potencialización. De allí que pueda pensarse el ser en términos spinozistas: como una intensidad variable, un pasaje entre estados de la sensibilidad. Para Baruch Spinoza, en el estudio de las pasiones de su *Ética demostrada según el orden geométrico*, el afecto actúa como una variación melódica oscilando entre la alegría y la tristeza; cuando la potencia de existir aumenta corresponde a la alegría, cuando la intensidad disminuye, se trata de la tristeza. Macedonio subraya que la afección en sus dos formas, placer y dolor, definen al ser, pues, independientemente de sus causas, constituyen el núcleo de «lo sentido». Toda su metafísica constituye un alegato de reivindicación de la afectividad por sobre la representación⁴.

Su teoría y práctica del humor busca también restituir al ser afectivo postulando la subversión de la representación para conducir al lector hacia el ámbito de la sensibilidad y del afecto. Por ello, el humor de Macedonio es mucho más que una estrategia para producir la risa ya que se propone algo sumamente serio y ambicioso. Como arte-técnica, su escritura humorística es un artefacto de desvíos y de accidentes para incidir en el lector y provocar en él una conmoción profunda y vital: la caída de los parámetros representacionales y el descarrilamiento de los modos del buen pensar y del sentido común. En esta máquina de desvíos existe una violencia que, al mejor estilo de la comedia del *slapstick*⁵ y del *gag*, irrumpe en instantes de desarreglos y desconciertos, de golpes y caídas. Pero

⁴ Sobre este tema se recomienda consultar el artículo de Daniel Attala «De la metafísica de la afección al personaje». *Figures d'auteur / Figuras. de autor*. Ed. Julio Premat. Saint Denis: *Cahiers de L.I.R.I.C.O. 1, Université de Paris VIII*, 2006. 107-121.

⁵ Según el *Free Dictionary*, el *slapstick* es un tipo de comedia caracterizado por acciones exageradas de violencia física que no derivan en consecuencias reales de dolor. El *slapstick* basa su atractivo en la farsa, los golpes y las bromas prácticas del humor crudo para crear un efecto cómico en el espectador, excediendo los límites del sentido común.

el golpe, como en la comedia de *slapstick*, no es doloroso, al contrario, incita a la risa a partir del absurdo y el sinsentido. No sólo ello; el humor es de signo afectivo puesto que busca el placer e involucra el juego entre dos conciencias: la del lector y la del humorista, quien, con una presencia inconfundible, juega «amistosamente» con él. Su colección de artículos publicados en *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada* revela el funcionamiento del humor como un arte-técnica que, a golpes y tropezones, desvía al lector hacia el ámbito de la sensibilidad y del afecto.

1. GOLPES Y CAÍDAS

En *Papeles de Recienvenido*, el golpe aparece, sorpresivo y brutal, para desbaratar el orden y la temporalidad:

El suelo, que está dondequiera que un porrazo se completa y que, buen compañero, no falta a nadie en la caída, es la altura nunca menospreciada de un aviador de piso, como yo [...] caminando con un amigo tropecé, mientras le hablaba, tan violentamente hacia adelante, que alcancé las palabras que acaba de pronunciar: me oí a mí mismo y tuve la oportunidad de corregir un cierto gran disparate comenzado en ellas. (86)

La caída y los tropezones son siempre excesivos y contundentes; el accidente y la abolladura son los síntomas de la radicalidad con que el humor de Macedonio desbarata los parámetros representacionales a partir de los que se piensa la realidad, tales como la causalidad, la identidad o la temporalidad lineal. Su técnica verbal desordena el orden temporal y espacial, descalabra identidades al crear afinidades entre términos opuestos o ataca la causalidad volviendo lo sucesivo simultáneo. De este modo, el accidente no está presente sólo en el asunto de su humor, como en la cita arriba mencionada, sino que forma parte de la naturaleza misma de su humorismo conceptual.

El humorismo conceptual, como ya se mencionó, produce «un descerrajamiento intelectual, con caída de imágenes, conceptos, pensamientos». Como el pastel que se arroja inesperadamente en el rostro de los personajes de la comedia de *slapstick*, o la caída al suelo tras pisar la cáscara de una banana, del mismo modo, me atrevo a decir, los chistes conceptuales de Macedonio apuntan a provocar un golpe inesperado en la psique del lector. El golpe al intelecto afecta el mundo de las ideas y de los conceptos y ejerce una violencia a la estructura del pensamiento racional que ya no logra sostenerse. A pesar de su carácter conceptual, las alusiones a la caída y los tropezones no son meras analogías: sugieren una

incidencia real de las palabras en el oyente quien no sale indemne de la operación efectuada sobre él.

El chiste conceptual macedoniano y el *gag* comparten no sólo el régimen de los golpes y las caídas sino también la estructura de sus procedimientos. Crear una expectativa para luego defraudarla es sin duda una técnica de desvío que consiste en dos operaciones: la creación de un orden y luego su subversión. Sylvain Du Pasquier, en sus estudios sobre el *gag* en la comedia de *slapstick* de Buster Keaton, señala que el funcionamiento del *gag* consiste en presentar una norma para luego perturbarla. Juega así con dos funciones: «une fonction normale pouvant appartenir à n'importe quel récit non burlesque et une fonction perturbante qui subvertit le sens de cette fonction normale en révélant toute la fragilité de cette norme» (132). Según la crítica, el *gag* altera las normas del discurso realista trastornando los modos de significación:

Le récit ainsi parasite aura alors comme corollaire, non la fermeture de la polysémie du discours normal, mais son exploitation maximale, sa mise à nu; non le remplissage du signifiant par la signification mais renonciation brusque, dans une secousse presque surréaliste, du creux du signe réaliste originale. (132)

Del mismo modo, las caídas y los tropezones del humorismo conceptual también implican una desviación y un distanciamiento de la norma y del sentido que caracterizan a la lógica realista y representacional. Los ataques al realismo y su ilusión de verosimilitud son frecuentes en el humor de Macedonio:

Me acordé de que yo, cuando en la juventud crédula me asomaba por allí, por la Odisea, o la Ilíada, a las pocas páginas ya estaba tan atemorizado por la furia de golpes y ferreterías que en cada capítulo ocurre y hace temblar los montes vecinos, que me agachaba con tan invencible miedo como el valor de Ulises. Creía necesario atajarme de algún feroz golpe desocupado que pudiera tocarme e inclinaba tanto la cabeza que el que llegaba me encontraba dormido. Muy lejos de dormir, estaba vigilante mi espíritu para no irritar la cólera de Aquiles, atisbando la más modesta oportunidad de escapar y alejarme de tanto y tan enceguecido héroe: después confundía un poco el furor de Aquiles con el talón de Aquiles. (PR 112)

En su estudio sobre el «humorismo de la nada», Ana María Barrenechea señala que el absurdo humorístico de Macedonio «afecta a las tres categorías fundamentales de la experiencia: el tiempo, el espacio y la causalidad» (474), trastornando la representación del mismo modo que su teoría de la novela lo hace a partir de la Prosa de Personaje. Para Macedonio, «el horror del Arte es el relato y la descripción, la copia como fin en sí», «hacernos ir al teatro para ver allí lo mismo que

vemos en la calle y en casa» (T 238). De allí que considere que sólo la novela y el arte son «genuinamente artísticos» cuando, sin confundirse con la vida, inciden por su técnica en ella. Del mismo modo que el humorismo, la novela de Prosa de Personaje (aquella sobre la que teoriza en *Museo de la Novela de la Eterna*) también es una técnica de conmoción; si ésta lo es de la conciencia del yo, la humorística lo es de la «nada intelectualista».

2. EL CIRCUITO DE LA RISA Y LA EMOCIÓN

Las caídas y los accidentes, los desvíos y los descarrilamientos, la constante defraudación de expectativas; todos estos elementos terminan dibujando una serie de trazos interrumpidos, vectores que cambian de dirección y que rechazan en todo momento cualquier lógica de continuidad y de totalidad. Como en el *slapstick*, el cambio de dirección es una constante del humorismo macedoniano, pero si Chaplin juega en el ámbito de las situaciones y las acciones visuales, Macedonio lo hace en el ámbito de los conceptos y del razonamiento. Sin embargo, ambos comparten el mismo régimen de índices y vectores propio del género burlesco. En sus estudios sobre el cine, y en particular en el análisis de la forma pequeña de lo burlesco, Gilles Deleuze se refiere al índice de equivocidad propia de este género cuando una acción o dos acciones muy semejantes remiten a dos situaciones oponibles y distantes. La ley de este índice consiste en

una pequeñísima diferencia en la acción o entre dos acciones, que pondrá de manifiesto una distancia infinita entre dos situaciones y que no existe sino para patentizar esta distancia [...] Tomemos ejemplos célebres en la serie de Charlot: visto de espaldas, Charlot abandonado por su mujer parece sacudido por el llanto, pero en cuanto se vuelve resulta que está agitando una coctelera y preparándose un trago. (1983 238)

En los chistes conceptuales de Macedonio, hay un juego similar en el manejo de conceptos opuestos que son manipulados como semejantes. Véase el siguiente chiste: «Eran tanto los que faltaban que si falta uno más no cabe». Si la primera parte del sintagma, «eran tanto los que faltaban que si falta uno más», establece el principio de una lógica racional, su desenlace, «no cabe», defrauda esta lógica al tratar la ausencia según los mismos parámetros que rigen su contrario, la presencia. Según el sintagma macedoniano –que en el discurso fílmico corresponde a la acción– los mismos parámetros de la presencia rigen a la ausencia; ambos conceptos –afín a las dos situaciones en el análisis de Deleuze– son, sin embargo, alejados y oponibles. Es decir, dos conceptos distantes que en el discurso se manejan con una pequeña diferencia. De esta forma, se

dibuja la elipse en su sentido geométrico: dos situaciones alejadas que funcionan como un doble foco.

En lo burlesco también participa el índice de falta, que refiere a un segundo sentido de elipse como ausencia. Deleuze lo define como un gesto o una acción que revela una situación que no está dada, que no se hace presente. En el discurso macedoniano, la fragmentación constante, los comienzos interrumpidos, los finales inconclusos, las digresiones que desvían la continuidad de lo narrado y el listado incompleto y arbitrario; todos ellos apuntan a la figura de la elipse entendida como ausencia o vacío. Este vacío no es, en realidad, tal, pues como ya se verá más adelante, alude a la nada como ámbito de la sensibilidad.

Pero más aún, este trazado elíptico involucra no sólo el juego ingenioso, sino también la emoción. Deleuze señala que la singularidad del burlesco chaplinesco radica en su capacidad para conmover emocionalmente:

...Chaplin supo elegir los gestos próximos y las situaciones correspondientes alejadas, de tal modo que bajo su relación naciera una emoción particularmente intensa y al mismo tiempo la risa, y que la risa se redoblara con la emoción. Si una pequeña diferencia en la acción induce y hace que se alternen situaciones muy distantes u oponibles, S' y S'', una de las dos situaciones será «realmente» tocante, terrible y trágica [...] Es un circuito risa-emoción donde la una remite a la pequeña diferencia y la otra a la gran distancia, sin que la una borre o atenúe a la otra sino que ambas se revelan, se reactivan [...] El genio de Chaplin está en hacer las dos cosas juntas, en hacer que riamos cuando más conmovidos estamos. (1983 240)

En el juego ingenioso con los contrarios, Macedonio también involucra a la emoción, puesto que el descalabro de la lógica racional produce la liberación de las leyes de la razón y del imperio lógico. Esta liberación se entiende como un placer otorgado al lector: la emoción frente a los grandes limitantes de las categorías representacionales: «el placer de la libre disposición del curso de los pensamientos sin observación de la coerción lógica» (T 286).

También en su teoría humorística, Macedonio enfatiza el circuito de la risa y la emoción. Por una parte, señala la ausencia del signo afectivo en las teorías más importantes sobre el humorismo para destacar que el componente infaltable para el humorismo es la alusión a la felicidad (T 261). Así, por ejemplo, desautoriza la teoría de Bergson basada en el automatismo puesto que éste no es razón suficiente para explicar el efecto cómico:

Dice Bergson: «Si un cierto movimiento del brazo o de la cabeza de un orador se repite periódicamente siempre igual, tendré que reírme contra mi voluntad» [...] «porque ya no es la vida lo que tengo por delante, es el automatismo instalado en la vida y probando a imitarla» [...] Yo pienso también que la repetición de los gestos de un orador no es en sí cómica [...] lo cómico es la noción de los gestos inoportunos [...] el automatismo ha jugado con el orador, lo ha hecho su trompo. Estoy, en cierto modo, descubriendo su falta de sinceridad; estos gestos absurdos me benefician como informe de que debo cuidarme de hacer caso a ese personaje [...] no es el mero automatismo lo cómico, sino el signo placentero de ese automatismo y de la situación respecto a nosotros. (T 266)

Macedonio insiste que el resultado cómico sólo se efectúa si existe la alusión a lo conveniente y grato: «la comicidad es una de las formas de percepción de aptitudes para la felicidad», y «se produce bajo la condición de que no ocurra degradación alguna de valores» (T 267). La impronta afectiva se presenta tanto por la alusión al suceso feliz como por la liberación de las leyes del raciocinio, todo lo cual causa en el oyente un estado afectivo de alegría.: «la comicidad alude a una alegría para nosotros, para nuestro porvenir, pasando de la indiferencia o insipidez, por excitación preparada de la atención o intimidación a la alegría» (Id. 275). La alusión a felicidad es un elemento imprescindible para producir la risa. Por ello, señala: «Si falta esto [la alusión a la felicidad], falta todo». Y añade: «Sarcasmo, sátira, ironía, no pertenecen al género estricto de la comicidad, aunque posean una de las notas de ésta, que es sorpresa, el jugar con el lector» (T 288). La emoción, como en la comedia de Chaplin, está siempre implicada en el humor, aunque en el caso de Macedonio, su signo afectivo es la alegría.

3. EL INGENIO Y EL CULTIVO DE LA NADA

En su teoría humorística, Macedonio señala la importancia del factor sorpresivo para crear el efecto cómico. La caída y los tropezones obedecen al régimen de lo repentino e inesperado, posible por la destreza en el manejo del lenguaje. Al humorista le corresponde un saber-hacer, fruto de la facultad del ingenio. Allí radica la diferencia con el humor realista, pues en éste el suceso cómico ocurre en la realidad o en el personaje, en cambio, en el chiste absurdo, el suceso le ocurre al lector por obra de la facultad del ingenio capaz de conmover al lector. Por ello, «el humor realista no prueba facultad porque vive de copias» y «puede revistar gracia verdadera y causa placer, pero no posee la virtud de conmover la certeza de Conciencia» (T 296).

Sin duda, tanto el ingenio del humorista como la alusión al efecto del golpe repentino tienen como referente la tradición del *witz* y del conceptismo barroco. Macedonio, admirador de Quevedo, trabaja las paradojas a partir de la reunión de elementos heterogéneos y lejanos. El golpe efectista de su humor radica precisamente en la creación de una nueva síntesis de conceptos distantes, que, según el concepto romántico del *witz*, «in a single glance and with lightning speed [...], in the confusion of a heterogenous chaos, can seize upon and bring to light new, unforeseen, and, in short, creative relations» (Lacoue-Labarthe 53).

Esta nueva síntesis que descubre el *witz* en su desvío repentino de la expectativa genera un conocimiento distinto de aquél derivado del discurso del raciocinio, que, por el contrario, se despliega en el tiempo. Como señalan los autores del *Ab-soluto literario*, «witz represents a priori synthesis in the Kantian sense, but one that is removed from Kant's limiting conditions and critical procedures and that involves the synthesis not only of an object but of a subject as well» (53). El ingenio en el trastorno de las categorías y los supuestos de la representación descubre nuevas relaciones impensadas bajo la lógica de la razón, en una operación que en lugar de seguir los derroteros de la argumentación y la discursividad, irrumpe en pequeños instantes de descalabro. Precisamente por su carácter instantáneo, por su inmediatez, es capaz de producir la creencia momentánea en el absurdo.

Las greguerías de Gómez de la Serna admiradas por Macedonio detentan también esa cualidad de lo sorpresivo capaz de captar «por un nuevo lado el mundo que nace» (18), y por ello, dice el escritor español, «todo debe tener en los libros un tono arrancado, desgarrado, truncado, destejido. Hay que hacerlo todo como dejándose caer, como destrenzando todos los tendones y los nervios, como despenándose» (12). Pero si en la greguería la metáfora funciona como reunión de imágenes dispares, para Macedonio, la genialidad de esta escritura reside en el *non-sensus* provocado, ya que por el absurdo se instala la evidencia de lo irreal: «son los afondos de la certeza de lo Irreal que juegan en cada párrafo suyo sin anuncio ni 'permiso por la metáfora'» (EP 69). Por ello, «no es metáfora, comparación, no es el como si, es la evidencia» (Id. 66). El sinsentido no sólo provoca la caída de la representación, sino que también instala, de un golpe, la irrealidad en el discurso.

