

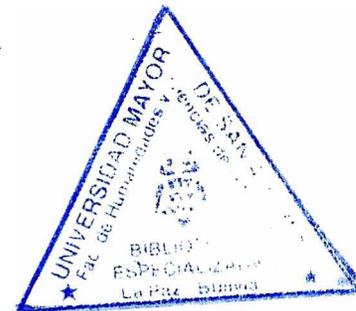
**UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
 FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
 CARRERA DE LITERATURA**



**SALIRSE DE LA FILA: HUMOR CORROSIVO EN
 CUATRO NOVELAS BOLIVIANAS
 CONTEMPORÁNEAS (1986 - 2000)**

POSTULANTE : VALERIA DEL BARCO

TUTOR : JUAN CARLOS ORIHUELA



**LA PAZ – BOLIVIA
 2006**

*Tesis
 1600*

A Sebastián Urioste, fraîcheur de la nuit, chaleur de ma vie.

A la María José por todas las cosas que me das, a lo mejor ni te imaginas...

A Daniela Camacho in memoriam.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| 0. Introducción..... | 4 |
| 1. Armado de la maquinaria..... | 15 |
| 1.1 El humor corrosivo..... | 16 |
| 1.2 Negación de la obra como unidad cerrada..... | 26 |
| 1.2.1 El humor como máquina de guerra..... | 28 |
| 1.3 La intertextualidad hacia una explosión de sentidos..... | 37 |
| 1.4 Desjerarquización del narrador..... | 42 |
| 1.5 Armado hipotético de la maquinaria..... | 46 |
| 2. El terreno del narrador sin reino..... | 52 |
| 2.1 Alguien más que el narrador a cargo..... | 52 |
| 2.2 <i>Cantango...</i> : el narrador que no sabe y su tipejo desjerarquizado..... | 57 |
| 2.3 La duda de Jonás..... | 60 |
| 3. El valle intertextual..... | 64 |
| 3.1 Silpancho intertextual en <i>Cantango por dentro</i> | 64 |
| 3.2 Borges y <i>Alguien más a cargo</i> | 70 |
| 3.3 La Biblia, Jonás y su ballena..... | 79 |
| 3.4 El caso de <i>Manuel y Fortunato</i> | 87 |
| 4. Productividad del terreno..... | 91 |
| 4.1 La parodia del absurdo en <i>Alguien más a cargo</i> | 91 |
| 4.2 <i>Manuely Fortunato</i> ola picaresca histórica..... | 94 |
| 4.3 <i>Jonás ...</i> y la crítica a la sociedad actual..... | 98 |
| 4.4 <i>Cantango por dentro</i> , piedra de toque para un ordenamiento del humor | 100 |

| | |
|----------------------------------|-----|
| 5. Posibles configuraciones..... | 104 |
| 6. Bibliografía..... | 114 |

O. Introducción

Violet aprendió entonces lo que hasta el momento presente había olvidado: que la risa es seria. Más compleja, más seria que las lágrimas [Toni Morrison].

Teniendo en cuenta tan sólo el siglo XX, prolífico en manifestaciones humorísticas, tenemos a Mundy y Estenssoro, Borda y Saenz que en sus escrituras habrían sembrado fértil campo para la escritura humorística provocadora y descarnada. Y, a su vez, a los autores contemporáneos, como por ejemplo Ramón Rocha Monroy y Adolfo Cárdenas, vemos que el humor no es un extraño en nuestra literatura.

Sin embargo, el humor en la narrativa boliviana del último cuarto de siglo sorprende. Más complejo y rico que cualquier seriedad o amaneramiento, pone en contacto los límites del lenguaje y enfrenta los más disímiles elementos en su escritura; después de un baño en este ambiente tan corrosivo se puede ver de inmediato lo que subsiste. Este humor desestabiliza, pone en duda, critica y abre las perspectivas escriturales y lectoras.

Pese a la importancia de la propuesta humorística y la proliferación de autores el tema ha sido poco tratado por la crítica boliviana. Cabe mencionar los aportes de Juan Carlos Orihuela y Marcelo Villena.

En su tesis doctoral "Atemporalidad y polifonía textual en *Matías el apóstol suplente* de Julio de la Vega" Juan Carlos Orihuela estudia la ironía como uno de los mecanismos que haría posible la novela a la vez que ve a la polifonía textual, en el caso de *Matías el apóstol suplente*, como una apertura hacia el texto dialógico bajtiniano. En este sentido, el humor constituye una crítica y una impugnación de la sociedad y sus estatutos.

Pero además, esta capacidad bisémica de la palabra en MAS ofrece la posibilidad de realizar una "lectura" y una "reescritura" dialógicas de la

realidad, en el sentido de Bajtín. La novela se lanza a la tarea de impugnar su sociedad y su momento histórico no desde una perspectiva externa sino instalada en el centro mismo de su realidad. No cabe duda de que esta obra de Julio de La Vega es una de las expresiones críticas más agudas a su sociedad en la narrativa boliviana contemporánea, especialmente en lo que se refiere al ejercicio del poder. [Orihuela 1988: 201]

Por otro lado, el trabajo de Marcelo Villena *Las tentaciones de San Ricardo*, parte, al igual que esta tesis, del trabajo realizado en el Taller de Literatura Boliviana de la gestión 1999 y de la propuesta de una "Historia Potencial de la Literatura Boliviana". Buscando leer y releer las obras de la literatura boliviana desde una perspectiva novedosa y donde se lee el humor como mecanismo interpelador de los sentidos instituidos por la sociedad y la historia haciendo de este no sólo un adorno o simple juego semántico sino un verdadero punto de quiebre del texto y apertura hacia la intertextualidad paródica. Como dice al hablar de *Cantango por dentro*,

Y es que, junto con el del humor (que aquí no es degradación grotesca sino *modestia de lapalabrafrente a aquello que está mucho más allá de la palabra*[Calvino 1995: 236]), el viaje que liga *Cantango por dentro* recorre los ámbitos de la intertextualidad: "una casa de citas" donde lo *entre-dicho*, lo *dicho-entre* los textos, se convierte en epicentro de otros viajes. [Villena 2003: 358]

Ambos estudios han provisto de puntos de partida para esta tesis así como de interrogantes compartidas que podrían generar un diálogo entre estas lecturas rumbo a una comprensión más profunda del fenómeno humorístico y sus manifestaciones en nuestra literatura.

El fenómeno del humor ha existido probablemente desde los inicios de la humanidad, no en vano se dice que el hombre se diferencia del animal por su capacidad de reír y reírse de sí mismo. El humor, la risa y lo cómico se constituyen en manifestaciones muy amplias y poco claras.

Sin embargo, para los fines de nuestro estudio es necesario precisar estas nociones y determinar características específicas dado que nos interesa leer el humor como fenómeno literario, no así en su amplio sentido cultural.

El humor como fenómeno literario resulta complejo, incluso más que la seriedad o la solemnidad, y resulta de muchas maneras más serio, crítico y problematizador que otro tipo de escritura.

En el caso de nuestro estudio, se trata de un tipo de humor que reúne ciertas características especiales, es el humor corrosivo que se ocupa de desestabilizar categorías literarias como el narrador y la escritura. Es un humor paródico ya que critica pero no de manera tendenciosa o denigrante, lo hace mostrando una vía alterna, *saliéndose de la fila*.

El humor corrosivo, en los casos estudiados, logra movimientos particulares en las obras, movimientos destinados a poner en duda los regímenes establecidos, las verdades absolutas y las tesis de los autores. Niega la obra como un objeto cerrado que los lectores deben desentrañar o comprender para convertir a la escritura en un espacio donde los sentidos puedan proliferar y explotar.

Teniendo delante nuestras obras complejamente construidas, el acto de la lectura cobra vital importancia para entrar en el juego que estas obras proponen, participar activamente de la construcción y negación de sentidos, y constituirse en componente fundamental de dicha escritura.

La experiencia de la lectura se piensa entonces, como un acto agresivo, una participación activa que si bien podría partir del concepto de lector esbozado por *Rayuela*, tiene otros alcances más allá de la correcta interpretación de cierto texto. Leer como una apropiación activa del texto, como un proceso creativo, no pasivo:

El verbo "leer" tenía, para los antiguos, un significado que merece que recordemos y resaltemos con vistas a una comprensión de la práctica

literaria. "Leer" era también "recoger", "recolectar", "espíar", "reconocer las huellas", "coger", "robar". "Leer" denota, pues, una participación agresiva, una activa apropiación del otro [Kristeva 1981: 236].

¿Qué implica esta agresividad en la lectura? Quiere decir, en primer lugar, que echa por tierra algunos de los prejuicios lectorales como el que busca encontrar el "sentido", la "moraleja" o la "verdad" en los textos; como también la determinación histórico - social y cualquier otra predeterminación impuesta desde afuera del texto. Por el contrario, la lectura no podrá ser tampoco llevada a cabo en términos de la subjetividad del lector, al ser ésta a su vez otro a priori exterior al texto.

Pero, vayamos por partes: entendemos al texto como un escenario vacío, un lugar donde se pueden llevar a cabo diferentes movimientos o coreografías. Esto implica una radical diferencia de percepción del texto, ya no como un ente estático, un lugar en donde las cosas ya están dadas; sino como un devenir, una construcción factible a través de estos movimientos y constantemente recomenzada.

Imaginemos un teatro, las luces apagadas y el telón todavía cerrado; por unos pocos segundos se puede sentir la expectativa, este es el momento de las posibilidades, un segundo antes de que se abra el telón todo es posible. Retengamos esta sensación por unos momentos que nos permitan igualarla al texto literario: un escenario vacío en el que se pueden dar una infinidad de movimientos y coreografías.

Frente a la concepción de un texto petrificado, inmóvil, se contraponen la noción de un texto móvil, actualización de un sinnúmero de posibilidades siempre puestas en movimiento por la lectura; aquí el espectador no sólo espera que pase algo en la oscuridad, el espectador se convierte en una parte importante de los movimientos que se van a dar en el escenario, es uno más de los actores y uno de los elementos que toman parte del juego textual.

Todo esto nos sirve para plantear lo que entendemos por poética: un rasgo textual

que implica que el texto no es sólo un decir, sino un hacer. El espectador no sólo podrá ver lo que se hace en el escenario sino que podrá participar en él, haciendo algo; la palabra en el texto poético deja de ser solamente enunciado para convertirse en acto. Tomamos el concepto de poética partiendo de Aristóteles, la obra poética busca lograr algo en el lector (la tan famosa catarsis), que yendo más allá nos lleva a instalar en el texto un hacer, el texto busca hacer algo con el lector. En el texto se instalan las fuerzas que van a provocar cosas, que van a ligarse unas con otras y con el lector para dar cuerpo a la obra, la poética es este despliegue de haceres que se enfrentan, que se encuentran, que desarrollan diversas coreografías y movimientos. Es este lugar que hemos pensado como un escenario vacío, donde el mismo vacío permite una infinidad de posibles movimientos, figuras y coreografías realizables en el texto.

Pero, ¿cuál es el rasgo que marca la diferencia entre ambos tipos de textos? Lo que Barthes denomina teatralidad, la actividad que ejemplifica de manera más clara la brecha que se tiende entre el lenguaje poético y el lenguaje comunicativo. Justamente esta teatralidad designa un acto, un movimiento que no se da en el lenguaje cotidiano:

Efectivamente, para crear *hasta el final* un lenguaje nuevo, es necesaria una cuarta operación, que consiste en *teatralizar*. ¿Qué es teatralizar? No es adornar la representación, es ilimitar el lenguaje [Barthes 1977: 13].

Teatralizar es abrir el lenguaje hacia la realización de sus posibilidades. El lenguaje poético escenifica, pone en escena su textualidad para hacer algo con ella, algo que genera una productividad específica entre el destinatario y el sujeto de la escritura, en este momento se borran las distinciones entre el público y los actores ya que el público está llamado a actuar. Pero teatralidad quiere decir también que el espacio del texto se abre, se invita a nuevos actores constantemente, nuevas figuras se hacen coreografía en el escenario.

Así, el texto como escenario abierto plantea nuevas posibilidades textuales que se van a inscribir en los viejos discursos para releerlos, recrearlos y volverlos movimiento;

Todo lo que se escribe hoy en día desvela una posibilidad o una imposibilidad de leer y de reescribir la historia. Esta posibilidad es palpable en la literatura que se anuncia a través de los escritos de una nueva generación en que el texto se construye como *teatro* y como *lectura* [Kristeva 1981: 220].

En el texto teatral encontramos todas las latencias de la productividad téxtual: la relación entre el texto y el lector, el sujeto de la lectura y el sujeto de la escritura que se enfrentan en un duelo llamado a disolver la Verdad del texto, la presencia de los otros textos que atraviesan el escenario para relativizarlo, y, finalmente, una productividad que tiene una salida al mundo, que abre la posibilidad de reescribir la historia y la sociedad en su hacer.

Pero, vayamos por partes, comencemos por definir adecuadamente la productividad del texto. Tenemos que, precisamente, al revertir los estatutos funcionales del texto comunicativo (la función de la comunicación que radica en el decir), el lenguaje poético genera su productividad. Al volverse exterior al lenguaje y extraño a su funcionamiento hace hincapié en las otras funciones que puede generar; o sea que se convierte de alguna manera en terreno fértil para la posibilidad.

La lengua presume una representación totalizante de lo real, o sea, un acercamiento, o más bien, posesión efectiva de "la verdad", aspecto que se verá desestabilizado desde el momento en que se admite que la lengua puede devenir un trabajo, una poiesis:

¿Hacer de la lengua un trabajo -ποίησις-, obrar en la materialidad de lo que, para la sociedad, es un medio de contacto y comprensión, no es hacerse, de entrada extranjero a la lengua? El acto llamado literario, a fuerza de no admitir distancia ideal con relación a lo que significa, introduce la extrañeza radical con relación a lo que la lengua está obligada a ser: un portador de sentido [Kristeva 1981: 10].

La productividad de la lengua poética, esa extrañeza con respecto a los mecanismos comunicativos del lenguaje, desata una transformación profundamente anclada en la materialidad misma del lenguaje.

El texto, al encarnar diferentes operaciones posibles se convierte en campo abierto para el juego del lector que se mueve entre sus textualidades, capaz de encontrar las entradas y salidas en un espacio móvil donde los sentidos son selecciones dentro de una gama siempre actualizable. De esta manera se disipa la noción de un sentido único presente en los textos para dar paso a la noción de una multiplicidad de sentidos.

De *Cantango por dentro* a *Jonás y la ballena rosada* podría trazarse una línea de trasgresión erótica; de Spedding a Mendizábal podría sacarse en claro el tratamiento inusual de la historia. De la Vega parece intentar romper el texto y algo similar propone *Alguien más a cargo*, Montes Vanucci critica a la sociedad como *Manuel y Fortunato* interpela a las jerarquías.

En vista de todos estos entrecruzamientos, el rasgo menos importante es el hecho de que todas estas novelas han sido publicadas en los últimos veinte años, lo importante es que están aquí formando un corpus (sí, un cuerpo), lo que implica que se tocan, se involucran, se dicen y se desdicen prefigurando movimientos posibles dentro de la novela boliviana contemporánea.

Las novelas mencionadas abren interrogantes de lectura, a partir de sus mecanismos de escritura, interrogantes que tienden a ligarlas, a pensarlas como parte de un mismo fenómeno, de una misma propuesta.

Por lo tanto, no hay ninguna arbitrariedad en esta elección, todos estos textos están costurados invisiblemente por un hilo común: la presencia de ciertos rasgos paródicos que designan su escritura y su crítica, su propuesta y su confrontación.

Dentro de este campo, las obras mencionadas se prestan a un ordenamiento posible por la ligazón que les presta su funcionamiento paródico, leído tanto en sus similitudes como en sus diferencias. Todas estas obras presentan rasgos paródicos, procedimiento éste que se

inicia en la imitación pero que a través de ésta trabaja un extrañamiento con respecto a las tradiciones que se parodian, enfrentándose críticamente con las formas y los estatutos de dichas tradiciones novelísticas.

La actividad de la parodia, sin embargo, no se restringe a este régimen textual, sino que tiende a considerar otros órdenes a manera de textos, como, por ejemplo, la sociedad y la historia. De esta manera, se actualiza la potencialidad crítica de la parodia, que tiende a penetrar los textos y los espacios a los que estos textos tienen acceso ampliando su accionar hacia estos espacios discursivos otros. Estos textos se ponen al lado de estos discursos establecidos para desentonar la canción, para decir otras cosas, pero sin tomarse en serio.

Al hablar de este cuerpo posible, hablamos también de sus gestos (paródicos, en este caso), no de sus instituciones o proposiciones, sino de esos pequeños tics, esos plurales discontinuos donde se perciben los rasgos de un funcionamiento, de un juego común, en los que, no obstante, podemos leer una trasgresión más amplia, una potencialidad que se inserta críticamente en el campo extratextual.

Lo que implica que las obras que participan de esta configuración, más que pertenecer al género paródico como tal, esbozan rasgos paródicos, gestos que los acercan a los funcionamientos paródicos. Lo que queremos sentar en claro aquí es que no tratamos de meter a las obras en un mismo saco, sino prestar atención al detalle que las constituye en su diferencia así como las maneras posibles en que se ligan entre sí. A la vez que se las entiende como parte de un cuerpo mayor, puede ser la tradición literaria por un lado y la sociedad y la historia por el otro, en el que se insertan parodiándolo, criticándolo y revirtiéndolo.

Las obras escogidas participan del movimiento vital del humor, sólo que cada una lo resuelve a su manera. Eso es lo que se leerá a través de los rasgos paródicos que encarne cada una de las obras en su particularidad.

Nuestro corpus, por lo tanto, obedece a dos parámetros básicos: en primera instancia la presencia del humor corrosivo y una temporalidad netamente contemporánea, posterior al advenimiento de la democracia, es decir en el período que va desde 1986 hasta el 2000. Estas novelas son: *Cantango por dentro*, de Julio de la Vega, *Alguien más a cargo*, de Cé Mendizábal, *Jonás y la ballena rosada*, de José Wolfango Montes Vanucci y *Manuel y Fortunato* de Alison Spedding.

En cuanto a las entradas que proponemos para conformar este trabajo planteamos tres soportes básicos que ordenarán nuestra lectura. Estos son:

- 1) El narrador pasible de una desjerarquización por el humor, a la vez que punto de cruce con el lector y el héroe novelesco, cuyas funciones se verán desjerarquizadas en correspondencia con el obrar del narrador. Por otro lado, tenemos que mientras el narrador se construye menos autoritario, o sea, menos obsesionado por la posesión de la verdad, la función de la lectura cobra más importancia.
- 2) La intertextualidad y dentro de ésta la parodia, como hacer privilegiado que incluye a la intertextualidad y al humor, haciendo de éste un hacer poético, es decir, centrado en el texto. La intertextualidad que implica una apertura de la obra hacia otras textualidades y discursos y, por lo tanto, un espacio de relativización, discusión y negación dentro de las novelas.
- 3) El obrar del humor como un hacer específico de las novelas.

¹ Las ediciones de estas novelas que utilizaremos a lo largo de este trabajo son las siguientes: *Cantango par dentro*, Julio de la Vega, Carrera de Literatura UMSA - Editorial Gente Común, La Paz, Bolivia, 2005 (ira edición: 1986); *Alguien más a cargo*, Cé Mendizábal, Santillana, La Paz, Bolivia, 2000; *Jonás y la ballena rosada*, Wolfango Montes Vanucci, P.A.T. y Fundación José Bertero, Bolivia, 1995 (ira edición: 1987) y *Manuel y Fortunato, Una picaresca andina*, Alison Spedding, Ediciones Aruwiyiri, Bolivia, 1997.

En el capítulo primero se discutirán las diferentes nociones sobre el humor que van a dar lugar al concepto del humor corrosivo, a la vez que se enfocan los problemas teóricos que sustentan la configuración del obrar de dicho humor. La idea de una obra rizomática y abierta dará lugar entonces a la aproximación hacia la intertextualidad y a la problemática del narrador, ambos términos entendidos como cruces de los planos textuales, el primero hacia el exterior de la obra y el segundo desde el interior.

A partir del segundo capítulo se operativizarán los aspectos explicados en el primer capítulo poniendo énfasis en las lecturas de las obras tomando en cuenta sus especificidades.

El problema de la desjerarquización del narrador ocupa el segundo capítulo, así como la relación que establece éste con el héroe novelesco en términos de humor, a la vez que una apertura significativa hacia el acto de la lectura.

El tercer capítulo se centra en el hacer intertextual. Este hacer se ubicará en dos niveles: primero, la relación que establecen las novelas con determinadas novelas - tipo frente a las cuales se enfrentan críticamente. En un segundo nivel se tomarán en cuenta las relaciones que plantean las obras con ciertos contextos intertextuales que van a determinarse a partir de ellas mismas.

El obrar específico del humor en cada una de las novelas se tratará en el cuarto capítulo a manera de acercarse mediante la lectura a la especificidad de las obras.

En el quinto capítulo se tomarán en cuenta las posibles configuraciones del humor que trabaja en las novelas, en base a los rasgos del humor corrosivo que presenten, así como en función a las coreografías que desplieguen sus componentes.

¿Qué movimientos genera el humor en las novelas contemporáneas?, ¿cuáles son las aperturas que opera el humor en las obras?, ¿en qué medida el surgimiento de narradores

alternos implica un cambio en las posibilidades de la lectura?, ¿hasta qué punto la intertextualidad paródica representa una apertura hacia otras lógicas? Estos son algunos de los cuestionamientos que nuestra lectura enfrentará.

1. Armado de la maquinaria

En este capítulo teórico vamos a retomar algunos de los acercamientos al humor en la perspectiva de conformar un aparato que se sustente en lo que entendemos como humor corrosivo.

A partir de diferentes miradas al humor, que van desde el carnaval de Bajtín hasta el de Eco, pasando por la visión de Kristeva, Baudelaire y otros iremos configurando la noción de humor que nos interesa para leer las obras propuestas, a saber, un humor que transgrede los estatutos textuales en los que se basa y que es capaz de corroerlos y revertir sus verdades, un humor que niega la univocidad de la palabra y la cerrazón de la obra para abrir su espacio hacia un afuera textual que juega con la obra, no sólo para negarla o contradecirla sino para afirmar la existencia de otras lógicas y verdades. Humor máquina de guerra que se instala en el cuerpo de la obra para jugar con ella de un modo virulento y revertir los estatutos que se crean capaces de organizar su textualidad.

A partir de estas nociones exploraremos de qué manera puede darse la acción del humor. Primero, teóricamente, descubriendo las partes del cuerpo de la obra que atacará preferentemente este virus y luego, de manera más concreta, exponiendo las perspectivas hipotéticas de lectura de cómo el humor actuará en cada una de las novelas propuestas.

Desde una perspectiva poética, y dejando de lado las otras miradas que sobre este tema puedan darse, humor visto como producto del lenguaje con la posibilidad de ligarse a otros lenguajes, parodiándolos, recreándolos o revirtiéndolos se convierte en una fuente de productividad alterna dentro de la obra, en un creador de nuevos sentidos y otras lógicas tanto de escritura como de lectura.

1.1 *El humor corrosivo*

En este apartado nos dedicaremos a hacer una lectura de las diferentes nociones de humor de autores teóricos, tomando como punto de referencia esencial la relación que se puede establecer entre humor y novela, así como las implicaciones que nacen de esta conjunción.

El humor como fenómeno estético y cultural tiene muy diversas definiciones, cada uno de los teóricos consultados tiende a manejar su propia terminología haciendo así más complicada la delimitación adecuada de éste. Encontramos en varios estudios los términos *cómico*, *risa* o *grotesco* entendidos como fenómenos diferentes en algunos casos, y en otros como partes de un mismo fenómeno. Por ello urge definir lo que nuestro estudio entiende por humor y qué características básicas se pueden extraer de él.

Si bien los orígenes del humor en la literatura pueden rastrearse en Aristófanes o los diálogos socráticos, o incluso, según algunos autores, en los orígenes de la humanidad como acompañante de los ritos más antiguos, nos parece más fructífera la relación que puede establecerse entre el humor y la novela.

