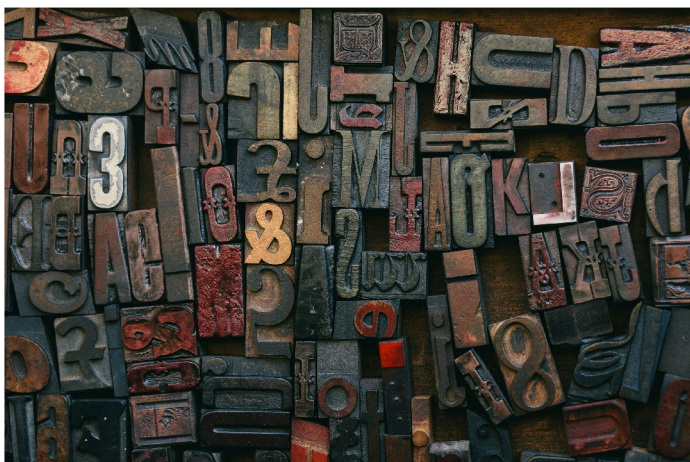


# SORRISO AMARO

El humorismo en las letras  
hispanoamericanas entre los siglos XX y XXI



ANDREA PEZZÈ  
FEDERICO CANTONI  
(EDITORES)

**t**  
**teseo**





## **SORRISO AMARO**



# SORRISO AMARO

El humorismo  
en las letras hispanoamericanas  
entre los siglos XX y XXI

Andrea Pezzè  
Federico Cantoni  
(editores)



Andrea Pezzè y Federico Cantoni (editores)  
Sorriso amaro: el humorismo en las letras hispanoamericanas  
entre los siglos XX y XXI / Andrea Pezzè y Federico Cantoni  
(editores). – 1a ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo  
/ SDL, 2025.

ISBN 9781917723251

1. Literatura Hispanoamericana. 2. Humorismo en la literatura. I. Pezzè, Andrea, ed. II. Cantoni, Federico, ed. III. Título.  
CDD 860.9

Este volumen ha sido publicado con el apoyo del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati de la Università di Napoli L'Orientale.

© Editorial Teseo, 2025

Buenos Aires, Argentina

Editorial Teseo

Hecho el depósito que previene la ley 11.723

Para sugerencias o comentarios acerca del contenido de esta obra,  
escribanos a: [info@editorialteseo.com](mailto:info@editorialteseo.com)

[www.editorialteseo.com](http://www.editorialteseo.com)

DOI: 10.55778/ts917723251

Imagen de tapa: Bruno Martins en Unsplash

Las opiniones y los contenidos incluidos en esta publicación son  
responsabilidad exclusiva del/los autor/es.



EBOOK



TeseoPress Design ([www.teseopress.com](http://www.teseopress.com))

ExLibrisTeseoPress 218934. Sólo para uso personal

[teseopress.com](http://teseopress.com)

## **Colección AISI – Editorial Teseo**

La colección AISI de la editorial Teseo pretende fomentar, gracias a la organización de un proyecto editorial coherente, la difusión de los productos científicos de investigación de las socias y de los socios AISI a través de tres líneas editoriales: “Pluralia”, “Hilaciones” y “Calibania”. “Pluralia” se dedica a los trabajos colectivos, coordinados por miembros de AISI, que surgen de encuentros de investigación, seminarios y congresos; “Hilaciones”, dedicada a trabajos individuales y monográficos, se propone difundir los estudios de ámbito hispanoamericano, en particular de investigadoras e investigadores italianas e italianos; “Calibania” respalda la publicación de los trabajos de jóvenes galardonados con el premio bienal de AISI “Tesis doctoral”.

### **Dirección**

Laura Luche (Università di Sassari)

Andrea Pezzè (Università di Napoli L’Orientale)

### **Comité Directivo**

Edoardo Balletta (Alma Mater Università di Bologna)

Maria Amalia Barchiesi (Università di Macerata)

Fernanda Elisa Bravo Herrera (CONICET)

Camilla Cattarulla (Università Roma Tre)

Sabrina Costanzo (Università di Catania)

Domenico Antonio Cusato (Università di Catania)

Emilia Perassi (Università di Torino)

Laura Scarabelli (Università Statale di Milano)

## **Comité Científico**

Dante Barrientos Tecún (Universidad Aix-Marseille)  
Gabriele Bizzarri (Università di Padova)  
Michela Craveri (Università Cattolica, Milano)  
Daniel Link (Universidad Nacional Tres de Febrero,  
Buenos Aires)  
Daniel Nemrava (Palacký University Olomouc)  
Francisca Noguerol Jiménez (Universidad de Salamanca)  
Julio Ortega (Brown University)  
Julio Premat (Universidad de Paris VIII)  
Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca)  
Saúl Sosnowsky (University of Maryland)

## **Comité Editorial**

Federico Cantoni (Università di Salerno)  
Angela Di Matteo (Università Roma Tre)  
Pablo Lombó Mulliert (Università di Torino)

# Índice

Reírse frente/pese a todo .....	13
<i>Avatares del humorismo en las letras hispanoamericanas (una introducción)</i>	
<i>Federico Cantoni y Andrea Pezzè</i>	
<b>Primera parte. Deconstrucciones humorísticas .....</b>	<b>27</b>
La ironía sobre el poder en <i>La maravillosa vida breve de Óscar Wao</i> de Junot Díaz .....	29
<i>Sara Carini</i>	
Reírse juntos desde la herida.....	43
<i>La función del lenguaje irónico en La destrucción de todas las cosas de Hugo Hiriart</i>	
<i>Federica Moscatelli</i>	
Humor, ironía y deconstrucción en <i>La telepatía nacional</i> de Roque Larraquy.....	59
<i>Adriana Mabel Porta</i>	
La risa burlona del sufrimiento .....	73
<i>Violencia y humor negro en la literatura policial cubana (Menéndez y Lunar)</i>	
<i>Nelly Rajaonarivelo</i>	
El dictador es un águila con superpoderes.....	87
<i>La representación del terrorismo de Estado en Mambo de Alejandra Moffat</i>	
<i>Alice Favaro</i>	

**Segunda parte. El humor frente a la tragedia ..... 101**

“No mataría ni a una mosca” ..... 103

*Ironía y discursividad en los juicios por violaciones a los derechos humanos en Chile (1993-2023)*

*Nicolás López Pérez*

Construcciones lingüístico-humorísticas para ablandar la violencia..... 117

*El caso de Líbranos del bien de Alonso Sánchez Baute*

*Mariarosaria Colucciello*

Humor, ironía y choteo en *Memorias de la Tierra* de Reinaldo Arenas ..... 133

*Sabrina Costanzo*

La muerte nos persigue sobre una garza azul ..... 149

*Humor y ternura en la obra de Juan Carlos Méndez Guédez e Issa Watanabe*

*Alexander Diego Vélez-Quiroz*

**Entre paréntesis. Sufrimiento, humor y poesía en Claudio Bertoni..... 163**

Humor abismal..... 165

*Texto, síntoma y muerte en Claudio Bertoni*

*Maria Rita Consolaro*

La (im)posibilidad de asir y decir en *Miércale* (Claudio Bertoni, 2022) y su expresión como ironía melancólica..... 181

*Fernanda Pavié Santana*

<b>Tercera parte. Metahumor.....</b>	<b>197</b>
Jorge Luis Borges y los deliciosos disparates de las malas traducciones.....	199
<i>Maria Amalia Barchiesi</i>	
Humor y disolución de lo real en <i>Los traidores</i> (1956) de Rodolfo Wilcock y Silvina Ocampo .....	215
<i>Alessandra Ghezzani</i>	
¡Qué barbaridad! .....	233
Brevitas y <i>humorismo en el diccionario de</i> <i>Andrés Neuman</i>	
<i>Angela Di Matteo</i>	
El archivo de lo tenue en los <i>Cuentos populares mexicanos</i> de Fabio Morábito.....	247
<i>José Ramón Ruisánchez</i>	
Sobre las autoras y los autores.....	265



# Reírse frente/pese a todo

## *Avatares del humorismo en las letras hispanoamericanas (una introducción)*

FEDERICO CANTONI<sup>1</sup> Y ANDREA PEZZÈ<sup>2</sup>

En la dilatada variedad de aproximaciones teóricas, metodologías y líneas de investigación sobre literatura, el cuidado hacia el estudio de las formas ha ido sufriendo, en los últimos años, los altibajos típicos de los recursos que sí se consideran indispensables para el oficio, pero que al mismo tiempo quedan relegados a lo entredicho de lo canónico. En víspera de la organización de la VII edición del congreso de AISI (Associazione Italiana Studi Iberoamericani), estas reflexiones animaron a los integrantes del entonces (hasta junio de 2024) directivo de la asociación. A finales de 2023, se decidió apostar por un congreso enfocado en el estudio de las formas literarias, sin por eso renunciar a una mirada crítica hacia la contemporaneidad o, por lo menos, al entorno social de referencia de un texto. De esa exigencia científica, de la necesidad de ofrecer un tema que pudiera articularse entre ponentes procedentes de múltiples países y continentes y con enfoques diferentes, se decidió optar por el humor, vehículo de una codificación lingüística y al mismo tiempo manantial de posibles significaciones. Dejando de un lado disparates críticos que consideraban inadecuado un congreso sobre el humor frente a las tragedias cotidianas y a las graves crisis políticas y sociales que inquietaban e inquietan

---

<sup>1</sup> Università di Salerno.

<sup>2</sup> Università di Napoli L'Orientale.

nuestra contemporaneidad, la intención del directivo fue justamente la de considerar la rigurosa función de la forma en la restitución de un fondo; buscar el significado en una articulación minuciosa del lenguaje literario, planteado en la reproducción de las construcciones codificadas de las diferentes formas del humor.

Desde estas consideraciones iniciales, el directivo de la asociación propuso la organización de un congreso por celebrarse en la Università di Napoli L'Orientale en unos suaves días de junio. En el encuentro participaron muchas/os investigadoras/es procedentes de universidades italianas, europeas y americanas que durante tres días animaron propuestas y debates sobre las posibles funciones literarias del humor. Se consideraron las invariables y los formalismos, las posibles mutaciones, alteraciones y propuestas en el marco de las estrategias lingüísticas de construcción de un efecto humorístico; se desmenuzaron los sufrimientos del poeta aciago que se ríe de sus penas, se rio de las ocurrencias de una modalidad del lenguaje que vuelve constantemente a redefinir la realidad. Finalmente, guiados por las plumas de los escritores argentinos Félix Bruzzone y Mónica Zwaig, pudimos articular nuevas enunciaciones para hablar de la desaparición de personas y de los juicios posteriores al fin de la dictadura, desarmando la retórica oficial.

Son *variaciones humorísticas*, parafraseando el título italiano de un ensayo de la iberoamericanista Anna Boccuti, las que se articularon en los tres días del congreso, en las comunicaciones y en las conversaciones al margen. De esa exigencia nació ese congreso; del interés de algunos ponentes en publicar unas versiones ampliadas y profundizadas de los aportes al debate sobre literatura y humor, nace hoy este volumen que integra la colección AISI de la editorial Teseo.

Creemos que prácticamente todos/as, en el congreso, coincidieron en la idea de que –como escribía el autor guatemalteco Augusto “Tito” Monterroso– “excepto mucha literatura humorística, todo lo que hace el hombre es risible

o humorístico” (“Humorismo”, minicuento de *Movimiento perpetuo*, 1972). Por cierto, fueron muchas/os las/os ponentes que dedicaron espacios a la reflexión sobre el valor del humor en términos de dispositivo revelador de la ridiculidad de los enunciados que consideramos solemnes, razonables, productivos, ceremoniosos y un largo etcétera. Si bien dichos enunciados constituyen tal vez una franca tentativa de mejorar las condiciones de vida en este planeta, o sea, a pesar del valor ético que le otorgamos a la expresión lingüística del pensamiento, el humor es esa construcción que permite observar la enunciación desde otra perspectiva para, finalmente, relativizar su gravedad. Leído como barroquismo, efecto de turbación de las formas clásicas, congelación de una ojeada crítica irreductible (política y lingüísticamente) a pactar con las instancias de lo real, de lo inminente, el humor es una teatralización de los valores implícitos en las representaciones convencionales de lo real y, al mismo tiempo, una manera de evidenciar el artificio de creación de verdades definitivas. El humor, la ironía, la parodia e incluso el sarcasmo son máquinas lingüísticas de activar contradiscursos, agenciando las formas del habla en una constante reorganización de su pretendida fijeza.

Numerosos capítulos del libro leen el humor desde este punto de vista, es decir, desde la desocultación del artificio lingüístico de producción de “verdades que son ciertas”, y que emplean las obras de autores hispanoamericanos para definir las estrategias de desvirtuación de los actos del habla.

La primera sección del volumen reúne contribuciones de estudiosas que centran sus análisis en las posibilidades que la apelación a los trops del humorismo otorga a la hora de lanzar miradas críticas hacia estructuras y discursos hegemónicos.

En este sentido, la sección se abre con la contribución de Sara Carini (Univeristà Cattolica di Milano), quien analiza la novela *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* (2007) con el objetivo de visibilizar las estrategias humorísticas

a través de las cuales el autor Junot Díaz deconstruye el arquetipo identitario dominicano del “tíguere”, sirviéndose de esta imagen para lanzar una oblicua e irónica crítica desacralizante hacia el régimen de Rafael Leónidas Trujillo.

En su aporte sobre el humor en *La destrucción de todas las cosas* (1992) de Hugo Hiriart, Federica Moscatelli (Università di Bologna) escudriña los sintagmas de producción de un efecto humorístico en la novela distópica del escritor mexicano. La construcción narrativa se lee, en la especulación sobre la conquista de México/Tenochtitlan, desde el punto de vista de la crítica a la colonización y es, ocasionalmente, un instrumento de revancha. La construcción de una ficción posapocalíptica, que la autora introduce y analiza a través de una minuciosa lectura de los matices de la novela, permite relacionar el humor con el *novum*, ese dispositivo ficcional propio de la ciencia ficción que posibilita otro orden cognitivo en la representación de lo real. En la obra de Hiriart, el humor se suma a los dispositivos clásicos de ruptura connotativa de la relación entre significante y significado y franquea la posibilidad de “resemantizar” los enunciados que caracterizan la catástrofe.

También, en el capítulo siguiente, a cargo de Adriana Porta (Università per Stranieri di Reggio Calabria), el humor acompaña (con su desfase de la denotación lingüística) la alteración de los actos del habla producida por la ciencia ficción. La autora se centra en la novela de Roque Larraquy *La telepatía nacional* (2020), última obra de la trilogía que incluye también *La comemadre* (2011) e *Informe sobre ectoplasma animal* (2014). El enfoque se centra otra vez en la conceptualización de la ironía, de la caricatura y de la parodia, construyendo una posible hipótesis provechosa de investigación sobre la relación entre ciencia ficción y variante del humor. Respaldada por cierta relación freudiana entre humor y psicoanálisis, Porta busca, en la novela de Larraquy, la degradación de “proyectos eminentes” que, en *La telepatía nacional*, se define a través de la ridiculización de las experimentaciones higienistas y disciplinantes

del período de entresiglos en Argentina. La relación entre avance tecnológico, concepción positivista y exclusión de la otredad de la vida comunitaria se convierte en la novela en una crítica al salvajismo económico y a la violencia epistémica que caracteriza el Occidente.

El texto de Nelly Rajaonarivelo (Université de Aix-Marseille) analiza la función del humor en la obra neopolicial de los dos autores cubanos Ronaldo Menéndez y Lorenzo Lunar a través del enfoque de Jean-Marc Moura, quien analiza el significado literario del humor mediante los tres pilares de la retórica tradicional: el *ethos* (la imagen que el narrador del texto proyecta de sí mismo), el *pathos* (la emoción que el texto genera en el lector) y el *logos* (la estructura argumentativa del texto). A través de su análisis, Rajaonarivelo muestra cómo ambos autores ponen en escena estrategias retóricas humorísticas que remiten a una tradición precisa, la del choteo cubano, forma irreverente de encarar las vicisitudes y los problemas económico-sociales de la isla.

Al finalizar esta primera sección, entramos en un debate fundamental y cada día más urgente de la identidad actual latinoamericana. Nos referimos a las narraciones que indagan la memoria de la violencia y del trauma de la represión y de la desaparición en las dictaduras de las últimas décadas del siglo XX.

Alice Favaro (Università Ca' Foscari di Venezia) reflexiona sobre la activación de un mecanismo de humor en la novela *Mambo* de Alejandra Moffat. Uno de los problemas conceptuales y discursivos de la generación de los hijos atañe a la posibilidad de restituir el tamaño de la gravedad de la injusticia y del atropello desde la percepción de personas que entonces eran niñas y niños. Por lo menos a partir de la película *Los rubios* (2004), de Albertina Carri, la memoria formulada por estas/os niñas/os acarrea unos cuantos problemas esenciales y diferentes de la percepción de la generación anterior. Desde el punto de vista del debate público tal vez (seguimos pensando en Albertina Carri) la desvirtuación

de la heroicidad del militante frente al deseo básico de la infancia de criarse en un hogar seguro y sin orfandad puede producir efectos de desfase o lejanía semántica que muy a menudo coinciden con una articulación del humor. Si consideramos entonces la perspectiva desde la que los “hijos” miran a ese pasado, no cabe duda de que la distancia entre discurso oficial y articulación de una variante lingüística de la experiencia puede generar, como bien observa la investigadora veneciana, un efecto humorístico en la medida en que las estrategias de sobrevivencia tienen que aplicarse a un campo de significaciones infantiles.

Otra línea topológica importante que se reconoce y que constituye la segunda sección del volumen coincide con una producción discursiva del humor que lo transfigura en su contrario. El mecanismo supone la transformación de una praxis placentera en dolor, cuestionando el axioma simplista que asocia la felicidad con la risa. En una entrevista, recogida luego en el volumen *Bolaño por sí mismo* –compilado por Andrés Braithwaite y editado en 2006 por la Universidad Diego Portales–, el autor de *Los detectives salvajes* escribe que el humor “no siempre entra en el proceso de escribir como algo placentero para el escritor. Mucho del humor que aparece en *Los detectives salvajes* es producto de una rajadura, y no es precisamente un humor placentero”. Otra manera de leer el humor es a través de la complejidad de una mirada. Quedando en las fórmulas típicas de la prosa de Bolaño, el humor es una de las múltiples formas con las que podemos mirar al abismo: “Es un humor negro y, en ocasiones, doloroso”, continúa el autor. Esa alucinación o hasta locura de la mirada permite percatarse de manifestaciones inesperadas de la realidad. El humor, articulado en su formalismo, se convierte entonces en su mismo monstruo: no tan solo es una alteración de cierta oficialidad de los actos del habla, sino que deforma la experiencia sensible. Es una consigna que Bolaño repite en su visión del humor, lejos de la solemnidad de la patria (me refiero al breve ensayo “El humor en el rellano”, en *Entre paréntesis*) y al mismo

tiempo reticente a cualquier arreglo con la restitución de una realidad también dolorosa. El humor, médula de la literatura de Bolaño, queda, como su obra, a la intemperie (expresión reiterada por el autor) y deambula sobre el borde del abismo (otra expresión afortunada del mismo Bolaño).

Desde este punto de vista, decidimos organizar la segunda sección del volumen insertando artículos que piden mirar a la tragedia del destino latinoamericano y que al mismo tiempo trabajan ese pasado doloroso a través de la desvirtuación del lenguaje codificado para restituir dichos acontecimientos, ya que, frente a las catástrofes de sentido, al sinsentido de la violencia, el humor se convierte en un lugar de enunciación capaz de pensar lo impensable y decir lo indecible. A partir de consideraciones de pirandelliana memoria, el humorismo desvela así su capacidad de contener y exhibir la contradicción, de alejarse de una rígida y maniquea interpretación de lo real, abriendo espacios de acercamiento hacia el otro que no pasan por la risa a carcajadas, sino por aquella sonrisa amarga que le da el título a este volumen.

En este sentido, la segunda parte se abre con el capítulo a cargo de Nicolás López Pérez (Università di Salerno). Como Alice Favaro, también López Pérez busca el humor en enunciaciones relacionadas con la tragedia de la represión política y del crimen de Estado. Si Favaro se incluía en la sección anterior por la carga de seriedad añadida que el humor puede otorgarle a la experiencia del miedo político, aquí estamos en un ámbito diferente en el que las estrategias humorísticas producen sí la risa, pero ocultan y al mismo tiempo develan la lógica atroz del terrorismo de Estado. De hecho, el investigador chileno radicado en Italia se centra, desde una metodología de análisis del discurso, en la presencia de elementos humorísticos en los procesos contra torturadores y asesinos del régimen de Pinochet. Respaldo por una vasta bibliografía que permite sistematizar tanto el pensamiento filosófico como el análisis crítico del discurso, López Pérez nos acompaña por un registro de

las estrategias lingüísticas aptas a ocultar el mal frente a la evidencia. Serían intentos graciosos (e infantiles) de zafarse de las responsabilidades frente a evidencias contundentes y demostradas si solo no revelarían el despiadado cinismo de una racionalidad represiva.

La memoria del trauma de la violencia, de ese *destino latinoamericano* que vuelve una y otra vez en la obra de Roberto Bolaño y que caracteriza la historia del subcontinente desde la conquista, aparece también en el análisis lingüístico del capítulo a cargo de Mariarosaria Colucciello de la Università di Salerno. Su aporte se enfoca en la crónica ficcionalizada de la violencia colombiana de los siglos XX y XXI *Libranos del bien* (2008), de Alonso Sánchez Baute. Gracias a una firme y abundante bibliografía sobre humor, no ficción, memoria histórica, y desde una metodología, como se acaba de escribir, rigurosamente lingüística, Colucciello mide las ocurrencias y las funciones de los desplazamientos semánticos en *Libranos del bien*. Como es posible entender desde el título, el marco cognitivo de empleo del humor en Sánchez Baute tiene que ver con una articulación harto cínica del orden semántico. De ahí que un humor sardónico recorre las páginas de la crónica y caracteriza la mirada y el enfoque del testimonio de Josefina Palmera, protagonista de la obra.

Frente a otro tipo de represión, Sabrina Costanzo trae a colación las memorias del escritor cubano, exiliado en Estados Unidos, Reinaldo Arenas. La autora, profesora de literaturas hispanoamericanas en la Università di Catania, considera las estrategias básicas del humor en Arenas desde la superposición de niveles semánticos. Costanzo afinca su herramienta crítica en la teorización del humor de Raskin y Attardo por la que un texto humorístico se define por la compatibilidad con dos esquemas semánticos diferentes e incongruentes. Esta tipificación lingüística del humor, según la autora, constituye la médula estructural del lenguaje de un texto menos estudiado del autor cubano, *Memorias de la tierra*. La publicación es una pequeña colección

de cuatro cuentos que luego se publican en la recopilación póstuma *Adiós a mamá. De La Habana a Nueva York*. A través de una rigurosa herramienta estructuralista, Sabrina Costanzo define las diferentes estrategias de construcción de esquemas semánticos llamativos desde el punto de vista del humor, y de cómo esa construcción busca solapar y al mismo tiempo resaltar las contradicciones del cuerpo político en Cuba. Enriquecida por el choteo –que vuelve a protagonizar el análisis lingüístico después del capítulo a cargo de Nelly Rajaonarivelo–, la poética humorística de Arenas manifiesta en su formulación ese dolor en el humor al que se refiere Roberto Bolaño en la citada entrevista.

En el apartado a cargo de Alexander Diego Vélez-Quiroz de la Università di Torino, el humor define una forma de resistencia de los cuerpos marginalizados. El investigador compara dos obras aparentemente distantes entre ellas, *Una tarde con campanas* (2004), del venezolano Juan Carlos Méndez Guédez, y *Migrantes* (2019), obra gráfica de la peruana Issa Watanabe. Como se puede intuir, las dos obras emplean el humor para desarmar, a través de cierto humor negro, los estereotipos y el cinismo de las comunidades frente a los/as migrantes.

Entre la segunda y la tercera parte del volumen, a modo de bisagra, se colocan dos ensayos, de Maria Rita Consolaro (Università Ca' Foscari di Venezia) y Fernanda Pavié Santana (La Sapienza – Università di Roma), ambos dedicados a la obra del poeta chileno Claudio Bertoni. El texto de Consolaro centra su análisis en el poemario *Harakiri* (2004), en el que Bertoni abarca, a través de una palabra poética sumamente irónica, temas como la insensatez y la atrocidad de la vida, la enfermedad y la muerte, en una constante tensión entre lo íntimo y lo universal, lo existencial y lo cotidiano, dentro de la cual el humor se convierte en herramienta para sobrevivir. De manera sintónica, Pavié Santana enfoca su atención en el poemario *Miércale* (2022), destacando cómo, en este texto más reciente, el humor característico de la obra bertoniana deja paso a una ironía melancólica frente a

un sentido de desesperación y aislamiento, arraigado en el envejecimiento del propio autor, y en la conciencia del acercamiento de la muerte, que desembocan en la conciencia del vacío como cifra fundamental de la existencia humana.

Si bien nuestro objetivo no fuera la risa, tampoco considerábamos posible reducir el humor a reflejo de un lamentable entorno social, convirtiéndolo en un espejismo de sí mismo, en mero procedimiento de articulación de una *mimesis*. Por supuesto, el humor es un formalismo y como tal construye un efecto de lo real y goza de una peculiar propiedad de la representación; es una manera de articular el lenguaje, y esta función suya queda clara en los diferentes capítulos del volumen. Sin embargo, su potencialidad semiótica hace, a veces, trastabillar el crítico entre una rigurosa metodología formal y estructural y la necesidad de entender el sentido de esa misma estrategia discursiva. El firme vínculo con la crítica social ata el humor a su “necesidad”, “urgencia” o “compromiso” social. ¿Desvirtuación de las premisas del congreso que pretendía leer la literatura privilegiando los procedimientos formales? Si es cierto que la crítica literaria busca otros cauces donde fluir para atender las renovadas exigencias epistemológicas y los nuevos retos en cuanto a su condición de disciplina social, resulta evidente que el estructuralismo a secas ya no compensa las demandas de interpretación literaria, quedando en un espacio disciplinario cerrado que carece de influencias exteriores, mestizajes, felices corrupciones. Por esta razón, los aportes analíticos que se vieron hasta aquí privilegiaron una tipología crítica acerca de las obras en objeto.

A pesar de estas consideraciones sobre el estatuto de la crítica literaria, el humorismo ofreció también la posibilidad de fijarse en los procedimientos formales de escritura y de reescritura. El humor, en cualidad de texto de segundo grado, fomenta la reflexión “meta”, tanto lingüística como literaria, permite desarrollar un discurso sobre la evolución de las formas y, en particular, de la manera de leer, y favorece, finalmente, las relaciones multi e interculturales. La

última sección de este libro presenta algunos ejemplos de reelaboración literaria desde el punto de vista de la reflexión humorística de diferentes autores. Es un humor hartamente borgesiano que se desparrama desde la conceptualización de la relectura (o la reescritura) como proceso central de la creación. Es un guiño irreverente a la originalidad de la copia, la centralidad de la traducción, la intuición en la cita (apócrifa). Estos elementos, que estallan en el cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”, nos hablan sobre la posibilidad de burlarse de los regímenes de la producción literaria. La tarea demasiado ambiciosa de volver a escribir una obra que ya existe implica la posibilidad de otorgarle significados cada vez nuevos a un sistema de signos. La semiosis infinita pasa, en un comienzo, también por una muestra de fe en el humor: hay que confiar en el humor y en lo que puede ofrecer a la experiencia.

Es precisamente la obra del gran escritor argentino el objeto del análisis del primer ensayo de esta tercera parte: Maria Amalia Barchiesi (Università di Macerata) dirige su atención hacia una faceta peculiar del *opus* borgesiano, enfocando el tema de la traducción lingüística y cultural en el cuento “El informe de Brodie”, perteneciente a la homónima colección publicada en 1970, encontrando precisamente en el acto de traducción llevado a cabo por el narrador del manuscrito al que el misionero escocés David Brodie entrega sus rocambolescas y gulliverianas aventuras el disparador de la fina actitud humorística de Borges.

La praxis literaria de otros dos autores canónicos argentinos es el objeto de análisis de Alessandra Ghezzi (Università di Pisa), quien en su ensayo enfoca las estrategias humorísticas en la obra de teatro *Los traidores*, escrita por Rodolfo Wilcock y Silvina Ocampo, publicada en 1956 y nunca llevada al escenario. Ghezzi investiga cómo, a través del desplazamiento de la narración en la antigua Roma, la obra logra restituir una imagen del ser humano en términos de eterno engañador, a través de una multitud de personajes que resultan ser máscaras pirandellianas.

El interés por un enfoque en el humor en cuanto dispositivo literario no abarca solo autores del canon del siglo XX, sino que se extiende al análisis de textos cronológicamente más cercanos a nuestro presente. En este sentido, Angela di Matteo (Università degli Studi Roma Tre) dedica su análisis a *Barbarismos* (2014), extraño diccionario en el que el reconocido autor argentino Andrés Neuman encadena una serie de entradas, de verdaderas definiciones, que, a través de una sutil y lapidaria ironía, intervienen de manera subversiva en el orden disciplinario de la lingüística, erosionando sus bases y sus dinámicas de reglamentación del sujeto en términos de agente social y, sobre todo, político. Siguiendo a Di Matteo, la operación desarrollada en los microrrelatos de Neuman, objetos de difícil y quizás innecesaria clasificación, es un verdadero ejercicio de glotopolítica, de intervención lingüística y metalingüística sobre las estructuras que rigen y dirigen el lenguaje, que desemboca en una lexicografía antihegemónica, como la define la autora, de corte sumamente irónico.

Cierra esta tercera sección, y con ella el volumen, el ensayo de José Ramón Ruisánchez (University of Houston), dedicado al volumen *Cuentos populares mexicanos* (2014), de Fabio Morábito. El autor evidencia así las relaciones intertextuales que, ya a partir del título, vinculan la colección de cuentos del autor mexicano con la conocida y similar operación desarrollada por Italo Calvino en *Fiabe italiane/Cuentos populares italianos* (1956). A partir de una reflexión sobre puntos de contacto y de ruptura entre la tradición reescrita por Calvino y Morábito, Ruisánchez hilvana un análisis de varios cuentos pertenecientes a la colección mexicana que termina evidenciando una intención bastante contraria con respecto a la de Calvino: si, para el autor italiano, el ejercicio de reescritura de la tradición popular parece configurarse como un entrenamiento, un paso en un camino hacia una cumbre que será el género de la novela, Morábito, según Ruisánchez, configura unas voces “umbrantiles” con respecto al estatuto ficcional del texto, que disfrutan de la

posibilidad de erosionar la forma narrativa a través de un sutil ejercicio humorístico que no lleva a la risa, sino a una sonrisa, quizás amarga.



**Primera parte.  
Deconstrucciones  
humorísticas**



# La ironía sobre el poder en *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* de Junot Díaz

SARA CARINI<sup>1</sup>

La ironía es comúnmente interpretada como un tropo, cuyo uso permite implicaturas más allá de lo dicho. En la literatura hispanoamericana, ha sido un recurso utilizado con frecuencia, porque posibilita el ver en perspectiva y el interponer entre quien relata y lo relatado una distancia sana y soportable. Con respecto al poder, es su talón de Aquiles. La ironía puede surgir de diferentes planos del lenguaje; lo que es irónico, sin embargo, lo es porque crea un contraste, una discrepancia con la realidad que abre a una interpretación diferente de ella (Kaufer, 1983: 456). Es este el motivo por el cual, según Bruno Bosteels, la ironía no acompaña a las ideologías, porque “instala al sujeto de la ironía en una posición de exterioridad y superioridad a la vez” (Bosteels, 2018: 51) que lo debilitan. Porque la mofa, la burla y la puesta en ridículo ponen énfasis en los aspectos grotescos y risibles, que quien gobierna no ve (o no quiere ver), perjudicando, de esta forma, su imagen frente a la colectividad.

En la novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, para nosotros, *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*, publicada en 2007<sup>2</sup> por Junot Díaz, la relación entre ironía y poder es sutil, aunque, a nuestro parecer, extremadamente eficaz. De hecho, la descripción de la vida de Óscar, un joven

---

<sup>1</sup> Università Cattolica del Sacro Cuore.

<sup>2</sup> La primera edición de la novela apareció en lengua inglesa en 2007 y, por ella, Junot Díaz es galardonado con el Premio Pulitzer 2008. Fue traducida al español por Achy Obejas en 2008.

dominicano migrado a Nueva York, es el pretexto con el cual Díaz cuestiona la imagen del tíguere<sup>3</sup> arraigada en la identidad dominicana y que corresponde, al menos en parte, al perfil de Rafael Leónidas Trujillo, el dictador que gobernó bajo un estricto yugo a los dominicanos desde 1930 hasta 1961.

En este sentido, el uso de la ironía hecho por Díaz se enmarca en el más amplio espectro de la teoría de la incongruencia y en la ruptura de la norma que provoca la distorsión de la imagen como consecuencia del contraste. Una ruptura que acciona una sensación parecida a la anagnórisis: nos alejamos del cuadro y percibimos la real figura que se esconde en su tela y que, desde cerca, nunca habríamos visto. En efecto, a lo largo de la novela, podemos individuar una serie de contrastes y oposiciones que le sirven a Díaz para insinuar la duda en la mente del lector desde una mirada irónica y a veces socarrona, que acaricia la realidad sin, al parecer, querer removerla del todo. En realidad, los contenidos que reelabora a lo largo del texto abren al cuestionamiento de varios temas vinculados con la identidad dominicana; argumentos que, aún al día de hoy, a casi veinte años de distancia de su publicación, siguen siendo actuales. La herencia del pasado trujillista, la posición ante la cuestión migratoria (desde y hacia República Dominicana), así como la urgente cuestión del reconocimiento de una raíz afrodescendiente olvidada por décadas, son temas que remecen las cuestiones identitarias de la media isla y que, de algún modo, Díaz convoca en su texto como telón de fondo de los acontecimientos.

---

<sup>3</sup> Lipe Collado define el tíguere como el “ser social” dominicano por antonomasia. Dentro de un amplio abanico de posibilidades (tíguere gallo, tíguere rankiao, el tíguere ayantoso, etc.), este término, siempre según Collado, define una forma de ser propia de los dominicanos que tiene sus raíces en las guerras de independencia y que se define en el “caer parado” y “salir bien” de cualquier situación (Collado, 2004: 26). No obstante la raíz popular de la palabra, el tipo del tíguere aplica muy bien a la forma de ser con la cual Trujillo se impuso en la opinión pública.

## Paso uno: deconstruir la imagen

El primer gran contraste ante el cual se encuentra el lector de *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* es la desacralización de la imagen de Trujillo. Es archiconocido el fenómeno por el cual los dictadores necesitan imponerse no solo desde el punto de vista político, sino también desde una perspectiva egocéntrica, a través de su persona. En lo que concierne a los excesos, la forma de actuar de Trujillo (perversa, sádica y cruel) es tristemente conocida por la historia, y basta con recordar la masacre de haitianos de 1937, pasando por las desapariciones, las leyes restrictivas, las elecciones farsas y la imposición de una hispanidad anhelada y auspiciada como antídoto a un pasado de ocupación, para comprender la ferocidad que se asocia con su persona. Durante tres décadas, y por medio de un discurso nacional solemne y heroico, Trujillo armó una compleja red de contactos que lo pusieron al centro de cualquier discurso público y privado de República Dominicana; construyó la imagen de un gobernante todopoderoso, capaz de salvar a los dominicanos de sí mismos, inefable, infalible y desde el cual era imposible huir (Acosta Matos, 2015: 657)<sup>4</sup>. Frente a la casi total imposibilidad de disenso, quien quería oponerse al régimen tuvo que callar o colaborar, o ambas cosas. De lo contrario, él y las personas en su entorno no estarían a salvo de las consecuencias.

La constante oposición que Díaz articula entre la imagen varonil y exitosa de Trujillo y la imagen de perpetuo adolescente de Óscar es la primera perspectiva mediante la cual se discute la validez del modelo del trujillato. Trujillo y su sistema son reducidos al papel de padres ambiciosos traicionados por la ineptitud de su misma prole. En este

---

<sup>4</sup> A este propósito cabe recordar que el régimen de Trujillo no se limitaba a agredir y perseguir físicamente los opositores en República Dominicana. Sus propósitos persistían en el extranjero. Véase el caso Galíndez, tratado también por Díaz en una de las notas que acompañan el texto.

sentido, Díaz pone en el blanco sobre todo la exuberancia que definió la vida privada de Trujillo, quien había creado alrededor de su persona una áurea mítica de hombre viril y mujeriego, que contribuyó a que, en un primer momento, la población viera en él alguien accesible, similar al hombre común, pero definitivamente más poderoso: el tiguere por excelencia. El hombre capaz de todo y, entre otras cosas, apto a imponer su forma de ser como una norma para verla luego replicada una y otra vez en el cuerpo y en la actitud de sus conciudadanos.

En la novela de Díaz, la memoria de esta imagen exitosa, diseminada por Trujillo en todos los aspectos de la vida pública y privada de los dominicanos, se hace pedazos frente a Óscar, un muchacho frágil, indeseado, negro, nerd, gordo y bastante torpe que, no logrando reflejarse en la imagen del dominicano tiguere, sufre enormemente y es víctima del sarcasmo de los demás. Frente a Óscar, la imagen de la dominicanidad blanca, hispánica, pura, fuerte y eróticamente cisgénero promovida por Trujillo es un reto inalcanzable o un agobio, dependiendo del momento, y marca de forma definitiva la búsqueda fracasada de la identidad en el “ser” o “no ser” dominicano del protagonista.

La incapacidad de Óscar de perpetuar la imagen del hombre fuerte que el dictador quería para todos los dominicanos desarticula la imagen misma del dictador. Óscar no puede salir de su estado de crisálida y volverse “hombre” porque vive encerrado en la perpetua adolescencia que se manifiesta en su cuerpo, desproporcionado en las dimensiones y poco atractivo, en sus aficiones y en su forma de ser. Es incierto y ensimismado, un espíritu huraño que se enamora un día sí y otro también tan solo mirando a una chica (Díaz, 2008: 155), y que en la secundaria

pesaba unas increíbles 245 libras (260 cuando estaba depre, que era casi siempre), y se les hizo evidente a todos, en

especial a su familia, que se había convertido en el pariguayo del barrio. No tenía ninguno de los superpoderes del típico varón dominicano, era incapaz de levantar jevas aunque su vida dependiera de ello. No podía practicar deportes, ni jugar al dominó, carecía de coordinación y tiraba la pelota como una hembra. Tampoco tenía destreza para la música ni para el negocio ni para el baile, no tenía picardía, ni rap, ni don pa na. Y lo peor de todo: era un maco. Tenía el pelo medio malo y se lo peinaba en un afro estilo puertorriqueño, usaba unos enormes espejuelos que parecía que se los proporcionaba un oculista de asistencia pública –sus aparatos «antivaginales», les decían Al y Miggs, sus únicos panas–, llevaba una sombra desagradable como si fuera un bigote en el labio superior y poseía un par de ojos medio bizcos que lo hacían parecer algo retardado (Díaz, 2008: 18-19).

Además, vive a la constante búsqueda de un primer amor que lo dignifique y lo haga sentir (y ser) por fin un hombre. Yúnior, el narrador del texto, otro dominicano opuesto a Óscar, lo define reiteradamente como un pariguayo, es decir, un “hombre sin carácter” (Collado, 2004: 9), incapaz de moverse en las cosas de la vida.

El cuestionamiento de la masculinidad propuesto por la novela tiene un valor intrínseco con respecto a la sociedad y a los cánones que requiere. En opinión de Antonio de Moya, las masculinidades dominicanas son frágiles porque dependen de la mirada de los demás y de las actitudes sociales que los demás reconocen en el individuo. Esto implica una relación de dependencia constante, que conlleva la valoración del yo por parte de alguien que no somos nosotros, con el relativo problema de creación de estereotipos que esto puede implicar (De Moya, 2003: 191). En el caso de Óscar, la reiteración una y otra vez de su inaptitud a la vida termina siendo una grotesca puesta en escena del fracaso, que contrasta con el éxito propuesto por la imagen del dictador o del dominicano que lo emula desde el punto de vista sexual. Su escasa virilidad y su aspecto no son sino la exasperación del pariguayo, en contraposición con

el tiguere, sea este Yuniór o Trujillo. Como consecuencia, el personaje de Óscar, con todas sus debilidades, se vuelve la parodia del trujillato.

Aparte de poco atractivo e inepto en las relaciones, Óscar también es negro. Su negritud es otro de los puntos de tuerca que Díaz utiliza para reconfigurar el trujillato en un marco grotesco e insensato, apuntando a poner en ridículo la idea de blanquitud e hispanidad que había impuesto en la isla y que perdura aún hoy. Si durante el régimen el color de la piel fue la discriminante con la cual se decidió quién podía o no podía definirse como dominicano, la negritud de Óscar representa, de alguna forma, la “excepción” que confirma la norma: en República Dominicana el elemento afro es parte de la identidad de la población desde hace tanto tiempo, que es imposible identificar otra forma de ser sino el de la criollización. Es por esto que, a lo largo de la novela, el tema de la piel vuelve una y otra vez a determinar no una condición original o excepcional, sino a destacar uno de los elementos por los cuales se define quién es dominicano y quién no. En el caso de Óscar, por ejemplo:

Los blancos miraban su piel negra y su afro y lo trataban con jovialidad inhumana. Los muchachos de color, cuando lo oían hablar o lo veían moverse, sacudían la cabeza. Tú no eres dominicano. Y él contestaba, una y otra vez, Claro que sí lo soy. Soy dominicano. Dominicano soy (Díaz, 2008: 45).

O, nuevamente, al describir el nacimiento de la madre de Óscar, cuando el narrador destaca:

... la tercera y última hija de Abelard, traída a luz a principios del encarcelamiento de su padre, nació negra. Y no de un negro cualquiera. O sea, negro negro –negrocongo, negrochangó, negrokali, negrozapote, negrorekha– y ningún tipo de prestidigitación racial dominicana podía tapanlo (Díaz, 2008: 216-217).

## Paso dos: abrir a una doble perspectiva

A lo largo de la novela, las continuas oposiciones entre lo que según la idea de dominicanidad un dominicano debería ser y lo que puede ser cualquier dominicano como Óscar crean un largo discurso anacrónico, en el cual el pasado se filtra como espantajo que sigue impidiendo la libertad, esta vez, de ser como uno quiere. En este sentido, a nivel pragmático, es posible identificar un doble nivel de comprensión de la historia de la isla en la cual, por un lado, solo se ven los vencedores y, por el otro, las consecuencias de sus actos. El efecto cómico es sutil y se plantea como un dato de fondo, que acompaña al lector en la toma de conciencia de cuánto y cómo una persona puede llegar a ser infeliz, torpe e inadecuada a la vez, solo porque no encaja con la sociedad en la cual le ha tocado vivir.

Las palabras del narrador configuran el cuadro de un sujeto acosado por los eventos, incapaz de salir de los límites impuestos, pero al mismo tiempo demasiado solo para lograrlo. A su lado, la voz del narrador va tejiendo el relato de las condiciones históricas y sociales que determinan su estado. La desgracia de Óscar es vista en contraste con la socarronería del trujillato, su timidez en contraste con la mentalidad abusadora del régimen, y su ingenuidad con la maldad y crueldad que definió el cálculo con el cual fueron exterminados los opositores. Más que ironía, se trata de un sarcasmo mesurado, que nos hace empatizar con Óscar (un personaje frágil pero, al mismo tiempo, valiente y arriesgado en sus últimas horas) y asquear el trujillato y sus métodos subterráneos. Por ejemplo, mientras el narrador explica cómo la maldición del “fukú” ha acechado la familia de Óscar, también va relatando y profundizando aquellos aspectos del trujillato que se conocen, pero no se discuten en la vida pública de República Dominicana. Lo hace por medio de las notas a pie de página que disemina a lo largo del texto, en las cuales, con un estilo directo y audaz, describe las historias más retorcidas y siniestras del régimen.

De esta forma, Díaz puede glosar la historia dominicana sin necesidad de ceñirse al método historiográfico. Reporta leyendas, describe sin rodeos los sucesos más brutales y recupera parte de la memoria histórica de la media isla. El lector (dominicano o no) es informado sobre hechos y secretos del régimen y puede llegar a sus propias conclusiones, así como reflexionar sobre el pasado de República Dominicana de forma crítica.

Otra línea de contraste por medio de la cual se define la oposición anacrónica e irónica entre Óscar y el pasado de República Dominicana se concreta en el estilo, en la lengua y en la reelaboración de ideales o imágenes que forman parte del acervo común. Empezando por la lengua, la historia de Óscar es narrada en un idioma que refleja el habla de los dominicanos en la diáspora y que se caracteriza por la distorsión de conceptos propios de su cultura. Como destaca Gutiérrez Mavesoy, Díaz utiliza el inglés como lengua de base, pero intercala un nivel subyacente de español que se filtra y, junto al inglés, establece un diálogo con el lector, poniéndolo a prueba sobre la versatilidad de su lengua (Gutiérrez Mavesoy, 2009: 183). Este aspecto tiene sin duda una relación con la identidad dominicana en la diáspora, pero también es la representación de esa homogeneidad que procede de la exposición al modelo de vida estadounidense; una aculturación indirecta que termina modificando las ramificaciones de la identidad del individuo, sin llegar a borrar nunca sus raíces. A este propósito cabe recordar que, tras su publicación, en 2018, la novela de Díaz generó amplias discusiones acerca del campo cultural y literario en el que debía adscribirse. La pregunta fundamental a la que el mundo académico (y el de la edición) tuvo que enfrentarse fue si puede un escritor que escribe en inglés ser representativo de un canon de literatura en español e insertarse en él. De forma acertada, Rita de Maeseneer propuso interpretar la obra de Díaz como un ejemplo de novela transnacional, en la cual las nociones de límite y nación se trastocan y renuevan dependiendo del punto de vista que se escoge

para mirarlos (De Maeseneer, 2014: 12). Clasificarlo bajo el rótulo de “literatura angloamericana” o “literatura latinoamericana” no resuelve su hibridez, que queda atestiguada por los temas que convoca y que discute Díaz a lo largo de su texto y que no pierden efectividad expuestos desde un idioma diferente al español. Para superar este obstáculo, De Maeseneer sugiere mirar a la novela de Díaz desde la criollización y la idea del Caribe sin centro de Benítez Rojo y Édouard Glissant, rehuyendo así los límites conceptuales impuestos por las categorías de literatura nacional y permitiendo el “ir y venir” entre diferentes contextos culturales y literarios. En lo que concierne a nuestro estudio, aceptamos las propuestas de De Maeseneer y coincidimos con ella en ver la obra de Díaz como un ejemplo de literatura “sin residencia fija” (Ette, 2005) en la cual el idioma (mezclado, híbrido e “impuro”) es una herramienta más, un recurso por medio del cual el autor traspone la incertidumbre que él mismo siente al ser un dominicano en la diáspora<sup>5</sup>.

Desde el punto más exquisitamente léxico, cabe señalar que, en la versión inglesa de la novela, Díaz utiliza recursos propios del habla “dominicanyork” y, cuando lo hace, “aplica el principio de la no traducción [...] insertando frases y sintagmas en español, practicando el cambio de código inter e intra-oracional y escribiendo con ‘errores’ debido al aprendizaje oral del español dominicano” (De Maeseneer, 2014: 350-351). La lengua de la novela se presenta así como una mezcla bien congeniada, en la cual el inglés está profundamente marcado por el español y la realidad histórica dominicana. Por este motivo, el destinatario de la novela es múltiple (el dominicano en la diáspora o el dominicano

---

<sup>5</sup> Díaz considera que la condición del dominicanyork es paradigmática de la evolución política e histórica de República Dominicana, ya que atañe al reconocimiento de la existencia de una diáspora dominicana y que aplica a una idea de dominicanidad que se define solo en los límites de la isla o en la puesta en práctica de ciertos estereotipos propios de su imagen (Menéndez Mora, 2022: 111).

enfrentado con el pasado), así como su abordaje desde el punto de vista de la interpretación crítica.

Respecto a los ideales que Díaz reelabora, el primero es sin duda el del sueño americano. Óscar y su familia son el retrato de la marginalidad y de las dificultades que encuentran los migrantes dominicanos para asentarse en EE. UU. desde un punto de vista identitario y laboral. Aunque la madre de Óscar consiga comprar una casa, lo hace a cuesta de tener que mantener tres trabajos y una vida de sacrificios, y su única forma de revancha es tratar mal a sus conciudadanos dominicanos. De la misma forma, el texto también destroza la imagen de la feminidad débil alentada y favorecida por el trujillato. Lola, la hermana de Óscar, es la antítesis del modelo femenino promocionado por el régimen: no es ni remisiva ni dependiente de un hombre, todo lo contrario. En el relato, Lola es el carácter fuerte, tanto que es ella quien protege a Óscar y toma sus decisiones de manera decidida, rebelde y audaz. No duda en tomar acción para hacer de su propia vida lo que quiere y, al mismo tiempo, sabe estar presente para la familia sin perder su individualidad<sup>6</sup>.

Por último, en lo que concierne al estilo, el tono desde el cual el narrador arranca con el relato de la vida de Óscar quiebra con la solemnidad y la heroicidad del discurso del trujillato. En las páginas que abren la novela, el motivo que empuja al narrador a escribir es el “fukú”, supuestamente un espíritu que vino traído de los gritos de los africanos y que es como una maldición o un castigo (evidente alusión a la trata atlántica). La ubicación del “fukú” en un tiempo remoto parecería el arranque de un relato épico o, cuando menos, ejemplar. Sin embargo, el “fukú” no es sino la contracción de *fuck you*, y el protagonista de la novela es todo menos que

---

<sup>6</sup> Para más información sobre la evolución del feminismo dominicano bajo el régimen, véase el estudio de Carmen Durán *El Ministerio de la mujer como parte del proceso de institucionalización del Estado dominicano. Un capítulo en la historia de la mujer* (Durán, 2018: 21-25).

ejemplar. Óscar no es representativo de ningún gran valor, y el narrador, que lo conoce, no relata su historia porque realmente merezca la pena recordarla, más bien para exorcizar su paradójica vida y poner en marcha el hechizo que lo protege del “fukú”. Al mismo tiempo, como ya destacamos, por medio de las notas a pie de página, el narrador va comentando aspectos relacionados con la historia dominicana con una franqueza y un sarcasmo que disminuyen la pulcritud del discurso histórico oficial y, al mismo tiempo, guían el ojo al lector pidiéndole que se involucre en la crítica al poder.

## Conclusiones

Regresando a la ironía, es notorio que existan diferentes puntos de vista desde los cuales definirla, dependiendo del ámbito del saber desde el que queramos mirarla. Las teorías antropológicas se centraron en los efectos que la risa provoca sobre el hombre, mientras que las teorías de la incongruencia observaron más bien las características del objeto que provoca la risa. Como destaca Llera, el humor es un concepto complejo, y la ironía no tiene una única forma de manifestarse: “El humor puede agredir buscando la compli- cidad con el receptor o simplemente constituirse en juego intrascendente; puede asociarse con los objetivos correctores de la sátira o consagrarse a un autotelismo ‘blanco’” (Llera, 2003). Además, afirma, el humor puede ser liberatorio o, al contrario, contribuir al mantenimiento del *statu quo* (Llera, 2003). Lo que sí es evidente, como decíamos al principio, es que, desde un punto de vista lingüístico y conceptual, el humor es el efecto de un contraste, un desajuste entre lo que nos esperamos y que realmente percibimos (Llera, 2003). En el caso de Óscar Wao, la atención del narrador está puesta en el objeto que provoca risa. El mismo Óscar la provoca, pero, como en la mejor de las tradiciones de la

ironía, este sarcasmo abre los ojos del lector mostrándole una realidad alternativa a la que siempre ha imaginado. En la novela de Díaz, es posible identificar varias oposiciones capaces de crear una incongruencia o un reflejo inusual en la mente del lector; estas desarticulan la imagen que la historia nos ofreció de Trujillo hasta enmarcarla en un relato grotesco, en el cual su forma de ser y de gobernar se alarga hasta llegar a golpear a Óscar, aunque este viva en un tiempo futuro que no debería tener nada que ver con Trujillo. La eficacia de dichos contrastes se debe también a que nunca se materializan como rupturas violentas, más bien se diseminan a lo largo de la novela como plumillas de bádmiton que, en lugar de cortar el aire, lo revuelven (Bryce Echenique, 2007). El lector, entonces, tiene que decidir si quiere participar en el juego y dejarse llevar por la corriente o si prefiere asentarse en un tipo de descripción de la realidad más creíble. La ironía utilizada por Díaz, por lo tanto, quiere ser superficial, pero termina siendo amarga, ya que lo que va describiendo es el desarrollo del espíritu humano y sus más recónditos defectos. Una ironía que presupone una perpetua doble interpretación, que invita a reconsiderar lo que ya conocemos sobre la historia dominicana o, por lo menos, a reflexionar en el fenómeno demasiadas veces olvidado de su diáspora en el extranjero.

## Bibliografía

- Acosta Matos, Eliades (2015), “La vida cotidiana”. En R. Cassá (coord.), *Historia general del pueblo dominicano*, tomo V, Santo Domingo, Academia Dominicana de la Historia, pp. 691-726.
- Bosteels, Bruno (2018), “La situación es catastrófica pero no sería”. En Brigitte Adriansen y Carlos van Tongeren (eds.), *Ironía y violencia en la literatura latinoamericana contemporánea*, Pittsburg, ILLI, pp. 41-57.

- Bryce Echenique, Alfredo (2007), “Del humor quevedesco a la ironía cervantina”. *Lecturas Spinoza*, online en CVC Centro Cervantes Virtual [https://cvc.cervantes.es/literatura/conferencias\\_spinoza/bryce.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/conferencias_spinoza/bryce.htm) (última consulta el 15 de mayo de 2024).
- Collado, Lipe (2004), *El tiguere dominicano*. Santo Domingo, Editora Collado.
- De Maeseneer, Rita (2014), “‘Aprende el difícil’, Junot Díaz, Josefina Báez y las literaturas nacionales”. *Pasavento*, II/2, pp. 345-357.
- De Moya, Antonino (2003), “Versiones y subversiones de la masculinidad en la cultura dominicana”. *Perspectivas Psicológicas*, 3/4, pp. 186-192.
- Díaz, Junot (2008), *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*. Barcelona, Random House Mondadori [2011].
- Durán, Carmen (2018), *El Ministerio de la Mujer como parte del proceso de institucionalización del Estado dominicano: Un capítulo en la historia de la mujer*, Santo Domingo, Archivo General de la Nación.
- Ette, Ottmar (2005), “Una literatura sin residencia fija. Insularidad, historia y dinámica sociocultural en la Cuba del siglo XX”. *Revista de Indias*, vol. LXV, n.º 235, pp. 729-754.
- Gallego Cuiñas, Ana (2005), “‘La fiesta de los sentidos’, un análisis de la narrativa del trujillato”. En E. Valcárcel (ed.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, La Coruña, Universidad de La Coruña, pp. 293-300.
- Gutiérrez Mavesoy, Aleyda (2009), “La transcolonización literaria en *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* de Junot Díaz”. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 9, pp. 177-196.
- Kaufer, David S. (1983), “Irony. Interpretative Form and the Theory of Meaning”. *Poetics Today*, 4/3, pp. 451-464.
- Llera, José Antonio (2003), “Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 12, online en <https://www.cervan->

tesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx1t0 (última consulta el 16 de mayo de 2024).

Menéndez Mora, Alejandro (2022), “El nerd más social jamás visto”. *Revista de la Universidad de México*, 1, pp. 108-112.