El absurdo irrumpe con la puesta en escena de la paradoja, aquella figura que consiste en ir más allá de la *doxa*, alborotando el horizonte del sentido común, de lo obvio y de lo «natural». Ana María Camblong analiza las «máquinas paradójicas» de Macedonio que actúan en contra del buen sentido y del sentido común, para dar cabida a una nada intelectual del sinsentido. La nada humorística desarma el bagaje lógico, la hace estallar en pedazos, pero no sólo ello: no es el vacío lo que queda, pues nada más opuesto a éste que las espesuras y variedades de la

nada que ofrece el libro *Continuación de la Nada*, cuyo epígrafe promete: «*Todo sobre, e incluida, la Nada*; solo de la Nada pero no toda; de la nada hay más; algunos de sus entornos, pues son muchos» (81). Es así que en el cultivo de la nada, Macedonio instaura la irrealidad en el discurso.

Entre las variedades de la nada, el libro ofrece la autobiografía del más experto y comprobado, y de mejor acabado desconocido (PR 99), como el hecho inexistente: «Es absolutamente éste el número de los viajes de Colón: dos que hizo y uno que no hizo» (Id. 94). Presenta también las variedades del «no-hacer», que nunca es mucho, como el caso del personaje que llega a la estancia donde nadie hace nada, y en la sospecha de «omitir alguna omisión», esperan que el nuevo integrante traiga algo más que se pueda no hacer (Id. 103). Existen géneros y atributos de la nada, como el género de los «aquenó» (Id. 115) y los casos del «no-es» (Id. 116). Finalmente, para terminar, como diría el autor, inconclusamente un catálogo de la nada al que todavía le faltan abultados inexistentes, se encuentran los «comienzos del no empezar» y las obras inconclusas, como «cartas no contestadas, discursos, sinfonías, estatuas trucas», cuya incomplitud Macedonio considera artística, «precisamente en lo que les falta, que son como especies de comienzos del no empezar, de llegar por lo menos a lo de entrada inacabable, o sea al noble cultivo de la nada» (Id. 81).

Allí, precisamente, en el vacío intelectual, reina el sinsentido como sentido y acontecimiento. En la *Lógica del sentido*, Deleuze señala a propósito del humor que «el vacío mismo es el elemento paradójico, el sinsentido de superficie, el punto aleatorio siempre desplazado de donde surge el acontecimiento como sentido» (2005 171). En el humorismo de Macedonio, en sus tropezones con la nada, irrumpe el sentido absurdo como acontecimiento, aquél que, según Deleuze, «no es el objeto en tanto que designado, sino el objeto como expresado o expresable, nunca presente, sino siempre pasado o por venir» (2005 170). El acontecimiento se expresa en las gradaciones de ser que modulan las espesuras y contornos de la nada, en el eje entre el ser y el no ser de los objetos y de los hechos que conforman los catálogos de omisiones y comienzos interrumpidos, en las intensidades de las variaciones de la nada, que, como el afecto, constituyen formas de existencia.

Por ello, los tropiezos con la nada no son simples accidentes. No sólo porque son la obra de un ingenio que trabaja con rigor lógico el absurdo y la paradoja, sino también porque son accidentes que conmueven afectivamente, inciden en la potencia de ser. El sentido absurdo como acontecimiento no está exento de afectividad si entendemos a ésta como una intensidad y si, en términos de la metafísica macedoniana, pensamos que todo «el ser está en lo que yo siento» puesto que lo que no es sentido no existe (el tiempo, el espacio, la muerte) (NTV 243).

Por ello, «todo estado sentido, por insignificante en duración o intensidad que sea, representa la totalidad del interrogante metafísico» (PR 46). De este modo, el arte-técnica de desvíos desbarata los parámetros con los que se piensa la realidad y conduce al oyente hacia el terreno de la nada, vacía de representaciones pero con atributos, variaciones y contornos; un no-existente con volumen e intensidad. Este es el ámbito de la afectividad.

4. LA FIGURA DEL HUMORISTA

Si el humor es una técnica de suscitación de la risa, de provocación y de conmoción en el oyente, la figura de autor opera como detonador y máquina de incidencias y desvíos. Se trata de una operación de seducción. Etimológicamente, este vocablo proviene del latín *seducere*, donde «se» significa separar, y «ducere», guiar, conducir. La seducción es un desvío, y en este sentido, la figura del autor, dotado de un saber-hacer (la facultad del ingenio) y de una potencia de seducción, busca desviar al oyente o lector hacia el terreno de la risa y del afecto.

Subrayar la importancia de *quien* cuenta sobre lo *que* se cuenta, del autor y su técnica sobre el contenido, no es sorprendente viniendo de Macedonio Fernández, de un escritor que reniega del realismo, de la anécdota y de la literatura «seguida». Un ejemplo esclarecedor es el caso de Jesús Memoria:

El poseedor de la más entonada y tranquila manera de olvidarse de lo que iba a decir y que al pasársele el «trance» de olvido retoma imperturbable el hilo del tema pero con tema de otro hilo. La perfecta congruencia del tono con que prosigue lo que no es continuación domina totalmente la impresión que pudiera hacer la discontinuidad temática. (PR 126)

En la humorística, más que el contenido «aceptivo» del chiste (el suceso que narra), es el tono del humorista lo que provoca la descarga de la risa. La prueba de la insignificancia de la temática aceptiva se reitera con otro ejemplo: «es que nosotros reímos intensamente cuando oímos por la radio la risa de un público jubiloso aunque no hemos percibido lo que dijo el actor» (Id. 126). Si el tono prevalece sobre el contenido del chiste, la inflexión del humorista cumplirá un rol fundamental en la ejecución de desvíos y accidentes, de modo tal que no se producirá la risa si en el discurso no se inscribe la subjetividad del humorista. De allí su afinidad con el humorismo de Chaplin, en el cual, como ya ha sido señalado por sus críticos, su personalidad prevalece por sobre sus *gags*⁶.

⁶ Green señala: «One of the simplest reasons for Chaplin's success with every level of audience was his principal and most enduring choice of subject matter: beyond all the tricks, dilemmas, and turns, the

Para Macedonio, en el Humorismo Conceptual, funciona siempre el autor con dos elementos «optimísticos»: «su exhibición de facultad de ingenio y su juego inofensivo con el lector» (T 297). La *admirabilia* asociada al barroco conceptual opera como una suerte de encantamiento frente a la destreza del otro, una destreza que lejos de exhibirse desde un lugar de superioridad frente al oyente, se muestra como la cualidad que hace posible el juego con él. Macedonio distingue dos aspectos del placer causado al oyente:

ingeniosidad en la persona que hablaba, elemento que suscita placer como toda exhibición de facultad; y 2) aparte de este placer endógeno un placer añadido, exógeno, diremos, de contemplar el íntimo deleite con que otra persona ha jugado con nosotros, sin hacernos daño alguno pero defraudándonos de una curiosidad. (T 292)

Por una parte, la exhibición de este saber-hacer causa la admiración del oyente porque el ingenio y el juego verbal detentan el poder idóneo para provocar la conmoción afectiva. Solo a partir del juego y de la mecánica de la razón es posible desarmar y desbaratar el imperio de la lógica, la racionalidad deshaciéndose a sí misma hacia la nada intelectual. Por otra, en la configuración de un autor que prepara el placer para el lector se constituye una suerte de relación afectiva basada en la promesa optimística de ofrecer no sólo la todoposibilidad sino también «la maliciosidad no dañina» del autor (T 290). De este modo, como el humor físico de la comedia de *slapstick*, el humor a golpes de Macedonio es indoloro; más aún, su tonalidad afectiva es la alegría.

Para Macedonio, el juego del ingenio implica una relación con el otro; el juego como un modo de entrar en una relación dual, una relación en donde se produce el deleite ante la manipulación entre dos conciencias cuyas posiciones de dicente y oyente, uno que actúa y el otro que contempla, se encuentra protegida por la simpatía y la amistad. Humorista y oyente tienen posiciones asimétricas, uno es manipulado y el otro es manipulador (el humor como juego deliberado). Sin embargo no se trata del poder de una conquista del otro, sino de la conquista del placer para ambos, puesto que para el humorista también existe un placer, «actúa por simpatía con el placer que prepara a otro» (T 297).

En *Papeles de Recienvenido y Continuidad de la Nada* existen dos figuraciones textuales que condensan las tonalidades afectivas en su papel de humorista.

subject is Charlie himself. Just as Pierrot's pantomimic energies are devoted to the expression of his inner life, so is the inner Charlie the source of deepest fascination [...] Chaplin had his predecessors in this creation of comic personality, as we have seen, but no one, comic or otherwise, realized the potential of the screen for conveying emotional life so fully as he in its first decades» (136).

4.1. *El Recienvenido*

Es decir, el recién llegado y el que llega tarde. Es el desconocido y el que desconoce: un *outsider*. Protagonista y narrador-autor de *Papeles de Recienvenido*, el personaje se define así:

Recién llegado por definición: aquella diferente persona notada en seguida por todos, que llego recién a un país de la clase de los diferentes, tiene el aire digno de un hombre que no sabe si se ha puesto los pantalones al revés, o el sombrero derecho en la cabeza izquierda, y no se decide a cerciorarse del desperfecto en público, sino que se concentra en una meditación sobre eclipses, ceguera de los transeúntes, huelga de los repartidores de luz, invisibilidad de los átomos y del dinero de papá, y así logra no ser visto. (31)

El reciénvenido desentona con su entorno: con las convenciones sociales, con el sentido común, con la opinión pública, con la mirada que ignora la belleza de lo inútil. La figura del *outsider*, del irreverente y del esteta como entrada al cuestionamiento de la realidad y de los órdenes del pensamiento que se ajustan a la «sensatez» y el sentido común. Nada más serio que este humor candoroso que es también una técnica terrorista para dinamitar la opinión pública y la creencia excesiva en el logos racional, en las solemnidades de la literatura con mayúsculas y en el escritor magistral. Así, advierte que si un exigente en originalidad descubre que una idea suya es de Sterne o Rabelais, que tenga en cuenta que, antes que de ellos, primero la tomó de sí mismo, de la primera vez que la copió porque «es tan escasa la originalidad que hoy no queda otra que la de primer copista de autor nuevo» (PR 43).

El reciénvenido es desconocido y como tal, carece de los atributos de la identidad, sin dejar de detentar las cualidades de una acción *–llegar–*, en su comienzos *–recién–*. Esta condición de recién llegado se caracteriza más bien por un no haber llegado del todo, una presencia incompleta, o mejor dicho, un comienzo de existencia o un final de inexistencia. En la oratoria de un faltante irremediable, se disculpa de no haber llegado a la conferencia

por mi condición de delgada y pequeña de físico, de inadvertible, a quien por extraña arbitrariedad no le fue dada nunca la presencia completa, haciéndome el perpetuo impresentado; mi minusculidad hízome parecer en cualquier lugar que no estaba allí todavía, como un existente con pero, un «ya, pero», siempre un «recién» de llegar de la Nada; aún menos que llegar: un no quedado en la Nada, llegar es demasiado positivo. (PR 69)

Como una existencia en devenir, en el terreno indeterminado entre el ser y la nada, el autor se construye como un sentido afectivo, entendido el afecto, en términos spinozistas, como el pasaje vivido e indeterminado entre dos estados. La indeterminación escapa a lógica de la representación, y el ser no puede definirse más que por el sentido, ya no en el orden de la significación, sino de la sensibilidad. El autor es un grado intensivo.

4.2. *El bobo de Buenos Aires*

En *Continuación de la Nada* el narrador se presenta como el Bobo de Buenos Aires; es el esteta dispuesto a rendir culto a la ciudad como se le rinde culto a una mujer: «mirar a Buenos Aires, [...] contemplar su gracia civil, invitarla a otras, cuidarle las que posee, pensar de ella de tiempo en tiempo en lo mejor que esté pensando y preparando» (PR 109). El bobo es colector de oficiosidades de Candor, cultivador de lo sencillo, lo obvio, lo ingenuo, y lo mínimo. Es el esteta del fragmento y del instante, y en su ingenuidad sólo una amenaza sufre, la de los gramáticos: aquellos «accidentadores de Beldad, que corren adonde alguien ya parece que va a acertar belleza y dispersan la meditación, la creación, para salvar una *b* o una *v*, una sonoridad escasa, una repetición de palabras, un casticismo dudoso» (Ibid.). Ingenuo e irreverente con todo tipo de convenciones –las lingüísticas, las sociales, las lógicas–, se construye como un autor que cultiva la nada en su sentido afectivo.

No hay duda de las afinidades que el reciénvenido y del bobo comparten con la figura del *Tramp* que encarna Chaplin: desde la figura del *outsider* y del irreverente, del enamorado y del esteta, a la del rebelde que, ajeno a todas las convenciones y ataduras, es capaz de alejarse de la cámara, al final de sus aventuras, con el respingo de una patada de lado, como diciendo, «Estoy libre al fin» (Bazin 85). Precisamente esta cualidad «optimística», como diría Macedonio, de ejercer una autonomía y una libertad frente a las leyes que limitan al individuo, caracteriza a su humorista. Por ello logra provocar la risa, atacando toda autoridad (desde la institución literaria a las imperantes categorías representacionales), en lugar de con pasteles de crema, con ingeniosos juegos verbales.

5. LA LÓGICA DE LOS SIGNOS Y LA SEDUCCIÓN

El desvío de la norma no implica un mundo invertido, sino las posibilidades de una nueva lógica propia del imperio de la seducción. Frente al sentido como significación, Jean Baudrillard imagina una lógica de los signos distinta, puesto

que estos ya no se someten a categorías fijas que rigen semejanzas y oposiciones, sino que se conducen por otro tipo de relaciones entre los signos:

Quizás los signos no tiene por vocación entrar en las oposiciones ordenadas con fines significativos: esa es su *destinación* actual. Pero su *destino* quizás es muy distinto: podría consistir en seducirse los unos a los otros, y seducirnos por eso mismo. Es una lógica completamente distinta la que regularía su circulación secreta. (100)

En la nada intelectual no sólo se suspenden las leyes causales, del ordenamiento temporal y espacial: la nada es seducida hacia el mundo del ser, sin ser totalmente uno o lo otro, un estado de devenir que escapa a toda identidad. Como el caso de Recienvenido, el personaje ya no se define por una biografía, sino por un comienzo de existencia, una intensidad mínima, una gradación en el eje del ser-desconocido y el ser- recién-llegado. Del mismo modo, el desbaratamiento de las categorías espaciales, temporales y causales funciona bajo el mecanismo de la seducción: en ella los opuestos se atraen, pero no para confundirse, sino para expresar otros modos de existencia que se definen por intensidades y variaciones. Así, por ejemplo, es posible realizar

la autobiografía del más experto y comprobado, y de mejor acabado, desconocido, de tan gran temperamento para no sabido que permitió crear a su respecto el único caso de ignorancia absoluta, científica digamos, acerca de alguien, y de tan varia y abundosa naturaleza que nunca fue posible concluir de ignorarlo, por abultado que fuera el acúmulo hecho de noticias de él. (PR 99)

Los atributos del desconocido son tan abultados que la obra queda inconclusa; la falta de identidad se transforma en un catálogo de innumerables cualidades e intensidades. En la lógica de la seducción, el sentido escapa a los encasillamientos, y se produce el momento del absurdo, que pone otras operaciones de sentido en juego. Baudrillard se pregunta:

¿Se puede imaginar una teoría que tratara de los signos en cuanto a su atracción seductora, y no en cuanto a su contraste y su oposición? ¿Que rompiera definitivamente el carácter especular del signo y la hipoteca del referente? ¿Y en donde todo se ventilaría entre los términos en un duelo enigmático y una reversibilidad inexorable?