Comenzaremos diciendo que la novela, al ser un producto literario basado fundamentalmente en la prosa, se abre a las realidades más apoéticas de la existencia. Esto implica que si el verso (sobre todo épico) tiene una intensa relación con el mito, la prosa novelesca se abre a las regiones más cotidianas de la vida. Es, por lo tanto, un terreno fértil para la incursión del humor, pero no un humor cualquiera, sino un humor desmitificado y desmitificador basado en el mismo principio que lo rigió desde un comienzo, el reírse de los dioses como en los rituales más antiguos, el crear héroes alternos: falsos Aquiles y Ulises risibles.

Esta es, precisamente, una de las ideas principales que animan al género novelesco, la creación de un espacio donde las verdades se vean relativizadas. Más allá de los dogmas y los mitos, la novela busca revelar la inconstancia del ser humano moderno, su soledad y su desamparo en la búsqueda de unos valores que ya no existen. Así,

Sólo gracias al humor y a la ironía puede el novelista conducirse y conducir a sus personajes a través de un mundo privado del amparo de los dioses. Este último concepto, que utilizamos como metáfora ilustrativa más que a título de criterio teológico, tiene que ver con el uso de la ironía como instrumento final para convertir la búsqueda esencial del personaje en la nostalgia de un universo en armonía con la divinidad y la fe [Orihuela 1988: 30].

El humor permite en la novela la creación de un nuevo espacio, el de lo relativo. Puesto que nos enfrentamos a toda una nueva estirpe de héroes (los héroes novelescos que casi no merecen tal apelativo), una de las condiciones de su precaria existencia es la de contar con un espacio propicio, ya no interesado en juzgarlos moralmente, sino en permitirles la experimentación. Como apunta Kundera:

Suspender el juicio moral no es lo inmoral de la novela, es su *moral*. La moral que se opone a la indarraigable práctica humana de juzgar en seguida, continuamente, y a todo el mundo, de juzgar antes y sin comprender [Kundera 1993: 15].

En este sentido, una de las condiciones para la existencia de este territorio es la convivencia en un mismo texto de realidades disímiles y contradictorias. La suspensión del juicio moral tiene que ver con el hecho de que en la novela no hay una verdad definitiva, todo es fragmentario y está en constante evolución.

La contradicción primordial de este espacio se da entre la verdad del héroe y la verdad del mundo novelesco. Mientras en la epopeya la unidad de verdades y valores que se da entre el héroe y su mundo fundamenta una escritura sólida y sin contradicciones, en la novela asistimos por primera vez a una forma consciente de su propia fragmentación; por eso la novela plantea conflictos pero no soluciones, diferentes puntos de vista, no conclusiones.

En cuanto a la existencia de dos o más realidades contradictorias dentro de la novela, Octavio Paz plantea que esto sólo es posible a partir de la introducción del humor. Al relativizar (o como diría Paz: al volverlo todo ambiguo) los principios y verdades que conviven en la novela, éste permite su existencia a través de una especie de "fusión"

La realidad castellana es la que ahora vacila y parece inexistente. La desarmonía entre Don Quijote y su mundo no se resuelve, como en la épica tradicional, por el triunfo de uno de sus principios sino por su fusión. Esa fusión es el humor, la ironía [Paz 1979: p. 227].

Pero esta fusión no es del todo desproblematizada como pareciera querer verla Paz. Si en un primer momento hace posible la existencia de la novela, no debemos olvidar que su principal cualidad, la de volver todo ambiguo y relativo, es potencialmente corrosiva. Esto quiere decir que mientras el humor posibilita la convivencia de realidades, que justifica una suspensión del juicio moral, y por lo tanto justifica que la novela se construya sobre la base de su propia moral, por otro lado puede llegar a desestabilizar incluso las nociones básicas que hacen posible su existencia, a saber, el narrador así como el héroe novelesco, y puede poner en tela de juicio la noción de la novela como obra cerrada y a su mismo lenguaje, como veremos más adelante.

No obstante, la actividad subversiva del humor no es negativa para la forma misma de la novela, puesto que parece darle una movilidad asombrosa que le permite adecuarse a los constantes cambios del hombre en la modernidad. Desde un punto de vista genético del desarrollo de la novela, ciertas teorías de Kundera pueden servirnos para precisar más lo dicho anteriormente. Este autor habla de dos medios tiempos en la historia de la novela. El primer medio tiempo se iniciaría con las obras de Rabelais y Cervantes y tiene como características la

invención sin límites y la libertad de una creación que no está necesariamente regida por el imperativo de la verosimilitud. Sus características serían:

1) la eufórica libertad de la composición; 2) la constante proximidad de las historias libertinas y de las reflexiones filosóficas; 3) el carácter no serio, irónico, paródico, chocante, de estas mismas reflexiones [Kundera 1993: 88].

En cambio, el segundo medio tiempo de la novela, que comienza con Balzac, se basaría en el principio de "hacerle la competencia al registro civil": los personajes tienen nombre y apellido y carnet de identidad. Esto implica que la novela se registrará durante este tiempo bajo el imperativo de la verosimilitud; la invención prolífica de los primeros años se verá reducida a la creación de un mundo coherente y cotidiano. Asimismo, la forma de la novela se cerrará a las manifestaciones aledañas como el cuento, la fábula o la oralidad. Pero, sobre todo, el humor incisivo y omnipresente del primer medio tiempo será de muchas maneras negado por el imperativo de la seriedad que era necesaria para construir un retrato coherente.

Finalmente, Kundera agrega a su formulación la idea de un tercer medio tiempo, que sería el que se vive actualmente y en el que el espacio novelesco acepta incluso a otros géneros, desde el ensayo hasta la poesía. La forma de la novela se abriría considerablemente, lo que daría paso a una fuerte conciencia de la intertextualidad que permea todos los textos, así como el renacimiento del humor y un progresivo olvido de la idea de competir con el "registro civil":

Los mayores novelistas del período postproustiano (...) han sido extremadamente sensibles a la estética de la novela, casi olvidada, anterior al siglo XIX: han integrado la reflexión ensayística en el arte de la novela; han hecho más libre la composición; han reconquistado el derecho a la digresión; han insuflado en la novela el espíritu de lo no serio y del juego; han renunciado a los dogmas del realismo psicológico al crear personajes sin pretender entrar en competencia con el registro civil (como Balzac); y sobre todo: se han opuesto a la obligación de sugerir al lector la ilusión de lo real: obligación que gobernó soberanamente en todo el segundo tiempo de la novela [Kundera 1993: 83].

Sin embargo, es necesario matizar estas apreciaciones. Si bien él afirma que en el segundo medio tiempo de la novela el humor habría desaparecido en pos de otros intereses de

los autores, esto no sólo es discutible en muchos casos sino que puede llevar a grandes equívocos. Así, hay que enfatizar no tanto la presencia concreta del humor como tal sino en la clase de humor con el que estamos tratando. En el segundo medio tiempo de la novela no deja de existir humor, sobre todo ironía y sátira, sino que éste no pone en juego efectivamente los principios de la novela, ni funciona como agente corrosivo de las obras que lo incluyen.

Retomando las ideas de Kundera podemos decir que dentro de esta configuración de tiempos en la novela, uno de los factores fundamentales para estos cambios formales es el humor como motor de propuestas estéticas diferentes y visiones de mundo ampliadas. Veamos.

En el segundo medio tiempo de esta historia de la novela la forma de la obra cobra mayor importancia, así como sus estatutos. En este medio tiempo reina el narrador omnisciente y se elabora la idea del personaje principal: el héroe. De acuerdo con el imperativo de la verosimilitud, el héroe debía ser lo más real posible, por lo tanto se conforma una especie de molde que debe ser llenado por cada autor con algunas variantes. La forma ya estaba dada y el autor o el compositor la llenaban de la mejor manera posible. Había una libertad restringida que parecía ser símbolo de armonía.

El humor se encarga de corroer esta forma cerrada que dominó el segundo medio tiempo de la novela abriendo y desestabilizando los estatutos que la sostenían y la hacían inflexible. Vale decir que con Kafka el imperativo de la verosimilitud dio de bruces contra el suelo y se descubrió, sin lugar a dudas, que la parodia y la creación libre de la imaginación pueden dar mejor cuenta de los procesos que vive el hombre que la mimesis de la sociedad:

Así pues, mediante el juego paródico (el juego de los tópicos) Kafka trata por primera vez su tema más importante, el de la organización social laberíntica en la que el hombre se pierde y va hacia su perdición. (Desde el punto de vista genético: es en el mecanismo cómico del escritorio del tío donde se encuentra el origen de la aterradora administración del castillo.) Kafka pudo captar este tema, tan grave, no mediante una novela realista, apoyada en un

estudio de la sociedad a lo Zola, sino precisamente mediante el camino aparentemente frívolo de la "literatura a partir de la literatura", que otorgó a su imaginación toda la libertad necesaria (libertad de exageraciones, enormidades, improbabilidades, libertad de invenciones lúdicas) [Kundera 1993: 90 — 91].

El humor, creador de movimiento y fuente de desmitificación permanente, es una de las nociones fundamentales para la comprensión de la movilidad y los cambios que ha sufrido la forma novelesca desde sus comienzos .

Uno de los elementos cruciales para la actividad del humor es su carácter interior al lenguaje. Así, el humor crea su propio lenguaje, sus propios giros lingüísticos y lo hace de muy diversas maneras. En este sentido, a diferencia de autores como Bergson, que encuentra lo gracioso en los accidentes corporales o como Baudelaire que designa como un punto importante en la comicidad a la caricatura, Freud basa sus apreciaciones en el carácter del lenguaje cómico, o sea en el chiste, en las diferentes y sutiles maneras en que el lenguaje deviene gracioso:

Mas si el carácter chistoso de nuestro ejemplo no se esconde en el pensamiento, tendremos que buscarlo en la forma de la expresión verbal. Examinando la singularidad de dicha expresión, descubrimos en seguida lo que podemos considerar como técnica verbal o expresiva de este chiste, la cual tiene que hallarse en íntima relación con la esencia del mismo, dado que todo su carácter y el efecto que produce desaparece en cuanto se lleva a cabo su sustitución [Freud 1952: 17].

Freud le da tanta importancia al lenguaje como a los silencios que pueden ser constitutivos del chiste, lo sobreentendido, lo no explicado, lo que se deja al ingenio de cada cual son parte importante del chiste, el cual pierde su gracia si lo explicamos demasiado, si lo decimos en demasiadas palabras. El lenguaje es un material maleable para el chiste que se vale muchas veces de frases hechas, de clichés o de trozos de literatura muy conocidos para penetrarlos y sembrar en su interior su propio lenguaje, para hacerlos explotar en fragmentos de ironía y para parodiar a los que los dijeron por primera vez. Así,

[1]as palabras constituyen un material plástico de gran maleabilidad. Existen algunas que llegan a perder totalmente su primitiva significación cuando se emplean en determinado contexto [Freud 1952: 31].

Esta búsqueda de la dispersión o la anulación de sentidos se hace a partir del mismo lenguaje. Uno de los últimos reductos del verdadero humor corrosivo se puede encontrar en la utilización de la parodia. Esta forma sacada de la retórica adquiere fuerza en la novela al tener un carácter particularmente semántico. Así, el humor pertenece a los mismos códigos a los que corrompe, aprovecha su interioridad para ejercer su fuerza:

Al leer a Cervantes, no quedamos subyugados por el dominio de una ley redescubierta o "eterna", y tampoco presuponemos una ley que se aplica a nosotros. Sencillamente criticamos junto con Cervantes un conjunto de marcos culturales e intertextuales. Así, la realización del humor funciona como una forma de crítica social. El humor siempre es, sino metalingüístico, sí metasemiótico: a través del lenguaje verbal o algún otro sistema de signos, pone en duda otros códigos culturales. Si hay una posibilidad de transgresión, está más bien en el humor que en lo cómico [Eco 1998: 19].

Si la novela es un lenguaje en busca de un cierto sentido, una cierta construcción de mundo, el humor busca revertir esos sentidos, actúa de igual manera que una visión carnavalesca del mundo: metafóricamente hablando, busca el sinsentido o la pluralidad de sentidos que impidan la existencia de una verdad totalizadora o englobante, y entre estos dos polos del sentido se desenvuelve su hacer. Se busca acceder de alguna manera al mundo al revés, aquel donde se coronan a los tontos y los burros asisten a misa, como una suerte de suspensión de cualquier verdad que pueda propagarse en la novela.

Como anotaba Bajtín, en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, el lenguaje cómico es exterior a las fuerzas ordenadoras tales como el Estado y la Iglesia y se forma semi - ilegalmente a la sombra de éstas, desordenándolas, desistematizándolas, negando la reproducción de moldes, etc. Por eso, esta actividad se realizaría básicamente a través del lenguaje: el humor logra apropiarse también de las formas usuales del lenguaje religioso o

estatal, para revertirlas, parodiarlas y así desarmar cualquier discurso autoritario o unívoco desde adentro, con sus propias armas:

De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas "al revés" y "contradictorias, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (" la rueda") del frente y el revés, y por las distintas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un "mundo al revés" [Bajtín 1987: 16].

Sin embargo, el humor en los casos que apunta Bajtín aparece como una fuerza exterior: por un lado está el discurso y por otro, el contradiscurso. Si bien este último se sirve de los mismos elementos que pretende parodiar, ninguno de los dos discursos están presentes en una misma escritura: están separados física y temporalmente. En cambio en las creaciones literarias posteriores, como la novela, el humor se encuentra al interior de la forma misma, es parte de su escritura propiamente dicha y el fundamento de su contradicción característica. En este caso, el humor cumple las mismas funciones corrosivas de un determinado texto. Pero en muchos casos, el orden que se quiere contradecir está presente en la misma novela de muy diversas maneras: como el pensamiento y las ideas de uno de los personajes, del narrador, o el del personaje principal. Incluso puede estar presente como un texto adjunto hallado por alguno de ellos. Las posibilidades pueden ser varias e ir dependiendo de la misma novela.

Esta diferencia se debe a que en la Edad Media europea, que es la etapa que interesa a Bajtín, la observancia de las reglas era común a todos de manera muy estricta: las reglas de la Iglesia y las del Estado feudal estaban siempre presentes. Por esto mismo, en la época del carnaval no era necesario explicar que una misa de tontos era una parodia de la misa que se respetaba durante todo el año; o que la coronación de los reyes y reinas de las fiestas era una burla del régimen que tenían que respetar a diario. En cambio, en nuestras épocas estas reglas

parecen ser más difusas, no porque sean más débiles sino porque su número es mayor y cada sociedad parece obedecer reglas diferentes. Éstas no están explícitas en todos los casos ni son claras para todos, por lo tanto hay que aclararlas en el texto, evidenciarlas de alguna manera.

El humor se ocupa de corroer y desarmar estos discursos al interior de la novela así como los que se puedan relacionar a ésta. Para aclarar este planteamiento es necesario recurrir a la noción de intertextualidad como diálogo entre textos de muy diversa naturaleza, asunto que retomaremos en otro apartado. Bástenos aclarar que si bien el humor afecta internamente a los discursos de la novela, puede también extenderse a los discursos que ella misma va evocando en su hacer: los textos que va llamando a formar parte de ella, los textos a los que alude o los que critica. Esto implica a la actividad de la lectura. Es necesario precisar las maneras en las que el humor actúa dentro de cada novela puesto que no hay moldes que se puedan aplicar. Implica también una ampliación del campo de estudio a los textos que la novela llama de una manera u otra, pero a la vez hace el estudio más productivo al verificar varios niveles de subversión.

A este fenómeno llamamos la actividad virulenta del humor: penetra el cuerpo del texto valiéndose de los mismos componentes de éste y comienza a carcomer, afectando y contagiando, a los organismos que hayan estado en contacto. Al igual que un virus, no posee una manera de actuar del todo clara o delimitada, sino que se basa en las características y debilidades del sujeto afectado.

Por consiguiente, la trasgresión del humor no reconoce límites. Según Bajtín ésta se da a todos los niveles de la sociedad: es una reversión real de los órdenes establecidos, pero tiene un límite temporal, esta libertad irrestricta es solamente momentánea:

A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la

abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto [Bajtín 1987: 15 (énfasis nuestros)].

No obstante, se requiere realizar un contrapunto entre las épocas en las que la seriedad y el rigor se acatan y la época del carnaval, aquella en la que se ridiculizan o se parodian los estatutos y las instituciones de la primera época. Es por lo tanto un límite puramente temporal: el momento de la seriedad y el momento del carnaval, con la connotación de una cierta regla que marca estos dos tiempos.

Por otro lado, si el humor en nuestro tiempo parece no tener límite alguno, esta omnipresencia del humor tiende a desvirtuarlo, a quitarle su verdadera característica de crítica. Nos vemos forzados entonces a aclarar que si bien lo que más le interesa a nuestro estudio es la existencia de un humor corrosivo, no todo humor es corrosivo. Es más, existe un humor signado por el imperativo de servir a un cierto orden o Estado; existe un humor que no critica, no pervierte sino que opta por adormecer o por hacer aceptables las reglas de cierta visión de mundo.

El humor corrosivo se establece entonces como un dispositivo esencial a la formación novelesca que, junto con otros elementos, le da movilidad y apertura a ésta, como un elemento que critica y que no permite que ninguna verdad absoluta pueda erigirse en el texto, contraponiendo un toque paródico o una pluralidad de sentidos.

El humor que le interesa a nuestro estudio es, sobre todo, un recurso dentro de otros para abrir el espacio del texto a otras lógicas, convertirlo en un lugar donde no se pueda asegurar la existencia de jerarquías dominantes, sino más bien la existencia de varias voces, vacíos y silencios. La novela se sirve del humor para lograrse en cuanto texto o posibilidad textual ignorando la potencialidad destructiva de este elemento que, aprovechándose de las

particularidades de cada texto, lo carcome y lo abre hacia una explosión de sentidos que se realiza a partir de las nociones más estables de la novela: el narrador, el lector y los personajes; y por otro lado se sirve de la intertextualidad para explotar los sentidos.

1.2 Negación de la obra como unidad cerrada

La presencia del humor en una novela marca, como se decía en el anterior apartado, una apertura por parte del texto hacia otras textualidades que van a relativizar cualquier postulado o solución que surja en la novela; el humor se ocupa de pervertir el sentido, de desviarlo, de mantener una tensión constante entre los sentidos.

Entre las numerosas definiciones que recibe el humor, Charles Baudelaire, que define a lo cómico como la sensación de superioridad con respecto a lo que nos provoca risa, parece tener un desliz, un lapsus significativo, al calificar a éste de satánico:

Lo que bastaría para demostrar que lo cómico es uno de los más claros signos satánicos del hombre y una de las numerosas pepitas contenidas en la manzana simbólica, es el unánime acuerdo de los fisiólogos de la risa sobre la razón primera de ese monstruoso fenómeno [Baudelaire 1987: 23].

Baudelaire apunta que en el paraíso terrenal no había risa, ésta sobreviene con la caída y la expulsión, de la misma manera en que los sabios de la iglesia católica alejan la risa de sus labios y de sus escritos como si fuese la tentación misma. La risa demuestra debilidad, al igual que las lágrimas; devela una dimensión de los afectos que en el paraíso no existía. A la vez, se refiere también a otra fase de éste fenómeno: el conocimiento, una de las pepitas de la manzana simbólica. Recordemos que la manzana proviene del árbol de la ciencia del bien y del mal y por lo tanto implica conocimiento, el poder reconocer entre lo bueno y lo malo. La risa involucra un conocimiento que aleja al hombre de su dios. Pero este atributo satánico no se puede aplicar, según este autor, a todos los tipos de comicidad. Frente a la risa satánica se verifica también la existencia de una risa inocente de los juegos de los nidos, las payasadas:

Muchos de los espectáculos que excitan la risa en nosotros son bien inocentes, y no sólo las diversiones de la infancia sino también muchas cosas que sirven para el divertimento de los artistas, nada tienen que ver con el espíritu de Satán [Baudelaire 1987: 33].

Si bien la distinción entre una risa impregnada por el espíritu de Satán y una que estaría libre de él no es mayormente elaborada ni es retomada más adelante en el estudio de Baudelaire, dicha idea toca un punto crucial para el entendimiento de este fenómeno. El humor es satánico porque pervierte el camino del sentido único, lo desvía y lo multiplica a través de juegos de espejos. Actúa veladamente, como la seducción. De una manera transversal, nunca frontal, está ahí para el que se atreva a leerlo, dispuesto a soltar sus sentidos como pequeños demonios. Es un rebelde de los órdenes monológicos y teológicos.

Así, cuando retomamos las ideas de Kristeva es que aparece el humor en todo su carácter satánico:

(...) el carnaval impugna a Dios, autoridad y ley social; es rebelde en la medida en que es dialógico (...) [Kristeva 1981: 209].

Kristeva, al retomar los paragramas de Saussure, habla de progresiones numéricas para los diferentes tipos de lenguajes. La progresión O -1 corresponde al lenguaje comunicativo, monológico y teologizante. Es un lenguaje marcado por la univocidad: sólo hay un sentido posible, el de la denotación del mismo enunciado. En cambio, el lenguaje poético obedece a una progresión numérica O - 2 porque en su estructura se pueden encontrar al menos dos sentidos.

Esta distinción puede inicialmente separar al lenguaje comunicativo del lenguaje artístico y literario. Mas, ésta no siempre se expresa tan clara si tenemos presente novelas cuya escritura puede tender al lenguaje monológico: las de denuncia, las que defienden una tesis política, el primer indigenismo, etc. De la misma manera, los matices e ironías que puede llegar a albergar el lenguaje comunicativo.

Metafóricamente, Kristeva le atribuye al 1 del discurso monológico el carácter de Dios, un orden único, inmutable y eterno que se podría contraponer aquí a la perfección con la satanización de la que habla Baudelaire. El humor es uno de los demonios que propagan el sinsentido y la contradicción, la crítica que representa un orden más bien juguetón, mutable y momentáneo.

1.2.1 El humor como máquina de guerra

Ahora bien, esta distinción entre textos involucra dos actitudes distintas, dos diferentes tipos de narradores, dos tipos de escritura radicalmente separados: el primero es el de la obra cerrada y el segundo es el de la obra abierta. La obra cerrada aboga por una unidad de sentido en su interior. Por lo tanto, requiere de un narrador omnisciente y de una escritura que se cierra a la intertextualidad como juego, parodia o multiplicidad de enfoques. Tiene la pretensión de la verdad como su horizonte.

En contraposición, a la obra abierta corresponde una proliferación de sentidos que favorece a una lectura más libre del texto: su forma crea una serie de narradores que se alejan de la omnisciencia. Asimismo, produce una apertura hacia un afuera significativo del texto al incluir a una variedad de otros textos que van a jugar con el texto primero, integrándose, negándose y formando una obra de arte que difícilmente se podría considerar acabada:

El carnaval es esencialmente dialógico (hecho de distancias, relaciones, analogías, oposiciones no excluyentes). Ese espectáculo no conoce rampa. Ese juego es una actividad; ese significante es un significado. Es decir que dos textos se alcanzan, se contradicen y se relativizan en él [Kristeva 1980: 208 - 209].

El texto se concibe así como una apertura. En primer lugar al interior del mismo texto, al negar la importancia de la verdad del narrador, lo que permite la subsistencia de otras verdades complementarias u opuestas. Después, al abrir su espacio a los otros textos que llegan

a cumplir la misma función relativizadora, y por último, al abrirse de una manera más intensa hacia el lector. Este último será el responsable de activar los juegos y los sentidos que puedan hallarse en su interior así como crear otros al trasponer su lectura a la superficie del texto.

Así planteadas las cosas, debemos matizar las afirmaciones hechas con respecto a la obra abierta y la obra cerrada, ya que estas diferenciaciones no pretenden ser dogmáticas ni tampoco pueden ser consideradas como una línea divisoria entre los textos. En realidad, es muy difícil decir con certeza, en la práctica real de la lectura, cuál obra es cerrada y cuál no. Para profundizar y matizar estas nociones recurriremos a las teorías de Deleuze y Guattari, dado que éstas se relacionan profundamente con nuestra lectura.

Con respecto al carácter rizomático de la escritura, estos autores apuntan que un libro no puede ser entendido como un objeto puro, ni puramente abierto ni absolutamente cerrado. Esto provocaría que en un mismo libro se den dos corrientes, una que tiende a ordenarlo y otra a desordenarlo:

En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también hay líneas de fuga, movimientos de desterritorialización, y de desestratificación [Deleuze y Guattari 1981: 9 - 10].