# Reírse juntos desde la herida

## *La función del lenguaje irónico en La destrucción de todas las cosas de Hugo Hiriart*

FEDERICA MOSCATELLI<sup>1</sup>

### Introducción

¿Es posible reírse de un evento traumático? Y ¿cuál es la función del humor frente al trauma? En este artículo contestaré a estas preguntas investigando el valor y la función del lenguaje humorístico en la contingencia histórica y política actual de América Latina y, en particular, de México. Como veremos, estudiar el lenguaje irónico y sus funciones narrativas es importante para cuestionar lo real y ofrecer una respuesta desobediente a las normas. Según Anna Boccuti (2018), hay tantos tipos de humor como de funciones: agresivo, libertador y placentero, conceptual y metafísico. Todas estas opciones no son excluyentes, sino complementarias, y muchas veces se activan de manera simultánea.

Como subraya Ana B. Flores (2018), indagar en qué se radica la desobediencia humorística nos permite ver cómo funciona el humor en cada época y nos brinda informaciones acerca de su cultura. En otras palabras, desnaturalizar lo naturalizado pone en evidencia el espacio de lo no dicho, activa otros discursos y rompe con las expectativas del lector, generando nuevos sentidos con respecto a los habituales. Estas mismas características las podemos encontrar en un género literario en particular: la ficción especulativa.

---

<sup>1</sup> Università di Bologna.

Según Anna Boccuti (2018): “Humor y fantástico coinciden entonces en el intento de crítica y redefinición de lo real, entendido como un conjunto de normas culturales, sociales, morales que ambos socavan mediante un discurso inestable” (Boccuti, 2018: 11). En otras palabras, estas ficciones construyen mundos alternativos al presente, en los que queda latente una profunda crítica social y política. El espacio de este silencio es el lugar del deseo y de una esperanza activa de comprometerse en la recreación de posibilidades alternativas para el futuro. A través de este procedimiento, como propone Macedonio Fernández (1990), la ironía y, agregaría yo, también cierto tipo de ficciones especulativas abren una posibilidad de pensar lo nuevo.

A través del velo de la ironía, los autores emplean ingeniosamente el humor y el ingenio para criticar las normas sociales, las estructuras políticas y la dinámica del poder. Cuando hablamos de políticas del humor, no podemos no citar la producción de Linda Hutcheon (1994), que investigó muy a fondo las relaciones entre política y parodia, política e ironía y su función a nivel social.

El presente artículo ahondará en ejemplos concretos de lenguaje irónico y paródico utilizando la novela *La destrucción de todas las cosas*, de Hugo Hiriart, y examinando cómo la ironía sirve de potente herramienta para reflejar las absurdidades de ciertas políticas mexicanas. Además, este texto, publicado por primera vez en 1992, a los 500 años de la llegada de los conquistadores en las Américas, es también una reflexión sobre el trauma de la conquista y su relación con esta experiencia catastrófica que aún tiene implicaciones en el presente de América Latina.

Es más, a través de esta obra, veremos cómo, mediante el uso de la ironía, muchos actores sociales del subcontinente global, a menudo victimizados y privados de su agencia, pueden recuperar una presencia subversiva y crítica en el panorama literario mundial. Gracias al humor, se produce una comunidad discursiva: *communitas humoris* a través de

la que se construye una visión más comunitaria de fraternidad y sororidad (Flores, 2018).

## ¿Distopías, postapocalipsis o ciencia ficción?

Con el término de “ficción especulativa”, englobamos todos aquellos géneros narrativos no realistas que proyectan al lector en un mundo otro, como la utopía, la distopía y la literatura postapocalíptica. Suelen ser narraciones ambientadas en el futuro, pero no siempre pueden situarse con precisión en el espacio-tiempo. En cualquier caso, lo que el lector percibe es el acceso a un universo ficticio muy similar a su realidad, pero que difiere en ciertos elementos y que, a pesar de ello, está validado y es coherente lógicamente y cognitivamente. Este es un rasgo común que tienen la utopía, la distopía, la literatura postapocalíptica y la literatura de ciencia ficción. Los límites difusos entre las distintas categorías no permiten establecer una división clara para distinguir la literatura de ciencia ficción de la utópica, distópica o postapocalíptica. Todas estas formas están estrechamente relacionadas entre sí, y, aunque hayan evolucionado de manera diferente a lo largo del tiempo, las características que distinguen a unas de otras ya no están tan claras.

En *Utopia-The Problem of Definition*, Lyman Tower Sargent hace una distinción al considerar *ou-topia* como el término genérico para cualquier “no lugar”, mientras que *eu-topia* es un “lugar favorable”, y *dys-topia*, un “lugar desfavorable” (cf. Moylan, 2021). Dicho esto, la ciencia ficción podría entrar en estas tres categorías, ya que a menudo se proyecta en un “no lugar”, ya sea desfavorable o favorable. Gregory Claeys analiza el problema de la distinción entre estos géneros señalando cómo la separación entre utopía, distopía y ciencia ficción suele hacerse considerando bases ampliamente realistas, es decir, relativas al tiempo y al espacio (Claeys, 2017). En el siglo XXI, las bases históricas que

sustentaban la posibilidad de una diferenciación del género de la ciencia ficción, debido a la presencia de ciertas innovaciones científico-tecnológicas humanas o extrahumanas, se han derrumbado.

Con los avances científicos y tecnológicos de la época contemporánea y la rapidez con la que estos descubrimientos salen a la luz, la ciencia ficción ya no es totalmente alienante, y quizá ni siquiera cualquier narración de catástrofes pueda serlo como antes. La alienación cognitiva se produce cuando en la narración se activa un marco imaginativo alternativo con respecto al entorno empírico del autor (Suvin, 2010). Este marco se construye con la presencia de un *novum*: un elemento formal que genera y valida todos los elementos del texto, desde el mundo alternativo hasta la trama, los personajes y el estilo.

Su poder creativo está en el hecho de que permite al lector prefigurar un mundo alternativo a partir de la relación que establece con la realidad histórica en la que vive.

What is *possible* should be differentiated not only from what is already real but also from what's equally empirically unreal but axiologically *necessary*. Not all possible novelties will be equally relevant, or of equally lasting relevance, from the point of view of, first, human development, and second, a positive human development. Obviously, this categorization implies, first, that there are some law-like tendencies in people's social and cosmic history, and second, that we can today (if we are intelligent and lucky enough) judge these tendencies as parts of a spectrum that runs from positive to negative (Suvin, 2010: 86).

En la situación histórico-política y económica en la que nos encontramos, por tanto, hay que distinguir entre "novedad" y *novum*. El *novum* literario, que consideramos significativo y transformador, es distinto del terreno de la novedad y el progreso del que se apropia la mercantilización capitalista: no ofrece soluciones reconfortantes, sino que permite al lector formular preguntas sobre el presente,

el pasado y el futuro, construyéndose como un sistema abierto.

Pasamos ahora al concepto de “literatura postapocalíptica”. Como sugiere James Berger, el término posee una evidente contradicción:

The apocalypse, then, is The End, or resembles the end, or explains the end. But nearly every apocalyptic text presents the same paradox. The end is never the end. The apocalyptic text announces and describes the end of the world, but then the text does not end, nor does the world represented in the text, and neither does the world itself. In nearly every apocalyptic presentation, something remains *after the end* (Berger, 1999: 5-6).

En efecto, pensar en la posibilidad de una permanencia del tiempo y del espacio incluso después del apocalipsis es algo cognitivamente difícil de procesar, sobre todo en nuestro tiempo, y porque estamos inmersos en un Occidente todavía sólidamente anclado en un imaginario escatológico de derivación cristiana. Sin embargo, en la literatura postapocalíptica, lo que se representa es lo que queda tras un final que, paradójicamente, ha sucedido y no ha sucedido. Comprender y reconocer las representaciones postapocalípticas puede ayudar a reconsiderar cuestiones importantes como la transmisión histórica y el trauma y a encontrar nuevas formas de reconciliarse con el pasado.

## **Catástrofe, imaginarios apocalípticos e ironía en América Latina**

La historia de América Latina ha sido marcada por la violencia desde su primer encuentro con la cultura europea. Durante siglos, la realidad de la catástrofe y de la colonización ha sido central para comprender la complejidad de las culturas latinoamericanas, que han sido y siguen siendo

territorios de conquista. Por lo tanto, incluso cuando se trata de literatura y, especialmente, cuando se aborda el imaginario apocalíptico en la literatura de ficción especulativa contemporánea, no se puede dejar de hacer referencia a la particularidad histórica del contexto latinoamericano.

If, as I have argued, contemporary Latin American writers are together defining a shared Latin American reality, then a primary fact of that reality is colonization, first by Europe, then by the United States. The colonization has been both political and cultural, of course. At no time in a long history of intervention in Latin America has the political and military presence of the material presence of the United States been more damaging, than during the past two decades. And the material presence of the United States continues to increase as markets are expanded and exploited in Latin America (Zamora, 1989: 21).

En este sentido, es importante hacer hincapié en lo que queremos decir cuando nos referimos al concepto de “imaginario apocalíptico”, siguiendo la definición de Geneviève Fabry (2012) en su artículo “El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana: esbozo de una tipología”; por la noción de “imaginario”, entendemos “una red de representaciones mentales alimentadas por un legado mítico, religioso y/o histórico, dotada de un valor epistemológico y axiológico” (Fabry, 2012: 2).

En cuanto a la noción de “apocalíptico”, Fabry (2012) se refiere al contexto global de las culturas occidentales que consideran el tiempo de forma lineal, es decir, en tensión entre un principio y un final. En efecto, como se ha mencionado anteriormente, en la tradición judeocristiana el tiempo comienza con una creación *ex nihilo* y termina con la destrucción del orden antiguo y el inicio de un tiempo trascendental de revelación. El término griego *apokálipsis* se refiere, de hecho, al significado de ‘descubrimiento’, ‘revelación’. La raíz es *kalypto*, que significa ‘esconder’, ‘cubrir’, y, en la tradición occidental, nos es familiar en el nombre de

la ninfa Calipso, que escondió a Odiseo durante siete años (Zamora, 1989). La naturaleza escatológica del apocalipsis tiene que ver, por lo tanto, con el final del tiempo presente y el tiempo que le sigue.

Otra premisa importante se refiere al concepto de “literatura hispanoamericana” e “imaginario catastrófico latinoamericano”. Conviene señalar que, al utilizar estos términos, estoy recurriendo a una abstracción y generalización de una realidad que dista mucho de ser unitaria no solo geográfica, sino también culturalmente. Sin embargo, como nos recuerda Zamora:

Latin American countries also *do* share cultural and political features, in both the past and present, and much contemporary Latin American fiction *can* be said to exhibit features that are increasingly recognized as “Latin American” by readers in Latin America and the rest of the world (Zamora, 1989: 20).

A pesar de esta unidad en la diversidad en el contexto hispanoamericano, es importante considerar el discurso apocalíptico como formulado sobre la base de una fuerza de contradicción. En efecto, en este caso, la alegoría apocalíptica comienza por cuestionar las representaciones europeas dominantes con una textualidad irónica, satírica, a menudo festiva y contradictoria. En otras palabras, la ficción latinoamericana transforma la retórica dominante sobre la destrucción para reconstruir su representación.

La combinación de lo trágico y lo festivo se encuentra en muchas narrativas hispanoamericanas de catástrofes, y lo veremos en particular en el texto *La destrucción de todas las cosas* del mexicano Hugo Hiriart (1992). Según Carlos Monsiváis (1995), los mexicanos no solo sobreviven al apocalipsis, sino que experimentan su vida (e incluso su muerte) como una celebración. El sentido que Monsiváis da a la palabra “postapocalipsis” es decididamente diferente del que vimos dar a teóricos como James Berger. En efecto, en este caso no se interpreta “post-” según un orden temporal,

sino conceptual. Es decir, según Monsiváis, el concepto de “postapocalipsis” en México tiene que ver con un rechazo del apocalipsis, con un optimismo radical que ve en la catástrofe algo ya superado. Es decir, el término se concibe en términos negativos (como destrucción), pero al mismo tiempo también con un sentido positivo de revelación. La cultura postapocalíptica es el tema central de la inquietante crónica de Carlos Monsiváis *Los rituales del caos* (1995). Con mordaz humor satírico, Monsiváis describe el caos urbano de la cada vez más preocupante situación demográfica de Ciudad de México y, mediante numerosos *flashbacks*, se ocupa de la gran metrópoli mexicana, haciendo hincapié en la población que no pierde su actitud festiva al considerar que lo peor ya ha pasado.

### ***La destrucción de todas las cosas de Hugo Hiriart***

*La destrucción de todas las cosas* del mexicano Hugo Hiriart se inserta en estas teorías que he brevemente abordado. La novela, publicada en 1992, a los 500 años de la llegada de los españoles en América Latina, es una reescritura de la conquista de *México Tenochtitlán* ambientada en una Ciudad de México del futuro. Por la presencia de personajes como los extraterrestres y por la presencia en la narración de situaciones absurdas y paranormales, podríamos considerar la novela de Hiriart perteneciente al género de la ciencia ficción. De todos modos, su fuerte arraigo a la realidad del México contemporáneo, trasladado en una situación catastrófica futura, hace pensar más en el género distópico. Es más, si consideramos la novela como una reescritura postraumática de la conquista del siglo XVI, podría encajar también con el género de la literatura postapocalíptica. Ahora bien, considerando, como dicho anteriormente, la porosidad de las fronteras entre estos géneros, podemos entender la dificultad y la ineficacia de encerrar muchas

narraciones de este tipo en estas rígidas categorías. Mejor, prefiero que dialoguen entre sí en la representación y en el cuestionamiento de un pasado que todavía forma parte de la realidad del México actual y también de sus prefiguraciones para el futuro. Brevemente, *La destrucción de todas las cosas*, es la narración en primera persona de Esteban Lima, un estudiante de Filosofía mexicano que cuenta la historia de la invasión de Ciudad de México por parte de un grupo de extraterrestres. El narrador relata en primera persona desde un lugar desértico donde, tras la invasión, se ha escapado con su hijo y su mujer. El propósito del narrador es recrear una historia de la conquista desde el punto de vista de ellos: los vencidos. Por ende, recoge documentos y materiales sobre lo que pasó entre los primeros contactos que los mexicanos tuvieron con los extraterrestres (llamados también Cabezones, los Otros, los Extraños) y los días anteriores al gran ataque que destruyó por completo la Ciudad de México. Esta construcción narrativa muy articulada es, por lo tanto, la ficción de un trabajo historiográfico hecho, a diferencia de como suele pasar, por uno de los vencidos.

Aquí es evidente la referencia a Bernal Díaz del Castillo y a su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, una obra del siglo XVI en la que el autor detalla cada acontecimiento de la conquista de la antigua *Tenochtitlán*. Bernal Díaz del Castillo participó de la expedición como soldado, y en este texto hace hincapié en la poca gloria que dejó Hernán Cortés a los soldados, fundamentales para el logro de la empresa. Es interesante observar cómo la obra de Hiriart establece una relación con este texto, pero se diferencia notablemente en la relevancia que otorga a la resistencia de personas comunes y anónimas, como Esteban, frente a la conquista. Esta postura contrasta claramente con la de Bernal Díaz del Castillo, quien exalta el protagonismo de los soldados en esa empresa.

Esta nueva narración “verdadera” de la conquista es, por lo tanto, muy interesante desde varios puntos de vista. Por un lado, desde un punto de vista de la construcción

narrativa. De hecho, observamos entre las páginas el riguroso diálogo que el autor entabla con la documentación historiográfica de los siglos XVI, XVII y XVIII. Por otro lado, por el empleo de la ironía y de la parodia tanto en la construcción de los personajes como en la reinterpretación de momentos históricos traumáticos de la conquista.

La inconciliable diversidad con la que se enfrentan los conquistadores del siglo XVI se retoma en la novela de Hiriart, hablando de la llegada de los extraterrestres en la Ciudad de México del siglo XXI. Este primer contacto entre los invasores y los mexicanos del siglo XXI se construye en la novela de Hiriart con una escena que se propone como irónica y desacralizadora:

Los Cabezones alzando las cejas con asombro, o de plano riéndose, ante el papel moneda, la división del día en veinticuatro horas o los siete días de la semana [...], las pastillas de jabón, asombro, asombro, todo era asombroso, propio de los salvajes, las fotos de identificación en dos dimensiones, planas, en las que la cabeza no va girando lentamente (Hiriart, 2008: 246).

A través de la ironía, el narrador acompaña al lector en el entendimiento de un pasado traumático, desnaturalizando las costumbres de los mexicanos del siglo XX. Estos recursos permiten al lector entrar en contacto con la versión oficial de la historia de la conquista de *México Tenochtitlán* y hacer paralelismos con la historia de otra conquista en un futuro cercano al del autor y contada por parte de las víctimas. En particular, el cuestionamiento del papel de las víctimas y el papel que desarrollan en la narración histórica son otros temas muy importantes de la novela, como podemos ver a través de estas palabras del narrador:

No me gustan las quejas, siempre he sentido desconfianza y disgusto por las personas que eligen autoerigirse en la figura de la víctima. Es fácil creerse una víctima, basta con borrar

nuestra participación negativa en los hechos, con no volver hacia nosotros ni intentar analizar nuestro propio comportamiento. La víctima se hace así pura, inmaculada, y mientras mayor es la injusticia que cree se ejerce sobre ella, más y más pura e inmaculada va resultando (236).

En efecto, los personajes que construye Hiriart en su nueva historia de la conquista de México son personajes complejos, redondos, irónicos y muchas veces ridículos, tanto las víctimas como los victimarios. Esto permite una suspensión del juicio y del empleo de una postura muchas veces paternalista que aplanar la historia y su complejidad.

Un ejemplo es el personaje de Xóchitl Paláez, llamada también la Jitomata, probablemente debido a su piel siempre sonrojada por el alcohol. Xóchitl es una prostituta alcohólica y es la única que tiene el poder de comunicarse mentalmente con los extraterrestres. Obviamente, el personaje es una reinterpretación irónica y burlesca de la Malinche, un personaje controvertido en la historia de la conquista del siglo XVI, recientemente mitificada como paladina de la interculturalidad.

Digamos de una vez que la Jitomata era una señora de mal vivir y estaba recluida en la clínica de Clotario Buche, como otras veces, con la intención de sacarla del alcoholismo crónico agudo que padecía desde hacía años. Sé que han inventado otras cosas, pero ésta es la verdad (59).

Otro personaje presentado con ferviente ironía es el presidente Comezón, correspectivo de Montezuma, jefe de los Estados Unidos Mexicanos a la hora de la llegada de los extraterrestres. El presidente Comezón es presentado como mentalmente inestable y famoso por sus discursos públicos incomprensibles. La crítica que se entabla a través de la ironía es un evidente cuestionamiento a las políticas públicas de México de ese entonces. Recordamos que es justo

en 1992 cuando el gobierno de México firmó el TLCAN<sup>2</sup> con Canadá y Estados Unidos (considerados muy probablemente como los nuevos invasores de México: los conquistadores/extraterrestres de la novela). Veremos ahora una cita donde se presenta irónicamente el presidente Comezón:

Su carrera política fue, como se dice, *meteórica*, pero no fugaz. Diputado oficial mayor, subsecretario y, en el mismo sexenio, secretario. [...]. Y con el de presidente de la República la gran tradición mexicana de los políticos de habla desquiciada y sibilina llegó a su nunca soñada Edad de Oro (2008: 34).

Otro pasaje del libro donde se percibe una evidente ironía que acompaña a una reflexión sobre la sociedad mexicana actual es la siguiente:

Desde el punto de vista del *show business*, señor, nada iguala el sacrificio humano en lo alto de la pirámide, la multitud abajo, los tambores batiendo, los voladores de Papantla, los cuatro rumbos del espacio simbólico extendiéndose humanizando y cabalmente inteligible, los ojillos colorados y feroces del sacerdote atascado de peyote (251).

Aquí podemos ver cómo el empleo de la ironía sirve para denunciar la estigmatización y el vaciamiento de sentido de muchas ritualidades arraigadas en el pasado precolonial de México<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Tratado de Libre Comercio de América del Norte, en inglés North American Free Trade Agreement (NAFTA), es un acta que permite reducir los costos para el comercio de bienes entre Canadá, Estados Unidos y México. Para más información: [www.gob.mx/t-mec](http://www.gob.mx/t-mec).

<sup>3</sup> De esto escribió también Carlos Monsiváis en un ensayo sumamente interesante que se titula: *2 de octubre/2 de noviembre. Y era nuestra herencia una red de agujeros*. Según él, la celebración contemporánea del Día de Muertos se habría agringado en una versión latina del Halloween estadounidense.

## Conclusión

A manera de conclusión, me interesa subrayar la relación entre ficción especulativa, ironía y trauma. En todas estas cuestiones, el hilo común es el silencio que subyace a todo lo que tiene un doble sentido: uno patente y otro latente. La siempre más evidente incapacidad contemporánea de entrar en contacto a nivel crítico con este latente no nos permite entender la realidad de manera profunda, en su complejidad y sus controversias. Esto es lo que permiten la ficción especulativa y la ironía: se reconcilian con el trauma a través del silencio. En toda ironía y ficción, se afirma algo con el propósito de no enunciar directamente otro significado que, aunque permanece implícito, se revela mediante el conocimiento del contexto y a través de su interrogación y cuestionamiento.

En particular, *La destrucción de todas las cosas* de Hugo Hirart es una novela de ficción especulativa donde estas reflexiones que el lector formula en silencio gracias a las sugerencias de los juegos irónicos y ficcionales se hacen patentes en su final, que no es un final, porque el libro no acaba y se queda abierto con el silencio de una frase dejada a la mitad.

Con este propósito, cerraré el artículo citando un pasaje del libro *La resaca de la memoria* de Verónica Estay Stange, dedicado a la posdictadura chilena, estableciendo así un vínculo con el título de este trabajo:

Se abrazan. Él, el hijo de la víctima; ella, la sobrina del victimario [...]. Con el hijo de José Manuel Parada –Camilo, Camilo Parada–, el efecto del intercambio, varios meses después, se vio atenuado por la distancia. A través de un mensaje telefónico, le propuso hablar en representación de los Desobedientes en un programa de radio anticapitalista. Agregando: “Un día nos encontraremos, nos tomaremos una cerveza y nos reiremos de todo esto”. De acuerdo en lo que respecta a la cerveza. Pero por lo demás... Mi tío participó en el asesinato de tu padre. Tenías apenas nueve años, Camilo,

y te quedaste huérfano. ¿Tenemos derecho a reírnos, aunque duela? Conoce la respuesta [...] se lo han enseñado a lo largo de los años: reírse, aunque duela; sobre todo si duele. Reírse juntos desde la herida. Reírse juntos de la herida (Estay Stange, 2023: 211).

## Bibliografía

- Berger, James (1999), *After the End. Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Boccuti, Anna (2018), “El humor y lo fantástico”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, VI: 1, doi.org/10.5565/rev/brumal.542.
- Claeys, Gregory (2017), *Dystopia: A Natural History. A Study of Modern Despotism, its Antecedents and its Literary Diffractions*. Oxford: Oxford University Press.
- Estay Stange, Verónica (2023), *La resaca de la memoria*. Santiago de Chile: LOM.
- Fabry, Geneviève (2012), “El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana: esbozo de una tipología”. *Cuadernos LIRICO*, 7, 2012, DOI:10.4000/lirico.689.
- Fernández, Macedonio (1974), “Para una teoría de la Humorística”, en *Obras completas*, vol. III. Buenos Aires: Corregidor.
- Flores, Ana B. (2000), *Políticas del humor*. Córdoba: Ferreyra.
- Flores, Ana B. (2018), “Estudiar el humor. Una aproximación a los estudios sobre el humor: sus políticas, su historia”. *Revista Crítica de Literatura Argentina. El Mata-dero*, 12, 61-71.
- Giglioli, Daniele (2014), *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*. Roma: Nottetempo.
- Hiriart, Hugo (2018), *La destrucción de todas las cosas*. Ciudad de México: Era.
- Hutcheon, Linda (1994), *Irony's Edge. The Theory and Politics*. London: Routledge.
- Monsiváis, Carlos (1995), *Los rituales del caos*. México: Era.

- Monsiváis, Carlos (1970), “2 de octubre/2 de noviembre. Y era nuestra herencia una red de agujeros”. En *Días de Guardar*. México: Era.
- Moylan, Tom (2021), *Becoming Utopian. The Culture and Politics of Radical Transformation*. London: Bloomsbury.
- Parkinson Zamora, Lois (1989), *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Suvin, Darko (2010), *Defined by a Hollow. Essays on utopia, science fiction and political epistemology*. Bern: Peter Lang.



# Humor, ironía y deconstrucción en *La telepatía nacional* de Roque Larraquy

ADRIANA MABEL PORTA<sup>1</sup>

## Introducción

El presente trabajo aborda el análisis de *La telepatía nacional* (2020) de Roque Larraquy, última de las novelas que cierra una trilogía de textos (*La comemadre*, 2011 e *Informe sobre ectoplasma animal*, 2014) que se desmarca de las líneas transitadas por la narrativa argentina actual.

Ambientada durante la Década Infame, la obra cuestiona con sutil ironía la falacia ideológica del paradigma positivista y neoliberal de la derecha conservadora estableciendo un paralelo con los postulados de las denominadas pseudociencias. En nuestro estudio intentamos deconstruir el modo en que el cruce entre fantasía científica y episodios clave de la vida política nacional boicotea, desde la parodia y el humor, los presupuestos que rigen los discursos del poder y sus estrategias de legitimación. Para ello, nos apoyamos en las consideraciones de Paul de Man sobre el carácter “disruptivo” de la ironía, a la que define como “la permanente parábasis de la alegoría de los tropos” (De Man, 1998: 253), y en las observaciones de Freud sobre la caricatura y la parodia, que, en cuanto “procedimientos de degradar objetos eminentes” (Freud, 1905: 180), son un medio para socavar las formas de autoridad. El deslice desde el pensamiento mágico hacia lo real nos permite reflexionar sobre la permanencia de un modelo cultural que actualiza sus efectos hasta nuestros días.

---

<sup>1</sup> Università per Stranieri Dante Alighieri di Reggio Calabria.

*La telepatía nacional* narra la historia de un grupo de oligarcas porteños que en la década del treinta proyecta la construcción de un Parque Etnográfico en Tandil donde exhibir a grupos humanos de diverso origen étnico. Amado Dam, ideador del proyecto y parodia del personaje real, compra un “lote de indios” provenientes de la Amazonia peruana y delega en su asistente los detalles del traslado, pero, por una serie de errores e imprevistos burocráticos, terminan alojados en su piso en Recoleta. Tras un subseguirse de situaciones hilarantes y rocambolescas, acontece un hecho extraordinario: los indios introducen un tótem de leño que resultó ser un perezoso en estado de hibernación en grado de producir eventos telepáticos. Durante la noche, Dam, atraído por los gemidos que provienen del artefacto, mete la mano y, por un rasguño profundo del animal, entra en conexión mental con dos sujetos. El descubrimiento de esta facultad provoca un cambio de rumbo en el proyecto: se abandona la idea del Etnoparque por la institución de una Comisión de Telepatía que, en manos de los poderes fácticos, se convierte en un “dispositivo de control-sujeción” (Foucault, 1977: 64) paraestatal.

El hilo narrativo de la historia se estructura sobre dos prácticas culturales de la Argentina de comienzos de siglo: el desarrollo de las pseudociencias y la exhibición de la alteridad aborígen en museos o parques etnográficos. En cuanto a la primera, las novedades en materia de medicina mental y neurología que provenían desde Europa, centradas en el estudio del cuerpo histérico de la mujer, despertaron la curiosidad por el inconsciente, los automatismos nerviosos, la hiperestesia, y sobre todo la hipnosis, que abrió el campo a la telepatía. En un momento en que la ciudad aún carecía de estructuras especializadas, los espectáculos de prestidigitación, a la vez que atraían a un público de curiosos, funcionaban como observatorios para médicos y eruditos. En 1895, las demostraciones del famoso artista ruso Onoffrof, ilusionista e hipnotizador, tuvieron un impacto importante en figuras destacadas, como los doctores Ramos Mejía y

Antonio Piñero, quienes celebraron el poder de la telepatía e intentaron explicar sus causas (Vallejo, 2016).

Con respecto a la existencia de los “zoológicos humanos”, cuya última manifestación tuvo lugar en la Exposición Internacional y Universal de Bruselas (1958), cabe señalar que Buenos Aires también contó con una experiencia temprana en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Poco antes de su inauguración (1884), su director, Francisco Moreno, encerró a un grupo de tehuelches y mapuches capturados durante la Campaña del Desierto. Se estima que vivieron recluidas en los sótanos entre doce y veinte personas, obligadas a trabajar en la construcción del edificio y exhibidas como piezas de estudio a los investigadores europeos<sup>2</sup>. El caso más impactante es el de los caciques tehuelches Inakayal, muerto suicida, y su primo hermano Foyel, apresados junto a sus familias por el ejército argentino en Fortín Villegas y conducidos a La Plata. A pesar del silenciamiento, el hecho no pasó inadvertido para la prensa<sup>3</sup>. Mientras Larraquy escribía su novela, el proceso de reparación histórica llevaba años de ejecución. En 1994 la comunidad mapuche reclamó los restos del cacique Inakayal; en 2006 se retiraron de las salas los restos humanos de origen americano y en lo sucesivo se firmaron diversos acuerdos entre el

---

<sup>2</sup> El inventario elaborado por el antropólogo Lehmann Nitsche (1910), contratado por Moreno, describe 5.581 piezas dispersas en cajas y aún no del todo identificadas que incluyen desde “lotes de cervicales” hasta un “feto disecado” (Keve, 2020).

<sup>3</sup> En los archivos del diario *La Capital* (Rosario), un artículo publicado el 27 de septiembre de 1887 bajo el título “Denuncia gravísima” informa: “Dícese que desde cuatro días a esta parte han muerto en el museo tres indios de las dos familias que allí viven por cuenta del gobierno [...]. El cacique Inacayal, el mismo que salvó la vida del señor Moreno en un pasaje de sus expediciones al Sur y que lo refiere en su obra ‘Viaje a la Patagonia’, ha muerto ayer. El cadáver de este ser humano, a la hora que escribimos, lo están descuartizando en el mismo museo. ¿De qué ha muerto? ¿Qué médico certifica la defunción? ¿Y la municipalidad ha autorizado su inhumación aérea? [...]. Agregamos también que hay varios otros indios amenazados de una muerte próxima...” (Keve, 2020).

INAI (Instituto Nacional de Asuntos Indígenas, 1985) y las comunidades para la devolución de cuerpos ancestrales<sup>4</sup>.

La realización de un emprendimiento científico (proyecto expositivo) para atracción del hombre blanco, occidental y cristiano es el motor que mueve el relato y el nudo que introduce a los indeseables del pasado histórico nacional: “indios”, afrodescendientes y, desde la mirada de la élite, los inmigrantes de origen mediterráneo. En Larraquy, la elección de lo fantástico, unido a las prácticas de la telepatía, actúa como un dispositivo literario que permite deconstruir las bases de este pensamiento plano, simplificador y mágico, como sostiene el autor, del discurso de la derecha conservadora, patriarcal y heteronormativa que naturaliza las diferencias sociales, el racismo y la misoginia en postulados que, por su falta de articulación, tensionan sus bordes rozando con la ficción. En su afán por imponer la propia verdad, necesitan continuamente “explicarse” y “legitimarse” entrando en contraste con la historicidad o realidad de los hechos, tal como sucede con las pseudociencias, empeñadas en persuadir a un interlocutor de por sí incrédulo (Borrelli, 2020).

El imprevisto se configura como un elemento de tracción que facilita el despliegue de la trama, pero que también imprime desvíos: por un lado, los descuidos burocráticos del asistente, por otro, la presencia de un perezoso que produce sensaciones telepáticas.

En cuanto a su estructura, *La telepatía nacional* reedita el esquema lanzado en *La comemadre* (2011), que combina una primera parte de corte narrativo, que abarca la mayor extensión del relato (dos capítulos), con una segunda (anexo) en la que se alternan diversos materiales (cartas, decretos, informes) en los que prevalece el registro burocrático. Esta bajada abrupta, que produce un efecto de fractura y

---

<sup>4</sup> Véase [www.museo.fcnym.unlp.edu.ar/restituciones/restituciones\\_presentacion-21](http://www.museo.fcnym.unlp.edu.ar/restituciones/restituciones_presentacion-21).

discontinuidad en el texto, precipita al lector en el uso nefasto que los poderes fácticos han hecho del don descubierto accidentalmente por el ideólogo, abriendo una línea de reflexión hacia el presente.

## Posibilidades, (des)encuentros y permanencias

El relato se abre con la respuesta de Ontiveros, funcionario de la Peruvian Rubber Company, a Amado Dam (*Iquitos, 5 de agosto de 1933*), en la que especifica las características del “lote de indios” que enviará a Buenos Aires. En su presentación, que claramente alude al predominio del capital extranjero y al saqueo imperialista de los recursos naturales de los países latinoamericanos, se define como un especialista en ciencias de la raza que recolecta indios en la Amazonia peruana para la extracción del caucho y gomas silvestres.

Desde un primer momento, el racismo, basado en un determinismo biológico de corte evolucionista, se instala como elemento estructurante de todo el relato. El derecho a la dominación, explícito en la práctica de la cacería que avanza a paso de machete, acrecienta su efecto en los cuerpos “nublados de moscas, mordidos”, ignaros de la existencia del hombre blanco. La experiencia del contacto inicial recuerda el choque original: el desconocimiento de las armas de fuego, el carácter sobrenatural de los invasores, la incolumidad que degenera en actos de extrema violencia.

El tópico de la inferioridad y la retórica del eterno menor de edad afloran en la incapacidad pueril de los indios para contener la orina, pero también en su ineptitud para “entender la naturaleza fina del contrato” (Larraquy, 2021: 20), aspecto que connota la diversa significación cultural del intercambio y que, por su analogía situacional, nos lleva a la lectura del *Requerimiento*.

El relato avanza con la llegada del contingente a Buenos Aires el día 11 de septiembre. El asistente personal de

Dam, narrador omnisciente al que solo conocemos por su cargo, documenta, con finta distancia objetiva, los avatares del traslado. El texto, de carácter expositivo-narrativo, asume la superestructura del informe. La descripción llevada al absurdo, de claros ecos cortacianos, instala una comicidad construida en la antítesis y la paradoja: el uso del registro formal desentona con la banalidad del contenido y las frases soeces. El lector, guiado por la rigidez de la forma, tropieza con escenas que subvierten sus expectativas. La hipérbole alimenta su exceso en el placer antropológico que orienta la mirada del narrador. En Larraquy, el fantástico produce una torsión que procesa lo “etnográficamente registrado” (Sarlo, 2006: 2), concebido, en este caso, desde la perspectiva de la dominación (Jostic, 2011).

La indiferencia aflora en el trato desigual e inhumano de los cuerpos “mercancía”: la desnudez de los indios, su rechazo a la vestidura, el confinamiento en la bodega del barco “estallada de excrementos”, la higiene restituida a baldazos una vez por semana. Larraquy aborda el paradigma de la dominación con guiñada burlona: “Cómo les explicamos, sin lengua en común y contra toda evidencia, que no están cautivos ni al servicio de nadie. Bienvenidos, me gustaría decirles. Se me ocurre que alzando los brazos en gesto de abrazo general entenderán la idea” (Larraquy, 2021: 27).

El percance burocrático, a la vez que retoma el tema de la diversidad cultural, ofrece nuevos materiales para lo cómico: el oficial de migraciones no puede registrar el ingreso al país porque los indios carecen de apellido. La paradoja jurídica reenvía al no lugar de los pueblos originarios en la formación de los Estados nacionales. Las independencias borraron su colocación histórica para ingresarlos en un mundo en el que no tienen cabida ni aceptación. El “lote” queda varado en la aduana, y vienen conducidos a un cuarto del Hotel de Inmigrantes.

La subida de los indios al camión, abriéndose paso entre los inmigrantes europeos, genera nuevas manifestaciones de racismo. El cansancio y el estrés emocional de seres

capturados y obligados a un viaje extenuante se descifran como un gesto de obediencia animal:

Como el acceso al hotel está lleno de tanos y polacos de mierda no podemos acercarnos al camión a la puerta y para llegar a la avenida tenemos que cruzar el gentío con los indios en pelotas [...]. Los indios no miran a nadie. Colaboran, suben mansos al camión. Dam me dice al oído que son mansos porque confían en nosotros (Larraquy, 2021: 32).

La transposición en estilo indirecto de los diálogos del asistente con valor autorreferencial se transforma en un gesto punitivo que reproduce el servilismo y la hipocresía de clase. De hecho, la dupla Dam-asistente es el contrapunto necesario para significar la relación de amor y odio entre el “medio pelo” y la oligarquía argentina; en esa tensión constante de la burguesía de “aparentar un estatus superior al que en realidad posee” (Jauretche, 1987: 7), dando la espalda a los sectores populares y a los oprimidos, y la aversión de la élite por la riqueza sin tradición y sin linaje.

Las reuniones del Comité para la organización del proyecto, celebradas, primero, en la exclusiva sede del Jockey Club argentino y luego en el domicilio de Rosso, accionista mayoritario, se convierten en el escenario de nuevas consideraciones racistas y clasistas. La noticia de Dam que informa el retraso del lote de indios y la llegada del tótem con un *Bradypus tridactylus* desencadena la competición entre los presentes. Rosso descubre excitado una vitrina en el medio de la sala: “Son veinte cráneos de indios nacionales clasificados y con documentación de origen, donados por Ameghino para el proyecto” (Larraquy, 2021: 43). Dam alza la apuesta y recuerda la oferta de la compañía de incorporar un grupo de negros recién llegados de África. Otro agrega que hay “negros y asiáticos en camino. Llegan en el mismo barco que los mapuches que mandaron a repatriar desde Francia” (Larraquy, 2021: 44). El peligro de la asociación negro-esclavo en el imaginario común enciende el

debate; la reacción de la prensa opositora con el daño de imagen, la escena del “negro” que viola y mata a los visitantes. Se pide más dinero en seguridad: la fabricación de un enemigo común que obliga a potenciar el aparato represivo exime de cualquier comentario. La polémica se cierra con practicidad filantrópica y reenvía al pasado aborígen y a la presencia de afrodescendientes en el Río de la Plata:

Gatto dice que sin negros no hay negocio. A nadie se le ocurriría viajar a Tandil para ver unos indios. Cuando él era chico Buenos Aires estaba llena de negros. Ahora que no hay más, son muy exóticos. El verdadero interés de un antropoparque está en la sección africana (Larraquy, 2021: 45).

El segundo bloque de la discusión se centra en la arquitectura del parque en construcción. La presentación de la maqueta replantea el axioma civilización y barbarie: la escultura del arco de entrada *Cronos pacífica a los atlantes* es la metáfora-síntesis del proyecto. El debate renueva “la contingencia del estallido de negros”; el arquitecto sugiere canalizar el arroyo y separar los pabellones en islas conectadas con puentes levadizos. Dam recuerda, con desilusión, los resultados del proyecto inmigratorio:

Dam imagina las canoas yendo y viniendo con semen fresco para la reproducción cruzada entre indios, negros y asiáticos. Y la caída del proyecto en una generación. Que se reproduzcan asegura la continuidad del parque, pero no cualquier cruce. Para ver gente mezclada no hace falta salir de Buenos Aires (Larraquy, 2021: 50).

La eventualidad del incesto sugiere la posibilidad de “cargar con ejemplares defectuosos” (ivi). La reunión degenera en una discusión acalorada animada por la hipocresía, el desprecio de clase, la aberración por la diversidad y los epítetos homofóbicos hacia un miembro del grupo.

La inesperada llegada de la señora Dam desde la estancia de Lobos abre espacio a nuevas consideraciones misóginas. La quietud se disipa con el susurro del ama de llaves que anuncia la fuga de una india. La emergencia que proporciona el imprevisto detona comicidad. En su lectura etnográfica de la búsqueda, el asistente se asombra por la velocidad de adaptación de la salvaje al mundo civilizado: “Descifró el ascensor. Entender el ascensor es entender el total del mundo moderno. No el total, pero sí una parte impensable para una india. Semejante uso del cerebro pudo haberla dejado exhausta y violenta” (Larraquy, 2021: 57). Desde Harrods los gritos preanuncian el desastre: la escena circense describe las peripecias de la mujer que corre en cuadrupedia sobre la cornisa del cuarto piso. El contraste cultural y las distancias sociales completan el contexto: el “enano de trajecito verde” en la puerta, los clientes selectos, los ciudadanos ingleses en la gerencia. La india, acorralada y empapada de lluvia, se despoja del vestido con furia:

La india desnuda y el ruido de la ropa que cae sobre el pavimento enardecen al público. Salta para esquivar un brazo que sale del ventanal. Vemos los pies rugosos y su vagina como una estela negra con la línea del salto. Corre en cuatro patas como un lagarto por la cornisa. En la esquina sobre la avenida para en seco y queda quieta, con la cabeza en alto, mirando el tránsito (Larraquy, 2021: 61).

La descomposición de la escena en secuencias cinematográficas añade espectacularidad al momento. Las tratativas de rescate suman colorido al cuadro. La alusión a los rasgos anglosajones del personal de Harrods, estereotipado en los rubios naturales o fingidos, produce nuevos efectos racializadores:

Pregunta si estoy bien y me busca la mirada como hacen los afeminados. Entiendo. Ganó este puesto porque es rubio, aprendió a limar los gestos bestiales de italiano, se atenuó, y eso dejó al maricón al descubierto. Las tiendas de lujo

contratan maricones. En Gath & Chaves está lleno [...]. El ascensorista me pregunta como pienso salvar a la india. Por las cejas se nota que es rubio natural, pero en la cabeza tiene mechones teñidos de un rubio más claro que el suyo. Otro afeminado (Larraquy, 2021: 63-64).

Las estrategias de rescate desplazan el foco hacia la homofobia y añaden desconocimiento por la otredad cultural. La voz estridula del asistente provoca la risa del público espectador. El empleado de Harrods le sugiere que llame a la india por su nombre de pila; el asistente encapsulado en un corsé y amarrado a una cuerda comienza la tratativa. El travestismo enriquece su *performance*: "... mientras me engancha en el radiador, es oportuno hacer un chiste para todos. Improviso una pose femenina frente al espejo y me pongo el sombrero fantasía para completar el cuadro. Se rien" (Larraquy, 2021: 67).

A su regreso, Dam lo recibe con los brazos abiertos y con la respuesta del embajador peruano en mano, "indio letrado y resentido" dirá, quien puntualiza con sutil ironía la colocación anómala de la Argentina blanca y burlona en el contexto cultural hispanoamericano.

El segundo capítulo es una carta de Dam dirigida al doctor Thibaud en la que narra su experiencia telepática. El relato está precedido por una cadena de recuerdos compartidos que destila misoginia y racismo. Las "muchachas en flor" agitando sus caderas al son de los tambores durante la fiesta patria, el quinetoscopio con la sugestiva imagen de una mujer "de nalga bien provista" y cara de italiana inclinada sobre un rosal, la noche pasada con las prostitutas en el Armenonville.

Entre el 21 y el 22 de setiembre, después del intercambio sanguíneo con el perezoso, el cuerpo de Dam es teatro de diversas manifestaciones paranormales conservadas en recuerdos. El primero es la imagen de un indio en la orilla de un río que viene mordido por una culebra y que interpreta como un maleficio; con el segundo, comprueba que se trata

de una mujer que se comunica con sus pares ejecutando movimientos vaginales; y el tercero consiste en dos relatos, una prueba de sobrevivencia colectiva y el mito antropogónico del grupo étnico. Todos los recuerdos rematan con el mismo colofón racializador: mientras que el hombre blanco concibe la fenomenología telepática como una “transacción mental”, para los originarios se reduce a una actividad recreativa, un “vicio” que se transmite mediante una secreción física. Aun así, la superioridad ética del “civilizado” se desploma en las escenas de flirteo, placer sexual y autoerotismo involuntario con las que Larraquy, exprofeso, pone a prueba al protagonista: “Yo sigo retorcido de placer como una culebra, cubierto de semen hasta los pies. Resisto a la india caliente que mientras piensa todo esto quiere que me autosuccione el pene para regodeo de ambos” (Larraquy, 2021: 112). Las reflexiones finales del contacto, expresadas con palabras desafectas, demuestran que la experiencia empática no fue suficiente para bajar el filtro cultural de la dominación:

Un dato llamativo del evento es que sumergirme en ella no alcanzo para amarla. Uno pensaría que ponerse en los zapatos ajenos es la base del amor y la solidaridad. No fue el caso. También es cierto que el evento no se llevó demasiado de mí. Estaba renovado por la experiencia de haber sido una india por un rato, pero me reconocía. Eso sí: lo que reconocía como mío y no de ella, me parecía arbitrario y reemplazable. Por suerte con las horas esa impresión se fue yendo (Larraquy, 2021: 115).

El segundo grupo de recuerdos reconducen al asistente. La primera escena es un evento traumático del asistente niño en el foyer del Teatro Colón con su madre, una docente italiana de clase media, melómana, con peinado exagerado y modales burdos. El complejo de inferioridad, la vergüenza de clase y el miedo al ridículo renuevan el prejuicio de la élite porteña hacia los sectores medios de origen inmigratorio. Sucesivamente, el foco se desplaza al asistente adulto,

que corre desnudo en la noche fría de Tandil para volver sobre la hipocresía moral del protagonista, que lo trata de “manfloro” mientras reprime el placer sexual que le provoca. Por último, su encuentro con O’Dogan, encargado de los asuntos del parque, permite retomar el tópico de la superioridad étnica del genotipo rubio aludiendo a la pervivencia de un modelo que aún se asocia a la distinción de clase.

El relato culmina con una escena de corte distópico y antisemita que eleva la cifra de lo fantástico: el asistente entra en un bar en el centro de Tandil, y lo atiende “un gordo en camiseta [que] parecía [un ruso] recién bajado del barco” (Larraquy, 2021: 139), ordena con un gesto circular y, como todos los clientes, conecta su brazo a una cánula de goma para consumir su pedido. La implementación de la telepatía, “para uso de espionaje privado y/o estatal, siempre a favor de los intereses de la patria” (Larraquy, 2021: 117), ya es un hecho.

La segunda parte de la obra está compuesta por un anexo que incluye cuatro contenidos que tematizan la fragilidad del Estado democrático, amenazado por la polarización interna y las fuerzas de facto. La construcción del edificio Atlas (Agrupación de Trabajadores Latinoamericanos Sindicalizados), transformado en Alas después del golpe de 1955, simboliza el intento de superación de la “grieta” en la sociedad argentina, metáfora de las insanables diferencias que enfrentan dos proyectos de nación. La transcripción textual del Decreto Ley 4.161 de Proscripción Ideológica del Peronismo (1956), y el interrogatorio de una mujer “ajenada” por equivocación, supervisado por un brigadier en una “cámara de intrusión”, refieren, con inequívoco estilo, a las prácticas de secuestro y desaparición forzada de personas durante la última dictadura militar.

El cierre final de la obra enlaza, en un epílogo desolador, los elementos que Larraquy ha ido diseminando a lo largo del texto para evidenciar, con lucidez y amarga ironía, los rasgos de un presente que no es más que la reedición cíclica de su propio esquema.

## Bibliografía

- Borrelli, Gabriela (10 de diciembre de 2020). “Charla en vivo con el escritor argentino Roque Larraquy”. En [www.youtube.com/watch?v=7PnFSzTMXjA](http://www.youtube.com/watch?v=7PnFSzTMXjA).
- De Man, Paul (1998). “El concepto de ironía”. *La ideología estética*. Madrid: Cátedra, pp. 231-261.
- Foucault, Michel (1977). *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta.
- Freud, Sigmund (1969). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza.
- Jauretche, Arturo (1987). *El medio pelo en la sociedad argentina (Apuntes para una sociología nacional)*. Buenos Aires: Peña Lillo Editor [1967].
- Jostic, Sonia (2011). “Novela ‘etnográfica’ o la logofagia de la cumbia villera”. *Cuadernos del Sur-Letras*, (41), pp. 151-172.
- Keve, Carolina (14 de febrero de 2020). “Los aborígenes que vivieron en cautiverio en el Museo de La Plata”. *La Nación. Historias*. En [www.lanacion.com.ar/lifestyle/historias-los-aborigenes-que-vivieron-en-cautiverio-en-el-museo-de-la-plata-nid2333997](http://www.lanacion.com.ar/lifestyle/historias-los-aborigenes-que-vivieron-en-cautiverio-en-el-museo-de-la-plata-nid2333997).
- Larraquy, Roque (2021). *La telepatía nacional*. Basauri: Fulgencio Pimentel.
- Sarlo, Beatriz (2006), “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”. *Punto de vista*, año XXIX, n.º 86.
- Vallejo, Mauro Sebastián (2016). “Telépatas porteños: la transmisión del pensamiento en la ciencia y la cultura de Buenos Aires (1880-1900)”. Universidad Andrés Bello, *Revista de Humanidades*, 34, pp. 91-116. En [hdl.handle.net/11336/179167](http://hdl.handle.net/11336/179167).



# La risa burlona del sufrimiento

## *Violencia y humor negro en la literatura policial cubana (Menéndez y Lunar)*

NELLY RAJAONARIVELLO<sup>1</sup>

### El extraño oxímoron del humor policial

Como choque voluntario entre lo siniestro y lo cómico, entre la gravedad de la maldad y la ligereza de la risa, entre el mundo sórdido del crimen, de la marginalidad, del tráfico y la delincuencia y el espacio de la diversión y desdramatización, el humor en la narrativa policial (o criminal) es una forma dialéctica de sondear las tinieblas del alma humana.

Curiosamente, el proceso cómico presenta con la historia policial una afinidad estructural y casi definitoria: ambos se basan en la *incongruencia*, es decir, en la aparición de contrastes, contradicciones, desajustes o desproporciones (hasta absurdos) que rompen con la realidad habitual o conveniente de las cosas y generan sorpresa (la anomalía inexplicable de un crimen, impensable, cuya tensión debe resolverse). Este es un elemento clave del humor: en psicología, el efecto humorístico surge cuando una incongruencia inesperada (una serie de elementos incompatibles con una situación coherente o un funcionamiento normal), tras un primer efecto de sorpresa, se resuelve en la mente del receptor, que la entiende y se apropia de ella, de manera que provoca risa o sonrisa<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Centre Aixois d'Études Romanes, Aix Marseille Université.

<sup>2</sup> La teoría tradicionalmente citada es el modelo de la "incongruencia-resolución" de J.M. Suls (1972).

Además, el sentido del humor de los detectives policiales les ayuda a observar el mundo de una forma inteligente y distante: esta mirada oblicua les permite captar, intuir y entender lo que otros no ven ni perciben. Esta brecha entre la realidad y su percepción, este paso lateral, es uno de los resortes principales del humorismo, así como un cuestionamiento del sentido común, de las normas y representaciones establecidas, creando espacios de crítica social, a veces con un potencial subversivo. Así sucede en las tramas neopoliciales de los cubanos Ronaldo Menéndez y Lorenzo Lunar, cuyas investigaciones ya no se centran en el desenmascaramiento de los culpables, sino, sobre todo, en el intento de comprender las motivaciones y las consecuencias de los actos criminales. Enmarcadas en la tradición cubana del choteo irreverente, que sigue siendo hoy una válvula de escape para las vicisitudes y los problemas económicos que viven los cubanos, indagan sarcásticamente en la expresión de la criminalidad en la sociedad cubana actual.

Descifrar los objetivos, las figuras y los efectos del humorismo en sus novelas requiere desmontar la sutil alquimia que se produce en ese espacio intersticial de la producción literaria (el acto de escribir) y la recepción del público (el acto de leer). Se sabe que analizar el humor es perder parte de su esencia, es aniquilar su sabor, como dijera Mark Twain: "... explicar el humor es como diseccionar una rana: se aprende mucho, pero al final del proceso, la rana está muerta"<sup>3</sup>. Nos limitaremos a aclarar su mecanismo, siguiendo el enfoque de Jean-Marc Moura que sugiere un análisis del significado literario del humor basado en las dimensiones cardinales del discurso (2010: 28) y en los tres pilares retóricos tradicionales: *ethos*, *pathos* y *logos*.

---

<sup>3</sup> Citado por el francés Hervé Le Tillet (2021), director del OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) y ganador del premio Goncourt 2020 por su novela cómica *L'anomalie*.

## Presencia y función del locutor: el *ethos*

La dimensión del *ethos* sería la del narrador y se relaciona con la presencia y la función del locutor en la obra, o sea, la imagen que el narrador enunciador o el propio autor proyecta de sí mismo en el discurso. Se caracteriza, sobre todo, en el corpus estudiado<sup>4</sup>, por su dimensión lúdica, marcada por el juego con el narratario y su interpelación directa. Una primera modalidad es el uso del “caso propio” como recurso humorístico, constitutivo de un espacio humorístico del yo en las obras estudiadas. En efecto, la serie “Crónicas del barrio” de Lorenzo Lunar se destaca por un dispositivo de enunciación radical que impone toda la narración en primera persona<sup>5</sup>, correspondiente al punto de vista del detective y desengañado policía Leo Martín, hijo de ese barrio que lo vio nacer y tan desgraciado como los demás vecinos.

Ahora bien, entre los elementos constitutivos del humorismo, Moura (2010: 50) recuerda que la subjetividad desempeña un papel relevante, razón por la cual el caso personal de un yo ficticio, dispositivo de base de los humoristas en escenario (en *stand-up*), se manifiesta también a menudo en la literatura humorística y ocupa el protagonismo central. Permite manifestar la subjetividad del personaje a través de ese yo, con fines de aniquilarlo poéticamente y en modo paródico, como en *Que en vez de infierno encuentres gloria*, con efecto circular entre íncipit y éxipit de la novela:

Vivir en este barrio le ronca los cojones.

Uno nace, crece, y echa la vida en este barrio para, cada día

---

4 Se incluyen para este trabajo la “trilogía de la miseria” inconclusa de Ronaldo Menéndez (dos novelas negras) y parte de sus cuentos, y la serie “Crónicas del barrio” de Lorenzo Lunar en torno a su detective Leo Martín (cuatro novelas).

5 Salvo en el cuarto *opus* conclusivo de la serie, *Miénteme más*, en que Leo Martín, de hecho, ha abandonado la policía y solo sigue investigando por su cuenta.

que pasa, quedar más convencido de que vivir en este barrio le ronca los cojones (Lunar, 2003, 9).

La frase inicial, como verdadero leitmotiv de toda esta novela –y, con variaciones, en las demás ocurrencias también–, funciona humorísticamente por vulgaridad inapropiada y cómico de repetición en todas ocasiones, retratando a un personaje hastiado de la vida, de su trabajo, que ha perdido fe en la humanidad en general. A lo largo del primer capítulo, el narrador, buscando sentido a su oficio vano ante la amplitud de la tarea, socava la representación moral que se tiene de la policía, cuyo uniforme apenas la distingue del resto de la población delincuente o miserable del barrio, igualmente desgraciada y desengañada. Esta cuestión vertebrada toda la narración, que concluye cíclicamente sin parecer haber avanzado a pesar de toda la investigación y resolución del caso:

Pensaba en por qué cojones me metí en la policía. Diez años en esto y todavía no lograba responderme la pregunta. [...].  
El asunto es que ni yo mismo puedo responderme por qué cojones me metí en la policía (120).

Así, entre los cuatro tipos de efectos del acto humorístico que distingue Charaudeau (2006: 35-38) en la relación que el locutor tiene con el destinatario, este ejemplo cumple por lo menos tres: la connivencia cínica (que busca demoler valores que la norma social considera positivos, como la justicia o el mantenimiento del orden social, presentado aquí como imposible), la connivencia burlona o de (auto)escarnio (que pretende descalificar al blanco de la burla, o sea, a sí mismo, degradándolo, mostrando sus defectos), y la connivencia crítica (que “busca compartir el ataque al orden establecido mediante la denuncia de falsos valores” [36, traducimos], como la probidad de la policía, la vocación que uno tiene por el oficio, etc.).