Supongamos que todas las grandes oposiciones distintivas que ordenan nuestra relación con el mundo estén atravesadas por la seducción en lugar de estar fundada en la oposición y la distinción. Que no solo lo femenino seduce lo masculino, sino que la ausencia seduce a la presencia, que el frío seduce al calor, que el sujeto

seduce al objeto, o al contrario, claro: pues la seducción supone ese mínimo de reversibilidad que pone fin a cualquier oposición determinada, y en consecuencia a cualquier semiología convencional. ¿Hacia una semiología inversa? (100)

Este juego del sentido implica la seducción de una nueva economía o intercambio no solo entre los signos, sino también entre el texto, el autor y el lector. El humorista que con su ingenio manipula el lenguaje para llevar al lector hacia el vacío de la nada intelectual crea el acontecimiento del sentido y la liberación de las leyes de la razón hacia el terreno de lo todo posible. De allí, la potencialidad de un sujeto capaz de seducir y afectar, alegremente, a su audiencia, puesto que el juego de seducción está siempre asegurado por una relación de simpatía, una suerte de constitución de bando entre autor y lector que excluye las posibilidades del mal y del encuentro despotencializador.

6. LA ALEGRÍA

Macedonio se pregunta en su teoría humorística: «¿Cuál es el efecto concien- cial, para nosotros genuinamente artístico, que produce el humorismo concep- tual? Que el Absurdo, o milagro de irracionalidad, creído por un momento, libere al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de la racionalidad» (T 302). Así como en su teoría de la novela busca crear en el lector una conmoción del ser, un juicio *sentido*, es decir, un momento de creerse el lector personaje como resultado de un juicio evaluativo, en la Hu- morística Conceptual la creencia en el absurdo es también un juicio que involucra la emoción. Macedonio, seguidor entusiasta de William James, afirma el carácter pragmático de la creencia entendida como un juicio regido por criterios de con- veniencia, de la lógica hedonística por la cual acordamos con lo que nos da pla- cer, y rechazamos lo que nos causa dolor. Por ello, en la creencia en el absurdo participa la emoción ya que la liberación de las leyes del raciocinio es un placer que conviene a la subjetividad.

El juego humorístico involucra también a la emoción por cuanto establece una relación afectiva entre autor y lector. Esta relación constituye una suerte de mezcla caracterizada por una ética del buen encuentro. Como señala Deleuze en torno a la ética de Spinoza (1981), existe una ética de las buenas y las mezclas; las primeras son aquellas que benefician al ser y lo potencian (núcleo del placer), y las segundas son aquellas que lo dañan y lo entristecen (núcleo del dolor). El signo afectivo del humor macedoniano está asegurado por la relación de simpa- tía y del buen encuentro. No sólo porque el autor es inofensivo, sino también porque le prepara al oyente el placer de la liberación de las leyes del raciocinio.

Deleuze define la alegría como el placer de la conquista en múltiples dimensiones; de un color, de un sonido, de una palabra (1988-1989). La alegría es todo aquello que consiste en colmar una potencia, en llevarlo a su intensidad máxima (Ibid.). Por ello, el instante en la creencia en el absurdo es el de la conquista de un poder, y el poder de una conquista: la liberación de cualquier realidad limitante; la idea de Yo, de Causalidad, de Realidad y de Tiempo. La afectividad gana así terreno sobre la representación y se constituye el momento de apertura hacia la todoposibilidad misma.

El humor construye el deseo como un valor y como una potencialidad. El deseo como expectación es, en primer lugar, espera de hecho futuro; y, como tal, como representación de suceso futuro placentero, provoca un estado afectivo en donde el objeto de deseo se hace existente en el orden de la sensibilidad. El objeto de deseo funciona del mismo modo que el objeto de atención. Macedonio dice que cuando ponemos atención a un objeto, en realidad no es que damos atención al objeto, sino que éste nos invade, nos atrapa (NTV 221). Del mismo modo en cuanto al deseo, se podría decir que hay un dejarse vivir por él, no como falta, sino como potencia, como una expectativa que nos lleva hacia el objeto deseado; precisamente ese devenir en el deseo afirma su misma posibilidad. Vivir la potencialidad del deseo supone la conquista de la afectividad.

«Siendo esto así y lo demás de otro modo», como diría Macedonio, se ofrece un principio de conclusión: el humor es un fenómeno discursivo cuyo mecanismo de seducción producido en la mecánica de los signos y en el vínculo entre el autor y el lector incide en el ámbito no discursivo de lo sensible. El sentido del texto ya no lo entendemos como significación, sino como desplazamiento –la etimología de la palabra sentido refiere a movimiento, «tendencia a», «proceso de desplazarse-hacia-alguna-cosa» (Nancy 29). Caída, golpe o tropezón, se trata de una variación melódica, de un afecto, en el paisaje accidentado de la nada.

Este pasaje vivido, impregnado de la todoposibilidad que el golpe del absurdo habilita, es una conquista, una potencialidad, una alegría. Esta es la tonalidad optimística que caracteriza al Recienvenido, al Bobo de Buenos Aires y al Cultivador de la nada. No en vano dice Macedonio, «al humorista incumbe no sólo poner las almas en risa sino ponerlas en esperanza; en ambas posturas se trata de la alegría» (PR 107).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barrenechea, Ana María. «Macedonio Fernández y el humorismo de la nada». *Museo de la novela de la Eterna*. Macedonio Fernández. Dossier. Buenos Aires: FCE, 1996: 472-480.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Bazin, André. *The Essential Chaplin: Perspectives on the Life and Art of the Great Comedian*. Richard Schickel. Chicago: I.R. Dee, 2006: 85-94.
- Camblong, Ana María. *Macedonio: Retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1983.
- *La lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005.
- *Spinoza. Filosofía práctica*. París: Minuit, 1981.
- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire. *Abecedario*. 1988-1989. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/videodeleuze.html>
- Fernández, Macedonio. *Epistolario*. T. 2. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- *Museo de la novela de la Eterna. (Primera novela buena)*. T. 6. Buenos Aires: Corregidor, 1975.
- *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*. T. 7. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*. T.4. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- *Teorías*. T. 3. Buenos Aires: Corregidor, 1974.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Greguerías completas*. Barcelona: Janés, 1947.
- Green, Martin y John Swan. *The Triumph of Pierrot. The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination*. University Park: Penn State UP, 1993.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy. *L'Absolu Littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Ed. du Seuil, 1978.
- Nancy, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca Ed., 2003.
- Narbona Monteagudo, Rafael. «Palabras en libertad (El humor en las vanguardias históricas)». *Quimera: Revista de Literatura* 232-233 (2003): 36-41.
- Pasquier, Du Sylvain. «Les gags de Buster Keaton». *Communications* 15 (1970): 132-144.
- Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trad. Vidal Peña. Buenos Aires: Orbis, 1983.



JACOBO SEFAMÍ¹

University of California, Irvine - jsefami@uci.edu

Artículo recibido: 10/01/2013 - aceptado: 28/03/2013

EL ARS AMOLANDI, DE GERARDO DENIZ

RESUMEN:

En este artículo se analizan las estrategias discursivas en la poesía del escritor mexicano Gerardo Deniz (Madrid, 1934). Deniz es el antipoeta barroco del despiste. Heredero del dadaísmo, pone en entredicho el concepto mismo de arte, aunque a diferencia de Tzara su literatura no tiene nada que ver con el azar, sino con una hiperconciencia de la agudeza, una parodia constante que satiriza todos los lugares comunes. Los múltiples intertextos –ya sea de la literatura y de la música, como también de las ciencias (en particular de la química) y de la cultura popular–, forjan una poesía muy erudita, pero muchas veces para referirse a asuntos triviales.

PALABRAS CLAVE: Gerardo Deniz, hiperconciencia, antipoeta, parodia

ABSTRACT:

This article analyzes discursive strategies in the poetry of Mexican writer Gerardo Deniz (Madrid, 1934). Deniz is the Baroque antipoet of deceit. Heir of Dadaism, he questions the very concept of art, although unlike Tzara his literature has nothing to do with chance, but with a hyperconsciousness of wit, a constant parody that satirizes all commonplaces. The multiple intertexts –whether of literature and music, as well as science (especially chemistry) and popular culture–, make an erudite poetry, but often to refer to trivial matters.

KEYWORDS: Gerardo Deniz, hyperconsciousness, antipoet, parody

¹ Jacobo Sefamí estudió la licenciatura en la UNAM (ENEP Acatlán) y el doctorado en la Universidad de Texas en Austin. Ha impartido clases en New York University y actualmente es profesor en la Universidad de California, Irvine. Además, desde 2009, es el director de la Escuela Española de verano de Middlebury College. Es miembro del consejo editorial de diversas revistas académicas y autor o editor de varios libros sobre poesía latinoamericana. También publicó la novela *Los dolientes* (2004; en inglés, 2010) y compilador de la antología *Vaquitas pintadas* (2004).

En enero del 2011, el libro *Erdera* (2005), de Gerardo Deniz, fue señalado como el mejor poemario de la primera década del siglo XXI en México, según una encuesta realizada por *El Universal* a nueve poetas / editores mexicanos.² En el 2008, Deniz había sido merecedor de un reconocimiento del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, al haberse declarado desierto el premio de ese año. Unos años antes, en el 2002, varios de los autores (nacidos entre 1965 y 1978) que aparecen en la antología *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*, editada por Ernesto Lumbrales y Hernán Bravo Varela, señalaron a Deniz como uno de los poetas más leídos e influyentes en su generación. En un libro sobre poesía mexicana reciente, Julián Herbert indica:

Su tacto puede percibirse en los mejores poetas jóvenes de México: Juan Carlos Bautista, José Eugenio Sánchez (con quien no comparte la entonación pero sí la socarronería lingüística y la mirada escéptica), Samuel Noyola, Luis Felipe Fabre, Pedro Guzmán, Eduardo Padilla y algún poema reciente de María Rivera, por mencionar a pocos. [Herbert, 202]

Frente a la solemnidad y la gravedad de alguna dicción poética mexicana, Deniz va a anteponer la picardía, el sarcasmo, el lenguaje burdo, la crítica a los sistemas establecidos de escritura. Herbert señala con tino la singularidad de Deniz al confrontarla con la costumbre malsana de dividir a los escritores en polos opuestos:

En México, cuando los críticos reparten en dos mitades el imperio verbal de los poetas (humoristas y solemnes; cultistas y coloquiales), Gerardo Deniz se vuelve un *homeless*: su virulencia conversacional resulta hermética bajo cartabones tan deleznales, su inteligencia y erudición pasan por chiste cruel cuando en realidad son instrumentos de un humanismo descarnado. Si hay un escritor que muestre lo frágiles que son las preconcepciones literarias de la crítica nacional, ése es Gerardo Deniz. [Herbert, 199]

En *La edad de oro*, una selección de nueve poetas mexicanos nacidos entre 1977 y 1985, Luis Felipe Fabre destaca también la influencia de Deniz en los escritores actuales, subrayando como rasgo principal de esa influencia, la «desconfianza sistemática ante el fenómeno lírico» [Fabre, 8]

Así, Deniz figura entre los «jóvenes» poetas de México, aunque los datos no ayuden a catalogarlo de esa manera. Todo en él es engañoso: ni nació en México (aunque sea muy mexicano) ni se llama Gerardo («ese cielo azul que todos vemos

² Ver: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/64497.html>

Los editores/poetas son: Víctor Manuel Mendiola, David Huerta, José María Espinasa, Rocío Cerón, Silvia Eugenia Castellero, Omegar Martínez, Juan Carlos Cruz, José Vicente Anaya y Ana Franco Ortuño.

/ ni es cielo ni es azul», dirían los hermanos Argensola). Deniz es un pseudónimo que quiere decir «mar», en turco. En realidad se llama Juan Almela Castell, y nació en Madrid (en alguna otra ficha leí que en Barcelona) en 1934. Llegó a México de niño, en 1942, con la última ola de refugiados españoles. Juan Almela está siempre latente en cada uno de los escritos firmados por Deniz. Como Tomás Segovia, pasó sus años de formación intelectual en México. Su poesía es críptica porque está llena de referencias eruditas o mundanas que escapan muchas veces hasta a los lectores más sagaces. Pero para él cada poema es una obviedad con la que se divierte y posiblemente ría a carcajadas. Si el chileno Nicanor Parra es el antipoeta transparente, Deniz sería el antipoeta barroco del despiste. Heredero del dadaísmo, pone en entredicho el concepto mismo de arte, aunque a diferencia de Tzara su literatura no tiene nada que ver con el azar, sino con una hiperconciencia de la agudeza, una parodia constante que satiriza todos los lugares comunes.

Ejemplo de su estrategia discursiva es *Erdera* (2005), el título con que recoge su poesía completa (hasta esa fecha). «Erdera» significa en euskera lo que está en lengua que no sea vasco. El título, así, es muy sarcástico, puesto que alude al «castellano», de forma subrepticia, como para despistar y decir que él no escribe en vasco, aunque sólo los vascos le entiendan.

Después de leer algunos de sus textos, los lectores seguramente se preguntarán si están leyendo «poesía». El propio Deniz dice tener «conciencia de no escribir poemas auténticos sino, a lo sumo, parodias vergonzosas del género arduo y sutil, exquisito y multiforme, conocido como poesía... Como hay que nombrar las cosas, he osado, para ser breve, llamar poemas a estos textículos que practico» [Deniz, *Visitas guiadas*, 9]. Véase, como ejemplo, «Ofertas»:

APROVECHE. Soneto 1962. Excelente estado de conservación. Muy heterotónico. Filosófico. Audaz. Chute remarquable. Buen precio. Informes 5 36 22 82 tardes.

GAJO epopeya marxista-leninista. 123 hexámetros infecto-contagiosos. Alusiones a Ezequiel (ossa arida) y Acorazado Poténquín. 6 58 79 99. Insista insista...

MADRIGAL a unas manos adaptable fácilmente a pedúnculos. Apremiante. Castigado. Intenso lirismo. Sólo usado 2 veces en 400 años. Si ella no sucumbe devuelvo gasto cena. 5 36 22 82 Sr. Cetina.»

[de *Ob. cit.*, en *Erdera*, 444]

El típico lector de Deniz se ve sometido a un constante bombardeo erudito. Tiene que recurrir a su memoria, al diccionario u, hoy en día, a «google», para tratar de desentrañar las citas entrecruzadas, las frases de otros idiomas, las referen-

cias químicas, las musicales o los giros de la jerga popular³. A veces me pregunto si es necesario conocer todas las citas de cada texto para disfrutar de los poemas. En el caso apenas mencionado, desde luego que sí, puesto que si uno sabe quién es Gutierre de Cetina y si recuerda su madrigal («Ojos claros, serenos, / si de un dulce mirar sois alabados, / ¿por qué si me miráis, miráis airados?...»), puede reírse con más ganas y ser cómplice del autor en su parodia (adaptar el madrigal, por ejemplo, al pedúnculo, es decir, al pezón de la flor o del fruto). Lo mismo puede ser con el «gajo epopéyico», que se refiere a «La suave patria», de López Velarde («para cortar a la epopeya un gajo»), pero para burlarse de la revolución, en su referencia a la película rusa de Eisenstein. Con Deniz uno tiene la idea de que hay mensajes cifrados que escapan a la comprensión: por ejemplo, los dos números de teléfono proporcionados en el poema, ¿se referirán a algo concreto? Las referencias mundanas a veces son más difíciles de precisar que las literarias porque pueden apuntar a un lugar y una época determinados; supongo que la frase en turco, «yapi ve kredi», en uno de sus poemas («Bañomaría» de *Gatuperio*, en *Erdera*, 120), se debe al anuncio de una institución bancaria turca para forjar un buen futuro económico; en el poema de Deniz se utiliza la frase insistentemente, pero de modo irónico, mofándose y contrariando toda posibilidad de bienestar. En «Tiritanda» (aquí juega con el verbo «tiritar», y el gerundio «tiritando» para crear su neologismo) establece una teoría satírica de por qué algunas de las lenguas de la zona al Este de los Montes Urales están desapareciendo:

La poesía tiene su quever con latitudes
también.
Una razón por la cual
hay tan pocos poetas samoyedos
es que en la lírica buena
las mujeres –numerosas–
tienen que andar encueradas. Siempre.
Sin excepción. (Pues, quién, poeta,
se va a privar de: ‘Tú, desnuda...’
En cambio ‘vestida’ no se ha oído jamás.
Será por algo, pienso yo.)
Ahora bien,
aquello en contexto yuraco no es factible
a causa del clima:
poner allá al desnudo es criminal...

³ Como ejemplo de su conocimiento científico, ver Gerardo Deniz «Linus Pauling» [texto sobre el Premio Nobel de Química], y como ejemplo de referencias eruditas, ver Antonio Carreira, «Visitas sin guía: Alusiones recónditas en la poesía de Gerardo Deniz.» El propio Deniz explica algunas de sus citas en *Visitas guiadas* (ver obras citadas).