Un libro es una multiplicidad que no puede ser leída en términos de un "significado profundo" o una "moraleja", como las que se pretenden en la educación escolar. Frente a la inmanencia del sentido está el movimiento de devenir. El libro no es un objeto a comprender, sino una maquinaria cuyo funcionamiento debemos desentrañar:

Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo [Deleuze y Guattari 1981: 10].

Esto es precisamente lo que pretende nuestra lectura: no buscar un sentido oculto y único a la obra literaria sino trabajar en la especificidad del texto, acariciando los detalles para ir descubriendo su funcionamiento. Al ir desarrollando el funcionamiento de esta máquina cabe también la interrogante por las máquinas (textuales o no) que intervienen en ésta, las maquinarias con las que establece relaciones:

Un libro sólo existe gracias al afuera y en el exterior. Puesto que un libro es una pequeña máquina, ¿Qué relación, a su vez medible, mantiene esa máquina literaria con una máquina de guerra, una máquina de amor, una máquina revolucionaria, etc... , y con una *máquina abstracta* que las genera? [Deleuze y Guattari 1981: 10].

Al ser una construcción rizomática, la obra literaria establece constantemente relaciones hacia un afuera, aperturas diversas y ramificaciones productivas. En consecuencia, frente a una obra que se pretende última con respecto a su sentido se contraponen una obra múltiple que ofrece varias entradas y salidas a la manera de una madriguera. Sus múltiples líneas de sentidos se van relacionando con el lector que las irá descubriendo y produciendo.

Cabe aclarar aquí que en realidad casi no existe la obra literaria que sea efectivamente unívoca. Si bien hay obras de tesis u otras con propuestas estéticas inflexibles, muchas veces contamos con los lapsus del autor, o con las intertextualidades que a veces desmienten las tesis expresadas, con el humor que contradice y niega. Una lectura un poco perspicaz sirve para detectar estas contradicciones que son una puerta abierta para revertir los textos o encontrar las posibles corrosiones.

El texto rizomático se define por oposición a otro texto cuyo funcionamiento sería, hablando de maquinarias, esencialmente binario. Se basaría en progresiones de una verdad absoluta o en oposiciones simples de dualidad. Esta lógica implica un solo movimiento que va desde la existencia de un sentido único hasta la simple negación de un postulado para instalar otro en su lugar.

Dentro de esta lógica puede haber manifestaciones de humor, pero éstas no ponen en duda los postulados fundamentales de la obra, no se atreven a poner en juego otros elementos que puedan arriesgar la univocidad del texto. Al contrario, el humor corrosivo tiende a incluir en su juego las textualidades de la novela. Esto lo hace en el sentido fuerte de juego: como una cosa seria, un enfrentamiento en el que ya no se permiten instauraciones definitivas: el juego más serio que hay: el jugarse a uno mismo, jugárselo todo. A través de ese proceso, se rompe con la lógica de la dicotomía para instalar otra lógica, una que tiene que ver con las multiplicidades, con las aperturas del texto y las negaciones de la jerarquía:

Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales escapa sin cesar. Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. Esas líneas remiten constantemente unas a otras. Por eso nunca debe presuponerse un dualismo o una dicotomía, ni siquiera bajo la forma rudimentaria de lo bueno y lo malo [Deleuze y Guattari 1981: 15].

Desde esta lógica se pueden plantear otras posibles, para empezar la del enfrentamiento ya no frontal sino lateral. Ésta, al ser una emboscada, impide la instauración de uno de los contrincantes, relaciones de relativización en las que "lo bueno y lo malo sólo pueden ser el producto de una selección activa y temporal, a recomenzar" [Deleuze y Guattari 1981: 15], relaciones de movilidad, mediante las cuales el texto adquiere devenires variados.

Aquí surge la idea de que el libro, más allá de ser un mero reflejo del mundo, hace rizoma con éste:

Igual ocurre con el libro y el mundo: el libro no es una imagen del mundo, según una creencia muy arraigada. Hace rizoma con el mundo, hay una evolución paralela del libro y del mundo, el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo (si puede y es capaz) [Deleuze y Guattari 1981: 16].

El libro es un objeto abierto en sus ramificaciones hacia el mundo, hacia la historia, pero también hacia otros textos. Al romper los moldes de la novela, al posibilitar estos otros

movimientos, el humor se constituye en uno de los mecanismos que logra esta apertura. Éste es un punto importante de nuestro estudio que abrirá la lectura del humor hacia otros espacios, permitiendo así una primera apertura práctica hacia los temas que hemos denominado el del narrador y el de la intertextualidad. En suma, las manifestaciones del humor dentro y fuera de la obra.

La apertura a través del humor que se hace desde el interior del texto se logra al nivel de la poética. Partiremos primero de una esencialidad lingüística del lenguaje del humor, de su carácter semiótico, o, mejor dicho, *metasemiótico*, toda vez que el humor que interesa a este estudio tiene esa característica:

Al leer a Cervantes, no quedamos subyugados por el dominio de una ley redescubierta o "eterna", y tampoco presuponemos una ley que se aplica a nosotros. Sencillamente criticamos junto con Cervantes un conjunto de marcos culturales e intertextuales. Así, la realización del humor funciona como una forma de crítica social. El humor siempre es, sino metalingüístico, sí *metasemiótico*: a través del lenguaje verbal o algún otro sistema de signos, pone en duda otros códigos culturales. Si hay una posibilidad de transgresión, está más bien en el humor que en lo cómico [Eco 1989: 19].

Aquello implica un hacer poético que se da en dos niveles. El primero supone una relación de y frente al sentido, el humor que niega el sentido único, que lo pervierte por la lógica del juego. El segundo tiene que ver con una pragmática, en el sentido fuerte de práctica, praxis. Esta pragmática se hace verificable en preguntas como: ¿Qué hace el humor en la novela, qué cosas pone en juego?, ¿qué relaciones plantea con el lector y con el afuera de la obra? El texto no sólo dice algo sino que hace algo, primero con el lector, pero se extiende a los otros campos con los que hace rizoma. Podemos diferenciar al humor de la ironía a través de esta pragmática, la ironía establece una jerarquía de juicio a diferencia del humor que hace móvil algo, que pone en duda. El humor no consagra nada. En este sentido la sátira también implica una censura, una valoración, un juicio.

Así planteadas las cosas, una idea fundamental para entender la relación entre humor y rizoma es la de la jerarquía. En un sistema de tipo arborescente hay una jerarquía marcada, una cosa da a lugar a otra, se busca un orden que parte de una jerarquización del todo, una organización tronco - ramas - hojas, de la misma manera en que en algún momento se pueda entender a la novela en términos de principio - nudo - desenlace:

Los sistemas arborescentes son sistemas jerárquicos que implican centros de significancia y subjetivación, autómatas centrales con memorias organizadas. Corresponden a modelos en los que un elemento sólo recibe informaciones de una unidad superior, y una afectación subjetiva de uniones preestablecidas [Deleuze y Guattari 1981: 21].

Dentro de una lógica rizomática la jerarquía se vuelve impensable. No hay un origen claro o único, no hay una genealogía, ni una direccionalidad única. El humor desestabiliza las jerarquías que puedan prevalecer en el texto. La obra bajo la influencia del humor, entre otras fuerzas, ya no puede concebirse como una linealidad, se vuelve desmontable, alterable, abierta y con muchas entradas. Ya no hay centros de significancia que puedan configurar la obra sino configuraciones posibles, dibujos trazables por el lector, coreografías en las que participa tanto el lector como el autor de la obra:

Resumamos los caracteres principales de un rizoma: a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no - signos [Deleuze y Guattari 1981: 25].

Por consiguiente, la primera diferenciación entre el espacio de la obra cerrada y la obra abierta es el carácter rizomático de esta última. La obra, al volverse porosa al deseo del lector, abandona las pretensiones de una linealidad y lógica absolutas y se va volviendo reversible, fragmentaria. La lectura, aunque en muchos casos se realice de manera aparentemente lineal, es la destinada a darle sentido a la fragmentación y ubicuidad de la novela contemporánea. Los sentidos proliferan y se van construyendo acumulativamente. Por lo tanto, se podría decir que

la multiplicidad de lecturas va generando multiplicidades de sentidos y, en última instancia, varias obras a partir de un mismo libro.

Este punto lleva a la distinción que realizan Deleuze y Guattari de los espacios lisos y estriados. Un espacio estriado es el del texto monolítico, el de la obra cerrada, ya que ésta tiene toda una serie de reglamentaciones relativamente claras e inamovibles en su estructura. El narrador, la gramática, la búsqueda de la verdad y la imposibilidad de abrir su espacio a un afuera significativo son algunas de esas reglas que van a estriar este espacio.

Los términos en los que se entiende la naturaleza rizomática de la obra pueden ser traducidos, o mejor dicho, comunicados, con los términos de lo liso y lo estriado. Recordemos que en las obras literarias se dan dos corrientes: una que ordena y reglamenta la obra a la vez que la petrifica y le niega movimiento, mientras que la corriente inversa dota de movimiento a través de las aberturas, proliferaciones y líneas de fuga. Ésta es la que desjerarquiza, la que invierte o pervierte los estatutos ordenadores.

La primera corriente tiende a estriar el espacio de la obra y la segunda tiende a alisarlo. Ambas conviven en la obra, van creando a fuerza su grosor particular:

El espacio liso y el espacio estriado, - el espacio nómada y el espacio sedentario, -el espacio en el que se desarrolla la máquina de guerra y el espacio instaurado por el aparato de Estado, no son de la misma naturaleza. Unas veces podemos señalar una oposición simple entre los dos tipos de espacios. Otras debemos indicar una diferencia mucho más compleja que hace, que los términos sucesivos de las oposiciones consideradas no coincidan exactamente. Otras, por último, debemos recordar que los espacios sólo existen de hecho gracias a las combinaciones entre ambos: el espacio liso no cesa de ser traducido, transvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente restituído, devuelto a un espacio liso [Deleuze y Guattari 1981: 483 - 484].

Pese a que no podemos hacer distinciones tajantes con respecto a los elementos que podrían contribuir a cualquiera de estos dos espacios, sí podemos esbozar un mapa de las fuerzas de estriamiento; éstas tienden a ordenar y reglamentar el espacio del libro, el narrador,

en primer lugar, pero también otras voces que penetran el espacio de la novela para emitir juicios o esbozar jerarquías.

En contraposición, entre las fuerzas que tienden a hacer rizomática y alisar el espacio de la obra abriendo su espacio a las posibles multiplicidades se encuentra el humor. Un humor que desjerarquiza la voz del autor - autoridad - autoritaria, y se burla de los personajes o pone en juego la inteligencia del lector. Un humor que abre la obra hacia las manifestaciones intertextuales, que vuelve heterogéneo el espacio:

El espacio liso del *patchwork* muestra suficientemente que lo "liso" no quiere decir homogéneo, al contrario: es un espacio amorfo, informal y que prefigura el *op 'art* [Deleuze y Guattari 1981: 485].

La obra abierta, al ser heterogénea, está consciente de su movimiento y su fluctuación, es un espacio liso atravesado por caravanas de sentidos, movilizado por el deseo del lector, un espacio en donde las verdades se pueden discutir. Todo esto contribuye a construir una obra de arte sorprendentemente móvil.

En este caso, al ser exterior a las fuerzas ordenadoras y a las verdades monolíticas de la Iglesia o del Estado, el humor pretende alisar los espacios de los textos. Al desarrollarse en el espacio liso, o más aún, al alisar los espacios, el humor deviene máquina de guerra, vehículo de la heterogeneidad y de la batalla de los sentidos.

Suponemos que el lenguaje del humor ha sido apropiado por la novela, de la misma manera que el Estado se ha apropiado de la máquina de guerra en la medida en que ésta le sirve como institución militar, sin darse cuenta de que tarde o temprano este lenguaje podía llegar a revertir su propio vector de destrucción hacia la misma forma que lo estaba alojando. El humor flexibiliza los estatutos ordenadores de la novela, y en otros casos los va desestabilizando hasta que la novela pierde todo orden. Esto es lo que va a generar que la obra

se deje de concebir como una unidad cerrada para pasar a convertirse en una apertura corporal e intertextual.

Lo estriado es lo que sigue el molde trazado, el patrón fijo. Lo liso rebalsa el molde, crea sus propias variaciones:

Volviendo a la oposición simple, lo estriado es lo que entrecruza fijos y variables, lo que ordena y hace que se sucedan formas distintas, lo que organiza las líneas melódicas horizontales y los planos armónico verticales. Lo liso es la variación continua, es el desarrollo continuo de la forma, es la fusión de la armonía y de la melodía en beneficio de una liberación de valores propiamente rítmicos, el puro trazado de una diagonal a través de la vertical y de la horizontal [Deleuze y Guattari 1981: 487].

El carácter de máquina de guerra, aquel que alisa los espacios a través de las propias fluctuaciones de la materia en la que se emplaza, da su matiz virulento a esta noción del humor. El humor va fluctuando de obra en obra, es un mutante dentro del lenguaje, pero también va rompiendo moldes, negándose a lo establecido, poniendo el énfasis en las fluctuaciones, en las relaciones que establece entre la maquinaria del texto y del mundo.

Aquí lo que nos interesa es el cuerpo de la obra, hablando también en términos de contagio, y su contacto con el afuera textual y discursivo a la manera del cuerpo grotesco que nos describe Bajtín:

La vida es descubierta en su proceso ambivalente, interiormente contradictorio. No hay nada perfecto ni completo, es la quintaescencia de lo incompleto. Esta es precisamente la concepción grotesca del cuerpo. A diferencia de los cánones modernos, el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz [Bajtín 1987: 29 — 30].

Esto se relaciona con la noción de máquina de guerra: el lenguaje del humor como un vector de velocidad dentro de la forma novelesca crea otras formas, se sirve de otros medios pero, sobre todo, abre la forma de la novela para que puedan atravesar por ella.

Cabe aquí aclarar que el humor en sí no es garantía de nada. No todos los tipos o las manifestaciones del humor logran el movimiento que se requiere para alisar espacios. Se verifica aquí la existencia de ciertos tipos de humor, como, por ejemplo, la sátira y la ironía que definimos más arriba, que ridiculizan algo para afirmar otra cosa como la verdad absoluta, estructuras que sirven para reafirmar la ley o la verdad, en las que no se da cabida a la duda. En último caso, las manifestaciones y los haceres del humor se verán ya en la lectura de las obras, en la manera en que este humor trabaja al interior de ellas.

13 La intertextualidad hacia una explosión de sentidos

Si la obra literaria es una máquina rizomática en permanente relación con otras máquinas, máquinas del orden de la realidad objetiva, así como máquinas textuales, literarias o no, la manera específica en que la máquina de la obra se ensambla con las otras máquinas que constituyen su afuera significante es la intertextualidad. Esta es la denominación que acuña Julia Kristeva para un proceso tan viejo y vital como la literatura misma, la relación que un texto establece con su afuera textual, sea éste elegido voluntariamente o absorbido inconscientemente. Cada texto transforma y actualiza otros textos y ésta es la especificidad de su hacer, es su rasgo distintivo.

Estamos entendiendo el texto como un espacio de acciones productoras de sentido. Nos enfrentamos así a un texto construido de forma múltiple, una maquinaria cuyo funcionamiento debemos desenmarañar. En este sentido, se toma como parámetro principal la intertextualidad entendida como una práctica potencialmente productiva, un espacio donde podemos rastrear los haceres de la obra en cuestión. Muchas veces los textos que se introducen en ésta problematizan las tesis postuladas, las afianzan, o tienden a negarlas, también realizando

un movimiento que puede llegar a ser muy revelador desde una lectura cercana al texto. El estatuto de la palabra al interior de la obra literaria se define según Kristeva [1980]:

a) horizontalmente: la palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario; y

b) verticalmente: la palabra en el texto está orientada hacia el corpus literario, de manera anterior o sincrónica.

De esta manera tenemos representada la idea del texto como doble, que será siempre tomada por Kristeva para explicar la intertextualidad. Por un lado están el sujeto de la enunciación y su destinatario y por otro lado estarán el texto y el contexto:

Ambos ejes coinciden para desvelar un hecho capital: la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto)[Kristeva 1980: 190 - 1er Tomo].

Por lo tanto, la relación que tienen los textos se constituye como fundamentalmente creadora y originadora en última instancia del texto, según Bajtín:

Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto [Kristeva 1980: 191 - 1er Tomo].

Estos movimientos textuales implican a su vez la existencia de un lector que sea capaz de desentrañar este tejido doble. Un lector que tenga la aptitud de leer no sólo los textos que se involucran en la composición de determinada obra para confirmar su existencia sino que arme con estas presencias dibujos, relaciones e imbricaciones. Aquí, el autor en obra² es el que va a poner las reglas del juego intertextual mientras que el lector debe reconocer las marcas, las pistas que le va dejando el autor para seguir el juego. La obra es una maquinaria textual que debe ser puesta en movimiento por una máquina de lectura que va a ensamblarse con ella a través de estas marcas, de estas pistas que permiten la continuidad de un juego en el que ambos actantes están implicados:

² No nos interesa el autor de carne y hueso, sino su desdoblamiento textual, al que llamaremos autor en obra.

Como supe más tarde, ese tipo de estudio correspondía a la pragmática del texto o, al menos, a lo que en la actualidad se denomina pragmática del texto; abordaba un aspecto, el de la actividad cooperativa, en virtud de la cual el destinatario extrae del texto lo que el texto no dice (sino que presupone, promete, entraña e implica lógicamente), llena espacios vacíos, conecta lo que aparece en el texto con el tejido de la intertextualidad, de donde ese texto ha surgido y donde habrá de volcarse: movimientos cooperativos que, como más tarde ha mostrado Barthes, producen no sólo el placer, sino también, en casos privilegiados, el goce del texto [Eco 1987: 13].

Sin embargo, esta noción de intertextualidad parece reducirse al espacio de lo puramente textual. Si retomamos la idea del texto que hace rizoma con el mundo nos daremos cuenta de que las relaciones que mantiene el texto con su afuera no son solamente del orden de lo textual, sino que rebasan esa noción. Las relaciones que el texto establece con el mundo pueden ser muy variadas, desde los acontecimientos reales hasta la ideología del autor hay todo un campo que se nos escapa a este respecto.

Estas apreciaciones sobre la intertextualidad conducen a abordar la noción de *ideologema* puesto que ambas están interconectadas. El *ideologema* plantea la relación textual con un afuera significativo, al hacer explícita la potencialidad del mundo de influir en la palabra escrita, y a la inversa, la facultad de la palabra de influir en el mundo:

Los enunciados novelescos se encadenan en la totalidad de la producción novelesca. Estudiándolos así, constituiremos una tipología de los enunciados novelescos para buscar, en un segundo momento su procedencia extra novelesca: las funciones definidas en el conjunto textual extra - novelesco T_e toman un valor en el conjunto textual de la novela T_n . El *ideologema* de la novela es justamente esa función intertextual definida sobre T_e y con valor en T_n [Kristeva 1980: 150 - 1er Tomo].

Esta ecuación requiere aclarar el concepto de *ideologema*. Este es el eje donde se ponen en juego los intertextos de la "realidad", la situación política, el momento histórico, así como la ideología del sujeto que enuncia. Por lo tanto, este eje se constituirá en una especie de conjunción entre ambos enunciados, el de la novela y el extra - novelesco.

La idea de novela rizoma del mundo permite conjeturar en primera instancia una relación no lineal con estos textos extra - novelescos o de la realidad así como permite conjeturar la relación inversa, la novela en el mundo produciendo cosas, movimientos que afectan al entorno, donde la ya señalada corrosión por parte del humor se podría extender a otros espacios ya discursivos o del hacer cotidiano.

Se hace necesario recurrir a una nueva especificación de la noción de poética previamente aplicada a la actividad del humor. La poética se dedica a leer los textos en este problemático conjunto: se aboca a leer las interrelaciones y las relaciones en cuanto devienen problemáticas. Se dedica al texto en cuanto cruce de textos en el que se puede leer la multiplicidad, el texto en tanto rizoma del mundo en el sentido más amplio de la expresión. Esto se hace desde el interior de los textos, acariciando el detalle del que están formados, única manera real de acercarse a su hacer intertextual, pues, como decía Genette:

El objeto de la poética (decía yo poco más o menos) no es el texto considerado en su singularidad (esto es más bien asunto de la crítica), sino el *architexto* o, si se prefiere la architextualidad del texto (...), es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes - tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc. - del que depende cada texto singular. Hoy yo diría, en un sentido más amplio, que este objeto es la *transtextualidad* o transcendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como "todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos" [Genette 1990: 9 - 10].

Ahora bien, ¿cuál es la relación específica entre la intertextualidad y el humor? Más allá de las generalidades que involucran al humor con el hacer intertextual en virtud de que ambos, bajo determinadas condiciones, pueden relativizar las verdades dentro del texto, el humor estaría relacionado intrínsecamente con la intertextualidad, es uno de los productos de la actividad que hemos conceptualizado como intertextual.

Para especificar un poco más estas nociones habría que pensar el humor como una especie de metatexto, cuya función es, por excelencia, la relación crítica: un texto que se

superpone a otro para criticarlo por alusión. Pero el humor no se reduce a esta sola relación intertextual sino que se ocupa de transformar los textos de muy diversas maneras y con varios matices.

Para acceder a toda esta variedad de construcciones humorísticas acudiremos de nuevo a las conceptualizaciones de Genette, que las caracteriza con mayor exactitud. Este autor analiza en primer lugar a la parodia. Partiendo de su significado etimológico se puede decir que la parodia consiste en la transformación lúdica de un texto para desviarlo a otro objeto o tema:

Así pues, propongo (re)bautizar *parodia* la desviación de texto por un mínimo de transformación, tipo *Chapelain décoiffé*; *travestimiento*, la transformación estilística con función degradante, tipo *Virgile travesti*; *imitación satírica [charge]* (y no *parodia* como en páginas anteriores) el pastiche satírico, cuyos ejemplos canónicos son los *A la manera de ...*, y del cual el pastiche heroico — cómico; y simplemente *pastiche* la imitación de un estilo sin función satírica, (...) [Genette 1990: 37 - 38].

La parodia, dentro de esta definición, consiste en la transformación de un texto, operación diferente a la de la imitación que se daría en los diferentes tipos de pastiche, y, más específicamente, a una transformación de tipo lúdico, o sea, no tendenciosa como podría darse en la función satírica.

Pero si es preciso adoptar o recuperar, al menos parcialmente, la distribución funcional, me parece que se impone una corrección: la distinción entre satírico y no satírico es demasiado simple, pues hay, sin duda, varias maneras de no ser satírico, y la frecuencia de las prácticas hipertextuales muestra que es necesario, en este campo, distinguir al menos dos: una, de la que resultan manifiestamente las prácticas del pastiche o de la parodia, apunta a una especie de puro divertimento o ejercicio ameno, sin intención agresiva o burlona: es lo que llamaré el régimen *lúdico* del hipertexto; pero hay otra, (...) y a la que bautizo ahora, a falta de un término más técnico, su régimen *serio* [Genette 1990: 40].

De esta manera, se actualiza lo que se dijo más arriba sobre la sátira. Ésta tiene la característica de juzgar lo que critica pero estableciendo otra cosa en su lugar, suplantando una verdad por otra. Por otro lado, la parodia se guía por el imperativo del juego, de lo lúdico en el

sentido fuerte: el de hacer convivir diferentes enunciados gracias a la instauración de otro tipo de lógicas.

1.4. Desjerarquización del narrador

El narrador se constituye en una de las piezas más importantes del juego narrativo, pues un cierto tipo de narrador de acuerdo a sus especificidades puede dar lugar a obras muy distintas. Se puede pensar el estatuto del narrador como el establecedor de ciertas reglas del juego, un cierto número de movimientos que serán correspondidos por otros movimientos realizados por su doble de la lectura; es decir, movimientos que desencadenan acciones de respuesta, señales y guiños. Sin embargo, la crítica literaria de corte tradicional no percibe este juego como dual: la única y más importante fuerza es dada por el narrador:

La identidad del narrador, el grado y la forma en que se indique en el texto, y las elecciones que se impliquen, confieren al texto su carácter específico [Bal 1987: 126].