En *Las bestias* de Menéndez, novela centrada en la historia de un mediocre profesor de instituto amenazado por un

enigmático complot letal contra su persona sin motivo aparente, el relato es asumido alternativamente por un narrador omnisciente y un personaje homodiegético: el “Gordo-escritor-trafficante de armas y otros objetos (yo)” (2006: 32), con quien el protagonista entra en relación. La peligrosidad de ese típico magnate de los bajos fondos es inhibida mediante un cómico de repetición que lo designa sistemáticamente en adelante con esta larga y ridícula apelación (39, 61, 77, etc.), cuyo efecto acumulativo combinado con sistemáticos comentarios irreverentes o interpelaciones directas al narratario (con el que se identifica el lector) proyecta lúdicamente la figura del propio autor en el relato<sup>6</sup>.

Como aliado y adyuvante del profesor en su búsqueda de resolución del enigma, de pronto se permite comentarios intempestivos sobre el transcurso de la intriga o la situación, remedando réplicas caricaturescas de los detectives o policías (por ejemplo, el mítico “elemental” de Sherlock Holmes a Watson, 61)<sup>7</sup>. También se sirve burlonamente de la propia literatura para negociar con el peligroso sicario (Bill), prometiendo incluirlo como personaje en su próximo libro, con muy cómico efecto metatextual: “La gente iletrada como Bill nunca puede resistirse a la tentación de figurar en un libro, le otorga no sé qué delirios de grandeza” (80). La puesta en abismo culmina en la escena final del relato, cuando el Gordo descubre el cadáver nauseabundo e hinchado del profesor en su cama, y comenta, antes de abandonar el escenario del crimen: “... también le digo al muerto que él va a ser un personaje difícil” (92).

---

<sup>6</sup> Se presenta como autor posterior presumido del relato que estamos leyendo –toma apuntes para publicar luego sus *Obras completas* (19)–, a modo de vértigo borgesiano. Reaparece en *Río Quibú* (63) este personaje del “Gordo” escritor (y con todos estos mismos calificativos), como otro guiño lúdico al lector, autorreferencial e intratextual.

<sup>7</sup> Nótese que la misma parodia del lenguaje detectivesco aparece en boca del narrador omnisciente, rompiendo constantemente con la ilusión ficticia, con expresiones como “Tomemos nota” (23, 25), “Pasémoslo por alto” (25).

Como perito literario, ese narrador se permite incluso indicaciones narratológicas e interfiere constantemente con el narrador omnisciente, concluyendo una de estas irrupciones intempestivas con “Pero volvamos a la tercera persona” (61). El humorismo de este efecto metaficcional consiste en la artificialidad de la voz narradora que se desacredita, poniendo a luz la armazón y la fábrica del relato, incluso para describir situaciones críticas, como la confrontación del narrador con el sicario agresivo a quien trata de calmar: “He aquí cómo manejo la historia de superficie: [...]”; “He aquí cómo he manejado el subtexto: [...]” (80).

El *ethos* aparece entonces ante todo como una construcción cuidadosamente elaborada que se desarrolla con una escenografía adecuada destinada a subvertir la adhesión que normalmente se espera del lector: provoca al contrario su constante distanciamiento y cuestionamiento. La inteligencia del humorismo, que juega con el estatuto y el lugar de un locutor que se burla constantemente de sí mismo, logra una verdadera connivencia a la vez lúdica y crítica con el lector.

### **El juego con los valores y la emoción del lector: el *pathos***

El *pathos* se relaciona con el lector y tiene que ver con la emoción y el placer que el texto produce. Se centra en el efecto que logra sobre el receptor, no solo desde la persuasión, sino también mediante estrategias del discurso que juegan con sus emociones o sus valores: un ejemplo destacado es el humor negro.

A diferencia de la obra de Lunar, en que la risa alterna con el horror (de los casos investigados violentos y crueles), pero no se incorpora realmente a él, en la obra de Menéndez la risa se integra en la violencia o convive con ella, sirve para describirla y distanciarse de ella. Esto coloca al lector en una posición muy ambivalente e incómoda, puesto que se sonrío

de la tragedia o del sufrimiento ajeno. Ese malestar del lector, entre empatía y disgusto, impulsa una reflexión crítica sobre el mundo, y al mismo tiempo actúa como mecanismo de defensa psíquica, sustituyendo una realidad amenazante u horrorosa por una ficción euforizante, salvadora. En las novelas estudiadas, este humorismo aborda temas políticos y sociales como el hambre (o escasez de alimentos durante el Periodo Especial y después), el racismo, la muerte o el sufrimiento físico.

El tema del hambre da lugar a situaciones sorprendentes que divierten tanto como inquietan: por ejemplo, en *Que en vez de infierno encuentres gloria*, de Lunar, la escasez de carne lleva a la desaparición de animales en la ciudad (87): los pájaros (“totíes”) del parque Vidal de Santa Clara y los peces del parque de las Arcadas (carpas rojas y hermosos *goldfishes*) acaban en cazuelas. En *Las bestias* de Menéndez, el hambre se convierte en tema central. Un episodio emblemático de la crisis alimentaria cubana es “la pesca de alturas”, práctica surrealista presentada como perfectamente normal en el barrio, que consiste en pescar literalmente (con caña) gatos errantes de tejado como si fueran peces, en las azoteas de los edificios de la ciudad. Es narrada como una adaptación a la situación de hambre que vive toda la isla (que padece el protagonista profesor Claudio como todo el vecindario), para comer carne que ya no se encuentra en ninguna tienda.

Mediante la transposición extraña e inesperada de la pesca en el agua a otra en el aire, que supone la percepción del gato terrestre como si fuera pez acuático, se describe minuciosa y cruelmente la técnica de pesca y agonía del gato, en la que la barbarie y la violencia del sufrimiento animal son expresadas con distanciada parodia de jerga técnica (“enérgica parábola” de la caña, “histórico genuflexo” que lucha). Una segunda transformación cínica de los gatos nace de la hipocresía colectiva, ya que, una vez asados (y sin las orejas), se sirven como “conejos”, más aceptados como comestibles en el imaginario colectivo: “Una vez estofado y

servido, el felino dejaba de ostentar su condición ontológica para convertirse en ‘conejo de alturas’” (44). La enfatización de lo absurdo, mediante la hibridez múltiple o carnavalesca inversión entre categorías animales (pez/gato/conejo) y la humanización empática del pobre animal (“alaridos desnaturalizados [...] de recién nacido”, “manos felinas” que se aferran desesperadamente), generan tanto indignación como risa, combinando el cómico macabro y *gore*, en equilibrio permanente entre lo inverosímil y lo trágico.

Como en el cuento *ABC Diario*<sup>8</sup> antecedente de la novela, esa costumbre salvaje de la “caza de conejos de alturas” provoca al final una lógica “extinción de los gatos de tejado”, hilando la metáfora de la pesca intensiva, que obliga a los vecinos del barrio a atacar a los animales del parque zoológico, que van desapareciendo poco a poco a su vez: primero los avestruces, luego los cocodrilos, monos, aves, un camélido y otros herbívoros (45). Este patrón ya se había introducido en *Menú insular*<sup>9</sup>, añadiendo, como alternativa a la escasez de carne en el mercado, la cría ilegal generalizada de cerdos en la bañera doméstica de los hogares urbanos. Los mismos mecanismos de descripción distanciada de tortura animal, que incluye el encierro forzado en diminuto espacio y la operación de las cuerdas vocales de la bestia para mayor discreción (evitar los alaridos), reaparecen en *Las bestias* (45), extendiéndose, según la lógica de la violencia, a una tortura humana similar contra el sicario Bill, a quien el profesor logra apresar, y cuyo encierro en el baño, junto con el puerco y con los mismos tratamientos, es fríamente justificada en el relato como venganza y estrategia de supervivencia.

---

<sup>8</sup> Cuento de Menéndez (2013) publicado inicialmente en *De modo que esto es la muerte* (2002).

<sup>9</sup> Cuento de Menéndez (2013) publicado inicialmente en *El derecho al pataleo de los ahorcados* (1997).

El racismo en Cuba es otro tema muy serio tratado humorísticamente, con arte de concisión, como en este breve diálogo entre los dos sicarios negros, Bill y Jack:

J: Billy, ¿tú crees que los negros somos inferiores, quiero decir, más problemáticos, menos productivos para el Occidente? [...]. Me refiero a eso, a si somos o no inferiores.

B: No..., no si llevamos *dreds* (27).

Aunque enlazando dos formas del racismo, moral (los prejuicios sobre inferioridad o pereza de los negros) y física (los rizos del cabello afro como “cabello malo” o vergonzoso, siendo los *dreadlocks* una modalidad más despreciada aún), la respuesta de Bill no deja de parecer absurdo sofisma sin explicación, que genera comicidad. En realidad, esa razón lacónica es posiblemente mucho más profunda de lo que aparenta ser, aludiendo a una legitimación que la identidad afro ha ganado en ciertos espacios cubanos como la música, la danza o la religión, en los que la valoración del individuo pasa por el orgullo afrodescendiente y sus expresiones físicas como el cabello crespo. La moda de los *dreds* entre los raperos exitosos, por ejemplo, vistos como los que ganan mucho dinero, ha vinculado este peinado al poder económico. Ahora bien, el lector se entera más tarde de que los dos amigos son, en realidad, miembros de una secreta “Sociedad Abakuá” (63), que, como milicia secreta gubernamental (para eliminar a los enfermos de sida), les confiere un estatuto a la vez religioso y superior. El segundo nivel de comicidad, más sutil, de la respuesta de Bill radica pues en la condensación posible de todo este significado en la imagen de los “*dreds*”.

Por otra parte, la carga subversiva de este dúo de matones empieza con la sátira política que sus nombres generan, tanto sus apellidos cubanos como sus apodosanglosajones. En efecto, Bill y Jack se llaman en realidad Benito Agramonte y Julio Miguel de Céspedes, evocando a los héroes nacionales tan celebrados por la Revolución: Ignacio

Agramonte y Carlos Manuel de Céspedes, dos libertadores de la patria cubana, jefes militares de la guerra de los Diez Años. Siguiendo los pasos de sus ilustres homónimos históricos, Bill y Jack parecen, por lo tanto, cumplir a su vez una misión patriótica al contribuir a purgar y salvar a Cuba de una plaga que va gangrenando la sociedad: el sida. En efecto, son encargados por “La Sociedad”, en connivencia con el Estado y la institución hospitalaria, de eliminar discretamente a todos los contaminados de sida hasta el último sospechoso (el profesor). La transposición satírica ficticia es fácil de identificar: los portadores del virus equivalen a los “gusanos” de la Revolución, escorias de la sociedad que no tienen derecho a formar parte de la nación y deben ser eliminados, remedando el tratamiento reservado a todas las “conductas impopulares” e indeseadas en la Cuba real (homosexuales, prostitutas, disidentes del régimen, etc.).

Sin embargo, sus apodos anglosajones, típicos de las películas de acción o policiales norteamericanas, los transforman en traidores por usar nombres asociados al “enemigo imperialista”. Se inspiran, en particular, en el famoso dúo de sicarios Vincent y Jules de la película *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino, citados de hecho por Bill y Jack, remedando el famoso diálogo del film sobre las hamburguesas: “Oye, Jack, dicen que en Francia las hamburguesas se nombran de otra manera [...], no se pide un combo de *cheeseburger*, sino un *royal of cheese*” (34).

La influencia de Tarantino se vuelve evidente en *Las bestias*: un homenaje estético al espíritu y al universo del cineasta; el uso de violencia cruda y brutal siempre distanciada con humor mordaz. Culmina en el hilarante funeral del pobre Beni (Jack), asesinado por el profesor en plena calle, una de las páginas más cómicas de la intriga (59-60). La letanía solemne que inicia el amigo Bill con el coro funerario (“El Beni, El Beni, El Beni, [...] el Beniiii”), conve-niente para un homenaje religioso al difunto, se mezcla con una creciente carga erótica y sexual en torno a la viuda y

entre hombres y mujeres, impregnada de ritual afrocubano (“rumba”, “aguardiente”, trance colectivo), y concluye con un desopilante contrapunto coral que conjura la muerte: a “Beniiii”, se responde con el patriótico apellido “Agramonteeeee” (60).

El ejemplo de Tarantino abre una larga lista de referencias fílmicas en *Las bestias*, que siempre sirven para ambientar escenas y caracterizar a los personajes, asociándolos o comparándolos sea con héroes ficticios de películas occidentales (*El hombre de Mallorca*, *Taxi Driver*, *2001: Odisea al espacio...*), sea con iconos del cine anglosajón: Marilyn Monroe el día de su canción de cumpleaños al presidente Kennedy, en 1962; las fotos de Humphrey Bogart con su mítico cigarrillo en la boca; la fuerza de Steven Seagal en sus películas de acción... La intermedialidad en la novela, además del cine, incluye también otras esferas de la cultura pop (canciones, series televisivas...), lo que permite hablar directamente al subconsciente del público y desplazar repentinamente el mensaje a otro universo, por comparación a menudo incongruente, sirviendo de cómico socavamiento narrativo: nada se toma realmente en serio.

Asimismo, en todas las novelas de Lunar, la intermedialidad también juega un papel central; especialmente a través de la música. Los títulos de la serie policial aluden a canciones populares como el bolero, el tango, el son o el merengue. El retrato de “la Cuqui”, pintoresca prostituta de barrio en *Usted es la culpable* (2006: 37-39), es representativo de esta amplia galería de personajes que van formando un gran fresco social animado y se vinculan humorísticamente con las canciones populares. Ella, observada todo el día por los borrachos de la esquina, cumple todas las tareas domésticas cotidianas bailando y “oyendo un disco de los Van Van”, y es descrita en una página de ritmo y son a la manera de este grupo musical, jugando con los sonidos, las repeticiones y la paronomasia (“Se van. Van borrachos. Se van”): una bocanada de alegría y humor en medio de la miseria social.

## Formas literarias y discursivas del humor: el *logos*

El *logos* concierne a la estructura argumentativa del texto, y, en el humor literario de Menéndez y Lunar, implica un juego con la lógica y el razonamiento, expresándose mediante un discurso falsamente racional, a menudo insólito, impertinente, o falaz, basado principalmente en la ironía y el sarcasmo.

En *Las bestias*, el cerdo se erige como eje de la trama, ya que desde el título se anuncia el proceso de deshumanización en el cual los humanos son grotescamente animalizados, y los animales, como el cerdo, cosificados, o sea, un proceso de degradación en cascada. La mecanización del cerdo devorador, designado sistemáticamente como “aquella máquina de devorar todo lo que no sea su propio cuerpo” (17 y muchas otras ocurrencias), funciona como cómico de repetición e ilustración de lo que Bergson define como “lo mecánico calcado sobre lo vivo”, en su conocido ensayo *La risa* (1900).

Además del cerdo, el abundante bestiario de la novela incluye más de cuarenta especies, utilizadas para describir características humanas (físicas, de carácter, de comportamiento...). Se mueve la trama en medio de esta “jungla” salvaje y variada de animales (o humanos animaloides) que evoca cómicamente el peligro y las estrategias de poder para sobrevivir. Un episodio emblemático es la mordedura de un coatí a Claudio en Brasil, evento contado con hilarante distancia a pesar de las graves consecuencias sanitarias para el protagonista, y que satiriza además la figura de “ciertos funcionarios” (15) mediante comparaciones con estos animales (su aspecto y comportamiento).

Otro recurso muy presente en la novela de Menéndez es la parodia de registros técnicos y especializados (jerga de la filosofía, estética, lingüística, del psicoanálisis...) y el contraste de discursos: se emplea un lenguaje técnico para describir situaciones triviales, generando humor a partir del desfase entre lo erudito y lo cotidiano. Por ejemplo, para

indicar que el profesor Claudio quiere “verificar, in situ, que los rumores eran ciertos” (43) sobre la desaparición de los gatos del techo, el narrador opone la referencia filosófica del “precepto nominalista<sup>10</sup> según el cual *la palabra es la cosa*” al pragmático dicho popular “Ver para creer”, contrastando cómicamente los dos registros para expresar una cosa simple: Claudio no cree en los rumores y quiere comprobar con sus propios ojos.

Lo mismo ocurre en el diálogo entre Claudio y el Gordo tras el asesinato del matón Jack, narrado con términos de teoría teatral como “distanciamiento brechtiano” y “método de Stanislavsky” (62) para formular simples interrogantes como “¿Cuál es el problema?”. El efecto cómico brota del contraste entre lo culto y lo trivial, lo intelectual y lo popular, lo erudito y lo vulgar. Puede llegar a extremos con el uso de elementos obscenos cuyo desfase absoluto intensifica el efecto humorístico. Por ejemplo, un simple gruñido del barman es comparado con “la negación de un macho rinoceronte a dejarse hacer el tacto anal” (53) o la reflexión del veterinario al ver que la aguja de la anestesia quedó plantada en la lengua del cerdo (“Profe, dice, su puerco se ha hecho un *piercing* en la lengua: dicen que es bueno para el sexo oral”, 73) destacan por su lezamiana extravagancia, mientras que vinculan lo vulgar con lo sofisticado.

Por último, el humor en las obras de Menéndez y Lunar refleja tanto una crítica al contexto cubano, como una estrategia de resistencia, propias de la tradición del choteo cubano. Frente a la crisis social, el humor permite a los personajes tanto como al propio lector mantener el control emocional y, mediante el distanciamiento, enfrentar la adversidad y poder explorar la maldad, hablar del horror. Este mecanismo de “reír para no llorar” o “reír a pesar de todo” transforma la tragedia en reflexión, evocando el análisis freudiano del humor como acto liberador:

---

<sup>10</sup> En filosofía del lenguaje, el nominalismo es una doctrina que niega la existencia objetiva de los conceptos generales, considerándolos meras convenciones o nombres (cf. *DRAE*).

el humor es transformar la emoción en inteligencia, es propio del hombre que se niega a sufrir y se pone a pensar para recuperar el control sobre la realidad.

## Bibliografía

- Bergson, Henri (1924), *Le rire. Essai sur la signification du comique*. París: Alcan.
- Charaudeau, Patrick (2006), “Des catégories pour l’humour ?”. *Questions de Communication*, 10, pp. 19-41.
- Le Tillet, Hervé (2021), “Cartographie de l’humour en littérature”, conferencia para la “Nuit de la lecture”, BPI, grabada por France Culture.
- Lunar, Lorenzo (2003), *Que en vez de infierno encuentres gloria*. Granada: Zoela.
- Lunar, Lorenzo (2005), *La vida es un tango*. Córdoba: Almuzara.
- Lunar, Lorenzo (2006), *Usted es la culpable*. Córdoba: Almuzara.
- Lunar, Lorenzo (2019), *Miénteme más*. Madrid: Atmósfera Literaria.
- Menéndez, Ronaldo (2006), *Las bestias*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Menéndez, Ronaldo (2008), *Rio Quibú*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Menéndez, Ronaldo (2013), *Contes cannibales. Cuentos caníbales*, ed. bilingüe con trad. francesa de Sophie Gewinner. Saint-Nazaire: Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs, col. Les bilingues.
- Moura, Jean-Marc (2010), *Le sens littéraire de l’humour*. París: PUF.
- Suls, Jerry M. (1972), “A Two-Stage Model for the Appreciation of Jokes and Cartoons: An Information-Processing Analysis”. Goldstein, Jeffrey H. y McGhee, Paul E. (eds.), *The Psychology of Humor. Theoretical Perspectives and Empirical Issues*, New York: Academic Press, pp. 81-100.

# El dictador es un águila con superpoderes

## *La representación del terrorismo de Estado en Mambo de Alejandra Moffat*

ALICE FAVARO<sup>1</sup>

El corpus de novelas, obras teatrales y películas realizado por la “generación de los hijos” en las últimas décadas ha dado vida a un amplio debate sobre cómo representar la infancia en clandestinidad, un período en que el pasado está reelaborado como fábula, pero no mediante una falsificación de los acontecimientos, sino instaurando en primer plano el carácter de creación de la memoria (Amado, 2004). En estas obras, narradas a partir de una mirada que se considera “menor”, la infancia se relaciona con dos memorias: la memoria heredada de los padres y la memoria experimentada en la infancia (Basile, 2020: 51-52). Por lo tanto, aplicar el concepto de “posmemoria”, elaborado por Marianne Hirsch (2008), no resulta completamente apropiado ya que los hijos de los militantes y desaparecidos, a diferencia de la segunda generación que ha sobrevivido al Holocausto de la que habla Hirsch, sí tuvieron una experiencia directa del terrorismo de Estado que involucró tanto a los padres como a ellos y padecieron, de una manera o de otra, las políticas del terror estatal, como, por ejemplo, el secuestro de los padres, el allanamiento de la casa, la infancia clandestina, las mudanzas, las visitas a los padres en la cárcel, el nacimiento

---

<sup>1</sup> Università Ca' Foscari Venezia.

en cautiverio, la apropiación por parte de los represores, la entrega a diversas familias, el exilio, etc.

Por esta razón, tal vez, sería más pertinente definir a los hijos de los militantes como pertenecientes a la “generación 1.5”, término que emplea Susan Rubin Suleiman (2002) para referirse a aquellos niños que padecieron los avatares traumáticos del Holocausto, pero sin comprenderlos del todo, debido a la edad que tenían. Es decir que se trataría de *child survivor* del Holocausto, como los define la autora, en que el factor de la edad resulta fundamental para marcar las diferencias entre los que eran demasiado jóvenes para recordar (0-3 años), los que eran suficientemente jóvenes para recordar pero demasiado jóvenes para entender (4-10 años), y los que eran suficientemente grandes para entender pero demasiado jóvenes para tomar decisiones (11-14 años). Esta perspectiva se puede aplicar también al Cono Sur, en que no es posible separar de modo tajante los testigos directos e indirectos porque separarlos quiere decir considerar que la generación de los hijos ha vivido totalmente alejada de la experiencia política de sus padres y ha heredado los recuerdos mediante una mera lógica hipermediada (Logie *et al.*, 2015). En cambio, muchos de los hijos de los militantes tienen recuerdos propios de episodios acontecidos durante el período dictatorial, y, entonces, la dinámica intergeneracional alcanza un mayor grado de complejidad con respecto a la estructura de la transmisión elaborada por Hirsch (Logie *et al.*, 2015: 3-4).

Por estos motivos, como la definición de “segunda generación” resulta restrictiva, parece más adecuado adoptar la definición de “generación intermedia” ya que hablar en términos de segunda generación supone un modo residual, tangencial y distante, o mediado, del sufrimiento de las políticas dictatoriales e implica el carácter de víctima indirecta, aludiendo a un estatuto secundario respecto a la primera generación (Basile, 2020: 51).

De hecho, el golpe militar en Chile afectó directa e indirectamente a muchos niños que fueron víctimas del

secuestro, la tortura y la desaparición de familiares, vecinos y amigos. Los diecisiete años de dictadura se marcaron en los cuerpos de la niñez no solo en su derecho a la vida, sino también en las brutales transformaciones económicas y socioculturales que se produjeron durante este período y que modificaron para siempre el país en todas las dimensiones posibles (Errázuriz, 2009). En la literatura chilena contemporánea, la tentativa de rescatar a un sujeto periférico y subalterno como el niño es paradigmática porque, en muchas de las novelas y de los relatos, no hay víctimas directas entre quienes escriben, pero, igualmente, se logra poner de manifiesto hasta qué punto la dictadura dejó una huella en las subjetividades de los hijos y las hijas y en la construcción de sus identidades (Fandiño, 2016).

Entre las novelas que pertenecen a la “literatura de los hijos” o “generación de la posdictadura” (Drucaroff, 2011), es decir, la literatura producida en el Cono Sur por autores nacidos entre los años 70 y 80 que han vivido los años de la dictadura militar desde una perspectiva de niños y adolescentes, sobresale una necesidad de comprender, reconstruir, resignificar el pasado, intentando releer la historia oficial a través de la memoria mediada por el tiempo brumoso y emocional de los recuerdos<sup>2</sup>. Los textos no se agotan en la perspectiva de las víctimas directas, es decir, los hijos y las hijas de personas desaparecidas, sino que se amplían a descendientes de colaboracionistas, de represores y de familias sin vínculo con el régimen, lo que evidencia el impacto del pasado traumático y sus efectos tentaculares en las tramas colectivas, familiares y subjetivas (Fandiño, 2016).

Uno de los elementos reiterados de este tipo de narración es la incomodidad y el sufrimiento que vivieron los niños al no poder descifrar lo que estaba ocurriendo porque

---

<sup>2</sup> Esa producción literaria se desarrolla alrededor del grupo H.I.J.O.S., nacido hacia mediados de la década de los 90 en Argentina, que incluye a autores que pertenecen a una segunda generación formada por quienes fueron los hijos y las hijas de las víctimas de la dictadura militar.

no estaban en edad de entender y no comprendían “el idioma” de los adultos, quienes actuaban una práctica de ocultamiento de lo real. De hecho, no recibían explicaciones y vivían hundidos en un silencio espeso que representaba un malestar existencial por ser dejados, voluntariamente, alejados de la verdad, solos en la tentativa de descifrar lo que se escondía detrás de la realidad y en los huecos del relato colectivo. Aquí propongo reflexionar sobre la representación grotesca del dictador en *Mambo* (2022), de Alejandra Moffat<sup>3</sup>. En la novela se representa la experiencia de la infancia en clandestinidad durante la dictadura chilena desde la perspectiva de un sujeto marginal y silenciado como la niña, en que la memoria y los silencios transmitidos en el seno familiar son los elementos clave dentro de los cuales intentar completar, por fragmentos, la historia. A través de la narración, la protagonista construye, paulatinamente, la historia de su infancia y de su familia en una práctica de reconstrucción de la memoria.

## La infancia en clandestinidad

*Mambo* se publicó en 2022 por Montacerdos, editorial santiaguina independiente, y relata, en primera persona, la historia de Ana, la niña protagonista, a partir del día de su nacimiento. La narración, que ya desde el principio dialoga con lo absurdo y lo fantástico, se estructura en tres capítulos que corresponden a las tres casas en que la niña, junto con la hermana Julia y los padres, se muda a lo largo de la clandestinidad que vive la familia, huyendo de la capital para poder sobrevivir a los militares que los están buscando. Estos cambios no implican únicamente un movimiento

---

<sup>3</sup> Alejandra Moffat nació en Chile en 1982, es escritora, guionista y dramaturga. Publicó su primera novela, *El hacedor de camas*, en 2011 (Sangría). Actualmente imparte clases de escritura, guion y dramaturgia en universidades e instituciones de México y Chile.

espacial, sino también el crecimiento y la transformación tanto de Ana y de Julia, como de los distintos periodos sociopolíticos de la dictadura en Chile.

A partir de la primera página, la niña explica que afuera del hospital había cuatro militares armados y que, durante el parto, su mamá tuvo que repasar su plan de fuga “como si fuera la secuencia de una buena película de acción, que incluía cortes de luz, explosiones, saltos de rejas y el robo de un auto” (Moffat, 2022: 12). El clima de terror en que vive la familia nunca se explicita, pero se percibe cuando la niña se detiene sobre las descripciones de las “raras” costumbres que tienen los padres, como, por ejemplo, cuando explica que nadie en la familia usa su verdadero nombre o que el padre duerme vestido:

Mi papá dormía vestido y la radio se guardaba en el clóset, entre medio de las frazadas, fuera de nuestro alcance. Mi papá se llamaba Daniel y mi mamá Alicia, pero muy pocas veces los escuché usar esos nombres (Moffat, 2022: 14);

De regalo mi mamá nos hizo dos pulseras con todas nuestras iniciales de mentira para que nunca fuéramos a olvidarlas (Moffat, 2022: 41);

Mi mamá nos explicó que las pulseras nos daban poder, que podíamos ser invisibles (Moffat, 2022: 49);

Las letras de nuestras pulseras quedaron así: MAMBO. Mónica. Marcela. Andrea. María Beatriz y Óscar (Moffat, 2022: 67);

Mi mamá le pidió a mi papá que nos dibujara detalladamente a los militares y carabineros para que supiéramos identificarlos, y no los anduviéramos confundiendo con cualquier señor de pelo blanco que anda en busca de su perro (Moffat, 2022: 39).

La narración se construye alrededor del relato contado desde la perspectiva de la niña que sigue sin entender por

qué los adultos hablan en clave, pero que, de a poco, arma su propia historia. Ana describe todo lo que ocurre con la ingenuidad de su mirada infantil, y hay acontecimientos que se repiten y que ella y su hermana no logran entender, como, por ejemplo, la llegada, todas las semanas, de un taxista que deja un sobre, a escondidas, debajo de la puerta; los mapas que la mamá les dibuja para que las hijas no se pierdan en el bosque; la costumbre de apagar las luces y encender las velas durante las noches en que escuchan disparos o helicópteros; el hecho de que su escuela antes se llame Gabriela Mistral y luego A-32 porque, según ella, a los militares les encantan los códigos.

Ana vive en un clima hecho de prohibiciones, mentiras, juegos imaginarios cuyos protagonistas son los animales y las criaturas fantásticas que el padre le dibuja y que va buscando en el bosque —el espacio donde todo es posible—, pero no puede hacer preguntas, pedir más de lo que los padres han decidido que ella y su hermana pueden saber. Las niñas logran descifrar lo que está pasando solamente en el momento en que infringen las leyes establecidas por los padres. Por ejemplo, descubren el contenido de los sobres que lleva el taxista, y que los padres les habían ordenado que por ningún motivo podían tocar, solo al espiarlos mientras leen velozmente y a escondidas las cartas para luego romperlas en pedazos pequeños y tirarlas en el váter para no dejar ninguna huella.

La metamorfosis de Ana, en su pasaje de la niñez a la adolescencia y en su capacidad de entender, ocurre a medida que va descubriendo que los padres le están ocultando la verdad para protegerla. Uno de los primeros cambios acontece precisamente en el nombre que ella elige por sí misma: Anaconda, como si fuera su apodo, su “nombre de guerra”, pero que los padres le prohíben utilizar:

Antes de dormir les conté emocionada mi idea de tener un nuevo nombre per me dijeron que por ningún motivo podía ser Anaconda. Que afuera de la casa tenía que usar nombres

más creíbles. [...]. Y que a cada extraño, teníamos que darle la misma información. Así que nuestros nombres de mentira serían Marcela y Andrea. Y de los papás: María Beatriz y Óscar. Mi mamá me advirtió que era importante que los recordara, así que los estuve repitiendo en voz alta por una semana (Moffat, 2022: 39).

La transgresión de ciertas normas impartidas por los padres —porque hay algunas que por ninguna razón pueden desobedecer porque saben que no obedecerles es mucho más peligroso que encontrarse con un lobo en el bosque— lleva a Ana y a su hermana Julia al descubrimiento, inevitable, de que están viviendo en clandestinidad y de que los padres son militantes. De hecho, a medida que se acerca el fin de la dictadura, las niñas se encuentran, junto con los padres, cada vez más próximas a la ciudad, y son progresivamente más las personas con las que pueden hablar y que les cuentan brutalmente lo que está pasando en el país, desprotegiéndolas de la verdad. De hecho, es una vecina quien les cuenta la verdadera historia sobre sus padres:

—Qué triste por todo lo que han pasado sus papás, pobres [...]. —Les voy a contar pero me tienen que prometer que no le dicen nada a sus papás. Nada de nada. [...]. —El mismo día del golpe los agarraron a todos y los metieron en el subterráneo de un banco en Valparaíso, y los mataron. Estaban como locos esos días, bueno, no solo esos días, pobres. Sus papás se salvaron por esto —nos indicó un pequeño espacio de aire entre sus dedos. [...]. Me sentí mareada de repente. Dejé de escuchar la televisión. Julio me dijo algo que tampoco entendí (Moffat, 2022: 147).

La verdad se descubre de manera atroz, de repente, caminando por la ciudad, al toparse con una manifestación donde la mamá intenta desviar el camino para que las niñas no se den cuenta de que, entre las mujeres, está también la mamá de Mónica, una amiga de familia muy querida por las niñas, marchando con un gran cartel con la foto de su hija, detenida y desaparecida. Al ver la foto de la mujer, las niñas

empiezan a sentirse mal, no respirar bien y no poder dormir por la noche a causa de las pesadillas. De hecho, Mónica, que siempre las cuidaba y se quedaba jugando con ellas, ha desaparecido de un día a otro de sus vidas, sin motivo, sin que los padres les explicasen el porqué.

## La representación del dictador

Uno de los elementos reiterados en *Mambo* es la representación grotesca de Augusto Pinochet, al cual Ana alude constantemente, pero sin nombrarlo con su verdadero nombre o con su rol, como si se tratara de otra criatura fantástica que forma parte de su imaginario infantil y que tiene superpoderes. Al principio de la novela, se lee:

Pinocho era superior a los murciélagos y los vampiros. Sabía volar, atravesar túneles, escalar montañas y te podía devorar de un solo mordisco. Cuando mi papá lo dibujaba en su libreta parecía un águila gigante; su capa gris tenía forma de las alas, los pelos de su bigote formaban un pico y las medallas en su pecho estaban deformes, como si se hubieran derretido al sol. El águila usaba lentes oscuros aunque estuviera lloviendo y le sacaba brillo a sus zapatos negros hasta lograr que se reflejara su cara. Algunas noches que con Julia reconocíamos su voz gangosa y aguda en la radio nos quedábamos jugando a colores hasta que se nos quitara el miedo (Moffat, 2022: 14).

A lo largo de toda la narración, la niña imagina al dictador como si fuera un águila y lo teme sin saber por qué, simplemente porque los padres le han dicho que es malísimo, enfatizando su frustración y su condición limitante de niña que está educada a partir de una dimensión dual entre lo que es bueno y lo que es malo, lo que se puede y lo que no se puede hacer.

A medida que la narración llega hasta el final, el terror que Ana tiene hacia el dictador y los militares se acentúa

y va creciendo. Una noche se despierta y encuentra a sus familiares mientras llenan una bolsa de basura de sus objetos personales y queman algunos libros y libretas en la chimenea, y, al preguntar qué está pasando, le contestan que el águila anda cerca y que tienen que irse lo más rápido posible. El padre, preocupado por que las hijas puedan confundirse y no reconocer a los militares, les hace continuamente dibujos, y, en la mitad de la novela, leemos:

Algunos militares caminaban por el centro con la cara pintada de verde, como si estuvieran en la selva o en un pantano lleno de cocodrilos. Eran iguales a los dibujos que nos había hecho mi papá. Otros usaban pantalones café, lentes oscuros y chaqueta de cuero negra. Esos eran los más peligrosos porque pasaban buscando gente para llevársela. Mi papá nos dibujó el modelo del auto para que nunca pasáramos cerca de ellos (Moffat, 2022: 91).

De hecho, los militares están dibujados por el padre con dientes de vampiro, precisamente como se representa al dictador chileno en la notoria película de Pablo Larraín, *El conde* (2023). Al preguntar “¿Es verdad que Pinocho se puede transformar en un lobo?”, el papá le contesta “Ningún lobo tiene los colmillos tan grandes como él” (Moffat, 2022: 46). La elección de atribuir a los “malos” rasgos zoomórficos, monstruosos y vampíricos permite pensar, escribir y retratar lo político desde lo animal. Las metáforas animales sirven, entonces, para realizar una sátira gráfica y textual, poniendo en cuestión al Gobierno, acercándolo a lo monstruoso, pero, al mismo tiempo, intentando proteger a las niñas y el tiempo de la infancia. El hecho de emplear imágenes y expresiones zoomórficas y monstruosas, sirviéndose de las categorías de animalidad, remiten a la larga tradición en torno a las metáforas políticas del Estado y el poder en que el pensamiento político es animalizado y en que las bestias devoran al cuerpo estatal. En otros fragmentos del texto, Ana explica que el dictador hasta puede llegar a comerse a los niños, como en los peores cuentos de terror:

Le contamos a Mónica que algunas noches nos daba miedo que viniera el puma o el águila a cazarnos. [...]. Al final, le expliqué que el águila siempre se quiere llevar a los niños para comérselos, porque somos igual de sabrosos que los terneros y los chanchitos. Que nos metería en una olla grande y nos cocería bien antes de masticarnos y tragarnos. Ella nos hizo cariño en el pelo mucho rato y nos aseguró que no había de qué preocuparse [...] que Pinochet ni nadie nos iba a encontrar jamás (Moffat, 2022: 47-48).

Los padres de las niñas se sirven incluso del humor negro para representar a Pinochet:

También dibujó a Pinocho con su capa gris y lentes oscuros siendo aplastado por un camión de leche. Nos reímos mucho. El águila estaba muerta y en vez de manos y zapatos brillantes tenía patas de vaca. [...]. Antes de tirarlos por el wáter, mi papá rompía todos los dibujos (Moffat, 2022: 39).

A partir de la representación del dictador como bestia feroz, la niña empieza a fantasear sobre el reino en que vive, al final de la Tierra, y dibuja un mapa imaginario para exorcizar el miedo:

El mapa que había en la pared del baño indicaba cómo llegar a la casa del águila que estaba al final de la tierra, en la Gran Montaña Nevada del Sur. [...]. El águila tenía siete perros peludos, dos cocodrilos mellizos y un tiburón de escamas negras. Dormía en una cueva de piedras brillantes. Las piedras le hablaban en los sueños y le revelaban secretos como, por ejemplo, que nuestra casa era café porque estaba hecha de chocolate. Había que caminar con mucho cuidado porque tenía las garras afiladas y buena vista. Le mostré el mapa a Julia y le propuse que me ayudara con el que estaba en el techo de nuestra pieza, pero a ella solo le interesaba buscar palabras en el diccionario. Le pedí si me podía buscar una. Estuvo de acuerdo y pasó su dedo sobre distintas páginas hasta que se detuvo debajo de una, y leyó lento, en voz alta. —Ave rapaz diurna, de ochenta a noventa centímetros de altura, con pico recto en la base y corvo en la punta, cabeza y tardos vestidos

de plumas, cola redondeada casi cubierta por las alas, de vista muy perspicaz, fuerte musculatura y vuelo rapidísimo. [...]. Yo por mientras pensaba que me tendría que hacer un vestido de plumas para el viaje a la Gran Montaña Nevada del Sur. Así el águila creería que era su hija. Y hasta me dejaría comer un poco de helado de frutilla que tenía escondido al fondo de la cueva de piedras (Moffat, 2022: 87-89).

La representación grotesca del dictador, en la novela, se relaciona con la iconografía típica del personaje construida a partir del golpe de Estado en los diversos medios de prensa, fuera del país y en el espacio público nacional. De hecho, son numerosos los periódicos extranjeros que, a través de caricaturas, ofrecieron una imagen satírica de Pinochet, inspirándose principalmente en la notoria foto del dictador con lentes oscuros que tomó Chas Gerretsen el 18 de septiembre de 1973. A pesar de que, en la prensa nacional chilena, algunos medios de oposición lo dibujaron, no era tan común (salvo los trabajos de Guillo); en cambio, fuera de Chile, era un personaje muy conocido y caricaturizado como un villano, un malvado, la encarnación del mal y de las maneras más diversas: un vampiro con la capa, un monstruo, un dragón, un asesino, un carnicero, animalizado como un gorila, un cerdo o una hiena (Gárate Chateau, 2020).

La historia se desarrolla en este clima de mentiras, terror y mundos imaginarios creados por las hermanas y los padres, en un *crescendo* hasta el momento final en que la niña explica que la dictadura ha finalmente terminado:

Después vino un silencio sepulcral. Los vecinos se fueron porque les empezó a dar miedo que algo malo hubiera pasado. Nadie decía nada del resultado de la votación, aunque había rumores que el águila había sido vencido. Lo volví a sentir instalado en todas partes, en el comedor, en el techo, en los focos, arriba de los árboles, en las ventanas. [...] Nosotros con mis papás sí, estábamos todos un poco borrachos. Yo casi no podía creer que esa felicidad existía, pero era cierto, habíamos logrado vencer el águila (Moffat, 2022: 168-169).

## Conclusiones

Concluyendo, la novela aborda los efectos de la violencia y el autoritarismo, el miedo infantil y las posibilidades de la memoria como indagación temporal y existencial. *Mambo* se relata desde una perspectiva subalterna, desde un lugar marginal en que la niña aparece como figura transgresora porque denuncia un sistema de valores que no puede respetar, precisamente porque no entiende. Las niñas protagonistas no tienen un papel principal en la historia familiar, sino que están al lado de los personajes adultos, acompañando la acción, siendo testigos, pero también preguntando, queriendo saber, cuestionando y fantaseando.

El humor negro y la sátira sirven a los padres para proteger a las niñas, brindándoles una imagen del dictador parecida a un ave de presa, un cazador, un águila. Es solo a través del miedo que las niñas tienen al pensar que el águila puede capturarlas como aprenden a cuidarse y a ser prudentes para poder sobrevivir en el clima de terror generado por la dictadura. Por lo tanto, la animalidad emerge al monstrificar la política en que la zoología política<sup>4</sup> configura lo humano y el poder desde la animalidad y la mezcla con deformaciones monstruosas (Von der Heiden *et al.*, 2007).

A través de la sátira, del humor negro y del grotesco, se representa al dictador y se crea una imagen de él que genera terror en un sujeto que se considera subalterno, como la niña, considerada incapaz de entender por parte de los adultos, y víctima, ella también, del terrorismo de Estado. Pero de un terrorismo de Estado mediado por parte de los padres y de los seres queridos, que tienen la finalidad de protegerla y aislarla de la brutalidad de lo real.

---

<sup>4</sup> La definición de “animal político” se refiere a un género donde lo humano es pensado desde una indeterminada bestialidad, un ser mezclado o en proceso, por ello concerniente a las deformaciones monstruosas.

## Bibliografía

- Amado, Ana (2004), “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción”. Amado, Ana y Domínguez, Nora (comps.). *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, pp. 43-82.
- Basile, Teresa (2020), “Las narrativas de la memoria en H.I.J.O.S. e hijos/as”. Basile, Teresa y González, Cecilia (coord.). *Las posmemorias: perspectivas latinoamericanas y europeas*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, pp. 35-76.
- Drucaroff, Elsa (2011), *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Planeta.
- Errázuriz, Luis Hernán (2009), “Dictadura militar en Chile: antecedentes del golpe estético-cultural”. *Latin American Research Review*, 44: 2, pp. 136-157.
- Fandiño, Laura (2016), “Las memorias de los hijos en la literatura argentina y chilena. Sobre la transmisión y la recepción de los legados en torno al pasado traumático”. *Cuadernos del ALFAL*, 9, pp. 139-149.
- Gárate Chateau, Manuel (2020), “De la caricatura de prensa extranjera al museo histórico nacional. Algunos antecedentes históricos en torno a la polémica sobre la representación gráfica de Augusto Pinochet en el espacio público”. *Atenea: Revista de Ciencias, Artes y Letras*, 522, pp. 249-266.
- Logie, Ilse y Willem, Bieke (2015), “Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada”. *Alter/nativas*, 5, pp. 1-25.
- Moffat, Alejandra (2022), *Mambo*. Santiago: Editorial Montaceros.
- Suleiman, Susan Rubin (2002), “The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust”. *American Imago*, 3: 59, pp. 277-295.
- Von der Heiden, Anne y Vogl, Joseph (2007), “Vorwort”. Anne Von der Heiden, Joseph Vogl (eds.), *Politische Zoologie*. Berlin-Zürich: Diaphanes, pp. 7-12.



**Segunda parte.  
El humor frente  
a la tragedia**



# “No mataría ni a una mosca”

## *Ironía y discursividad en los juicios por violaciones a los derechos humanos en Chile (1993-2023)*

NICOLÁS LÓPEZ PÉREZ<sup>1</sup>

### A modo de introducción

En un ensayo de 1945, Hannah Arendt intentó una primera prosopografía del funcionario engranaje base del Tercer Reich:

Ha llevado tan lejos la dicotomía de las funciones privadas y públicas, de la familia y el empleo, que ya no es capaz de encontrar en su propia persona ninguna conexión entre los dos. Cuando su labor lo fuerza a asesinar personas no se considera a sí mismo como un asesino porque no lo ha hecho por voluntad, sino en ejercicio de su profesión. Por mera pasión no mataría ni a una mosca (1994: 130).

En un tenor similar, Slavenka Drakulić, al reportar los juicios ante el Tribunal Penal Internacional para la antigua Yugoslavia (TPIY), pone de relieve la conocida *banalidad del mal*: “Se jactó de que tenía que matar a veinte o treinta personas antes de tomar el café de la mañana” (2004: 79). Tanto este sujeto modelo, burgués, formado para prestar servicios al Estado que describe Arendt, como Goran Jelisić (el auto-denominado Adolf Hitler serbio) no hacen sino erizarnos

---

<sup>1</sup> Università di Salerno.

la piel. Ahora bien, en el juicio de Adolf Eichmann, como muestra Arendt, los abogados son meros tramitadores. A *contrario sensu*, Drakulić ofrece otra visión respecto a Jelisić:

¿Cómo es posible, se preguntaban sus abogados, que este hombre se convirtiera en un monstruo *durante sólo dieciocho días*? Según ellos, la única explicación racional era que él estaba actuando bajo presión, que estaba matando por orden. Obedecía órdenes y temía por su vida (2004: 80).

El proceso, visto así, es la instancia en que los abogados, a partir del discurso jurídico, se juegan, ante un hecho controvertido, la fabricación de una verdad cuyo respaldo es objetivo, probatorio y legal.

En el proceso, además, no solo se pone a prueba el poder punitivo del Estado, sino también su capacidad para recomponer el tejido social ante los ilícitos que lo dañan. Ante violaciones a los derechos humanos y crímenes contra la humanidad –como en los contextos de Arendt y Drakulić–, el individuo se reclasifica. Es decir, el asesino que no se considera tal por hacerlo de profesión o el que mata antes de tomar el café son parte de una *burocracia del mal* y, mientras persiste el contexto, se consideran a sí mismos funcionarios –y sus pares, subalternos y superiores también–. La denuncia suspende esta cualidad, pudiendo el proceso presentarlos como perpetradores. La impunidad con que los delitos se cometieron se pone en tensión.

### La ironía como respaldo de un discurso jurídico

El proceso judicial es un terreno de lo posible y lo probable. A la vez, se nos aparece como un teatro de la verdad y la justicia, donde los personajes son, por lo menos en los últimos cincuenta años, un fiscal, abogados, jueces, peritos, testigos y, en el caso del *common law*, el jurado. La estructura, sin embargo, es lenguaje estratificado. Que, de una parte, viene

a sustentar una acusación; y, de la otra, a sostener al acusado. El proceso se opone a una justicia prejurídica (autotutela, venganza) y, asimismo, a la coerción y la manipulación. Dado lo anterior, la retórica “nivela el discurso” (Goodrich, 1987: 95) y es necesaria porque aún no se ha configurado un *deseado* pronunciamiento del juez, el lenguaje todavía no se ha desligado de los argumentos y alegatos de las partes. El orador o quien escribe propone una visión verosímil de los hechos, no necesariamente la verdad (Quintiliano, 1799). Hay, entonces, una performatividad de figurar un escenario que tiene el lenguaje. Barbara Cassin, en esta línea, sugiere que “lo verosímil es, en definitiva, lo verdadero con algo de habilidad agregada” (2008: 309). La ironía es uno de los componentes que puede modular el lenguaje, con miras a abrir un registro de lo consciente. Vladimir Jankélévitch (1982: 49) refuerza esta idea, señalando que la ironía

contiene algo que es relativamente verdadero; participa de lo real; más exactamente: es algo distinto de lo que anuncia; pero [...] algo distinto sigue siendo algo; por eso existe una hermenéutica de la apariencia, un *arte de interpretar los simulacros*.

La ironía, por consiguiente, actúa como una guía, toda vez que insinúa una transparencia donde pareciese que hay un mensaje opaco. A partir de ella, ni el querellante ni el defensor lo dicen todo, porque saben que es vano en la vastedad del entendimiento de los intervinientes. El juez, no obstante, es un sujeto por convencer a punta de lenguaje.

El ironista, en lo sucesivo, podrá ser un querellante o un defensor. En el primer caso, la materia prima viene del alegato del contradictor. Y probablemente, se nos presenta como una constante tensión, hay fantasía en el discurso, pero también revitaliza el discurso y su performatividad. La ironía vehicula, de algún modo, una narración persuasiva en la fabricación de un acceso a la verdad. Aunque, en el momento mismo en que se

emplea, la caracterización es ambivalente: puede verse como sabiduría, sentido común o persuasión. La ironía, entonces, queda absorbida dentro del estilo retórico. El defensor como ironista “juega con el peligro” (Jankélévitch, 1982: 11) y no teme a las sorpresas. Aunque resulta borroso saber cuándo está empleando la ironía y cuándo está hablando en serio: quizás solo sea un asunto ideológico. El abogado, en su intervención, ostenta lo cierto, en circunstancias de solo estar en posesión “de lo incierto, lo verosímil y lo conjetural” (Parini, 2016: 575). Todo indica que el abogado busca dislocar la realidad y, a la vez, garantizar una cierta credibilidad al propio discurso jurídico intentado. Al resto nos queda interpretar el simulacro.

### **El patrocinio judicial como un género discursivo**

Un género discursivo se puede enmarcar en formas retóricas que produzcan sentido en las diferentes comunidades profesionales en las que es usado e interpretado (Bhatia, 2004). Téngase presente que un género puede articular prácticas discursivas dependiendo de los fines previstos por los emisores. Vale decir, en torno a la búsqueda de justicia y la construcción de una coincidencia entre verdad histórica –construida a punta de archivo– y la verdad procesal. En nuestra opinión, abundar en el género discursivo puede arrojar pistas para comprender las relaciones y tensiones que emergen de los discursos en la defensa de los intereses de los patrocinados y las prácticas de los abogados.

El patrocinio judicial no es otra cosa que la asistencia técnica de un abogado en juicio, lo que incluye la comparecencia y la responsabilidad de todas las actuaciones ante el tribunal. En efecto, no es consentida la participación de una persona natural si no es bajo la representación de una *persona habilitada* para intervenir en juicio. El patrocinio judicial

tiene ciertas características que nos permiten identificarlo como un género discursivo. Por ejemplo, recolectar datos y producir cadenas de significado; elaborar y argumentar una posición frente a un conflicto en un determinado momento histórico; pedir una reparación de un *estado de cosas injusto* que afecta a una persona o un grupo, con miras a obtener un apoyo de la coerción estatal y la certeza del derecho.

Conviene, no obstante, distinguir la parte de que se trata en un juicio penal en el que está en juego el castigo o la absolución de una persona acusada de perpetrar un delito contra el patrimonio de otro, contra las instituciones o derechamente contra la integridad física o psíquica de otro. Querellantes y defensores se diferencian en el lugar que tienen respecto a quien promueve la acción penal y en contra de quien se promueve. La estructura básica, en el caso de los abogados querellantes, suele basarse en “estrategias retóricas que acusan al oponente” (Van Dijk, 2009). En general, son reacciones motivadas por el tono como es presentada la información. Tanto en la querrela como en documentos o alegaciones orales posteriores, se afirman la existencia de un delito, la presentación de los hechos y el derecho atinente y los alcances del agravio. En el caso de la defensa, por otra parte, también mediante estrategias retóricas que persiguen atenuar la responsabilidad de la que se lo acusa al representado o eximirlo de ella. La forma frecuente como se encausan las defensas es la negación, la que, a juicio de Van Dijk, “funciona ante todo como una forma de autopresentación positiva, una forma de mantener las apariencias” (2003: 64). En provecho del principio procesal de la presunción de inocencia, la defensa puede ir adelante sin mayores complicaciones, sin perjuicio de lo que suceda *extralitis* en, por ejemplo, el discurso periodístico, histórico o literario.

El patrocinio judicial como figura legal se constituye a partir de un mandato que celebran dos personas, y, mientras esté vigente, un abogado puede válidamente interceder por otro en una causa judicializada. Dentro de ese margen, puede presentar una querrela, una contestación, recursos que

sean pertinentes para impugnar una resolución dictada o solicitudes que indiquen actuaciones de mero trámite. Para evaluar la dirección a la que se dirige una querrela o una defensa, los tres primeros instrumentos jurídicos aludidos se pueden usar como evidencia para registrar, recolectar y organizar datos y la configuración de lo que se solicita al tribunal. Bajo estas condiciones, es posible preparar y analizar la información obtenida desde distintos momentos y lugares para identificar, como veremos, los patrones judiciales de las violaciones a los derechos humanos en Chile durante la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet Ugarte. Las *teorías de los casos* se construyen a partir de las investigaciones de los abogados, de las pruebas posibles que acompañar y, en último término, de la habilidad retórica para modular tanto la querrela como la defensa.

## Metodología

El corpus de análisis se compone de cuarenta expedientes judiciales en causas de violaciones a los derechos humanos en Chile perpetradas entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1990, cuya actividad se remonta al período comprendido entre 1993 y 2023 y que tuvo lugar ante los distintos Juzgados del Crimen, los ministros en visita con dedicación exclusiva, las Cortes de Apelaciones y la Corte Suprema, todos integrantes del Poder Judicial de Chile.

Hemos separado cuidadosamente lo que respecta a cada uno de los intervinientes en juicio y, en particular, a partir de las actuaciones procesales en que hay peticiones concretas al tribunal. Tuvimos especial consideración con, por ejemplo, recursos de apelación, de casación en la forma y de casación en el fondo. Hubo casos en que empleamos los registros audiovisuales que el Poder Judicial subió en YouTube para comparar, igualmente, la expresión oral

y la *performance* de los abogados tanto querellantes como defensores.

En esa línea, por la especificidad de esta investigación, no hicimos hincapié en los alegatos de una mecánica exactitud, es decir, estrictamente referidos a los hechos y al derecho, sin echar mano a algún artificio o recurso exterior al discurso mismo. En el trabajo del querellante, se evidencia esa capacidad de parodiar lo que el defensor ofrece como verdad y, de este modo, se expanden en el razonamiento del juez, su sinsentido estalla. Por ejemplo, un órgano de represión de una dictadura visto como un jardín infantil o el valiente soldado que se siente intimidado por un procedimiento legal en el marco de un juicio. El querellante, así visto, oblitera los estratos del discurso del defensor, demostrando, de paso, su imposibilidad.

La elección de los expedientes del corpus obedece a un inicial listado de abogados querellantes y defensores tenidos a la vista, para observar si el criterio de una u otra teoría del caso tenía ciertas variaciones. Las querellas se pliegan a la memoria. En otras palabras, se pliegan a los distintos agenciamientos de la Vicaría de la Solidaridad, la AFDD (Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos), la AFEP (Asociación de Familiares de Ejecutados Políticos), el Informe de la Comisión de Verdad y Reconciliación, y señalan a los funcionarios como perpetradores. Las defensas, por su parte, se pliegan a la borradura del perpetrador y a la inscripción de la impunidad. La narrativa judicial, cabe agregar, considera todo el *iter procesal* (Taranilla, 2012), aunque su reconstrucción, de cara a los estudios críticos del discurso, queda siempre supeditada al expediente y su textualidad.

## Análisis y resultados

Las primeras querellas que se presentaban en los años noventa eran desestimadas sin mayor trámite por los jueces chilenos que aplicaban el Decreto Ley n.º 2.191, de 1978, conocido como “ley de amnistía”, medio por el cual la responsabilidad penal de una persona estaba extinta. Los defensores, a lo largo de veinticinco años, se ampararon en la existencia de esta norma que se refería a hechos acontecidos en el período más álgido de la violencia institucional de la dictadura, o sea, entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1978. A contar de los 2000, tras un cambio en los criterios jurisprudenciales de los tribunales chilenos, que obedeció a una renovación de la planta de magistrados y a opiniones y condenas por parte de organismos internacionales como la Corte Interamericana de Derechos Humanos, la ley de amnistía dejó de ser un obstáculo en la tramitación, pese a que las consideraciones de las defensas continuaron refiriéndola. El resultado de los procesos en primera instancia –ante el ministro en visita o los juzgados del crimen– era, por lo general, una sentencia condenatoria respecto a los imputados. En esa línea, las apelaciones y casaciones nos interesan sobremanera, toda vez que tanto defensores como querellantes ampliaban sus propios márgenes argumentativos, terreno en el que hemos identificado la ironía como refuerzo al discurso judicial.