¿Se extinguirían por eso
—idea horrible—
tantas de aquellas interesantes estirpes urálicas?
[de *Ob. Cit.*, en *Erdera*, 435-436]

Aquí hace referencia a las lenguas samoyedas que, según me entero, son el éncico, el néncico, el selcupo y el kamasiano; ésta última dio fin con la muerte de su último hablante en 1989 (supongo que el poema de Deniz surgió después de que él leyera la noticia en un periódico o revista). Pero la broma tiene que ver con la temperatura, como si las lenguas subsistieran gracias a la fiebre del deseo. «Complementaria», un texto posterior, recurrirá otra vez a la desnudez: «Ignoro si el hombre feliz tenga camisa; / en todo caso habrá de quitársela con frecuencia / para unir carpelos umbilicales». [de *Semifusas*, en *Erdera*, 618]

En los poemas breves, Deniz tiende a la broma, a la agudeza del sentido y del lenguaje, a la visión sagaz y contestataria de los lugares comunes. Sus textos se parecen a los «artefactos» de Nicanor Parra, de quien cito tres, para reírnos: «Spanglish»: «Cierra la windowa/ que parece que/ va a reinar»; «Tiempo para la poesía»: «Nublado»; «Condecoración»: «Toda medalla tiene dos caras». Agrego dos más, pronunciados por su nieto el lunes 23 de abril de 2012, al recibir el Premio Cervantes en una ceremonia solemne:

Somos dos estudiantes de pedagogía

Al profesor no se le entiende nada
Sáquenos de la duda don Nicanor
¿En qué se distingue la prosa del verso?

—¿Diferencia? ¡Ninguna!
Es cuestión de costumbre solamente
Los poetas escriben para abajo
Los prosistas escriben para el lado

En un lugar de la Mancha
(octosílabo)
de cuyo nombre no quiero acordarme
(endecasílabo)⁴

O este otro:

⁴ Ver: http://www.uah.es/universidad/premio_cervantes/documentos/discurso_nieto_nicanor_parra.pdf [p. 7]

¿Se considera acreedor Ud. Al Premio Cervantes?

—Claro que sí

—Por qué

—X un libro que estoy X escribir.⁵

También podríamos remitirnos a los *poemínimos* de Efraín Huerta: «De plano»: «No hay/peor/poesía/que la/que no se/hace»; «Ay poeta»: «Primero/ que nada:/ me complace/ enormísimamente/ ser/ un buen/ poeta/ de segunda/ del/ tercer/ mundo»; «Altura»: «Estoy/ exactamente/ a/ un metro/ con 74 centímetros/ sobre/ el nivel/ del mal».⁶ El tono satírico, cruento, de Deniz, se nota en *letritus*, la palabra que utiliza para designar sus poemas breves, tomada seguramente de «detritus», materia en descomposición (que puede tener la connotación de desecho, pero también de excremento), ahora aplicada al lenguaje. Léanse algunos ejemplos, de *Letritus*, 1996, en *Erdera*: «Paronomasia»: «¿Siguen sacando/ los cosacos del Don/ los condones del saco?» [503]; «Recelo»: «Me vuelvo tedioso./ Estaré alcanzando la poesía?» [516]; «Truco»: «Para que estos pasatiempos/ se volvieran profundos/ bastaría imprimirlos/ a uno por página». [495]; de *Semifusas*, 2004, en *Erdera*: «Chiste cruel»: «¿Se podrá leer Braille/ con la lengua?» [638]; «Temor»: «Salí tras ti clamando/ ¡y era sida!» [638]; «Pecado»: «Me he sorprendido tarareando/ un aria de *Fidelio*. ¿Va mal esto?» [630]; «Erotismo»: «Concupiscencia es el arte de guisar/ dos bumeranes en curiosas maclas de estaurolita» [636]

Aunque este tipo de textos tienen su chiste, es en los poemas de mediana extensión donde las imágenes y los efectos de la hibridez en sus registros son más intensos. Su modo de articular el lenguaje es una característica que heredó también de la vanguardia, cercano a la estrategia discursiva de Ezra Pound o de T.S. Eliot, en el sentido de usar todo tipo de vocablos e intertextos. En su caso, emplea arcaísmos, neologismos, términos que se originan en las ciencias (sobre todo de la química, pero también de la botánica, física, astronomía, medicina, dado que por años fue traductor para el Fondo de Cultura Económica, muchas veces de tratados científicos), palabras y frases de otras lenguas (ya sea como citas, frases comunes, o referencias a cualquier tipo de libro que haya pasado por sus manos), alusiones pertenecientes a la cultura musical y, por supuesto, referencias a un gran acervo literario. Al igual que Góngora, utiliza muchas veces un lenguaje muy sofisticado para evocar asuntos triviales. Por el tono jocoso, este tipo de poesía se podría emparentar también con la del peruano Carlos Germán Belli. Éste utiliza los formatos de la poesía española del Siglo de Oro haciendo parodia de sus propias circunstancias: «Ya calo, crudos zagales desta Bética/ no bella [se refiere a Lima, la horrible], mi materia, y me doy cuenta/ que de abolla-

⁵ *Ibid*, p. 12.

⁶ Ver: <http://circulodepoesia.com/nueva/2012/04/los-poeminimos-de-efrain-huerta/>

duras ornado estoy/ por faenas que me habéis señalado/ tan sólo a mí y a nadie más ¿por qué?» Ese espíritu paródico y juguetón, que juega combinando lo coloquial y soez con el tono grandilocuente, se mantiene en Deniz pero despojado del ritmo de verso regular y evitando a toda costa las solemnidades y el «buen decir». La utilización del lenguaje científico le resta valor eufónico o grandilocuente para socavar su propia manufactura. Sus poemas hacen eco de la noción de Octavio Paz de «poema crítico», establecida en «Los signos en rotación» (1967):

Poema crítico: si no me equivoco, la unión de estas dos palabras contradictorias quiere decir: aquel poema que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida del canto, a igual distancia de afirmación y negación. [Paz, 271]

Pero en Deniz esa negación se extrema, pulveriza toda posibilidad analógica, se burla de todos los tópicos, degrada el poema autoparodiándolo y haciendo mofa de todo. Un modo de comprender su poética es a través del título de uno de sus textos, «Ars amolandi», una frase inventada que deriva del «arte amandi» (el ars amatoria) de Ovidio, pero mexicanizándola, el «arte de amar amolado»; no los consejos para conseguir y enamorar a las mujeres, sino el desatino del que ya no funciona, del que se encuentra en el desperfecto, proponiendo así una visión del amolado (palabra que deriva de moler, es decir, de la persona «molida»):

Cruzando el estiércol nocturno
silban como a un perro mojado sacudiéndose
lluvias de asteroides fritos, andromédidas
de esmeril, fuga de piedras a miríadas
eyaculadas por el meato aparatoso del firmamento— [en *Erdera*, 679]

Borges nota la transición que va del versículo bíblico «Y vieron al Dios de Israel; y había debajo de sus pies como un embaldosado de zafiro semejante al cielo cuando está sereno» [Éxodo, 24, 10], al verso de Dante «Dolce color d'oriental zaffiro» [Purgatorio, I, 13], a la hipérbole de Góngora «En campos de zafiro pace estrellas» [Soledades, I, 6], criticando a éste último por lo que el argentino considera «una mera grosería, un mero énfasis». [Borges, 384] Deniz rehúye de la metaforización del cielo como piedra preciosa y propone imágenes que degradan lo supuestamente «alto», restándole belleza al firmamento («estiércol nocturno»), parangonando el espectáculo galáctico de las estrellas a «un perro mojado sacudiéndose». Las constelaciones y el movimiento de los astros es visto como una explosión, un ejercicio sexual que termina en el vacío del espacio sideral. El «amolado» es el que «segrega androstanos [testosterona] tristes», como si la actividad amatoria estuviera condenada al fracaso.

Pero hay muchos poemas felices en Deniz. Como indica Pablo Mora, se trata de un excelente poeta del erotismo (o de la pornografía), desde «Duramen», de *Gatuperio* hasta «Cítrica», un poema publicado en el homenaje que le hizo la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica* (en el número de agosto del 2005) y tomado de su último libro, *Cuatronarices*, del 2005. Léase este último poema para ilustrar:

Me exprimía, escolopendra, clavándome cien patas—
a toronja le olían boca, palpos, labro, forcípulos; el himen como a limón; el foramen aun más cidro—
al pellizcar sus pezones de mandarina rugosa chisporroteó una niebla inflamable de esencia predominante en limoneno—
calé gustoso la pulpa de diminutos oxiuros auranciáceos—
me pedía consumo un litro de batido de lima sustancioso, noble, y chilló desde ráfagas espumosas por verde ses—
sobre Guenther y Simonsen, libros muy valiosos, escurríamos sudor anaranjado, su vagina manaba aguas de azahar—
en la cama, entre hojas fragantes, estallaban gajos al rodarles o hincarse de rodillas encima; nos estrangulaban cintas largas de cáscaras, masticábamos semillas amargas a fuer de lactosas con furilos—
hundíamos las faces en montones de albedo —
al agotar mi reserva chupé el ano artesanal para recuperar la prístina gota de neroli, devuelta tras oleadas que inundaron estas fauces —

¡Volvamos a empezar, tendidos ahora en una ladera sembrada de pamplina y pipirigallo!

[en *Enroque*, 671]

Más que una metaforización tradicional que se recrea con imágenes visuales, Deniz logra un efecto olfativo y gustativo. Si Coral Bracho acude a la asociación rizomática que emerge de la secreción sexual («esperma», «embalses tibios», «deltas», «cieno bullente», «landas», «vertientes», «semen», «ciénagas», «lamas», «légame agrios», «hervideros»), Deniz, este otro poeta neobarroco, preferirá el olor y el sabor que despiden los cítricos como formulación metonímica del sexo oral. Quizá la madeja de vocablos especializados de los insectos («escolopendra», «palpos», «labro», etc.) o el lenguaje científico de la botánica (auranciáceo, por ejemplo, para referirse a los cítricos), disimulan el carácter pornográfico (me pregunto si el carácter explícito y directo del texto que consigna la actividad sexual sin ningún rubor sea una manera de identificar la connotación de esta palabra) con que consigue una voluptuosidad verbal que acompaña la carnal a la que remite.

Termino con una breve referencia a «Campestre», donde el hablante adquiere la forma de un insecto (¿un gusano o un mosquito?) para poder contemplar la entrepierna de Sor Juana:

Como ya no la riñen por *bellaca*,
puede chapalear en el riachuelo.
Luego pliega una pierna al sol. No me ha visto,
despierto, a ras del musgo, revolviendo los ojos
con el fácil motu de la forma esférica.

Contemplo pie, huesito, rodilla (aún brusca) arriba;
vellos castaño claro por la tibia
(detrás el cielo azul),
arista escarpada, es un fresco otro mundo de sencilla flora
con globos de agua que atrapan al ínfimo intruso si los toca...
[de *Enroque*, en *Erdera*, 209]

La alusión a Sor Juana viene por el soneto satírico: «Inés, cuando te riñen por *bellaca*», escrito con consonantes forzadas para su rima. Deniz se divierte con el poema juguetón de Sor Juana, pero la ubica apartada del ruido, en el riachuelo, para poder verla en su intimidad. Hay que observar que al usar la palabra «huesito» (el tobillo) hace su pequeño homenaje a «La suave patria» de López Velarde. El atrevimiento mayor es subir la mirada hacia la entrepierna. «[D]etrás el cielo azul»: «Sólo existe esta pierna sublime –y detrás el cielo campestre» [Deniz, 2000, 24], dice Deniz de este verso. En lo insólito de la situación, el agua del riachuelo hace que las piernas estén mojadas; el bicho sabe que cualquier intento por acercarse a la flora puede terminar en debacle con las gotas de agua que lo pueden arrollar.

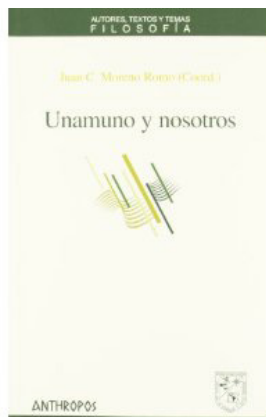
Ya sea continuadora de la experiencia de T.S. Eliot, de la actitud nihilista y desenfadada del dadaísmo, de la antiolemonidad y sorna de la antipoesía, o de los usos de tonos y lenguajes mezclados vallejanos, la poética deniziana revela un cruce, una sobreabundancia referencial (la metáfora al cuadrado o al cubo, que diría Severo Sarduy) que remite también a la estética del neobarroco que él y otros (como Haroldo de Campos y Rodolfo Hinostroza, precedidos por Lezama Lima) contribuyeron a fundar. Sin embargo, y a pesar de lo anterior, su poesía es única e inclasificable, resiste a la domesticación de los críticos y se rebela con todos y contra todos. Tal vez por eso le gusta a los poetas jóvenes de México.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Bravo Varela, Hernán, y Ernesto Lumbleras, eds. *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*. México: Conaculta, 2002.
- Carreira, Antonio. «Visitas sin guía: Alusiones recónditas en la poesía de Gerardo Deniz.» *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 416 (Agosto 2005), 12-15.
- Deniz, Gerardo. *Erdera*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- *Visitas guiadas*. México: Gatuperio Editores, 2000.
- «Linus Pauling.» *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 416 (agosto 2005), 18-19.
- Fabre, Luis Felipe, ed. *La edad de oro. Antología de poesía mexicana actual*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Gerardo Deniz en estado puro*. Número especial de la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 416 (agosto 2005). Incluye textos de David Huerta, Josué Ramírez, José María Espinasa, Antonio Carreira, Mónica de la Torre, Pablo Mora, Rogelio Villarreal, Marco Perilli y del propio Gerardo Deniz.
- Herbert, Julián. «Deniz entre nosotros», en su *Caníbal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente* (México: Bonobos Editores, 2010), 198-202.
- Mora, Pablo. «Erotismo o pornografía en la poesía y la prosa de Gerardo Deniz.» *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 416 (agosto 2005), 21-24.
- Paz, Octavio. *Obras completas*. Tomo I. *La casa de la presencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.



RESEÑAS



UNAMUNO, DE TODOS Y DE NINGUNO

JUAN CARLOS MORENO ROMO (COORD.)

UNAMUNO Y NOSOTROS

Barcelona: Anthropos, 2011, 304 páginas

El volumen *Unamuno y nosotros* recoge las diversas conferencias e intervenciones fruto del *I Simposio Internacional de Estudios Cruzados sobre la Modernidad*, del mismo título, organizado por la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro en el año 2006. Podemos pensar que estamos ante las típicas actas de un congreso académico que recopilan diversos estudios dedicados a analizar el valor literario e intelectual de Unamuno, elaborados por prestigiosos especialistas en la materia. Y sin duda eso es lo que el lector tiene delante, pero apenas abre el libro y empieza su lectura se percata de la presencia de algo más, de una voluntad manifiesta y constante en cada uno de los artículos de no ceñirse a un mero ejercicio de erudición, de una entrega apasionada a la tarea

de comprender y divulgar el pensamiento unamuniano sobre cada tema propuesto, de que ese «nosotros» del título no es meramente retórico, es un nosotros que le incluye y le incumbe como miembro de una comunidad: la comunidad de aquellos a los que Unamuno dedicó su obra.

Para que resulte más explícita la tesis general que anima y recorre todas las intervenciones en el simposio (la de que la obra de Unamuno, justamente por la exhibición constante de sí mismo, de su personalidad inclasificable en cualquier esquema gregario, se dirige a todos y cada uno de nosotros) se hace necesario un hilo conductor que coordine y dé coherencia al proyecto. Esa tarea recae en el profesor Juan Carlos Moreno Romo, organizador del Simposio Internacional y coordinador

general del volumen (como decimos, en más de un sentido). Amén de firmar tres artículos en la obra, redacta un prólogo y un epílogo de marcado tono autobiográfico que emulan el estilo personalísimo de Unamuno, y en donde expone ese compromiso plural, esa entrega colectiva en que consiste el acto de escribir en Unamuno y en Moreno Romo y en los especialistas que participan en el libro y en los lectores (de Unamuno y de los que han escrito desde entonces a favor y en contra de Unamuno) y en nosotros todos.