En este sentido, la función más importante del narrador es la de organizar el texto: otorga la palabra o la quita, valora o comenta tanto las acciones como los personajes. Es también el que decide guardarse alguna información o darla a conocer de acuerdo a sus propósitos narrativos. Incluso su ordenamiento puede darse por omisión cuando, astutamente, decide hacerse casi imperceptible.

El narrador establece sus relaciones con el mundo por él representado desde las primeras líneas del texto:

El término de visión o de punto de vista se refiere a la relación entre el narrador y el universo representado. Se trata, pues, de una categoría vinculada con las artes *representativas* (...). Y, es, además, una categoría que concierne al acto mismo de representar en sus modalidades: en el caso particular del *discurso* representativo, el acto de enunciación en sus relaciones con el enunciado [Ducrot y Todorov 1981: 369].

El narrador se instaura, así, como un eje de funcionamiento del texto y a la vez como un parámetro de lectura, permite que se lancen hipótesis como que tal narrador según su grado de omnisciencia dará lugar a tal o cual texto, aunque depende a su vez de otras variables dentro del mismo texto.

Generalmente se distinguen tres tipos de narradores: el que sabe más que el o los personajes, que llamaremos omnisciente, el que sabe tanto como ellos, o narrador personaje, y el que sabe menos que ellos, narrador testigo. Como podemos ver esta distinción se basa en los grados de conocimiento del narrador, pero es innegable que éste no basa su jerarquía en esta condición sino en que es la voz encargada de armar la narración, es decir, poner a andar la maquinaria de la obra:

Mientras haya lenguaje, tendrá que haber un hablante que lo emita; mientras esas emisiones lingüísticas constituyan un texto narrativo, habrá un narrador, un sujeto que narra [Bal 1987: 127].

Aun en el caso del narrador testigo, la narración estará dada por el acto de descubrimiento de este narrador: al saber menos tendrá que hacer oír más a sus personajes, pero su grado de conocimiento dará a la obra su movimiento particular.

Por otro lado, se reconocen dos tipos de narradores de acuerdo a su situación con respecto de lo que están contando y sus relaciones de interioridad o exterioridad:

Cuando en un texto el narrador nunca se refiere explícitamente a sí mismo como personaje, podremos, de nuevo, hablar de narrador externo (NE). Ya que no figura en la fábula que él mismo narra, hablaremos de un narrador vinculado a un personaje un (NP) [Bal 1987: 128].

Esta distinción tampoco se puede leer como una pérdida de jerarquía por parte del narrador; por más que se sitúe afuera o dentro de su propia narración eso no le hace perder las riendas de lo que está contando. El narrador entendido como un lugar fijo dentro del juego de la narración, como una ficha marcada y delimitada por sus funciones, se convierte en una pieza

de la mayor jerarquía. Capaz de otorgar jerarquía a las otras fichas que participan del juego, se transforma en un lugar donde el movimiento posible es casi nulo. Por lo tanto, su productividad disminuye al irse anulando su posibilidad de juego con los otros elementos, su interacción con el lugar de la lectura y con sus propios personajes, así como la narración misma.

A partir de Kristeva, la obra se entiende ya no como una linealidad de sentido sino como una red:

Llamamos red paragramática el *modelo tabular* (no lineal) de la elaboración del lenguaje textual. "El término *red* reemplaza la univocidad (la linealidad) englobándola y sugiere que cada conjunto (secuencia) es finalización y principio de una relación plurivalente". El término *paragrama* indica que cada elemento funciona "como marca dinámica, como 'grama' móvil que, más que *expresar un sentido*, lo hace" [Ducrot y Todorov, citando a Kristeva, 1981: 400].

El narrador puede ser repensado como un punto importante de confluencia de sentidos y de generadores de contrasentidos dentro de la obra. Establece relaciones fuertes con los personajes, y, más aún, con el personaje principal. Por otro lado su voz está dirigida, en concreto, a un lector. Aquí se instaura un juego con, por lo menos, tres vórtices participantes de la creación de la obra.

El proceso narrativo posee por lo menos tres protagonistas: el personaje (*él*), el narrador (*yo*) y el lector (*tú*) [Ducrot y Todorov 1981: 371].

Las relaciones entre estos tres elementos y las interacciones que crean entre sí se prestan para una infinidad de movimientos, coreografías, luchas, puestas en escena de diferentes pensamientos, etc. Este rasgo las vuelve intensamente productivas a nivel de una combinatoria más o menos variada.

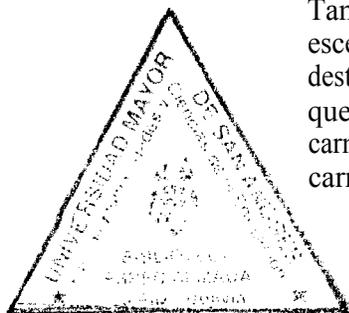
Por otro lado, una lectura próxima a la actividad del narrador puede develar lapsus y contradicciones, o mejor dicho, haceres contradictorios, que puedan traicionar su ideología

como narrador. No olvidemos que todo narrador también pone en juego una ideología, una visión de la realidad, una perspectiva o un proyecto de escritura concreto a realizar a través de la obra, por más objetivo e imparcial que procure ser.

Si es la función organizadora del relato la que otorga al narrador su grado jerárquico se puede suponer que si éste, por una serie de procedimientos diversos, pierde las riendas de su propio relato, entonces su jerarquía queda anulada o disminuida. Así, activa otro juego diferente en el que se enfrentan efectivamente otros discursos, negaciones sin síntesis que van dispersando el sentido.

Los detonantes de este juego diferente con otras reglas van a tener necesariamente que ver con los otros participantes, ya sea con un personaje principal que decide liberarse del ordenamiento del narrador, ya sea por la acción de un lector decidido a encontrar los lapsus entre la ideología del narrador y lo que realmente está diciendo. Pero también por la presencia de un narrador que no asuma del todo su papel, olvidándose de éste a momentos para irse a otra parte. En fin, las hipótesis pueden ser tantas como combinaciones se puedan dar entre estos elementos en clave de desjerarquización.

Desde cierto punto de vista, se puede ver al narrador omnisciente, el que pretende tener todo bajo control, como un ente gobernante o estatal. Siguiendo las reflexiones anteriores, éste se asemeja a un agente estriante del espacio novelesco. Entonces el narrador personaje o testigo, el que abre las puertas para ir a jugar, se constituiría en un agente alisador del espacio novelesco al dejar fluir los sentidos sin darles una jerarquía o valor específicos:



De hecho, el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del escenario destruiría el espectáculo teatral). Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo *viven*, ya que el carnaval está hecho para *todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*. En el curso de la fiesta sólo

puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes *de la libertad* [Bajtín 1989: 12 - 13].

Esta movilidad que se da en los componentes del juego impide que ninguno de ellos se consagre como una voz portadora del discurso de la verdad. Estamos frente a la lógica de la libertad en donde conviven varias voces y todas estas voces pueden y tienen la oportunidad de aflorar para decir diferentes cosas, para afirmarse o negarse las unas a las otras, pero también para completarse, para mentirse y así sucesivamente en una serie de movimientos infinitos.

Estamos frente a un terreno de juego que ya no está definitivamente marcado, cuyas piezas no están definitivamente definidas. En eso consiste su movilidad y relatividad.

1.5 Armado hipotético de la maquinaria

Todo lo anteriormente expuesto lleva a centrar la lectura en una serie de puntos que servirán de nudos de convergencia de los sentidos con los que trabaja el humor. Estos son: el narrador entendido como un triángulo que implica tanto al lector como al personaje que es objeto de su narración; la intertextualidad, haz donde se entrecruzan textos pero también un hacer que involucra a la parodia; y por último, el funcionamiento particular de cada máquina humorística en cada uno de los textos.

De acuerdo a estos parámetros, que pretenden ordenar la lectura sin guiarla, ni mucho menos dominarla, podemos hacer un primer esbozo hipotético de las maquinarias que va a crear el humor en cada una de las novelas que nuestro estudio pretende tomar.

Un primer caso de estudio es la novela *Cantango por dentro*, de Julio de la Vega, que hipotéticamente lleva a cabo un funcionamiento único del humor en su estructura. En esta novela se introducen nociones fundamentales para nuestro estudio, como ser la del narrador,

que pese a su pose autoritaria y dictatorial no deja de asemejarse a un bufón; este narrador se convierte en una suerte de máscara de narrador porque no puede sostener dicha pose por la influencia de su personaje principal, liberándose progresivamente de su influjo. El desdoblamiento El/Yo indica, por otra parte, una intención de no demarcación de los espacios de la novela, una pérdida de poder real de su principio organizador en virtud del humor y hacia una desjerarquización de este último.

Respecto a este punto tenemos un ejemplo del hacer tipo máquina de guerra del humor que se instala en una novela. Por medio del narrador pretende ser una obra lo más canónica posible, lo más reglamentada posible, pero, en un hacer opuesto, esta pretensión se ve tergiversada y revertida gracias al humor, que penetra en ella hasta convertirla, hacia el final, en una obra que escapa a todos los moldes de la noción de novela.

De manera similar se va a realizar el hacer de la intertextualidad que conforma la obra en varios niveles de su escritura. Si bien la intertextualidad se da en un principio de manera casi tímida y no tan productiva, conforme va avanzando la novela se va a constituir en un interesante movimiento de creación y productividad de sentidos que, en gran medida, van a generar la explosión hacia el final de la novela. Por otro lado, tenemos que la parodia es el hacer preferente de esta novela cuyo hacer intertextual toma no sólo otros libros sino que se abre a una serie de manifestaciones discursivas que van desde los tangos hasta el cine y que incluyen a la realidad objetiva como otro texto significativo y materia dispuesta para el juego. Esto supone que dentro de la novela se pueden parodiar los acontecimientos históricos para jugar con ellos y revertirlos, para lograr que el texto haga verdadero rizoma con el mundo, con la historia, con otras obras.

Por último, la veta intertextual trabaja paródicamente en relación con el intertexto mayor de cierto tipo específico de novelas. En este caso, la novela *Cantango por dentro* se

construye en intensa relación con la novela de iniciación o *Bildungsroman*, género que tiene que ver con el aprendizaje adolescente, es decir, con el devenir del personaje mediante el conocimiento; la novela a la que nos vamos a enfrentar toma estos temas para trabajarlos problemáticamente, para corroerlos con su humor.

Alguien más a cargo, de Cé Mendizábal, es, a su vez, otra maquinaria construida a partir de cierto trabajo del humor. Esta novela está construida en falso, pues se asemeja a un enorme edificio diseñado para ocultar el vacío, la falta y tal vez el misterio; pero hay que aclarar que esta construcción sólo se hace posible a partir de las artimañas de un narrador - personaje femenino que sólo aflora al final de la novela, mientras que el otro narrador - personaje masculino está siempre caminando en falso, construyendo, sin querer, el absurdo.

Tan absurdo puede resultar a su vez el personaje principal / narrador que se nos presenta como un marido celoso en busca de las pistas que incriminarían a la esposa. Guiado por una cita de Borges, el personaje en cuestión se enfrenta a las situaciones más absurdas para luego darse cuenta de que todo lo que ha hecho ha sido producto de su paranoide imaginación.

De ahí la picaresca que se le ha atribuido a la novela: el personaje principal se ve burlado, al mismo tiempo que el lector que no se percató de la situación hasta el final de la obra. Aquí parece establecerse una estrecha relación con la novela policíaca. Intertextualmente, la obra problematiza su relación con el género puesto que aparenta seguirlo en un principio para luego desviarse por otros caminos. Poniendo en duda nociones fundamentales al mencionado tipo de novela -como ser la validez de la deducción, lo que implica una preeminencia de la inteligencia del que busca, o la veracidad del discurso que se va armando-, esta novela trata de cerca con el absurdo, con el sinsentido.

En consecuencia, si la novela de de la Vega apuesta por la proliferación de sentidos (surgidos de una intertextualidad fuertemente productiva que incluye diferentes tipos de textos en su juego), la novela de Mendizábal apuesta por el vacío y por una progresiva ridiculización tanto del personaje principal como de los lectores.

En ambas novelas, sin embargo, existe un rasgo en común: el humor se atreve a poner en tela de juicio los elementos que damos por sentados de nuestra realidad, a la vez que ejerce una fuerza corrosiva que desestabiliza la forma de la novela misma, poniendo en juego sus estatutos básicos y planteando otras formas y soluciones estéticas.

Por su parte, si algo pone en juego y en tela de juicio la novela *Manuel y Fortunato* de Alison Spedding es la noción de historia como un ente monolítico y cerrado que no admite apelación. Esta novela se atreve a tener la historia como intertexto, pero no sólo a manera de cita sino retomándola, reescribiéndola. Con profundas dosis de humor, pone en juego a la historia oficial de los caídos (los indígenas aymaras y quechuas), oponiéndole una suerte de picaresca criolla: ofrece a los personajes indígenas la ocasión de encontrar vías alternas, oponerse al orden de manera no frontal, como máquinas de guerra.

Si bien esta novela está escrita de manera más tradicional, su hacer intertextual ofrece gestos paródicos que proponen líneas de fuga a esta figura. Así, es posible encontrar fragmentos en los que se manifiesta una clara intención lúdica: al tomar textos como el de Arzáns de Orsúa y Vela, sobre la Villa Imperial de Potosí, donde se desarrolla una parte de la acción del libro, o personajes como Guamán Poma de Ayala, descrito del más pintoresco modo, se recrea uno de los períodos de la historia de nuestro país. Estos fragmentos operan, a nivel de maquinaria, como dispositivos que permiten desordenar el todo, como fragmentos iluminadores, mientras que su acción se extiende al discurso grande de la historia así como al discurso en el que se muestra a los indígenas como "los vencidos".

Se evidencia una narración que comprometería en su hacer a discursos fuertemente arraigados en nuestro país, una novela que tendería a establecer un juego que, si bien no involucra la forma de la obra como tal, llega a enfrentarnos con otra lectura de dichos discursos, con una otra cara de los acontecimientos que ya damos por sentado. En virtud de la ambivalencia propia del lenguaje poético y del humor corrosivo, esta novela logra la subversión a este nivel.

Por último, se encuentra la novela de Wolfango Montes Vanucci, en la cual el humor tiene un papel fundamental al igual que en las novelas mencionadas. En dichas novelas se verificarían diferentes grados de corrosión a nivel textual, pero suponemos que *en Jonás y la ballena rosada* la función del humor es de otro tipo, es decir, no corrosiva.

El narrador, elemento organizador, es relativamente coherente y lleva a cabo su labor de organización del texto de manera eficiente. Esto señala, que el texto tiene bien definida cuál es su verdad, una que se hace en cualquier momento traducible al enunciado del narrador, lo cual implica que se abren pocas fisuras para que puedan surgir otras voces o lógicas diferentes a la voz narrativa.

Por otro lado, es posible develar una ligazón intertextual con la Biblia. En particular, en pasajes como la inundación, que si bien no representan un trabajo literal con el texto tampoco implican una productividad más fuerte, en el sentido de que tampoco abren el espacio a nuevas lecturas o reconfiguraciones de la obra. En este caso, así como en el del humor, estos funcionamientos logran una unidad indivisible en la que se hace evidente que nos enfrentamos a una versión de la verdad.

El humor en este caso sirve para acompañar a la obra, para hacerla más amena quizás, pero no arriesga en ningún momento a la construcción misma de la novela. Incluso el erotismo, que pareciera ser una puerta abierta para la entrada de otros significantes

subversivos, en realidad se ve desprovisto de su fuerza desordenadora, de la seducción que podría llevar a esta novela por otros senderos y hacia otros destinos.

2. El terreno del narrador sin reino

2.1 *Alguien más que el narrador a cargo*

La novela de Cé Mendizábal, *Alguien más a cargo*, presenta una maquinaria humorística en la que el papel del narrador es fundamental para su realización. Este narrador no sólo tiende al ridículo de sí mismo sino que, como revela la lectura de la novela, se explaya en desarrollar un proyecto basado en deducciones absurdas, o sea, un absurdo llevado hasta sus últimas consecuencias. La actitud del narrador reúne algunas de las características consideradas como agentes desestabilizadores de la narración y, por lo tanto, corrosivas con respecto a la forma misma de la novela.

Yendo más allá de la ridiculización de un hombre celoso, la maquinaria de la novela se va construyendo de forma doble: una, alimentada por la luz y a flor de texto, y otra, corriente subterránea que fluye como un río descubierto hacia el final de la novela. La primera se refiere a los trabajos que enfrenta el narrador, héroe tragicómico en búsqueda del supuesto amante de su mujer. La segunda trata de un asunto casi opuesto: las intrigas de un delincuente, abortero internacional, cuyas maniobras intentan descubrir el grupo feminista del que es parte la esposa del narrador. Estos elementos señalan una condición nueva de la historia, pero también del narrador, personaje que ignora muchas cosas y cuya narración se tiende sobre la nada.

Salta a la vista que en la novela de Mendizábal, para decirlo de manera más que metafórica, alguien más está a cargo, alguien que no es el narrador, dado que no queda explícito en ningún momento a quién cabe atribuir semejante operación.³

³ Aunque en algún momento podrá sugerírse nos que el autor es el único capaz de lograr tamaño prodigio, a saber, el pasar por encima de la voz narrativa para decir otras cosas o incluso para hacerla quedar en ridículo.

Sin embargo, ciñéndonos más precisamente a la realidad textual, se encuentra una especie de etimología nueva para el hacerse cargo: un rasgo implícitamente encadenado con la autoridad, o más aún, con quien cree tener la autoridad.

En cada caso, Garay comandaba la acción y daba las indicaciones, porque lo militar es eso, el hacerse cargo; ser lo suficientemente autoritario y en cada situación imponer el orden requerido y ser el dueño de éste y de la verdad del momento que también suele ser la variante tercamente utilizada de un modelo interesado [Mendizábal 2000: 193 - 194].

La "verdad" es entendida por el narrador como una verdad momentánea, ubicua y acorde con la situación a la que se enfrenta. Lo que dice este fragmento no es sólo un decir sino que trasciende ese estatuto para instaurar lo que la novela quiere hacer: abrir camino a otra noción de verdad. Una verdad no sólo polifónica, dado que en la novela dos de los personajes profesan verdades completamente distintas, sino también la noción complementaria de que las verdades son enunciadas y adquieren su estatuto de veracidad en la medida en que son acordes a una cierta visión de mundo, a un cierto entendimiento no sólo filosófico sino también científico, fisiológico o matemático.

Al concebir al acto poético como un espacio de creación (de sentidos, de mundo, de "imaginario"), asumimos que el texto es el espacio privilegiado para esta construcción de sentidos, de nuevas verdades y, en un movimiento inverso, el espacio de relativización de esas verdades, de corrosión de estos estatutos. Frente a una verdad asumida por todos como final, surge la apreciación de que esa verdad pudiese ser del orden de lo subjetivo, o, en último caso, del orden de los "imaginarios" que rigen nuestro pensamiento. "Imaginarios" éstos que, sin un toque de sana abstracción, podrían parecer finales, es decir, reales.

A la vez que queda claro que al narrador no le interesa ejercer dicha autoridad, lo que sí le interesa es salirse por la tangente, generar el caos y desafiar a la autoridad apuntando hacia el preciso lugar al que apunta el humor: lo bajo corporal. Como señala Bajtín:

De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas "al revés" y "contradictorias, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo ("la rueda") del frente y el revés, y por las distintas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un "mundo al revés" [Bajtín 1987: 16].

Uno de los espacios privilegiados por la novela que nos ocupa está marcado por la intromisión de las partes bajas y sus funciones al interior de la narración; el narrador no se esfuerza por ocultar las realidades de su cuerpo sino que las resalta, las usa para sus propios fines, las toma en cuenta en su hacer humorístico. Desde el fanatismo de la madre del narrador - personaje por la comida y la defecación, hasta la gestualidad del hermano que no puede pronunciar palabra si no es con la ayuda de un complicado instrumental para limpiarse los dientes continuamente, pasando por el mismo protagonista, cuyas borracheras lo llevan en igual medida al baño y a los prostíbulos. En este caso, es iluminador el que las visitas a las prostitutas no lleguen a nada. A la par del sexo matrimonial, cada vez más esquivo conforme avanza la novela, se da mayor importancia más a los actos del cuerpo como los alimenticios y de deshecho, en desmedro de una visión erótica.

De cualquier manera, podemos asegurar que la generación de humor por la omnipresencia de cierta visión del cuerpo es una de las particularidades de esta obra. El narrador parece anclarse fuertemente en este discurso, generando un movimiento que oscila entre las verdades del cuerpo, siempre más fuertes e inmediatas, y las deducciones a las que se puede llegar a través de la razón, movimiento que tiende a movilizar los estatutos que sostienen la novela en tanto postula una cercanía hacia la novela policíaca.

Es así que el cuerpo fisiológico reclama para sí todos los atributos que señala Bajtín, primero como lugar privilegiado del hacer del humor y segundo como una efectiva manera de atacar a la jerarquía:

Pero, ojo, es posible desestabilizar, subvertir ese orden, esa razón: Es posible un golpe de Estado. Y eso es lo que iba a hacer: tirar abajo al que estaba a cargo.

Mientras se zarandeaban a su regalado gusto, solté una licencia para ir al baño. Allí verifiqué en mi billetera la existencia de un par de las rigurosas, veloces e infalibles pastillas de mi madre, que sin falta mi hermano y yo ingeríamos cada mes como parte de una gimnasia que nos permitía transitar por el mundo con las tripas sanas y la conciencia tranquila [Mendizábal 2000: 194]

En la novela cobran singular importancia las partes del cuerpo que tienden a negarse y dejarse de lado, pero que muchas veces tienden a tomar la narración por lo imperioso de sus demandas.

Sin embargo, pese a todo lo que pudiera pensarse, esta desestabilización del orden militar lograda gracias al recurso de lo bajo corporal, no busca instaurar un orden en su lugar. Es más, incluso es realizada sin un motivo fuerte, "No es que sea un antimilitarista declarado" [p. 197]. Lo que se propone es otra cosa: crear un lugar donde la voz cantante no sea lo suficientemente fuerte como para dominar a la narración, al pensamiento o al cuerpo.

Al narrador no le interesa en absoluto el imponer el orden de su novela a la fuerza, no le interesa hacerse cargo de ésta. Tan es así que la metafictionalidad de tan curioso personaje tiende a burlarse de su propio oficio, de su propia posición de narrador de novelas o de renegar de algunos de los atributos típicos de los narradores de novelas, la omnisciencia, por ejemplo:

Para mi desgracia, al revés de algunos afortunados seres novelescos, uno no es omnisciente y ni siquiera invisible; junto a la inviolable realidad de estar en un solo sitio a la vez, peor, está la posibilidad de llegar siempre tarde, a destiempo; de girar por la esquina en el momento en que los perseguidos ya han traspasado el umbral y cierran la puerta por el lado interno [Mendizábal 2000: 30].

Todo esto produce un relato tortuoso como los caminos de la búsqueda de Ivo Ruiz en las entreveradas calles panceñas. Un relato que transita indistintamente para atrás y para adelante, que se hace desde los desvaríos y alucinaciones de un narrador que, en más de una ocasión, duda de si lo que está narrando es cierto o solamente un nuevo desvarío. Un relato que, a la vez, se complace en las digresiones y los juegos de palabras.

Ese solo hecho cinceló para siempre las letras de su nombre en mi memoria que lo procesó infaliblemente uniendo las palabras "Canedo", "cana" y "candado". Como a veces resultaba un poco torpe decir que "Canedo estaba encerrado con candado", entonces pronunciaba algo así como "a Candi... a Lucho Canedo le han dado una bequita de dos años en Canadá", (...) [Mendizábal 2000: 104 - 105].

Es preciso aclarar en este punto que el narrador es una máscara (elaborada, pero máscara al fin) el constructor de un edificio efímero que se verá derruido con la primera piedra que lanza la esposa:

Oigan esto. La última versión con la que esperaba zarandearme otra vez consistía en que yo había servido de involuntario sabueso a las feministas, nada más, nada menos. Desde el principio, mis escritos habían proporcionado datos que según Alicia encauzaron sus investigaciones contra una temible banda de narcoabortadores, a quienes las muchachas perseguían sañudamente de tiempo atrás [Mendizábal 2000: 338].