La vista de la causa en Chile es la única etapa que comprende alegatos orales ante tribunales superiores. El uso común radica en oír primero a los defensores y, luego, a los querellantes. Aunque en lo observado encontramos una excepción en la Corte de Apelaciones de San Miguel. Por ejemplo, en la vista de la causa Rol n.º 3.221-2019, de junio de 2020, destacamos la intervención del abogado querellante Luciano Fouilloux:

... en un mismo tiempo, en un mismo período de pocos meses, inmediatamente después del golpe militar, se sacrificó –por

decirlo de una manera con lo que ocurre con los animales— se sacrificó a 38 víctimas en menos de dos meses.

Siguiendo el hilo, el alegato del abogado querellante Nelson Caucoto:

¿Cómo podemos aplicar media prescripción si decimos hay que contar la mitad del tiempo transcurrido? Pero ¿qué mitad de tiempo se puede contar de aquí al infinito, de aquí al horizonte? No hay manera de contar la mitad del plazo, ¿qué plazo estamos contando? [...] la media prescripción implica una burla, una forma de impunidad...

De la defensa, en la misma causa, seleccionamos un fragmento de la alocución del abogado Luis Felipe León: “... parece ilógico que [...] personas con una situación sociocultural muy parecida a las víctimas [...] hayan querido reprimir a esta gente”. En contexto, los letrados afrontaron previamente los discursos escritos de cada parte involucrada. Los alegatos de los querellantes, Fouillieux y Caucoto, se construyen a partir de dos situaciones que respectan al delito, pero en dos facetas divergentes: una corresponde al hecho mismo, y la otra, a un beneficio eventual de proceder la pena. El abogado León, por otra parte, con la voz “ilógico” sugiere la improbabilidad de la manera como el tribunal y los querellantes han planteado los hechos.

Sin perjuicio de que, del extracto de Fouillieux, hemos destacado la metáfora en la construcción de la imagen, nos parece más relevante leer la reacción tal como se entrevé de las intervenciones de Caucoto y León. Otros casos en una sintonía similar, por ejemplo, en el episodio Ángel Guerrero Carrillo (mayo de 2020 ante la Corte Suprema) del caso Operación Colombo, el abogado defensor Mauricio Unda afirmó:

... un testigo que dice que lo vio todo [...] dice que lo dejaron hablar con el torturado y después de diez años aparece

diciendo já, olvidaba decir que en la sala de torturas estaba el muñeca, el señor Aravena, pero cómo va a saber cuál es el nombre de Aravena, si usaban otros nombres no le decían el muñeca eso era institucional, por qué, porque la DINA hacía las cosas bien...

La réplica viene del querellante, abogado Boris Paredes, del Programa de Derechos Humanos (Ley 19.123): "... me quiero referir a algunos antecedentes de lo que señaló el señor Unda respecto a la participación de don José Aravena Ruíz [...] cuando nos dice que la DINA actuó bien, claro, actuó bien desapareciendo personas". La ironía viene de frente a lo irrisorio e increíble que plantea el contendor, y, de este modo, la respuesta es una operación retórica destinada a enfatizar negativamente lo antes dicho. Guarda afinidades con lo anterior la intervención del abogado Cristián Cruz en el episodio La Serena del caso Caravana de la Muerte visto ante la Corte de Apelaciones de Santiago (marzo 2022): "... ¿alguien puede suponer que en este estado de guerra, conmoción, va a llegar un helicóptero y la tropa va a quedar mirando, son amigos o enemigos? No, su señoría". Mismo razonamiento podemos adjudicar al alegato del querellante Alberto Espinoza en la colosal causa Operación Cóndor, ante la Corte de Apelaciones (julio de 2021):

... este valiente soldado, el defensor de la patria, ¿no? imagínense este soldado en una guerra su señoría [...] se sintió intimidado por el interrogatorio de un ministro de la Corte de Apelaciones; valientes soldados que habéis sido de Chile el sostén, esa estrofa que se hizo cantar en el tiempo de la dictadura [...] no, señoría, aquí no hay violación a los derechos de estos imputados.

En la mentada intervención, Espinoza antes se habría referido, aludiendo siempre a los defensores, a que la DINA parecía un "centro social". La argumentación de Caucoto, en los mismos autos, levanta una metáfora como la de Espinoza y, además, demuestra lo irrisorio del discurso: "... pero

tampoco era un jardín infantil la DINA [...] da la impresión que yo alego en una dimensión distinta, donde no me toco con las defensas que he escuchado hoy, no conecto”.

En el caso Calle Conferencia, por otra parte, respecto del episodio homicidio de Reinalda Plaza, Rol n.º 3.023-2019, de la Corte de Apelaciones de Santiago, puede verse al defensor Enrique Ibarra refiriéndose al razonamiento del tribunal de primera instancia como un “desarrollo dantesco” de los hechos. O bien, respecto al cuartel Simón Bolívar –recinto de detenciones y torturas de la DINA–, el letrado imputa al órgano jurisdiccional, el verlo como una

vulgar “chacra”, en el sentido de que todos detenían, todos interrogaban, todos mataban y todos ocultaban los cuerpos; desde pronto una aseveración como aquella es demencial e impracticable en el orden militar y/o inteligencia. Todos podrán detener, pero no todos interrogar y después ponderar adecuadamente esa información y menos matar o disponer la muerte de un detenido...

El mismo defensor, en causa Rol n.º 660-2011, de la Corte de Apelaciones de Santiago, afirma que el tribunal busca aplicar una “pena draconiana” a su representado. De la hipérbole es posible dar un salto a la pregunta retórica: “¿Acaso la Justicia Chilena tiene color político?”. Aunque la cita no es sino el final del alegato del abogado Jorge Balmaceda, en causa Rol n.º 1.679-2021, de la Corte de Apelaciones de Santiago, en favor de Raúl Iturriaga, actualmente condenado a más de doscientos años de cárcel. Ironizando al respecto, observemos cómo el letrado Jorge Ilabaca intercede por Miguel Krassnoff, en causa Calle Conferencia: “Esta sentencia para él es irrelevante, de cumplimiento irrisorio, en atención a que esta causa se cumpliría en unos 700 años más [...] esta causa no debió ser acogida a tramitación”. En la actualidad, el aludido acumula más de mil años en condenas por crímenes que involucran violaciones a los derechos humanos.

Si vamos más atrás, en la primera causa por desafuero contra Pinochet Ugarte, en el año 2000, la Corte de Apelaciones de Santiago le quitó la inmunidad para ser procesado. Acto seguido, su equipo jurídico apeló a la decisión, el abogado Gustavo Collao se encargó de presentarse ante la Corte Suprema. De su intervención, destacamos lo siguiente:

Moren Brito está diciendo que el integró la DINA porque el general Pinochet lo designó como tal. ¿Por qué? Por sus buenos antecedentes como oficial. ¿Y de dónde provenían estos antecedentes? ¿de la Universidad Técnica? ¿de qué el 14 de septiembre bombardearan una sede universitaria? ¿de qué atacan posteriormente radios, matan gente indefensa?

El contexto es el caso Caravana de la Muerte, a propósito de los hombres que apoyaron en el cometido a Sergio Arellano. De todas maneras, sorprende esta otra alocución del letrado Collao: “Efectivamente en Chacabuco no hubo muertos, salvo de un prisionero que se ahorcó. Pero no hubo ningún fusilado en el campo de prisioneros de Chacabuco. Si no, ¡Dios mío!, menos mal que no pasó Arellano por Chacabuco”.

## Consideraciones finales

Un período posconflicto es siempre un desafío a largo plazo para la reparación del tejido social y la historia de las emociones públicas. En Chile, a contar del retorno a la democracia, el 11 de marzo de 1990, se inició una transición política que, si bien logró estabilizar la institucionalidad, en materia de derechos humanos contribuyó al esclarecimiento de la verdad de lo acaecido a quienes murieron a manos de los agentes del régimen. El informe de la Comisión Rettig, al ser una instancia administrativa, no tuvo efectos punitivos respecto a los responsables de las violaciones a los derechos

humanos. Paulatinamente, estos asuntos se han ventilado ante los tribunales de justicia chilenos, teniendo como resultado, en los últimos treinta años, condenas ejemplares y una gran cantidad de responsables en cumplimiento de penas de presidio perpetuo.

Explorar, sin embargo, la ironía en el lenguaje de los abogados querellantes y defensores implica poner de manifiesto uno de los recursos retóricos que, en uno y otro caso, busca generar una puesta de escena ante el tribunal o bien contrarrestarla. En el caso de los querellantes, habiendo escuchado o leído a los defensores, hay una reacción que, acompañada de un elaborado que toma en cuenta las pruebas, el derecho vigente y los principios del derecho internacional, ofrece una respuesta irónica a la defensa. Justamente, el proceso es una zona segura para que el defensor pueda esgrimir razones que escapan a una simple interpretación de los hechos o a la inaplicabilidad de una cierta norma al caso en concreto, sino modos de minimizar la participación punible del representado o, incluso más, contribuir a una visión triunfalista y negacionista de las prácticas y acciones consumadas de un régimen autoritario. De seguro, estas derivas, de trasladarse al lenguaje ordinario, no solo acarrearían una preocupante polarización del discurso, sino también la complicidad con el blanqueamiento lingüístico de las atrocidades cometidas en nombre de la patria.

La ironía, en el caso de los defensores, nos da la posibilidad de rearticular el discurso proferido ante los tribunales y hallar una continuidad de la configuración política de una representación judicial. Es decir, no solo una mera defensa en favor de un imputado, sino también el compromiso con un registro que propende a borrar la posibilidad del delito y, por tanto, cierra abruptamente el círculo de la memoria de los desaparecidos, asesinados y torturados. Finalmente, es preciso insistir que, pese al escaso éxito de las defensas, su escritura en el archivo es la persistencia de un modo de presentar la apología del horror y una nueva forma de callar a quienes han recuperado la voz desde hace no mucho.

## Bibliografía

- Arendt, Hannah (1994), *Essays in Understanding 1930-1954*. Nueva York: Harcourt.
- Bhatia, V. K. (2004), *Worlds of Written Discourse: A Genre-Based View*. Londres: A&C Black.
- Cassin, Barbara (2008), *El efecto sofístico*, trad. es. Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Drakulić, Slavenka (2004), *They Would Never Hurt a Fly: War Criminals on Trial in The Hague*. Boston: Little Brown.
- Goodrich, Peter (1987), *Legal Discourse*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Jankélévitch, Vladimir (1982), *La ironía*, trad. es. Carlos Schilling. Madrid: Taurus.
- Parini, Pedro (2016), "Ironía como garantía de credibilidad do discurso jurídico". *Rev. Fac. Direito UFMG* 69, pp. 567-599. En [doi.org/10.12818/P.0304-2340.2016v69p567](https://doi.org/10.12818/P.0304-2340.2016v69p567).
- Quintiliano, Marco Fabio (1799), *Institutiones Oratoriae. Tomo II*, trad. es. I. Rodríguez y P. Sandier. Madrid: Real Arbitrio de Beneficencia.
- Taranilla, Raquel (2012), *La justicia narrante: un estudio sobre el discurso de los hechos en el proceso penal*. Pamplona: Aranzadi.
- Van Dijk, Teun (2009), *Discurso y poder*. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, Teun (2003), *Ideología y discurso*. Barcelona: Ariel.

# Construcciones lingüístico-humorísticas para ablandar la violencia

*El caso de Libranos del bien  
de Alonso Sánchez Baute*

MARIAROSARIA COLUCCIELLO<sup>1</sup>

## Para introducir

Este estudio analizará *Libranos del bien* de Alonso Sánchez Baute (2023 [2008]), crónica novelada de la violencia de la sociedad colombiana de los siglos XX y XXI, partiendo de sus construcciones lingüístico-humorísticas, con las que el autor dota a una de los dos narradores, Josefina Palmera de Pupo, una mujer centenaria sentada en una mecedora contando las vicisitudes de una región aniquilada por la inhumanidad. Además de Josefina, hay otro relator identificable con el mismo Sánchez Baute. Por lo que hay dos cronistas que se alternan en cuarenta capítulos (que incluyen una breve introducción y un epílogo en forma de poesía), como dos bloques claramente diferenciados: el narrador Sánchez Baute, quien, además, de niño era vecino de los dos protagonistas, y la anciana matrona machista Josefina, homófoba y llena de rencores, quien va contando la historia de Valledupar y representa la voz de los habitantes de clase alta del pueblo, de la que son integrantes los protagonistas mismos.

Estos últimos son Ricardo Palmera Pineda (alias Simón Trinidad) y Rodrigo Tovar Pupo (alias Jorge Cuarenta): el

---

<sup>1</sup> Università di Salerno.

primero, gerente de banco, buen marido y padre, galán y posteriormente comandante del Bloque Caribe de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), y el segundo, empresario y luego comandante del Bloque Norte de la organización paramilitar de extrema derecha de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). Cada uno le regala a Josefina una parte de su apellido para que la mujer –quien guarda en casa una pistola Uzi– pueda recorrer mejor con la mente las esquinas y los zaguanes de esa Valledupar patria del vallenato que no perdona la diferencia, ni siquiera a quienes viven distanciados por unas casas y separados por unos años de edad, “pueblo desolado donde durante los últimos veinte años las palabras más mentadas han sido asesinato, extradición, secuestro, extorsión, abigeato, masacre, limpieza social y otras de la misma estirpe, naturaleza y condición” (Sánchez Baute, 2023: 17). Y eso que antes “la amistad cabía en la palma de una mano y la alegría no era más que un solo bamboleo de irreverencia y recocha” (10).

¿Cómo pudieron dos jóvenes de buena condición, que de niños habían crecido codo a codo, pupitre contra pupitre, terminar en ejércitos tan macabros y convertirse en asesinos tan espeluznantes? Ellos fueron hijos de la “Colombia feroz” (Martín Medem, 2016), empezada con “La Violencia” (Guzmán *et al.*, 1962-1964; Ríos Serra, 2023) y seguida con la guerrilla (López Trujillo, 2010; Villamizar, 2017; Ugarriza *et al.*, 2017; Melo, 2021; Ávila, 2022), vivida “entre pronuntarios del pasado y héroes villanos” (Gil Montoya *et al.*, 2023: 74).

La degradación de la sociedad vallenata se mueve al compás de las vidas cruzadas y alejadas de los dos protagonistas. Los hechos se van sucediendo de forma sosegada, a partir de las etapas fundamentales en la formación de las dos personalidades hasta llegar a sus amigos, familiares y otros personajes de la guerrilla, a los que el autor se acerca para darles voz propia y mayor veracidad a los hechos. Jorge Cuarenta será entrevistado directamente por Sánchez

Baute, por estar todavía en territorio colombiano a raíz de la desmovilización de los paramilitares durante la presidencia de Álvaro Uribe; no ocurrirá lo mismo con Simón Trinidad, por haber sido ya extraditado a Estados Unidos, en la misma cárcel en la que quedará encerrado sucesivamente el paramilitar.

Partiendo de las construcciones lingüístico-humorísticas presentes en la novela y entregadas al recuerdo de Josefina, y con base en las teorías lingüísticas que detallaremos a continuación y de las que extraeremos unos resultados cuantitativos, el objetivo final de este estudio será averiguar el rendimiento cualitativo de los matices conceptuales útiles para explicar la manera en la que Alonso Sánchez Baute ablanda la violencia de la sociedad colombiana de los siglos XX y XXI, al enfrentarse los ejércitos de las FARC y de las AUC por medio de los dos vecinos de Valledupar, divididos por una guerra civil interminable. Tal vez solo el humor pueda contar lo incontable, suavizando la crueldad para definir la verdad, porque

en esta vida el todo de las cosas está en cómo se asumen, pero en el caso colombiano está en cómo no se asumen. Como los avestruces, este país vive a espaldas de la verdad, porque en ocasiones el silencio es lo conveniente (Sánchez Baute, 2023: 336).

## Teoría metodológica

Es bien conocida la dificultad de definir el humor (Fernández Sánchez, 1988), o incluso la imposibilidad de hacerlo (Cazamian, 1906). Su temprana polisemia indujo a Julio Casares a precisarlo como planta otoñal que crece en fases culturales avanzadas en las que reina el relativismo intelectual y moral, “un fenómeno estético más complejo” de lo simple cómico, “un proceso anímico reflexivo en el que entra como materia prima

e inmediata el sentimiento de lo cómico en cualquiera de sus múltiples formas” (Casares, 1961: 29). Ya otros autores, como Kant (1977 [1792]), Schopenhauer (1928 [1819]), Bergson (1986 [1900]), Freud (1969 [1905]) y Pirandello (1946 [1908]), se habían preguntado sobre cuál podía ser la esencia de la hidra humorística. Juan Antonio Llera (2004) afirma que, al ser tan heteróclito y bizarro, la pregunta mejor es “qué es qué humor” y, al ser un concepto amplísimo, lo limita a lo literario, que, en su opinión, no es un género, sino una modalidad que “radica en la celebración melancólica de la provisionabilidad del ser humano, de su azar” (529). No queremos caer en dogmatismos preceptivos, ni intentar superar las murallas siempre desmoronables de una definición supuestamente certera y eficaz porque la quintaesencia del humor no es fácilmente encasillable (Betancor Mesa, 1995: 17). Sabemos que esta “cruza transversalmente cualquier tipo de discurso, y que es aplicable a cualquier tema: el amor, la muerte, las relaciones interpersonales, las costumbres cotidianas, etc.” (Llera, 2004: 531), y que es una guía de lectura e interpretación de la estructura y configuración de una obra. Acudiendo a lo afirmado por Juan Gómez Capuz, al humor se lo podría ver como un modelizador secundario, una especie de desviación que lleva a una alteración de la mera función vehicular del lenguaje cotidiano:

El humor se podría definir, por tanto, como la transgresión consciente, deliberada, constante y sistemática de los mecanismos que rigen el normal desarrollo de la interacción comunicativa cotidiana; y de ello se deriva una sensación de desviación, alteración, “desautomatización” y extrañamiento, comunes a ciertas manifestaciones literarias (Gómez Capuz, 2022: 75).

Partiendo de estas premisas teóricas y de la incuestionable relación entre humor y literatura (Díaz Bild, 2000) –esta última considerada por William F. Fry (2002:

306) como una de las ciencias del humor, junto con las más clásicas filosofía, antropología, cultura popular y también con la cibernética, la inteligencia artificial, etc.–, pasamos a taxonomizar las construcciones lingüístico-humorísticas presentes en las partes de *Libranos del bien* que Alonso Sánchez Baute entrega a la voz de Josefina Palmera. En primer lugar, acudimos a la clasificación de Villy Tsakona, quien menciona cuatro categorías relacionales entre género textual y humor, por lo que la novela que nos ocupa pertenece a géneros en los que el humor es un rasgo opcional, aunque esperado (2017: 494-498).

En segundo lugar, la consideramos un monólogo con rasgos humorísticos (Ruiz Gurillo, 2012: 57-86) por la manera de hablar de la protagonista, que parece estar en un escenario con la luz apuntada a su cara mientras interactúa con un público compuesto por un tú nada imaginario, es decir, el escritor mismo –aunque en este formato generalmente el cómico desarrolla el monólogo ante una audiencia que puede ser directa, en un teatro o una sala, con micrófono o taburete como único apoyo, o indirecta, o sea, mediática (Castellón, 2008), desempeñándose a partir del *stand-up comedy* estadounidense–.

En tercer lugar, extraemos las construcciones lingüístico-humorísticas presentes y las clasificamos dependiendo de los cinco rasgos de planificación, inmediatez, interacción cara a cara, retroalimentación y dinamismo con la audiencia identificados por Leonor Ruiz Gurillo (2019: 51-79).

La planificación es el rasgo con el que el hablante mantiene la estructura de ganchos y remate final para lograr los efectos deseados, pero también puede introducir algunos elementos que manifiestan una mayor improvisación, como alargamientos vocálicos, una mayor intensidad de la voz, pausas o marcadores de contacto como “oye”, “¿no?”, etc. La inmediatez está representada por las añadiduras que rellenan lo que en

el guion aparece como puntos suspensivos; generalmente esos huecos son llenados, en una eventual dramatización, por gestos improvisados que colaboran en el humor. La interacción cara a cara se enlaza con el rasgo anterior, la inmediatez, pero a sus gestos se une ahora la complicidad con el público –en este caso el escritor–, facilitando su risa y, por ende, el logro de los objetivos humorísticos. La retroalimentación hace que todo el discurso dependa de algo que lo adelante y que, esto es, se retroalimente de las reacciones del público, mejor dicho, de un supuesto destinatario, convertido en el único interlocutor y receptor concreto. El dinamismo con la audiencia es sobre todo conversacional y destaca de manera particular ante un público real, por haber gestos de asentimiento, señales fáticas (“sí”) o intervenciones más elaboradas; de ahí que la participación del auditorio se convierta en una unidad conversacional y la situación monológica se transforme más bien en una interacción dialógica.

## Resultados

En la tabla 1, a continuación detallamos todas las construcciones lingüístico-humorísticas de Josefina Palmera y las catalogamos con base en los cinco rasgos de Leonor Ruiz Gurillo:

Tabla 1

	Construcciones lingüístico-humorísticas de Josefina Palmera de Pupo
Planificación (2)	-Es cierto que para movilizarme debo utilizar esta silla de ruedas desde hace un par de años. Pero no creas que estoy baldada. Mira: basta oprimir este botón para que marche. -Oye, y escribe, que a mi edad los recuerdos pasan tan fugaces que semejan el Halley.
Inmediatez (3)	-Lola, Lola... por favor, prepáranos una sopa de leche. ¿Recuerdas la receta? Te la repito para que no te equivoques como la otra vez. -Si ninguno murió cuando enfrentó la varicela, la tos ferina, el sarampión... fue por la gracia de Dios. Lo que no sé es cómo sobreviví a todos ellos. Jajaja. -¿Has oído el chiste, recordado por Fernando Herrera en su libro, de cómo se conoce hoy en día ese barrio de antiguos ricachones? Le dicen El Tubo, y para explicar la razón no hay más que recorrer sus calles mientras alguien señala con su índice, él tuvo haciendas, él tuvo avioneta, él tuvo grandes mansiones, él tuvo -incluso- libertad...
Interacción cara a cara (2)	-... y si los otros te anoni... ¿Cómo fue que me dijiste hace un rato?... Ah, te anonimizan cada vez que te apareces... ¡"Anonimizan"! Qué palabras las que inventas. ¡Por eso no te entiende nadie! -¿Qué no? ¿No te gusta el vallenato? Y entonces, ¿cuál es la música que te tranquiliza las angustias y te entusiasma el alma? ... ¡Electrónica! ¿Y eso cómo suena? Ay, mijito, no, tú no pareces de mi sangre...
Retroalimentación (16)	-Pero no te preocupes. Centenaria y todo, tengo las pilas cargadas para otro round. -Es que soy tan vieja que, como dicen por ahí, tengo arrugas hasta en la voz. -Recuerda que esta es la tierra de Úrsula Iguarán (si me entiende el chiste, digamos también que es la de Thomas Parr, cuya leyenda afirma que alcanzó 152 años de vida). -Pero entonces ya tú eres un cachaco. ¡Amalaya no se te hayan pegado las costumbres de esa gente! -Confieso que me envuelve la coquetería con sólo repetir este nombre, Fina Palmera, que tiene un poco de amor y otro tanto de humor. -Ya sé que hablo tanto que parezco una secuestrada recién liberada, pero no te preocupes que ya casi termino mi cháchara. -Hogaño, todo el mundo va de prisa. ¿Para qué tanta prisa? ¿Para morir más rápido en la guerra? -La política es cianuro, es talio, ¡es agua tofana! Es la santina más grande que alguien pueda imaginar. Es el arte de cagarse en los demás. Y los políticos, mi querido escritor, los políticos no son más que la personificación de la cagá.

	<p>-Poco a poco todos me fueron abandonando, se mudaron a vivir en las modernas mansiones de Novalito, ese mismo barrio que heredó su nombre de un burro, seguramente con sangre más pura que la de muchos vecinos.</p> <p>-Recuerdo como ayer cuando el maestro Echandía, en una de sus típicas frases lapidarias, dijo que el Cesar había que sacarlo, aunque fuera por cesárea.</p> <p>-... ni bobo que fuera para no ayudarse siendo el presidente.</p> <p>-... al punto que de pronto se popularizó aquella frase de “Tan marica, le dieron la oportunidad y la desaprovechó”, que se dice de aquel que llega a un cargo público y no roba. ¡A esos también los llaman maricas!</p> <p>-Por eso -jajaja- me río del hambre después de comer cuando dicen que se llevó al monte un listado de la gente que había que secuestrar. Jajaja.</p> <p>-Es que, Loncho, ya te he dicho y no me haces caso que cachaco, paloma y gato son tres animales ingratos: en este país, la historia oficial que se tiene en cuenta es la de los cachacos. Lo que ellos escriben es lo que se da por cierto, y sólo por su moral exigen respeto. ¿El resto de los colombianos? El resto de los colombianos les importamos un soberano peto.</p> <p>-Para mi fortuna, aunque se remeza el palo nunca arrastra por el suelo. Así que acá me van a tener que soportar otros cuantos años más.</p> <p>-Como ves, al igual que Malena, yo también tengo pena de bandoneón (bueno, en este caso, de acordeón).</p>
Dinamismo con la audiencia (2)	<p>-¿Si ves, escritor? Pura <i>nouvelle cuisine</i> vallenata. Jajajajaja...</p> <p>-Ah, ¡glamour! La primera vez que oí mentar la palabra glamour no lo pensé dos veces. Dije: llegó la maldición. No te rías, es la verdad.</p>
Total: 25	

## Análisis y consideraciones conclusivas

A la hora de sacar conclusiones, es posible decir que es una historia contada por la voz del mismo autor y por su “inusitado afán por ponerse al día con mi pasado y con los tantos años que viví alejado de mi propia historia” (Sánchez Baute, 2023: 20) y por aquella del personaje de ficción Josefina Palmera de Pupo, con su rabia que hace metástasis por todo el cuerpo, la voz de la conciencia de un pueblo que, desde el principio hasta el final de la obra, se pregunta “¿qué pasó en Valledupar, por qué una aldea apacible y calmada, un verdadero remanso edénico, de repente se convirtió en semejante

teatro de tragedias donde el odio y la violencia son el pan de cada día?” (21). Josefina toma parte de la realidad para poder existir, pero fuera de la novela tiene toda su cabida; con ella el autor ha querido

representar a parte de la sociedad vallenata. Por ejemplo, el cómo dejan pasar las cosas, el cómo se está viendo lo que sucede [...]. De cómo se permite a pesar de todo el daño que se está haciendo, de toda la calamidad que significa para la sociedad en general, toda esta maldad que está sucediendo. No solamente la deja pasar, sino que adicionalmente la facilita, adicionalmente ayuda a que así suceda (Sánchez Baute en Caicedo Hernández, 2020: *online*).

Pero no solo eso, sino que también ha buscado escenificar el mundo actual:

... y qué sé yo la sarta de estupideces que se inventa la gente para dividir, nunca para unir. Si siguen por esa línea, no será extraño que pronto construyan un muro como el de Berlín o se inventen una guerra como la de los judíos y los palestinos que no han aprendido a convivir en una misma tierra, aunque ya sé que esta es una guerra ancestral que no viene al caso (Sánchez Baute, 2023: 53).

Es la historia de dos hombres –cara de la misma moneda de la misma interminable guerra– que, desde ejércitos distintos, avivaron las lágrimas de un pueblo que no tenía ningún partido en la guerra, pero que, al final –en palabras de Josefina Palmera–, acabó aceptando las andanzas de los paramilitares contra las FARC (373-378). Sin embargo, también es la historia de una ciudad, Valledupar –“tan contradictoria, que resulta difícil resistirse a sus encantos” (42)–, uno de los tantos espacios que hicieron que Colombia se convirtiera en el país donde ocurren cosas horribles, “un pueblo atrás alegre y pacífico que a la vuelta de los años se dejó contagiar por el odio y el miedo nacional” (19).

De los cuarenta capítulos (incluidos una breve introducción y un epílogo en forma de poesía), solo en doce

aparece el cuento de Josefina Palmera, y en dos su cuento mezclado con aquel del escritor. Son veinticinco las construcciones lingüístico-humorísticas presentes en su narración, la mayoría de las cuales se encuentra en la primera parte de la novela, porque en la segunda abundan las anécdotas de Josefina relativas a la muerte de tres de sus doce hijos –Alicia, Efraín y Ángel– a mano de la guerrilla de las FARC. De ahí que Josefina Palmera apoye, de alguna manera, a Jorge Cuarenta –por haber emprendido la lucha paramilitar contra las FARC, que le han arrebatado a tres hijos suyos– y que, por supuesto, haya muy poco espacio para el humor en la segunda parte de la obra.

El monólogo con rasgos humorísticos de Josefina presenta las siguientes muestras numéricas: dos construcciones lingüístico-humorísticas de planificación, tres de inmediatez, dos de interacción cara a cara, dieciséis de retroalimentación, y dos de dinamismo con la audiencia. La planificación solo presenta dos giros porque la obra, al ser un texto escrito, no tiene ganchos y remate final, pero sí posee algunos elementos de una mayor improvisación con marcadores de contacto, como en el ejemplo: “Es cierto que para movilizarme debo utilizar esta silla de ruedas desde hace un par de años. Pero no creas que estoy baldada. Mira: basta oprimir este botón para que marche”.

La inmediatez tiene tres, y esos puntos suspensivos que tanto la representan son llenados por una dramatización que en la escritura no se ve claramente, pero que se intuye, como en “Lola, Lola... por favor, prepáranos una sopa de leche. ¿Recuerdas la receta? Te la repito para que no te equivoques como la otra vez”.

También la interacción cara a cara solo presenta dos construcciones porque añade una especie de complicidad con el escritor, difícil de instaurar en una obra escrita: un ejemplo es “... y si los otros te anoni... ¿Cómo fue que me dijiste hace un rato?... Ah, te anonimizan cada vez que te

apareces... ¡“Anonimizan”! Qué palabras las que inventas. ¡¡Por eso no te entiende nadie!”

Al ser sobre todo conversacional, el dinamismo con la audiencia implica una gran interacción dialógica, lo que se puede esperar sobre todo en un teatro; aun así, en la obra hay dos ejemplos, como en “Ah, ¡glamour! La primera vez que oí mentar la palabra glamour no lo pensé dos veces. Dije: llegó la maldición. No te rías, es la verdad”.

Dejamos al final el rasgo de la retroalimentación, que es el más numeroso en términos de presencia de construcciones (16), y que hace que todo el discurso dependa de algo que lo adelanta, como era de esperarse en una novela en la que se solapan recuerdos lejanos y cercanos en una contextualización afanosa pero inexcusable. Ejemplos como “Pero no te preocupes. Centenaria y todo, tengo las pilas cargadas para otro round” o “Es que, Loncho, ya te he dicho y no me haces caso que cachaco, paloma y gato son tres animales ingratos: en este país, la historia oficial que se tiene en cuenta es la de los cachacos. Lo que ellos escriben es lo que se da por cierto, y sólo por su moral exigen respeto. ¿El resto de los colombianos? El resto de los colombianos les importamos un soberano peto” representan la manera como Sánchez Baute, por mano de Josefina Palmera, intenta buscar la manera para emblandecer el relato riguroso y destemplado de años incomprensibles para la mirada externa, pero totalmente cognoscibles para los vallenatos, coro sinfónico en música de acordeón pero sin acordeón, que el autor ha transmitido con palabras escogidas con desasosiego y finura. Y si, para algunos, “el olvido del dolor se elabora en privado, en silencio” (Sánchez Baute, 2023 [2008]: 359), para otros hay que sacar a colación los fantasmas con tal de no tener miedo y aliviar el dolor.

Regresando a la pregunta inicial, ¿cómo pudieron dos jóvenes de familia y condición buenas convertirse en asesinos?, Sánchez Baute encuentra la respuesta flébil pero

no acabada –gracias al estudio de 1971 del Prof. Philip Zimbardo en la prisión de Stanford (Zimbardo 1995)<sup>2</sup>– en el aburrimiento de la sociedad vallenata y en el contexto que la rodea, convencidos como están los guerrilleros y los paramilitares de llevar la razón cada uno por su cuenta. Sin embargo,

como si se tratara de una fábula, tal vez queda una moraleja: la intolerancia sólo sabe de muertos. Al momento de actuar con un fusil al hombro –con un arma en la mano– no existe distancia entre la izquierda y la derecha. De hecho, si siquiera son tan diferentes los soldados que luchan por uno u otro bando (359).

El destino de Ricardo Palmera Pineda (Simón Trinidad) y de Rodrigo Tovar Pupo (Jorge Cuarenta) nos confirma una vez más que toda literatura es manantial de verdad y que solo la imaginación moral puede permitir entrar en las vidas y en el corazón de personajes que no conocemos, pasando por rincones oscuros en los que nadie ha logrado obtener la autorización para entrar y de los que nadie se ha salvado, ni los que han asistido sin hacer nada, ni los asesinos en el monte: “... tanto luchar por el progreso de este pueblo y ahora añoramos esas épocas cuando no éramos nadie” (Sánchez Baute, 2023 [2008]: 28). Aun así, de la narración brotan amables conversaciones, cafés calientes y juegos de guanábanas con música de fondo. En una mezcla entre crónica y ficción, esta novela disecciona un fenómeno que no tiene respuestas, averiguándolo también desde el punto de vista de la sociología y de la psicología, partiendo la trama entre guerrilleros y paramilitares, moviéndose en

---

<sup>2</sup> En 1971, el psicólogo estadounidense Philip George Zimbardo realizó un experimento en la Universidad de Stanford, en California, simulando una prisión en la que 24 estudiantes se dividieron en dos grupos, guardias y presos. El experimento se interrumpió debido a la excesiva violencia y los resultados mostraron cómo el individuo ya no actúa como tal, dotado de conciencia y capacidad de reflexión, sino que se deja absorber por el papel, el contexto y el grupo, llegando a ser capaz de una crueldad sin precedentes.

el terreno del terrorismo y de sus contradicciones, en un espacio ciudadano y en su manera de ver el mundo, buscando la razón de la muerte en una dimensión llena de muertos. Solo el humor puede intentar suavizar y enlentecer el furor y el olor a martirio y ruina que se percibe por las calles de Valledupar. De hecho, “el humor remite pues a la concreta posición del narrador respecto de lo narrado y, en último término, a la postura del autor respecto de su obra y del mundo” (Fernández Sánchez, 1988: 228). Y esto a causa de las personas que se esconden detrás de apodos, el uno queriendo acabar con las desigualdades sociales, y el otro deseando poner punto final a la guerra de guerrillas con más guerra y muerte: “... este país no se saciará hasta que sea la más grande alfombra roja...” (Sánchez Baute, 2023 [2008]: 151). El intento de paz de 2016 y la desmovilización de la guerrilla solo han mitigado ese furor, ese olor a martirio y esa ruina, así como el humor solo puede atemperar todo ese exceso, con su sentido subversivo y, al mismo tiempo, liberador (Bakhtin, 1984 [1965]; 1992 [1981]). Finalizamos este recorrido histórico, literario y lingüístico con palabras de Francisco Chico Rico:

... si la literatura, como ya la concibiera Aristóteles, desempeña una inabdicable función cognitiva para el ser humano porque, en virtud de la mimesis, o imitación de la naturaleza, nos permite acceder a mundos posibles [...] diferentes del que inmediatamente habitamos, aquella también nos proporciona, en numerosísimas ocasiones, un imprescindible beneficio hedonista, al ser capaz de conseguir que nos desprendamos del lastre de nuestras preocupaciones y de nuestros sufrimientos gracias a la relajación (o la catástasis) de nuestra tensión a través del humor. Dicho de otro modo, si el llanto en el contexto de la comunicación literaria puede ser entendido como el resultado de la imitación de acontecimientos que inspiran “temor y compasión” [...], la risa constituye su contrapartida antropológica y cosmológica, y puede ser entendida en términos de deleite y placer que resulta de la imitación de acontecimientos risibles. Uno (el llanto) y otra (la risa) definen lo que podemos llamar los dos extremos (complementarios

el uno del otro) de la respuesta afectiva, si es que no lo es también racional, del ser humano ante la experiencia vital del mundo que le rodea (Chico Rico, 2010: 100-101).

## Bibliografía

- Ávila, Ariel (2022), *El mapa criminal en Colombia. La nueva violencia y la paz total*. Bogotá: Aguilar.
- Bakhtin, Mikhail (1984), *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana University Press [1965].
- Bakhtin, Mikhail (1992), *The dialogic imagination. Four essays*. Austin: University of Texas Press [1981].
- Bergson, Henri-Louis (1986), *La risa*, trad. es. María Luisa Pérez Torres, Madrid: Espasa-Calpe [1900].
- Betancor Mesa, José R. (1995), “Para una definición del humor”. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 14, pp. 17-24.
- Caicedo Hernández, Andrés (2020), “Mi única responsabilidad es contar la historia de forma honesta’: Alonso Sánchez Baute sobre ‘Libranos del bien’”. *Diario de paz en Colombia. Lecturas para pensar al país*. En [diariodepaz.com/2021/06/10/libranos-del-bien-una-entrevista-con-el-escriptor-alonso-sanchez-baute](http://diariodepaz.com/2021/06/10/libranos-del-bien-una-entrevista-con-el-escriptor-alonso-sanchez-baute).
- Casares, Julio (1961), “El humorismo y otros ensayos”. Id., *Obras Completas*, Vol. VI. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 21-48.
- Castellón, Heraclia (2008), “Los monólogos. Algunas notas para su análisis”. *Oralia*, 11, pp. 421-436.
- Cazamian, Louis (1906), “Pourquoi nous ne pouvons définir l’humour”. *Revue Gernanique*, 2, pp. 601-634.
- Chico Rico, Francisco (2010), “La risa en el contexto de la Teoría Literaria occidental”. Álvaro Arias-Cachero Cabal, Ulpiano Lada Ferreras (eds.), *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 83-101.

- Díaz Bild, Aída (2000), *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*. La Laguna: Universidad de La Laguna.
- Fernández Sánchez, Carmen (1988), "Sobre el concepto de humor en literatura". *Estudios Humanísticos. Filología*, 10, pp. 213-228.
- Freud, Sigmund (1969), *El chiste y su relación con lo inconsciente*, trad. es. Luis López-Ballesteros, Madrid: Alianza [1905].
- Fry, William F. (2002), "Humor and brain: A selective review". *Humor*, 21:2, pp. 305-333.
- Gil Montoya, Rigoberto y Vélez Quiroz, Diego Alexander (2023), *Década de los ochenta del siglo XX en Colombia: memoria sin ficción de unas violencias alucinantes*. Pereira: Colección Trabajos de Investigación de la Universidad Tecnológica de Pereira.
- Gómez Capuz, Juan (2002), "Mecanismos del lenguaje humorístico (con especial atención al nivel pragmático)". *Oralia*, 5, pp. 75-101.
- Guzmán, Germán, Fals Borda, Orlando, y Umaña Luna, Eduardo (1962-1964), *La violencia en Colombia*, Tomos I-II. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.
- Kant, Emmanuel (1977), *Crítica del juicio*, trad. es. Manuel García Morente. Madrid: Espasa-Calpe [1792].
- López Trujillo, Fernando (2010), *Las FARC. Toda la verdad sobre el polémico grupo guerrillero*. México: L. D. Books.
- Llera, José Antonio (2004), "La investigación en torno al humor verbal". *Revista de Literatura*, LXVI:132, pp. 527-535.
- Martín Medem, José Manuel (2016), *Colombia feroz. Del terrorismo de Estado a la negociación con las FARC*. Madrid: Catarata.
- Melo, Jorge Orlando (2021), *Colombia: las razones de la guerra. Las justificaciones de la violencia en la historia del país y el fracaso de la lucha armada*. Bogotá: Crítica.
- Pirandello, Luigi (1946), *El humorismo*, trad. es. Enzo Aloisi, Buenos Aires: Editorial El Libro [1908].

- Ríos Serra, Jerónimo (2023), *Historia de la violencia en Colombia: 1946-2020. Una mirada territorial*. Madrid: Sílex Ediciones.
- Ruiz Gurillo, Leonor (2012), *La lingüística del humor en español*. Madrid: Arco/Libros.
- Ruiz Gurillo, Leonor (2019), *Humor de género. Del texto a la identidad en español*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Sánchez Baute, Alonso (2023), *Libranos del bien*. Bogotá: Seix Barral [2008].
- Schopenhauer, Arthur (1928), “Teoría de la risa”. Id., *El mundo como voluntad y representación*, Vol. I, trad. es. Eduardo Ovejero y Maury, Madrid: Aguilar [1819], pp. 168-175.
- Tsakona, Villy (2017), “Genres of humor”. Salvatore Attardo (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Humor*, Londres: Routledge/Taylor and Francis, pp. 489-503.
- Ugarriza, Juan Esteba, y Pabón Ayala, Nathalie (2017), *Militares y guerrilla: la memoria histórica del conflicto armado en Colombia desde los archivos militares, 1958-2016*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Villamizar, Darío (2017), *Las guerrillas en Colombia: una historia desde los orígenes hasta los confines*. Bogotá: Debate.
- Zimbardo, Philip (1995), “The psychology of evil: A situationist perspective on recruiting good people to engage in anti-social acts”. *Japanese Journal of Social Psychology*, 11:2, pp. 125-133.

# Humor, ironía y choteo en *Memorias de la Tierra* de Reinaldo Arenas

SABRINA COSTANZO<sup>1</sup>

Quienes hayan leído la autobiografía de Reinaldo Arenas –*Antes que anochezca* (1992)– no pueden ignorar la función que el autor le atribuye a la literatura, puesto que él mismo la aclara en el prólogo al texto. En dicho apartado el cubano da inicio a la narración de su propia vida precisamente a partir de los acontecimientos más próximos al momento de la redacción y, más específicamente, al del descubrimiento de su condición de enfermo terminal de sida y de la súplica que le dirige a la foto de Virgilio Piñera, pidiéndole tres años más de vida para poder terminar su obra que define una “venganza contra casi todo el género humano” (Arenas, 1992: 16).

En realidad, como se aprende de la carta de despedida que les envía a sus amigos cuando resuelve acabar con su vida y sus sufrimientos, Arenas considera que el único responsable de las calamidades padecidas es Fidel Castro, cuya política represiva lo ha obligado a vivir siempre al margen de la isla, antes en condición de insilio y luego en el exilio estadounidense.

La producción literaria del escritor, por tanto, es el fruto de sus demonios personales y sociales –en palabras de Vargas Llosa–, y no es de sorprenderse que la denuncia adquiera en ella un papel fundamental. La invectiva de Arenas –que en su autobiografía a menudo cede a la violencia verbal– en su narrativa, aun sin perder mordacidad y

---

<sup>1</sup> Università di Catania.

atrevimiento, se sirve del humor como estrategia discursiva para desenmascarar y acusar al dictador.

El mismo Reinaldo, en un discurso pronunciado en 1989, en la sección *Reading Arenas with Arenas* del Congreso Anual de la Modern Language Association (Washington D. C.) –y, muchos años más tarde, confiado por Ottmar Ette a las páginas de la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*–, reflexiona sobre el papel fundamental que el humor desempeña en su obra, considerando que es “la única manera de decir una realidad en que su patetismo resulte tal que hasta cierto punto pierda efectividad al ser contada [*sic*]” (Arenas, 2000-2001: 60).

El principio enunciado por Giordano Bruno, “in tristitia hilaris, in hilaritate tristis” (Pirandello, 1994: 5), funciona por tanto como dispositivo esencial en la construcción de entramados narrativos que el cubano concibe en términos de “una pregunta que uno lanza al público” (Arenas, 2000-2001: 62), planteando uno de los principales retos y riesgos de la comunicación humorística, es decir, la inexcusable subordinación de su éxito al proceso inferencial activado por el destinatario.

A este propósito cabe recordar que las investigaciones –tanto las psicológicas y sociológicas como las lingüísticas– acerca de los mecanismos que se originan en la mente del sujeto receptor a la hora de decodificar un mensaje humorístico han permitido fijar dos conceptos clave: el de la incongruencia y el de la competencia humorística.

Giannantonio Forabosco, en su análisis psicocognitivo del sentido del humor, explica que la percepción de una incongruencia se produce cuando se recibe una información o se descubre una realidad que no cumple con las expectativas, es decir que difiere del modelo cognitivo de referencia (Forabosco, 2020: 12); la identificación de la incoherencia activa un proceso de resolución, o sea, un esfuerzo cognitivo por encontrar el elemento que da sentido a la situación inesperada, reconciliando las partes disconformes.

En pilares análogos se fundamenta la teoría lingüística desarrollada por Raskin en 1985 y luego ampliada, junto con Attardo, en 1991 en la *General Theory of Verbal Humor (GTVH)*; de acuerdo con dicha teoría, un texto se puede considerar humorístico cuando es compatible con dos guiones –es decir, dos esquemas semánticos– diferentes e incongruentes, que se oponen y se superponen total o parcialmente (Attardo, 2020). La condición imprescindible para que se realice la transición de uno a otro es la posesión, por parte del interlocutor, de la competencia humorística, o sea, de las habilidades cognitivas necesarias para detectar la ambigüedad e interpretar el humor. El proyecto comunicativo del emisor, por tanto, se realiza a condición de que su destinatario rellene un vacío, activando un proceso inferencial que, a partir de conocimientos –históricos, literarios, políticos– y experiencias –usos y hábitos cotidianos– compartidos, permita desvelar el significado profundo que se oculta detrás del significado literal del enunciado.

Ahora bien, el mecanismo que se acaba de describir es precisamente el que subyace a la estructura argumentativa de *Memorias de la Tierra*, una obra desatendida por la crítica, pero que consideramos paradigmática de la producción de Arenas, no solamente desde el punto de vista del mensaje que vehicula, sino sobre todo por la manera como dicho mensaje se codifica.

Se trata de una microcolección, incluida en la recopilación póstuma *Adiós a mamá. De La Habana a Nueva York*, que consta de cuatro narraciones breves: “Monstruo I”, “Los negros”, “La mesa” y “Monstruo II”. Las informaciones que aparecen al final de cada texto permiten determinar que los cuatro cuentos, en realidad, son productos de actos creativos independientes, puesto que brotan de la pluma del autor en tiempos y lugares diferentes<sup>2</sup>. Con toda probabilidad, es

---

<sup>2</sup> Los tres primeros comparten el lugar de redacción, puesto que todos ellos se escribieron en La Habana, pero no la fecha: “Monstruo I” es de 1972, “Los

solamente en el momento de la elaboración del último cuando Arenas recupera los otros para darles colocación dentro de una nueva macroestructura que es la que nos ha llegado. Los textos, por tanto, pueden leerse de manera absolutamente autónoma y, sin embargo, se caracterizan por adquirir gran coherencia y nueva fuerza y significado dentro de la economía del supertexto que resulta de su integración.

El hilo conductor de los cuatro relatos consiste, según se verá, en la representación que ellos proporcionan de los momentos clave de la historia reciente de Cuba y, más específicamente, de la Revolución: el autor, pues, retoma estas diégesis y las convierte en porciones de un proyecto narrativo más amplio, dentro del que se disponen en un orden que no obedece a la cronología de su redacción, sino a la de su contenido.

El común denominador está constituido por la estrategia comunicativa utilizada por el escritor, que, en la codificación del mensaje que subyace a cada texto, se sirve de procedimientos de expresión que remiten a las dimensiones simbólico-metafórica y satírico-humorística.

Ahora bien, antes de aproximarnos al análisis de la microcolección, conviene hacer una puntualización terminológica y conceptual preliminar: si bien coincidimos con Chesterton en que intentar definir el humor indica falta de él (Chesterton, 2000: 133), no podemos dejar de aclarar las acepciones en las que, a lo largo de este estudio, se utilizará dicho vocablo, además de otros relacionados con él.

En general, a partir de la consideración de Jean-François Lyotard, en virtud de la cual la ironía es un nihilismo de los significados, mientras que el humor se apoya en la afirmación de las tensiones (Lyotard, 1977: 46-47), con el vocablo “ironía” se indicarán todos esos procedimientos –retóricos– que remiten al ámbito de la antífrasis y a la

---

negros”, de 1973, y “La mesa”, de 1969; “Monstruo II”, en cambio, se escribe en Nueva York en 1980.

dicotomía significado aparente/significado real; en cambio, se utilizará la palabra “humor” en una acepción inspirada en el pirandelliano “sentimiento del contrario” (Pirandello, 1994: 116), para aludir a la participación empática y al *sorriso amaro* que se activan al inferir lo serio que se oculta detrás de la hilaridad.

Finalmente, no se podrá eludir la referencia al concepto de “sátira”, en su acepción de burla de un paradigma determinado, ni tampoco a la variante típicamente cubana de esta, es decir, el *choteo*. Pues, lejos de desaparecer del panorama cultural isleño a raíz del orden social instaurado por la Revolución –desaparición esta última decretada por Antonio Núñez Jiménez (1984: 96-97)–, la tendencia a la representación desacralizadora de la autoridad, que Mañach considera una lamentable degeneración de la gracia propia del cubano (Mañach, 1991: 54), se ha convertido en una forma de expresión típica de la literatura finisecular que se produce tanto dentro como fuera de la isla (Mañach, 1991: 60).

Es justamente a partir de este “hábito de irrespetuosidad” (Mañach, 1991: 55) como Arenas construye el entramado narrativo del relato con que se abre la microcolección en análisis: “Monstruo I”. El texto cuenta la historia de una ciudad gobernada por un monstruo celebrado y alabado por la población entera hasta que, un día, un vecino comienza a despreciarlo; poco a poco este último va ganando la aprobación general y el poder necesarios para acabar con la criatura y ocupar su lugar, y luego resulta ser él mismo un monstruo. La estrategia discursiva adoptada en el texto se evidencia ya desde su *incipit*, en el que el narrador, después de detenerse en la descripción de la espeluznante fisicidad del monstruo, llega a una afirmación inesperada:

Era una combinación de arterias que suspiraban, de tráqueas que oscilaban como émbolos furiosos, de pelos encabitados y vastos, de cavernas cambiantes y de inmensas garfas que se comunicaban directamente con las orejas siniestras. De

manera que todo el mundo elogiaba la belleza del monstruo (Arenas, 1995: 129).

El nexos consecutivo que introduce la última oración (“de manera que”) implica que ya en el comienzo de la narración se produzca la incongruencia por resolver. Con respecto a la distribución y a la posición del humor en el texto, Attardo (2020: 327) considera que su aparición en el principio cumple la función de establecer el marco humorístico del texto mismo. Por tanto, al destinatario se le pide activar de inmediato el proceso inferencial para detectar los mecanismos por los que se va construyendo la narración, que en este caso son la distorsión de los criterios de evaluación de la realidad y la perspectiva extrañada adoptada por la instancia enunciativa. Pues, en el párrafo siguiente, el humor desemboca en la ironía que se origina del contraste entre la detallada descripción de las repugnantes características físicas y comportamentales de la bestia y la paralela enumeración de los elogios y las obras apologéticas que dichas características inspiran:

Imposible de enumerar serían las odas compuestas por todos los poetas de renombre (los demás no pudieron ser antologados) en homenaje al delicado perfume que exhalaba su ano [...]. ¿Qué decir de la variedad de sonetos inspirados en su boca? Boca que, dividida en varios compartimentos, guardaba en uno de ellos los vómitos que el monstruo, en sus momentos de mejor orgía, repelía; y en ese gran estanque quedaban depositados, sufriendo una suerte de cocido al natural, caldo de cultivo aún más delicioso al paladar monstruoso... (Arenas, 1995: 129-130).

Aunque parece adherirse a la visión colectiva, el sujeto enunciativo hace un uso de la adjetivación que permite detectar momentáneas epifanías de una actitud crítica hacia la realidad representada; actitud esta que adquiere un significado inesperado en la segunda parte del cuento, cuando, al aparecer el antagonista del monstruo, la narración hace

un giro para volver sobre sí misma: el discurso ultrajante del personaje que se opone al monstruo repite el *incipit* del cuento, sus enunciados coinciden y se confunden con los del narrador, en un juego metatextual cuyo objeto parece ser la anticipación, en el plano estructural, de la circularidad que caracteriza el relato a nivel semántico. De hecho, la historia se concluye con la desaparición del monstruo y su sustitución por parte del adversario, que acaba siendo él mismo un monstruo.

Hay que señalar que el cuento en examen y todos los que forman parte de *Memorias de la Tierra* se caracterizan por una intencional indeterminación en cuanto a ubicación espacio-temporal. Hasta el título de la microcolección alude a coordenadas genéricas, evocando un tiempo (memorias) y un espacio (tierra) que no son definidos, pero que al mismo tiempo suenan remotos, sugerentes de cierto distanciamiento, ya sea el físico (recuérdese que el autor concluye la serie en el destierro), ya sea el emocional (típico de quien escribe, describe y denuncia desde la marginalidad). No obstante, en la omisión de toda indicación espacial y temporal, no hay que reconocer una tendencia a obviar las circunstancias contextuales, sino más bien el recurso a ese juego del silencio, la reticencia y la alusión que, según Jankélévitch (1964: 91), constituye la esencia misma de la ironía. Es al interlocutor a quien le corresponde rellenar los vacíos de la comunicación narrativa, apelando a su propia competencia. Por supuesto, el destinatario que conozca la vida y la obra de Arenas no se encuentra ante la disyuntiva de determinar quién representa el blanco de ataque; y, aun así, la decodificación del mensaje satírico implícito requiere cierta profundización. En uno de los muy escasos estudios sobre el texto en análisis, Chayenne Orru Mubarack (2018: 37) opina que en “Monstruo I” se parodian los momentos iniciales de la Revolución cubana, en que Fidel Castro emergió como líder del proceso y consiguió gran adhesión popular. Lejos de ser incorrecta, esta interpretación resulta parcial y carente, por no detectar los procedimientos y artificios narrativos a

través de los cuales se construye la sátira y, como resultado, por no destacar el alcance de la invectiva. Un análisis más minucioso de la estructura diegética, y más específicamente de los roles actanciales que asumen los dos protagonistas, posibilita una lectura del cuento en virtud de la cual ambos personajes vehiculan la denuncia, al encarnar sendas representaciones satíricas –eso es, el choteo– del dictador. Arenas, en definitiva, se sirve de una técnica de desdoblamiento menos que inusual en su producción literaria. El monstruo, con su naturaleza y sus hábitos repugnantes, es una evidente alusión, irrespetuosa y desacralizadora, a la figura de Castro y a las fechorías cometidas por su gobierno; no obstante, el líder máximo –al menos en un primer momento– recibe el sostén pleno del pueblo (que en el relato se corresponde con el amor incondicional hacia el monstruo) y cuenta con una producción artístico-literaria servil de la ideología imperante (que se textualiza en las odas y los versos encomiásticos inspirados en la abominable criatura).

La aparición del antagonista del monstruo introduce en el relato una oposición que atañe solo al esquema actancial en que se basa la estructura narrativa, puesto que, en un nivel interpretativo, también este personaje y sus acciones remiten a Castro. La lucha llevada a cabo por el rebelde que, a través de sus habilidades retóricas, va ganando la adhesión cada vez más amplia de la colectividad y llega tan lejos como para suplantar al monstruo es una revisión satírica de las dinámicas de la revolución liderada por Fidel, de su triunfo contra la dictadura militar de Fulgencio Batista y de la consiguiente instauración de un gobierno que, en palabras del autor, resulta ser “una nueva tiranía” (Arenas, 1992: 70).

El proceso inferencial activado por el destinatario lleva, por tanto, a una superposición y coincidencia de los dos actantes que, mientras repite –duplicándola– la circularidad del texto, refuerza la invectiva que este vehicula.

Una análoga competencia lectora se requiere para una aproximación al segundo relato de la microcolección, “Los negros”, cuya trama se fundamenta en un juego de

oposiciones y correspondencias –evidentes y ocultas– aún más intrincado que el anterior. En este caso también, la incongruencia que impulsa el proceso humorístico aparece ya al principio de la narración, que arranca de la siguiente premisa:

Los negros ahora no eran negros. Eran extremadamente blancos. Pero, quizás para mantener la tradición, o por un resentimiento más poderoso que la razón y que el mismo triunfo, los blancos, que eran totalmente negros y ocupaban el poder, seguían llamando negros a los negros, que ahora eran absolutamente blancos y perseguidos hasta el exterminio (Arenas, 1995: 133).