Volviendo al contenido estrictamente académico, el texto distribuye los artículos en tres partes temáticas. La primera, bajo el título «Unamuno y nosotros», analiza la vinculación de Unamuno con la España de su tiempo, la profusa relación que mantuvo con Hispanoamérica y con México en particular, y la vigencia o no de su obra en el difuso panorama de la modernidad. La segunda, con el epígrafe de «*Monsieur Unamuno, homme de lettres...*», engloba artículos dedicados a los aspectos literarios y filosóficos de su producción escrita centrándose en obras concretas. La tercera, titulada «Nosotros todos, entes de ficción», abandona en buena medida el tono habitual del ensayo erudito y transcribe un debate con el escritor mexicano Óscar de la Borbolla en torno al uso contemporáneo de técnicas narrativas experimentales, centrándose especialmente en *Niebla*.

No es lugar este para hacer un repaso pormenorizado a todos los

temas de que trata en sus sucesivos capítulos el libro. Me limitaré a señalar en rápidos apuntes algunos de los que considero mejor desarrollados.

Moreno Romo menciona uno de los más recurrentes: el del olvido que sufre nuestro autor. Unamuno ha vivido en el ámbito de la crítica una especie de Guadiana cíclico, con desapariciones y reapariciones de difícil explicación, épocas en que ha contado con un amplio reconocimiento seguidas de otras en las que la crítica y el público lector le han abandonado. Moreno Romo no acierta a dar con las razones de esta paradoja, si bien lo achaca a una combinación entre las complejidades de su peculiar estilo y la selección de temas que acapararon su interés, unas veces demasiado densos, graves, áridos (poco amenos para el lector actual), otras demasiado vinculados a su presente histórico (crisis del 98, «intrahistoria», guerra civil, momentos todos de los que nos hemos propuesto pasar página). En este diagnóstico coincide tanto con los defensores de Unamuno (López Aranguren, Zubiri, Garagorri) como con sus principales detractores (Eduardo Nicol, Borges, Ferrater Mora).

Son muchos los artículos que inciden en la estrecha relación de Unamuno con América Latina, y en especial con México. Nace esa vinculación de una circunstancia familiar no muy conocida. El padre de nuestro autor, Félix de Unamuno, emigró a México en su juventud, de donde volvió a su tierra tras varios años con una mo-

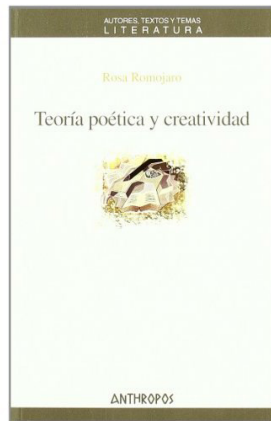
desta fortuna y cargado de recuerdos y de libros, libros que nutrieron las fantasías del zagal Unamuno, su amor por unos lugares remotos y exóticos para un muchacho de Bilbao. Luego, evidentemente, se sumaron a estas razones biográficas las inquietudes intelectuales de la generación del 98, el sentimiento de pertenencia a una misma comunidad lingüística, las relaciones personales y epistolares con escritores de la otra orilla del Atlántico... A tenor de los ejemplos expuestos en este libro, Unamuno tuvo en América Latina una influencia pública y un éxito popular no menor que en la península, lo que avalaría su elección como materia principal de este *I Simposio Internacional* que da origen a la obra que comentamos.

Otro tema más, este transversal y manifestado de múltiples maneras a lo largo del libro, es el de la modernidad de Unamuno, es decir, su adscripción (discutida y problemática la mayoría de las veces) al paradigma del pensamiento y la literatura modernos. El profesor Antonio Marino en su contribución cita certeramente como muestra de dilema moderno en la obra de Unamuno el conflicto entre razón y fe, expresado por ejemplo en *Del sentimiento trágico de la vida* a través del anhelo de inmortalidad. Otros artículos de la obra escogen este mismo dilema y lo detectan en *San Manuel Bueno, mártir*, *Niebla*, *Cancionero*, *Diario íntimo*, sus cartas personales y sus artículos en prensa. No faltan tampoco las alusiones a las coincidencias con Kierkegaard, otro

pensador heterodoxo en el límite de lo moderno.

Leído y consumido el libro que nos ocupa, ¿con qué versión de Unamuno quedarse de cuantas aparecen en él? ¿Con el Unamuno de Bilbao, columnista asiduo del diario socialista *La Lucha de Clases* y autor de una tesis doctoral sobre los orígenes del euskera, o con el de la tradicionalista Salamanca, maestro de las letras castellanas y disidente perpetuo inclasificable en cualquier ideología? ¿Con el Unamuno anticlerical enfrentado a la jerarquía episcopal salmantina o con el creyente ambiguo, de fe tan personal e inconformista que se acerca a la nefanda calificación de «protestante»? ¿Con el filósofo heterodoxo, agitador de conciencias dormidas y enfrentado al poder dictatorial, o con el pensador *amateur* que no merece una línea en las historias de la filosofía al uso, perpetuo ignorado en el ámbito universitario extranjero? ¿Con el poeta, novelista y ensayista que gozó de inusitada fama entre el público o con el artista despreocupado del éxito que trastoca y experimenta con todos los géneros literarios? Unamuno inabarcable, Unamuno inconsumible, Unamuno de todos y de ninguno en particular, nuestro sin par quijote intelectual que arremete contra los molinos ideológicos de ambas Españas eternas, y por ello molesto para ambas y para todos nosotros, al mismo tiempo que autor de lectura irrenunciable para entendernos a nosotros mismos.

ENRIQUE GASCÓ



ROSA ROMOJARO
TEORÍA POÉTICA Y CREATIVIDAD
Barcelona: Anthropos, 2010, 288 páginas

Rosa Romojaro, reconocida estudiosa de la Teoría Literaria con especial proyección en los campos del Siglo de Oro así como en la poesía y narrativa del siglo XX, presenta en este ameno libro un recorrido analítico sobre distintos aspectos de la creación literaria. El texto se estructura en cinco grandes bloques que transitan desde las primeras reflexiones acerca de los tropos de la metáfora y la alegoría hasta su evolución histórica con arribo a las tendencias contemporáneas fundamentales de nuestra literatura, ya sea en la modalidad narrativa como en la poesía, además de estudiar temas de intrincado análisis como son las relaciones ente la poesía y la pintura o la conciencia crítica en la creación. *Teoría poética y creatividad* es un libro escrito desde la experiencia que como investigadora, crítica, profesora pero también

como lectora y escritora tiene su autora y en ello reside quizá el principal valor de esas páginas redactadas con erudición, pero sin sacrificar la emoción. Sólo desde una visión global que aúne la experiencia personal, la creativa y la profesional se puede acometer un eficaz y completo asedio al estudio de lo literario, como ocurre en este tomo.

El primer capítulo aborda la Poética histórica y su correlato en la crítica contemporánea. Atiende para ello al decurso histórico de la metáfora desde la tradición aristotélica que consagra el tropo como la «translación de un nombre ajeno» y sus cuatro modalidades clásicas según la alternancia entre animado e inanimado. De tal modo, ofrece una síntesis de aquella figura y su evolución hasta el siglo XVII, con escala en ese hermo-

so tratado de poética y retórica que son las *Etimologías* de San Isidoro y, por supuesto, en la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, a quien propone con acierto la autora como «línea divisoria y enlace con las teorías poéticas actuales con respecto a la metáfora». En la crítica contemporánea destaca las distintas posiciones de Dámaso Alonso, Carlos Bousoño y J.M. Martínez ante la imagen, la metáfora y el símil o la popular propuesta del proceso metafórico de Jakobson, así como las de los neoretóricos, el Groupe μ y las figuras señeras de Umberto Eco o Roland Barthes. Con igual capacidad de síntesis y acierto se ocupa la profesora algecireña de la alegoría y los límites borrosos que en la antigüedad tuvo este tropo. Quintiliano la entendió como «metáfora continuada», visión con fuerte asentamiento en las teorías estilísticas actuales. El análisis hace también cala en las variedades planteadas por San Isidoro: ironía, antífrasis, enigma, carientismo, paremia, sarcasmo y astismo y repasa las distintas posiciones respecto de la relación entre alegoría y metáfora: la postura del ya mencionado Quintiliano enfrentada a la de Morier para quien la alegoría es un símil que clasifica en ingenua, sencilla, tendenciosa, implícita o explícita. Rosa Romojaro delimita al final la alegoría como «el desarrollo metafórico de una comparación entre una realidad y una imagen, que cure total o parcialmente el poema y en la que se filtran, a veces, elementos de la realidad no imaginaria». En distinto apartado se ocupa de las diversas re-

presentaciones que tuvieron la metáfora y la alegoría en la técnica literaria manierista. No resulta extraño que frente a aquellas interpretaciones que acotan al manierismo como periodo de transición al Barroco, Romojaro proponga la definición del manierismo como categoría histórico-artística, puesto que es gran conocedora de la técnica manierista y sus esquemas poéticos y ya trabajó aspectos cercanos en libros anteriores como *Lope de Vega y el mito clásico* o *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro* (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo). Para ello considera manierista aquellas formulaciones que cuentan con esquemas expresivos concretos «producto del intelectualismo y el elitismo», enunciadas desde la erudición y con preferencia por la oscuridad y el enigma como elemento artístico.

Los tres bloques siguientes recogen un manojo de de críticas, presentaciones, artículos, florilegio de textos en suma nacidos al abrigo de diversas circunstancias que agavillados aquí presentan una inquietud central expuesta desde diversos frentes. Por ejemplo, en el segundo capítulo, «Literatura, Pintura y representación», se ofrecen varios análisis concretos de obras híbridas, confluencias del terreno fronterizo entre artes. Parte de un sensible estudio del hermoso libro *Antídotos*, compuesto al alimón por José Manuel Caballero Bonald y Juan Martínez, donde el poeta y el pintor en híbrido esfuerzo comulgan la hermosura de la voz poética con la belleza del dibujo en un espacio co-

mún poco frecuente. Aparte del estudio dedicado al libro *I love you Sade*, del artista multimedia Pablo Alonso Herraiz y el escritor Juan Francisco Ferré, quedan recogidos otros dos textos centrados en el arte pictórico como «El efecto figurativo de la abstracción» y en el teatro, «Teatralidad e imagen».

El tercer capítulo está dedicado a la Poética contemporánea con detenimiento en el género poético. El lector precavido no debiera pasar por alto un par de hojitas que con el título «Estética de la evocación y pureza» se erigen como inteligente, justa y encomiable síntesis del valor y profundidad de Bécquer, pero también son páginas válidas como acercamiento a la poesía que practica la propia Rosa Romojaro, faceta no debidamente conocida e injustamente valorada siendo como es poeta de sensible factura con poemarios vibrantes como *La ciudad fronteriza*, que cuenta con buena traducción al italiano, y con capacidad de erigir un sólido heterónimo en *Poemas de Teresa Hassler (Fragmentos y ceniza)*. De vivo interés son también las páginas dedicadas a Manuel Altolaguirre, el mejor, más verdadero y auténtico discípulo de Juan Ramón Jiménez, según apreció el maestro onubense. Por último resaltemos el estudio que acomete sobre las posibles razones de los olvidos femeninos de Gerardo Diego en la segunda versión de 1934 de su clásica *Poesía española. Antología 1915-1931*. Pregunta que, en puridad, solo tiene sentido para Concha

Méndez y Ernestina de Champourcín, quienes disponían ya de obra madura publicada en la época.

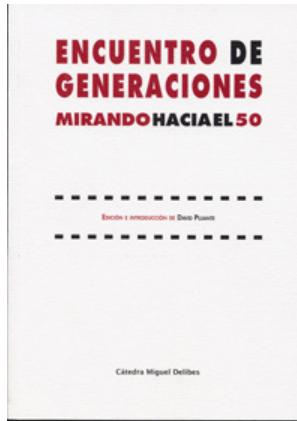
El cuarto bloque va dedicado a la Poética contemporánea en su modalidad narrativa, como con justicia reza el título. Al igual que el anterior capítulo resulta un compendio de textos de diversa índole y, por ende, de distinto valor, de los que destacamos ahora esa inteligente denuncia del canon modernista que realiza Romojaro, al poner de relieve la mezcolanza de los *dos modernismos* que hay en ciertos escritores y que problematiza una tajante división.

El último de los bloques está dedicado a la «Creatividad, transmisión literaria y autopercepción crítica». Son estas breves páginas del mayor valor para los tiempos actuales de erosión de los «saberes inútiles». En ellas se pondera el concepto de creación literaria como un principio didáctico que, aparte de enseñar el caudal léxico, fijar la ortografía y la sintaxis y el uso adecuado de la puntuación, además toma al alumno como sujeto principal y creador de su propio saber. Hay un apartado especialmente interesante al estar compuesto desde la biografía más pura de la autora y, por tanto, más útil, para conocer su conciencia creadora lo que nos acercaría a su lado creativo, como poeta, en la sección llamada «La aventura del lenguaje». Allí escribe Rosa Romojaro, una suerte de lúcida poética, siendo como es poeta sutil y profunda. Aún más penetrante y más revelador si

cabe se presenta el último de los capítulos donde la profesora-poeta (término que acuñara el recelo de Juan Ramón) analiza uno de sus poemas, el soneto «Recuerda», excelente por varios motivos, desde el lado autorial y por tanto más biográfico pero también desde la postura crítica, desde fuera como si fuera poema ajeno. Resulta curioso que para ello escoja –y es sabido como nunca se escoge al azar– un poema que representa «una revelación personal, una toma

de conciencia profunda». Con razón afirmó Cesare Segre en *Poetas por sí mismos* que «la autoexégesis induce amablemente a la lectura o (relectura) de los textos poéticos y nos ayudan a comprenderlos mejor». Y con ello descubrimos no tan sólo a una sólida investigadora y crítica, sino a una buena poeta como es Rosa Romojaro.

FRANCISCO ESTÉVEZ
Universidad Carlos III



DAVID PUJANTE (ED.)

ENCUENTRO DE GENERACIONES. MIRANDO HACIA EL 50

Valladolid-New York: Cátedra Miguel Delibes, 2011, 248 páginas

Resulta casi un socorrido lugar común afirmar que los libros colectivos pecan de excesiva heterogeneidad y asimetría cualitativa. No falta nunca razón a tan sabio razonamiento de pasillo y de café con trasfondo académico. Pero tampoco podemos obviar que, como todo razonamiento heredado de los malos hábitos de criticar muchas veces sin argumento, se cae en generalizaciones injustas (casi nunca son justas, tampoco vamos a negarlo), que valoran una obra sin apenas haberla leído con detenimiento. No es el caso del volumen que tan acertadamente ha coordinado y editado el profesor de la Universidad de Valladolid, David Pujante. Con una trayectoria más que brillante, tampoco hace falta hacer excesivas cábalas para dar por seguro que su libro tendrá como principal eje el rigor y la seriedad. Acaso, además, une en este

libro el positivo criterio de la uniformidad de tono crítico: no hay aportación que haga desmerecer el conjunto; es más: no hay estudio alguno que haga peligrar, en ningún momento, el sentido de volumen compacto y bien elaborado, incluso ni con la singularidad que supone el artículo de García Berrio, como veremos. Porque esta sensación de cierta inseguridad ante un conjunto de estudios hilvanados la compartimos los habituales lectores de este tipo de obras colectivas, pero aquí Pujante ha sabido corresponder, sobradamente, a las expectativas, ya no sólo para aquellos que, ávidos de acumular bibliografía sobre poesía contemporánea, decidan leerlo y anotar de él aquellas calas críticas de especial o concreto interés, sino también porque el lector que se acerque a este libro encontrará, por encima de cualquier otra cosa, un volumen

bien escrito, lúcido, con aportaciones claras, sencillas, precisas y bien razonadas. Es verdad: a veces hacer las cosas bien y de manera sencilla es lo más difícil y es ahí donde la mano del editor resulta clave para rescatar la obra o para lanzarla al triste montículo de libros que, como en el *Quijote*, quizá también deban arder. Este, sin duda, escapa de la quema por justificados y numerosos motivos.

Esta mirada hacia el 50, como el subtítulo del libro indica, no es un horizonte sobre el que arrojar se con total libertad: partiendo de una generación *senior*, este libro surge por la firme intención de unirlos a otros poetas posteriores, con su poesía compartiendo la tarima de lo contemporáneo, y los críticos que tratando de justificar el porqué de tal vigencia y enriquecedora convencia: ¿Qué hace que poetas como Francisco Brines o Claudio Rodríguez sean considerados como «clásicos contemporáneos»? Y a esto responden, con una solvencia más que evidente, los trabajos de Francisco Javier Díez de Revenga, Antonio García Berrio, José Enrique Martínez y Jaime Siles. La nómina, como se puede ver, es inmejorable, aunque el libro girarse, sobre todo (y principalmente) sobre la figura de Francisco Brines. Cuatro trabajos que evitan caer en la redundancia crítica, es decir, en la cita fácil, en la acumulativa rémora de deudas y contenidos implícitos: se apuesta por aportar nuevos enfoques; se pretende vaciar ciertos clichés y perforar la maraña de una crítica anclada en lo ya dicho.