Lo que el narrador construye tiene que ver también con el vacío, con el hueco de lo esquivo y de lo inasible. En este sentido es que se entiende también el papel de la esposa y su progresivo alejamiento del narrador. Más que a peleas de casados, aquí asistimos a un progresivo silenciamiento, a una distancia siempre creciente entre ambos. De cualquier manera asistimos al relato de una búsqueda frustrada, o, mejor dicho, de una búsqueda cuyo hallazgo se sale por la tangente de todas las predicciones del que busca.

2.2 *Cantango...: el narrador que no sabe y su tipejo desjerarquizado*

La novela de Julio de la Vega, *Cantango por dentro*, inaugura en nuestro estudio una serie de aperturas textuales y poéticas que llevan a los límites de lo lúdico y lo creativo en nuestro lenguaje. Casi ignorada por la crítica, pero no por algunos fieles lectores a través de los años, esta novela abre puertas y cambia perspectivas, tanto de lectura como de análisis.

Si bien en un principio el narrador tiene pretensiones de omnipresencia y omnisciencia, esto resulta en la práctica real de la obra solamente un engaño. Parecería que la regla principal del juego del narrador consistiese en hacernos creer que *él*, y solamente él, tiene derecho a narrar y a saber qué es lo que se narra; mas el resultado es otro. Poseedor de una máscara que llama la atención, engañosamente trata de adueñarse constantemente no sólo de la voz de la novela sino de la verdad, la razón que legitime a ésta, mientras que los lectores acuden a su inevitable caída.

Dueño de una gran seguridad en sí mismo, el narrador se ubica autoreferencialmente en el lugar que cree que le corresponde, marca de muchas maneras las atribuciones que se supone que debería tener:

Podría advertirle que los sufrimientos que le aguardan, pues yo lo sé todo, por algo soy el que soy, nunca se alivian ni compensan en la misma proporción que podría dar si siempre que se diera un amor correspondido o esos primeros momentos de relampagueos fugaces como los años mozos en el deseo de ser poeta a que se aferra mi joven amigo, que los poemas de amor son para nada y para nadie [de la Vega 2005: 45](Las negrillas son nuestras).

Como parte de sus importantes labores, a momentos el narrador se detiene en describir las cosas y lugares en los que se va a desarrollar la novela con una frialdad y un alejamiento que dan la impresión de que el lector se estuviera enfrentando a un narrador omnisciente, que tratara de conseguir la objetividad total:

La ciudad de N cuenta con un surtidor de agua que tanto impresionó a D'Orbigny ("Je suis tres impresioné") en la plaza principal, es llamada también "Ciudad de las Flores" en el Cap. XVII del Libro Azul de su país, publicado por los editores Wright, donde habían llegado los señores de V y sus hijos, era una villa denominada de Oropesa, del Conde de Toledo, plana, rodeada de una fértil campiña que era parte de un extenso valle situado entre las zonas del altiplano y del trópico del país (...) [de la Vega 2005: 34 - 35].

Pero las reglas del juego se revierten. Primero, porque el lenguaje que utiliza el narrador se presta a la parodia; y segundo, porque hay otras voces que llevan la narración: el *tipejo*, principalmente, y luego otras. ¿Por qué el lenguaje del narrador se presta a la parodia?, primero, porque al ser exagerado y al subrayar de manera tan fehaciente su lugar en la novela, señala tragicómicamente su calidad de simulacro. Luego, porque la narración no se corresponde con él, hay un choque de fuerzas, se comienza a abrir la fisura por donde se van a manifestar otros discursos, comenzando el movimiento de *Cantango...* hacia lo que Barthes denomina el *texto de goce*:

...pues lo que le sucede al lenguaje no le sucede al discurso: lo que "ocurre", aquello que "se va", la fisura de los dos bordes, el intersticio del goce, se produce en el volumen de los lenguajes [Barthes 1982: p. 23](Las cursivas son nuestras).

El narrador no llega a constituirse en un ordenador eficiente de la narración, falla en su trabajo de varias maneras. Se podría decir que su trabajo se ve subvertido por los mecanismos de un humor que va corroyendo al narrador cuya labor se va haciendo cada vez más difusa.

La novela se constituye en terreno de suspensión de las verdades absolutas a través del humor: impide una construcción autoritaria, es antitético. Humor que apunta y afecta al YO, la funcionalidad crítica del humor parte por reírse de uno mismo, el humor sucede cuando uno mismo se pone en cuestión. En este caso no existe un YO, sino un desdoblamiento YO/EL, el narrador puede ser una especie de alter ego del joven, puede ser el adulto recordando sus experiencias juveniles, aunque de nuevo esto no está. claro, en el desdoblamiento se pierde la

noción de origen, no se sabe quién es el padre y quién es el hijo, quién busca en los cajones de quién:

Si supiera dónde están sus cositas dónde las puse cositas de probar y fumar como un loco. De todo como en botica puesto que estaba en ella con título en provisión nacional y no como otros que abren la botica y con el boticario en la puerta sólo por nigosia y no por profesión honrada y no lucrativa y si éste me birló algo ahora se lo birlo ya que él y yo somos uno mismo y lo suyo y lo mío también porque yo es igual a ELYO o YOEL [de la Vega 2005: 7].

En este sentido cobran importancia los pasajes en los que abren brechas para que pase el humor, como cuando el narrador pierde a su personaje principal o cuando se va de parranda al Chapare. En efecto, si pensamos a la novela como una de viaje - experiencia de conocimiento y encuentro con el otro, inevitablemente se nos ocurre la idea de flujo, de cosas que vienen y van, que son y no son. Se hace, entonces, notoria la presencia de un flujo en cuanto a la narración, nada es estático, nada se debe dar por cierto. El otro participante del juego, el personaje principal, siempre se está moviendo, está deambulando tanto en sus acciones como en sus pensamientos. A tal punto que el narrador suele perder la pista:

Hace muchos días que busco a mi joven amigo y protagonista de esta historia. No para hablarle yo a él, sino para hablaros de él. Yo a vosotros. Porque si no, esta historia quedaría interrumpida y yo pasaría el ridículo por no saber proseguirla, pues sin poder inventar apenas podría narrar. Por lo que deduzco que os gustaría preguntar, ¿y éste de qué se las da si no sabe hacerlo? [de la Vega 2005: 78].

Algunos momentos no sabe siquiera lo que está pensando:

Es el colmo que conociendo yo su futuro no pueda, en este momento, conocer su presente. No sé qué hace ni por dónde anda el tipejo. Os confieso, caros lectores -deseando que seáis realmente lectores, quiero decir, varios lectores y no uno solo, quizá en forma de parodia irreverente-, que soy muy feliz presintiendo y deseando que haya más de uno reunido en mi nombre para leerme y por adelantado os agradezco y os bendigo. Decíaos que creo firmemente que a ningún narrador, sea tradicionalista o de vanguardia, le haya sobrevenido un percance parejo al que me acaece: el que se le haya perdido su personaje protagónico [de la Vega 2005: 82].

Por otro lado, tenemos a un narrador móvil que se va al Chapare mientras narra la historia, que a veces le dan ganas de matar a su personaje, pero no lo hace (¿tal vez por que su personaje ya tiene vida propia?).

Una novela de viaje que viaja, una escritura que implica un enfrentamiento y un choque entre personajes y escrituras, un movimiento que apunta a la fluidez de todo lo que toca, a la ubicuidad de los espacios y la reversibilidad de los símbolos. Una novela que rompe las ataduras del personaje y del narrador y que halla en ese juego la coherencia que la sostiene.

2.3 *La duda de Jonás*

Jonás el narrador y Jonás llamado antihéroe conviven en la novela *Jonás y la ballena rosada*. A partes iguales ambos generan en sus interrelaciones los juegos que la obra plantea. Uno de los juegos principales es el que se relaciona con lo banal: en la novela no dejan de tratarse temas que se podrían leer como serios pero que en virtud de la mirada banalizadora del narrador se vuelven graciosos, casi ridículos.

El humor en esta novela sirve para ese preciso fin: tomar cualquier asunto y volverlo más llevadero, convertir los problemas en chistes y de alguna manera soslayar el enfrentamiento real con los obstáculos que se presentan al narrador hasta hacerlos desaparecer:

- Te has metido en un lío tremendo. Estos desgraciados te van a torturar hasta sacarte la infundia. Pero yo te ayudaré. Dame veinte mil y te ayudo a huir.
- ¿Veinte mil cruzeiros? - le pregunto, aludiendo a la moneda brasileña, ya que la nacional no vale un pucho.
- No seas ridículo. Veinte mil dólares.
- ¿Aceptas billetes de alacitas? - le pregunto. La respuesta resuena en mi abdomen en forma de un izquierdazo que me desvanece [Montes Vanucci 1995: 209].

Este accionar del narrador nos enfrenta a la cuestión de considerarlo o no como un narrador cínico, alguien sin mayores escrúpulos. Jonás acepta hacer cosas reprobables, como

transportar droga o tener relaciones sexuales con su cuñada Julia, pero no lo hace con ánimo transgresor o para enfrentarse a algo, pareciera ser más un producto del aburrimiento que una postura realmente meditada.

Lo que resulta claro que estamos frente a un narrador poco común, un narrador que duda y se equivoca. Pero, sobre todo, un narrador que usa el humor para sus propios fines y los de la novela.

Jonás Larriva, 33 años; profesión: yerno; vocación: fracasado. A primera vista el narrador *de Jonás y la ballena rosada* tiene poco que ver con los anteriores narradores a los que, al negárseles el nombre propio, se les negaba la unidireccionalidad de una identidad que los abarcase. Más que personajes estos narradores se convierten en máscaras o espejismos. Indicadores de una dispersión del yo a través del humor que los fragmenta.

En este sentido, Jonás se desmarca de los mecanismos que usan los narradores de las anteriores novelas, para presentar uno diferente. Para entender la trasgresión de Jonás es necesario recurrir a la noción de *ideologema*:

El hablante en la novela siempre es, en una u otra medida, un *ideólogo*, y sus palabras siempre son *ideologemas*. Un lenguaje especial en la novela es siempre un punto de vista especial acerca del mundo, un punto de vista que pretende una significación social [Bajtín, 1989: 149 – 150].

Por más que Jonás no parezca ver su postura como transgresora, por más que no entienda sus palabras en estos términos, él reclama para sí una ideología opuesta a la de su entorno. Su ideología es el fracaso, cuando el resto de los personajes y la sociedad le exigen éxito. Pero el fracaso revestido de una especie de orgullo, el fracaso como vocación, no como destino, marca el cinismo de este personaje.

- Todas las personas del mundo trabajan un mínimo de ocho horas diarias. Los más felices trabajan doce. Y el resultado es el buen éxito en los negocios.
- No quiero tener éxito — respondo.
- ¿Por qué?

- Porque soy el más perfecto fracasado de mi promoción. En la única actividad que alcancé suceso fue en el fracaso. Me esforcé en él, lo mantuve durante años. No existe motivo para que abandone posición tan destacada. Triunfando me convertiría en un cualquiera [Montes Vanucci 1995: 42 - 43].

En este caso, el poseer un nombre propio y una identidad más o menos ubicable hacen de Jonás un ser individual con vivencias más concretas y por lo tanto más susceptible de poseer una ideología clara con respecto a un momento histórico determinado. Si bien en la novela los personajes plantean una serie de excesos destinados a cubrir los huecos producidos por la incertidumbre económica, Jonás hace lo contrario, mantiene hasta donde puede su trabajo nimio de profesor de escuela.

Frente a la tiranía del éxito, Jonás defiende su derecho de no ser nada, de ser mediocre y feliz con la mediocridad. Sin embargo, hacia el final de la novela, esa actitud cambia radicalmente y decide al fin ser algo, un inmigrante en Nueva York, un aprendiz de fotógrafo:

Llegaré curioso y hambriento como el judío de la diáspora que entra en la antigua Roma. El tiempo frente a mí se dilata, ayer sólo programaba para mañana, o de aquí a una semana; hoy existe el año próximo, el fin de la década, los comienzos del próximo siglo [Montes Vanucci 1995: 240].

Este cambio, sin embargo, no es tan radical como pudiera parecer en un primer momento. Dadas las características del juego, este acto está impulsado por la esposa de Jonás, Talía, y financiado con el dinero de su suegro, Patroclo. Jonás realiza una fuga hacia el final de la novela, pero ésta no implica necesariamente un cambio de actitud.

Este rasgo no deja de ser significativo para el análisis del *ideologema* de este narrador: se lidia con un producto directo de la situación que se vivía en el país históricamente. Ante la perspectiva de Jonás de irse a otro lugar, cambia su actitud, cambia la ideología con la que se enfrentaba a la vida a lo largo de la novela. De lo que cabe deducir que en este punto es fundamental el contexto en el que se desenvuelve el narrador, no como un mero reflejo sino como la manifestación tangible de algo que sucedía a las personas en esos momentos.

Otro punto fuerte de la trasgresión de Jonás es un agujero negro que aparece en los capítulos XXVI y XXVII. En el primero se hace una serie de predicciones en torno al futuro de Julia por parte de Jonás, convertido en amante vidente, afirmaciones que se van a contradecir en el capítulo siguiente cuando todo el futuro de Julia es truncado por la muerte. Aquí se muestra la duda del narrador, aquel pequeño gesto de duda pone en entredicho su fiabilidad:

Fallé en todos mis vaticinios con respecto a Julia. Me hubiera gustado ser profeta y que mis presagios se cumplieran. Infelizmente no acerté y la realidad se portó con ella más dura que mi imaginación. Mi error de pronóstico se originó en subestimar la influencia de la muerte [Montes Vanucci 1995: 218].

Este fragmento es un punto iluminador del resto de la novela; el narrador, aunque sea sólo por un momento, pierde las riendas de la verdad en la novela. La "realidad" lo avasalla con sus impredecibles movimientos, a la vez que siembra la duda en un narrador que hasta ese momento manejaba un discurso claro y coherente y que pese a todo estaba contando la verdad.

Esta duda impregna de cierto modo la textualidad de la novela con un fracaso a otro nivel, el fracaso del narrador por adelantarse a lo que vendrá después en la misma novela. Fracaso que no deja de ser productivo a nivel de la corrosión del estatuto jerárquico del texto y que permite infiltrar la duda hacia otros pasajes que tal vez no han sido tomados en cuenta todavía.

3. El valle intertextual

3.1 *Silpancho intertextual en Cantango por dentro*

La novela iniciática, *Bildungsroman*, con la que *Cantango...* se corresponde de manera intertextual es un producto netamente romántico. Recordemos a la novela que da origen a ésta: *Werther*, de Goethe, donde también hay un viaje, aunque importa más lo que le sucede a Werther en términos de aprendizaje que el viaje propiamente dicho. Este tipo de novela se basa en la dinámica del aprendizaje de un héroe, necesariamente joven, y en su posterior maduración. Lleva la marca de la pedagogía, es decir, la idea de una evolución donde hay una meta a la que llegar, una dirección única:

Se ha dado a esta forma el nombre de novela pedagógica. Y con razón, pues su acción tiene que ser un proceso orientado a una meta determinada, consciente y dirigido [Lukacs 1985: 402].

Cantango... es evidentemente una novela de viaje, lo cual aparte de emparentarla con la travesía de Werther, también indica cierto aprendizaje de mano del *tipejo*. Pero (si bien están presentes el jovencito y las distintas experiencias potencialmente pedagógicas) el aprendizaje no es tal, sino que esta noción se pervierte en virtud de un triángulo amoroso. Es más, la novela se divierte en negar cualquier atisbo de unidireccionalidad: no hay aprendizaje al que llegar, no hay verdad que encontrar, incluso la capacidad de encontrar es puesta en duda:

(...) un impulso a pensar o deducir que si va a empezar una historia, o al menos una historia dentro de otra, igual que una etapa dentro de otra etapa de esta novela de viaje, de una evolución o proceso en busca de un resultado o conclusión buena o mala, no interesa mayormente, ya que la verdad está en la acción de buscar, más que en lo buscado, que a veces es mejor que lo encontrado, (...) [de la Vega 2005: 58].

Por otro lado, en esta novela no se puede hacer alusión a un yo determinado: hasta el nombre se le ha negado al jovencito, por lo cual sólo lo conocemos como *el tipejo*. No se da

entonces una de las cualidades principales de este tipo de novela: la presencia de un héroe que de manera dinámica llega a una meta de aprendizaje:

En oposición a la unidad estática, en este tipo de novela se propone una unidad dinámica de la imagen del protagonista, (...) [Bajtín 1982: 212].

La formación de ese yo, que es el lugar desde el que se enuncia, es entendida como viaje, revestida de una cualidad móvil, mutable. Viaje en el sentido fuerte, que no termina y que derrumba la idea de la formación a través de la dispersión del personaje principal que va a desarrollar una serie de devenires a lo largo de la novela: va a ser uno de los siete Gigantillos de la Negra Cálida [p. 216], uno de los cuatro lobos de la Caperucita (Rabanita) [p. 216], y luego el hijo de la hormiguita hippy burguesa [p. 219]. Así, en vertiginosa progresión que hace al personaje cada vez más inasible se evita la unidad no sólo de una meta a la que hay que llegar, sino también de un sujeto que realizaría el viaje de aprendizaje.

La novela mantiene una relación paródica con el género de la *Bildungsroman*, literalmente novela de formación, en la medida en que sus maestras para este viaje son las tres mujeres del triángulo amoroso. Desoyendo los "sabios" consejos del narrador, el *tipejo* se entrega a un viaje otro: el que se realiza con el cuerpo bajo la influencia de Blackie Clair, que tiene la capacidad de volver fluido todo lo que toca:

Soy colectiva como forma femenina del colectivo y vengadora individual, por colectiva, de la especie. También como crítica al fenómeno colectivo que empieza a desplazar en nuestra bella ciudad al fenómeno tranvía sin ventana. Pero yo no llevo a ninguna parte como llevan ellos, pero me dejo llevar a todas partes (¡quiego cegveza cagaj ol). Soy de todos porque soy todas. Antes de todos y después de todos. Aunque esta guerra acabe con todo yo guardaré la caverna en ruinas porque yo soy la caverna: Virgñita, Aiditay, Blackie, Negra y Blanca, India y Rubia [de la Vega 2005: 228].

El triángulo amoroso parodia a su vez a distintas tradiciones: el amor platónico del *tipejo* con Aiditay parodia la tradición romántica, el Otro es lo inasible, lo inalcanzable, y el *tipejo* conoce así el amor no correspondido, historia que tendrá su final con la secuencia del suicidio fallido. Por su parte, que la relación que establece el protagonista con la cholita Virgñitay

parodia toda una tradición de la literatura boliviana, la del muchachito "bien" que tiene amoríos con la cholita, tradición representada por las Claudinas (desde *La Chaska awi*, hasta *La Miski Simi, En las tierras del Potosí* etc.), que, al parodiar estas construcciones, revela la verdadera acepción de encuentro como choque, donde el otro no es subsumible al uno.

Es en el personaje de Blackie Clair que se realiza sexualmente la intención poética de la obra como aprendizaje - conocimiento, experiencia de encuentro radical con el otro. En comparación con las otras relaciones del *tipejo*, ésta va más allá, es más ambigua, problemática y conflictiva:

(...) se podría añadir que es realmente tan incomprensible la naturaleza del amor que a veces va contra la naturaleza, tal como podría ocurrir, por qué no, en este nuevo encuentro -insistimos en llamarlo encuentro de acuerdo a su recta acepción, la de choque y oposición que surge en el instante en que dos personas, polo positivo y polo negativo del amor (...) [de la Vega 2005: 58].

El sexo se constituye en un punto focal de movimiento de la novela. A la vez que inicia otro tipo de humor, se podrá decir que es más serio porque se ponen en juego más cosas en su hacer. Es a través de la sexualidad que se desdibuja el vector unidireccional (la línea) en virtud de otro tipo de dibujo: el triángulo que le señala Blackie:

- Perdón, señora, pero, ¿qué hago ahora? -¿No ves esa línea recta que tienes ahí abajo, no puede tener otra dirección natural que el encuentro con el vértice de este triángulo mío que ves aquí abajo y que se va a abrir como la Caverna de Alí Baba: ¿sabrá buscar el mejor ángulo del triángulo? [de la Vega 2005: 88].

Triángulo de las Bermúdez, donde el protagonista elabora su desaparición, su dispersión en todos los otros en los que va a convertirse, espacio de negación del yo, así como apertura al goce.

El intertexto no se puede tomar como un aspecto de la obra, es la obra. Aparece y reaparece y sigue ahí como un río subterráneo que alimenta las textualidades de la obra. Ya sea

como una diversidad de textos que se insertan en la obra (tangos, noticieros), como las vertientes más creadoras de transformación de otros textos (películas, *Crimen y Castigo*, etc.). La intertextualidad ya no es un lugar o una construcción sólida y diferenciada, es un flujo que está en la obra por donde se la mire.

El hacer intertextual de la novela está marcado por una intención poética particular: no todo está dicho y definido desde ya, todavía hay algo que decir y se lo puede decir de muchas maneras distintas. El espacio para la invención permanece abierto a la escritura y, sobre todo, a la reescritura facilitada por el humor:

Ella comenzó a desarrollar su estilo, tiempo atrás, cuando era más joven, si aún cabe, no casada todavía, cuando vivía en la ciudad de L, en un barrio que entonces era una reunión de latifundios y haciendas en un valle cercano a la ciudad, llamado Kalakoitos (kala, del aymara: pelado, sin ropas, y koitos: también pelado y sin ropas, pero haciendo algo) [de la Vega 2005: 234].

Así, el texto no se llega a percibir nunca como acabado ni los sentidos llegan a percibirse nunca como definitivos ya que están siempre en movimiento y transformación. El intertexto es parte del tejido de la obra que acude a una multiplicidad de afueras intertextuales que van desde el tango que se canta por dentro hasta las películas y noticieros de la época, pasando por libros, poemas y cuentos de hadas.

En este punto es importante acudir nuevamente a las ideas relativas a la parodia, expresión privilegiada de la intertextualidad, mediante la cual se percibe al texto al menos como doble: el texto parodiado, que actúa desde la oscuridad, y el texto parodiante. Si bien se entiende clásicamente a la parodia como una expresión denigrante o burlona, aquello se debe principalmente a una confusión etimológica. La palabra parodia proviene de otras dos palabras, *para* y *oda*, *oda* quiere decir canto, pero existen dos etimologías diferentes y prácticamente contrapuestas para el término *para*. Veamos. Tradicionalmente, la definición de *para* es entendida como "contra" o "frente a", entonces sería un contracanto, sugiriendo la idea de

enfrentamiento u oposición, en tanto que últimamente se privilegia su acepción como "al lado de", lo que sugiere más bien la pervivencia de dos voces o cantos ⁴:

El prefijo *para* tiene dos significaciones casi contradictorias. Puede ser que por esta razón una de ellas haya sido descuidada por la crítica. A partir de su sentido más común -aquel *depara* cómo, "de cara a" o "contra"- la parodia se define como "contracanto", como oposición o contraste entre dos textos. Esta es la significación evocada para acentuar la intención paródica tradicional en el nivel pragmático, es decir, el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante. Sin embargo, en griego *para* quiere decir también "al lado de", lo cual sugiere más un acuerdo, una intimidad y no un contraste [Hutcheon 2001: 42].

Seducción y agresión se juntan en los gestos paródicos. Al ser parte de los mecanismos de imitación (como el pastiche, la estilización, etc.) puede apuntar a un divertimento y a una seducción por la perfección del juego que genera. Por otro lado, el significado "al lado de" podría querer aludir a una relación de intimidad en los textos o a una noción de enfrentamiento lateral.

Así planteadas las cosas, la parodia permite la existencia de dos o más lógicas o verdades no subsumibles, convirtiéndose en un espacio privilegiado de la rizomatización que fundamenta la máquina del humor.

La intertextualidad en la novela de Julio de la Vega se definiría entonces como esencialmente paródica. En primer lugar, esta intertextualidad sirve como puesta en abismo: se basa en la yuxtaposición de una novela tipo (la novela iniciática) sobre otra novela más bien vanguardista, mediante la cual se tiende a resaltar la diferencia, la naturaleza no subsumible de ambas. Esto no quiere decir que el narrador romántico desjerarquizado sea anulado en pos de una narración más moderna; ambas dimensiones subsisten al interior de la novela en constante tensión, pues ninguna se anula en beneficio de otra.