Otra vez la trama se centra en una lucha, que en este caso involucra a dos grupos oponentes, y se concluye con la aniquilación de uno por parte del otro. Inesperadamente, cuando el combatiente más destacado acude a la máxima autoridad para comunicar el cumplimiento del exterminio (“Ya he liquidado a todos los negros!”), esta lo injusticia, y el narrador irónicamente concluye: “Cuando cayó, curiosamente pateando, todos pudimos testificar el color de su piel; asquerosamente blanca. Indudablemente era un negro” (Arenas, 1995: 135).

El humor del enrevesado entramado narrativo se construye, pues, a partir de una oposición binaria blanco/negro que se presta a múltiples interpretaciones –que van del tema racial, muy sensible en la isla, al contraste maniqueo entre los conceptos de “bien” y “mal” que suelen asociarse a esos referentes cromáticos– y que se complica al alternarse los dos grupos en la asunción de una u otra definición, además sin importar que ella contradiga la verdadera naturaleza de sus miembros. No obstante, la alusión a la ocupación del poder por parte de una facción favorece la polarización de las dos en binomios antitéticos tales como partidarios/detractores, perseguidores/perseguidos, victimarios/víctimas, que remiten a posiciones en las que suelen alternarse facciones opuestas en contextos antidemocráticos. Además,

la referencia al trasfondo político se hace explícita en este relato, en que el narrador enmarca los acontecimientos en la etapa de la consolidación de “la Gran República-Monolítica-Universal-Libre” (Arenas, 1995: 133).

La definición, que parodia el anuncio de la conversión comunista de la isla de Cuba, imita, ridiculizándolas, la seriedad y la solemnidad de la retórica de la dictadura<sup>3</sup>. El choteo de la oratoria triunfalista y celebrativa en boga se puede reconocer también en los epítetos con los que el héroe se dirige a la autoridad: “¡Reprimerísimo Gran Reprimero del Primero y Eterno Gran Imperio! —gritó bajo las remotas columnas del Reprimer Reprimerísimo Palacio” (Arenas, 1995: 135).

Por otra parte, volviendo a la denominación de la república, Orru Mubarak observa que mientras que “monolítica” es un adjetivo que implica rigidez e inflexibilidad, “universal” y “libre” suponen maleabilidad y elasticidad, lo que, además de paradójico, es irónico, ya que luego se narra la persecución de una categoría de personas, demostrando que la libertad y la universalidad implicadas por la fórmula se refieren solamente a quienes encajan en los estándares aceptados (Orru Mubarak, 2018: 37). La necesidad de adherirse a patrones impuestos se traduce en la propagación de una “doble moral”, de una disyunción –hasta oposición– entre apariencia y realidad a la que alude la conclusión del cuento, en la que el más encarnizado perseguidor de los negros, irónicamente, es asesinado por ser él mismo, secretamente, un negro.

En el relato “La mesa”, el más remoto de la microcolección en cuanto a redacción, el entramado narrativo se construye a partir de un personaje sin determinar, referido en el texto con la calificación de “enemigo”, y de la opresión que este último ejerce, según modalidades que remiten al

---

<sup>3</sup> “Todas las dictaduras son púdicas y serias, muy respetables, muy serias desde el punto de vista retórico, son muy solemnes, y mi literatura es precisamente la antisoledad, la burla total” (Arenas, 2000-2001: 62).

bloqueo económico y comercial impuesto a Cuba por Estados Unidos. Las medidas adoptadas para aislar, inmovilizar y asfixiar la isla son metafóricamente referidas ya desde el *incipit* de la narración:

Aquellos tiempos eran horribles. El enemigo se había apoderado de todos los astros colindantes y la tierra estaba asediada de amenazas, estampidos, ofensas que contaminaban la atmósfera y se esparcían, enrareciendo nuestras esperanzas más persistentes... El enemigo había alterado los movimientos de traslación cósmica. Las constelaciones giraban enloquecidas. En cualquier momento podía llegar el fin. El enemigo nos había invadido con una extraña planta que ahora se extendía sobre el mar y las rocas. Y presionaba, asfixiando... (Arenas, 1995: 137).

La enumeración de las responsabilidades del enemigo continúa, dando lugar a un largo listado que, mientras que evidencia las consecuencias padecidas por las víctimas, también hace hincapié en las estrategias comunicativas utilizadas por cierta política para legitimar su praxis y sus errores, y para direccionar, manipulándola, la perspectiva y conducta de la colectividad. Al concluir su recuento, el narrador considera: “El enemigo cargaba con nuestra culpa” (Arenas, 1995: 138). Y luego remata con “El enemigo. El enemigo. El enemigo” (Arenas, 1995: 138), con una iteración que desenmascara la instrumentalización de la actuación del adversario para justificar toda acción emprendida –y todo esfuerzo solicitado– so pretexto de contrarrestarlo. La instancia de la enunciación, pues, lamenta: “Desde luego, nos moríamos de hambre” (Arenas, 1995: 138). Y a continuación agrega: “Pero había una mesa” (138). La conjunción adversativa que introduce este último enunciado incita a conjeturar que el elemento que le da el título a la narración funciona como antídoto a la carestía señalada; la presencia de la mesa ocasiona la creación de una larga cola –que evoca lo acostumbrado por los cubanos, a partir de la adopción del sistema de racionamiento– integrada por gente peleándose

y desesperándose por ocupar uno de sus dos asientos. Sin embargo, las expectativas que la dinámica narrativa genera quedan frustradas: en la conclusión del texto –que es donde, en este caso, se realiza la incongruencia y se coloca el humor–, el logro del breve turno alrededor de la mesa no se corresponde con la posibilidad de alimentarse, puesto que quienes alcanzan los asientos, después de desplegar las comidas y bebidas llevadas por ellos mismos –y “conservadas gracias a meses de abstinencia” (Arenas, 1995: 139)–, no disfrutan de nada más que de su propio éxito. La sonrisa amarga que se origina del final inesperado obliga al destinatario a ir más allá de lo textualizado, para reconocer en la felicidad fatua experimentada por los personajes la metáfora de la condición de un pueblo al que se le piden sacrificios so promesa de un porvenir provechoso que no deja de vislumbrarse, pero que nunca se cumple.

El cuarto y último relato le confiere a la microcolección una estructura circular que se instituye ya a partir del título, “Monstruo II”, donde se evidencia la vuelta al protagonismo de la criatura que aparece en el cuento de apertura; en este caso, la existencia del engendro y la violencia de su conducta son descubiertos por los intelectuales –“los sabios” (Arenas, 1995: 142) y los líderes del mundo “dictadores, presidentes, reyes y primeros ministros” (Arenas, 1995: 142)–, que resuelven detectarlo. La larga búsqueda llevada a cabo por la tripulación de la aeronave, extraordinariamente equipada para la operación, termina cuando uno de sus miembros se da la vuelta y, fortuita e irónicamente, ve a la terrible criatura deslizándose en la estela del vehículo. Finalmente, el monstruo es detectado; pero, otra vez, la conclusión conlleva la ruptura de las expectativas, puesto que el narrador humorísticamente anuncia que “ahora, despejado el enigma, sólo se trataba de salir huyendo” (Arenas, 1995: 144).

Una vez más, la competencia lectora se hace imprescindible para analizar y valorar con criterio el mensaje del breve entramado narrativo; al respecto, cabe recordar que Arenas lo concibe estando ya en el exilio, esto es, observando y

representando Cuba desde un enfoque inédito, puesto que su atención se extiende de la política interna a la internacional. Más específicamente, el relato se escribe posteriormente a la crisis de la Embajada de Perú en La Habana y al éxodo del Mariel, es decir, cuando las tensiones internas se hacen evidentes para la opinión pública internacional. En este marco, el alcance de las fechorías que el monstruo comete adquiere un nuevo valor: mientras da cuenta del ejercicio de un poder represivo permanente –“... no descansaba ni de día ni de noche” (Arenas, 1995: 141)–, así como de la prohibición de toda actitud crítica –se tragaba a todos los investigadores empeñados en trazar su perfil de monstruo (Arenas, 1995: 142)–, denuncia la completa indiferencia hacia el destino de la isla demostrado por naciones que resuelven adoptar medidas solo cuando “no quedaba otra alternativa” (Arenas, 1995: 141). Además, la infructuosa intervención de la “Comisión del Salvamento Universal” –en cuyo nombre se divisa el choteo de las organizaciones intergubernamentales y, con toda probabilidad, entre ellas, de la ONU– se puede interpretar como una humorística invectiva contra la hipocresía e ineffectividad de la política exterior de los demás países, y sobre todo EE. UU., cuya condena de las degeneraciones de la práctica revolucionaria se ve puramente instrumental, puesto que nunca se traduce en acciones concretas.

El análisis de los cuentos que se han considerado para este estudio, además de ser interesante de por sí, permite formular consideraciones más generales acerca de la obra de Arenas, pues la producción del autor –aun destacando por su genio creador y su capacidad de dar lugar en cada texto a universos ficcionales extravagantes, hasta delirantes y siempre nuevos y originales– se sustenta en un compromiso político que le confiere una fuerte cohesión y coherencia, no solamente desde el punto de vista semántico, sino también en lo que atañe al aspecto formal, a los recursos, los procedimientos y las estrategias utilizados. Apelándose a la cooperación del lector y confiando en una competencia que

a este último le permita desentrañar el mensaje implícito de la obra, el autor moldea universos narrativos complejos, en los que se sirve del humor como herramienta estética para expresar su posición ante la obra y el mundo. Según él mismo afirma, en una entrevista con Francisco Soto:

... con humor evocas la realidad de una manera más irrespetuosa y, por lo tanto, puedes acercarte a ella sin el efecto distanciador que es típico de lo serio. Toda retórica implica ciertas formalidades inútiles que el humor interrumpe y desafía al darnos una realidad más humana (Soto, 1994: 152; trad. mía).

## Bibliografía

- Arenas, Reinaldo (1992), *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets.
- Arenas, Reinaldo (2000-2001), "Humor e irreverencia". *Encuentro de la Cultura Cubana*, 19, pp. 59-63.
- Arenas, Reinaldo (1995), *Adiós a mamá. De La Habana a Nueva York*. Barcelona: Áltera.
- Attardo, Salvatore (2020), *The Linguistics of Humor: An Introduction*. Oxford: University Press.
- Chesterton, Gilbert Keith (2000), *Humour* [1938]. Id., *On Lying in Bed and Other Essays*, al cuidado de Alberto Manguel, Calgary (Canada): Bayeux Arts.
- Forabosco, Giovannantonio (2020), *Il settimo senso. Psicologia del senso dell'umorismo. Con istruzioni per l'uso*. Mulazzo: Tarka [1994].
- Jankélévitch, Vladimir (1964), *L'ironie*. París: Flammarion.
- Liotard, Jean-François (1977), *Rudiments païens: Genre dissertatif*. París: Union Générale d'Éditions.
- Mañach, Jorge (1991), *La crisis de la alta cultura en Cuba. Indagación del choteo*, Rosario Rexach ed. Miami: Ediciones Universal.

- Núñez Jiménez, Antonio (1984), *Cuba. Cultura, Estado y Revolución*. México: Presencia Latinoamericana.
- Orru Mubarak, Chayenne (2018), “Paródia, memória e sujeito político no conto *Memorias de la Tierra* de Reinaldo Arenas”. *Magma*, 25:14, 2018, pp. 31-44.
- Pirandello, Luigi (1994), *L'umorismo*. Firenze: Giunti.
- Soto, Francisco (1994), *Appendix: Conversation with Reinaldo Arenas*. Id., *Reinaldo Arenas: The Pentagonia*. Gainesville: University Press of Florida.



# La muerte nos persigue sobre una garza azul

*Humor y ternura en la obra de Juan Carlos  
Méndez Guédez e Issa Watanabe*

ALEXANDER DIEGO VÉLEZ-QUIROZ<sup>1</sup>

- Ay, mujer, venir uno tan lejos a pasar sofocos.  
—No te quejes tanto... además, aquí la gente piensa que ese clima a nosotras nos viene bien.  
—¿A nosotras?  
—Sí, hace días bajé a comprar unas cosas para las muchachas, y una señora me dijo: “Estará contenta con este calor, se sentirá como en su tierra”.  
—Le hubieses dicho, nosotras venimos del Caribe, señora, no venimos del infierno.  
—Algo de eso le comenté, pero después la señora me preguntó si en nuestros países ya no quedaba nadie, si todos nos habíamos venido.  
—¿Te dijo eso?  
—Así mismo. Pero yo le contesté que no se preocupara, que allá habían quedado todos los primos, y los tíos y los amigos de ella que habían tenido que irse de acá en los cincuenta a que les diéramos trabajo.  
[...]  
—Domitila, Domitila... que lo mejor es no llamar la atención. Mira que si las muchachas se enteran. Ya te han dicho que no estés tentando la desgracia. ¿Qué haces si un día te piden tus papeles? (Méndez Guédez, 2015: 71-72).

---

<sup>1</sup> Università di Torino.

El estilo y la composición narrativa de ese apartado son un guiño a las voces narradoras de *Pedro Páramo*, la obra de Juan Rulfo. Del mismo modo que Justina y Susana San Juan divagan acerca de los rumores fantasmagóricos de esa tierra que vibra y rechina, en el fragmento citado, dos mujeres ancianas, encerradas en la oscuridad, dialogan sobre la realidad cotidiana de una familia de migrantes venezolanos<sup>2</sup>. En la casa de esta familia, las ancianas malviven hacinadas en un cuarto oscuro y sofocante que comparten con otras dos “muchachas”. En el transcurso de la novela nunca vemos a las ancianas salir de su habitación, aunque sus voces describen el mundo exterior con intensa curiosidad. Varias cosas pueden deducirse de la cita. En primer lugar, que Domitila no posee los “papeles” que acrediten la legalidad de su situación migratoria en España, ante lo cual se le recomienda prudencia, no vaya a tentar la desgracia de la deportación. Esa condición es consecuencia de una serie de leyes que regulan la entrada y salida de personas extranjeras en ese país. A su vez, dichas leyes son el resultado de políticas e ideologías según las cuales el otro, que viene de afuera, debe cumplir con ciertos requisitos para ser considerado legal y, así, gozar de derechos básicos como la libertad de expresión (que Domitila no se puede permitir), la vivienda digna

---

2 Podríamos llevar la interpretación a su extremo y sugerir que la habitación oscura y nunca abierta desde la que hablan las ancianas en el fragmento de *Una tarde con campanas* representa, en cierto modo, el espacio *ultraterreno* (Bartolome Martínez, 2011) desde el que los personajes de Rulfo dan cuenta de las fantasmagorías de Comala. Así, resulta sumamente significativo que Méndez Guédez retome el estilo y las dos figuras femeninas para dar cuenta de lo que llega al lector como un rumor de lo sucedido más allá de la clausura en la que se ocultan los personajes debido a su condición de migrantes “sin papeles”. Baste una breve comparación para ponerlo en evidencia. El siguiente es un fragmento de la obra de Rulfo: “-¿Verdad que la noche está llena de pecados, Justina? -Sí, Susana. -¿Y es verdad? -Debe serlo, Susana. -¿Y qué crees que es la vida, Justina, sino un pecado? ¿No oyes? ¿No oyes cómo rechina la tierra? -No, Susana, no alcanzo a oír nada. Mi suerte no es tan grande como la tuya” (Rulfo, 1993: 106). El siguiente, uno que corresponde a la obra de Guédez: “-No hables tan duro. -Dios, qué tormento... -Chito... chito... ¿no oyes? -Es la muchachita en el balcón. -Virgen Santa, está gimiendo. -¿Será posible?” (Méndez Guédez, 2015: 75).

o la salud. Al mismo tiempo, tales normas buscan proteger a quienes pertenecen a ese país como ciudadanos, además de calificar o clasificar a quienes no. O sea, establecen una distinción. Se erige, entonces, una lógica que clasifica al *otro* y separa el adentro del afuera.

¿Quién es ese *otro*? Tal idea puede deducirse también del fragmento citado “¿A Nosotras?”, se pregunta extrañada la interlocutora de Domitila, quien, en el recuento de su pilatuna callejera, advierte ciertos prejuicios en las palabras de la mujer que la interpela: “Estará contenta con este calor, se sentirá como en su tierra”. Subyace a tal afirmación una idea bastante general de “la tierra” de aquellos que vienen de afuera. Una idea –repito– bastante general, porque borra de un plumazo cualquier rasgo de singularidad o de pertenencia del otro, que entra en la categoría de los migrantes provenientes de esos países donde hace calor, no se sabe muy bien cuáles son esos países o en qué lugar del mundo están ubicados, pero hace calor. Una cosa más: hay sorna en la acotación de la señora que inquiere a Domitila, “¿todavía queda alguien en sus países?”. Piensa ella, acaso, que hay demasiados como Domitila aquí, adentro, como para que no quede ninguno allá, afuera, ¿demasiados? Puede suponerse que la señora tiene la impresión de que los migrantes son un exceso, más de lo que se considera razonable.

La respuesta de Domitila es sardónica y pone en evidencia un olvido, las circunstancias cambian, y tiempo atrás fueron “ellos” quienes debieron ser acogidos: “... le contesté que no se preocupara, que allá habían quedado todos los primos, y los tíos y los amigos de ella que habían tenido que irse de acá en los cincuenta a que les diéramos trabajo” (Méndez Guédez, 2015: 72).

La novela se titula *Una tarde con campanas* (2004), fue escrita por Juan Carlos Méndez Guédez y narra la historia de una familia de migrantes venezolanos a través de la voz de un niño, José Luis, y de las dos mujeres del fragmento citado. Las voces de la novela (Tacca, 1978) se caracterizan por la simplicidad despreocupada de la experiencia y la

transparencia directa de la infancia. Un cruce entre humor y ternura sobre el que elaboraré algunas ideas.

La otra obra que analizaré es *Migrantes* (2019), de la narradora e ilustradora peruana Issa Watanabe. Está inspirada en una serie del fotógrafo sueco Magnus Wennman (2016) titulada *Där Barnen Sover* (*Donde duermen los niños*), cuyo objetivo es dar cuenta de las condiciones a las que son sometidos los niños sirios que, a causa de la guerra, debieron abandonar su país y que, debido a esa lógica normativa de fronteras, del afuera y del adentro, del que pertenece y del extraño, pasan las noches a la intemperie. Watanabe retoma la cuestión para construir una narrativa fabulosa en la que los animales de la selva marchan hacia no se sabe dónde, cargando los restos de pasado que caben en sus manos, a través de un bosque cuyas formas dibujan el fondo de una noche unánime. A diferencia del relato de Méndez Guédez, en este no hay rasgos de humor, pero sí de ternura. Baste destacar la heterogeneidad del grupo, una manada compuesta por especies diversas que se acompañan y se protegen sin distinción. Pienso que la reflexión acerca de los puntos de contacto entre el humor y la ternura presentes en ambas obras puede llegar a ser reveladora.

La lógica bajo la cual se redactan y aplican las normas que regulan la entrada de extranjeros a países como la España de *Una tarde con campanas* se asemeja considerablemente a lo que Mijaíl Bajtín identificó como un orden social cerrado. En la Edad Media, este orden se encarnaba en palacios, templos, instituciones y casas privadas, donde reinaba una comunicación jerárquica regida por la etiqueta y las normas de urbanidad. Esto contrastaba claramente con el lenguaje de la plaza pública –es decir, con las lógicas de un orden social abierto–, donde

se escuchaban los dichos del lenguaje familiar, que llegaba casi a crear una lengua propia, imposible de emplear en otra parte, y claramente diferenciado del lenguaje de la iglesia, de la corte, de los tribunales, de las instituciones públicas, de la literatura oficial, y de la lengua hablada por las clases dominantes... (2003: 124).

Según el teórico ruso, ese orden social cerrado es de naturaleza centrípeta, pues intenta concentrar el poder para garantizar una comprensión *monológica* del mundo, opuesta a una interpretación plural, polifónica, abierta, centrífuga, característica de la plaza pública, de la novela (Bajtín, 2005) y de lo carnavalesco, donde se mezclan los elogios y las injurias al poder, en cuya base

reside la idea de un mundo en estado de permanente imperfección, que muere y nace al mismo tiempo, es decir un mundo bi-corporal. La imagen dual que reúne a la vez elogios e injurias, trata de captar el instante preciso en que se produce el cambio, la transición de lo antiguo a lo nuevo, y de la muerte al nacimiento. Es una imagen que corona y derroca al mismo tiempo. En el curso de la evolución de la sociedad clasista, esta concepción del mundo sólo podía expresarse en la cultura extraoficial, porque no tenía derecho de ciudadanía en la cultura de las clases dominantes, dentro de la cual elogios e injurias estaban claramente separados y petrificados, ya que el principio de la jerarquía inmutable, en el que nunca se mezclaba lo inferior y lo superior, era la idea básica de la cultura oficial (Bajtín, 2003: 133).

Si aceptamos que la lógica que guía el juicio subyacente en los comentarios de la *señora* en el fragmento citado es, desde la perspectiva bajtiniana, un orden social cerrado, adquiere sentido el imaginario que motiva sus prejuicios sobre los migrantes, pues su presencia es una evidencia de la otredad, de la diferencia, de lo diverso, una fuga, un elemento extraño en un universo “inmutable”, homogéneo, conocido y estable. Sara Ahmed, en su *Política cultural de las emociones* (2015), se detiene sobre una cuestión similar. Explica que la inquietud de la extrema derecha en Inglaterra acerca de la “mano blanda” del gobierno en sus políticas migratorias deja ver el temor a aquello que abre o que es evidencia de la apertura del orden social cerrado:

Es más, la metáfora (la de la mano blanda) sugiere que las fronteras y las defensas de la nación son como la piel; son suaves,

débiles, porosas y fácilmente moldeables o incluso posibles de ser magulladas por la proximidad de los otros. Sugiere que la misma apertura de la nación hacia los otros la hace vulnerable al abuso. La nación blanda es demasiado emotiva, se conmueve muy fácilmente por las peticiones de los otros y es muy fácil seducirla para que suponga que las demandas de asilo, como testimonios de daño, son narrativas verdaderas. Ser una “nación de mano blanda” significa dejarse tomar el pelo por los falsos: “acoger” es ser engañado (2015: 21).

La interpretación de Ahmed nos deja ver que se trata, además, de un orden orientado por un tipo de moral, pues la cuestión del engaño –es decir, de la acción moral– está en el centro del imaginario sobre la migración y la acogida. Así, los migrantes a menudo son percibidos a través de una lente moralizadora que juzga sus intenciones y acciones, cuestionando su legitimidad y, en consecuencia, sus derechos humanos y civiles. Jean-Carles Mèlich (2014) dirá que ese tipo de juicio está orientado por una *lógica de la crueldad*. ¿Qué significa esto? Que toda moral puede considerarse como una estructura categorial, un espacio de inmunidad, una gramática<sup>3</sup> que determina y clasifica de antemano quién tiene derechos y quién tiene deberes, quién debe ser considerado persona y quién no. Dicha moralidad se traduce en políticas sociales que incluyen y excluyen, que ordenan y clasifican a los individuos según criterios predeterminados, distinguiendo a quien se considera “legal” de quien es, en cambio, “ilegal”.

Para poder ejercer su protección balsámica –explica el filósofo catalán–,

---

<sup>3</sup> Según explica el Mèlich en su *Filosofía de la finitud* (2011: 17), “Al nacer heredamos una gramática –un universo normativo-simbólico– que estructura nuestra experiencia. [...] De todo esto se encarga la herencia gramatical, que no es otra cosa que un conjunto de signos y símbolos, de mitos, tradiciones y rituales, de valores, hábitos y costumbres que estructuran nuestra vida cotidiana y configuran un mundo dado por supuesto”.

la lógica moral tiene que ser ontológica. [...]. Significa que lo que la moral afirma es que hay seres que deben ser alabados y seres que no. La moral establece por adelantado que debe hacerse con ellos, cómo hay que tratarlos, afirma que hay seres que merecen ser tomados como modelos por su comportamiento ejemplar y seres que tienen que ser descalificados [...], la moral dicta –a través de marcos signico-normativos– el que va a ser y el que no va a ser considerado humano. Los no humanos no serán objeto de respeto moral, y, entonces, se situarán fuera de la protección de la ley. El resto, los que sí se hallen bajo su manto protector, no tendrán ninguna obligación (moral) respecto a la vida y la muerte de los demás, y podrán vivir con la conciencia tranquila y evitar la vergüenza (Mèlich, 2014: 6).

Las dinámicas humorísticas, grotescas, injuriosas, des-centradas y desordenadas de lo carnavalesco tienden hacia una concepción centrífuga del poder. Al suspender los principios de clasificación social y cuestionar las jerarquías establecidas, el humor altera la gramática moral y crea un espacio donde el marco normativo puede ser desafiado, abriendo una grieta a través de la cual es posible imaginar otros modos de la acción y la organización intersubjetiva. Puede decirse que resisten y subvierten la lógica de la crueldad en el espacio de lo público-abierto, ofreciendo una alternativa a la moralidad excluyente.

En la obra de Méndez Guédez, encontramos otro ejemplo de esta subversión a través del humor, cuando José Luis recuenta una situación acontecida con Pilar, “una amiga española” de su hermano:

... Pero Pilar le preguntó a mi hermano por qué habíamos salido de nuestro país. Augusto dio un suspiro muy grande. Yo aguanté la risa [...].

Por un jueves, dijo mi hermano. Porque desperté un jueves, [...] desperté a hacer pipí y dentro de la poceta había un militar; fui a la cocina y en el horno había un militar; me monté en el ascensor y encontré un militar; salí a la calle y en cada parada había un militar; y caminé todo el día y como no

conseguí trabajo después fui al cine y en las pantallas y vendiendo palomitas de maíz y acomodando a la gente, apareció un militar; y cuando llegué cansado esa noche en la televisión estaba hablando un militar; y cuando me acosté, entre las cobijas se había escondido un militar (Méndez Guédez, 2015: 51-53).

Más adelante, el mismo José Luis hará una transposición metafórica de la hipérbole de su hermano, asimilando los militares a las moscas:

... Yo esto lo entiendo menos que nada. ¿Somos de allá? ¿Qué quieren decir con eso? ¿Es bueno, es malo? [...]  
 Allá siempre había moscas. Todo el año. Aquí solo en verano, pero allá todo el tiempo. Moscas, moscas, moscas.  
 Salías al patio: moscas. Estabas en el baño: moscas. Mirabas a Agustina beber su biberón: moscas.  
 Yo odiaba las moscas.  
 Por eso no entiendo tanta nostalgia.  
 Yo no quiero volver a la ciudad de las moscas (Méndez Guédez, 2015: 55-56).

Este último ejemplo presenta un elemento adicional. Si bien parece haber una velada ironía, una contraposición entre el pequeño y molesto insecto y la percepción de los militares como figuras de autoridad, poder y disciplina, hay algo que matiza la carga irónica: la ternura. La voz de José Luis es la de un niño, el trayecto narrativo de la obra ha modelado al personaje de acuerdo con una idea de inocencia y espontaneidad ligada a la infancia. Sus comentarios y sus opiniones sobre el mundo y sobre su situación abren sentido no solo porque lleguen a ser irónicas, además porque son tiernas<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> La idea de la ternura como atributo esencial de la infancia bien puede problematizarse como el resultado de una construcción cultural que ha condicionado su representación en la literatura y otros objetos culturales. Desde los estudios poscoloniales y de la infancia, se ha cuestionado esta visión al resaltar la agencia infantil y su capacidad para resignificar experiencias. Wells (2009) y Liebel & Hanson (2012) han demostrado que la infancia no es

La ternura, al igual que el humor, provoca una fuga del poder centrípeto, pues, al apelar directamente a la dimensión afectiva, abre –ya lo explicó Ahmed– a los sujetos, tanto a quien la expresa como a quien la reconoce o experimenta. Esta apertura desafía la lógica excluyente de lo público y lo privado que ignora la dimensión fundante de lo afectivo (Restrepo, 1994). En el caso de José Luis, la transposición metafórica de la hipérbolo de su hermano es un ejemplo del modo en que las estrategias poético-afectivas operan como dispositivos que agrietan las formas de representación del poder coercitivo. La comparación de los militares omnipresentes con las moscas no solo refleja su perspectiva infantil y su inocencia, además vehicula una percepción y una interpretación de la realidad conflictiva que la expresión lingüística no alcanza del todo a transmitir.

La ternura, así entendida,

señala un límite del lenguaje, momento que se configura cuando las palabras, impotentes, no pueden convencer ni argumentar, lanzándonos de lleno al campo de lo patético. Límite que no es tanto una barrera comunicativa –pues también la ternura es lenguaje– como una frontera del significado de la palabra que intenta mostrarse como auténtica representante del objeto (Restrepo, 1994: 10-11).

---

un estado natural e inmutable, sino una categoría histórica formada dentro de oposiciones binarias que subordinan la voz infantil frente a la adulta. Más que un espacio de inocencia o vulnerabilidad, la infancia participa en la producción de sentido y ejerce formas de resistencia. Sin embargo, esta resistencia no debería leerse únicamente en términos de autonomía y agencia individual. Como advierte Cavarero, “el infante, el niño, [...] anuncia ciertamente la relación como condición humana, no solo fundamental, sino estructuralmente necesaria. Lo que significa que, como criatura totalmente entregada a la relación, el niño es el vulnerable por antonomasia y constituye el paradigma primario de todo discurso sobre la vulnerabilidad, siendo con mayor razón, y al mismo tiempo, también el paradigma primario de todo discurso sobre el inerte” (2009: 59). La inermidad infantil no implica, pues, pasividad, sino una exposición absoluta al otro, una interdependencia radical que estructura su existencia. En textos como el de Méndez Guédez, la infancia interpela los discursos hegemónicos y, en su propia exposición al mundo, pone en evidencia las fisuras de la visión adultocéntrica y las contradicciones de los sistemas que regulan su representación.

Al recurrir a la metáfora de las moscas, José Luis echa mano de un recurso que le permite comunicar su rechazo y desconcierto ante la realidad opresiva que lo rodea, sin necesidad de confrontarla directamente. Es por ello, por su capacidad refractante, por lo que identificamos la ternura del personaje en la superficie de la ironía; esta puede ser experimentada y reconocida, pero difícilmente dicha. Su expresión infantil, cargada de espontaneidad y sencillez, logra abrir sentidos más allá de las limitaciones del lenguaje convencional, resistiendo y subvirtiendo la lógica excluyente del poder centripeto, como sucede con el humor carnavalesco teorizado por Bajtín.

Quizás por ello la obra de Issa Watanabe prescindir de las palabras, porque busca despotenciar una experiencia límite –la muerte, en este caso provocada por la lógica de la crueldad– con una expresión límite –la ternura, presente en los gestos de solidaridad y compasión perceptibles en *Migrantes*–, especialmente en la muerte florida que cobija con su manto a los náufragos en la orilla.

*Migrantes* (Watanabe, 2019) narra la historia de una manada de animales antropomórficos que han sido desplazados y vagan desamparados hacia no se sabe dónde, al otro lado del mar. Si bien carece de sentido reconstruir el relato gráfico a través de las palabras, conviene resaltar algunos detalles del imaginario que la autora peruana ilustra. En primer lugar, la universalidad de la representación, Watanabe inicia su relato *in media res*, por lo que vemos a los migrantes durante su peregrinaje en medio de la noche y el bosque; nada sabemos de las causas, podemos adivinar las consecuencias gracias a los detalles: la manada porta consigo solo aquello que soporta el peso de cada individuo, bultos, mantas, ollas, valijas, lo que estaba a la mano de su huida. Luego, la postura de los integrantes: unos se ven cabizbajos, otros simplemente desconcertados, vacíos, otros cargan a sus crías con aflicción, ninguno expresa un gesto de pasión o de alegría, son animales salvajes que no enseñan los dientes. Vengan de donde vengan, huyen confusos y

amargados. He dicho ya que la noche es unánime en el relato, se impone sobre el fondo de principio a fin. Y la muerte sigue la caravana siempre desde la retaguardia.

Los migrantes de Issa Watanabe, como millones en el mundo, huyen del hambre o la guerra, del fuego o del frío. Durante el camino se apoyan los unos en los otros y cuidan sin distinción de quien lo necesita, como puede deducirse de las láminas cinco, siete y ocho<sup>5</sup>, que nos muestran a la muerte siendo recibida como una más de la manada, a los adultos cuidando de los cachorros sin reparar en su especie mientras se instala el campamento y luego cobijándolos para entrar en el sueño. Sin conocer el origen de su peregrinaje e ignorando su destino, el lector accede apenas al trayecto de angustia, pero también de solidaridad y compasión entre los integrantes de la manada.

Si la exclusión, el despojo y el rechazo son característicos de la lógica de la crueldad, Watanabe nos presenta un tipo de interacción intersubjetiva orientada, en cambio, por la *ética de la compasión* (Mèlich, 2010), que se alimenta de la excepción, pues no consiste en

cumplir con unas obligaciones, ni aplicar un marco normativo, ni ser fiel a la *ley* (moral, jurídica, política), sino *estar pendiente del sufrimiento del otro*, tener algo “infinitamente” *pendiente con él/ella* [...], *estar expuesto*, y atreverse a responder al otro en una situación que no es ni pública ni privada, sino *íntima*... (Mèlich, 2010: 93-94)<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Para facilitar la correlación entre este texto y *Migrantes*, hago referencia a las láminas de la obra desde la primera imagen abierta del libro, que representa la lámina 1, siguiendo un orden sucesivo.

<sup>6</sup> En la misma línea, la teoría del cuidado radical (Astolfo & Allsopp, 2023) amplía la reflexión sobre la compasión al proponer una ética que no solo responde a la urgencia del sufrimiento individual, sino que también desafía las estructuras de exclusión y poder que perpetúan la marginalización. Frente al cuidado humanitario, que a menudo refuerza dinámicas de diferenciación y exclusión, el cuidado radical se concibe como una práctica interescalar que trasciende la temporalidad y las respuestas de emergencia, ofreciendo una forma de solidaridad transformadora. Desde esta perspectiva, la representación de la compasión en *Migrantes* podría entenderse

La *ética* de la que da cuenta la obra de Issa Watanabe es el resultado de la superficie fabulosa del relato. La elección de animales salvajes en el lugar de seres humanos remite a la muy extendida tradición del *folk* donde los animales adquieren rasgos y características antropomórficas que sirven para vehicular una narración con fines didácticos. Por otra parte, el énfasis en la interacción solidaria entre los personajes despotencia la presencia de la muerte, que sigue los pasos del grupo como una herencia de su violenta procedencia y un aviso de su destino. La muerte, usualmente asociada a la pena y al dolor, adquiere en el relato un matiz de generosidad y consuelo, sugerido en las láminas nueve y dieciséis, donde se le ve ofreciendo dones a uno de los personajes y cobijando el cadáver de otro, luego de que sucumbiera en la travesía marítima. Si, como afirma Ahmed, “la dureza no es la ausencia de emoción, sino una orientación emocional diferente hacia los otros” (2015:24), lo que opera en la manera como Watanabe representa la muerte y la relación intersubjetiva entre los migrantes es un cambio de orientación que va de la dureza hacia la ternura que nos ubica, así, en un imaginario de la compasión en lugar de abandonarnos entre los estragos de la crueldad.

Tanto *Una tarde con campanas* de Juan Carlos Méndez Guédez, como *Migrantes* de Issa Watanabe emplean el humor y la ternura como estrategias narrativas que subvierten la lógica de la crueldad y desafían las estructuras de poder de un orden social cerrado. En la obra de Méndez Guédez, el humor carnavalesco y la ironía permiten a los personajes migrantes cuestionar y resistir los prejuicios y la moralidad excluyente que los margina. La voz infantil de José Luis, cargada de inocencia y espontaneidad, utiliza metáforas como la de las moscas para expresar su rechazo a la opresión, evidenciando cómo la ternura puede abrir fisuras en la

---

como un gesto de resistencia ante la lógica de la crueldad, alineado con la necesidad de repensar la integración migratoria más allá de las categorías normativas de merecimiento (13-14).

representación del poder coercitivo. Estas estrategias poético-afectivas alteran la gramática moral dominante, creando un espacio donde es posible imaginar nuevas formas de acción y organización intersubjetiva, tal como plantea Bajtín en su concepto de lo carnavalesco.

Por otro lado, *Migrantes* de Issa Watanabe prescinde del lenguaje verbal para dotar de universalidad y resaltar la dimensión afectiva de la experiencia migratoria. Al representar a los migrantes como animales antropomórficos que se apoyan mutuamente, la autora pone en primer plano lo que Mèlich denomina “ética de la compasión”, que contrasta con la lógica de la crueldad que los expulsa y excluye. La presencia de la muerte, retratada con matices de generosidad y consuelo, provoca este cambio de orientación emocional desde la dureza hacia la ternura. Ambas obras, desde sus respectivas estéticas, desafían la moralidad excluyente y proponen una apertura hacia el otro basada en la solidaridad y el reconocimiento de una humanidad compartida. Así, el humor y la ternura emergen como herramientas fundamentales para resistir y transformar las dinámicas de poder que perpetúan la injusticia y el sufrimiento de los migrantes.

## Bibliografía

- Ahmed, Sara (2015), *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Astolfo, Giovanna y Allsopp, Harriet (2023), “The coloniality of migration and integration: Continuing the discussion”. *Comparative Migration Studies*, 11(19), sp. En doi.org/10.1186/s40878-023-00343-2.
- Bajtín, Mijaíl (2003), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Bajtín, Mijaíl (2005), *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Bartolome Martínez, Cristina (2011), “El largo camino de Juan Preciado hacia el Mictlán”. *Mitologías Hoy*, 4, pp. 65-73. En [revistes.uab.cat/mitologies/article/download/v4-bartolome/19](http://revistes.uab.cat/mitologies/article/download/v4-bartolome/19).
- Cavarero, Adriana (2009), *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona Anthropos.
- Liebel, Manfred (2012), *Children’s Rights from Below: Cross-Cultural Perspectives*. New York: Palgrave Macmillan.
- Mèlich, Joan-Carles (2010), *Ética de la compasióm*. Barcelona: Herder.
- Mèlich, Joan-Carles (2011), *Filosofía de la finitud*. Barcelona: Herder.
- Mèlich, Joan-Carles (2014), *Lógica de la crueldad*. Barcelona: Herder.
- Méndez Guédez, Juan Carlos (2015), *Una tarde con campañas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Restrepo, Luis Carlos (1994), *El derecho a la ternura*. Bogotá: Arango.
- Rulfo, Juan (1993). *Pedro Páramo/El llano en llamas*. México: RBA.
- Tacca, Oscar (1978), *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- Watanabe, Issa (2019), *Migrantes*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo.
- Wells, Karen (2009), *Childhood in a Global Perspective*. Cambridge: Polity Press.
- Wennman, Magnus (2016), *Där Barnen Sover* [Dossier]. Aftonbladet. En [darbarnensover.aftonbladet.se](http://darbarnensover.aftonbladet.se).

**Entre paréntesis.  
Sufrimiento, humor y poesía  
en Claudio Bertoni**



# Humor abismal

## *Texto, síntoma y muerte en Claudio Bertoni*

MARIA RITA CONSOLARO<sup>1</sup>

... yo creo que es imposible estar relacionándose con la poesía si en cierta medida no estás enfermo. [...]. Lo que para otros es un rasguño para ti es como si te arrancaran el brazo.

Bertoni, en Labarthe y Rau, 2019: 104

Claudio Bertoni –poeta, fotógrafo y artista visual– nace en 1946 en Santiago de Chile. Su obra lírica comienza en 1973 con *El cansador intrabajable* y, hasta *Novela* de 2023 –sin contar las antologías–, da cuenta de una incuestionable extensión, no solo en términos de cantidad, sino por la cualidad de una voz que, sin haber nunca cambiado radicalmente en los años, se propone como una reflexión en continua transformación. El foco de esta se halla en la vida modesta, en el misterio inagotable de la existencia. Temas tales como los pequeños gestos cotidianos y los objetos diarios, precisamente por el imperante interrogativo que conllevan, no dejan de trenzarse con el diálogo con Dios, con el discurso sobre la muerte y el *eros*, que, en Bertoni, no se posicionan en un nivel de conocimiento abstracto, sino en la profundidad de cada día vivido. De ahí se desprende el vínculo, resaltado a menudo por el mismo poeta, con la estética de

---

<sup>1</sup> Università Ca' Foscari. Investigación financiada por NextGenerationEU – PNRR – Missione 4 “Istruzione e Ricerca” – Componente C2 Investimento 1.1 “Fondo per il PNR e PRIN” – D. D. n. 104 del 02-02-22 – Progetto “Narration and Medicine in Latin American Culture” CUP H53D23005010006.

los *haikus*, las filosofías y las religiones orientales, el ascetismo, entre otros motivos que concurren en sus escritos.

Respecto al contexto de su desarrollo, Bertoni es inicialmente incluido por la crítica en la denominada “Promoción del 60”, por su actividad en la agrupación “Tribu No”, que busca renovar con prácticas inconformistas e indóciles el entorno expresivo y artístico de su época, inspirándose en los *beats* norteamericanos (Bianchi, 1995; Harris, 2002). Sin embargo, no es factible proporcionar una categorización de su voz poética, siendo que esta se ha demostrado en el tiempo como una palabra única dentro del panorama literario chileno. Mas vale la pena subrayar que es propiamente esta independencia comunicativa la que lo acerca discursivamente a poetas como, por ejemplo, Lihn, Pohlhammer y Lira (Merino, 1999: 11).

Resulta inevitable, a este punto –y sobre todo en vista del tema que abordaremos–, mencionar a Parra como referente fundamental en la lírica chilena posnerudiana. No es desconocido el influjo de la antipoesía en la escritura de Bertoni, según él mismo atestigua:

... no escribiríamos como lo hacemos si no fuera por Parra y que Parra dio vuelta la hoja de nuestra poesía y de la poesía en castellano en general y que Parra es mi Poeta favorito mi Existencialista favorito mi Cantante de Tangos favorito mi Cantante de Blues favorito mi Filósofo favorito mi Teólogo favorito mi Energúmeno favorito... (2014: 177).

A pesar de esto, deseamos citar el provechoso juicio de López Umaña (1997: 386), quien destaca la trayectoria de un registro coloquial que se inscribe en la vivencia de lo material, más que en la ironía puramente cáustica parriana<sup>2</sup>.

A este respecto, es también revelador el comentario de Bianchi (1990) que agudamente realza la influencia de

---

<sup>2</sup> Sobre la peculiar expresión de lo concreto en Bertoni –tanto en la poesía como en el arte visual–, remitimos asimismo a los estudios de Montero (2019), Salas Opazo (2022) y Vera Peñaloza (2018).

parte de la estética nerudiana sobre la poesía chilena de los setenta y ochenta: “en la nivelación de temas poéticos, junto al ascendiente de Nicanor Parra, puede husmearse la pista nerudiana que en su canto quiso incorporarlo todo, declarándose incluso por ‘una poesía sin pureza’” (124). Sería entonces en tales tendencias, antagónicas pero avicinadas por la indagación de lo cotidiano y sencillo, en que se sumaría Bertoni, perteneciente a una generación a su vez caracterizada por la heterogeneidad y la disgregación, debida esta al contexto histórico de la dictadura.

En esta instancia, nuestro objetivo es acercarnos a un específico poemario del autor: *Harakiri*, publicado en 2004 y ganador del Premio Consejo Nacional del Libro y la Lectura en 2005<sup>3</sup>. Sin lugar a dudas, el título de la obra es elocuente de por sí y se cristaliza en el propio poema “Harakiri”: “Leo y leo este libro. / No sé si lo estoy leyendo / O me lo estoy enterrando” (Bertoni, 2005: 91). Así *Harakiri* reúne los matices de un dolor íntimo y universal, de una enfermedad sin nombre que va contagiando las hojas y consumiendo al hablante. El texto es testigo de un sufrimiento esencial pero, a la vez, palpable y cotidiano, por lo cual entabla con el lector una especial relación de reconocimiento y desasosiego.

Sin embargo, *Harakiri* también da cabida a la temática que nos convoca y muy querida por el poeta: el humorismo. No por nada Bertoni fue galardonado por el Premio Nacional de Humor del Instituto de Estudios Humorísticos de la Universidad Diego Portales en 2010. Justamente, durante una entrevista a Bertoni, Labarthe y Rau (2019) le plantean la duda que surge de tal conmixión de angustia e ironía que se advierte en *Harakiri*: “... hay poemas tuyos, libros completos como *Harakiri*, que duelen, pero al punto a veces de causar risa. ¿Cómo se conectan en tu caso el dolor con el humor?” (116). A lo cual el poeta responde: “El humor en mí ocupa un lugar gigantesco. [...] Es una manera de

---

<sup>3</sup> En este trabajo haremos referencia a la segunda edición de la obra de 2005.

defenderse, la ironía también, si no, me mato” (Bertoni, en Labarthe y Rau, 2019: 116).

Cabe señalar que, en la labor crítica dedicada al poeta, no hay una mayor dedicación a este tema, a pesar de la importancia que evidentemente representa para el autor, excepción hecha de la tesis de Ozuljevic Subaique (2008). Con el presente estudio, no aspiramos a colmar este vacío, sino más bien deseamos dar cuenta de un peculiar despliegue del humor que se realiza en el poemario y que entronca con una filosofía que problematiza la expresión humorística. Inclusive, dicha manifestación poética, como veremos, se vincula profundamente con el brote de la enfermedad, por lo cual buscaremos centrar nuestro análisis en tal coyuntura: el papel del humor en una obra extremadamente dolorosa y asociada con la condición enferma del sujeto.

Es evidente, en primer lugar, que el recurso al humor le sirve al escritor como tratamiento para soportar y aceptar la insensata e incalculable atrocidad de la vida: “Porque la variedad de enfermedades y horrores que te pueden venir es muy grande. Basta agarrar un libro de medicina para darse cuenta” (Bertoni, en Contardo, 2004: E7). No obstante, al ser interpelado acerca de la “escritura terapéutica”, Bertoni (en Lolas, 1999) dice: “Prefiero la palabra catarsis. Es mi manera de vérmelas con la herida” (56). Al respecto, los estudios sobre el humor en ámbito terapéutico y como herramienta aliviadora son numerosos y lo presentan, por ejemplo, como una posibilidad de separación de la situación de trauma y de autoanálisis por parte del sujeto (véanse Martin, 2007 y Morreall, 2009, mientras que, para una recapitulación, Amici, 2019). En este ensayo, procuraremos poner de relieve un humorismo que, sin negar su potencial terapéutico, se desplaza hacia otras intuiciones y estímulos.

Por tanto, intentaremos proponer una interpretación de la función del humor en *Harakiri* y de su relación con las esferas de la cura y de la enfermedad. No derivaremos del humorismo una perspectiva lineal, accesible y esperanzada. Al germinar en la poesía y, en específico, en el ambiente

sombrio de *Harakiri*, sospechamos que la manifestación del humor es mucho más que una táctica de defensa y de bienestar, y esta visión es la que buscaremos argumentar y enfatizar. Pensar en un humor complejo y no necesaria y solamente provechoso nos lleva a sustentarnos en una tradición de pensamiento que se asienta sobre la conexión entre humor e imperfección humana (Propp, 1988), humor y rigidez mecánica (Bergson, 1938), humor y contradicción (Pirandello, 1993) y, también, humor y enfermedad, a partir de la propia etimología de la palabra (Pirandello, 1993: 15).

La referencia a estos tres autores nos entregará la ocasión para observar un humor que florece de la negatividad y que inevitablemente la encierra. Aun sin mencionar directamente la condición de enfermedad –de hecho, Propp (1988: 24) afirma que la risa es incompatible con el sufrimiento de la persona–, tanto Pirandello (1993) como Propp (1988) y Bergson (1938) –pese al acalorado debate que se dio entre los últimos dos en las respectivas obras– representan verdaderos puntos de referencia dentro de la literatura crítica relativa al humorismo. Más todavía, nos respaldarán por su hallazgo de un humor opaco y contradictorio, que reelabora en clave risible las debilidades, los fracasos y la tragedia del ser humano. A fin de cuentas, estas propuestas analíticas se asocian a nuestra intención de abordar la relación paradójicamente imprescindible que, en Bertoni, se cumple entre humor, enfermedad y mortalidad.

Por añadidura, si recurrimos a la biografía del autor, sabemos que este se encuentra personalmente afectado por una disposición hipocondríaca: “Y yo que soy hipocondríaco somatizo todas las huevadas” (Bertoni, en Labarthe y Rau, 2019: 103). No pretendemos utilizar este dato para trazar una psicología de la labor poética de Bertoni relativa al ámbito de la enfermedad. Más bien, mencionar tal afección nos permite ahondar acerca de los lazos que se van recreando entre texto, cuerpo, síntoma y humor. Si para Rees (2021) la hipocondría es el resultado de una lectura excesivamente detallada de un cuerpo textual por parte de un sujeto a la

ansiosa búsqueda de un significado, creemos, en el caso que nos ocupa, estar frente a una escritura ampliamente sintomática. Aquí, el síntoma textual no estaría implicado por una angustia interpretativa, sino por un estado de enfermedad ilimitado que lo contagia todo, incluso el humor.

Al mismo tiempo, podemos arriesgarnos a sostener que este humor contagiado echa luz sobre su propia condición enferma. La referencia a la hipocondría es útil entonces como bisagra que alude tanto al acto literario como a la falta de salud y a la ironía de saberse enfermo sin conocer el motivo. Más aún, creemos que este proceso circular de contaminación y desvelamiento se intercala, desde un punto de vista literario, en la figura de la *mise en abyme*, que nos puede dar auxilio en la aclaración de tal intricado conjunto relacional: el humor reproduce miniaturizado todo el padecimiento de *Harakiri*, lo refleja en su área acotada y risible, hace patente lo que es invisible (Dällenbach, 1977: 100), es decir, hace emerger los indicios de un mal profundo. Lo humorístico se elabora como un elemento que, al parecer, difiere grandemente de su contexto poético, pero que, en realidad, reproduce su propia aspiración imaginaria.

Por supuesto, la perspectiva que nace del sujeto hipocondríaco comporta una dificultad no solo para localizar los síntomas, sino, más bien, para interpretarlos (Rees, 2021). A esto, agregaríamos la problemática que asimismo implica la comunicación de tales síntomas. Se produce así un desfase en el campo del lenguaje, tanto respecto a su significado (la enfermedad), como al significante (los síntomas) y a su transmisión (el personal médico). Según expone Rees (2021): “Today, the ever-present possibility of latent illness introduces a potentially disconcerting gap between subjective experience and organic reality” (295). A raíz de lo comentado, leamos el poema “No hay peor ciego...” (Bertoni, 2005: 28):

Tienes  
 una pequeña puntada  
 justo ahí  
 donde le dijiste al médico  
 que no la tenías.

El síntoma diseminado y, por esto, imposible de alcanzar, la interrupción informativa, la percepción de una dolencia totalizadora e invisible son algunos de los alcances que dimanan del poema y que se yerguen efectivamente en el terreno de lo humorístico por medio de un sentido de graciosa impotencia. A pesar de ello, este humor no demuestra una aceptación constructiva de lo vivido, una mitigación del dolor: al contrario, lo cómico se entrelaza con la manifestación de esa otra “pequeña puntada”, es un indicio más de ese mal indescifrable, alimenta la proliferación del cáncer y su imposible cura. Al respecto, Trapiello (2001) escribe:

A menudo la agudeza del mal es tan desproporcionada en relación a sus secuelas que son los propios hipocondríacos los que desarrollan cierto humor sombrío, fiados de que en el humor hallarán mejor medicina que en la gravedad o en el miedo. Es quizá el punto de arranque de una posible curación si no fuese porque, como hemos dicho, la hipocondría no es un estado del que se puede salir... (226-227).

Es, por sobre todo, el deíctico espacial “justo ahí” el que enfatiza esta relación ineludible y de dependencia entre humor y enfermedad. Tal expresión, que representa el núcleo irónico de la lírica, al mismo tiempo coincide con la somatización del mal, con la detección corporal de ese dolor escurridizo: en el “justo ahí”, se condensan fatalmente lo cómico y lo enfermo. Recurriendo a Pirandello (1993: 78), la reflexión humorística, por una parte, se manifiesta rotundamente y, por la otra –y aquí radica el enigma del humor–, conlleva el “sentimiento de lo contrario”, la turbación. Es por esto por lo que la emoción divertida de “No

hay peor ciego...” actúa tanto indicando con precisión la causa del mal, como sustrayéndose de su comprensión y aprobación.

Adicionalmente, el lenguaje humorístico no tiende a delatar solamente el padecer personal del sujeto, sino también lo aterrador y natural de saberse parte de un mundo efímero. Como escribe Curmi (1968), el humor mide “con tranquilla bonarietà l’abisso tra le nostre aspirazioni e la vanità del tutto” (311). En fin, se vislumbra la intuición de la mortalidad que nos acomuna en calidad de seres humanos, como podemos apreciar en la lírica “Truco” (Bertoni, 2005: 36):

algunas viejas  
suben al bus  
y lo transforman  
en ataúd.

En este caso, el clímax humorístico (véase Fry, 1968) se ubica en la imagen final del ataúd. Nuevamente, la risa aflora en el momento en que descubre la evidencia de lo precario y de su constante contaminación. Mas no creemos estar frente a un ejercicio de humor negro, que se caracteriza por “tratar temas de por sí incómodos, como la muerte, la crueldad, el crimen, el dolor y reírse con ellos. Esto resulta incorrecto y de esa impertinencia surge este tipo de humor que así resulta revulsivo, subversivo, desautomatizante” (Flores, 2014: 142-143).

El brote jocoso, más que sobre una insurrección sagaz, descansa sobre una toma de conciencia inesperada, una visión repentina tras la simulación de la vida: la muerte. Tal elaboración se cultiva en lo cotidiano –el bus y sus pasajeras– y se inserta en un juego de espejos singular: el plano de lo gracioso guarda, en su revés, la elipsis de lo no dicho, a saber, el semblante cadavérico de las transeúntes. Otra vez, en el marco de una inocua hilaridad, va penetrando la inquietante presencia de una señal enferma que,

en tal contexto, describe a la humanidad en su conjunto. Similarmente a lo planteado por Propp (1988), un esbozo de risa brotaría del desvelamiento de los defectos ocultos del ser humano, en este caso referidos a su forzosa consunción. Sin embargo, para nombrar la imagen de la “signora imbellettata” de Pirandello (1993: 78) –que bien se asemeja a las protagonistas de “Truco”–, la risa –si es que acontece– es sufrida, justamente por la incómoda desorientación que experimenta.

Bajo este mismo prisma, el destino de muerte vierte incluso en la reflexión respecto al lenguaje. Si, para Bergson (1938), “l’humoriste est [...] un anatomiste qui ne ferait de la dissection pour nous dégôûter” (129-130), veremos ahora cómo Bertoni disecciona la palabra para finalmente tropezarse con una ridícula paradoja que la caracteriza. En relación con esto, recordemos que, sobre la base de diferentes estudios, es la paradoja que fundamenta las dinámicas del humor (Bateson, 2003; Fry, 1968). Observemos entonces en “?” el despliegue de lo mencionado:

¿Por qué decimos  
que “vamos” a morir  
cuando la verdad es  
que “venimos” a morir?

Si volvemos a pensar en el lenguaje como un cuerpo somatizado y contagiado, podemos inferir que en “?” el juego de palabras desencadena no solo una consideración sobre él, sino, todavía más, el descubrimiento de su evidencia insana. El irónico desaliento con que el poeta invierte el matiz de la perífrasis verbal de “ir” con sentido de futuro posiciona la muerte en el aquí y ahora, de modo semejante al “justo ahí” de la puntada en “No hay peor ciego...”. Por otra parte, el mal no infecta solamente la condición de la humanidad, sino su propia expresión lingüística. En efecto, la alternancia entre “vamos” y “venimos” permite darnos cuenta de la aludida “verdad” del habla: la señal de muerte

que trae consigo y que la concreta como una articulación más de ese dolor inagotable que impregna *Harakiri*.