Y esta revisión la llevan cuatro de las voces más autorizadas de los estudios poéticos contemporáneos. Por eso, Díez de Revenga, en su artículo «Permanencia de un clásico contemporáneo» vuelve a poner en el marco del debate la poesía de Brines o como él mismo afirma «Interesa ahora [...] encontrar al clásico contemporáneo y mostrar su permanencia». Por su parte, Antonio García Berrio, en su artículo «Claudio Rodríguez: impulso e inscripción en un poema inédito de callejeo» nos adentra en el análisis de unos manuscritos de dos poemas del poeta de Zamora, pero no sólo con el objetivo de mostrarnos las variaciones que se fueron dando en las diferentes versiones conservadas, sino porque busca explicarnos algo tan complejo como es el «efecto estético», la intención imaginativa y estética, es decir, ese laborioso paso por el taller creativo y que tan lejos está del tópico de la inspiración poética. Por otro lado, José Enrique Martínez con «Caballero ya más allá del tiempo (confluencias y divergencias estéticas sobre un mismo asunto)» hace un análisis pormenorizado del poema de Francisco Brines «El caballero dice su muerte» y la curiosa similitud que tiene con la figura escultórica de la Catedral de Sigüenza, para finalmente comparar este poema brinesiano con el de José Luis Puerto, titulado «Doncel de Sigüenza» y el de Andrés Trapiello, «El doncel», pues en verdad está haciendo una progresiva revisión de la figura del doncel en la poesía contemporánea. Ya por último, Jaime Siles en «Poesía política y moral en

Francisco Brines: a propósito de *Materia Narrativa inexacta* nos adentra en el estudio de la obra quizá menos estudiada de Brines: un libro que muestra un yo brinesiano volcado hacia lo confesional anticipando ya esas famosas *composiciones de lugar* características de su obra, como demuestra el propio Siles.

El segundo de los vectores sobre el que se articula el libro es ese «encuentro de generaciones», de ahí que la segunda parte del libro sea exactamente eso: poetas de diferentes generaciones haciendo un círculo alrededor del fuego de la buena poesía de los *seniors* y sumándose a la fiesta del encuentro con las herencias que uno, no sólo para sí, está gozoso de reconocer. Así, poetas como Amalia Bautista, Vicente Gallego, Juan Antonio González Iglesias, Carlos Marzal, Esperanza Ortega, Luis Antonio de Villena, José Luis Puerto y el propio Francisco Brines, dejan sus poemas inscritos en este volumen que pretende atravesar la maraña de las distancias generacionales y temporales, precisamente porque la buena poesía no conoce de tales límites, de ahí que a sus poemas lo acompañen una in-

teressante reflexión sobre su particular visión de esa importante generación poética de los 50.

Estamos, sin duda, ante un libro que apuesta más por el placer de la lectura que por la acumulación de estudios: lo que realmente hace atractiva esta unión de intenciones y ritmos, de expresividad y de profundidad interpretativa, es precisamente el buen gusto, la delicadeza con la que se ha tratado cada detalle. No seamos tan inocentes en nuestra esperanza: no es precisamente un valor al alza, ni tampoco un criterio siempre seguido y conseguido. Si así fuera ¿por qué resaltar esta cualidad de un libro? A veces cuesta tanto encontrar algo hecho con criterio que hasta parece obligatorio resaltar que, sobre todo, esta es la principal cualidad de un libro. Lo bueno es que aquí, el buen lector, sí disfrutará y le sobrarán argumentos para celebrar que no siempre se cumplen esos tópicos que dicen que las obras colectivas son cajones de sastre donde a veces cuesta encontrar algo que merezca la pena.

SERGIO ARLANDIS
Universitat de València



COLLADO CABRERA, BIBIANA
COMO SI NUNCA ANTES
Valencia: Pre-Textos, 2013, 69 páginas

«Desocupado lector, cumplo con informar a usted que últimamente todo es herida». Así comienza un poema de Gonzalo Rojas (2000: 205). Y continúa: «Lo irreal y lo irreal tramados en el fulgor de un mismo espejo gemidor es herida». Esa trama, ese desfase imposible, esa tensión permanente por tramar, eso, es herida. Esa es la escritura de la herida, su única escritura posible. Es más, la poesía sólo tiene sentido en tanto es el intento bellamente condenado al fracaso de trazar esa herida en el aire, y que duela en un cuerpo.

Eso me lo habían enseñado algunos de mis poetas favoritos. Eso me ha enseñado también Bibiana Collado. En mis clases, a menudo explico que los poemas en realidad pueden calificarse en dos grandes grupos. Hay poemas cicatriz, que se esfuer-

zan por cerrar los huecos, por obtener el caos, por llenar con palabras el vacío. Son poemas que consuelan, que hacen creer que hay un sentido, aunque sea en el trazado de una épica privada. Todo es entonces «quieto y de una contenida tristeza» como dice Vallejo que diría Samain. Y hay poemas herida. Poemas que no pretenden cerrar heridas, sino escribirlas, precisamente porque son de ese tipo que no pueden nombrarse. Y por eso, los poemas son doblemente herida. Porque la dicen, porque la nombran. Pero también porque nombrarlas es siempre intentar nombrarlas, sin llegar a conseguirlo nunca. Y ese hueco, que sólo puede escribirse como tensión, es herida. Esos poemas son la herida. Porque son la herida de lo real, y también la herida del lenguaje enfrentado al propio hueco que constituye su centro. Como dice

Michel Foucault (1996: 122), el lenguaje «adquiere entonces una estatura soberana; surge como llegado de otra parte, de allí donde nadie habla; pero sólo es obra si, remontando su propio discurso, habla en la dirección de esa ausencia». Los poemas herida lo son, porque hablan en la dirección de la ausencia.

Poemas cicatriz, y poemas herida, entonces. Obviamente, la poesía de Bibiana Collado pertenece a este segundo grupo. Los poemas de *Como si nunca antes*, poemario ganador del Premio de Poesía Arcipreste de Hita 2012, recientemente publicado por la editorial Pre-Textos, son herida.

Herida... O, lo que viene a ser lo mismo, hendidura. «Cubres con un canto la hendidura», escribe Alejandra Pizarnik (1990: 59), otra de las poetas que se encuentran en la tradición de estos textos. Y «Hendidura» es precisamente el título de la primera sección del libro. Una de las palabras-fetichismo de la autora, como dice ella misma. «Cubre con más cantos la fisura, la / hendidura, la desgarradura», dice Alejandra. Y Bibiana afirma gravemente: «Es necesario / escriturar el hueco». Ese creo que es el gesto definitorio de la poesía de Bibiana Collado: escriturar el hueco. En ella, encontrar la palabra exacta es señalar el límite del lenguaje, apuntar que aquello que se querría decir, no se puede, que sólo está como apunte, como temblor, como resonancia. Como vibración. «La literatura –y cito de nuevo a Michel Foucault (1996: 66)– es una es-

pecie de lenguaje que oscila sobre sí mismo, una especie de vibración». De sus poemas podría afirmarse lo que Pizarnik proclama al borde mismo del silencio: «el centro / de un poema / es otro poema / el centro del centro / es la ausencia» (1990: 58).

Las otras dos partes del poemario ahondan ese gesto inicial: «Nervios y arterias», y «Hueso». Pero llegar al hueso es llegar al hueco, para decirlo usando una figura retórica, la parano-masia, muy querida de Bibiana, y a la que sabe dotar de insospechada novedad y significación. Llegar al hueso es volver a llegar a la hendidura, al vacío. Pero ahí, en esa vibración apenas sugerida y sin embargo muy potente, está precisamente la emoción. ¿Qué hay en estos poemas que apuntando apenas nos emocionan? O, para decirlo en sus palabras, «¿Cómo puede llover de esta manera?». En efecto ¿Cómo puede ser tan torrencial una lluvia estando apenas apuntada y en un espacio tan pequeño?

Los poemas de este libro están llenos de corporalidad, de manojitos de nervios apretados y azules: cuerpos entre sábanas, cuerpos que se miran en un espejo. Pero también, por supuesto, el espacio vacío que deja un cuerpo cuando no está. El cuerpo del otro, extraño, deseado, esquivo, que se parece insólitamente al propio. El cuerpo propio –«la miniatura trágica / de cada día», mirado muchas veces con extrañeza, con ajenez. Hay sudor, hay entrañas, hay sangre, hay una casa azul, hay órga-

nos. Hay venas. Hay médulas. Hay cuerpos presentidos sentados al lado en el cine. Hay cuerpos de mercurio. Hay «asimétrica carne». Hay «cuerpo de prismas rotos». Hay restos de cal. El poemario parece ser por momentos una «proclamación del cuerpo». Y entonces, cuando más rotundo es su advenimiento, «jamás pensé que se pudiera estar / tan solo en una isla». Las islas son como cuerpos en este libro. La isla –Cuba– se despliega en la piel. Pero, finalmente, los cuerpos son como islas.

La proclamación del cuerpo, entonces. Pero el cuerpo proclamado una y otra vez deviene texto, una «urdimbre intertextual / tejida con los ojos abiertos». La seducción es «una forma de política cultural». Entre las traducciones se pierde el deseo. Romperle el espinazo al deseo, es romperse a la sintaxis. La «vorágine de carne / brotando a borbotones» deviene una «refracción de sangres y textos».

Los cuerpos pequeños y cartilagosos, entonces, se resignifican. Y se hacen margen, límite, contorno. «Y mucho tiempo después / seguimos escribiendo / en los márgenes». La escritura del cuerpo es la escritura del límite, escritura en el margen. Escritura al fin. «Mi amor por ti / es una actitud textual».

Los cuerpos y los textos. El lenguaje intentando decir lo real. Tendiendo hacia lo real. Hablando en dirección de la ausencia. Esa es la clave. Por eso la poesía de Bibiana

Collado es un trabajo consciente, minucioso, sobre el lenguaje. Por eso para la autora, corregir un poema es tachar, es prescindir de lo accesorio. Llegar a las palabras precisas, necesarias, para apuntar. Sin énfasis. Sin excesos retóricos. Para Bibiana hacer poesía es nombrar. Nombrar objetos. Nombrar su mudez. «Desvencijados muebles coloniales». «Dos azulejos rotos / disimulados». «Aire estancado / esperando el ciclón del trópico». Mirar es nombrar. Otorgar significados es reseñar la resonancia sin lenguaje.

«Atónita y por fin quieta». Entrañada, extrañada, dirá en otro momento. «Te veo», comienza un poema. «Te miro», dice alguna otra vez. El sujeto de estos poemas mira, en silencio. Y lo hace atónito. Estupefacto. Extraviado. Y me recuerda entonces el gesto fundador de otro de los maestros compartidos, de César Simón, «los ojos luminosos / y tenebrosos, que contemplan / y saben que contemplan, / y que miran / y en la verdad resbalan» (1997: 64).

César Simón, sin embargo, aun abismado en esa contemplación de la superficie del mundo, comprueba en otro poema (1991:64) que «Nada es presente; / todo se ha ido, aunque retorne el viento». Y es que, el único espesor de los objetos –guardada en el cajón / ropita de domingo– es el que les otorga la memoria, esa hendidura, otra vez, que se abre en el centro mismo del sujeto. Ese otro abismo. La memoria, que puede constituirse como olvido. «Yo también, / fui niña,

aunque / no lo recuerde», escribe entonces Bibiana Collado. Pero esto solo sucede a veces. Porque este libro sí tiene memoria. Memoria textual. La lectura del otro –del cuerpo del otro leyendo– que es uno de esos cuerpos que funcionan como espejos. Por eso es un libro dedicado «a la primera persona que vi leer». Porque la escritura nace de la lectura. Porque leer, es, ya, empezar a escribir. Porque ver leer a una hermana fue aquí el origen de los versos –de los cantos para cubrir la fisura. Y sí. La infancia –su memoria, sus olvidos– amaga en el fondo de los objetos. En el fondo de la mirada hacia adentro que reposa en –que parte de– los objetos. «Lo explícito, lo vertical / me atraviesa la infancia». Pero esta verticalidad insólita en los versos, este gesto de abismarse, es, también textual. «Escondida / tras la obscenidad del lenguaje, / busco palabras / como ruinas de otro mundo / que ya no alcanzaré». Las palabras son las ruinas de otro mundo. Las palabras de Bibiana Collado son las ruinas de la memoria, pero la memoria en estos poemas no es construcción mítica del sujeto que habla, que recuerda, que ficcionaliza su identidad. No. En los textos de Bibiana Collado la memoria es las ruinas de lo real. «Frente a aquella puerta pétrea / reinas sobre las ruinas». Y lo haces, porque –y otra vez es César Simón quien toma la palabra, la «gran tarea es este muro» (1984: 47). Y en la superficie de las cosas, en el espesor de la memoria, se encuentra el muro –la puerta pétrea–, el margen. La gran tarea inacabable y necesaria de la poesía.

«Con tantos palos que te dio la vida / y hoy te me presentas, / ávida y feroz». «Tanto tiempo después», «Tantos libros de poesía después...», tantos textos, tanto espacio recorrido por la superficie del mundo y del lenguaje. La escritura de Bibiana Collado emerge de una tradición sólida, de una lectura –de una mirada– atenta. Y sin embargo, sentimos que escuchamos una vibración nueva, personal, en esta voz que nos lee versos, que se erige como sujeto de la poesía. Y, en efecto. Cada vez que un poeta acierta a construirse una voz propia, su propio lugar ante el muro, su propia escritura del margen, sentimos que los versos dicen algo, arrancan una vibración en la oquedad que nunca antes ha sonado.

Este poemario es una obra verdadera, porque, como dice, una vez más Foucault, «en una obra verdadera, ella problematiza y transtorna el ser del lenguaje» (1996: 211). Podemos, así, disfrutar como lectores, de esas nuevas vibraciones arrancadas al límite del lenguaje, a ese espacio inexplorado traído oblicuamente, como sospecha, como huella, como temblor, como eco, a la zona iluminada, a los bordes mismos de la hendidura. Porque cuando una nueva voz poética nace –cuando una obra poética verdadera adviene– la poesía misma, el lenguaje, nace también un poco. Así podemos hoy leer estos textos. Como si nunca antes.

JESÚS PERIS LLORCA
Universitat de València

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Foucault, Michel (1996), *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.
- Pizarnik, Alejandra (1990), *Obras completas. Poesía y prosa*. Buenos Aires: Corregidor.
- Rojas, Gonzalo (2000), *Metamorfosis de lo mismo*. Madrid: Visor.
- Simón, César (1985), *Precisión de una sombra*. Madrid: Poesía Hiperión.
- Simón, César (1991), *Extravío*. Madrid: Poesía Hiperión.
- Simón, César (1997): *Templo sin dioses*. Madrid: Visor.