⁴ Para más pistas ver Genette, *Palimpsestos*, Cátedra, Madrid, 1982, o *Cuadernos de Literatura* n° 39, "Para una teoría de la parodia", Carrera de Literatura, UMSA, 2001.

Otra yuxtaposición paródica se hace con la intromisión de ciertos procedimientos románticos, en el primer final, que es el de la secuencia del suicidio: nuestro *tipejo* hace una tentativa de convertirse en héroe romántico. Tentativa fallida, por supuesto.

La novela genera un vacío, una imposibilidad de decir que tiene que ser llenada con algo, ese algo es la intertextualidad que va a llenar el vacío de la ausencia del tiempo indecible del presente anulado. En la página 69 se ve un lugar posible del presente de la narración separado del presente del *tipejo*:

- Cómo quisiera que conozcas la casa que me inspiró tantos poemas y hasta una novela... ésta. Venía aquí desde mis quince años (...) [de la Vega 2005: 80].

Aquí se descubre la imposibilidad de la novela de asir el presente, excepto por este momento en el que se abre una pequeña posibilidad rápidamente cerrada, un lapsus donde la narración se rasga y aparecen otras referencias, otros espacios.

La movilidad de la novela se ve también en la escritura del tiempo. La característica primordial de éste es la de ser móvil, en un movimiento de ida y vuelta no restringido. El pasado está delante del futuro, se recuerda lo que va a pasar así como se recuerda el pasado. El tiempo ya no es más una atadura que impida cosas, es un espacio abierto con infinidad de combinaciones.

La única restricción con respecto al tiempo es el acceso al presente, al igual que el acceso a la casa que inspira la novela señala un vacío creador, productivo, en el sentido en que se acude a la intertextualidad para llenar el vacío, para acceder a otros tiempos.

La poética de la intertextualidad que construye un espacio en el texto no es única. *Cantango por dentro* no construye una formación sólida, plantada en el suelo. Lo que construye es un aparato más móvil, uno que sirva para viajar por varias regiones textuales que incluyen las

ya mencionadas y otras más, que nos pone a mirar el horizonte desde la ventana y además de mirarlo, imaginarlo, transformarlo. Lo que construye esta novela es un vehículo, tren o tranvía intertextual "*para ligarse un viaje si se pone a tiro*".

3.2 *Borges y Alguien más a cargo*

De manera intertextual, la obra de Mendizábal toma como novela tipo a la novela policial, de manera que se enfrenta a ésta como una yuxtaposición de su escritura. Si bien se puede igualmente hablar de otros tipos de escrituras que atraviesan su hacer (como, por ejemplo, una tendencia quevediana), en realidad es con la novela policíaca que ésta construye un vínculo desmitificador, vínculo que parece instaurar un orden juguetón para contrastar algunos de los paradigmas de la novela tipo a la que se enfrenta.

Uno de los rasgos fundamentales de la novela policíaca es el crimen, generalmente difícil de resolver, de manera que éste se presenta como un misterio, o mejor dicho, un acertijo que requiere de la solución por parte de un detective, esto es, un personaje que basa sus conclusiones en las deducciones de su inteligencia. Este tipo de novela es uno de los pocos que tiende a presentar soluciones y conclusiones que generalmente funcionan como punto culminante de la obra, por eso mismo se encuentran al final casi en todos los casos.

La novela *Alguien más a cargo*, tiende a trabajar una estructura de ese tipo: un crimen inicial que implica ser investigado. Así, el narrador - personaje sospecha que su mujer lo engaña con un misterioso hombre al que se dedica a perseguir por medio país sin llegar a resultados concretos. El misterio está presente, pero no su resolución.

Frente a un relato que postula la deducción, y por lo tanto, la inteligencia, como una vía inequívoca para llegar a la verdad, la novela de Mendizábal enuncia la existencia de otras posibilidades. Entre éstas, la ubicuidad de la verdad: toda una serie de datos pueden llevarnos a

un orden equívoco. En este caso se confirma el hecho de que la novela dé prioridad más al acto de buscar que al de encontrar. Buscar sin encontrar, adivinar sin acertar y conjeturar sin confirmar:

La verdad es que estaba disfrazando la naturaleza de mis temores con un río de palabras en el que bien hubiera querido hundirme y desaparecer. Con tan desmañadas vueltas no sólo que no podría ganar ninguna guerra sino que ni siquiera iba a encontrar el frente de combate [Mendizábal 2000: 37 - 38].

La confirmación de los hechos ya no corre a cargo del narrador sino de alguien más: la esposa, que, oculta entre bambalinas, es la encargada de asestar el golpe final al desastrado investigador, la esposa que parecería tener los hilos de la intriga entre sus manos.

Sin embargo, aquí no se llega a anular la verdad del narrador en pos de la de la esposa, ya que él se rehúsa a aceptar tales condicionamientos, sino que ambos discursos quedan pendientes, irresolutos al interior de la maquinaria de humor que los mantiene en ese estado. Discursos que quedan así sin la resolución clásica que corresponde a las novelas policíacas.

Estos discursos se debaten al interior de la novela, lo que implica que ninguno de los dos llega a establecer claramente su jerarquía. Ambos permanecen en un especie de suspensión que les permite seguir corroyéndose mutuamente y desestabilizando sus postulados. Después de todo, no hay nada más fácil que empañar la frágil verdad que a veces puede surgir incluso desde la razón:

¿Cuál será la razón de que en el momento en que, por fin, logramos un orden que pareciera firme, nos lancemos a trastocarlo, a barrerlo? Nada parece tener más sentido en el mundo que empañar y romper aquello que luce más frágil, como si su sola visión nos molestara y reclamara destruirlo [Mendizábal 2000: 135].

El personaje de las narraciones policíacas tiende a generar un cierto grado de admiración anclada en su capacidad mental para resolver enigmas, la razón que establece como vector de su trabajo de deducción procura hacerse inexpugnable por la misma condición de la novela: generalmente el detective es el que se percata de los movimientos de la trama. El juego

se basa en esto: que el personaje - detective considere en secreto todas las opciones y llegue a una solución perfectamente lógica que será revelada en los momentos finales de la novela. El juego también apunta a que el lector se le adelante, a que ambos lleguen a una conclusión perfectamente válida que en estos casos es percibida como la única posible. Dicho juego se basa en una confianza ciega en la razón tanto del autor como del lector, en el uso pertinente de una sola clase de lógica en desmedro de otras que pudieran surgir.

Este tipo de novela presenta un viaje unidireccional en el que se ve una verdad a la que se tiene que llegar, un misterio que develar y, por supuesto, un crimen que resolver. Esto implica que se basa en un régimen textual prácticamente monolítico, régimen que en la novela de Mendizábal se presta a la parodia.

Ridiculización de un personaje que va cayendo cada vez más bajo en una especie de locura inducida por las ideas fijas que generan sus deducciones, el sistema de pensamiento descrito arriba puede prestarse a una serie de equívocos o, como en este caso, llevarnos a la construcción del absurdo a través de todas las deducciones del pensamiento, cuando se sabe que no hay lógica irreductible, que el pensamiento bien podría desenvolverse en medio de la oscuridad. Este personaje parecería encontrarse en la cueva de la que hablaba Platón: adivinando siluetas sin saber a ciencia cierta qué o quién las produce:

¿Y si la jugada viniera de otro lado, de un jugador escondido? Una vez más me encontré desconectado y tanteando la oscuridad, impedido de hacer yo mismo la revelación por temor de perder el tenue hilo de la madeja [Mendizábal 2000: 54 - 55].

Pero por más que este proceso sea el más evidente de la novela, más aún después de leer el último capítulo de la novela, existe un proceso aledaño: esta oscuridad afecta no sólo al protagonista en su búsqueda y fallido hallazgo, sino que llega también a nublar la supuesta verdad de la esposa. La desconfianza en la lógica proveniente únicamente de la razón contagia no sólo al hallazgo que se presenta como el más carente de sentido, siembra también la

desconfianza en el resultado coherente y, por extensión, a la lógica misma que sostiene ambos argumentos.

De ahí que no sólo se parodie una forma novelesca al yuxtaponerla intertextualmente con construcciones humorísticas sino que se ponga en duda todo un sistema de pensamiento, toda una manera de entender al mundo al hacerla borrosa, no definitiva ni definitoria de las puestas en escena del texto.

Con respecto a la práctica del conocimiento como un camino paradigmático del relato policial, éste se ve de cierta manera perjudicado por el carácter huidizo de la identidad del narrador - personaje. Si bien no se alcanza el fluido extremo de la novela de de la Vega, al personaje de este caso se le ha negado nombre que aglutine su dispersión identitaria. La única mención que se hace a su nombre suscita de inmediato un chiste:

- Yo soy Nino. Lo que pasa es que me llamo Urbano, pero todos me dicen Nino - mentí -. ¡Qué nombrecito se me había ocurrido!
- Bueno Nino canino. Aquí está. Espero. ¡Pero antes un salud para que te inspires! No quiero llantos-. Diciendo eso puso su vaso otra vez en cero. No estaba mal entrenado el tipo [Mendizábal 2000: 115].

Al ser imposible de identificar, nuestro personaje dificulta la noción de un yo que pueda realizar las actividades cognoscitivas. Así como no se puede llegar a una conclusión definitiva en la novela, tampoco se puede asir definitivamente al personaje, parece más bien como si deambulara por el texto, sin más identidad que la negación de ésta, la ambivalencia antes que la carencia de un nombre.

La figura de la novela queda abierta y su apertura plantea una problematización de las estaticidades, de las respuestas fijas; el texto se esfuerza por encontrar las maneras que le permitan mantener su relatividad basada en el humor.

Opuesto al uso del lenguaje común y a las exageraciones cómicas aparece en *Alguien más a cargo* un poema de Jorge Luis Borges que, transformado en símbolo del desvarío, sirve de

contrapunto, de muestra efectiva de otro lenguaje, de otra manera de organizar ideas o sentimientos con lo escrito. Mendizábal crea con esto una singular paradoja: las palabras que logran ordenar el caos en forma coherente (el poema) son también las que mejor explican el delirio del personaje principal.

Este tratamiento del lenguaje se ve completado por la metáfora que echa luz sobre el mecanismo completo de la obra. Se trata del *Argumentum Lux* creado por Raúl, el hermano del narrador, para probar que un simple reloj con segundero puede ser más veloz que la luz:

Acababa de firmar su adhesión incondicional al *Argumentum Lux* confeccionado por mi hermano, según el cual el más humilde reloj con segundero podría moverse más rápido que la luz, siempre que lo hagamos crecer y no lo perdamos de vista. O algo así. En todo caso, no sólo que se lo había puesto clarísimo a Pepe, sino que además él lo había entendido al detalle [Mendizábal 2000: 118 - 119].

Se trata de llevar un argumento prácticamente absurdo hasta sus últimas consecuencias. Todo comienza con un presunto amante de la mujer del narrador, que lo lleva a recorrer todo el país en su búsqueda; por los caminos más absurdos y a través de situaciones tragicómicas se logra el mismo procedimiento: un argumento cualquiera se lleva hasta consecuencias que rozan el absurdo.

En la novela de Mendizábal la intertextualidad se constituye en uno de los elementos más fuertes de la maquinaria del humor, ayudando a la proliferación de los sentidos que ya han sido mencionados. La intertextualidad se convierte en la propulsora del movimiento de la búsqueda por parte del narrador. Todo comienza con la misteriosa aparición de un lote de libros en la casa del narrador y su esposa, en los que se encuentran unos poemas de un tal Ivo Ruiz; esto va a generar la búsqueda a nivel de la historia novelesca, pero también va a servir como una metáfora del mecanismo intertextual: el libro con una biblioteca adentro; un libro en cuyo interior se debaten una serie de intertextualidades, así como las relaciones que se van a

establecer entre los libros que de una manera u otra lo habitan aunque al mismo tiempo este hacer de la novela se asemeja también a la imprudente apertura de la caja de Pandora:

Había destapado imprudentemente la caja de Pandora y ahora sólo quedaba atrapar lo que pudiera; para el caso, se trataba de parchar de urgencia con lo primero que se me viniese a la lengua [Mendizábal 2000: 51].

Esta apertura se hace desde un ámbito exclusivamente textual. Las referencias son muchas, desde el hecho de que el narrador se siente a esperar en el *Café Godot* hasta los múltiples fragmentos que hacen referencia a la mitología griega: una gorgona colérica [p. 26], Helena de Troya [p. 109], Calipso [p. 203] o el doctor Caronte [p. 230], que generalmente sirven para describir a las personas, rebautizarlas o, en una última instancia, revelar una otra identidad (a menudo oculta) de estos personajes, para revelar una súbita ligazón entre ellos, o entre las situaciones que generan:

Me miró con el asombro dibujado en sus cejas convertidas en grampas pifiadas. "Está luchando... ¿No lo conoce?", casi me increpó. "Supongo que es el doctor Caronte", contesté. "No, es El Enfermero". "Oh, oh... jamás me lo hubiera imaginado... ". "El Enfermero" repetí con parecido tono y empecé a reír, y al instante a llorar por el dolor de costilla [Mendizábal 2000: 230].

No es casual que la llegada del doctor Caronte se realice cuando el narrador está en el Hospital Psiquiátrico, delirando por los fármacos administrados precisamente por el enfermero que se hará merecedor de tan ilustrativo apodo; así como no es coincidencia que la esposa se convierta en una furiosa Gorgona a punto de petrificar al protagonista justo después de que declarara que la carne del almuerzo estaba dura.

Estas transformaciones no son caprichosas sino que obedecen a un requerimiento fundamental del humor en la novela, el plantear más de una lectura, más de una salida o de una interpretación a cierto problema o percepción dada. Es así que no parecen personajes únicos sino personajes desdoblados y comunicados con otros personajes que hacen parte de sí mismos; mediante esta característica pueden producirse situaciones dobles o hasta triples:

hospital - barca de Caronte - partido de Cachascán (el personaje del doctor Caronte es también un luchador en la novela) o almuerzo - encuentro con la Gorgona y así sucesivamente con todo lo que esto implica para una apertura hacia la lectura.

Esta es una primera manera en la que funciona el intertexto dentro de la obra, abriendo las posibilidades de lectura al crear personajes dobles o triples capaces de generar momentos igualmente plurales al interior de la obra. Con esto se logra uno de los efectos humorísticos de la obra en la medida en que es una apertura hacia otras obras y campos del lenguaje, a la vez que sirve en cierta medida para negar la univocidad de los nombres y las identidades estáticas.

Otro intertexto fundamental para la novela, y que de hecho reafirma lo anterior, es el intertexto borgiano. Éste aparece con un poema que parece guiar la búsqueda del narrador desde las sombras del ventanuco del baño (otra alusión a lo bajo corporal) en la medida en que ésta se concibe como una búsqueda amorosa y desesperada como la del poema:

Mientras descargaba mis líquidos internos, miré largos instantes por el ángulo de cuarenta y cinco grados de la pequeña ventana del recinto. El cielo aparecía nublado por ese punto del horizonte, impidiendo la visión de una de mis constelaciones más queridas. Mis ojos se posaron luego en una tablita barnizada y elegante que colgaba al lado de la ventana y que reproducía un atormentado poema de amor [Mendizábal 2000: 69].

Este intertexto señala, a su vez, un vacío más en la obra ya que se lo menciona, se deja saber el autor pero falta el poema en sí, es algo que permanece oculto pero que va a dar muchos pretextos para la escritura de la obra.

Pese a que en esta parte no se menciona al poema, es a partir de este punto que su influencia comienza a engendrar algunos de los aspectos más creativos de la novela. Sin ir muy lejos, este intertexto relacionado con Borges no es del tipo de la cita textual sino que se extiende a la producción de mecanismos textuales similares a los que usaba el autor en cuestión.

Aparte de la existencia de intertextos fácilmente ubicables, como los mitológicos, existe otro tipo de intertextos que no son ubicables. Es más, algunos de ellos parecen tener como su principal característica el ser ficticios, o sea inventados por el mismo autor, pero no azarosamente sino invenciones que sirven para afirmar lo que el autor dice o, más específicamente, para generar movimientos en la ficción, procedimiento típicamente borgiano, como, por ejemplo, cuando se habla de una novela que está leyendo la esposa y que parece alimentar la obra de Mendizábal al darle no sólo fundamentos para la sospecha de adulterio al celoso narrador sino también una serie de procedimientos para descubrir dichos movimientos:

Uno de los libros favoritos de Ali, que me insistió hasta el cansancio para que lo leyera sin que nunca le hiciese caso, era *Una nube para dos héroes*, la historia de dos almas gemelas que se encuentran en una cena sin mayor importancia, cada uno con su respectiva pareja, pero que recién se descubren al verse enfrentados en la misma mesa [Mendizábal 2000: 93].

Esta novela ficticia servirá para justificar muchos de los movimientos por parte del pretendido detective que se la pasará buscando en los moteles o llamando a los amigos con los que habían tenido cenas para descartarlos de la lista. Este mecanismo, que en Borges sirve para justificar la creación de ficciones, en Mendizábal se convierte en un vehículo más para el desvarío.

Otro de los mecanismos textuales que trabaja la novela es el del espejo, como otra manera de multiplicar a los personajes y las situaciones:

Me aprestaba a salir para siempre del edificio (me hubiera gustado despedirme de "Casco y diente", pero como de costumbre no aparecía por ningún lado), cuando el otro ascensor se abrió y Alicia brotó decidida como si llegara de lo hondo del espejo [Mendizábal 2000: 338].

Pero también apunta a la creación de dobles borgianos, cuyo encuentro puede obedecer a simples mecanismos de identificación de un personaje con otro hasta el mecanismo más complejo que liga al narrador con Pepe, una especie de doble que sirve de cierta manera para la creación de la desmesura que está plenamente identificada con el absurdo del

Argumentum Lux, doble que pese al encuentro en el que se explica la mencionada teoría hacia el final de la novela desaparece sin dejar rastro.

Pero volviendo a la presencia de este doble se puede decir que es esta cualidad la que lo hace adherirse incondicionalmente al argumento que esgrime el narrador:

Acababa de firmar su adhesión incondicional al *Argumentum Lux* confeccionado por mi hermano, según el cual el más humilde reloj con segundero podría moverse más rápido que la luz, siempre que lo hagamos crecer y no lo perdamos de vista. O algo así [Mendizábal 2000: 118 - 119].

El espejo cumple aquí una de las funciones que el mismo Borges le atribuye: el de crear ficciones, o mundos, igual que en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, donde la conjunción feliz de los espejos da a lugar al hallazgo de Tlön en el cuento. Aquí, la conjunción de los espejos lleva también a la creación de la ficción, pero otro tipo de ficción, una que se desvanece en sí misma bajo el influjo de su misma búsqueda irracional. Mientras en un caso la búsqueda se hace encuentro, y por lo tanto racional, en el otro acudimos a la construcción opuesta, a una construcción absurda.

La intertextualidad en esta novela sirve no sólo para abrir la novela hacia una amplitud textual sino para construir con ella otros mecanismos que contribuyen a la multiplicidad de sus personajes, así como a las situaciones que éstos son capaces de generar. De una manera más abierta, toma los mecanismos de Borges para construir ficciones dentro de la ficción y para multiplicar las posibilidades de lectura al usar elementos que, como los dobles o el espejo, se prestan a múltiples entradas y sirven para generar en el texto un espacio en el que las verdades y lo único se vean relativizadas.

3.3 *La Biblia, Jonás y su ballena*

Un importante punto de fuga de la escritura de Montes Vanucci es la relación sexual que establecen Jonás y su cuñada Julia, no sólo porque esto desencadena y alimenta las textualidades de la obra sino porque implica una relación intertextual con toda una tradición erótica. La literatura erótica, en este sentido, siempre se ha preciado de romper de una manera u otra con los cánones sociales de su tiempo, a la vez que es una literatura en cierto modo marginal con respecto al cánón literario tradicional.

Cabe aclarar aquí que la trasgresión que los textos eróticos proponen no se hace desde la ideología o la filosofía sino que corresponde a una trasgresión a nivel de los cuerpos; no pertenece a una esfera del pensamiento abstracto sino que toma como punto focal las relaciones sexuales. Dichas relaciones son en sí mismas transgresoras, no se trata casi nunca de la relación sexual entre esposos, por ejemplo, sino entre amantes, relaciones incestuosas y todas las gamas de lo prohibido.

No obstante, pese a que su trasgresión no se haga partiendo desde el tipo de pensamiento anteriormente mencionado, este género tiende a plantear dudas que se insertan en la ideología de la época o del autor. Su trasgresión se logra, entonces, en varios niveles. Primero, al no darle demasiada importancia a un tipo centralizado o jerárquico de pensamiento; luego, al tomar entre sus temas favoritos a los más cercanos al tabú, y, por último, porque su trasgresión apunta a cierta ideología, a un determinado tipo de sociedad.

En el contexto de *Jonás...* este tercer aspecto es fundamental en la medida en que la novela plantea una corrosión de los valores de una sociedad bastante tajante al respecto. Mientras la sociedad lucha por mantener una serie de valores ligados a la moral y otros ligados a la producción, Jonás busca, como veremos más adelante, desmarcarse de estas determinaciones. Lo hace desde la banalización de dichos valores pero también desde la

trasgresión que implica el sexo; trátase de una relación erótica que mantiene el protagonista con su cuñada Julia:

- Busco alternativas. Y todo porque te amo. Te quiero tanto que yo solito asumiré la culpa por nuestro error... que no se llame fratricidio, a no ser que tengas otras intenciones. Le pondré un nombre nuevo; cuñaincesto. Solicitaré patente de invención de ese pecado. Quien lo quiera practicar que me pague derechos de autor... Y no te preocupes con el castigo que acarrea nuestro desliz. Estoy seguro de que este delito aún no ha sido legislado [Montes Vanucci 1995: 131].

El erotismo de la novela basado en ese “cuñaincesto” reviste aires de tabú al asociarse con el incesto, y los protagonistas marcan un movimiento pendular que va desde el remordimiento hasta la rebeldía. De cualquier manera, el sexo se da aquí como una posibilidad de romper los esquemas de la sociedad en la que se inscriben los sujetos, así como una posibilidad de diversión en medio del hastío de la vida de Jonás.

Es pertinente mencionar que el sexo constituye, en último caso, un signo, un artefacto simbólico que en la novela se ve manifestado por un tránsito de los amantes por el subsuelo, acción que reviste al acto sexual de, una vez más, carácter trasgresor. Recordemos que durante muchos años, e incluso en la actualidad, la vida en el subsuelo le corresponde tanto a los esclavos como a los transgresores de la ley, es decir, a los subalternos de los ordenes vigentes.

La sexualidad impregna a las textualidades de la obra de un pulso diferente, de una apertura para explorar los caminos del deseo, pero también presenta el movimiento inverso, el remordimiento:

- Déjate de tonterías Jonás. Preciso conversar contigo. Me siento peor que un trapo sucio.
- Tómame un Valium.
- El Valium ocultará mi aflicción. Quiero que notes cuánto estoy sufriendo.
- Posterga el espectáculo hasta la una de la tarde. Tomaré tu angustia como postre - prometí.
- No me respondas con frivolidades. Estoy deshecha por lo ocurrido anoche. Necesito apoyo [Montes Vanucci 1995: 152].

Este trayecto es novedoso para la estructura de la novela erótica que, por lo general, representa una línea de fuga vertiginosa, en la que no hay lugar para el estatismo que representaría arrepentirse de lo que se hace. En este sentido, *Jonás y la ballena rosada* hace de la experiencia del sexo una salida temporal, no una solución a los conflictos que Jonás pueda tener en su vida.

La vertiente erótica plantea un camino alternativo, un exceso en una novela de excesos, una salida que rima a la perfección con la postura espiritual del narrador: el fracaso. Como anota Baudrillard, el sexo se opone a las estructuras de producción, es por eso que resulta un tabú a partir de la revolución industrial:

La seducción nunca es del orden de la Naturaleza sino del artificio - nunca del orden de la energía, sino del signo y del ritual. Por ello todos los grandes sistemas de producción y de interpretación no han cesado de excluirla del campo conceptual - afortunadamente para ella, porque desde el exterior, desde el fondo de este desamparo continúa atormentándolos y amenazándolos de hundimiento. La seducción vela siempre por destruir el orden de Dios, aun cuando éste fuese el de la producción o el del deseo [Baudrillard: 9 - 10].