Queremos finalizar este breve trayecto poético enfocándonos nuevamente en el escenario de cotidianidad que hace de trasfondo a la escritura de Bertoni. Se entiende cómo, dentro de las temáticas que estamos indagando, una referencia a lo diario puede llegar a avivar en el sujeto la sensación de cercanía y difusión del sufrimiento. Veamos, por lo tanto, cómo estos motivos se desenvuelven en “Que-sería” (Bertoni, 2005: 44):

¿Qué sería?  
El corazón no era.  
¿Qué sería?  
El hígado no era.  
¿Qué sería?  
El riñón no era.  
¿Qué sería?  
El páncreas no era.  
¿Qué sería?  
El colon no era.  
¿Qué sería?

En “No hay peor ciego...”, habíamos presenciado la dispersión de la afección, realzada finalmente por el recurso al humor. En esta lírica, estamos por otra parte frente a una supuesta causa de muerte tráfuga e invisibilizada. Si, anteriormente, el síntoma delineaba una ocupación del sujeto imposible de domesticar, acá se intuye el retrato de una enfermedad jamás captada, de un estado de salud engañoso porque ya está dominado por completo por el mal.

El sentido humorístico se arma parcialmente desde la repetición del verso “¿Qué sería?”, que va demarcando lo insensato e impenetrable de la muerte. Por añadidura, Rees (2021: 311) apunta el procedimiento de la repetición, que caracteriza tanto al escritor como al hipocondríaco. Tal vez, podemos hallar un tono irónico incluso en el desmembramiento verbal

que acontece a lo largo de la lírica y, por supuesto, en su negación. Podríamos conjeturar que esta imagen llega a reflejar la inflexibilidad del mecanismo como oposición a lo socialmente aceptado (Bergson, 1938), que, en esta instancia, esclarecería lo maquinal de la medicina y del cuerpo humano. Igualmente, la lectura del recurso de la “lista” en Bertoni por parte de Montero (2019) es iluminadora dentro de estas reflexiones: “La lista es una forma de materialización textual de este principio acumulativo que poseen los objetos” (82). Así, el mal en cuanto objeto se halla reflejado en la estructura del poema, y su marca irónica simplemente agudiza el vacío de su avance.

Pese a lo comentado, queda claro que la dosis de humor más predominante la encontramos en el mismo título del poema. La homofonía entre “quesería” y “¿qué sería?” produce una sensación de extrañamiento que combina la venta de quesos con la incomprensión del dolor humano. No solo en la visión de la variedad de los quesos se opone e integra la de los órganos potencialmente cancerados, sino que se introduce la atmósfera de cotidianidad acrílica en el insondable misterio de la muerte. La “quesería” no ocasiona un aligeramiento burlesco del destino fatal que nos espera; más bien, por su adelantar la referencia al mal, va precipitando ella misma en el torbellino de esa inevitable degeneración. El humorismo reitera así su doble manifestación en *Harakiri*: revelación de un dolor presente, por una parte, e infección por esa misma fuerza de desgaste y contaminación, por la otra.

Los textos humorísticos escuetamente revisados denotan, en fin, una disposición opaca respecto a lo enfermo y a lo perecedero. Por cierto, no podemos negar que el poeta acude a la escritura con una necesidad de balsámica curación:

Por eso para mí los poemas son como parches curitas. El mundo me hiere, me afecta, me hace muy feliz o muy triste [...]. Por eso yo voy a la página en blanco cuando me pasa algo y claro, lógicamente, me pasa mucho (Bertoni, en Labarthe y Rau, 2019: 105).

Con todo, la expresión poética se desvincula de su creador para adquirir una forma propia, una autonomía, un significante corporal y, finalmente, el horror del síntoma. En esta instancia, se hacen valiosas las meditaciones de Bergson (1938), quien, extremando su análisis de lo cómico en cuanto sanción social de la inflexibilidad, llega a afirmar: “le corps prenant le pas sur l’âme [...] la forme voulant primer le fond” (54), iluminando así la prevalencia del significante que, en nuestro caso, es también síntoma<sup>4</sup>.

El humor, engastado a modo de *mise en abyme* en *Harakiri*, resulta ser un resplandor oscuro de la corrupción del entero poemario. Entonces, más que funcionar como un “roman du roman” y un “roman du roman-cier” (Dällenbach, 1977: 48), este se extiende como una “enfermedad de la enfermedad” y una “enfermedad del enfermo”. El humor detecta el contagio y, a su vez, se encuentra irreparablemente infectado por él. La delimitación del síntoma (“No hay peor ciego...”), la visión de la muerte (“Truco”), el lenguaje moribundo (“?”), la desarticulación de lo banal (“Quesería”) son algunas de las órbitas que irradian de esta relación impenetrable que se funda entre gracia y sufrimiento.

No por esto el humorismo se instaure como una pura negatividad, siendo que “rifugge dal pessimismo, che crea i disperati, ma rifugge pure dall’ottimismo, che crea gli imbecilli, e sta al di sopra degli avvenimenti che abbattano e degli avvenimenti che inebriano” (Curmi, 1968: 302-303). Por este estado intermedio que lo describe, hemos excluido de nuestras lecturas la actuación de cierta terapia del humor, tanto de la escritura como de la lectura:

---

4 Compárese Lacan (2009): “El síntoma es aquí el significante de un significado reprimido de la conciencia del sujeto. Símbolo escrito sobre la arena de la carne y sobre el velo de Maya, participa del lenguaje por la ambigüedad semántica que hemos señalado ya en su constitución” (271).

Es más importante un cirujano que ayuda a alguien o a la Teresa de Calcuta que logra aliviarle el dolor a alguien. Yo admiro más a las buenas personas que a los buenos textos y hallo que son mucho más necesarios (Bertoni, en Labarthe y Rau, 2019: 109).

Por ende, si, según Bergson (1938), el humorismo castiga lo antisocial, no es igualmente factible traspasar esta idea a un humor que corrige la muerte y la enfermedad en calidad de rivales de la vida.

La tensión resultante de esta expresión es ilustrativa de una manifestación que, parafraseando a Pirandello (1993), exterioriza las tinieblas del cuerpo y, de paso, las de la humanidad: “L’artista ordinario bada al corpo solamente: l’umorista bada al corpo e all’ombra, e talvolta più all’ombra che al corpo” (98). En consecuencia, no estaríamos tampoco contemplando los rastros de un humor desconsolado, pesimista o grotesco, sino un destello risible que es parte de la vida en su completitud y, sobre todo, en su aspecto más oscuro. Probar ese humorismo nos provoca la percepción de una profunda y etérea amargura:

Le rire [...] est, lui aussi, une mousse à base de sel. Comme la mousse, il pétille. [...]. Le philosophe qui en ramasse pour en goûter y trouvera d’ailleurs quelquefois, pour une petite quantité de matière, une certaine dose d’amertume (Bergson, 1938: 203).

Finalmente, si, como escribe Merino (1999), Bertoni se inserta en una tradición lírica que “larga por fin la verdad que a la vez hiere, ilumina y alivia” (12), podemos concluir que su humor, aun sin ser curación, sí es revelación de la verdad de la imperfección y fugacidad de nuestra humanidad.

## Bibliografía

- Amici, Patrizia (2019), "The Humor in Therapy: The Healing Power of Laughter". *Psichiatria Danubina*, 31:3, pp. 503-508.
- Bateson, Gregory (2003), "The Position of Humour in Human Communication". Claus Pias (ed.), *Cybernetics. The Macy-Conferences 1946-1953*, Zürich-Berlín: Diaphanes, pp. 541-574 [1952].
- Bergson, Henri (1938), *Le rire. Essais sur la signification du comique*, París: Librairie Félix Alcan [1900].
- Bertoni, Claudio (2014), "Modestamente". *Estudios Públicos*, 136, pp. 177-178. En [www.estudiospublicos.cl/index.php/cep/article/view/224](http://www.estudiospublicos.cl/index.php/cep/article/view/224).
- Bertoni, Claudio (2005), *Harakiri*, Santiago de Chile: Cuarto Propio [2004].
- Bianchi, Soledad (1995), *La memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas*, Santiago de Chile: DIBAM.
- Bianchi, Soledad (1990), *Poesía chilena. Miradas – enfoques – apuntes*, Santiago de Chile: Ediciones Documentas/CESOC.
- Contardo, Óscar (2004), "A veces, cuando estoy bien, no hago nada". *El Mercurio*, 4 de julio de 2004, pp. E6-E7.
- Curmi, Giovanni (1968), "L'umorismo". *Journal of the Faculty of Arts, Royal University of Malta*, 3-4, pp. 296-312. En [www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/39668](http://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/39668).
- Dällenbach, Lucien (1977), *Le récit spéculaire. Essais sur la mise en abyme*, París: Éditions Du Seuil.
- Flores, Ana Beatriz (2014), "Diccionario crítico de términos del humor". Ana Beatriz Flores (coord.), *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, pp. 6-147 (e-book).

- Fry, William F. (1968), *Sweet Madness: A Study of Humour*, Palo Alto, California: Pacific Books.
- Harris Espinosa, Thomas (2002), “Desarrollo de la poesía chilena: 1960 (1973) 1990 (una introducción)”. *Mapocho*, 51, pp. 41-73.
- Labarthe, José Tomás y Rau, Cristián (2019), *La viga maestra. Conversaciones con poetas chilenos, 1973-1989*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Lacan, Jacques (2009), “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”. Jacques Lacan, *Escritos 1*, Tomás Segovia (trad.), Ciudad de México / Buenos Aires / Madrid: Siglo XXI Editores, pp. 231-309 [1971].
- Lolas, Jazmín (1999), “Me alivio escribiendo”. *Las Últimas Noticias*, 5 de abril de 1999, p. 56.
- López Umaña, Andrés (1997), “La poesía ‘superficial’ de Claudio Bertoni”. *Anuario de postgrado*, 2, pp. 383-394.
- Martin, Rod A. (2007), *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*, Burlington-San Diego: Elsevier Academic Press.
- Merino, Roberto (1999), “Un círculo de piedras”. Claudio Bertoni, *Una carta*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, pp. 9-12.
- Montero, Gonzalo (2019), “‘Cómo encender la luz sobre una cosa sin ensuciarla’. La poética de los objetos de Claudio Bertoni”. *Cincinnati Romance Review*, 46, pp. 72-88.
- Morreall, John (2009), *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*, Newark: Wiley-Blackwell.
- Ozuljevic Subaique, Ashle (2008), *El falso bufón entronizado: carnaval e ironía en tres poemarios de Claudio Bertoni*, Tesis para optar al grado académico de licenciado en Lengua y Literatura. Profesor guía: Andrés Morales Miholovich, Universidad de Chile. En repositorio.uchile.cl/handle/2250/109751.
- Pirandello, Luigi (1993), *L'umorismo*, Roma: Tascabili Economici Newton [1908].

- Propp, Vladimir (1988), *Comicità e riso*, Giampaolo Gandolfo (ed.), Torino: Einaudi [1976].
- Rees, Will (2021), "Hypochondriacal Reading: Phantom Illness and Literature". *Oxford Literary Review*, 43: 2, pp. 290-315. En [doi.org/10.3366/olr.2021.0365](https://doi.org/10.3366/olr.2021.0365).
- Salas Opazo, Marco (2022), "Vacío e in-diferencia: una lectura zen de los objetos en la poesía de Claudio Bertoni". *Acta Literaria*, 65, pp. 13-33. En [doi.org/10.29393/AL65-11VIMS10011](https://doi.org/10.29393/AL65-11VIMS10011).
- Trapiello, Andrés (2001), "Anatomía de la hipocondría artística". En Josefina R. Aldecoa, *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*, Madrid: Taurus, pp. 211-230.
- Vera Peñaloza, Adolfo (2018), "La temporalidad de la ruina en la obra visual de Claudio Bertoni". *Quadranti*, 6-1, pp. 148-167. En [www.rivistaquadranti.eu/riviste/07/9\\_Penaloz.pdf](http://www.rivistaquadranti.eu/riviste/07/9_Penaloz.pdf).

# La (im)posibilidad de asir y decir en *Miércale* (Claudio Bertoni, 2022) y su expresión como ironía melancólica

FERNANDA PAVIÉ SANTANA<sup>1</sup>

## Ironía y negatividad

En la crítica literaria que se ha escrito sobre la obra poética de Claudio Bertoni, escritor, fotógrafo y artista visual chileno, es habitual encontrar referido el tono humorístico como uno de los aspectos expresivos más característicos de su escritura<sup>2</sup>, reconocimiento que incluso le valió ser galardonado en el año 2010 con el Premio Nacional del Humor conferido por el Instituto de Estudios Humorísticos de la Universidad Diego Portales. Ese sustrato humorístico bertoniano inconfundible sigue presente en su penúltima publicación, *Miércale* (2022), aunque en ella adopta la forma de una sensibilidad irónica sutilmente diferente a la que se halla desplegada en obras anteriores. En *Miércale* se nos revela el padecer de un cansancio generalizado expresado por medio de una ironía que, si, por una parte, hace de la queja constante un laboratorio de asociaciones de sentidos imprevistos que nos hacen esbozar una sonrisa amarga, por otra parte, muestra la incapacidad del hablante de defenderse de la negatividad que pareciera predominar sobre todas las cosas. No por casualidad uno de los poemas que

---

<sup>1</sup> Sapienza Università di Roma.

<sup>2</sup> Algunos estudios más extensos que se aproximan a la dimensión irónica son *Es un asunto de audacia y mala fama: Acercamiento a la poesía de Claudio Bertoni* (tesis de grado de Luis E. Figueroa Rodríguez, Universidad de Chile, 2002) y *El falso bufón entronizado: carnaval e ironía en tres poemarios de Claudio Bertoni* (tesis de grado de Ashle Ozuljevic Subaique, Universidad de Chile, 2008).

concentra con mayor intensidad esta reflexión es el que lleva el mismo título del libro: “MIÉRCALE / Cuando / Uno se quita / La vida le quita / El gusto a la vida / De seguirlo haciendo / Mierda” (Bertoni, 2022: 260). El desaliento existencial, en ocasiones sordo –“Tengo una espina clavada en el dedo / no la veo pero me duele / es como pena del corazón” (Bertoni, 2022: 75)– y en otras insostenible –“Soledad insoportable soporta lo insoportable eso es lo insoportable” (Bertoni, 2022: 86)–, aparece amplificado por las penurias de la vejez, del aislamiento –el libro fue escrito en pleno confinamiento por la pandemia de covid-19–, pero, sobre todo, por la conciencia del vacío como condición que define el carácter negativo de la existencia humana. Si en obras anteriores esa conciencia se correspondía con un estado de inactividad que solía producir “chispazos de angustia y especialmente de deseo erótico” (Cussen, 2012: 12), en *Miércale* toma la forma de una ironía melancólica que convierte la angustia en su estado permanente.

Aunque las siguientes páginas se proponen reflexionar sobre ese particular y reconocido rasgo humorístico de la obra bertoniana, también pretenden integrar al análisis de la ironía melancólica presente en *Miércale* una línea interpretativa que Felipe Cussen dejó abierta en su ensayo “Haré que dios exista’: Claudio Bertoni y la teología negativa” (2012) y que no ha sido lo suficientemente explorada, a pesar de que podría contribuir a comprender desde el enfoque de la teología negativa no solo la relación del poeta con la divinidad, el misticismo y la infabilidad, sino también la influencia de esta perspectiva en la configuración del característico tono irónico de su escritura. En general, esa influencia se puede apreciar en el hecho de que se siga insistiendo en el lenguaje incluso con más desparpajo, aun cuando se asume una concepción mística de dios, según la cual es imposible decir lo que esto es, y aun cuando se reconocen los límites de la palabra para dar cuenta de una ausencia original e inaprensible encarnada en todas las cosas. Por lo tanto, entre decir y no decir, mejor decirlo todo, aunque esto

deje al poeta donde mismo, en “los escombros de la batalla perdida ante la divinidad” (Cussen, 2012: 20). Solo que en *Miércale* esa derrota se vive como una experiencia de desesperación intensificada, porque, con la amenaza constante de la enfermedad y el avance de la edad, la idea de la muerte se convierte en una posibilidad cada vez más cierta, cercana e ineludible: “¿Cómo puedo haber pasado tanto tiempo sin pensar exclusivamente en la muerte? Hoy en día cualquier cosa que pienso es un resbalón que me lleva derechito hacia ella” (Bertoni, 2022: 24).

### Muerte y lenguaje: el problema de lo negativo

La ironía como chiste no aparece en *Miércale* para desdramatizar ese sufrimiento ante el vacío, sino como lo que acompaña a la específica experiencia sensible de esa nada que alcanza su expresión más radical en la muerte. Solo por citar un ejemplo, el poema que reza “No / puedo / dejar de / pensar que / voy a morir / no / puedo / tomarlo / en broma...” (2022: 40) es inmediatamente seguido por otro que solo dice: “¿Qué hace un japonés leyendo *Las Últimas Noticias*<sup>3</sup>?” (2022: 41). Este último verso, lejos de atenuar la gravedad de la conciencia de la muerte, la reafirma al señalar su presencia constante, y, en general, este tipo de intercalaciones favorecen una escritura que insiste en traerla al poema como para ensayar en él la anticipación de esta experiencia de confirmación extrema de la negatividad. La actualización de la inminente posibilidad de la muerte incluso en momentos que parecieran no anunciarla<sup>4</sup> es uno

<sup>3</sup> Periódico chileno de farándula.

<sup>4</sup> Abriendo el libro al azar, me encuentro con los siguientes versos sueltos: “Ya / me comí / el ave palta / la / vida / vuelve / a ser abismo” (2022: 20). Resulta tentador interpretar ese abismo como la conciencia de una negatividad fundamental que halla su expresión más radical en el vacío total que implica la muerte. Esa conciencia le llega a la voz poética justo después de la acción inofensiva de comerse un ave palta, momento en el que pareciera

de los factores que podrían incidir en el despliegue de ese tono irónico y melancólico que atraviesa la escritura de *Miércale*. La operación artística que favorece la conformación de esa expresividad es la acumulación de anotaciones como instantáneas del presente que muestran el abismo a veces de forma lúdica, dolorosa, burlesca, desesperada, sencilla, en fin, con una diversidad de matices desinteresados en guardar algún tipo de compostura<sup>5</sup>. Algo así se sugiere también en algunos de los escritos desparramados del libro: “No hablo nunca en serio: es mi seriedad” (2022: 75).

La respuesta a la experiencia sensible del vacío, que suele venir de la mano con el recordatorio intermitente de la muerte, es la de seguir enunciando la multiplicidad de los momentos deteniéndolos en capturas que fijan el presente en su constante desenvolvimiento. Citando a Bob Dylan refiriéndose a la creación de un disco suyo “como algo que ‘no es más que el registro de lo que estabas haciendo ese día particular’”, Cristina Rivera Garza (2013: 101) pone en discusión el “halo de inmortalidad” que envuelve la imagen de “la edición final o definitiva” (2013: 101). Siguiendo esta misma línea compositiva, *Miércale* reúne una serie de poemas que coinciden con el instante en que, junto a la experiencia sensible de la negatividad, aparece el “tener-lugar” (Agamben, 2008) del lenguaje. Independientemente de que esos momentos sean prosaicos, reflexivos o cargados de desesperación, lo que importa en *Miércale* es dar cuenta de ellos como un intento de seguir hundiendo la mano hasta alcanzar el fondo de la realidad. Sin embargo, de inmediato queda claro que ese fondo no existe —ya lo anuncia una de

---

suspenderse el vértigo que produce la nada para luego retomarse inexorablemente.

- 5 Roberto Contreras sostiene que la obra de Claudio Bertoni a veces asume el talante de “un niño envejecido” o el de “un viejo inmaduro” (2007: párr. 21), siendo este último el que predomina en *Miércale* bajo la forma de una voz irónica al mismo tiempo que se torna melancólica por dimensionar de manera dolorosa un vacío original y existencial insalvable. Otra actitud que deriva de esta conciencia es una que toma distancia de los modelos místicos “que admira pero se siente incapaz de emular” (Cussen, 2012: 9).

las primeras anotaciones del libro, “El / sabio / retrocede / retrocede / y retrocede / hasta / caer dentro / de sí” (Bertoni, 2022: 7), y otra a la mitad, “Nadie / toca nunca / fondo” (85)–, y, pese a esa ausencia de base, o justamente por ella, el poeta sigue haciendo proliferar su discurso sin nunca terminar de desenredar la madeja de signos por los que se fugan improperios, lamentos, chistes o simplemente la constatación de momentos.

Probablemente porque la crítica ha desatendido el problema de lo negativo en la escritura de Claudio Bertoni, “ha primado la imagen de un autor ingenuo, descuidado y chistoso, pero sin grandes pretensiones” (Cussen 2012:7), visión que sigue predominando en la recepción general de *Miércale*, obra a la que algunos lectores han criticado como repetitiva, pero en la que también el poeta se muestra “espontáneo, chucheta, más miedoso que nunca”<sup>6</sup>. Sin descartar completamente tales opiniones, es necesario, sin embargo, interpretar esa repetición a la luz de la negatividad en la que se fundan los poemas de *Miércale*. Lo que se repite es, de hecho, la insistencia en volver sobre la idea de la muerte como el estribillo que estructura la obra entera, porque, aun cuando el poeta parece descansar de su acecho en versos como “Compro un sartén y la niña me dice: ‘Que le queden ricos los huevos’” (2022: 7), vuelve a aparecer de improviso demostrándonos que es lo que siempre está allí, se quiera o no admitir. A veces este recordatorio se nos presenta como una concisa nota al margen –“La muerte no se compadece con el llanto” (2022: 103)–, o como una queja más larga de lo habitual –“Despertarse a las 6 am es una hora muy fregada, volver a dormir no es casi posible y seguir despierto hasta las 9 pensando en la enfermedad y el dolor que me sigue hasta morir” (2022: 93)–. La repetición es, en efecto, lo que define el significado de “verso” –“(versus, de *verto*, acto de volver, de retornar, opuesto al *prorsus*, al proceder

---

<sup>6</sup> Reseñas disponibles en <https://tinyurl.com/bderfc96> (último acceso, 03/02/2025, N.d.E.).

directamente de la prosa)” (Agamben, 2008: 126)–, y el hecho de que sea justamente sobre la base de esa estructura donde la muerte aparece y desaparece como la luz de un faro refuerza la idea de su inasibilidad.

Ahora bien, el problema de lo negativo que trae consigo la recurrencia de la muerte como certeza cada vez más próxima e insuperable también se relaciona con la específica actitud que se adopta frente al hecho lingüístico. Se trata de una perspectiva que descree de la facultad del lenguaje de asir la realidad en cuanto esta se cosecha en la ausencia de fundamentos, por lo que, en definitiva, no habría nada para asir. Pese a ello, el poeta no elige la vía del silencio porque asume, tal como también lo sugiere Agamben sobre la condición propiamente *hablante* del ser humano, que “el lenguaje custodia lo indecible diciéndolo, es decir, tomándolo en su negatividad” (2008: 10). Por lo tanto, la conclusión a la que se pareciera llegar en *Miércale* es que, si las palabras apenas rozan las cosas, entonces más vale seguir el camino de la verborrea para jugar con los fragmentos de la realidad, padeciéndolos, ridiculizándolos, volviendo a crearlos o insistiendo en el intento ilusorio de poder aferrarlos alguna vez. Felipe Cussen llega antes a una conclusión similar refiriéndose a publicaciones anteriores de Bertoni:

El ímpetu por contar cada una de sus experiencias o pensamientos, como si todo pudiera servir (en especial a la hora de llamar la atención de una mujer o de Dios), tiene que ver no solo con los modelos de la antipoesía, el haiku o el jazz, [...], sino con el escepticismo general respecto al lenguaje que, ya desde Dionisio, marca la teología negativa: si de Dios no se puede decir nada, quizás también se puede decir todo, porque el resultado será igual (2012: 17).

### La pobreza de las palabras

En lo que concierne a *Miércale*, se pueden apreciar dos operaciones básicas que expresan ese escepticismo sobre el lenguaje, el cual halla su sustento en la conciencia del vacío

desde donde nacen y decantan todas las cosas sensibles. En primer lugar, destaca la puesta en escena de “la experiencia de la ‘pobreza de las palabras’” (Agamben, 2008: 10), es decir, del reconocimiento de que se puede seguir diciendo sin la pretensión de descifrar algún misterio indecible, porque pareciera ser que el secreto es que no hay: la ausencia de fundamentos hace que no haya ningún lugar en las profundidades donde se anclen inalcanzablemente las cosas. O si es que hubiera secreto, de todas maneras, la palabra poética nunca sería suficiente para proferir su indecibilidad y, por ello, más valdría aceptar su precariedad para seguir conmemorando dentro de sus límites el acontecimiento mismo del lenguaje. En algún punto aparecen los versos “No quiero pulir nada / prefiero el baluceo / ¿hasta cuándo fingir?” (Bertoni, 2022: 67), que, a partir de la interpretación anterior, explican exactamente esa experiencia de la pobreza de las palabras. Más adelante podemos leer “Callar es hablar sin parar” (86), anotación que, a pesar de que alude al guardar silencio, tiene que recurrir a la precariedad del lenguaje para señalar el gesto. Precisamente porque ese gesto es motivado por una experiencia sensible que se ubica fuera de los márgenes del lenguaje, pero que se realiza mediante la palabra, en ocasiones el lenguaje se percibe como si de una enfermedad incurable o de un vicio se tratara: “No / puedo / dejar de / escribir” (Bertoni, 2022: 69). Es interesante que los versos siguientes sugieran que “lo / que / me obliga / a escribir / A / decir / lo que / digo” (69) no pueda ser definido y que para aproximarse mínimamente a eso que arroja a la escritura solo sea posible referirlo con el pronombre neutro “lo”. El lenguaje como enfermedad, entonces, se padece como un laberinto sin salida, porque no permite decir lo que “esto es” ni tampoco si quiera pensarlo fuera de sus límites.

Es necesario destacar que el confinamiento obligatorio por la pandemia de covid-19 acrecienta la experiencia de la pobreza de las palabras, porque la vida cotidiana también se empobrece con las restricciones sanitarias: “Mi vida es

tan fome que ya cambiar de vereda es todo un panorama” (Bertoni, 2022: 107). Además, el encierro forzado hace que el poeta redoble su atención sobre sus espacios y objetos domésticos y que vislumbre en ellos, por más mínimos que parezcan, significados que le permiten interpretar lo divino como una forma de hacer aparecer a dios a fuerza de invocarlo, aunque no crea en él: “En broma estaba pensando si dios me diera una señal como la zarza en llamas para Moisés cuando tomé el control remoto de la televisión que no funcionaba apreté la tecla del volumen y funcionó” (235). Asimismo, reveladoras reflexiones sobre el carácter negativo de la existencia surgen de la atención minuciosa a las situaciones domésticas: “La / luz / del baño / encendida / nada / es como / debería” (83). Hay otras veces que, por el tono con el que se registran estas situaciones, se tiene la impresión de que se asiste a la lectura de sentencias enigmáticas que encierran significados trascendentales; sin embargo, es más plausible que detrás de esas enunciaciones subsista, en cambio, la voluntad de traer a colación verdades domésticas que muchas veces se viven en silencio, pero que, cuando se verbalizan, por alguna razón, causan gracia: “Todos / Los que / Lavamos platos / Sabemos que las / Cucharas dada vuelta / Para arriba salpican siempre” (85).

Este último tipo de anotaciones sacan al poeta de su ensimismamiento doloroso, sobre el cual a veces insiste en exceso llegando a reproducir la imagen de un Narciso que, en vez de amar su rostro, lo rechaza, pero aun así no puede dejar de contemplarlo ni salir del encierro de su mismidad: “Estoy / empanzanado / en mí / yo / soy / mi propio / pantano / si / alguien / me saca / de mí / si / alguien / me des- / empanzana / me / mata” (26). El problema de lo negativo en la experiencia del yo –es decir, de la nada que se le revela al mirar su reflejo incapaz, como toda ilusión, de “asirlo o garantizar su consistencia más allá de la singular instancia de discurso” (Agamben, 2008: 120)– es una cuestión constitutiva de la existencia humana y de su estar en comunidad, pero en *Miércale* se vuelve más notorio, probablemente por efecto del aislamiento sanitario que exagera la

ingravedez experimentada por la ausencia del contacto con los otros. En este sentido, es significativo el formato de cuaderno de anotaciones que sigue el libro, en la medida en que, a través de la recopilación de una serie de apuntes heterogéneos, se pone en evidencia un aferrarse a ese hablar “desde la nada y de la nada” (Agamben, 2008: 120) que resulta de la experiencia intensa del yo y que conduce, una y otra vez, a la reflexión sobre la muerte. El carácter irónico y melancólico de estas reflexiones se encuentra reforzado justamente por el carácter contradictorio de las notas, como se puede apreciar cuando, en medio de una seguidilla de comentarios amargos sobre la muerte, aparece escrito: “¿Cómo llegó tan hondo debajo de la cama esta zapatilla culiá?” (54). La repentina aparición de esta pregunta en el flujo del discurso, además de sacar momentáneamente al poeta de su ensimismamiento sombrío como lo hace la cita sobre las cucharas dadas vuelta o del japonés leyendo el periódico de farándula chilena, acentúa la exasperación que genera la idea del fin. De esta manera, las expresiones vulgares, así como las de uso corriente, desarrollan un discurso poético que no necesita de la solemnidad para explicar y transmitir la intensidad de la melancolía que embiste al poeta, puesto que este trabajo lo hace el poder evocativo de las acotaciones espontáneas, que aparecen como estornudos de vitalidad entre los “manotazos de incredulidad y pena [que] ahora doy” (18).

## El registro del advenimiento del lenguaje

La segunda operación con la que se pone de manifiesto la idea de la negatividad fundamental del lenguaje es la que se refiere al registro del momento exacto en que se produce la enunciación. Para ilustrar mejor esta idea, basta citar:

Es para la risa las cosas van bien uno dice las cosas van bien mientras la cabeza urde uno de sus hilitos llamado cerebro y hace pebre todo lo bien que nos iba esto último es falso dejé la flexión a medio hacer y escribo lo que digo (Bertoni, 2022: 90).

La indicación final describe lo que efectivamente el hablante hace, escribir lo que dice, y esta precisión también señala el momento exacto en que ocurre el lenguaje como un acontecimiento. La misma operación se observa en el siguiente apunte: “En la radio de unos obreros en la esquina Creedence Clearwater Revival / disimulo / escribo esto” (230). En primera instancia, la acción de precisar que se escribe lo que pasa –que, en realidad, es un anunciar que se escribe la escritura– podría parecer redundante; sin embargo, es una oración que intenta capturar el momento exacto en que advienen las cosas, aunque se sepa de antemano que ese intento es, al fin y al cabo, irrealizable. El valor irónico aquí reside precisamente en el hecho de que los versos “Escribo lo que digo” y “Escribo esto”, por mucho que quieran atajar el presente, se quedan cortos en registrar lo que el poeta está vivenciando y, por lo tanto, quedan flotando como oraciones que se burlan de sí mismas.

Lo que en cambio acaban haciendo este tipo de versos es el registro del nacimiento del lenguaje como la única instancia posible en la que pueden existir el resto de los acontecimientos presenciados. Sin embargo, como ya se advirtiera desde la teología negativa “cuyo fundador fue Dionisio Areopagita” (Cussen, 2012: 11), pasando por el concepto heideggeriano de *Dasein* hasta sus reformulaciones en la obra de Giorgio Agamben centrada en la relación entre el lenguaje y la muerte, el signo lingüístico se apoya sobre la ausencia de fundamentos; por lo tanto, todo lo que se pueda decir proviene de una nada y, precisamente porque el ser humano es el único con la facultad de lenguaje, quien enuncia es también un ser “in-fundado” (Agamben, 2008: 10). En consecuencia, si la experiencia sensible y la instancia de la enunciación discursiva que intenta traducirla surgen desde una nada, el gesto de anunciar “Escribo esto” trata de asir esa nada o, cuando menos, de encontrar el lugar donde acontece lo indecible para poder decirlo.

De esta manera, lo que también está en juego en el registro del advenimiento del lenguaje a raíz de una experiencia

sensible es la identificación del lugar donde tiene origen la palabra poética; sin embargo, ese lugar es “incontrable” (Agamben, 2008: 126) en cuanto es in-fundado, o bien, fundado en la negatividad. La búsqueda de un eventual “tener-lugar” del lenguaje explica que en *Miércale* abunden poemas metalingüísticos, siendo estos en particular los que concentran en mayor grado la idea de la inaccesibilidad de las palabras. De hecho, así como se desprende del siguiente poema, las palabras parecen transitar por un carril diferente al de las cosas que designan porque, antes de remitirse a sus referentes, indican su propio acontecer independientemente de lo que digan:

Las palabras significan / por su lado / lo que se les antoja /  
son el mundo paralelo / enhebrado al / de uno / hacen lo que  
quieren / son incomprensibles / para uno / silban / pasan con  
las manos / en los bolsillos delante / de uno / se burlan / no  
nos llevan *ni de apunte* (como diría mi mami) / libres pajaritos  
/ nos ignoran (27).

El problema de lo indecible y del registro del momento en que se deja percibir también se encuentra presente en poemas que no necesariamente lo afrontan desde la reflexión metalingüística, sino por medio de palabras con funciones demostrativas que Roman Jakobson denomina *shifters* (1957). Frente a la falta de nombres para hablar de lo inefable, en *Miércale* generalmente se opta por señalarlo por medio de pronombres neutros o adverbios que indican la indefinición de ese algo inaprensible que parece subyacer sobre todas las cosas. En el siguiente poema, esa función la cumple el adverbio demostrativo “así”, que, en el habla coloquial chilena, también se dice “asá” cuando asume una función disyuntiva: “nada / es así / o asá / todo / es más / o menos / *así* / o / más / o menos / *asá*” (46). En la medida en que la mayoría de las palabras que componen estos versos son indefinidas, el poema realiza cabalmente la idea de indeterminación en cuanto hace posible el hablar de la nada y a partir de nada y, de esta manera, poner en evidencia el

lugar mismo donde se origina el lenguaje: en la nada. Con la deíxis como procedimiento con el cual no solo se muestra “un objeto innombrado, sino ante todo la instancia misma del discurso, su tener-lugar” (Agamben, 2008: 50), los poemas de *Miércale* también logran transmitir el efecto de la indeterminación ya no solo desde la experiencia sensible a lo lingüístico, como se podría apreciar en los poemas terminados en “Escribo lo que digo”, sino además desde el discurso mismo al ámbito no lingüístico. Los *shifters*, en efecto, son signos enteramente formales porque no significan nada por sí solos hasta antes de cumplir su función como indicadores de lo indeterminado.

De alguna manera, esta ausencia de significados propia de la deíxis, al poner en evidencia que el fundamento de la experiencia sensible y del advenimiento del lenguaje es la nada, también contribuye al despliegue de la sensibilidad melancólica característica del libro que sufre por un vacío originario. Sin embargo, este sufrimiento inmediatamente deja ver también su dimensión irónica con la realización de otra operación, igualmente orientada a reafirmar el “tener-lugar” mismo del lenguaje y que tiene que ver con los frecuentes juegos lingüísticos. El sentido de inefabilidad de la experiencia sensible y lingüística se intensifica con la manipulación lúdica del lenguaje, porque estos procedimientos generan un excedente de significados que hacen posible vislumbrar, al menos por un instante, la amplitud del lugar inaccesible y originario desde donde nace la palabra poética. Si bien esta no dice directamente “la indecibilidad del acontecimiento del lenguaje” (Agamben, 2008: 127), de todas formas, la logra transmitir como una experiencia sensible que, al igual que el chiste que no puede ser explicado si no queremos que se desvanezca su gracia, genera efectos de sentido que desbordan el contenido de la enunciación. “Desaliento / Aliento en reversa” (Bertoni, 2022: 11); “SUFRIMIENTO / Sufri / Miento” (2022: 121); “TRISTÍSIMA TRINIDAD / Viejo / Enfermo / Y solo” (2022: 89); “LL / Orar / LL / Orar / LL / Orar (2022: 79); “Ya no es viacrucis, es vía nomás”

(2022: 104), son algunos de los juegos lingüísticos que interrumpen el hábito de las palabras haciendo aparecer su fondo de indecibilidad mediante la recolección de sus múltiples sentidos posibles. En estos casos, la exploración de las diferentes opciones combinatorias de significados y significantes se convierte en el centro de la atención, mostrando que jugar con las palabras también significa jugar con la propia desazón que se intenta expresar, sin que esto implique una transformación definitiva del malestar. Por este motivo, la ironía alcanza su tono más melancólico en aquellas composiciones basadas en juegos lingüísticos, porque ni siquiera estas prácticas, tan asociadas a la infancia y a la libertad creativa, sirven para cambiar el estado permanente de pesadumbre.

### La ironía melancólica: consideraciones finales

Lo melancólico de la ironía presente en *Miércale* se halla en el hecho de que nada es suficiente para aliviar la desesperación que desencadena la conciencia de la muerte. Como una manera de contrarrestarla, aunque vanamente, aparecen con especial intensidad la recolección convulsiva de toda clase de observaciones y la contemplación arrobada de objetos residuales –“Inaudito / ¿qué? / todo: / un / dedal / un / auto / un / alfiler / de gancho” (2022: 221)–, prácticas artísticas que, si bien han estado presentes a lo largo de la obra poética de Claudio Bertoni, en *Miércale* se intensifican dando lugar a una sobreexposición de la intimidad de la voz que se exaspera y se entristece ante la idea inminente del abismo. Es posible identificar el carácter irónico de los poemas precisamente en esa exhibición desvergonzada de las miserias sufridas, aunque en primera instancia esta relación pueda parecer contradictoria. En efecto, si por definición la ironía corresponde al acto de disimular, el encubrimiento del dolor se genera precisamente en la acción de

desahogarla sin tapujos, porque de esta manera las angustias aparecen como caricaturas paródicas de sí mismas que vuelven a dibujar en el sujeto poético una sonrisa burlona, crucial para seguir soportando los estragos del solo hecho de estar vivo.

El formato de apuntes de cuaderno, similar al del diario de vida que registra la intimidad, también favorece la sobreexposición del padecimiento a través de la acumulación de anotaciones de todo tipo. Sin embargo, lejos de volver accesible las *rêverie* de la vida íntima, su exposición incesante las encubre, poniéndose en evidencia una vez más el problema de lo negativo en *Miércale* en cuanto se revela la imposibilidad de aprehender o incluso de soslayar ese algo indefinido, cuya identidad inasible se reconoce también en lo divino: “Dios inalcanzable / si uno lo alcanza / lo pierde” (Bertoni, 2022: 260). Aun así, pareciera ser que el poeta no puede evitar ir detrás de la estela que va dejando ese algo indefinido, huidizo y sin nombre, aunque tampoco puede evitar un ánimo melancólico ante la conciencia del vacío que hace que esa persecución no tenga fin.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2008), *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, trad. es. Tomás Segovia, Valencia: Pre-textos, Valencia [1982].
- Bertoni, Claudio (2022), *Miércale*. Santiago de Chile: Overol.
- Contreras, Roberto (2007), “La ironía en la poesía chilena actual. Una revisión a la obra de Parra-Lihn-Lira-Bertoni”. *Letras mysite*. En [www.letras.mysite.com/rc110907.htm](http://www.letras.mysite.com/rc110907.htm).
- Cussen, Felipe (2012), “‘Haré que dios exista’: Claudio Bertoni y la teología negativa”. *Revista Chilena de Literatura*, n.º 81, pp. 5-24.

Jacobson, Roman (1957), *Shifters, verbal categories and the Russian verb*. Massachusetts: Harvard University Press.  
Rivera Garza, Cristina (2013), *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets.



# **Tercera parte. Metahumor**



# Jorge Luis Borges y los deliciosos disparates de las malas traducciones

MARIA AMALIA BARCHIESI<sup>1</sup>

## Borges, lector de traducciones

Uno de los disparadores humorísticos en la prosa de Jorge Luis Borges fue su asidua y meticulosa lectura de innumerables traducciones de obras clásicas, tales como *Las mil y una noches*, *La Iliada*, *La Odisea*, *El Quijote*, entre muchas otras. Algunas de estas versiones, de dudosa calidad, ya sea por ignorancia, pudor o irreverencia de sus traductores, fueron generadoras de una fortuita comicidad y seguro pivó para teorizar jocosa y paródicamente en sus ensayos y cuentos fantásticos sobre el proceso de traducción literaria, irrefrenable en sus imprevistas e infinitas derivas semánticas y culturales.

Abordaremos en las páginas siguientes uno de los más sutiles y prodigiosos procedimientos humorísticos en traducción, con los que Borges, divertido lector de malas traducciones, se propuso con suma finura hacer reír a aquellos lectores “modelo” (Eco, 1979) que hubieran sido capaces de captar, gracias a una elevada competencia lectora y traductora, las fecundas semiosis de traducciones de textos literarios involucrados, a saber, con la categoría occidental de lo exótico. El más importante de dichos textos fue *Las mil y una noches*.

Tal como lo hizo presente siempre en su autobiografía o en diferentes entrevistas, su bagaje cultural se había edificado sobre traducciones o versiones apócrifas que

---

<sup>1</sup> Università di Macerata.

constituyeron un modelo textual y narrativo en su prosa (Barchiesi, 2012). Asimismo, la traducción para el escritor argentino siempre significó ese mismo deleite que de niño experimentó leyendo las hilarantes estrategias de algunos traductores de clásicos y, también a escondidas, una de sus traducciones preferidas: la “licenciosa” versión de *Las mil y una noches* de Burton.

Comencemos con las traducciones de este clásico literario que analiza magistralmente Jorge Luis Borges en el ensayo “Los traductores de las *1000 y una noches*”, incluido en *Historia de la eternidad* (1936), que fue por primera vez traducido del árabe a un idioma europeo por Jean Antoine Galland, a principios del siglo XVIII; versión en francés que fue traducida a varios idiomas, incluso, increíblemente, al árabe. La siguiente versión que Borges estudia es la de Edward Lane (1840), animado por su proyecto británico puritano, su traducción fue, según sus palabras, “una mera enciclopedia de la evasión” (1989a: 399), a la que convirtió en un largo número de notas en las que explica que ha dejado afuera tal o cual cosa, pero solo alude a lo omitido justificando la omisión. Para Borges, Galland corrige las torpezas originales por considerarlas de mal gusto, mientras que Lane las rebusca y las persigue como un inquisidor; ambos traductores, agrega, “desinfectaron” *Las noches*, a diferencia del libertino y aventurero Richard Burton, que no se ahorró minucias eróticas, y que Borges define así: “Aventuro la hipóbole: recorrer las 1000 y una noches en la translación de Sir Richard no es menos increíble que recorrerlas literalmente del árabe y comentadas por Simbad el marino” (403), es decir, con travesuras verbales sintácticas y abundancia de neologismos y vocablos extranjeros, numerosas alteraciones, omisiones e interpolaciones que el mismo Borges valora<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Para un análisis pormenorizado de los ensayos que Borges dedica a la traducción, remitimos al lector a los estudios de Gargatagli y López Guix (1992), Gargatagli (2009) y Waisman (2005).

Siguiendo las detalladas reflexiones de Sergio Waisman sobre este ensayo (2005: 80-81), Borges se detiene también a comentar la versión de Mardrus de 1889, famoso por declarar haber traducido “fielmente” *Las mil y una noches*. Para el escritor argentino, en cambio, Mardrus felizmente reescribe, cambia, añade, complementa, “quiere completar”, comenta risueñamente “el trabajo que los lánguidos árabes anónimos descuidaron. Añade pasajes *art nouveau*, buenas obscenidades, breves interludios cómicos” (409). Y su grandeza radica “en su infidelidad creadora y feliz” (410). Al final de su ensayo, Borges se pregunta qué final hubiera sido de *Las mil y una noches* si alguien como Kafka las hubiera mal traducido al alemán, tal vez imaginando una virtual traducción de tono humorístico del autor de *La metamorfosis*, por lo que comenta en un artículo de una traducción de *El proceso* en el cual nos revela que los relatos de Kafka, más que estar plagados de pesadillas, están sembrados de humor (Waisman, 2005: 86).

En otra pieza de su obra ensayística “Las mil y una noches”, publicada en *Siete Noches* (1980), retoma las traducciones de dicho clásico, agregando, por ejemplo, que la de Sir Burton publicada bajo el título de *Arabian Nights* (1885-1888) consistía en un infinito compendio de numerosos tomos rigurosamente traducidos con deliciosas anotaciones personales. Lo expone así:

Tengo en casa los diecisiete volúmenes de la versión de Burton. Sé que nunca los habré leído todos pero sé que ahí están las noches esperándome; que mi vida puede ser desdichada pero ahí estarán los diecisiete volúmenes; ahí estará esa especie de eternidad de *Las mil y una noches* del Oriente (1980: 24).

Cierra su ensayo enfatizando el infinito y feliz vértigo de las numerosas transformaciones y traducciones de dicho texto:

El infinito tiempo de *Las mil y una noches* prosigue su camino. A principios del siglo dieciocho se traduce el libro; a principios

del diecinueve o fines del dieciocho De Quincey lo recuerda de otro modo. Las noches tendrán otros traductores y cada traductor dará una versión distinta del libro. Casi podríamos hablar de muchos libros titulados *Las mil y una noches*. Dos en francés, redactados por Galland y Mardrus; tres en inglés, redactados por Burton, Lane y Paine; tres en alemán, redactados por Henning, Littmann y Weil; uno en castellano, de Cansinos-Asséns. Cada uno de esos libros es distinto, porque *Las mil y una noches* siguen creciendo, o recreándose (27).

En “Las versiones homéricas” (*Discusión*, 1932), pasa revista a las múltiples traducciones de la obra de Homero; cita la irrisoria traducción al español de Agustín Moneto:

Quando leemos en Agustín Moreto (si nos resolvemos a leer a Agustín Moreto): *Pues en casas tan compuestas / qué hacen todo el santo día? /*, sabemos que la santidad de ese día es ocurrencia del idioma español y no del escritor. De Homero, en cambio, ignoramos infinitamente los énfasis (1989a: 240-241).

Borges, siempre propenso a un estilo escueto y esencial, se divierte con los “agrados subalternos”, como en algunos de las traducciones al inglés del inútil uso del pleonasma: “embarcarse en un barco” o la redundante e “ingenua aclaración de que uno suele lastimarse en la guerra” (242).

Como sabemos, habiendo leído por primera vez *El Quijote* de una traducción al inglés, al leer el original le pareció una mala traducción. Tal vez dicho *imprinting* con el clásico más importante de la lengua española lo haya llevado a escribir “Pierre Menard autor del Quijote” (*Ficciones*, 1944), en el cual el traductor Menard recrea fragmentariamente a Cervantes palabra por palabra, literalmente y como si fuera en una mala traducción. Su Quijote fragmentario es una escritura tan deformada y divertida como las diferentes traducciones de las noches con sus alteraciones y omisiones. El humor se origina en el reconocimiento por parte del lector de que la versión-traducción de Menard puede ser más interesante y más valiente que la de Cervantes (Waisman, 2005: 117-124).

## Divertidas traducciones de lo exótico

Volviendo a *Las mil y una noches*, recordamos que la operación textual de extrañamiento fue la estrategia que predominó en sus múltiples traducciones, en cuanto obra literaria exótica<sup>3</sup>. Esta obra constituyó un intertexto ejemplar en la producción literaria de Borges, fue el emblema de la traducción intercultural e intralingüística, como supo ilustrarlo en una infinidad de artículos, ensayos y cuentos. Tras una detallada lectura, descubrimos que también el relato “El informe de Brodie” (*El informe de Brodie*, 1970) es uno de ellos, en el cual el infinito reenvío de una traducción a otra se despliega en una vertiginosa e hiperbólica *mise en abyme* de corte exquisitamente borgesiano.

La reproducción del azaroso diseño que trazan las traducciones es una constante en la obra de Borges –y no solo de textos verbales, como lo demuestra en algunas poesías–. Si en el cuento “El inmortal” (*El Aleph*, 1949) el manuscrito de un supuesto tribuno romano que circula trazando un caprichoso diseño es hallado por un bibliotecario dentro de una traducción de la *Iliada* al inglés de Alexandre Pope, el informe, que el misionario escocés David Brodie escribe en inglés y en parte en latín sobre sus experiencias con una primitiva tribu, se encuentra, análogamente, dentro de un ejemplar de la primera traducción inglesa de *Las mil y una noches*. El texto de Brodie consiste, además, en una

---

<sup>3</sup> Las dos estrategias fundamentales que han caracterizado la traducción de textos exóticos son la “familiarización” (llamada también “invisibilidad” por Lawrence Venuti [1995]) y el “extrañamiento”. La primera opción textual consiste en dar la apariencia en la traducción de que el texto traducido no es en realidad una traducción, sino el original. Este artificio se logra elaborando un discurso que encubre la mediación del traductor; el extrañamiento, en cambio, es la estrategia de traducción contraria, cuyo fin es poner en evidencia la diferencia entre la cultura de origen y la de destino. Como sostiene Ovidi Carbonell, el exotismo es una de las formas del extrañamiento, y bajo este puede esconderse no tanto un acercamiento a la cultura de origen, sino más bien una recreación de la realidad ajena, según la convención de lo exótico (Carbonell, 1997: 68).

traducción intercultural, como las traducciones “cultural-dinámicas” de la *Biblia*, que más tarde propugnó Eugene Nida (1914-2011)<sup>4</sup>, según su teoría de “equivalencia funcional” en el ámbito de los estudios sobre la traducción. La ardua tarea del predicador Brodie radica en trasladar en su informe dirigido al “Gobierno de su Majestad” la lejana enciclopedia de esta población del intraducible e impronunciabile nombre “Mlch” a las coordenadas de la cultura inglesa de destino, en época victoriana. El hecho de que el predicador haya preferido llamar a esta comunidad, domesticándola en términos literario-traductivos, “Yahoos”, como los personajes de *Gulliver’s Travels* (Swift, 1726), obedece a dos motivos: para que sus lectores “no olviden su naturaleza bestial y porque una precisa transliteración es casi imposible, dada la ausencia de vocales en su áspero lenguaje” (1989b: 451). Llama la atención, sin embargo, sin perder de vista el concepto de “traducción comunicativa” de Nida de textos religiosos como la *Biblia* a culturas completamente ajenas a Occidente y al cristianismo<sup>5</sup>, que el mismo Brodie en su misión evangélica no haya tenido en cuenta dicho criterio en su intento de convertir a los Yahoos:

A nadie le asombrará, después de lo dicho, que durante el espacio de mi estadía no lograra la conversión de un solo

---

<sup>4</sup> Eugene Nida, en *Toward a Science of Translation with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translation* (1964), define el proceso de traducción como una reproducción en la lengua del receptor meta de un equivalente lo más fiel posible al original, respetándose en primer lugar el contenido, su valor semántico, y, en segundo lugar, el estilo. Desarrolla así un enfoque comunicativo de la traducción.

<sup>5</sup> Según Nida (1964), al traducir la *Biblia*, el propósito no es comunicar información esotérica perteneciente a una cultura diferente, sino permitir que el receptor de la traducción reaccione ante el mensaje de manera similar al lector/receptor del texto original. Desde este punto de vista, traducir significa producir en la lengua de llegada el equivalente natural más cercano del mensaje de la lengua de partida, respetando el significado de las palabras y el contexto y las normas estilísticas. El término “natural” quiere indicar que las formas equivalentes no deben ser “extranjeras”, es decir, que la traducción no debe revelar su carácter “no nativo”.

Yahoo. La frase *Padre nuestro* los perturbaba, ya que carecen del concepto de la paternidad. No comprenden que un acto ejecutado hace nueve meses pueda guardar alguna relación con el nacimiento de un niño; no admiten una causa tan lejana y tan inverosímil. Por lo demás, todas las mujeres conocen el comercio carnal y no todas son madres (456).

Por otra parte, la alusión en el cuento al proceso de traducción de textos exóticos se extiende a otros ámbitos intralingüísticos pues, como ya lo señalamos, el informe manuscrito de Brodie fue descubierto por el traductor de la versión castellana que leemos dentro de un ejemplar de la primera traducción inglesa de *Las mil y una noches*, hecha precisamente por el temible puritano Lane en 1840, versión que comenta así Borges en “Los traductores de las 1001 noches”:

Lane es un virtuoso del subterfugio, un indudable precursor de los pudores más extraños de Hollywood. Mis notas me suministran un par de ejemplos. En la noche 391, un pescador le presenta un pez al rey de los reyes y éste quiere saber si es macho o hembra y le dicen que hermafrodita. Lañe consigue aplacar ese impropio coloquio, traduciendo que el rey ha preguntado de qué especie es el animal y que el astuto pescador le responde que es de una especie mixta. En la noche 217, se habla de un rey con dos mujeres, que yacía una noche con la primera y la noche siguiente con la segunda, y así fueron dichosos. Lañe dilucida la ventura de ese monarca, diciendo que trataba a sus mujeres “con imparcialidad...”. Una razón es que, destinaba su obra “a la mesita de la sala”, centro de la lectura sin alarmas y de la recatada conversación (399).

A este respecto la nota introductoria que realiza el traductor al español en el informe nos pone al tanto sobre una actitud textual de David Brodie como un lector de *Las mil y una noches* que prefería la lectura de las notas explicativas de la versión de Lane:

En un ejemplar del primer volumen de *Las mil y una noches* (Londres, 1839) de Lane, que me consiguió mi querido amigo Paulino Keins, descubrimos el manuscrito que ahora traduciré al castellano [...]. Diríase que a su lector le interesaron menos los prodigiosos cuentos de Shahrazad que los hábitos del Islam. De David Brodie, cuya firma exornada de una rúbrica figura al pie, nada he podido averiguar, salvo que fue un misionero escocés, oriundo de Aberdeen, que predicó la fe cristiana en el centro de África y luego en ciertas regiones selváticas del Brasil, tierra a la cual lo llevaría su conocimiento del portugués. Ignoro la fecha y el lugar de su muerte. El manuscrito, que yo sepa, no fue dado nunca a la imprenta (451).

Cabe agregar que la traducción de Lane era, a su vez, una retrotraducción, como todas las versiones inglesas de este texto, que provenía directamente de la versión al francés de un médico egipcio, según explica George Steiner (1980: 412).

### Los “gatos” de Brodie

En “El informe de Brodie”, Borges recrea humorísticamente las estrategias de traducción y los relativos disparates que Occidente supo aplicar a la traducción de textos exóticos, explotando creativamente los irrisorios destinos de felices o infelices opciones textuales en el irrefrenable proceso de traducción al que todo texto sin excepción está siempre sujeto. Cito al respecto algunos pasajes del relato en los cuales Brodie describe las “exóticas” costumbres de los Mlch: “Los Yahoos se alimentan de frutos de raíces y de reptiles; beben *leche de gato y de murciélago* y pescan con la mano” (452, énfasis mío). El escritor argentino, fervoroso y entretenido lector de traducciones, inspirándose en algunas desventuradas estrategias de familiarización o domesticación

de inexpertos o prejuiciosos traductores, como Lane u otros, crea un oxímoron hilarante. Un avisado lector que conoce la lengua inglesa podría fácilmente imaginar al reverendo Brodie escribiendo en inglés el hiperónimo *cat* (“felino”) en una equilibrada y sensata operación de traducción intercultural, como sugiere Nida, al no tener a disposición un vocablo más adecuado en su lengua madre para comunicar a la cultura occidental de destino un desconocido y remoto felino, con un nombre de tan huraña fonética como el mismo nombre de los “Mlch”. Sin embargo, su traductor traspone al español literalmente “gato”, incluyendo de esta manera un tranquilo animal doméstico en una serie semántico-cultural extrañante e inquietante, formada por “reptil” y “murciélago”, animales que representan patéticamente según el canon exotista lo atroz y lo repugnante en la cultura occidental de llegada. Dicho lector modelo podría preguntarse sobre la motivación textual de esta supuesta estrategia, es decir, si el propósito del traductor fue “domesticar” (*domesticating*, Venuti, 1995) al ignoto y salvaje felino para acercarlo a la enciclopedia de sus destinatarios o si la opción léxica obedecería al plan textual que él se ha establecido, como lo anuncia en el pre-texto que precede su pudorosa traducción que recuerda las del victoriano Lane:

Traduciré fielmente el informe, compuesto en un inglés incoloro, sin permitirme otras omisiones que las de algún versículo de la Biblia y la de un curioso pasaje sobre las prácticas de los Yahoos que el buen presbiteriano confió pudorosamente al latín... (451).