REVISTAS

REVISTA INTERNACIONAL DE
LINGÜÍSTICA IBEROAMERICANA (RILI)
[www.iber-america.net/de/
rili1.htm](http://www.iber-america.net/de/rili1.htm)

LETRAS PENINSULARES / DAVIDSON
COLLEGE
www3.davidson.edu/cms/x6120.xml

DECIMONÓNICA, REVISTA DE
PRODUCCIÓN CULTURAL HISPÁNICA
DECIMONÓNICA
www.decimononica.org

REVISTA ESPÉCULO. REVISTA DE
ESTUDIOS LITERARIOS.
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE
MADRID
[www.ucm.es/info/especulo/
numero44/index.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/index.html)

REVISTA ESPAÑOLA DE LINGÜÍSTICA
APLICADA. UNIVERSIDAD DE LA
RIOJA
www.aesla.uji.es/resla

REVISTA MONTEAGUDO. REVISTA
DE LITERATURA ESPAÑOLA,
HISPANOAMERICANA Y TEORÍA DE
LA LITERATURA. UNIVERSIDAD DE
MURCIA.
www.um.es/dp-liter-esp/revista.php

REVISTA DIECIOCHO. HISPANIC
ENLIGHTENMENT. UNIVERSITY OF
VIRGINIA (EE.UU)
[http://faculty.virginia.edu/
dieciocho](http://faculty.virginia.edu/dieciocho)



OTROS ENLACES DE LA MIRÍADA:

revistas
y congresos
de interés

REVISTA HISPANIC POETRY REVIEW
<http://hisp.tamu.edu/hpr>

REVISTA PARNASEO. CIBER-PASEO POR
LA LITERATURA.
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
<http://parnaseo.uv.es>

ACADEMIA EDITORIAL DEL HISPANISMO
www.academiaeditorial.com

452Fº - REVISTA DE TEORÍA DE
LA LITERATURA Y LITERATURA
COMPARADA
www.452f.com

HISPANIC REVIEW – REVISTA DE LA
UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA
<http://hr.pennpress.org>

CONGRESOS

NOVIEMBRE

Del 1 al 3 de noviembre 2013
ACERCAMIENTO TRANSATLÁNTICO
A LAS DICTADURAS DEL SIGLO XX
EN ESPAÑA Y AMÉRICA LATINA.
«LOS NIÑOS ROBADOS, LA JUSTICIA
TRANSICIONAL, LA MEMORIA
HISTÓRICA, LOS DESAPARECIDOS, LOS
EXILIADOS»

*Bahia Resort Hotel en Mission Bay
San Diego, California, EEUU -
Estados Unidos
<http://www.pamla.org/2013/>*

Del 6 al 8 de noviembre de 2013
CONGRESO INTERNACIONAL NUEVOS
HORIZONTES DE IBEROAMÉRICA

*Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad Nacional de Cuyo
Mendoza - Argentina
<http://nuevoshorizontes2013.wordpress.com/>*

Del 13 al 15 de noviembre de 2013
LAS PALABRAS EN EL CRISOL.
TRESIENTOS AÑOS DE LA REAL
ACADEMIA ESPAÑOLA (1713-2013)

*Cádiz - España
[http://www.sebl.es/doc/
eventos/PALABRAS_EN_EL_
CRISOL\(primer_circular_
informativa\).pdf](http://www.sebl.es/doc/eventos/PALABRAS_EN_EL_CRISOL(primer_circular_informativa).pdf)*

Del 27 al 29 de noviembre de 2013
VIII CONFERENCIA INTERNACIONAL
LINGÜÍSTICA 2013

*La Habana - Cuba
[http://hispanismo.cervantes.es/
documentos/1_circular_congreso_
linguistica_habana_2013.pdf](http://hispanismo.cervantes.es/documentos/1_circular_congreso_linguistica_habana_2013.pdf)*

Del 27 al 29 de noviembre de 2013
V CONGRESO INTERNACIONAL «EL
EXILIO REPUBLICANO DE 1939. VIAJES
Y RETORNOS»

*Universitat Autònoma de
Barcelona
Bellaterra, Barcelona - España
<http://www.gexel.es/>*

Del 27 al 29 de noviembre de 2013
CONGRESO TEATRO SIGLO XXI

*Facultade de Filoloxía e
Tradución
Vigo - España
<http://teatrosiglo21.wordpress.com/>*

Del 28 al 29 de noviembre de 2013
COLOQUIO INTERNACIONAL «LA
DIMENSIÓN TRANSNACIONAL DEL
ENSAYO HISPÁNICO»

*KU Leuven, Facultad de Letras
Lovaina - Bélgica
[http://www.romanistik.de/
aktuelles/newsartikel/article/
cfp-coloquio-internacional-la-
dimension-transnacional-del-
ensayo-hispanico/](http://www.romanistik.de/aktuelles/newsartikel/article/cfp-coloquio-internacional-la-dimension-transnacional-del-ensayo-hispanico/)*

DICIEMBRE

Del 3 al 5 de diciembre 2013
XIV CONGRESO INTERNACIONAL DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE DIDÁCTICA
DE LA LENGUA Y LA LITERATURA
DIDÁCTICA DEL ESPAÑOL/LENGUA
EXTRANJERA: INVESTIGACIÓN,
PLANIFICACIÓN ACADÉMICA Y
PERSPECTIVAS DE FUTURO

*Universidade do Minho
Braga - Portugal
[http://cebum.ilch.uminho.pt/
sedllbragaxiv/default/index](http://cebum.ilch.uminho.pt/sedllbragaxiv/default/index)*

Del 12 al 13 de diciembre de 2013
POLÍTICAS LINGÜÍSTICAS EN
DEMOCRACIAS MULTILINGÜES: ¿ES
EVITABLE EL CONFLICTO?

Universidad Pablo de Olavide
Sevilla - España
<http://www.politicasinguisticas.com/>

2014

ENERO

Del 8 al 9 de enero de 2014
129TH ANNUAL CONVENTION OF
MODERN LANGUAGES ASSOCIATION OF
AMERICA 2014.

<http://www.mla.org/convention>

FEBRERO

12 a 15 de febrero de 2014
CAA 102ND ANNUAL CONFERENCE.
«MEMORIALS FOR MERCHANTS:
THE FUNERARY CULTURE OF LATE
MEDIEVAL EUROPE'S NEW ELITE»

Chicago - Estados Unidos
[http://www.collegeart.org/
pdf/2014CallforParticipation.pdf](http://www.collegeart.org/pdf/2014CallforParticipation.pdf)

MARZO

Del 27 al 29 de marzo de 2014
JORNADAS HISPÁNICAS 2014: E/LE
HACIA EL FUTURO. «DESARROLLANDO
PERSPECTIVAS»

Bremen - Alemania
<http://www.dsv.uni-bremen.de>

ABRIL

Del 7 al 9 de abril de 2014
I CONGRESO INTERNACIONAL DE
LITERATURA HISPANOAMERICANA.
CRÍTICA, POÉTICA Y TEORÍA LITERARIA

Universidad de Guanajuato
Guanajuato – México
[http://www.letras.ugto.mx/
component/content/article/
36-publicidad/97-congreso](http://www.letras.ugto.mx/component/content/article/36-publicidad/97-congreso)

Del 7 al 9 de abril de 2014
I CONGRESO INTERNACIONAL DE
LITERATURA HISPANOAMERICANA

Universidad de Guanajuato
Guanajuato - México
[http://www.letrasugto.mx/
component/content/article/
36-publicidad/97-congreso](http://www.letrasugto.mx/component/content/article/36-publicidad/97-congreso)

Del 22 al 25 de abril de 2014
XIV CONGRESO DE LA SOCIEDAD
ARGENTINA DE LINGÜÍSTICA
Catamarca - Argentina
<http://www.buma.unca.edu.ar>



CONTENIDOS
DE
MIRÍADA HISPÁNICA

La estructura de *Miríada Hispánica* está concebida en torno a tres ejes principales:

1. Sección monográfica de artículos relacionados con un tema específico. En cada edición se elegirá a un «Editor invitado» o se realizará un «call for papers» animando a estudiantes de posgrado, profesores y especialistas a contribuir con sus ensayos.
2. Sección de artículos varios organizada en tres líneas académicas distintas:
 - a) literatura y cine.
 - b) lingüística y didáctica de la lengua.
 - c) historia, cultura, y arte.
3. Reseñas críticas de libros de reciente publicación.

Los artículos, ensayos o reseñas que se remitan para la consideración de su publicación deberán estar relacionados con los siguientes campos generales:

- Literatura española y latinoamericana (autores, géneros, épocas, estilos.)
- Teoría y crítica literaria.
- Lingüística en cualquiera de sus vertientes (semántica, gramática, pragmática, etc.).
- Didáctica de la lengua, la literatura y la cultura hispánica.
- Enseñanza del español a través de las nuevas tecnologías.
- Estudios feministas, sociales, culturales y artísticos relacionados con las humanidades.
- Podrán proponerse otros campos, aparte de los indicados, si se entiende que pueden tener relación con la línea general de la revista.
- Reseñas de obras de reciente publicación así como de eventos (congresos, recitales o exposiciones) relacionados con el hispanismo.

EVALUACIÓN DE LOS ARTÍCULOS

Los trabajos serán remitidos a dos evaluadores anónimos propuestos por los miembros del comité editorial y/o el comité científico de *Miríada Hispánica*. Es requisito imprescindible para la publicación de los trabajos la obtención de dos evaluaciones positivas. La evaluación se efectuará en relación a los siguientes criterios:

- Originalidad e interés en cuanto a tema, método, datos, resultados, etc.
- Pertinencia en relación con las investigaciones actuales en el área.
- Revisión de trabajos de otros autores sobre el mismo asunto.
- Rigor en la argumentación y en el análisis.

- Precisión en el uso de conceptos y métodos.
- Discusión de implicaciones y aspectos teóricos del tema estudiado.
- Utilización de bibliografía actualizada.
- Corrección lingüística, organización y presentación formal del texto.
- Claridad, elegancia y concisión expositivas.
- Adecuación a la temática propia de *mb*.

La evaluación se realizará respetando el anonimato, tanto de los autores como de los evaluadores; posteriormente, en el plazo de tres meses desde la recepción del artículo, los autores recibirán los correspondientes informes (véase *infra*) sobre sus trabajos, junto con la decisión editorial sobre la valoración que se haga de los mismos.

Para cualquier consulta, pueden ponerse en contacto con:

miriada.hipanica@uvavalencia.org

Agustín Reyes-Torres

reyes.torres@uvavalencia.org

www.miriadahispanica.com

Enrique Pélaez

enrique.pelaez@uvavalencia.org

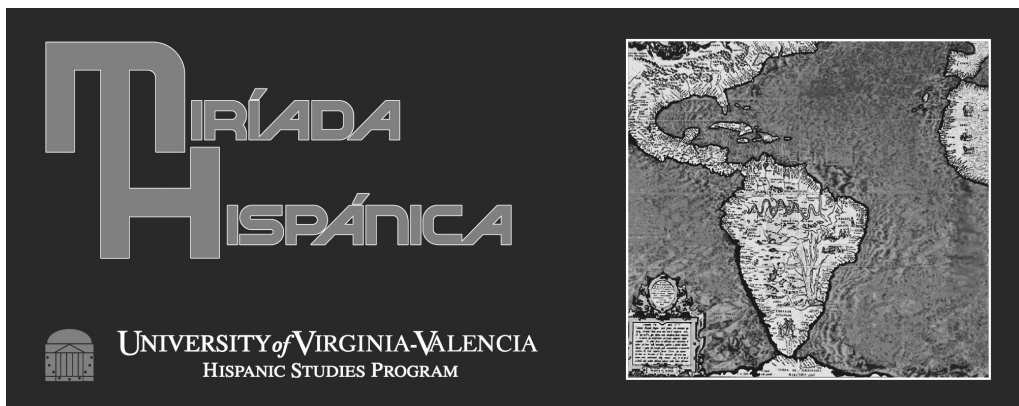
www.miriadahispanica.com

University of Virginia-Hispanic Studies Program

Calle Ramón Gordillo, 4

46010 Valencia (España)

Telf: (34) 96 369 4977 Fax: (34) 96 369 1341



EVALUACIÓN DE LAS CONTRIBUCIONES

La evaluación experta y anónima de los artículos recibidos es indispensable para que *MIRÍADA HISPÁNICA* se consolide como una revista académica de referencia en el ámbito del hispanismo. Por esta razón, agradecemos tu labor crítica y el apoyo que nos prestas como evaluador.

- Escribe por favor una evaluación que pueda ser compartida (de manera anónima) con el autor del artículo.
- Indica las razones para tu recomendación.

TÍTULO DEL ARTÍCULO:

1. *Evaluación general*

Con el objeto de ayudarnos a tomar una decisión sobre el artículo recibido, por favor realiza una evaluación acorde a los siguientes criterios y usando una escala del 1 (malo) a 5 (excelente). Por favor, rellena esta tabla:

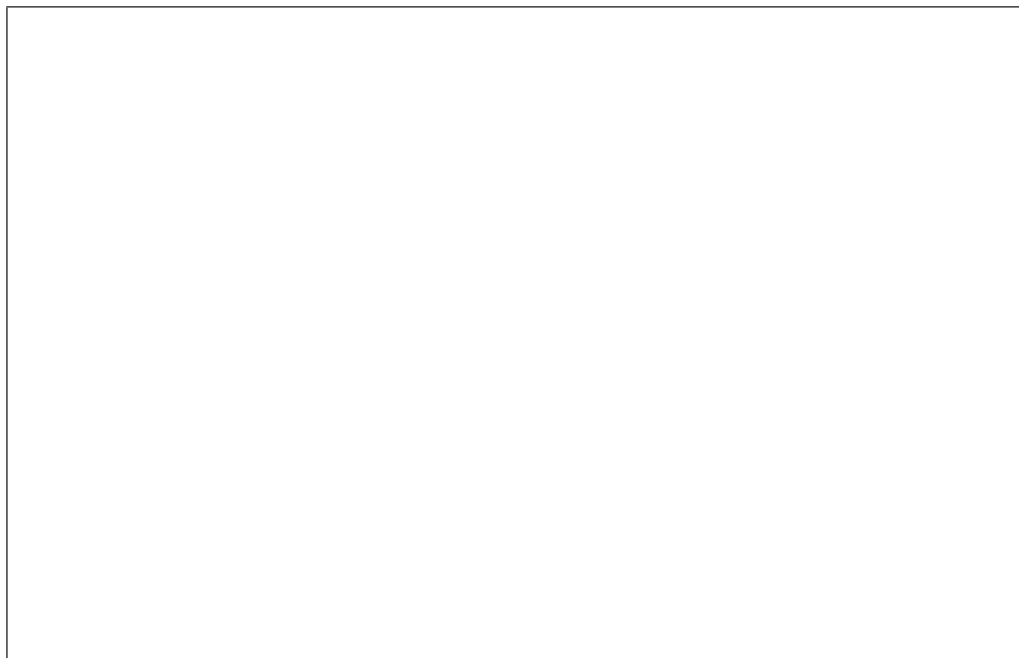
CRITERIO	1	2	3	4	5
Originalidad e interés del contenido tratado					
Claridad y adecuación del título y el abstract con el artículo.					
Objetivo del artículo					
Base crítica y metodológica de la investigación					
Solidez de la argumentación y las conclusiones alcanzadas					
Estilo y uso del lenguaje.					
Relevancia de la bibliografía					

2. Recomendación

☐ Publicar ☐ Rechazar ☐ Aceptar, sujeto a revisión y cambios

** Por favor indica los comentarios oportunos para que el autor pueda realizar cambios efectivos en su artículo.

Razones para tu recomendación / Sugerencias / Comentarios para el autor:



Tu evaluación deberá ser enviada por correo electrónico a miriada.hispanica@uvavalencia.org en el plazo máximo de un mes.



NORMAS DE ESTILO Y PUBLICACIÓN

NORMAS DE ESTILO

NORMAS GENERALES

- * *Miríada Hispánica* acepta contribuciones en castellano y en inglés que sean originales, que no hayan sido publicadas previamente o estén siendo consideradas en otra revista para su publicación.
- * Los artículos serán sometidos a revisión por pares de forma anónima.
- * Se entregará el texto definitivo en formato electrónico a la dirección miriada.hispanica@uvavalencia.org antes de la fecha establecida.
- * Publicación: El comité científico publicará los artículos seleccionados en la revista siempre que éstos tengan el nivel de calidad requerido, se adecúen a las normas de estilo, las referencias bibliográficas y sean entregados dentro de los plazos establecidos.
- * El artículo deberá presentarse junto con un resumen de entre 80 a 100 palabras y cinco palabras clave tanto en inglés como en español.
- * Los documentos deberán consignar los datos del autor, la institución a la que pertenece y la dirección de correo electrónico. Estos datos deberán ir tras el título del artículo.
- * Derechos de autor. Los derechos de cada autor recaerán sobre su artículo. Hispanic Studies Program tendrá los derechos de la obra colectiva. Para proteger a los autores, el comité editorial registrará la revista con un Depósito Legal.
- * El hecho de mandar un artículo implica que los autores acatarán las decisiones tomadas tanto por el comité científico como por el comité editorial.
- * Ambos comités tendrán el poder de enmendar las normas que aquí se establecen.

FORMATO DEL ARTÍCULO

- * Extensión: Incluyendo gráficos, notas, tablas, imágenes y bibliografía la extensión de los artículos será de un mínimo de 10 y un máximo de 20 páginas. Toda la información utilizada para la elaboración del artículo debe incluirse dentro del texto y estar libre de derechos de autor, el autor de cada artículo se hará responsable de las diligencias que pudieran recibir al respecto.