De la misma manera, Jonás se opone a las actitudes de los personajes que lo rodean, cuyo único camino posible parece ser el éxito. Jonás es subversivo porque se opone a las soluciones que le presentan sus amigos, su suegro y su esposa. Jonás es subversivo porque no se somete a los órdenes de la sociedad: ganar dinero, tener éxito, al final de cuentas, producir.

Dentro de una estructura que desjerarquiza estos valores a través de una mirada banal, el sexo se convierte en un asunto trascendental, una especie de motor que aviva la narración a la vez que es capaz de impulsar la novela por otros rumbos. El sexo ligado a la muerte como un tema preponderante de la novela erótica, es tomado aquí también por la narración:

Amaneció sin vida sobre una cama, abrazada a Grigotá, en un chalet primoroso de estilo alemán situado en la ribera de la avenida Circunvalación. El cuerpo de ambos teñido con el matiz azul de los ángeles congelados. El médico afirmó que la chica cobijaba en el útero un feto de tres meses [Montes Vanucci 1995: 218].

La muerte y el sexo serían los puntos en los que se rompe el lenguaje y, por lo tanto, los lugares donde el relato vislumbra la posibilidad de que la novela tome otros rumbos. El sexo y la muerte convirtiéndose en puntos en los que la narración de alguna manera se quiebra, traiciona su propuesta banal para tomar un tono más serio, para comprometerse con algo aunque no sea por mucho tiempo. En efecto, la muerte de Julia no responde aun asesinato, ni a un suicidio, motivos ambos que en este punto de la narración hubieran significado un cambio drástico del rumbo de la novela. Al contrario, dicha muerte se adscribe a la esfera de lo inusual: una muerte por envenenamiento por dióxido de carbono producida por la chimenea prendida, lo que implica una vuelta a la banalidad.

En cuanto a la relación intertextual que plantea la novela con una tradición de la novela erótica, ésta se hace de una manera muy flexible; no se trata en absoluto de una novela meramente erótica, sino de una novela que toma algunos aspectos del erotismo, aspectos parciales que le son útiles para sus fines.

Leer la novela *Jonás y la ballena rosada* es encontrarse con toda una serie de intertextos que resultan muy significativos a la hora de analizar la obra. La novela toma en cuenta una amplia variedad de textos que se entrelazan en su superficie, desde las referencias mitológicas hasta el intertexto que parece más evidente desde el título: *La Biblia*.

Dentro de *La Biblia*, el libro de Jonás es considerado un cuento con cierto carácter cómico. Llamam la atención las coincidencias: el Jonás bíblico es un profeta desobediente, Jehová lo envía a predicar a Nínive pero él decide no ir y esconderse en un barco; Jehová se da cuenta y se enoja mandando una tormenta que sólo se apacigua cuando Jonás se lanza al agua, ahí es tragado por un pez al interior del cual se queda durante tres días y tres noches. De alguna manera, *Jonás...* se alimenta de estos movimientos. Jonás Larriva es otro personaje que

se sale de la fila, un escapista de la realidad que en el vértigo de su fuga hace que la realidad se sienta aún más fuerte.

Este rasgo de salirse de la fila ya había sido tomado en cuenta en *Cantango...*, sólo que son dos acciones diferentes; Jonás se desmarca de una sociedad que pretende reglamentarlo, de la misma manera que el Jonás bíblico pretende escapar de la mirada de Jehová. Ninguno de los dos lo consigue realmente; al contrario, en su intento logran evidenciar los órdenes de los que están huyendo. Es evidente que el Jonás bíblico no puede ni podrá nunca deshacerse de la mirada de su dios, así como es evidente que Jonás Larriva nunca podrá abstraerse por completo de su sociedad; la hiperinflación, los narcotraficantes o la huida a Nueva York están para demostrarlo:

Era escandaloso presenciar a ese ejército de especuladores, que en medio de la miseria colectiva, estaban perpetuamente negociando, cual máquinas traganiques de los casinos. Resultaba válido preguntarse de dónde diablos surgían clientes para el sinfín de transacciones [Montes Vanucci 1995: 33].

Este juego especular que se desarrolla entre los dos cobra más sentido aún si tenemos en cuenta la actitud de los profetas del antiguo testamento. Mientras Abraham no duda ni por un momento de la voluntad de su dios cuando éste le pide que mate a su hijo Jacob, Jonás sí duda, pone en tela de juicio lo que Jehová ordena y luego discute con su dios. Se convierte así en un profeta sin precedentes en el Antiguo Testamento: no sólo es desobediente, sino que también plantea una duda y una crítica al interior de un orden ya establecido:

Jonás se disgustó mucho de que Yahvé no hubiera castigado a los ninivitas y, en su enojo dijo a Yahvé: "Ah, Señor, yo tenía razón cuando estaba en mi casa. Precisamente por esto traté de huir a Tarsis" [*La Biblia*, 1975: 1335].

Sin embargo, Jonás no es un traidor, es un disidente. Es un personaje cómico, esto explicaría la paciencia que su dios tiene con él. En lugar de vengarse por su traición, se dedica a explicarle las cosas como si estuviera tratando con un niño.

Comparado con los libros del Antiguo Testamento, plagados de poemas confiados en el poder de dios y salmos a su bondad, el libro de Jonás no deja de ser atípico. Como atípico podía ser el humor al interior de un libro concebido para afirmar el poder de un único dios.

En el pasaje bíblico de la huida de Jonás hace su aparición el pez (aunque no se menciona que el pez sea específicamente una ballena), que gracias a su gran tamaño puede tragarse a Jonás. Es justamente en este punto, en la imagen del pez, donde confluyen varios sentidos de la obra.

El pez como elemento mítico tiene una larga historia. Sin embargo, un análisis del poema que recita Jonás desde el interior del vientre del pez permite hermanar a esta imagen con la muerte. La estadía en el vientre del pez es una travesía metafórica al país de los muertos:

A las raíces de los montes descendí,
a un país que echó sus cerrojos tras de
mí para siempre,
mas de la fosa tú sacaste mi vida,
Yahvé, Dios mío [*La Biblia*, 1975: 1334],

travesía de la cual Jonás es posteriormente expulsado por intervención divina a manera de concederle una segunda oportunidad.

Por otro lado, el vientre de la bestia marina toma en la novela la connotación del vientre de una mujer, Julia, rasgo que no es casual ya que logra la unión intertextual de dos significantes importantes de la novela: Eros y Tanathos, el amor y la muerte como caminos complementarios.

Otro intertexto que se toma en cuenta en la novela es el de los mitos griegos. Esto cobra importancia en la medida en que la esposa de Jonás, Talía, lleva el mismo nombre de la musa de la comedia:

Hesíodo dice que bajo el patronazgo de Apolo se les dieron a las nueve hijas de Zeus los siguientes nombres y funciones:
Poesía épica, Calíope.
Historia, Clío.
Poesía lírica, Euterpe.

Tragedia, Melpómene.
Danza coral, Terpsícore.
Poesía erótica y pantomima, Erato.
Poesía sagrada, Polimnia.
Astronomía, Urania.
Comedia, Talla [Graves, 1983: 549].

En este sentido, Talla se conforma en el motor de la creación de la novela, es el personaje que da pie a ésta:

Un torcido día llegué a la conclusión de que mi mujer era responsable del fracaso de mi vida. Ella era la culpable de mi desánimo continuo, mi naciente calvicie, de nuestra desabrida sexualidad, mi naufragio profesional, la tos de fumador y mi genio de fraile [Montes Vanucci 1995: 13].

Esto no es de ningún modo casual si tomamos en cuenta que en la novela el humor tiene un papel crucial.

Los mitos se retoman en la narración para resignificarlos (proceso también vislumbrado en las otras novelas), para añadirles nuevos sentidos en el contexto de la obra. Pero, de acuerdo con la propuesta poética banalizante de la novela, estos intertextos son tomados bajo esta misma tónica. Esto sucede con todo el intertexto egipcio: en lugar de tomarse los íconos egipcios en profundidad, o sea, tomando en cuenta lo que significan, se los toma como formas vacías. La pirámide de Patroclo es sólo una forma, no una representación de la refinada espiritualidad de los egipcios.

La muerte es así de nuevo reconducida al terreno de lo banal, se juega con ella, pero es un juego vacío.

La intromisión de todo este conjunto intertextual ligado con los egipcios se condice con el intertexto que se toma del momento histórico por el que atraviesa el país; lo único que se procura conservar son las formas, aunque éstas ya estén vacías de significado:

Tuve que gastar mis tamangos buscando carne por los alrededores. Sin embargo, no me lamento por corretear detrás de alimentos. Hoy por hoy todos debemos hacerlo.

Elevó el mentón y adoptó una postura de dignidad. Le faltaba el báculo y la túnica de piel de camello para asemejarse a un patriarca bíblico. No percibía que nadie daba fe a sus embustes [Montes Vanucci 1995: 24].

Esta banalización progresiva de los símbolos, los que al ser desechados de su significado simbólico se convierten en sólo formas vacías, encierra la propuesta poética de la novela: mostrar la postura crítica que establece Jonás hacia todos estos símbolos tan apreciados por sus familiares. Estamos frente a símbolos muy poderosos pero banales, la muerte que metaforiza la ballena en el libro de Jonás de *La Biblia* es a su vez revertido y banalizado por Jonás Larriva.

Se observa otra vez que el vacío, que podría generar un misterio, produce sólo espejismos. Los personajes persiguen esos espejismos dado que son lo único que les queda. En *Jonás...*, el espejismo se transforma a su vez en fetiche:

- Te traje un regalito - me informó. Y sacó del bolsillo una pirámide metálica, color dorado, que cabía en la palma de la mano. Enumeró algunos de los cuatrocientos setenta poderes atribuidos al objeto. A tu alcancía la empreña con dinero y a la mujer estéril le insemína trillizos. Cura sinusitis, hemorroides, impurezas de la sangre y cólico miserere. Al impotente enarbola la bandera y al potente coloca pezuñas de sátiro. Aleja de tu casa a ahijados, hijos naturales no reconocidos y a vendedores de enciclopedias [Montes Vanucci 1995: 82].

La intertextualidad en la novela crea una serie de laberintos que desembocan en un solo lugar, el hacer de Jonás. Varias veces mediatizado, éste tiene que ver con un solo intertexto: el de la realidad objetiva, el contexto social de un momento claro de la historia boliviana, la post dictadura.

La narración viene marcada por este signo, el que, al igual que Jehová en *La Biblia*, se hace omnipresente a lo largo de la novela, un signo del cual Jonás Larriva cree escapar, sólo para darse cuenta de que no es así.

3.4 El caso de Manuel y Fortunato

Desde el proyecto escritural de Alison Spedding la relación entre su novela y la historia está clara. Como ella misma afirma al final de la obra, se trata de una novela histórica e inclusive se llegan a especificar de manera clara cuáles son los libros de los que ésta se alimenta.

Este rasgo busca establecer una relación de rigor frente a la historia. Este es el sentido de incluir una declaración de fuentes consultadas al final de la novela: se apuesta por una cercanía a la verdad histórica. La premisa es que lo que se narra no sea estrictamente verdadero pero se busque que el aval histórico le dé el tinte de verdad; algo que no sucedió pero que pudo haber sucedido:

La novela, entonces, incluye varios personajes históricos, aunque en roles menores. Antonio Gélírez realmente mató a Alfonso Trujillo, rector del Colegio Jesuíta en el Potosí colonial y también existió un irlandés quien dirigió una escuela de esgrima para mestizos, negros e indios, aunque no sé si se llamaba Patricio Oroque. Gabriel Fernández Guarache es igualmente histórico; y espero que el alma de Felipe Wamán Puma de Ayala me perdonará por haberle representado borracho en una chichería de Ayacucho. Oyune hoy en día se llama Huni; los conventos, las ciudades y los caminos también son reales. Los demás personajes son ficticios, pero se ha intentado fundar sus actuaciones de una manera que podría resultar "casi verdad" [Spedding 1997: 260].

La novela histórica, pese a estar consciente de su cualidad ficticia, aspira a la verdad, a la justificación histórica, a una pertinencia. La cercanía con respecto a una verdad histórica es la que justificaría su existencia.

Al respecto, la autora señala entre los propósitos de su novela el "representar" cierto momento histórico. Esto demuestra una particular actitud hacia la literatura, la literatura como un espejo de la realidad, una representación de algo previo a ella, no una creación independiente.

Por otro lado, la novela no puede dejar por completo de lado el hecho de que se trata de una ficción, es por esto que a momentos se puede admitir anacronismos y también la creación de situaciones inusuales, como el encuentro con Felipe Guamán Poma.

Se plantea una relación crítica, que pertenece más al terreno de la invención que a una dimensión estrictamente histórica. Una crítica al discurso indigenista que concibe al indígena como objeto de múltiples abusos, pero que no hace nada para evitarlo.

Frente a una historia de los vencidos, implantada desde cierto discurso indigenista, Spedding no opone, sin embargo, la historia de una rebelión, es decir, de un ataque frontal hacia los españoles. A la manera del humor como máquina de guerra logra, en cambio, oponerse de manera lateral.

El ataque se lleva a cabo de manera no frontal por los indígenas, pero sobre todo por las mujeres que son las que encarnan la tradición, el misterio, la magia y el sueño. Ellas son las que reclaman la posesión de un espacio cultural tomado por los conquistadores para sí. En este sentido, Satuka, la mujer de Manuel, abre posibilidades a sus semejantes para acceder a otros tipos de conocimiento:

Satuka recibió con calma la noticia del fallecimiento de Baltasar.
"Mi sueño", dijo.
"En otra voy a hacerte caso", dijo Manuel [Spedding 1997: 40].

Lo interesante de esta lucha es que no se trata de un movimiento unidireccional que podría ser el de los indígenas recuperando su espacio perdido, sino que se desarrolla en varios movimientos, dándose lugar a una permanente tensión entre los involucrados. Los indígenas pugnan por mantener su espacio y sus tradiciones, y lo hacen alisando el espacio al escaparse, de muchas maneras, de las reglamentaciones impuestas, mientras que los españoles buscan instaurar para sí los espacios y reforzar sus leyes en un continuo juego que se desarrolla en toda la novela.

Éstos últimos quieren acusar a los Mamani de idolatría, dicen:

"Hay mucha gente envidiosa en este pueblo. Hablan con demonios, con las almas de los muertos y cuando ven a un buen cristiano lo embrujan. Con ayuda de los demonios ganan plata. Adoran a sapos, a serpientes, a los cerros; allí arriba tienen los cadáveres de los gentiles... otros cadáveres también hay. Enterraron a Don Martín en la iglesia; pero después..." [Spedding 1997: 120].

Este hecho desencadena la quema de los cadáveres encontrados, pero los Mamani se las ingenian para robar el cuerpo de su padre y así poder seguir hablándole, dice Manuel:

"Te has de admirar cómo parece un hombre cuando está amortajado. Claro va a ser. Entrás, le sacas la sábana, envuelves biencito al perro y cargas al Don Martín. Sales por el recinto. Juan te va a esperar detrás del muro y te va a enseñar dónde ir después [Spedding 1997: 154].

Los dos puntos fundamentales de esta pugna tienen que ver con la religión para los españoles y para los indígenas. De esta manera, los españoles buscan imponer su religión por sobre todo, y los indígenas intentan mantener viva sus tradiciones religiosas de manera oculta.

La novela pretende mostrar las dos cosas, tanto el abuso como las ingeniosas maneras que los indígenas encuentran para conformar una resistencia, que a la larga demuestra ser más productiva que una rebelión de tipo frontal.

Aparte de tener una postura bastante clara con respecto a la novela histórica, *Manuel y Fortunato* plantea una relación ineludible con toda la tradición de la novela indigenista. Así, la novela se adscribe más bien a la escritura de José María Arguedas, lo cual implica una relación menos mediatizada entre el narrador y el mundo indígena:

Y, finalmente, he de mencionar otra fuente literaria, aunque no se refleja directamente en el contexto de la novela: las obras de José María Arguedas, en especial *Los ríos profundos*. El sueño de Satuka, en el Prólogo, es una especie de continuación e inversión de la escena final de la novela de Arguedas, cuando los colonos invaden la ciudad de Abancay en busca de la bendición que les salvará de una epidemia [Spedding 1997: 20].

En medio de toda una búsqueda estructurada hacia una verdad histórica sobresale la invención de la mentira. En este sentido, la creación de una nueva identidad basada en una mentira de Fortunato se convierte en un símbolo, habla el mismo Fortunato:

"El primero sia matao a Fortunato Ticona Tanta, le ha hecho pedazos, pero el segundo me ha recompuesto y el tercero me ha revivido, pero ya Fortunato Gavilán Callisaya..."

"¿Quién es Fortunato Ticona Tanta?"

"Quién era", dijo Fortunato. "Ya se murió". Veía que nadie iba a entender su dolor; se calló y siguió avanzando junto con Manuel, por el gentío y el polvo y los guijarros y el olor, internándose sin regreso en su nueva vida [Spedding 1997: 251].

Sin importar el dolor que representa el trance de la invención, resulta evidente que en algunos casos dicha invención es más cercana a la realidad que una verdad históricamente comprobada. La recuperación del espacio y la tradición culminan con la invención y la creación de otras identidades. La oposición lateral que realizan los indígenas se constituye en un movimiento continuo, en permanente actualización.

4. Productividad del terreno

4.1 La parodia del absurdo en Alguien más a cargo

La productividad específica del humor en la novela de Mendizábal está en directa relación con el hacer que esta novela despliega en cuanto a su relación con la novela policíaca en la medida en que esta relación está marcada por una duda con respecto a la verdad que se puede hallar mediante los procedimientos que dicha novela propone.

Se plantea una duda productiva con respecto a la verdad y el orden al que se puede llegar usando las herramientas del intelecto. La novela se confronta críticamente con este intertexto al erosionar la conciencia misma de la búsqueda así como su sentido: dado que la lógica de la novela escapa a la del personaje, éste nunca llega al final de su búsqueda resignado a permanecer en un laberinto de espejos y de dobles.

Esta actividad relativizadora del humor se ve desarrollada en una propuesta de interpretación de la expresión "estar a cargo": significaría el poseer la verdad, el orden o el pertenecer a cierto tipo de orden. Hacia el final de la novela, a esta breve etimología se le puede añadir un significado más, el acceder al conocimiento. Partiendo del hecho de que el narrador es precisamente el que no está a cargo, es en este punto de la novela en el que se problematiza este aspecto:

El que había elaborado esa trampa de disposición cósmica era quien estaba a cargo, desde un principio. ¿Sería Ivo o Fuss, o sería sencillamente otro? No importaba. Esa sombra era quien gobernaba las acciones y lo seguiría haciendo a voluntad, el hombre cuya cara yo podía perseguir por todas las calles de la ciudad, por otras ciudades, sin aproximarme siquiera [Mendizábal 2000: 346].

La misma cualidad huidiza que el personaje de Ivo Ruiz va adquiriendo a lo largo de la novela va a atribuirse como cualidad principal del acto del conocimiento. La metáfora principal de lo que lleva a cabo el narrador en su búsqueda es la de que nada se puede conocer, el

conocimiento es huidizo y, por lo tanto, la verdad se escapa o, tal vez, se va difuminando mientras más se empeñe uno en encontrarla:

Nadie conoce el terrible orden con que se abre el universo y yo no sé la magnitud de lo que pronuncié ese primero de enero [Mendizábal 2000: 294].

Estamos entonces frente a una novela que tiende a problematizar no sólo las posibilidades de la razón como arma que hace posible una búsqueda coherente sino que además, por extensión, siembra la duda sobre las posibilidades reales de llegar a conocer verdaderamente algo. Esta negación coincide con la intuición de que los puntos de vista o conclusiones de un personaje (por más que en este caso se trate a la vez del narrador) son solamente parciales y, por lo tanto, se corresponden con una verdad parcial que puede ser fácilmente refutable por algún otro de los personajes:

El primer y más grave efecto de ello fue, ni más ni menos, recordar que yo tenía un grave problema de pensamientos; más bien de malos pensamientos, sospechas infundadas o calumnias. ¿Sería posible que yo estuviera pensando las cosas mal, y que me hubiera dejado llevar por mis impresiones? ¿Sabía Raúl algo que yo ignoraba y estaba buscando la manera de decirlo? [Mendizábal 2000: 300 - 301].

Esta cualidad de la verdad en la novela, el ser sólo parcial o fragmentaria, niega la univocidad de ésta y, por lo tanto, se constituye en una puerta abierta para que los sentidos salgan a jugar en el espacio que les abre el texto. Merced a esto se entienden mejor las referencias intertextuales que posibilitan el desdoblamiento de algunos personajes, así como el referente borgiano que apunta hacia los espejos y los dobles como aparatos propiciadores de la ficción, puntos que propician la proliferación de los sentidos.

Así planteadas las cosas, resulta ilustrativo el uso metafórico de ciertos mecanismos como sucedáneos de los verdaderos; cobra así vigencia el último de los artificios borgianos de los que se vale el libro: el tema del impostor y el héroe, que tal vez aquí se podría traducir como el tema del villano y su respectivo impostor. Por ejemplo, crear un helado – estafa para aplacar los antojos de la vecina Lucrecia - Moby Dick, artificio que mantiene viva la búsqueda.

A cada paso se supone que Ivo Ruiz está más cerca, cuando en realidad este mismo es un impostor del cual sólo se conocen sucesivos alias y ningún nombre verdadero, lo que lleva a pensar que se está lidiando con una especie de espejismo cuyo vértice visible es el doctor Henríquez, o sea, el impostor. Como en algunos cuentos de Borges, este mecanismo consigue crear una confusión semejante a la que son capaces de crear los espejos, pero también apela a una disolución de la identidad, que pasa necesariamente por volverla doble y a la vez equívoca. Este es otro recurso para fragmentar las unidades o los yos, tanto los que generan el discurso como los personajes. Esto también contribuye a la idea de estar cazando un fantasma, algo que en realidad no existe:

- ¿Qué te parece? Se ha perdido otra vez sin dejar rastro... Todos saben que estaba allí, pero nadie, ni siquiera Henríquez quiere decir nada sobre él... Imagínate que a estas alturas la policía empieza a dudar de su existencia... Tendremos que hacer algo... Deben estar locos... [Mendizábal 2000: 343].

Todos estos mecanismos apuntan a poner en duda al sistema de conocimiento en el que se basa no sólo la novela policíaca sino también la novela monológica y su narrador que lo sabe todo y todo lo comprende. Esto implica que la novela *Alguien más a cargo* se inscribe en otra tradición opuesta a la de un narrador de tipo autoritario que, metafóricamente, "estaría a cargo". El papel del narrador se hace crucial para la puesta en práctica de la desestabilización del humor en esta novela; su construcción en falso sobre la base de pistas que podrían ser interpretadas de una manera completamente diferente a la que él hace sirve de base para la exploración intertextual, mientras que la exploración intertextual es la que abre más puertas al crear sentidos dobles o triples en cuanto a la conformación de los personajes. Pero no se queda ahí sino que, a partir del poema de Borges, introduce una serie de procedimientos borgianos que tiene como finalidad la intensificación de la ficción y la creación de verdades alternas, como producidas por la inflexión de los espejos.

De acuerdo con la lectura pragmática del humor, esta novela se ajustaría a la parodia ya que su hacer se basa más en la intertextualidad que en apelar a un contexto real que se buscaría suplantar.

4.2 *Manuel y Fortunato o la picaresca histórica*

El juego que establece la novela *Manuel y Fortunato*, como propuesta novedosa en su escritura, se divide en dos haceres complementarios: el primero se atreve a ver a la historia como algo flexible y que se puede rescribir y cambiar; el segundo se hace explícito desde el subtítulo de la novela, "Una picaresca andina...", mediante el cual se juega con ciertos elementos de la picaresca tradicional pero añadiéndole un toque nuevo: lo andino.