O, en el peor de los casos, el atento –y ya malpensado– lector podrá llegar a barajar la idea de que se trata de un malentendido lingüístico, debido al escaso conocimiento del traductor al español de la lengua inglesa. La incertidumbre se podría instalar asimismo

en la instancia lectora, minando ya toda certeza: ¿podría ser un error de interpretación del mismo lector que, contaminado de estereotipos antropológicos y literarios europeizantes, supone imposible la “fantástica” e irrisoria convivencia de gatos civilizados con los bestiales Yahoos?; o bien ¿el traductor, tal vez argentino, Paulino Keins, conoce la cultura de los “sudamericanos” Yahoos y sabe que en realidad son efectivamente gatos?

Desde una perspectiva traductológica, el sutil ejemplo borgesiano pone la atención sobre algunas infelices estrategias en la traducción de culturas y textos exóticos, exhibiendo la deriva semántica y patémica de dichas operaciones, su encallamiento en futuros contextos, en los cuales los efectos conseguidos pueden ser infieles o incluso contrarios a los del texto original o a los que espera el ya domeñado lector del texto de llegada, de la traducción castellana del informe escrito por Brodie que se ve emocionalmente sacudido por una brusca y “fantástica” transformación emotiva, cuya sintagmática consiste en el pasaje de un estado de pacífica, cómica y absurda familiaridad –“Los lejanos Yahoos beben leche de gato”– al temor y a la sorpresa de lo atroz, lo insólito y lo repugnante, pasiones literarias de lo exótico estereotipado en la literatura de corte europeo. El inédito sobresalto que sacude al lector de la traducción española, recreado por el minúsculo y refinado oxímoron borgesiano, es una emoción literaria inédita y completamente ajena a las paradójicas intenciones textuales extrañantes del texto de David Brodie. La devoción del ignoto traductor a las intenciones explícitas en el manuscrito del presbítero –que declara haber querido escribir en defensa de los Yahoos– ignora su complejidad textual, y llega a contradecir su verdadero dominante (Torop, 1995), que paradójicamente se ajusta a la norma general inglesa del extrañamiento de lo exótico, es decir, la representación de lo absurdo y lo bestial estereotipado de la cultura ajena representada, según el principio del revés negativo cultural que refiere Todorov (1991), para quien la representación de lo exótico consiste

en una inversión de las características observadas en nuestra sociedad occidental; las culturas y las civilizaciones exóticas se describen en términos negativos, es decir, por todo lo que “no” es la cultura europea (394)<sup>6</sup>.

Leemos en “El informe de Brodie” otras descripciones de los Yahoos: “Devoran los cadáveres crudos de los hechiceros y de los reyes para asimilar su virtud” (452). Lo repugnante se reitera en la escena en la cual las esclavas atienden al rey y “lo untan de estiércol”, o bien cuando Brodie cuenta que “los Yahoos son insensibles al dolor y al placer, salvo el agrado que les da la carne cruda y rancia y las cosas fétidas” (453); el ingrediente insólito tampoco falta: “... la reina me hundió dos o tres veces un alfiler de oro en la carne” (453).

La perplejidad del lector sobre la procedencia y nomenclatura de los misteriosos gatos aumenta cuando se los vuelve a mencionar en el texto por segunda vez en una aparentemente e insignificante construcción comparativa. Brodie, describiendo las costumbres de los Yahoos, nos informa: “Una casa de varias habitaciones constituiría un laberinto para ellos, pero tal vez no se perdieran, como tampoco *un gato se pierde*, aunque no puede imaginársela” (453, énfasis mío). Una de las posibles conjeturas es que el lexema /gato/ se halle implicado en un ficticio calco sintáctico-estructural español del traductor de una frase inexistente de la lengua inglesa, pero que está emparentada semánticamente en inglés a lo que en ámbito traductológico se suele llamar un “foco cultural” centrado lingüísticamente en estos intraducibles animales domésticos, tan presentes en la cultura exótica de los Yahoos. Así define el “foco cultural” Peter

---

<sup>6</sup> Aspecto del exotismo que Borges y Bioy Casares supieron ilustrar eficazmente en *El libro del cielo y del infierno* (1953), incluyendo el siguiente pasaje, extraído de la *Encyclopaedia of Religion and Ethics* con el título *Del otro mundo de los indios Bellacoola*: “Se dice que este subterráneo mundo espectral abarca las márgenes de un río arenoso. Los muertos caminan cabeza abajo y hablan un idioma que no es el nuestro, y es invierno allí cuando aquí es verano. *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, editada por Hastings, New York, 1928” (Borges y Bioy Casares, 1983: 122).

Newmark: “Cuando una comunidad lingüística se centra en un tema particular genera una pléthora de palabras para designar su lenguaje o terminología especiales. Los españoles, por ejemplo, lo han hecho en tauromaquia”<sup>7</sup>. Precisa también que “cuando existe un foco cultural suele haber un problema de traducción debido al ‘vacío’ o ‘distancia’ cultural entre las lenguas de partida y de llegada” (Newmark, 2010: 134).

En realidad, ignoramos la autoría del subrepticio calco, pues no sabemos si es de cuño de Brodie o del traductor. Ante lo cual cabría preguntarse si es una señal involuntaria del misionario que anuncia su aculturación y su renuncia a cristianizar a los Yahoos o bien se trata de un fiel e infortunado calco lingüístico realizado por el traductor. Lo cierto es que desorienta al supuesto lector de lengua española de la cultura de llegada de la traducción que sospechamos, como ya lo anticipamos, sudamericano o argentino, para quien seguramente /gato/ no constituye lingüísticamente un foco cultural, como, en cambio, sí lo es el pelaje de los caballos en Argentina, al que Borges dedicó interesantes reflexiones.

El desconcierto llega a su clímax al leer la siguiente frase: “... las diversiones de la gente son las riñas de gatos adiestrados” (455), ya que asistimos a la última y decisiva entrada en escena de los furtivos gatos de los Yahoos, que parece no solo confirmar la hipótesis del foco cultural, sino también aludir irónicamente a la expresión “riña de gatos”, sugiriendo, asimismo, una implícita operación de conmutación de “gato” por “gallo”. Esta graciosa alusión haría suponer que la primitiva cultura de los Yahoos se encuentra en alguna parte de Sudamérica o en Argentina, lugar donde se encuentra también el traductor.

---

7 Borges era consciente del problema del foco cultural en traducción y lo ilustra magistralmente en “El informe de Brodie” haciendo mención el término “loch” (*body of water*) que revela un foco cultural en la cultura escocesa centrado en el agua, que el mismo autor se encarga de mencionar, si bien marginalmente, en una nota a pie de página del cuento que estamos analizando: “Doy a la *ch* el valor que tiene la palabra *loch* (Nota del autor)” (451).

En conclusión, en “El informe de Brodie”, se neutralizan las supuestas y canónicas diferencias entre las dos lejanas culturas que los presuntos prejuicios de un colonizado traductor argentino de la versión castellana lo habrían llevado a introducir, ignorando o rechazando la impensada asimilación del británico David Brodie de la cultura de los Yahoos que este mismo ambiguamente confiesa al final de su manuscrito:

Los Yahoos, bien lo sé, son un pueblo bárbaro, quizá el más bárbaro del orbe, pero sería una injusticia olvidar ciertos rasgos que los redimen. Tienen instituciones, gozan de un rey, manejan un lenguaje basado en conceptos genéricos, creen, como los hebreos y los griegos, en la raíz divina de la poesía y adivinan que el alma sobrevive a la muerte del cuerpo. Afirman la verdad de los castigos y de las recompensas. Representan, en suma, la cultura, como la representamos nosotros, pese a nuestros muchos pecados. No me arrepiento de haber combatido en sus filas, contra los hombres-monos. Tenemos el deber de salvarlos. Espero que el Gobierno de Su Majestad no desoiga lo que se atreve a sugerir este informe (1078).

Aculturación de David Brodie que la ferviente traducción, en cambio, pudo haber “domesticado” con impensados efectos humorísticos, creando la ambigüedad y relatividad del manuscrito, esfumando, como postuló siempre Borges en una infinidad de textos, los confines entre autores, traductores y sus respectivas intenciones textuales ante la categoría occidental de lo exótico como sucedió vertiginosamente con *Las mil y una noches*.

## Bibliografía

- Barchiesi, Maria Amalia (2009), *Borges y Cortázar: lo fantástico bilingüe*, Roma: Aracne.
- Barchiesi, María Amalia (2012), “La traducción: paradigma de ficción narrativa de Jorge Luis Borges en “Funes

- el memorioso””. Alessandro Casol *et al.* (eds.). *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione*, Atti del XXIV Congresso AISPI (Padova, Università degli Studi, 23-26 maggio 2007), pp. 93-102. En [cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/23/23\\_093.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/23/23_093.pdf).
- Borges, Jorge Luis (1989a), *Discusión, Obras Completas, I*, Buenos Aires: Emecé [1932].
- Borges, Jorge Luis (1989b), *El Aleph, Obras Completas, II*, Buenos Aires: Emecé, [1949].
- Borges, Jorge Luis (1989b), *El informe de Brodie, Obras Completas, II*, Buenos Aires: Emecé [1970].
- Borges, Jorge Luis (1989a), *Ficciones, Obras Completas, I*, Buenos Aires: Emecé [1944].
- Borges, Jorge Luis (1989a), *Historia de la eternidad, Obras Completas I*, Buenos Aires: Emecé [1936].
- Borges, Jorge Luis (1980), *Siete noches*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, Jorge Luis y Bioy Casares, Adolfo (1983), *Libro del cielo y del infierno*, Buenos Aires: Sur [1953].
- Carbonell Cortés, Ovidi (1997), *Traducir al otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo*: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Eco, Umberto (1979), *Lector in fabula*, Torino: Bompiani.
- Gargatagli, Ana (2009), “Borges: de la traducción a la ironía”. 1611, *Revista de Historia de la Traducción*, n.º 3. En [www.traduccionliteraria.org/1611/art/gargatagli2.htm](http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/gargatagli2.htm).
- Gargatagli, Ana y López Guix, Juan Gabriel (1992), “Ficciones y teorías de la traducción. Jorge Luis Borges”. *Livis*, n.º 1, pp. 57-67.
- Newmark, Peter (2010), *Manual de traducción*, trad. es. de Virgilio Moya, Barcelona: Cátedra [1987].
- Nida, Eugene (2003), *Toward a Science of Translation with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translation*, Leiden: Brill Academic Pub [1964].

- Steiner, George (1980), *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, trad. esp. México. Fondo de Cultura Económica [1975].
- Todorov, Tzvetan (1991), *Nosotros y los otros*, trad. es. de Martí Mur Ubasart, México: Siglo XXI Editores [1989].
- Torop, Peter (2000), *La traduzione totale*, trad. it. de Bruno Osimo, Modena. Guaraldi [1995].
- Venuti, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres: Routledge.
- Waisman, Sergio (2005), *Borges y la traducción*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.



# Humor y disolución de lo real en *Los traidores* (1956) de Rodolfo Wilcock y Silvina Ocampo

ALESSANDRA GHEZZANI<sup>1</sup>

Non si balla mai così spiritosamente come sull'orlo dell'abisso.

Wilcock, *Il reato di scrivere* (2009: 58)

La forma específica de contar de Wilcock, según Pasolini en su reseña de *La sinagoga degli iconoclasti* (1996: 52-57), consistiría en su manera de “aceptar” y, por tanto, de “narrar” el infierno, que desemboca en lo grotesco, definido por la distancia del desencanto. Aparentando ser un erudito enciclopedista en *La sinagoga degli iconoclasti* (1972) y en *Lo stereoscopio dei solitari* (1972) y, añadiría yo, un entomólogo en *Il libro dei mostri* (1978), Wilcock redacta sus biografías imaginarias o ficticias con una precisión tan filológica, que los proyectos de los utopistas, filósofos e inventores que componen la materia del relato pasan de ser ideaciones de locos a metáforas o alegorías de lo posible: “Nessuna di quelle figure e nessuna di quelle invenzioni è più ridicola e stronza di come sarebbe stata se fosse stata reale”, concluye Pasolini, “a libro chiuso, abbiamo letto una vera antologia di biografie di uomini di pensiero” (1996: 55). Más en general, si es cierto el principio según el cual, vuelvo a citar a Pasolini, el carácter trágico reducido a la falta de ilusiones no puede sino convertirse en comedia, también lo es que, en el teatro –género que Wilcock practicó con constancia desde su traslado definitivo a Italia en 1958, y con el que se ganó

---

<sup>1</sup> Università di Pisa.

los elogios de los círculos teatrales de vanguardia—, el extrañamiento entendido como distanciamiento, como falta de identificación es tanto una perspectiva desde la que observar la realidad, como una forma de expresar la desconfianza en la representatividad del teatro. Intervenciones inesperadas, exhortaciones, animales parlantes, cambios bruscos de registro típicos del teatro de Wilcock pretenden crear efectos de distanciamiento y, al mismo tiempo, de comicidad y humor, subrayar su carácter ficticio, hacer evidentes y exhibir los mecanismos de teatralización.

Lo que acabamos de decir encuentra justificación teórica en las afirmaciones contenidas en *Manuale di teatro*, ensayo escrito durante la redacción de los primeros textos teatrales y publicado en la revista *Sipario* en 1961, en el que Wilcock, inspirándose en las reflexiones de Wittgenstein sobre la voluntad artificial del hombre de fingir, elaboradas en *Philosophische Untersuchungen*, denuncia la inautenticidad de su comportamiento, poniendo al mismo nivel al actor y al espectador.

Las meditaciones del filósofo sobre la existencia real o inexistencia del dolor, y más en general de los sentimientos, fuera de su manifestación física y material, constituyen, de hecho, la premisa para una reflexión sobre el arte de la dramaturgia, concretamente, sobre la compleja relación entre esta y la realidad. Si el espectador observa la puesta en escena cuestionando la coincidencia de sentimiento y expresión, reconociendo en el actor una voluntad de disimular, él también está destinado a cumplir su papel, a “fingir” en su prójimo una intención artificial, y es este fingimiento lo que sitúa al espectador al mismo nivel que el actor. Y, afirma Wilcock, “dal momento che l'accidentale alternativa tra 'vero e non vero' non significa in fondo nulla, è un'aggiunta retorica, un'interiezione frutto dell'abitudine [...] tutti i nostri simili sono attori” (1961: 24). Llega así a la conclusión de que una sociedad que ya no es capaz de identificarse con la acción teatral no cree en los sentimientos de sus miembros. “Il teatro è un'arte mutilata” (Wilcock, 1961: 4), puntualiza,

y, a continuación, argumenta que, mientras que en las obras de Sartre y Fabbri persiste una apariencia de humanidad, esta comienza a disolverse en Beckett, cuyos personajes son mutilados espiritual y físicamente. En sus discursos dedicados al lenguaje, Pasolini rastreó el peligro de disolución del sentido en la actitud de las vanguardias. “Le avanguardie di oggi”, afirmaba,

conducono la loro azione antilinguistica da una base non più letteraria, ma linguistica: non usano gli strumenti sovvertitori della letteratura per sconvolgere e demistificare la lingua: ma si pongono in un punto linguistico zero per ridurre a zero la lingua, e quindi i valori. La loro non è una protesta contro la tradizione ma contro il Significato (Pasolini, 1972: 14).

La misma firme convicción sobre la crisis del teatro, es más, en general de la realidad y su representación, impulsa a Wilcock a escenificar la crisis y a hacerlo dando amplio espacio al elemento del disimulo desde los primeros experimentos.

La presencia de máscaras, disfraces y simulacros a través de los cuales filtra su mirada desencantada y crítica hacia la realidad, y vierte su humor negro, verdadero antídoto contra la hipocresía de la sociedad bienpensante, es también cardinal en *Los traidores* (1956), su primera obra teatral, escrita en colaboración con Silvina Ocampo, la última de las publicadas en Argentina antes de su primera estancia en Italia en 1951. Pero, si, en la Argentina de los años cuarenta, el blanco de la crítica mordaz de Wilcock eran los salones literarios, en la Italia del milagro económico, era la sociedad, que, a los ojos del escritor, estaba relegada a un bienestar efímero, a una degeneración del sistema de comunicación de masas, domesticada por eslóganes y anuncios que ensalzan el progreso, pero incapaz de expresar un verdadero gusto por el teatro, salvo en forma de mercantilización.

Un sentimiento similar, compartido con Ennio Flaiano y los artistas reunidos en torno a Pasolini y la Compagnia

del Porcospino<sup>2</sup>, le llevó a hacer de la producción dramática un terreno privilegiado a través del cual desahogar su *vis* polémica. El teatro en la Italia de los años sesenta fue un campo de gran experimentación artística, y la forma de diálogo para Wilcock fue una mina de ideas para poner en práctica estrategias de desmitificación, que dieron lugar a la carnavalización, lo grotesco, lo farsesco, la desmaterialización del individuo (*L'abominevole donna delle nevi e altre commedie*, escrita entre el 64 y el 68, o la más reciente *Le nozze di Hitler e Maria Antonietta nell'Inferno*, obra a medio camino entre la comedia y el texto en prosa, publicada póstumamente y escrita en colaboración con Francesco Fantasia) a través de la cual expresa su pasión cívica. El *establishment* cultural de mediados y finales del siglo XX se ve sometido al poder corrosivo y desestabilizador de la visión satírica de Wilcock, que incluso en el teatro supone una subversión fantástica y un vuelco paródico de la realidad, poniendo al hombre en el centro. Sin embargo, a partir del contacto con la realidad italiana, la escritura de Wilcock, en particular su escritura dramática, acentúa los elementos de deformación tragicómica de la realidad en dirección a su disolución carnalesca. Lo que emerge es una visión de un país muerto en vida, que procede mediante “oscuros cuentos de hadas” transmitidos desde una pantalla a una “masa sin mitos” (Trifirò, 2019: 21) de la que brota todo el absurdo, y que reduce la evolución humana a una payasada. La década de los sesenta fue especialmente fructífera en el frente de la producción teatral y fue también la de la publicación de la edición italiana de los cuentos de *Caos* (1960), de la

---

<sup>2</sup> En *Il reato di scrivere* (Wilcock, 2009), la percepción melancólica surge de la constatación de una deriva social a la que contribuye la descomposición de la literatura en instrumento de poder y que da lugar a la distinción entre el escritor sujeto y el escritor arribista. A este sentimiento también remonta la comparación entre escritores y chimpancés en el mismo libro y el perfil del poeta Eher Sugano de *Il libro dei mostri* “la cui testa ricorda da vicino la capsula del papavero, quando è matura e si piega verso la terra per versarci i semi” (Wilcock, 2019: 29).

escritura de *Fatti inquietanti* (1961) y *La parola morte* (1968), así como de las traducciones del teatro de Marlowe y de los poemas de Joyce. En resumen, fue un periodo fértil para la elaboración del discurso crítico de Wilcock sobre la realidad y el hombre, cuyos resultados fantásticos y surrealistas serían especialmente apreciables en las citadas colecciones de cuentos de principios de los setenta.

Las estrategias de transformación tragicómica de la realidad y el humor negro también se encuentran en *Los traidores*, aunque, en comparación con los relatos y las obras escritos en italiano, emergen bajo la forma más sofisticada de la red de malentendidos y equívocos generados por el engaño y la traición inspirados en el teatro shakesperiano<sup>3</sup>, y constituyen la verdadera esencia de la materia cómica de la obra. Ocampo y Wilcock presentan al hombre como un eterno engañador y mentiroso, inspirándose en un episodio de la historia de la antigua Roma<sup>4</sup>. Se trata de la muerte de Septimio Severo en 211 d. C. a manos de su hijo Aureliano Bassiano, más conocido como Caracalla, quien supuestamente envenenó a su padre y luego mató a su hermano Publio Geta para asumir el mando del imperio. Un papel central en la historia y en la ficción lo desempeña la madre, Julia Domna, quien, a pesar de intentar una mediación y pacificación entre los hermanos a la muerte de su marido, fracasa y asiste impotente al asesinato de su hijo tras una emboscada planeada por su hermano. Consejera y administradora de las finanzas del posterior gobierno de su hijo fratricida, Julia es uno de los personajes más elaborados de la obra, ya que está descrita a partir de rasgos de ambivalencia

---

<sup>3</sup> La matriz shakespeariana de la obra emerge también de la elección de tratar un tema histórico y de hacerlo en verso. La atención del escritor al teatro isabelino, por otra parte, se aprecia también en las reflexiones estéticas que desarrolló en el prefacio a las obras completas de Christopher Marlowe que editó para Adelphi en 1966 (Wilcock, 1966: IX-XVII).

<sup>4</sup> El interés por la época romana y la reelaboración satírica de las historias y los personajes se inscribe en una tradición que desde Goethe se extiende hasta América Latina, ofreciendo un panorama muy variado de obras.

que problematizan su papel como esposa y madre del emperador. Esto se acentúa aún más en la versión italiana de 1962 incluida en el volumen antológico *Teatro in prosa e in versi*, que presenta numerosas intervenciones y cambios con respecto al original argentino<sup>5</sup>, ante todo el cambio de título por el de *Giulia Domna*, con el que el escritor subraya el carácter controvertido del personaje de la madre y deja de lado los temas más clásicos de la traición y el engaño.

Ese *divertissement* en el que se aventuraron Ocampo y Wilcock, que se veían asiduamente en ese momento<sup>6</sup>, es un texto humorístico, en el sentido *pirandelliano* del término, ya que en la obra nada es lo que parece, la realidad presenta una doble cara, y los personajes son en su mayoría máscaras. Pero la referencia a Pirandello no es solo fruto de una sugerencia. En el mencionado *Manuale di teatro*, el escritor dedica dos capítulos a la risa, en los que se pueden rastrear ecos del ensayo de Pirandello *L'umorismo*. El pasaje sobre el cine mudo, considerado por Wilcock como el primer generador de comicidad y humor universal, es decir, capaz de traspasar los límites impuestos por el lenguaje y el contexto, evoca el fragmento sobre los gestos y la mímica como productores de comicidad del conocido ensayo de Pirandello. En términos más generales, los dos principios cardinales de la reflexión del escritor italiano –por un lado, el sentimiento de lo contrario, respecto al cual lo ridículo surge de la advertencia de lo contrario producida por el efecto inmediato y reflexivo de la situación cómica, y, por otro, el concepto de “humor” ligado a la conciencia de la irrealidad de nuestra condición– se reflejan plenamente en el texto de Wilcock. El planteamiento, además, subyace en la militancia activa del escritor en la Compagnia del Porcospino romana, que, en su manifiesto fundacional firmado

---

<sup>5</sup> Sobre el tema véase Hernández González (2022).

<sup>6</sup> Por ello, su primer viaje a Europa en 1951, como es bien sabido, fue en compañía de Borges y Ocampo, durante el cual visitaron Italia, y que supuso para Wilcock la oportunidad de conocer a los intelectuales reunidos en torno a las revistas *Botteghe Oscure* y *Nuovi Argomenti*.

por Siciliano y Dacia Maraini (reproducido en *Sipario*, 246, octubre de 1966), propone la creación de un teatro-debate que devuelva al espectador la atención por la realidad, que lo aleje de los condicionamientos sociales propuestos por los medios de comunicación de masas y que rechace las aberraciones del capitalismo y, con ello, proponga un concepto de “teatro” que vuelva a situar al hombre en el centro y que, por tanto, se centre en la figura del personaje y del actor más que en la representación escénica.

Las referencias (en particular las de Siciliano) se vinculan para ello, por un lado, a las tragedias de Shakespeare, debido a la carga de tensión psicológica que llevan los personajes, y, por otro, a Pirandello, en los temas de los celos y la verdad relativa, y empleando técnicas como el golpe de teatro, por ejemplo. Sin embargo, como bien ha señalado Hernández González (2022), la matriz latina de la vena humorística de Wilcock (Ariosto y Cervantes, además de Pirandello) está flanqueada por otra, de matriz anglosajona y demoníaca, en la que se entretujan Marlowe, Joyce, Beckett, autores con los que el diálogo del escritor fue especialmente estrecho debido a la gran labor de traducción de la obra de estos autores llevada a cabo por el argentino.

## **Sobre máscaras, disfraces y simulacros**

Desde las primeras líneas del texto, llama la atención la adopción de un estilo marcadamente elevado, adecuado al contexto de una tragedia en verso, cuya artificialidad destaca también por la continua bajada de registros que lo rompen, revelando un aspecto de farsa y generando efectos cómicos. Ya desde el prólogo, destacan los temas de la discordia, la mentira y la venganza, en un clima de desconfianza general hacia la acción humana, a través de un despliegue retórico en el que se exhiben las Euménides, diosas benévolas, antaño Erinyes y, por tanto, furias implacables:

*Las tres Euménides:* ¡Ah! ¡Siempre hablamos de las mismas cosas!

*Tisífone:* ¿De qué otras cosas hablaríamos?

*Megera:* Como el agua se enturbia en los pantanos // entre reptiles y podridas hierbas, // así se enturbia el alma vengativa.

*Tisífone:* Como se elevan las columnas de humo // profundas de un incendio, // que ocultan en sus tules rojas llamas, // edifican sus templos las mentiras.

[...]

*Las tres Euménides:* Detrás de estos espesos cortinados // veréis aparecer en las penumbras // entre un bosque de voces la aflicción, el odio, y el amor. // Siempre hablaremos de las mismas cosas

*Alecto:* Todos los hombres son traidores (Ocampo y Wilcock, 1956: 6-7).

Al final del prólogo, por boca de ellas mismas, el texto invita al espectador a no ceder al tedio y a no dejarse atrapar por la hilaridad en momentos inoportunos (Ocampo y Wilcock, 1956: 7), transmitiendo así una desconfianza guiñolesca y desenfadada sobre las posibilidades de comunicación entre actor y espectador, un diálogo destinado a permanecer hipotético, porque la obra nunca será escenificada, y quedará consignada a la página escrita. Las continuas interrupciones de la trama trágica provocadas por los rasgos humorísticos constituyen el mecanismo de funcionamiento más macroscópico del texto, y generan efectos de alienación y extrañamiento del espectador, al que se pide que se concentre en otras historias, en su mayoría estrambóticas o delirantes, ajenas a las del emperador, sus hijos y su esposa.

El palacio en el que se desarrolla la acción es un lugar envuelto en nebulosas; es el escenario de acontecimientos que adquieren significados diferentes según quién los relate. El engaño y la traición son los ejes de la acción humana, y, en torno a ellos, se teje una red de múltiples verdades, todas ellas remontables a prácticas de disimulación de la

realidad. La escena inicial es una gigantesca farsa y constituye la hipóstasis de todos los comportamientos humanos del texto. El emperador lleva semanas muerto (el texto habla de dos meses), y, en su lugar, su simulacro yace indefenso, mientras distintos personajes desfilan junto a su lecho, actuando todos más o menos la misma comedia:

Una puerta lateral da al lugar donde se encuentra sobre un lecho la imagen de cera del Emperador Séptimo Severo [...]. El emperador ha muerto, pero hasta el momento en que se anuncia su muerte se finge que está enfermo (Ocampo y Wilcock, 1956: 8).

La reproducción falsa e infiel de lo real es la única forma de preservar la virtud de los muertos. Publio se acerca a la cabecera del muerto, mientras que Bassiano, para decir que no llora la muerte de su padre (al que mató), confiesa que solo derramó lágrimas el día que cruzó a los galos:

Señores ¿qué sería de los muertos // si no se edificasen monumentos // de memorias más falsas que los vientos // en torno de sus túmulos recientes! // ¿Qué sería de todas sus virtudes // si no fueran fecundadas por esa invención // que brota de sus bocas como un ave fénix // con las alas abiertas cuando mueren! (*ibid.*: 18).

A la atmósfera de farsa, se añaden los falsos gritos de las Euménides, el diálogo entre los médicos, que debaten sobre la cura, en un intercambio rápido con el Mago, que toma la forma de un conflicto entre ciencia y superstición, ridiculizado por el énfasis puesto en los diálogos de los personajes que encarnan las perspectivas opuestas:

*Primer médico (en voz baja)*: Su muerte fue una muerte natural. // Desde el fondo esplenético del cuerpo // surgió un humor oscuro y ascendente, // que invadiendo la flor de los pulmones // se convirtió en espíritu o demonio // y abrió sus alas de polilla // y se escapó, llevándose la vida.

*Segundo médico*: Bajo la sombra de esas alas grises // cerró los

ojos Séptimo Severo; // huyó el calor del centro de las venas, // las fuentes de aliento se apagaron, // y los músculos fuertes se durmieron, // en esa repentina oscuridad.

*Mago:* ¡Conocía el secreto de la muerte! // Yo vi la Parca que cortó sus rizos // y coloqué un espejo ante su boca; // yo vi la sombra con figura de águila // que el alma hizo en el cielo, // y las olas que huían mar afuera // para anunciar nuestra desolación // a las playas del África y del Asia (*ibid.*: 26-27).

[...]

*Los Médicos (rascándose la cabeza):* ¿De qué le habrá servido nuestra ciencia?

*Mago:* De nada, de nada, de nada (*ibid.*: 26-27).

Hay cocineros (Septimio ha sido envenenado con carne rancia) que, junto con los médicos y los magos, intercambian chistes mordaces y bromean mientras se desarrolla la tragedia, de la que surge un fresco de la nobleza corrupta y falsa. Julia Domna denuncia, a su vez, la falsedad y vacuidad del luto. Se niega a sí misma el papel de quien renuncia a la vida para llevarla en memoria de su marido prematuramente fallecido y reclama el derecho a regocijarse en su condición de mujer joven y complaciente. “Los muertos”, afirma,

son a veces exigentes: quieren que abandonemos los cosméticos; agregar sombra verde a nuestros párpados; pintar nuestras mejillas de amarillo, despeinarnos; destruir nuestra belleza; quieren hacernos creer que moriríamos para ser fieles con los ojos clavados en el techo. [...]. No Séptimo Severo.

Continúa en un diálogo imaginario con el marido muerto: “... todavía soy joven y los vanos espectáculos de la muerte no pueden modificar mi cuerpo” (*ibid.*: 25). Ella filtra la realidad a través de sus simulacros, modificándola. Persiste en ver la belleza, desmentida por sus propios hijos, del retrato de sus hermanos encargado y colocado a la entrada del palacio, porque evoca la armonía y la fraternidad:

Me ilumina la espléndida visión // de un retrato elocuente. Quiero, Publio, // que lo vean los hombres del futuro, // para que digan; éste es Publio, y éste // es Basiano; se amaban // como deben amarse dos hermanos (*ibid.*: 54).

La imagen de Septimio Severo también es a menudo el centro de sus comentarios obsesivos, y, aun así, Julia ve una realidad distorsionada. Considera que la imagen de cera que le sustituye en el ataúd no le queda bien, mientras que Bassiano le atribuye una vitalidad poco común –“Los ojos, las mejillas y la frente // se animan ya con fuerzas misteriosas. // Otros muertos no tienen tanta suerte” (*ibid.*: 19)–; pero de nuevo, empeñada en mostrar la imagen de su marido impresa en unas medallas, Julia se confunde y utiliza la palabra “esfinge” en lugar de “efigie”, despertando la hilaridad de su hijo Bassiano, que comenta con desdén la tendencia de su madre a producir visiones “imperfectas”, a ver lo que no hay, y se lanza entonces a una reflexión de carácter metatextual, una de las muchas del texto, en la que también se atribuye al público una actitud falsa y teatral:

Los tres aislados, como en un teatro, // representando un drama establecido, // iluminados, sin mirar al público // que nada entiende y sin embargo aplaude // allá arriba en oscuras graderías. // ¿Si pudiera encontrar en algún libro // el texto de esa historia defectuosa // que los dioses me obligan a inventar! (*ibid.*: 34).

La ceguera de Julia, así como el hecho de que esté constantemente distraída, le permite llevar distintas máscaras y fingir, y es a las frecuentes prácticas de disimulación de la realidad a las que se deben los rasgos de su ambivalencia con respecto al papel de esposa y madre. Su devoción por su difunto marido oculta en realidad su resentimiento y desprecio por el género masculino y su rechazo al duelo. Su amor incondicional por sus hijos está salpicado de expresiones de la limitación y frustración que sentía en su papel

de madre, que describe como un laberinto o una “esclavitud incestuosa” en que terminaba tras un acto impuesto sin placer que duró “menos que un relámpago [...] menos que una violeta estrujada en mis manos” (*ibid.*: 25). Las referencias a su infelicidad como madre –“¡Si pudiera ser virgen otra vez // e ignorar los problemas maternales!” (*ibid.*: 43)–, intercaladas, como es habitual en el texto, por registros rebajados e inferencias sobre su carácter frívolo como mujer –*Favonia*: “No seamos indiscretas // ¡Cuando habrá sido virgen!” (*ibid.*: 43)–, son numerosas.

En el ambiente cómico que rodea la muerte de Septimio Severo, si hay una verdad, esta se confía a un pájaro, responsable de la primera alusión al envenenamiento del emperador, sobre el que, sin embargo, se plantean algunas dudas. Favonia ofrece el pájaro como regalo al emperador moribundo y lo presenta como un ruiseñor; para el segundo médico, el animal se parece a un ruiseñor, pero no lo es, mientras que para el mago se trata de un pájaro sin especificar. Creo que se puede establecer una conexión humorística con *Romeo y Julieta* de Shakespeare, en particular con el conocido diálogo entre los amantes y la indecisión sobre la naturaleza del pájaro cantor.

En la escena V del Acto III, Julieta, tratando de retener para sí a su amado, afirma, a diferencia de Romeo, que es el ruiseñor el que ha cantado y no la alondra, que en cambio anuncia el alba, el comienzo del día y, por tanto, la separación de los amantes. En Wilcock, esa misma incertidumbre no transmite ningún sentido y, por tanto, conduce la referencia culta al terreno del sinsentido, la vacía de su significado original, y muestra la total independencia y autorreferencialidad de las opiniones de cada uno, así como la unilateralidad del diálogo entre los amantes. Todos los personajes de la obra actúan según pantomimas, y todo acto de comunicación está condenado al fracaso. El pájaro habla también con la voz de Favonia enamorada e introduce una historia paralela sobre las paradójicas vicisitudes de la mujer y su pretendiente, Quinto, al que está ligada por una serie de

encuentros fallidos. Esta historia transmitida por la voz del pájaro desempeña una función alienante y de anticlímax, y lleva el tema clásico de la espera en el amor a consecuencias tan paroxísticas, que la violación se convierte en un efecto secundario de este, aceptado con límpida resignación:

*Favonia:* Amado, en los jardines del palacio // te espero a todas horas.

*Quinto Murco:* Todo el mundo nos mira.

*Favonia:* En los estanques verdes, // en los bancos debajo de las sombras // sólo espero el momento de encontrarte.

*Quinto Murco:* Nunca podemos vernos.

[...]

*Quinto Murco:* No tengo un solo instante // de sosiego estos días. Algo ocurre; // hay un ambiente de conspiración // que me provoca insomnio.

*Favonia:* No duermo, ya no duermo. // Yo me pregunto en qué terminará // la historia de la sucesión.

*Quinto Murco:* Yo me pregunto ansiosamente dónde // y cuándo nos encontraremos.

*Favonia:* Tal vez mañana por la tarde. // Ya me violaron cinco veces // por esperarte en esta oscuridad.

*Quinto Murco:* Junto a los lagos donde nadan cisnes, // entre guirnaldas pálidas de rosas // aquí en este palacio, en este horrible // aposento del rey agonizante, // ya sé quién te violó.

*Favonia:* ¡Ya no tiene la mínima importancia! Sólo me importa verte. // No me alimento. No respiro (Ocampo y Wilcock, 1956: 24-25).

Me gustaría destacar dos aspectos respecto al fragmento citado y en referencia a la vena humorística del texto. Uno se refiere a la presencia de animales en el texto, y el otro está relacionado con la forma en que se representa al hombre en relación con la mala conciencia y la verdad. El pájaro parlante cumple una función alienante y transmite verdades incómodas, pero no es la única. Lo mismo puede decirse de Habrotono, pariente de Julia Domna, quien, sin embargo, se cree un insecto y, en sus delirios metamórficos,

describe a la corte en sus rasgos diabólicos (Ocampo y Wilcock, 1956: 42). Luego está el espectro de Septimio Severo, que hace su aparición para despedirse del mundo. Pero la escena es interrumpida bruscamente por Julia, que rompe descuidadamente el collar de perlas, lo cual causa estragos. Los presentes hacen lo posible por recogerlas, por lo que se desvía la atención de las palabras de Septimio Severo. Las confesiones (“¡Fui todo y no fui nada!”) y las recomendaciones con las que el espectro del emperador invita a sus hijos a la unión y a la virtud por la salud del pueblo, cubiertas como están por el bullicio y la confusión, son por ello ignoradas, y aniquiladas en su carga moral y predictiva (“¡Hijos míos, no existe en este mundo // un amigo más noble que un hermano // y el que sea capaz de traicionar // a su hermano, será del mismo modo // traicionados por todos!” (*ibid.*: 22)). Luego está la serpiente que mata Macrino (la serpiente en la antigua Roma era un buen augurio), que, junto con otros elementos u objetos pertenecientes a Julia (el espejo, el gato, el manto de luto bordado), tiene una función premonitoria y mágica. La profanación, un uso incongruente y cómico de lo sagrado, constituye en el texto una de las formas de devolver el sentido propio a las cosas; pero de nuevo la ceguera o capacidad visionaria de Julianes descrita por Alexander como “un murciélago que anida en tu mirada y te ensombrece el alma con sus alas” (*ibid.*: 34).

La narración más cercana a la verdad de la historia es, por tanto, prerrogativa de los locos, los animales parlantes o los espectros, y constituye un tímido anticipo de ese muestrario de “monstruos amables”, según la expresión de Puppa, creados por la pluma de Wilcock, que pueblan su obra, y que, al cuestionar constantemente la oposición irreductible entre lo real y lo irreal, desnudan las tramas del mundo, que nos hablan de una realidad poblada de monstruos, de seres humanos repugnantes, “hombres que se han convertido en monstruos casi por descuido” (2022: 74) y que por ello se parecen a nosotros. Los efectos de extrañamiento

y comicidad se confían así a la repentina bajada de registros, a las intervenciones “perturbadoras” de diversa índole, pero también a expedientes de naturaleza metatextual. En el primer acto, Augusta conversa con Faustina y, mediante una referencia al entierro de un genérico “otro Emperador”, subraya la diferencia entre el entierro del personaje ficticio y el del personaje histórico. “El mundo parecía un remolino // y Roma en las tinieblas // amenazaba derrumbarse en llamas”, afirma Faustina, y Augusta contesta:

¡Es cierto! ¡Qué distinta fue su muerte! // No pusieron su efigie hecha de cera // en un lecho adornado de hojas de oro; // no lo velaron médicos y magos // discutiendo su larga enfermedad; // no lloraron las fieles plañideras // no murió tantas veces // como este personaje (Ocampo y Wilcock, 1956: 14).

Al Septimio Severo de la tragedia, como a cualquier personaje de ficción, se le conceden numerosas muertes, así como un lecho adornado con hojas de oro donde yace su simulacro. También durante el mismo diálogo, Faustina lanza afirmaciones como “... yo estaba muy contenta, como en el teatro” (*ibid.*: 15). También están ligadas a este mismo aspecto del texto las expresiones de las plañideras como, por ejemplo, “yo estoy cansada de esta posición” o “no se puede llorar eficazmente // cuando hace este calor” (*ibid.*: 19), con las que subrayan el carácter artificial y mecánico de sus acciones, que a su vez son imitadas por los personajes –“Publio *imitando a las Plañideras...*” (*ibid.*: 23)–. Pero, de nuevo, “suspendan al llanto mientras dure el discurso”, dice Julia, exhortándoles así a guardar silencio y a centrar su atención en las palabras de Septimio Severo, cuando este reaparece bajo la apariencia del espectro (*ibid.*: 22), aunque, como ya se anticipó, sus palabras están destinadas a perderse en el bullicio de la corte y sus miembros distraídos por Julia y su hábito de perlas rotas. Julia está descrita, por motivos históricos, como una mujer muy elegante, culta –“extraordinariamente maternal, // con la filosofía, y con la geometría”

(*ibid.*: 40)–, dotada de poderes divinos, cualidades subrayadas enfáticamente, pero que ella no atesorará. “¿De qué le habrá servido tener libros // y leerlos y aprender...?”, dirá Augusta a Faustina (*ibid.*: 44), impulsada como está por viles sentimientos, expresados en sus numerosos monólogos, y atrincherada tras una hipócrita y falsa imagen de sí misma y de la realidad. El humor, por tanto, afecta a múltiples niveles del texto. Además de burlarse de la inteligencia de ciertos personajes, señalando la torpeza de ciertas acciones a través de una red de malentendidos, mentiras y repentinas caídas de registro, la obra contempla una serie de acontecimientos tragicómicos. La indiferencia de Favonia ante la violación que sufrió es un ejemplo temprano, seguido de las muertes de Filemón de Siracusa, condenado a zambullirse en el lago con su escafandra, y del maestro Papiniano, asesinado por negarse a escribir para la posteridad un discurso que contenía las mentiras del emperador. Luego, al final, cuando Bassiano también es asesinado y cada uno de los personajes se lanza a los discursos cortesanos, centrados en su mayoría en los temas de la traición y el fingimiento, el patetismo se ve bruscamente interrumpido por la inútil irrupción en escena del escudero que, blandiendo un hacha, busca concisamente a Caracalla, solo para darse cuenta de que yace sin vida a sus pies.

En sus aspectos más marcadamente humorísticos y desmitificadores, el texto contiene ya elementos que se encontrarán en la dramaturgia de Wilcock hasta *Le nozze di Hitler e Maria Antonietta nell’Inferno*, una versión exacerbada del uso de la máscara y el disfraz, que atestigua un empleo marcadamente experimental del diálogo, en un contexto discursivo de clara hibridación entre teatro y prosa, y que muestra la acentuada presencia de las reflexiones filosóficas del autor sobre el lenguaje.

## Bibliografía

- Enríquez, Mariana (2018), *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, Barcelona: Anagrama.
- Ferrante, Florencia (2022), *Juan Rodolfo Wilcock critico*, Pisa: ETS.
- Gialloretto, Andrea (2020), *L'enciclopedia delle eccezioni. Le scritture brevi di Juan Rodolfo Wilcock*, Deidier Roberto; Nisini, Giorgio (eds), *L'eternità immutabile, studi su Juan Rodolfo Wilcock*, Macerata: Quodlibet, pp. 25-38.
- Hernández González, María Belén (2022), "Juan Rodolfo Wilcock, umorismo e autotraduzione nel caso di *Los traidores*". *Nuova corrente*, LXIX: 169, pp. 195-218.
- Moyano Palacio (2019), Manuel Ignacio, *Disco Wilcock*, Temperley: Tren en Movimiento, 2023.
- Pasolini, Pier Paolo (1972), *Lingua*, in *Empirismo eretico*, Milano: Garzanti, pp. 1-66.
- Pasolini, Pier Paolo (1966), *Descrizioni di descrizioni*, Milano: Garzanti [1979].
- Puppa, Paolo (2022), "Mostri gentili: il teatro di J.R. Wilcock". *Nuova corrente, rivista di letteratura e filosofia*, 169:1, pp. 25-41.
- Trifirò, Katia (2019), *Dell'uomo e di altri mostri. La drammaturgia di J.R. Wilcock*, Avellino: Sinestesia.
- Wilcock J.R, Ocampo S. (1956), *Los traidores*, Buenos Aires: Losange.
- Wilcock, Rodolfo (1961), *Manuale di teatro*, "Sipario".
- Wilcock, Rodolfo (1962), *Teatro in prosa e in versi*, Milano: Bompiani.
- Wilcock, Rodolfo (1972), *La sinagoga degli iconoclasti*, Milano: Adelphi.
- Wilcock, Rodolfo (1972), *Los stereoscopio dei solitari*, Milano: Adelphi.
- Wilcock, Rodolfo (2019), *Il libro dei mostri*, Milano: Adelphi ebook [1978]
- Wilcock, Rodolfo (1982), *L'abominevole donna delle nevi e altre commedie*, Milano: Adelphi.

- Wilcock, Rodolfo (2009), *Il reato di scrivere*, Milano: Adelphi.
- Wilcock, Rodolfo; Fantasia, Francesco (1985), *Le nozze di Hitler e Maria Antonietta nell'Inferno*, Roma: Lucarini.
- Wilcock, Rodolfo (1992), *Fatti inquietanti*, Milano: Adelphi.

# ¡Qué barbaridad!

## Brevitas y humorismo en el diccionario de Andrés Neuman

ANGELA DI MATTEO<sup>1</sup>

Entre novelas, cuentos, ensayos, poemarios y libros de aforismos, la extensa producción del autor hispano-argentino Andrés Neuman también cuenta con un diccionario, *Barbarismos*. Una inspiración a esta no tan común forma de escritura, aunque no sea la única en la tradición occidental, se encuentra en lo que Rodolfo Wilcock escribía en uno de sus capítulos de la *Sinagoga de los iconoclastas*.

En 1964 Flamart entregó a la imprenta su novela-diccionario, titulada astutamente *La langue en action*. La idea era la siguiente: puesto que los normales vocabularios modernos, por muy divertidos y en ocasiones licenciosos que resulten, son casi sin excepción inadecuados para una lectura continuada y sistemática, que es la única que justifica la existencia duradera de una determinada obra, el autor se había propuesto, con una paciencia flaubertiana, componer un nuevo tipo de diccionario que conjugase lo útil con lo aventuroso, indicando como cualquier otro vocabulario la definición y la utilización de cada una de las voces, acompañándolas, sin embargo, no de agradables observaciones y divagaciones eruditas como las que alimentan o alimentaban las antiguas enciclopedias, sino de breves pasajes narrativos, encadenados de tal manera que, una vez acabada la lectura, el lector no sólo ha aprendido la utilización correcta de todas las voces que componen la

---

<sup>1</sup> Università di Roma Tre.

lengua, sino que además se ha divertido siguiendo el intricado desarrollo de una trama de lo más cautivante y movida, de tipo espionaje-pornográfico (1981: 37).

En este fragmento del autor ítalo-argentino, se vislumbra el deseo de Neuman por articular un “nuevo tipo de diccionario” que incluya “breves pasajes narrativos” que puedan divertir al lector. Cuando Wilcock habla de “paciencia flaubertiana”, está haciendo referencia a una tradición de diccionarios heterodoxos tales como, precisamente, el *Diccionario de los lugares comunes* de Flaubert (concebido en 1847 y publicado póstumamente en 1911), el *Diccionario del Diablo* de Ambrose Bierce (2021 [1911]), las *Greguerías* de Ramon Gómez de la Serna (1917) o el *Diccionario Secreto* de Camilo José Cela (1974 [1969]), el *Diccionario para pobres* de Francisco Umbral (1977), el volumen de Ramón Núñez *Nombres comunes, visiones propias* (1996) o también el *Diccionario pánico* de Fernando Arrabal (2007). En todo caso, Andrés Neuman se diferencia de esos “diccionarios de autor” en que, a pesar de los títulos que llevan, no siempre se estructuran por medio de frases concisas, sino más bien a través de fórmulas más argumentativas, descriptivas y memorialísticas, y, sin embargo, comparte con ellos el mismo afán por crear un texto singular, irregular, fuera de todo esquema preconstituido.

De hecho, *Barbarismos* es un volumen difícil de definir, puesto que resulta mucho más fácil decir lo que no es o, por lo menos, quedarnos en el territorio híbrido de una forma textual capaz de abarcar muchas otras. *Barbarismos*, a medio camino entre la poesía, el aforismo y la microficción (pero no solo), representa una mezcla trans-género –en el sentido textual de la palabra– que, huyendo de la separación entre las diferentes instancias creativas, da muestra de la que Rafael Argullol llama en su *Enciclopedia del crepúsculo* una “escritura transversal”, esto es,

una escritura que atraviese los cotos de los ámbitos y géneros tradicionales. Por eso las etiquetas del poeta, el novelista o el filósofo pueden aparecer a menudo tan confundidas en nuestro tiempo. Con todos los riesgos de tal confusión y algunos de sus frutos (2005: 577).

En la perspectiva de una epistemología abierta, que no pone límites a la escritura, Neuman publica un diccionario que es también una colección de cuentos, pero también de poemas, y de sentencias que, por su cruzada estructura intratextual, sería preferible leer no a saltos –aunque nadie nos impida pasar de la A a la Z y de la Z a la A según el orden que nos guste–, sino todo seguido, para garantizar su rotundidad semántica como si fuera, no obstante no lo sea, una novela.

A la luz de esta dinámica sin fronteras unida al legado de los diccionarios literarios de la tradición, podemos leer en el experimento literario de Neuman la poética del límite de Eduardo García, la cual desarrolla

su compromiso con la palabra en la *superación de los límites heredados*. Su naturaleza es antidogmática y abierta, su mirada se propone salvar el horizonte. Explorar los límites es dar vida en el curso de la escritura a una actitud de búsqueda continua [...]. Su más hondo sentido reside en asumir simultáneamente las diversas tradiciones que nos preceden, sabernos hijos de tirios y troyanos. Una llamada al diálogo, una poética donde confluyan las voces enlazadas (2005: 11-12).

Si vamos a lo que nos dice el diccionario en línea de la Real Academia Española, un diccionario se define así:

1. m. Repertorio en forma de libro o en soporte electrónico en el que se recogen, según un orden determinado, las palabras o expresiones de una o más lenguas, o de una materia concreta, acompañadas de su definición, equivalencia o explicación.

Y si aplicamos a esta definición lo que escribe Ana María Shua en su casi-manual *Cómo escribir un microrrelato*

a propósito de la “creación literaria” que, según la autora, “se parece al trabajo de los sueños” ya que “no es nada más que una combinación diferente de factores que sin embargo altera el resultado” (2022: 11), nos quedará evidente que lo que hace Andrés Neuman en su “diccionario literario” (García Ibáñez, 2001), ya que es un texto de no ficción, pero sí con rasgos ficcionales, es, por un lado, lo que declara el *DRAE*, pero llegando a una alteración del resultado.

No sorprende, por lo tanto, que los cuentos en miniatura o los cuentos atómicos de *Barbarismos*, que en muy pocas palabras no solo definen el objeto, sino que también lo comentan o lo tuercen para develar otros sentidos, bien se encasillan en la definición de microrrelato que, en palabras de Lauro Zavala, es “un género híbrido con elementos extraliterarios, intertextual, irónico, autónomo, serial, lúdico y alegórico” (Zavala, en Shua, 2022: 16), o también, según la definición de Violeta Rojo, es un “artefacto literario mínimo, des-generado, proteico, intertextual, que necesita la activa participación del lector y es muy difícil de definir” (Rojo, en Shua, 2022: 16), hasta llegar a la aún más breve definición de Pía Barros, que encuentra en el microrrelato “el máximo del significado con el mínimo de significantes... y mucha inteligencia” (Barros, en Shua, 2022: 16), como vemos, por ejemplo, en la definición de “adjetivo”: “Sutil, obvio, imprescindible, innecesario, preciso, vago, ambivalente guardián del sustantivo” (Neuman, 2014a: 15).

A lo largo de la lectura de *Barbarismos*, pude reconocer cuatro núcleos temáticos, la lengua, la escritura, la política y el cuerpo, que, por supuesto, no son los únicos temas presentes en estas páginas, pero que, según mi punto de vista, representan los que el autor más trabaja en toda su producción y que en este diccionario destacan por las numerosas entradas a ellos vinculadas.

Nacido en Buenos Aires en 1977, hijo de una pareja de músicos migrantes y trasladado después con su familia a España, donde actualmente reside y trabaja como escritor, Andrés Neuman es heredero de una compleja historia

de migraciones, que el autor describe en *Una vez Argentina* (2014c) –novela cuyos protagonistas son, por parte materna, una tatarabuela y dos tatarabuelos franceses, un bisabuelo ítalo-franco-vasco y dos bisabuelos españoles; mientras que, por parte paterna, una tatarabuela y dos tatarabuelos polacos, un bisabuelo bielorruso, un bisabuelo ucraniano y una bisabuela lituana–. Por esto Neuman, que creció en el barrio de San Telmo hasta los catorce años antes de mudarse a Granada, no puede sino declararse profundamente argentino justamente por la variedad de este legado lingüístico, étnico y religioso en cuya intersección se origina su identidad porteña. De ahí se entiende su profundo interés por la lengua sobre la que se detiene, una vez más, por ser esta una fractura interior surgida a partir de lo que, más que un árbol genealógico, parece más bien un mapa familiar de rutas transatlánticas.

En su laberinto de senderos lingüísticos que se bifurcan y vuelven a encontrarse –donde por “laberinto” Neuman entiende el “Camino más corto para extraviarse” (Neuman, 2014a: 65)— la “lengua” es un “problema que solventa” (Neuman, 2014a: 65), el “español” es un “ciudadano de España más o menos a su pesar. || 2. Idioma que le queda grande a España” (Neuman, 2014a: 36), mientras que “argentino” es un “extranjero específico” y también un “ciudadano convencido de que sus conocimientos son fatalmente superiores a los del prójimo” (Neuman, 2014a: 16). A diferencia de sus familiares franceses, bielorrusos, ucranianos, polacos o lituanos trasplantados a la Argentina, Neuman no experimenta el trauma de la lengua ausente, sino la incertidumbre de una lengua que fluctúa, como él mismo lo define, en un “territorio de habla marcado por la duda de un español bifurcado” (Neuman, 2014b: 15). Este español de doble cara, “lengua anfibia, a medio camino” (Neuman, 2014b: 15), ibérico y americano a la vez, es portador de una frontera invisible en la percepción íntima del escritor que, precisamente por la fluidez de la frontera móvil de una lengua transnacional, se ve obligado a un constante proceso de recodificación.

Al igual que una patria dividida en dos orillas, el cuerpo, geografía de la carne en la que se refleja la precariedad territorial, se separa en el espacio y en el tiempo: “Viajar con dos pasaportes”, escribe en su ensayo titulado “Identidad de mano”, “al fin y al cabo, es un modo de sentirte extranjero en tus dos patrias” (Neuman, 2014b: 13). La similitud entre su identidad y el pequeño equipaje portátil simboliza un movimiento de perpetua dislocación entre un antes y un después, un aquí y un allá, en un ideal ir y venir entre un lado y otro del océano al lado de una “maleta” (ausente en el diccionario en su versión argentina de “valija”), que es un “receptáculo de gran movilidad que suele viajar acompañado de un ser humano cuyo peso máximo fijará la compañía aérea” (Neuman, 2014a: 69).

Por lo que concierne al segundo núcleo temático, la “escritura” –que no es otra cosa que una “autobiografía colectiva” (Neuman, 2014a: 36)– se declina en, por ejemplo, las siguientes entradas:

**autor.** Heterónimo de los personajes. || 2. Seudónimo del traductor. || 3. Derechos de ~: propina con ínfulas de salario (17).

**biblioteca.** Muchedumbre que espera su turno de palabra (21).

**escritora.** Persona de sexo femenino permanentemente requerida para explicar por escrito en qué consiste pertenecer al sexo femenino (36).

**idioma.** Sistema para nombrar lo que se desconoce (53).

**leer.** Acción de viajar hasta donde uno se encuentra. || 2. Acción y efecto de vivir dos veces (65).

**narración.** Hipnosis que conduce a la memoria ajena (75).

**narrar.** Verbo que se conjuga como *Respirar*. || 2. Acción y efecto de fundar algo. || 3. Navegar de oído.

**novela.** Género literario a través del cual un autor envejece junto con sus personajes. || 2. Teletransportación de larga distancia (*ibid.*).

**novelista.** Individuo capaz de recrear todos los sentimientos humanos e incapaz de tolerar ninguno de ellos (76).

**solapa.** Parte del ejemplar que se estudia atentamente antes de emitir un juicio literario. || 2. Vida imaginaria de un autor. || 3. En la jerga editorial, subgénero de ciencia ficción (102).