- * Procesador de textos: Microsoft Word para Windows (*.doc). El nombre del archivo ha de ser «APELLIDO_APELLIDO_Nombredelautor.doc»
- * Formato del documento: DIN-A4.
- * Márgenes:- Superior, inferior, izquierdo y derecho: 3 cm.
- * Fuente: Times New Roman. Para el cuerpo del texto el tamaño será de 12 puntos, en cambio para las notas a pie de página, citas fuera del cuerpo del texto y los ejemplos será 11 puntos.
- * Interlineado: 1'5 líneas. Separación entre párrafos. No hay que dejar línea en blanco entre párrafos. Tampoco sangría en los párrafos. Deberán dejar un espaciado de seis puntos en el párrafo anterior.
- * Alineación: Justificada.
- * Negrita, cursiva y subrayado. Para destacar palabras utilizaremos la cursiva, si necesitáramos dos formatos diferentes para destacar, entonces negrita, pero nunca subrayado.
- * Paginación: No aparecerá en ningún lugar la paginación (esto se dejará para cuando se maquette el total de artículos).
- * Imágenes, gráficos y tablas: Estarán incluidos en el artículo y también se presentarán en soporte informático en formato *.JPG, *.TIFF o *.EPS (han de tener buena resolución y estar libres de derechos de autor).
- * Título del artículo: Debe ir centrado al comienzo de página (en la primera línea), en mayúsculas, negrita, sin punto final. A continuación, se deja una línea en blanco entre el título de la comunicación y el nombre del autor.
- * Nombre del autor: Debajo del título de la comunicación, alineación derecha. En la línea siguiente, y también a la derecha, se indica la Universidad o Centro de procedencia. En el caso de ser dos personas dejaremos un espacio entre los datos de cada persona.
- * Dedicatoria del artículo: El artículo NO podrá ser dedicado.
- * División en apartados: Los distintos apartados y subapartados se tienen que numerar, comenzando siempre por el número 1. La excepción la representa la bibliografía, que aparecerá sin numerar.
 - 1. En negrita y sin sangrar, minúsculas. La frase no acaba en punto final.
 - 1.1 En negrita y sin sangrar, minúsculas. No acaba en punto final (no se deja línea en blanco anterior si va justamente después de la línea del 1.).

No se dejará una línea entre el subtítulo y el texto siguiente.

Ejemplo:

- 1. Introducción
- 1.1 Objetivos principales
- 1.2 Fundamentación pedagógica

CITAS TEXTUALES

- * Citación en el pie de página de la bibliografía. No se debe citar a pie de página, sino que se hace una referencia a la bibliografía final. Tampoco se utilizarán los términos: sic., vid., véase...
- * De tres o menos líneas: entre comillas (« ») e insertadas en el texto; el tamaño de la fuente sigue siendo 12.
- * De cuatro o más líneas: sangradas a la izquierda 1'25 cm (una tabulación) tamaño de la fuente 11. No hay que sangrar en inicio de párrafo. Hay que dejar una línea en blanco entre el texto y la cita, o entre la cita y la siguiente línea. Si no se indicara la autoría antes de la cita aparte, se podría, igualmente, poner entre paréntesis al final de la misma:
...en trance de recomponerse anagramáticamente. (R. Rodríguez Ferrándiz 1998: 245) (Para más información al respecto consultar las normas de publicación de la revista).

CORRECCIÓN ORTOGRÁFICA Y LINGÜÍSTICA

Recomendamos que visiten el Diccionario panhispánico de dudas, el Diccionario de la Real Academia Española y el apartado «Consultas lingüísticas» de la RAE, así como también «El Museo de los horrores» del Instituto Cervantes.

BIBLIOGRAFÍA

SOLO se citará la bibliografía que ha aparecido durante el artículo, y no toda la que se conoce con respecto al tema. El apartado se llamará Bibliografía. Irá en negrita, sin punto final y sin numerar. Después una línea en blanco. Se seguirán las normas marcadas por MLA.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Las contribuciones deberán respetar las normas de MLA (www.mla.org) Modern Language Association of America.

NORMAS PARA CORREGIR MANUSCRITOS

En líneas generales la revista intenta reducir al máximo las notas al pie de página, incluyéndolas dentro del texto y evitando así repeticiones de información. Los datos bibliográficos de los libros sólo deben ir desarrollados en la bibliografía que se encuentra al final de cada artículo. Se recomienda la concisión y brevedad en las citas intratextuales, y la información completa y precisa, sin escatimar dentro de la bibliografía datos que puedan servir al lector.

A. BIBLIOGRAFÍA AL FINAL DE LOS TEXTOS

Cada artículo debe ir acompañado por una bibliografía donde aparezcan todas las obras mencionadas y utilizadas por el autor. Debe estar organizada alfabéticamente por apellidos.

1) *Libros*

El orden en que deben aparecer los datos es el siguiente:
apellido del autor, nombre.

Título del libro (cursivas). Lugar de publicación: Editorial, año:

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

Si el libro tiene un encargado de edición o un coordinador, debe incluirse después del título del libro:

Colón, Cristóbal. *Textos y documentos completos*, ed. Consuelo Varela. Madrid: Alianza Universidad, 1984.

Si se tiene el año de la primera edición del libro y se considera pertinente colocarlo, éste deberá ir después del título:

Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Comunicación, cultura y hegemonía. 1987. México: Ediciones G. Gili, 1991.

Si el libro tiene 2 autores:

Magaña Esquivel, A. y Lamb, R. *Breve historia del teatro colombiano*. ...

3 autores:

Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. *Antología de la literatura fantástica*. ...

Más de 3 autores:

Müller Bergh, Klaus y otros. *Asedios a Carpentier*. ...

2) Artículos de revistas

El orden en que deben aparecer los datos es el siguiente:

Apellido del autor, nombre.

«Título del artículo» (entre comillas), *Nombre de la revista* (cursivas) volumen/número (año de publicación): páginas:

Adorno, Rolena. «El sujeto colonial y la construcción de la alteridad», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28 (1988): 55-68.

Concha, Jaime. «La literatura colonial hispano-americana: Problemas e hipótesis», *Neohelicón* 4/1-2 (1976): 31-50.

3) Capítulos de libros

Debe citarse el título del artículo entre comillas, antecediendo al título del libro donde se encuentra.

Citar utilizando el apellido del autor del artículo al que se hace referencia:

Apellido del autor, nombre. «Título del artículo» (entre comillas). *Nombre del libro* (cursivas), ed. Nombre del editor. Lugar de publicación: Editorial, año. Páginas:

Goic, Cedomil. «La novela hispanoamericana colonial». *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época Colonial, ed. Luis Iñigo-Madrigal. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 369-406.

Si se utilizan varios artículos de un mismo libro se deben incluir todos los datos bibliográficos en cada una de las referencias, y también incluir una referencia bibliográfica al libro completo, en la que aparezcan los editores o recopiladores al principio de la cita. Esto facilita al lector encontrar con rapidez y claridad el lugar donde se encuentran editados los artículos y el libro:

Franco, Jean. «La cultura hispanoamericana en la época colonial». *Historia de la Literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Luis Iñigo-Madrigal, editor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 35-56.

Mignolo, Walter. «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista». *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Luis Iñigo-Madrigal, editor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 57-116.

Roggiano, Alfredo. «Bernardo de Balbuena». *Historia de la hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Luis Iñigo-Madrigal, editor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 215-224.

Iñigo Madrigal, Luis, editor. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

NOTA: Cuando se cita en la bibliografía un autor que incluye un artículo o una preposición dentro del nombre, debe colocarse dentro de la bibliografía atendiendo a la primera letra del apellido y no a la preposición o artículo que lo antecede:

Cruz, Sor Juana Inés de la

Certeau, Michael de

4) Periódicos

El orden en que deben aparecer los datos es el siguiente: apellido del autor, nombre. «Título del artículo». *Nombre del periódico* (cursivas). Fecha (día, mes, año): sección, página:

Cabrujas, José Ignacio. «Con real y medio». Nacional. 16 nov. 1990: C-7.

Algunos periódicos contienen diferente información en sus distintas ediciones. En este caso es importante especificar la edición después de la fecha y precedido por una coma:

Collins, Glen. «Single-Father Survey Finds Adjustment a Problem». *New York Times*. 21 Nov. 1983, late ed.: B-17.

B. CITAS INTRATEXTUALES

Las citas o referencias intratextuales deben marcarse entre paréntesis dentro del texto de la siguiente manera:

- 1) La información intratextual sólo requiere el apellido del autor y el número de la página. No se separan por ningún signo. Cuando son páginas no continuas, se separan con comas. No se utilizan las abreviaciones 'p.', 'pp.', 'pág.' o 'págs.':(Rorty 38) o (Heidegger 25, 42).
- 2) Cuando existen varias obras del mismo autor se le añade a la cita intratextual el año que corresponde en la bibliografía. El apellido del autor, el año de la edición y el número de la página no se separan por ningún signo:(Ricoeur 1969 33).
- 3) Cuando varias obras del mismo autor corresponden al mismo año, entonces se coloca una letra –en orden alfabético– al lado del año. Esta misma referencia debe mantenerse en la bibliografía al final del texto.

Ejemplo:

[En la Bibliografía]:

Davidson, D. (1997a) «Indeterminism and Antirealism». En: *Subjective, Intersubjective, Objective*. Oxford: Claredon Press, 2001. 69-84.

Davidson, D. (1997b) «The Emergence of Thought». En: *Subjective, Intersubjective, Objective*. Oxford: Claredon Press, 2001. 123-134.

[En el texto]:

(Davidson 1997a 85) o (Davidson 1997b 42).

4) La abreviación 'cf.', usualmente empleada cuando la referencia no es textual, es opcional.

(cf. Rodríguez 54)

5) Cuando la referencia bibliográfica no remite a un conjunto de páginas del texto, sino a toda la obra, se introduce sólo el apellido del autor y el año correspondiente.

(Lèvinas 1980)

5.1) Además, si el apellido del autor en cuestión se menciona explícitamente en la oración en la que aparece la referencia, sólo se escribe el año correspondiente, así:

Kripke (1972) esgrime una serie de argumentos en contra de la teoría descriptivista de la referencia de los nombres propios.

6) Cuando está claro el nombre del autor, puede incluirse únicamente el número de página (y si es necesario se incluye el año de la edición, si existen más obras del mismo autor; ver numeral 2).

7) Para enfatizar un subrayado, o cursivas resaltadas por el autor del artículo, debe escribirse dentro del paréntesis y después del número de la página: «énfasis mío»:

(Rama 1990 31, énfasis mío)

8) Cuando en el mismo párrafo se cita la misma obra y la misma página, entonces se coloca «Ibid.», entre paréntesis, en cursiva y sin tilde: (Ibid.).

9) Cuando en el mismo párrafo se cita la misma obra pero diferente página, entonces se coloca «Id.» en cursiva y el número de la página: (Id. 48).

10) Esto se aplica a todos los casos, con excepción de los textos clásicos. En éstos se utiliza la convención canónica relativa a la obra a la que se hace referencia.

Por ejemplo:

Según señala Kant, «la unidad en la multiplicidad, criterio de la belleza pura, define las formas bellas» (KU 267, 291), y describe aquella relación en la que el objeto se muestra al sujeto en su apertura más originaria.

Aristóteles despliega algunos argumentos para demostrar «que hay un principio y que las causas de los seres no son infinitas» (Met. 994a1-2).

C. CITAS TEXTUALES

- 1) Las citas textuales de más de cuatro renglones deben realizarse en un párrafo aparte, sangrado a la izquierda.

Ejemplo:

Cabe señalar lo que, en su estudio sobre el mito de Antígona, nos dice George Steiner, refiriéndose precisamente a la interpretación que ofrece Hegel de esa figura trágica en la Fenomenología del Espíritu:

Todo el discurso de Hegel representa una negativa a prestarle un carácter fijo, una definición formal. Esta negativa es esencial a su método y hace engañosos los conceptos de «sistema» y de «totalidad» que habitualmente se atribuyen al hegelianismo. En Hegel la reflexión y la expresión se mueven constantemente en tres niveles: el metafísico, el lógico y el psicológico, el último de / los cuales abarca a los otros dos en la medida en que trata de hacer explícitos los procesos de conciencia que generan y estructuran operaciones metafísicas y lógicas (35-36).

- 2) Cuando la cita es de menos de cuatro renglones puede incluirse dentro del texto, marcándola con comillas:

Por un lado la rechaza al ver su vanidad, y por otro se deslumbra: «Era tal la impresión que Aureliana me había causado, que no podía apartar mi vista de su precioso rostro» (Acosta de Samper 1990 383).

- 3) Si existen comillas dentro del texto que se cita, las comillas generales de la cita deben ser dobles y las que están dentro de la cita deben cambiarse a simples:

Como lo señala Antonio González: «El núcleo social de la familia, a su vez, funciona como el modelo ‘natural’ de la comunidad nacional, con los mismos ideales de unión, y con las mismas jerarquías».

D. ALGUNAS NORMAS ESTILÍSTICAS

1) Las palabras extranjeras van en letra cursiva:

Fiestas, celebraciones, performances o representaciones artísticas...

2) Se utilizan corchetes [...] para intervenciones u omisiones.

«...para ellos [los italianos] fue siempre así», sostiene Pedro.

«Las letras equivocadas [...] se tachan con un signo o llamada que se repite al margen.

3) No deben tener notas al pie de página, ni los títulos, ni los epígrafes.

4) Las comillas siempre preceden a otra puntuación (la coma, el punto, Habla de la existencia de «montones de notas sobre una novela».

5) En inglés y en portugués las palabras de los títulos llevan mayúscula As I Lay Dying - O Crime do Padre Amaro.

En español solamente la primera palabra y los nombres propios:

Maldición eterna a quien lea estas páginas. Los terribles amores de Agl

En francés sólo las dos primeras palabras importantes del título:

Les Femmes savantes. - Les Liaisons dangereuses

6) Se debe utilizar la mayúscula cuando se nombra un período o una corriente:

Romanticismo, Modernismo, la Colonia, la Conquista, Edad Media.

No así cuando se utiliza la palabra como adjetivo o nombre de lugar:

«La poesía modernista de Darío». «Había estado en la India antes, y se resolvió volver a vivir en la colonia». «Los tapices medievales».

7) Utilícese «pos» en lugar de «post» en palabras compuestas:

Posmoderno - Pos-feminista

8) Palabras compuestas muy utilizadas, deben escribirse sin guión:

Sociopolítico - Sociohistórico

9) Los números deben ser escritos en letras, dentro del texto:

uno, dos, tres.

10) Las letras mayúsculas deben estar acentuadas.

AMÉRICA - Álbum - LA NACIÓN.

11) Se recomienda no usar abreviaturas y siglas en el cuerpo del texto. Si tuvieran que usarse (para uniformar criterios) nombramos algunas abreviaturas reconocidas y usadas por la revista:

Ant. (Antología) - Col. (Colección) - Comp. (Compilador) - Ed. (Editorial) - ed. (1ra ed.; 2da ed.) - ed. (editor) - O. C. (Obras Completas) - seud. (Seudónimo).

30 Años de
Excelencia
Académica



El Programa de Hispanic Studies de la Universidad de Virginia (UVA-HSP), fundado en 1983, proporciona una **experiencia educativa de alta calidad en Valencia**, una ciudad vanguardista ubicada en la costa del Mediterráneo.

Su departamento académico, en concordancia con el rigor y las expectativas del Departamento de Español en Charlottesville, ofrece las siguientes clases:

Accelerated Elementary Spanish	Translation from Spanish to English
Advanced Intermediate Spanish/Medical	Hispanic Sociolinguistics
Intermediate Spanish-Adv.Int.Sp. Phonetics	Don Quijote
Grammar Review	Modern Spanish Literature
Composition	Literature & Cinema
Cultural Conversations	Hispanic Women Writers
Business Spanish	Spanish Culture & Civilization
Spanish for Medical Professionals	Islamic Iberia
Introduction to Hispanic Linguistics	Spanish Mass Media
Texts and Interpretation	Spanish 20thC History
Survey of Spanish Literature I (Middle Ages-1700)	Introduction to Spanish Art
Survey of Spanish Literature II (1700-present)	Modern Spanish Art
Survey of Latin American Literature II (1900-present)	Latin American Culture & Civilization
Advanced Conversation/Cinema	Spanish Economy
	Independent Study
	Comparative Health Care Systems

Además, UVA-HSP ofrece una serie de **talleres** gratuitos (revista, fútbol, teatro, cine español, cortos cinematográficos) y la oportunidad de participar en el programa de **Service Learning** con diversas instituciones valencianas: arte fallero aplicado, derecho, docencia, logopedia, medicina, servicios sociales, traducción, turismo, etc.

A lo largo de casi 30 años de historia, más de 10.000 estudiantes procedentes de más de 200 universidades norteamericanas han pasado por sus aulas.

Para más información visita www.uvavalencia.org o www.virginia.edu/span-ital-port/valencia