**verbo.** Libido del sustantivo (113).

**vocabulario.** Única riqueza que aumenta al mismo ritmo que se utiliza (114).

**y.** Conjunción generosa (125).

**zeta.** Apocalipsis del alfabeto (129).

Asimismo, otro eje imprescindible en la obra de Neuman es la reflexión política sobre el mundo o, mejor dicho, sobre la barbarie de nuestro mundo:

**banco.** Entidad que protege el porvenir de nuestras deudas (Neuman, 2014a: 21).

**brújula.** Artilugio, al igual que el capital, sistemáticamente atraído por el norte (22).

**capitalismo.** Juego de azar donde se sabe de antemano quiénes pierden. || 2. Único camino posible hacia ninguna parte (25).

**civilización.** Bombardeo con fines altruistas (26).

**clase.** Buen gusto para usar la tarjeta de crédito. || 2. ~ alta: clase que prefiere las diferencias de clase. || 3. ~ media: clase que no cree en las diferencias de clase. || 4. ~ baja: ah, sí, también (*ibid.*).

**derecha.** Coalición de costumbre, miedo y clase que tiende a ganar las elecciones (31).

**dictadura.** Régimen representativo de lo peor de una nación (32).

**diplomacia.** Arte de ser hijos de puta por turnos (*ibid.*).

**dólar.** Inconsciente colectivo (*ibid.*).

**emigración.** Desplazamiento de una identidad previamente ignorada (35).

**Estado.** Mayordomo del capital (36).

**Europa.** Continente separado por la misma moneda. || 2. Anciana que se comporta como si nunca antes hubiera sido pobre (37).

**fascismo.** Sistema ambidiestro de tortura (41).

**frontera.** Ilusión óptica, más impuestos (42).

**genocidio.** Aquello que los demás pueblos han hecho con el nuestro, pero no viceversa (45).

**guerrilla.** Rebeldía admirada por el intelectual urbano, siempre y cuando tenga lugar en la selva o la montaña (46).

**huelga.** Derecho inalienable del trabajador cuyo contrato no será renovado tras haberlo ejercido (50).

**patria.** Recuerdo inventado tras una emigración. || 2. Lugar siguiente. || 3. ~ chica: tautología (87).

**privatización.** Estatalización de una carencia (89).

**xenófobo.** Individuo al que le repugnan sus propios ancestros (121).

**yanqui.** Aborigen imperial (125).

Por lo que atañe el cuerpo, es interesante notar que nunca aparecen definiciones de partes anatómicas, sino siempre una reflexión entre el cuerpo y la forma social de entenderlo.

**aborto.** Decisión que una mujer toma sobre su cuerpo, como si fuera suyo (Neuman, 2014a: 15).

**beso.** Palabra articulada simultáneamente entre dos hablantes (22).

**cáncer.** Terrorista familiar (25).

**enfermedad.** Aceleración del mundo (35).

**hambre.** Crimen organizado (49).

**hipo.** Énfasis del discurso (*ibid.*).

**masturbación.** Amor portátil. || 2. Orgía mantenida entre alguien presente y todos sus ausentes (69).

**maternidad.** Arte de amamantar al futuro misógino. || 2. Momento de plenitud de una trabajadora antes de ser despedida (*ibid.*).

**nalga.** Mitad interesante del asiento (75).

**pene.** Modesto apéndice que provoca toda clase de vanidades (88).

**risa.** Calambre del alma. || 2. Técnica de supervivencia. || 3. Energía renovable (98).

**rodilla.** Parte esencial de la plegaria (*ibid.*).

**sexo.** Episodio carnal que les sucede a otros. || 2. Subtexto. || 3. ~ débil: grupo convencido de que hay cosas que no le corresponden a su sexo (101).

**xl.** Talla indeseable o muy deseada (121).

Como queda evidente de mi propuesta de análisis, el intento por encasillar ciertos términos en las categorías de

lengua, escritura, política y cuerpo resulta un fracaso total. En todo lo que escribe, Andrés Neuman aplica un discurso político y una política del discurso que podríamos leer en la perspectiva de la glotopolítica, es decir, desde prácticas lingüísticas y metalingüísticas de intervención subversiva en el orden disciplinario de la lingüística que participan de la constitución del sujeto en cuanto agente social y, por ende, político. De acuerdo con Elvira Narvaja de Arnoux y Susana Nothstein, la glotopolítica

atiende a intervenciones de distinto tipo: entre otras, reglamentación de lenguas oficiales en un organismo multinacional, creación de un museo de la lengua, elaboración y circulación tanto de instrumentos lingüísticos (gramáticas, retóricas, ortografías, diccionarios...) como de dispositivos normativos destinados a los medios de comunicación, antologías o recopilaciones de textos considerados significativos para la circulación en determinados ámbitos, artículos periodísticos o ensayos que tematizan las lenguas, encuestas sociolingüísticas o programas de enseñanza de lenguas (2013: 9).

Por lo tanto, el experimento de Neuman podría configurarse como una acción de lexicografía antihegemónica ya que, desde un lugar no normativo –siendo un antidiccionario–, incursiona de forma oblicua en el imaginario lingüístico de sus lectores con cinismo e ironía. Por lo tanto, los interrogantes de José del Valle, que, en su artículo “Glotopolítica y teoría del lenguaje. La perspectiva glotopolítica y la normatividad”, se pregunta

¿Cómo se piensa la relación entre lengua, cultura y nación?  
 ¿Cómo se piensa el orden lingüístico poscolonial? ¿Con qué razones se justifica la adopción de una lengua –o un modelo de lengua– y no otras en el proceso de desarrollo y modernización nacional? [...] ¿Cómo se representa la diversidad de voces sociales en distintas zonas discursivas tales como la prensa o la comunicación literaria? ¿A qué géneros textuales se acude en la batalla por el dominio o hegemonía de un régimen lingüístico sobre otro? (2017: 24).

Encuentran resonancia en la perspectiva de los “Neumanismos”, tal como los llama José María Merino, vocablos que rompen el dominio de ciertas palabras sobre otras, adoptan un espacio reconocido como normativo y objetivo para resemantizarlo y proponernos un “nuevo modelo de lengua” por medio de la reformulación humorística de un género no literario –el diccionario– que, en esta nueva versión, se ve transformado en un texto que es no solo caracterizado por matices poéticos, sino sobre todo por una bien visible subjetividad capaz de “parodiar la entonación contundente, la sintaxis sintética y esa especie de inapelabilidad rítmica que tiene la definición del diccionario”. Cuenta Neuman en una entrevista: “Por eso me divertía, porque muchas veces esa entonación inapelable se hace para transmitir una definición totalmente discutible” (Neuman, en Muñoz Rengel, 2014).

La vocación política del libro reside precisamente en su intencionalidad ideológica. Si, por un lado, los diccionarios clásicos pretenden ser los depositarios de un saber universalmente reconocido como objetivo y neutral, por el otro, todos sabemos que el lenguaje, por ser una construcción social que se arma y se gobierna y, en los diccionarios, una expresión directa y disciplinada de la realidad que describe, resultará que los necesarios pero cuestionables controladores de la lengua incluso pueden no reconocer procesos culturales no oficialmente aceptados en sus catálogos alfabéticos. Así que los diccionarios clásicos, por su no declarada pero intrínseca declaración de cientificidad, son, de acuerdo con las palabras del mismo Neuman, “máquinas de ideología encubierta. Los diccionarios trabajan para encubrir su procedencia política, social, cultural, ideológica con el pretexto de la ciencia lingüística”. Lejos de la ilusión de un “simulacro de neutralidad” y “más que contradecir el prurito de objetividad del diccionario”, Neuman pretende “delatar su profunda condición subjetiva o ideológica” ya que, puesto que “los diccionarios están llenos de sobrentendidos, ¡qué emerjan!” (Neuman, en Muñoz Rengel, 2014).

Volviendo a la semblanza de Jules Flamart, creo que *Barbarismos* cumple con los requisitos del diccionario wilcockiano: desde un punto de vista estrictamente lingüístico, transformando la anomalía en norma y la excepción en regla, el autor nos entrega una versión realmente “correcta de todas las voces”, pero siempre a través de una estética humorística que apunta a “una trama de lo más cautivante y movida” (Wilcock, 1981: 37) para que el lector, a fin de cuentas, lo pase *bárbaro*.

Es como si el autor nos dijera que su diccionario es una colección de términos incorrectos, según la etimología griega que encuentra en la palabra “bárbaros” la onomatopeya del sonido “bar-bar” producido por los que balbucean al no conocer la lengua helénica y, entonces, por extensión, los que hablan mal. Sin embargo, dedicar un diccionario a términos balbuceados significa reivindicar una poética del error y de la subjetividad que, justo a la luz de su ubicación dentro del más normativo de los géneros textuales, toma el perfil de una poética que se autoproclama alternativa a las normas establecidas. El autor desafía a sus lectores que pasan por cuatro etapas: viendo el título de la obra, *Barbarismos*, no ven un diccionario; luego, descubriendo su estructura, piensan que sí lo es, pero leyendo las definiciones cambian nuevamente de idea hasta llegar a entenderlas de verdad y así comprender que definitivamente de eso se trata. La inicial impresión de tener en nuestras manos un libro de erratas pronto se transforma en la convicción de estar leyendo un libro de falsas erratas, es decir, citando a Max Aub, una colección de *Crímenes ejemplares* (1957).

Gracias a este vaivén del sentido, que implica cierto nivel de traición y sorpresa al mismo tiempo, autor y lectores construyen un juego en el que la ironía y la auto-sátira se vuelven las formas más razonables de definir la “realidad”, que, en definitiva, solo es una “hipótesis convincente” (Neuman, 2014a: 97). Haciendo de la metáfora un equivalente de las definiciones clásicas, Neuman se resiste a prácticas semánticas de “higiene verbal”: a diferencia de

la tesis originaria de Deborah Cameron (2012) acerca de la estandarización de las normas sintácticas, en este caso la operación del autor corresponde a un rechazo de un marco regulativo que limitaría el sentido.

Por su intrínseco carácter polisémico, la verdad es que no hay forma de encontrarle una definición concluyente a este volumen de antidefiniciones, así que no nos queda otra cosa que rendirnos a su “sarcasmo”, que es el “humor que se defiende de su miedo” (Neuman, 2014a: 101), y a su sentido del “humor”, que es el “único sentido que no envejece. || 2. Facultad de parodiar las propias convicciones, o sea, de pensar. || 3. Flujo interno de la tragedia”. Y, cuando se trate de “humor negro”, este será un “ejercicio mediante el cual un humorista comprueba si sigue vivo” (Neuman, 2014a: 50), que por cierto Andrés Neuman desarrolla por medio de una extrema y divertida “brevedad”, es decir, “eso” (Neuman, 2014a: 22).

## Bibliografía

- Argullol, Rafael (2005), *Enciclopedia del crepúsculo*. Barcelona: Acantilado.
- Arrabal, Fernando (2007), *Diccionario pánico*. Zaragoza: Libros del Innombrable.
- Aub, Max (2015), *Crímenes ejemplares*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo [1957].
- Bierce, Ambrose (2021), *Diccionario del Diablo*. Madrid: Alianza Editorial [1911].
- Cameron, Deborah (2012), *Verbal Hygiene*. Londres: Routledge Linguistics Classics.
- Cela, Camilo José (1974), *Diccionario Secreto*. Madrid: Alianza Editorial [1969].
- Flaubert, Gustave (2022), *Diccionario de los lugares comunes*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

- García, Eduardo (2005), *Una poética del límite*. Valencia: Pre-textos.
- García Ibáñez, Domingo (2001), “El diccionario como género literario”. *Epos*, XVIII, pp. 71-87.
- Gómez de la Serna, Ramón (1917), *Greguerías*. Valencia: Prometeo.
- Merino, José María (2014), “Neumanismos”. En Neuman, Andrés, *Barbarismos*. Madrid, Páginas de Espuma, pp. 9-12.
- Muñoz Rengel, Juna Jacinto (2014), “Conversación con el escritor argentino Andrés Neuman con motivo de la presentación de su libro *Barbarismos*, dentro del ciclo ‘Describo que escribo’”. *Casa de América*, 3.06.2014. En [www.youtube.com/watch?v=gNn\\_6iv7PCM](http://www.youtube.com/watch?v=gNn_6iv7PCM).
- Narvaja Arnoux, Elvira y Nothstein Susana (eds.) (2013), *Temas de glotopolítica: Integración regional sudamericana y panhispanismo*. Buenos Aires: Biblos.
- Neuman, Andrés (2014a), *Barbarismos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Neuman, Andrés (2014b), “Identidad de mano”. En Andrés-Suárez, Irene y Rivas Antonio (eds.), *Cuadernos de Narrativa. Andrés Neuman*, Madrid: Arco/Libros, pp. 11-21.
- Neuman, Andrés (2014c), *Una vez Argentina*. Madrid: Alfabeta.
- Núñez, Ramón (1996), *Nombres comunes, visiones propias: diccionario heterodoxo*. Madrid: Celeste Ediciones.
- Shua, Ana María (2022), *Cómo escribir un microrrelato*. Barcelona: Alba.
- Umbral, Francisco (1977), *Diccionario para pobres*. Madrid: Sedmay Ediciones.
- Valle, José del (2017), “Glotopolítica y teoría del lenguaje. La perspectiva glotopolítica y la normatividad”. *Anuario de glotopolítica*, 1, pp. 17-39.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1981), *La sinagoga de los iconoclastas*. Trad. de Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama.



# El archivo de lo tenue en los *Cuentos populares mexicanos* de Fabio Morábito

JOSÉ RAMÓN RUISÁNCHEZ<sup>1</sup>

## Calvino y sus *Fiabe italiane*

Italo Calvino (1923-1985) mostró siempre interés por los cuentos populares. Un buen tramo de su obra ensayística, el que ocupa al arranque del segundo tomo de la compilación publicada por Mondadori, se intitula precisamente *Sulla fiaba*. Allí aparecen tanto su reseña sobre la traducción al italiano de *Raíces históricas del cuento*, de Vladimir Propp, como su prólogo a una colección de cuentos populares africanos, así como sus prefacios a los libros canónicos del género en Europa: la *Mamá Gansa* de Perrault, el *Pentamerone* de Gianbattista Basile (que, nos indica Calvino, es una de las posibles fuentes de este último), así como los cuentos de los hermanos Grimm.

Este interés alcanza un punto culminante en 1956, cuando Calvino –que ya había escrito *Il Visconte dimezzato / El vizconde demediado* (1949), la primera novela de su trilogía de los antepasados– publicó la primera edición de *Fiabe italiane* (volumen que se traduciría al español con el título *Cuentos populares italianos*). Con el paso del tiempo, Calvino ampliaría su colección hasta la versión final de más de mil páginas, que agrupa doscientos cuentos: exactamente el mismo número que el volumen fundacional de Jacob y Wilhelm Grimm.

Dice Calvino en su prólogo: “Perrault aveva inventato un genere, e finalmente ricreato sulla carta un prezioso

---

<sup>1</sup> University of Houston.

equivalente di quella semplicità di tono popolare” (Calvino, 2015: loc 211). Parte del éxito de *Fiabe italiane* proviene precisamente de la decisión de Calvino de, en vez del intento fútil de preservar la dicción de los narradores orales, seguir el rumbo indicado por Perrault y *escribir* los textos confiándose a los poderes de la prosa. A su vez, esta labor, esa intimidad exigente de la reescritura es el espejo mágico que le revela caminos para su propio trabajo de creación y de reflexión.

Cito siempre de su valiosa introducción la que señala como característica esencial de los cuentos populares italianos: “sua proprietà più segreta: la sua infinita varietà ed infinita ripetizione” (Calvino, 2015: loc. 280). Pero en seguida la complementa señalando que el archivo en el que se basa “il fondo fiabistico popolare italiano è d’una ricchezza e limpidezza e variegatezza” (Calvino, 2015: loc. 282) y está, además, caracterizado por “generalità di grazia, spirito, sinteticità di disegno, modo di comporre o fissare nella tradizione collettiva un dato tipo di racconto” (Calvino, 2015: loc. 284). Me he permitido citar de manera un tanto sostenida porque me parece que, si nos detenemos en estos rasgos, estamos ante una versión temprana de algunas de las características que Calvino habrá de analizar en las conferencias, tristemente interrumpidas por su muerte, que preparó para las Charles Eliot Norton Lectures de Harvard correspondientes al año 1985. A su vez, estas conferencias las *Lezioni americane / Seis propuestas para el próximo milenio* son un resumen de sus obsesiones, de su quehacer literario a las décadas anteriores:

Dopo quarant’anni che scrivo *fiction*, dopo aver esplorato varie strade e compiuto esperimenti diversi, e venuta l’ora che io cerchi una definizione complessiva per il mio lavoro; proporrei questa: la mia operazione è stata il più delle volte una soluzione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio (Calvino, 2001: v.1 631).

Las cinco conferencias existentes, recordemos, se dedicaban a la levedad, a la rapidez, a la exactitud, a la visibilidad y a la multiplicidad. Sin duda cada una de ellas es un rasgo definitivo de la obra de Calvino. Pero también de los textos que seleccionó para su antología, como se ve en estos ejemplos que cito aquí: “Una volta c’era un Re che per figlio aveva un porco” (Calvino, 2015: loc 1932). O bien el pasaje en que un pez dice: “Visto che per me non c’è rimedio e mi tocca di morire, lasciate al meno che faccia testamento” (Calvino, 2015: loc. 4088) o “Quando la Turca-Cane l’indomani se ne accorse, si strappò i capelli uno a uno, e quando non ebbe più capelli si strappò la testa e morì” (Calvino, 2015: loc. 9184). En los siguientes ejemplos, hay además una confluencia no solo con las conferencias, sino con la obra de ficción de Calvino; es el caso de estos demediados: un zapatero descuartizado: “Per non seppellirlo squartato chiamarono un altro ciabattino suo collega, e lo fecero cucire” (Calvino, 2015: loc. 8996); o este otro: “La sera il fratello si coricò e restò tagliato in due” (Calvino, 2015: loc. 3443), o este rampante: “Non voleva scendere dall’albero” (Calvino, 2015: loc. 2793). Como se puede ver, estas breves citas no solo ilustran uno de los rasgos, sino que trenzan varios de ellos en un espacio textual extremadamente breve. La exactitud actúa como condición de posibilidad de la visibilidad, pero, cuando aparecen estas dos, la velocidad de lo leve las sigue.

Aunque sabemos por las notas de Calvino (Calvino, 2001: v.1 734n) que el título de la sexta conferencia era *Consistency*, me gusta pensar jugar con la posibilidad de que hubiera dedicado una charla a la verdad<sup>2</sup>. La verdad, pero no en el sentido lógico ni en cuanto “verosimilitud”, como

---

<sup>2</sup> En las *Note e notizie* sobre las conferencias (*Saggi* v.2 2957-2985), se puede seguir el proceso intelectual de Calvino en los meses de preparación: estaba seguro de que tenía material para ocho ensayos, y Mario Barenghi especula que el volumen italiano hubiera tenido algunos textos más que el volumen en inglés.

dijo Aristóteles. La verdad, en cambio, en el sentido que le da Calvino en su prólogo a los *Cuentos populares italianos*:

... le fiabe sono vere. Sono, prese tutte insieme, nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi; sono il catalogo dei destini che possono darsi (Calvino, 2001: loc. 300).

Me parece especialmente importante el uso del plural como cimiento de esta verdad: la verdad habita el conjunto de los cuentos populares, no uno solo de ellos, ni siquiera el más hermoso, el más logrado, el que por su complejidad ya está escapando hacia otra manera de narrar. Pero, además, esta concepción del conjunto es lo que permite leer a la colección completa como un libro vigésimico, signado por la multiplicidad: un ámbito que es simultáneamente narrativo y enciclopédico, que evoca las posibilidades del universo.

## Cuentos populares mexicanos

El éxito del volumen de Calvino lo llevó no solamente a ser traducido, sino, algunas décadas más tarde, a una segunda antología: *Racconti fantastici dell'ottocento* (1983). La editora de ambos volúmenes en español, Michi Strausfeld, fue quien le sugirió a Fabio Morábito que trabajara en una versión mexicana. Así, está lejos de ser un azar que Calvino sea la autoridad bajo la que se ampare Fabio Morábito. En su prólogo a *Cuentos populares mexicanos* publicado originalmente en el 2014, escribe:

En la introducción a sus *Cuentos populares italianos*, Italo Calvino afirma que a diferencia de lo que ocurrió en otros países europeos, no hubo en Italia unos hermanos Grimm; es decir, un escritor capaz de reunir en un corpus sustancioso

los cuentos populares de su país, otorgándoles una unidad lingüística y estilística que los acercara al gran público. Lo mismo puede decirse de México. No ha habido hasta la fecha un intento de reunir *con criterios puramente literarios* un acervo de cuentos de tradición oral para ser leídos por el público no especializado, tanto adulto como infantil (Morábito, 2023: 11).

No son pocas las variaciones del mismo cuento que aparecen en ambas colecciones: “El cuento de los changos”, que abre el volumen mexicano, es “Il pallazzo delle scimie”; “Il contadino astrólogo” es “El zahorí de caca”; “La hija del rey del Sol Adorado” es “La figlia del sole”; en ambos volúmenes se cuenta la historia del hombre que resucita a su mujer solo para que esta se vaya con un capitán que más tarde lo hace fusilar; en los dos aparecen Pomo y Scorzo, hijos del mismo talismán de la fertilidad comido por dos diferentes madres; además de Juan sin miedo / Gianni Benforte, que abre las Fiabe de Calvino. Estos cuentos, entre otros –incluyendo uno que trataré un poco más adelante: “Esperar a que el higo caiga en la boca”– reaparecen sin grandes diferencias en las dos colecciones. Estas coincidencias muestran cómo a la *travelling theory* (como le gustaba Edward Said llamar a los avatares de un concepto) la precede por muchos años una ficción vagabunda, que viaja de boca en boca, cambiando de lengua, pero conservando a rasgos definitivos. De boca en boca, o como nos sugiere astutamente Calvino, haciendo a veces noche en la página, y después retomando, a la velocidad del sonido, el camino de la oralidad.

Aún más numerosos que los cuentos que pasan intactos son los elementos narrativos que reaparecen de este y aquel lado del Atlántico: la vida secreta de un monstruo preservada en un conejo que lleva dentro una paloma, que preserva en sus entrañas un huevo mágico; las cuevas de ladrones que se abren para revelar tesoros con variaciones de la fórmula “Ábrete, sésamo” (hay una que obedece, por ejemplo, a “Ábrete, rosaclavel”); y, claro, los grupos de tres: tres hijas, tres hijos, tres pruebas, tres dones que provienen

de tres asistentes distintos; así mismo las manos cortadas que se regeneran al meter los brazos en un cuerpo de agua prodigioso, además de lenguas, ojos, corazones que deben mostrar que se ha matado a una inocente, y que, a diferencia de esas manos, vienen de un perro o un cordero venturosamente aparecidos para sustituir a la víctima condenada por un celoso o envidioso.

Naturalmente, hay diferencias. Algunas de índole regional, pues, por ejemplo, la lámpara del Aladino yucateco no es la prisión de un genio, sino de un aluxe: un duende maya. Otras creo que tienen que ver con una honda veta de la tradición que permanece en una zona lingüística: Nani Orco y Mamma Draga no tienen equivalente mexicano. Me parece que el hecho de que las deliciosas cavalline veloci, inteligentes y parlantes apenas reaparecen en una solitaria yegüita que vence a un caballón tiene que ver con el hecho de que, durante muchos años, la gente del pueblo llano de México no tenía derecho a tener caballos, pues eran raros y, desde luego, muy costosos. Finalmente, vale la pena señalar que, a pesar de ser simpático en sus avatares sicilianos, como Diavolozoppo, el diablo tiene muchísimos más papeles en los cuentos populares mexicanos que en los italianos, incluyendo la interesantísima variación como diablo bautizado (un afromexicano) a quien el protagonista del cuento decide hacer compadre<sup>3</sup>.

Morábito señala un aspecto importante en que la tradición italiana y la mexicana difieren:

Al revés de lo que ocurrió en España e Italia, donde la villa y el campo se mantuvieron siempre en contacto estrecho, el mundo rural mexicano [...] sobre todo indígena ha guardado durante mucho tiempo una relación distante y esporádica con

---

<sup>3</sup> Inevitablemente, una compilación de textos populares arrojará también a la luz el entramado de prejuicios que forman parte de lo popular: en este caso, además del racismo, aparecen claramente las divisiones de roles de género machistas y la homofobia.

la ciudad, y con aquello que la ciudad representa: lo moderno y lo innovador [...]. En consecuencia, la propia coreografía medieval de sus narraciones fantásticas resulta más porosa e incierta, y acoge sin problemas elementos modernos, lo que crea a ojos del lector un peculiar clima de dislocamiento temporal (Morábito, 2023: 22-23).

Un ejemplo, acaso el más extremo, es “La Llorona y sus seis hijos”, de los *Cuentos populares mexicanos*:

Un día estaba yo sentada en una piedra con mi hermano; ahí estábamos los dos muy tranquilos y de repente nos grita mi madre “Ahí viene la llorona”, y nosotros oímos una cosa en el aire, como un llanto enorme. Pero era un canijo avión que iba para arriba. Fue el primer avión que oíamos (151).

No está de más señalar que este es uno de los cuentos que provienen del llamado Gran México: la zona de los Estados Unidos que fue parte de México antes de 1847 y que nunca ha dejado de contar con un enorme número de hispanohablantes, pero también donde más aceleradamente se ha producido una transformación de los mundos tradicionales.

Vale la pena iluminar esta aparición mediante lo que observa a Calvino en su ensayo sobre Perrault:

... il principe che risveglia la *Bella addormentata* dal suo lungo sonno, per prima cosa osserva che è vestita come al tempo di sua nonna. Attraverso quest'ironia mondana, è il tempo (la storia o solo la moda?) che fa il suo ingresso nel mondo senza tempo del racconto di fate (Calvino, 2001: v.2 1582).

Así, no es poco valioso ver cómo los cuentos populares están rodeados de una membrana semipermeable al paso del tiempo; de vez en cuando, por fuerza del mundo que rodea a sus repetidas activaciones orales, se cuele un elemento posterior o la conciencia de la anterioridad del mundo narrado: el avión en el cuento de la Llorona, una pistola en otras ocasiones, la conciencia de la moda en Perrault.

## Un cuento tenue: “La scienza della fiacca”

Como medio de contraste respecto de los textos que más me interesan, quiero señalar algunas contribuciones conceptuales de Morábito, expresadas con la elegante capacidad sintética de un poeta:

[Los mitos carecen de suspenso que] es la médula de cualquier cuento. Sobre todo es imposible identificarse con ellos, porque aquello que narran pasó *de una vez por todas*, sin posibilidad de repetirse. Los cuentos, en cambio, pueden suceder una y otra vez... Mientras el mito esclarece de manera admirable las razones de un orden dado, los cuentos tejen la infinita tela del desorden... Por eso, al revés de los mitos que son admirables, los cuentos son emocionantes (Morábito, 2023: 14; cursivas en el original).

A lo que agrega un poco más adelante:

Los cuentos representan [...] verdaderos instructivos de vida, esa vida cuyos mecanismos inmutables describen los mitos. El temple de ambos es muy distinto y decidí incluir unas historias con trasfondos mitológicos sólo en aquellos pocos casos en que la narración de los hechos era suficientemente cautivadora para compensar un final bastante opaco, como suelen ser los finales de las narraciones míticas (Morábito, 2023: 15).

Además de los cuentos de transmisión oral y esas pocas leyendas excepcionales, Morábito incluye en su libro textos que no responden propiamente a ninguna de sus dos definiciones. Comencemos por el único texto de esta índole que comparten las dos colecciones. Calvino lo bautiza inmejorablemente “La scienza della fiacca”: un hombre lleva a la escuela de la pereza a su hijo que se ha probado inútil para todos los otros oficios. El maestro al pie de una higuera le enseña que solo come un higo cuando cae maduro de la rama. El hijo desprecia incluso ese higo. Se tiende en el

suelo y espera al que le caiga en la boca. El maestro concluye: “Vaya tú sí que eres listo. No sé por qué tu padre te entregó conmigo. Soy yo el que debería ser alumno tuyo, porque para haragán nadie te gana” (Morábito, 2023: 71).

Se trata de un texto donde la condición de narrativa es sumamente tenue. Calvino afirmaba que con frecuencia un texto narrativo provenía de una imagen sugerente que luego hacía seguir de manera lógica. En este caso, el texto sigue casi completamente liberado del cauce de la trama, exento el protagonista de un peligro extremo, no hay propiamente una peripecia, sino solamente el trabajo con una imagen imposible y deseable que se prolonga un rato, sorteando el abismo de la alegoría. El trabajo con esa imagen que Jorge Luis Borges llevará a su cima en “El inmortal”.

## Cabalgar la imagen

Un texto de Morábito que me gusta narra cómo un hombre, que despierta de madrugada para ir a buscar una vaca que se le ha perdido, en vez de ensillar su mula, cabalga un oso. El texto es narrativo, pero como cuento es muy tenue: el misterio está resuelto desde el título, pues se llama “El hombre que cabalgó sobre un oso”. Además, no hay tensión: el oso es manso y, cuando el hombre logra encontrar su res, “tuvo la precaución de despedir al oso, asegurándose de que se alejara en la dirección contraria a donde la vaca estaba pastando” (Morábito, 2023: 327). El personaje cabalga en una imagen.

Este texto además revela mucho sobre la obra de Morábito, quien ha explorado de manera muy interesante cuánto se puede *prescindir* de rasgos que parecerían definitivos de la narrativa. En este aligeramiento coincide con su maestro Calvino. Pero, además, hay que señalar que justo en este cuento aparece en el espacio de la ficción un público que goza de lo narrado. Si volvemos al texto de “El hombre que

cabalgó sobre un oso”, encontramos al inicio precisamente la presentación de un público que disfruta con las aventuras de este héroe de las mentiras:

Platicaba unas historias fantásticas con lujo de detalles, como si en verdad las hubiera vivido. Eran historias tan buenas que a la gente [del pueblo de Norogachi] no le importaba que no fueran ciertas. Así, por el puro gusto de escucharlo, le pedían a menudo que les relatara alguna de sus aventuras (Morábito, 2023: 325).

En *El lector a domicilio* (2018), su más reciente novela, el propio Morábito ejerce un desapego elegante respecto al género que practica: pues es una novela que se narra con cierto desinterés en su propia trama. Esta desadherencia, además, es parte del planteamiento anecdótico del libro. El lector del título está condenado a cumplir con un cierto número de horas de servicio social. Esto lo obliga a moverse entre varias casas donde lee en voz alta. Cosa que hace muy bien. Pero, al mismo tiempo, cuando lee en voz alta, es incapaz de involucrarse con los textos. Los activa, pero no se entera de lo que está leyendo. Los convierte en un don, pero para él no queda ni siquiera un resto.<sup>4</sup>

Así, la inclusión de un público en el cuento popular se radicaliza en la novela. No solo existe un público ficticio, sino que además su experiencia respecto a lo narrado es radicalmente inconmensurable respecto a quien narra. Creo que vale la pena meditar precisamente desde esta separación del placer inocente producido por el cuento, al goce culturalmente mediado por una audiencia teórica, para pensar el estatuto de *Cuentos populares mexicanos*. ¿No es eso, precisamente, lo que lo conjunta? La posibilidad de ir convocando paso a paso a un público fantasmal, que no lee los cuentos, sino que los escucha, y además de manera colectiva casi siempre, y ese público se transforma, confiriéndole sus poderes, en público infantil –recordemos que el libro de Morábito forma parte de la colección infantil y

---

<sup>4</sup> Este argumento aparece elaborado más ampliamente en Ruisánchez (2023).

juvenil del FCE y que hay una edición reciente del de Calvino en gran formato y con ilustraciones, para hacerlo atractivo al mismo nicho—, dejando siempre al lector adulto y cultivado en ese espacio necesariamente mediado por *otras* escuchas, más inocentes. Esta lectura es bidireccional. Esto es, se puede pensar *El lector a domicilio* como la respuesta a un reto formal como los que Morábito suele plantearse de manera tácita<sup>5</sup>. En este caso el reto es precisamente si se puede convertir ese público de arena, que siempre está huyendo, en material de ficción.

## El árbol y el tubo

Ahora quiero señalar la presencia en la colección mexicana de Morábito de textos que ni explican el origen de las reglas del mundo ni cómo mejor vivir en sus cauces. Más bien las desmadran brevemente, produciendo un placer que tiene que ver precisamente con la posibilidad de suspender (momentáneamente) un orden que parece insobornable. Les leo “El árbol grande de Lagos”, que, por ser muy breve, me permito citar completo:

En Lagos había un árbol muy grande en el centro de la ciudad y tuvieron que sacarlo porque estorbaba para hacer ciertos trabajos en la calle. Sacaron el árbol y ahí donde éste estaba quedó un hoyo inmenso. La gente de Lagos se preguntó cómo iban a tapar semejante hoyo y por fin alguien encontró la solución:

—Vamos haciendo un hoyo más adelante y tapamos este, luego hacemos uno nuevo más adelante y tapamos el otro. Y así fueron haciendo hoyos del centro hacia la orilla, hasta que sacaron el hoyo del pueblo (Morábito, 2023: 361).

---

<sup>5</sup> Por poner un ejemplo reciente: en su libro de ensayos *El idioma materno*, todos los textos son exactamente del mismo tamaño.

En este caso la solución, que no es fantástica, resulta al mismo tiempo tonta e ingeniosa. Desde el punto de vista puramente lógico, resulta impecable. Seguramente es un cuento que se contaba fuera de Lagos para burlarse de la estupidez de los habitantes de este pueblo. Acaso por la envidia de la riqueza generada por la enorme feria agrícola y ganadera que se hacía con el pretexto de peregrinar a su célebre santuario. Hay que recordar además cómo en muchos cuentos, al sacar una gran planta de la tierra, lo que suele aparecer es un conducto a un ámbito maravilloso. En cambio, aquí, no hay un tesoro escondido, ni una tumba olvidada, ni la pesada lápida con una argolla que lleva a un reino subterráneo. Aquí el agujero solo lleva al siguiente agujero, cancelando la entrada a un reino fantástico o a un escondite de riquezas, para en su lugar dejarnos con una nada que produce un efecto humorístico.

Pero, además, si uno usa este texto más allá de sí mismo, para explorar la obra de Fabio Morábito, como hemos hecho anteriormente, me parece que el diálogo con *Caja de herramientas* resulta fructífero. En este volumen, donde los textos pertenecen a una ensayística lírica cuya tensión verbal alcanza la exigentísima del poema en prosa, Morábito se detiene y se deja penetrar por la maravilla de las máquinas simples<sup>6</sup>. Una de ellas es el tubo; precisamente un agujero transportable, controlado, un agujero que se vuelve longitud. Su magia no es ser umbral hacia un reino prodigioso, sino continuar su negatividad y permitir la conducción por ella.

---

<sup>6</sup> Para una exploración mucho más amplia de este volumen, ver Ruisánchez (2015).

## Pedro de Urdemalas

En esta exploración de las posibilidades últimas del cuento, quiero recurrir a una pequeña anécdota personal. Cuando estaba leyendo la colección de Morábito, mi suegra, Carmen Carranco, empezó a curiosear el volumen, como siempre hace un gran lector cuando se encuentra un libro ajeno. Se iluminó porque en el índice se reencontró con un nombre que entretuvo su infancia: “A mí de chiquita la nana me contaba cuentos de Pedro de Urdemalas”.

Le regalé una copia de *Cuentos populares mexicanos*, pero pocos días después Carmen me dijo un tanto decepcionada que no había encontrado los cuentos de su nana. El dato es relevante pues los textos sobre Pedro de Urdemalas habitan un espacio intermedio entre el chiste y la picaresca mínima. Uno solo de los cuentos protagonizados por este personaje travieso –tío campirano del Pepito urbano de los chistes de mi infancia– resulta insatisfactorio. Pero su reaparición va creando placer por acumulación, en alguna medida regresa la consistencia que su propia falta de suspenso les resta. La reaparición del mismo personaje genera una serie de expectativas que no existen cuando se trata del protagonista de un único cuento.

Pero también hay que volver a pensar lo que nos revela la observación de alguien que disfrutó de la narración oral de algunos cuentos populares sobre el volumen de *Cuentos populares mexicanos*: esto nos recuerda que se trata de una muestra concentrada de un archivo oral muchísimo más amplio. Calvino, casi al cierre de su colección, incluye una serie de diez textos protagonizados por Giufà (que se llama Giucca en la Toscana y Turulú en Trieste). Lo hace un poco a regañadientes, pues *en cuanto cuentos* le parecen insatisfactorios. Pero cede pues reconoce su gran importancia para la tradición italiana. Así que no puede evitar incluirlos en su antología. Son creo las piezas narrativas más tenues que incluye Calvino, pero que se sostienen por conformar una serie protagonizada no por un listillo, como es Pedro de

Urdemalas, sino por un tonto cuya inclinación a lo literal a veces le depara una lluvia de palos, pero en general lo lleva a finales afortunados.

## El chiste

Mi recorrido llega ahora a un grupo de textos que cruzan de manera indudable la frontera genérica. Han dejado de ser cuentos, y por ello no tienen verdaderos equivalentes en las *Fiabe* de Calvino. En “El perico malhablado”, aunque hay una ampliación narrativa respecto a su forma habitual, se trata innegablemente de un chiste. Una mujer tiene un perico al que ha enseñado a rezar y cantar alabanzas, y decide mandarlo a un convento de monjas al que está por visitar el arzobispo. Aprovechando que hay unos arrieros que llevan ese rumbo, manda con ellos al perico. Cuando llega al convento, en vez de hosannas y oraciones, suelta en las ocasiones más perfectas las frases que aprendió con la recua: “Arre mulas, arre”, “Pícales atrás para que no se echen, pícales atrás” a las monjas, y al arzobispo: “Tan grandote y tan tarugo” (Morábito, 2023: 277-279).

## Las novelas de Morábito

Dice Morábito que tanto el chiste como el poema son lugares en que el lenguaje abandona su cauce habitual y muestra un comportamiento sorprendente. Así, sus espacios novelescos enmarcan a los dos géneros. En *El lector a domicilio*, el protagonista rompe con la imposibilidad de hacerse de lo que lee, cuando toma para sí justamente un poema de Isabel Fraire, rompiendo con la imposibilidad de ser su propio público. El chiste, por otra parte, ocupa un lugar central en su primera novela. Cuando la familia del protagonista de *Emilio, los chistes y la muerte* (2009) se muda a otra parte de la

ciudad, Emilio comienza a frecuentar un cementerio donde se va haciendo de un grupo peculiar de amigos (y enemigos). Su juguete favorito, que funciona como una combinación de varita mágica y espada encantada, es un detector que supuestamente capta los chistes que están flotando en el ambiente y los cuenta. El favorito de Emilio es el del explorador que se topa con un grupo de caníbales, pero le dicen que son vegetarianos. Ante su sorpresa, le explican que se limitan a comer “las plantas de los pies, las palmas de las manos, el coco de la cabeza” y, naturalmente, “el platanito” (Morábito, 2009: 50, 88, 163)<sup>7</sup>.

Ambas novelas tienen en común un desapego respecto al género en el que se inscriben. La eficiencia de la novela se produce por insistencia, pero Morábito se da cuenta de que, en cuanto abre el pacto genérico y su lector lo acepta, puede prescindir de buena parte del énfasis de los novelistas y proceder con una aparente desgana, que es en realidad una instalación de la sutileza: Morábito parecería estarse planteando si es posible ser novelista sin cansarnos con la tematización del esfuerzo de novelar. Su respuesta es una leveza muy seductora que muestra la eficiencia de la andadura narrativa y que también aparece en lo que, en las páginas anteriores, he llamado los cuentos más tenues que colecciona en su volumen sobre la ficción popular mexicana.

Quiero terminar esta sección con una cita de *El lector a domicilio* (2018) que aparece cerca del arranque de la novela:

El escucha de un cuento oral no pierde nunca de vista el hecho de que la historia que escucha ha sido contada un número infinito de veces... Ese simple hecho la avala como algo incuestionable, un sentimiento que la literatura escrita no conoce. En ésta, el narrador, el escritor propiamente dicho, que se halla separado de su público por la escritura, debe convertirse en su propio público y verter en la escritura toda su capacidad de “escucha”, dotando cada una de sus

---

<sup>7</sup> Sobre *Emilio, los chistes y la muerte*, ver el capítulo de Emily Hind en Pollack y Williams (2015).

palabras de un eco, de una reverberación y de una ambigüedad que sean capaces de reemplazar de algún modo la presencia nunca suficientemente añorada del oyente de carne y hueso (Morábito, 2018: 20).

Así como aparecen el chiste y el poema en la textura de su narrativa, surge en este breve pasaje ensayístico una reflexión que nos lleva de nuevo al punto de arranque: el cuento oral. Morábito señala certeramente ese rasgo que constituye la diferencia fundamental entre los dos géneros narrativos, y que genera no solo la envidia de la novela, sino su necesidad de trabajo para construir la certeza que en el cuento oral está ya dada desde siempre. Morábito trata de aproximarse lo más posible a esa andadura muchísimo más leve del cuento oral cuando escribe sus novelas, olvidando o, mejor, haciendo como si olvidara su imposibilidad.

## Conclusiones

En su prólogo a la *Aminta* de Torcuato Tasso, Morábito confiesa su admiración por los personajes “umbrátiles”, término que le sirve para denominar a los que han pasado antes por la aventura que los jóvenes protagonistas aún no viven y, por ende, nunca se sitúan del todo dentro de la ficción, sino que dan la impresión de “asistir a una *representación*, a una *segunda vez* de las cosas” (Morábito, 2001: 11). ¿No es esta acaso la situación de cualquier reescritor de fiabe, de cualquier fijador de cuentos populares? El hecho de que los cuentos sean populares implica que su escritura solo fija (temporalmente) incontables capas de activación oral, algo que ha pasado y se ha contado innumerables ocasiones. Pero también concede a quien las narra la posibilidad de habitar el tono umbrátil.

Hay un segundo aspecto que, aunque mencioné al principio de este texto, me resulta necesario visitar ahora: el robusto volumen donde aparecen muchos cuentos más crea,

además de esa consistencia de la que ya nos habló Calvino, un enmarcamiento mutuo en que el conjunto de cuentos le confiere a cada uno de los textos que aquí aparecen la marca de género: si un texto aparece en este libro, *tiene* que ser un cuento. Esto permite el deslizamiento hacia lo tenuemente narrativo que, explorado en las páginas anteriores, desemboca en el chiste.

Ahora bien, me parece que lo que explica la peculiaridad de las novelas de Morábito es precisamente la mezcla que hace de lo tenuemente novelesco con una voz narrativa umbrátil; una voz que viene de regreso, pero no respecto a las anécdotas que hacen la *fábula* de la novela, sino respecto a las convenciones de la novela misma. Este estar de vuelta incluso del género es lo que permite que la reconstrucción de la inocencia –la de Emilio en su novela homónima o la de los públicos en *El lector a domicilio*– sea singularmente feliz: se trata de un contrapeso temático al tono, que le permite al narrador deshacerse de los énfasis de la ficción sostenida. Y aquí cabe recordar lo que hace poco ha observado Juan Villoro (2024):

Italo Calvino aludió de manera continua a la distancia necesaria para que exista el deseo. En su opinión, no se debe escribir la experiencia inmediata, sino desde la “idea de aproximarnos a la experiencia”, lo cual permite “mantener intacta la fuerza del deseo”. Cosimo, protagonista de *El barón rampante*, sube a los árboles en su infancia y pasa ahí el resto de su vida; esto no le escinde de la realidad, sino que le permite verla de manera singular, con un punto de vista que sólo a él le pertenece. El “*pathos* de la distancia” garantiza que el objeto contemplado siga siendo interesante (74).

Estas novelas pueden a su vez activarse como el espejo crítico donde es posible pensar el estatuto de los cuentos populares en el siglo XXI: qué libertades permite la lectura, insisto, no de un cuento, sino de un archivo donde es posible estudiar sus posibilidades y encantos más sutiles. Si a Calvino le gustaba el camino que iba llevando a los cuentos

más complejos, el camino hacia una narrativa ulterior en cuya cima esperaba la novela, Morábito parece disfrutar del camino contrario, el de las posibilidades que da la erosión y el afinamiento.

Al final, el diálogo de estas formas narrativas cimienta un humor inteligente, no el de la risa que provoca el chiste durante la infancia, sino el de la sonrisa de quien se recuerda niño: la canción de la experiencia siempre deja oír el eco suave de la canción de la inocencia.

## Bibliografía

- Calvino, Italo (2001), *Saggi 1945-1985*. 2 vols. Ed. Mario Barenghi. Mondadori.
- Calvino, Italo (2015), *Fiabe italiane*. Mondadori [Ed. para Kindle].
- Morábito, Fabio (2001), “Prólogo”, en Torquato Tasso. *Amin-ta*. Trad. y pról. Fabio Morábito. Ciudad de México: UNAM, pp. 9-26.
- Morábito, Fabio (2009), *Emilio, los chiste y la muerte*. Barcelona: Anagrama.
- Morábito, Fabio (2018), *El lector a domicilio*. Ciudad de México: Sexto Piso.
- Morábito, Fabio (2023), *Cuentos populares mexicanos*. Ciudad de México: FCE.
- Ruisánchez Serra, José Ramón (2015), “El bestiario inmanente: un asedio a *Caja de herramientas*”, en Sarah Pollack y Tamara R. Williams (coords.). *Fabio Morábito ante la crítica*. Ciudad de México: UNAM, pp. 169-190.
- Ruisánchez Serra, José Ramón (2023), “La victoria de lo impuro: hacia una teoría traviesa”, en Yasmin Temelli (ed.). *Quo vadis: perspectivas en los estudios latinoamericanos*. Heidelberg: Winter Verlag, pp. 175-190.
- Villoro, Juan (2024), *No soy un robot*. Barcelona: Anagrama.

## Sobre las autoras y los autores

### María Amalia Barchiesi

Es profesora titular de Lingüística y Traducción Española en la Università di Macerata. Ha publicado los volúmenes *Borges y Cortázar, lo fantástico bilingüe* (2009); *La metáfora disobediente. Le retoriche postmoderne dell'EZLN* (2012); *En busca del signo. Narraciones e imaginarios hispanoamericanos* (2012); e *La felicidad de los museos. Julio Cortázar, alguien que anduvo por Italia* (2020). Ha editado (en colaboración) los volúmenes *I linguaggi della comunicazione politica. Tra globalizzazione e frontiere linguistiche* (2019), *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur* (2020) y *Arti in traduzione Semiotica Linguistica Antropologia* (2023). Es, además, autora de numerosos artículos publicados en revistas y volúmenes colectivos nacionales e internacionales.

### Sara Carini

Es doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Católica del Sacro Cuore de Milán. En la actualidad, es investigadora en esta misma universidad. Sus intereses de investigación abarcan la narrativa centroamericana y latinoamericana contemporánea, con énfasis en la producción poética y literaria afrodescendiente y en la narración de la esclavitud en la literatura del área centroamericana y caribeña. Sus estudios se han publicado en revistas y editoriales italianas e internacionales. Su última monografía es *La expresión poética de Shirley Campbell Barr y Mayra Santos Febres* (Ledizioni, 2022).

### Mariarosaria Colucciello

Es catedrática de Lengua, Cultura e Instituciones de los Países de Lengua Española por el Departamento de Ciencias Políticas y de la Comunicación de la Universidad de Salerno. Sus principales líneas de investigación son la paremiología, la historiografía lingüística, la traducción y la lengua aplicada a la literatura. Forma parte del comité científico de numerosos grupos de investigación y de revistas y colecciones internacionales. Es vicedirectora de *Cultura Latinoamericana. Revista de Estudios Internacionales* y directora del Laboratorio Interdisciplinare di Studi Euro-Latinoamericani (LISEL).

### Maria Rita Consolaro

Es becaria del Departamento de Estudios Lingüísticos y Culturales Comparados de la Universidad Ca' Foscari de Venecia. Actualmente, su actividad de investigación está enmarcada en el proyecto PRIN "Narración y Medicina en las Culturas Latinoamericanas entre adquisición y problematicidad: Perspectivas de Aplicación y Aproximaciones Terapéuticas (siglos XX y XXI)". En 2022 obtuvo un Doctorado en Lenguas, Literaturas y Culturas Extranjeras en la Universidad Roma Tre con una tesis titulada "Poesía neovanguardista chilena de los ochenta. El efecto estético en relación con la ideología neoliberal". Ha participado en congresos nacionales e internacionales y publicado artículos y reseñas en revistas académicas.

### Sabrina Costanzo

Es profesora titular de Literatura Hispanoamericana en el Departamento de Humanidades de la Universidad de Catania. Sus intereses abarcan principalmente la narrativa hispanoamericana contemporánea, con especial atención a la literatura cubana de los siglos XX y XXI. Entre sus estudios

destacan las monografías *La costruzione di un giallo sociale: "Las cuatro estaciones" di Leonardo Padura Fuentes* (2008) y *Mario Vargas Llosa e il teatro en abyme. Per una rappresentazione dell'homme total* (2023). Es autora de varios ensayos sobre Arenas, Guerra, Gutiérrez, Padura Fuentes, Portela, Vargas Llosa. Como traductora literaria, se ha dedicado a obras de Echeverría, Quiroga, Rosenmann-Taub, Schopf, Silva.

### Angela di Matteo

Es doctora en Estudios Euroamericanos y docente de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas en el Departamento de Lenguas, Literaturas y Culturas Extranjeras de la Universidad de Roma Tre. Sus actuales líneas de investigación incluyen la violencia de género, la transmisión de la memoria migrante y la memoria traumática, los fenómenos de reescritura y adaptación en las literaturas hispanoamericanas de los siglos XX y XXI, en particular en la producción mexicana, argentina y chilena. El estudio de estos temas se articula también en relación con las prácticas artísticas contemporáneas, los archivos fotográficos y los archivos textiles.

### Alice Favaro

Es doctora europea de investigación en Lenguas, Culturas y Sociedades Modernas por la Università Ca' Foscari Venezia. Su interés en investigación abarca la literatura chilena y argentina ultracontemporáneas, las producciones pertenecientes a la denominada "literatura de los hijos", la literatura mapuche y la poesía performativa. Es autora de las siguientes monografías: *Más allá de la palabra. Transposiciones de la literatura argentina a la historieta* (Buenos Aires: Biblos, 2017), *Después de la caída del "ángel". Ángel Bonomini: un escritor argentino olvidado* (Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2020), *Variaciones desde el margen: paradigmas chilenos de la poesía*

*performativa* (Madrid: Visor, 2023). Actualmente es investigadora y docente de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas en el Departamento de Estudios Lingüísticos y Culturales Comparados de la Università Ca' Foscari Venezia.

### Alessandra Ghezzi

Enseña Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Pisa. Sus intereses se concentran en la narrativa hispanoamericana moderna y contemporánea, la representación de los procesos culturales en los ensayos y las crónicas del siglo XIX, la argumentación ensayística y los procedimientos ficcionales. Ha investigado la obra de Rubén Darío y ha traducido por primera vez en Italia sus *Raros* (ETS, 2012). Con respecto a la narrativa más reciente, además de varios artículos y ensayos sobre J. Cortázar, A. Carpentier, R. Arenas, Cabrera Infante, C. Peri Rossi, ha estudiado detenidamente la obra de Borges y ha publicado las monografías *Borges critico letterario. Strutture e procedimenti discorsivi* (ETS, 2008) y *Leggere Borges* (Carocci, 2023).

### Nicolás Alberto López-Pérez

Es doctorando en Ciencias Jurídicas en la Universidad de Salerno. En el primer trimestre de 2024, fue investigador visitante en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Actualmente está concluyendo su tesis doctoral sobre contrarrevolución, violencia institucional y procesos judiciales en Chile por violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura de Augusto Pinochet; su investigación es supervisada por los profesores Valentina Ripa y Antonio Tucci.

### Federica Moscatelli

Es doctoranda en Literatura Hispanoamericana – Curriculum World Literature and Postcolonial Studies en la

Universidad de Bolonia. Sus intereses de investigación incluyen los estudios poscoloniales, los estudios fronterizos, la migración y la literatura distópica y posapocalíptica en el contexto hispanoamericano contemporáneo. Se ha graduado en la Universidad de Bolonia con una tesis sobre la migración centroamericana hacia Estados Unidos y ha realizado varios periodos de estudio e investigación en México, Francia y Chile. Su tesis doctoral analiza la reconstrucción de imaginarios de futuro alternativos y comunitarios en distopías y ecodistopías de la literatura hispanoamericana contemporánea.

### Fernanda Pavié Santana

Es doctora en Studi Umanistici Transculturali por la Universidad de Bergamo. Actualmente se desempeña como profesora adjunta en la Universidad de Milán y como investigadora posdoctoral en Sapienza Universidad de Roma. Sus intereses de investigación consisten en el estudio de las poéticas de los espacios en la literatura chilena contemporánea y del cruce entre arte textil, escritura y memoria en el amplio marco de la literatura hispanoamericana.

### Adriana Mabel Porta

Es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla y en Historia por la Universidad de Messina; actualmente se desempeña como investigadora en Lengua y Literatura Hispanoamericana en la Università per Stranieri Dante Alighieri de Reggio Calabria. Sus líneas de investigación se centran en los estudios interdisciplinarios (literatura, lengua, historia) sobre inmigración, justicia, marginalidad femenina, poder y discurso. Es autora del volumen *El poder de las palabras. Análisis del discurso de las fuentes jurídicas tardo-coloniales en el Río de la Plata* (Teseo, Buenos Aires, 2023) y de diversos artículos.

## Nelly Rajaonarivelo

Es profesora titular (Maître de Conférences) en la Facultad de Letras, Artes e Idiomas de la Universidad de Aix Marsella (Francia), y especialista en Estudios Latinoamericanos. Es miembro del centro de investigación CAER (Centre Aixois d'Études Romanes) y trabaja sobre literatura, civilización y artes de la zona caribeña hispanófono. Es autora de una tesis de doctorado sobre la obra del cubano Alejo Carpentier (2008) y coeditó el volumen *Noir Caraïbe. Écritures policières dans la zone caribéenne*, Aix-en-Provence, *Cahiers d'Études Romanes*, n.º 44, 2022/1.

## José Ramón Ruisánchez

Es profesor de Literatura Latinoamericana y Teoría en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Houston. Ha publicado cinco novelas. Sus libros más recientes son *La reconciliación: Roberto Bolaño y la literatura de amistad en América Latina* (UNAM, 2019) y *Torres* (ERA, 2021). Ha coeditado varios volúmenes, destacan entre ellos *A History of Mexican Literature* (2016), *A History of Mexican Poetry* (2024) y *A History of the Mexican Novel* (2025), todos publicados por Cambridge y coeditados con Anna M. Nogar e Ignacio M. Sánchez Prado. Actualmente prepara una historia de fuentes no literarias de la literatura mexicana del siglo XIX y un libro sobre tres intelectuales activistas del siglo XXI. Además de escribir poesía, se ha aventurado por los bordes entre lo textual y lo visual, forma parte de Maltipú Colectivo Ocasional de Arte Sonoro.

## Diego Alexander Vélez Quiroz

Poeta, narrador, ensayista. Licenciado en Español y Literatura con Maestría en Literatura Latinoamericana, actualmente cursa estudios de Doctorado en Literatura en la Universidad de Turín (Italia) e integra el grupo de investigación de Estudios Regionales sobre Literatura y Cultura de

la Universidad Tecnológica de Pereira (Colombia). Es autor de los libros de poesía *Elizabeth y las manzanas* (2013), *Para llegar a puerto* (2016), la antología *Para llegar a puerto y otras heridas* (2016), la novela *Después el aire* (Premio Nacional de novela Aniversario Ciudad de Pereira 2016) y el ensayo *La poesía y los límites de lo posible* (2018). Es coautor del libro *Década de los ochenta del siglo XX en Colombia: memoria sin ficción de unas violencias alucinantes* (2023).