Manuel y Fortunato, de Alison Spedding, pretende problematizar la historia tal como se la ha venido contando hasta ahora, y ese es el punto focal de su hacer. Se trata de la historia oficial en oposición crítica con las historias otras. La historia vista a través de otros ojos requiere de un esfuerzo narrativo que se va a apoyar en las dos crónicas de la colonia más importantes de esta parte de América: *La nueva corónica i buen gobierno*, de Guamán Poma de Ayala, y *Las crónicas de la Villa Imperial de Potosí*, de Bartolomé Arzáns Orzúa y Vela.

El trabajo intertextual con estas dos obras tiende por un lado a "acreditar" la ficción propuesta por Spedding, pero también son trabajadas paródicamente para lograr parecidos fines a los propuestos por *Cantango por dentro*.

Se parodia estos textos y se invita a sus autores a formar parte de la ficción, como en el fragmento en el que Manuel se emborracha con Guamán Poma:

Así me han hecho a mí, vieras, yo que soy señor legítimo de mi tierra, nieto de Topa Inca Yupanqui, porque mi madre, Doña Juana Curi Ocllo fue hija menor del Inca, Coya y señora, reina deste reino, y mi padre Don Martín Guamán Mallqui de Ayala, segunda persona del mismo Inca. El Príncipe Don Melchor Carlos Paullo Topa Wiracocha Inca, el quién fue a Castilla, fue mi tío y los demás señores Incas mis tíos, primos son. Y mirá como hey

terminao, tan pobre y roto, solo, con mis ochenta años encima, todo por haber salido de mi tierra para servir a Dios y Su Majestad, dejando casa y hacienda... sí, uno más por favor... [Spedding 1997: 229 - 230].

El parodiar estos textos se constituye en un movimiento que tiende a demostrar el hacer de la historia como un terreno fértil para lo ficticio, la historia como un signo reversible, ya no un destino del cual no se puede escapar. La ficción tiende entonces a mostrar las historias posibles, y por tanto, se enfrenta críticamente a la historia "oficial", la que es relatada y construida desde el poder, para mostrarnos la versión de los otros: los pongos, los marginados, los indígenas.

En cuanto a la relación que la novela establece con *La Biblia*, ésta se juega definitivamente en el campo paródico. Teniendo presente que lo paródico implica también una activa apropiación de un texto por parte de otro que lo usará para sus fines, en *Manuel y Fortunato* presenciamos una efectiva apropiación del texto de *La Biblia* por parte de los indígenas a manera de revertir el gesto condenatorio de los evangelizadores y tornarlo a su favor.

En la secuencia de acusación del cura doctrinero del pueblo de Oyune se sirven tanto de sus conocimientos sobre la religión católica y judía así como de un elemento ajeno a ellos que van a usar para sus propios fines: la escritura. Dice Fortunato:

"Leelo pues, lo que estás poniendo".

"Declaración de los Indios Quiruas de Oyune en contra de su cura doctrinero Don Bernardo Pérez andaluz, hecho el tercer domingo del Advento de Nuestro Señor, año mil seiscientos veintitrés. Siendo el dicho cura doctrinante desta doctrina durante veinte años no sabía estar en allí, sino sólo venía los días de obligación y cuando le pagaban, hasta diez pesos pedía para decir misa y nunca no llevaba escuela ni enseñaba los artículos de nuestra santa fe, más bien enseñó artículos de fe judío diciendo que no coman carne de chanco siendo animal inmundo y prohibido, y cuando viendo comer o le invitaron chicharrón de chanco lo botaba al cenizal y burlando el estado sagrado del celibato, con pretexto de enseñar matrimonio cristiano llevaba las mujeres a la doctrina y abusaba dellas... [Spedding 1997: 177 - 178].

Se crítica la represión por parte de los españoles hacia los indígenas, pero también se relatan todas las pequeñas subversiones laterales que llevan a cabo estos últimos. Esta no es la historia de una rebelión guerrillera, sino la historia de cómo se parodia un régimen dominante para corroerlo desde adentro, cómo se subvierten sus símbolos y se apropian de sus ritos, a la manera del "signo americano"

Convertir al enemigo en auxiliar (...) entrar en templo ajeno por curiosidad, ganarlo por la simpatía y llevarlo después al saboreo de nuestra omnisciente libertad [Lezama Lima 1988: 250].

Esta subversión, pese a no estar exenta de momentos dolorosos, se basa principalmente en el humor. Y precisamente este humor juguetón y a la vez perverso está encarnado a la perfección en el personaje de Fortunato, y es a través de él que la escritura humorística de la novela adquiere su forma y colorido.

Fortunato tiene todas las características del pícaro, y es precisamente en el momento en que este personaje aparece que comienza a tomar vuelo la novela y sus partes más humorísticas. Recordemos que la novela lleva como subtítulo "Una picaresca andina", y a partir de ahí se elabora un trabajo intertextual con la picaresca y con una obra en particular.

Veamos:

Fortunato pasaba el tiempo mirando unos cuadros colgados en la pared: un hombre y una mujer de caras pálidas, ojos de moribundo y unos cuellos alechugados como ruedas de molino. Había también un estante con una decena de libros, pero no se atrevió a ojearlos. Estaba deletreando lo que decía la tapa de uno — "L - a - za - rillo" - [Spedding 1997: 77].

Fortunato encarna el ingenio que permite a los Mamani sobrevivir a diferentes situaciones; es el típico personaje que se sirve de un tipo de inteligencia no formal que le permite no sólo la subsistencia dentro de un medio que lo ve como subalterno, sino también el goce, la exploración y el aprendizaje. Fortunato, como Lazarillo, es un siervo de muchos amos que se sirve de su picardía para obtener lo que quiere o necesita de ellos:

Se trata de novelas autobiográficas, en primera persona, en las que un "yo" de clase baja cuenta a cierto destinatario sus antecedentes familiares, su vida pasada, sus peripecias con diferentes amos y el duro proceso de aprendizaje y supervivencia [Quevedo 1996: 153].

La picaresca permite hallar otra solución a la relación amo - siervo, vencedores - vencidos, que en la novela se manifiesta como una subordinación de unos con respecto a otros. Hay una ley que condena a unos y ampara a otros. La picaresca, en este caso, se sirve de algunas de las características que hemos atribuido al humor corrosivo: desestabiliza el orden impuesto y lo hace de manera lateral, usando los mismos postulados en los que se basa el poder sólo que revirtiéndolos y apropiándose de ellos. Este gesto se ve claramente en el hecho de tomar el discurso evangelizador, usado para los fines de conquista y sometimiento, y revertirlo para los fines de los indígenas al juzgar al padre doctrinero. De esta manera, la picaresca ofrece una salida posible y humorística dentro de una dialéctica de subordinación.

Sin embargo, en la novela la picaresca propone matices diferentes dado que los subordinados son indígenas, lo que implica que para elaborar su lucha a través del humor ellos se sirven de muchas otras estrategias ligadas a su cultura, y es entonces cuando cobran importancia los sueños, la magia y las tradiciones.

En *Manuel y Fortunato* no cabe el juicio moral o la justificación de los actos, el hacer del pícaro no contiene una valoración, ni negativa ni positiva.

En este sentido, Fortunato se convierte en un personaje ubicuo, permeado con ambas tradiciones, la oral y la escrita, la aymara y la española. En otras palabras, es un personaje heterogéneo y complejo. En esta cualidad reside su capacidad de bregar con ambas culturas y con ambas lógicas y además salir airoso.

4.3 *Jonás... y la crítica a la sociedad actual*

El hacer que despliega *Jonás...* está signado por una productividad del humor que liga inevitablemente la novela a un destino social, a una dinámica ineludible. Para empezar, el héroe construye una identidad bastante clara en oposición a otros protagonistas cuyos nombres estaban convenientemente eliminados y sujetos a broma, a manera de ir borrando o dispersando al posible sujeto de enunciación o al sujeto de conocimiento. Uno de los pilares en los que se basa *Jonás...* tiene que ver con las particularidades del personaje.

En este caso, el narrador lleva a cabo un transcurso diferente al mencionado: el hecho de poseer un nombre y una identidad más o menos estable lo ubica en la novela de otra manera y define lo que será la propuesta del humor obrando en la novela.

Aquí el problema de la identidad es mucho más significativo de lo que se podría pensar.

Como apunta Cornejo Polar:

Me interesa reflexionar un momento sobre cómo y por qué la búsqueda de la identidad, que suele estar asociada a la construcción de imágenes de espacios sólidos y coherentes, capaces de enhebrar vastas redes sociales de pertenencia y legitimidad, dio lugar al desasosegado lamento o a la inquieta celebración de nuestra configuración diversa y múltiple conflictiva [Cornejo Polar 1994: 13].

El problema de la identidad consigna en este caso una gran diferencia entre las propuestas que plantean las novelas, una que parte de la dispersión o de la negación del sujeto en vista de la imposibilidad de encontrar un artefacto que englobe al personaje en términos de identidad; y la otra, en la que la identidad ya no es un problema sin solución sino algo que está dado desde ya, algo que precede al sujeto. El problema de la identidad más o menos explícita parece propiciar, de igual manera, dos productividades distintas del humor en función de la relación que establecen con la sociedad: la sátira y la parodia.

Como habíamos visto, el hacer de la parodia tiene un carácter textual, su corrosión se sitúa a nivel del texto y de la problematización de sus ordenamientos internos, mientras que la

sátira establece una relación cercana con el afuera de la realidad objetiva en el que la sociedad es una pieza crucial para el juego. Contra la construcción rígida de una sociedad hecha de espejismos, Jonás opone la banalidad. Retomando el problema de la intertextualidad, se observa que Jonás no construye una oposición frontal a la manera de otros personajes de *La Biblia*, sino que opta por escaparse, por huir de la mirada de dios. Obviamente aquello no le es posible; Jonás Larriva se oculta en el fracaso y esta es su manera de desmarcarse de lo que dice la sociedad, omnipresente en la obra.

Así planteadas las cosas, la novela está construida de manera satírica ya que lo que se propone tiene que ver con una crítica a la sociedad más que con una corrosión del texto mismo. Lo fundamental aquí es ver cómo la construcción de la banalidad de Jonás se complementa con la construcción vacía de sentido de la pirámide de Patroclo; cómo la vocación de fracaso de Jonás pone en evidencia los valores vacíos de los otros en permanente búsqueda de éxito.

La acentuada relación que se establece en la novela es la que tiene como punto de corrosión a la sociedad. Así, se diferencia de las otras novelas estudiadas y en ello radica su carácter satírico.

La creación de mitos banales en la novela se convierte en un rasgo significativo no sólo a nivel de la sociedad sino que también cobra sentido históricamente. Lo banal que señala un vaciamiento de sentidos se condice con la preeminencia de una sobredimensión del sentido, de la verdad y del orden que podían representar históricamente los regímenes dictatoriales.

4.3. *Cantango por dentro, piedra de toque de un ordenamiento del humor*

Respecto a la manera en que se corroe la presencia de la verdad en la novela, se observa asimismo un movimiento en el que se ven claramente dos opuestos. Por un lado, un inevitable vacío (el presente) que convoca de alguna manera a la pluralidad de sentidos, y, por otro, todo ese mosaico de citas que es la obra y que se convocan en un solo lugar a manera de relleno. Estas presencias tejidas sobre el cuerpo del vacío impiden la instauración de una verdad única: la ley, a la vez que van a dotar al lector de la libertad de hacer su propia novela, de ir inventando al mismo ritmo que la lectura que haga de ella:

- Me parece que la novela que estás inventando es mejor que la que estás leyendo... [de la Vega 2005: 206].

Este tránsito del sentido realizado de manera pendular también nos remite a la manera rizomática en la que está construida la obra, a tal punto que no se puede rastrear su origen; la verdad de un génesis único le está negada a la novela intertextualmente, así como al personaje principal y a su doble: el narrador.

El problema consistió en establecer quién era el verdadero padre del huevo, pues durante la fecundación hubo muchos y ella, debido al turno de amantes alternados, no pudo saber de quién eran los huevos... Mas, la inteligentísima Reina, mediante el poder que ostentaba, convocó a una reunión urgente de los probables padres del hijo único (ya que uno solo de los huevos dio buen resultado) (...) uno de los acusados tuvo la brillante idea de proponer la creación de una cooperativa de padres, noción que la Reina aprobó de inmediato y con mucho entusiasmo (...) [de la Vega 2005: 242].

Esta novela se debate entre el principio ordenador (representado por el narrador con pretensiones autoritarias) y principios multiplicadores en constante relación con el humor: una obra que se escribe entre la nada de lo indecible y la multiplicidad de la intertextualidad paródica.

Estos dos términos están, sin embargo, desprovistos en sí mismos de cualquier definición. En este caso, el vacío es también productivo mientras que las multiplicidades son

también efecto del mismo vacío. Ambos términos están siempre comunicándose entre sí y dependen de una actualización momentánea.

La parodia es la que hace posible este movimiento (movimiento del montacarga que utilizan Blackie y el *tipejo* para sus alquimias sensuales y textuales), como una sutura que une los cuerpos, y hace posible la afloración de estos movimientos y su convivencia oscilatoria y en tensión.

La productividad en concreto de la obra está dada por el humor, que permite la desjerarquización en distintos niveles y, por lo tanto, permite una apertura paródica hacia otras formas. De acuerdo con la noción de *ideologema*, de Kristeva, la novela instaura su juego no solamente al interior del texto sino que lo traspasa a la historia, a la realidad. En este sentido, *Cantango...* toma parte de su hacer intertextual de un momento histórico concreto: en el país había acabado la Guerra del Chaco que marcaría toda una época y el surgimiento de nuevas sensibilidades e ideologías, y a nivel mundial, la Segunda Guerra Mundial, tiempo cargado de significaciones, que funciona como parte del juego, a la vez que define el *modus operandi* del *tipejo* frente al momento histórico en el que está ambientada la novela. Se pone en juego a la historia para revertirla, para volver a comenzar desde cero en el mismo movimiento pendular descrito más arriba: el final de la novela es justamente el principio:

Me acuerdo hoy, 24 de diciembre del año cero cero cero de la era que ya es y que será, que hace muchos muchos años y siglos, en el 1982, en Nueva Delhi percibí este mismo grato olor en un templo hindú... Yen este instante arriba brilla una estrella cuya marcha por el cielo se frenó de pronto... Nunca las había visto de ese tamaño... El burro abre la boca como un burro... Y la vaca lo único que atina a decir es múuuuu múuu... Llegan unos borrachos, seguro que son los mismos que estaban bebiendo en la chichería y que quisieron apalearme. Pero ahora llevan vendas en la cabeza con manchas de sangre, me han seguido hasta aquí y llevan unas ovejitas atravesadas sobre sus hombros y sin más ni más se ponen a cantar los angelitos de caramelo, juegan a la Navidad y meta din don din don din don... ¡puta, me pasé!... Estoy a fojas cero... Cero segundos, cero minutos, cero horas, cero días, cero semanas, cero meses, cero años, cero siglos... Dios ha nacido... Y yo también, como el más humilde de sus servidores... [de la Vega 2005: 260].

Signos que actúan como puntos de irradiación dentro de la historia: la post - guerra del Chaco, la situación política nacional e internacional, los tangos, los judíos, las últimas noticias. La dimensión histórica es activada y dada la vuelta inmediatamente, la historia se subvierte, se convierte en otra cosa, se le cambia de signo, lo que se puede apreciar en la metáfora del hotdog inventado al revés (dos salchichas y un pan al medio), como gesto del invento ficcional, inventar al revés, que quiere decir cambiar de signo las experiencias traumáticas (lista de San Román) en sensuales (lista de Blackie).

Este gesto del inventar al revés, que implica una operación transformadora del sentido, está precisamente en el versito en lunfardo del tango:

En una de esas percibí entre sueños eso de "De Esmeralda al Norte, del lao de Retiro, franchutas papusas caen a la oración, a ligarse un viaje si se pone a tiro, gambeteando el lente que tira el botón..." [de la Vega 2005: 72]

En la traducción del *tipejo*:

Para que sea efectivamente universal debe partir de la Roma de los Césares y cantarse de la siguiente manera: de Esmeralda por el Septentrión y por el lado de retiro, simpáticas galas arriban a la hora del véspero, a conseguirse algún encuentro erótico si las circunstancias lo permiten, esquivando la mirada zahorí del centurión... Tan tan... [de la Vega 2005: 72 - 73]

Aquí se traduce el viaje por la experiencia erótica, y el que se liga el *tipejo* se desarrolla en varios sentidos: el "viaje" que emprende Yo/Él fumando unas hierbitas al inicio de la novela y el traslado de la familia que es también una iniciación sexual y escritural, sin olvidar que el aprendizaje erótico va a impulsar los primeros escritos del adolescente.

Este fragmento, en el contexto amplio de la novela, devela la propuesta poética de la obra, la de traducirlo todo: los tangos y el cine, las noticias, las revistas, etc. Se trata también de traducir la experiencia individual del adolescente a lo universal, alejándose de una tradición en la que la memoria individual del autor es fundamental, para construir una memoria colectiva, una experiencia más amplia. Dentro del viaje de la novela se insertan muchas otras travesías

mientras se construye una maquinaria que mezcla la ficción con la realidad, un dispositivo colectivo y ritual en el que la muerte es el reverso de la vida.

5. Posibles configuraciones

Retomando la idea del texto entendido como un escenario, espacio donde se juegan movimientos y coreografías, la palabra humorística permite llevar el lenguaje hacia sus límites. Recordemos que teatralizar el lenguaje quiere decir *ilimitar* el lenguaje, hacer de la palabra no un simple decir sino una acción, un generador, una maquinaria.

El lenguaje humorístico, con su capacidad para activar estos haceres en las obras, ha sido conceptualizado por nuestro estudio como humor corrosivo, un lenguaje esencialmente paródico y, por ende, intertextual, que trabaja de diversas maneras en las obras estudiadas. Entonces, las preguntas serían: ¿a qué niveles llega la potencialidad corrosiva del humor?, y ¿de qué maneras se ligan las novelas de acuerdo al funcionamiento de su maquinaria humorística? En este sentido, proponemos un ordenamiento provisional, no definitivo, una lectura posible que, ojalá, abra otras posibilidades de lectura.

Primero, el humor corrosivo actúa de manera virulenta, penetrando el cuerpo de las obras y atacando ciertos órganos: el triángulo formado por el narrador, el personaje principal y el lector; la verdad absoluta o la tesis del autor y la cerrazón de la obra. Actúa también a manera del contagio, extendiendo su accionar desestabilizador a los textos con los que estas novelas se ponen en contacto, permitiéndonos repensarlos y releerlos a la luz del humor que se cierne sobre ellos.

Segundo, actúa como una máquina de guerra que permite la existencia de la novela a la vez que la niega. Un dispositivo que sirve para los fines de la novela, que posibilita su existencia pero que a la vez pervierte los sentidos que ella intenta establecer, las verdades que el narrador o tal vez el personaje principal quisieran proponer, mientras echa por tierra los prejuicios lectorales en virtud de los cuales el lector se constituye en receptor pasivo de la obra

al crear una máquina de lectura que engrana con la maquinaria particular de cada una de las obras. En la medida en que se trata de una maquinaria de guerra elabora un ataque no frontal a ciertos discursos ya establecidos como la historia, el orden militar, las conclusiones a las que puede llevar cierta lógica, la naturaleza unívoca de la verdad, etc.

Finalmente, el hacer de este tipo de humor genera movimientos particulares en cada uno de los textos, que exigen ser leídos respetando la especificidad de la obra, así como de la maquinaria humorística y crítica que propone.

Concretamente, en la lectura de las cuatro obras planteadas para nuestro estudio, el hacer del humor se verifica en tres niveles:

- 1) A nivel de una desjerarquización del narrador, organizador de la estructura del texto, que afectará también al personaje principal, así como al lector.
- 2) El uso de la intertextualidad paródica que hace posible este movimiento desmitificador y que tiende a la vez a desordenar los textos mientras afloran a través de ellos los textos otros.
- 3) A nivel de la poética de la obra, el hacer particular y específico del humor reflejado en las textualidades de cada una de las novelas, lo que cada una propone y niega, lo que critica y genera. El espacio de creación de una maquinaria donde el humor es una de las piezas fundamentales.

Una desjerarquización del narrador que pasa por la irreverencia, el humor que resquebraja las acciones del narrador y las transforma, abriéndolas para que en ellas puedan surgir otras expresiones que la voz autoritaria que tiene a su cargo el orden de la novela, la jerarquía de las voces y, en última instancia, la posesión de la verdad. Tenemos, en las tres

novelas tomadas en cuenta para el segundo capítulo⁵, a un narrador que admite que no es omnisciente ni omnipotente, versus el narrador narcisista, el que, "enamorado de sí mismo", no se atreve a mirar a los otros: sus compañeros de viaje, el héroe novelesco y el lector:

Hace de la narración el principio de articulación y organización de la referencia; del narrador, el agente de esa articulación, y de la lectura, una actividad subordinada a ese monopolio de la historia reducida a la autoreferencia narcisista de la narración [Mariaca 1990: 41].

Frente a un narrador obsesionado por la verdad y la unidad de su discurso, cuya fidelidad a la verdad es su garantía, tenemos otros tipos de narradores. Los narradores de las novelas revisadas dudan, se equivocan o deducen mal haciendo desaparecer la garantía con la que se podría contar al leer a otros narradores más autoritarios.

Desde el Jonás cínico que despliega, con alegría, una ideología opuesta a la del Estado, hasta el narrador de *Alguien más a cargo*, cuya función parece desplegarse en construir la narración en falso, pasando por el equívoco narrador de *Cantango por dentro*; los narradores de estas novelas dejan en claro que no les interesa sustancialmente detentar la verdad. Es más, sus obsesiones son otras. Esto implica una apertura hacia la lectura que abre otros espacios. En términos de Barthes la existencia de estos narradores significa para el texto una transición hacia el texto escribible:

He aquí el ejemplo de una escritura cuya función ya no es sólo comunicar o expresar, sino imponer un más allá del lenguaje que es a la vez la Historia y la posición que se toma frente a ella [Barthes 1972: 11].

En estos narradores se hacen también visibles procesos que culminan en la dispersión del yo que narra hacia un lugar indeterminado. A través de la negación del nombre, estos narradores no solamente se niegan a detentar la verdad de la narración sino que postulan que el yo como unidad estática, como identidad, no sólo no es posible sino francamente

⁵ El narrador de *Manuel y Fortunato* se diferencia de los narradores mencionados, se trata de un narrador omnisciente que relata la historia en pasado. No presenta los mecanismos que nos interesan para el tratamiento del humor.

problemático. De la misma manera que se problematiza el conocimiento y la verdad a la que se pretende llegar, el yo que estaba llamado a concretarla se vuelve difuso e inasible.

Mientras que un narrador autoritario monopoliza la información, o la maneja de acuerdo a sus fines, estos narradores alternos implican un movimiento opuesto, la información les es inaccesible, está velada. Pero esto no implica solemnidad alguna. Al contrario, trátase de narradores acostumbrados a reírse de sus fracasos, o hacerle el quite a las tentativas de éxito de sus actividades narrativas.

Estamos frente a un narrador que celebra su fracaso, como Jonás, un narrador que se burla de su personaje pero que a la vez es burlado por él, en *Cantango por dentro*, y también otro que se dedica a atravesar la ciudad buscando fantasmas, en *Alguien más a cargo*. Todos se convierten en una fuente de corrosión de los textos que generan y se dedican, alegremente, a desarmar en piezas las maquinarias que tenían que armar. Al hacer esto, abren puertas y ventanas a la aparición de verdades alternas, de lógicas otras que alimenten el texto, enriqueciéndolo al contradecirlo, haciendo aflorar nuevos poros en su piel.

La intertextualidad se constituye en un campo privilegiado para el obrar del humor corrosivo. Primero, porque ve el texto no como un espacio cerrado sino abierto, un lugar en el que se hace posible la transmutación de los sentidos y la proliferación de las voces y de los textos:

No es la "persona" del otro lo que necesito, es el espacio: la posibilidad de una dialéctica del deseo, de una imprevisión del goce: que las cartas no estén echadas sino que haya juego todavía [Barthes 1972: 12].

En este sentido, dichas novelas juegan con una infinidad de otros textos, sean estos libros o no, como la música, el cine o la historia, en un movimiento no restringido que apunta a señalar la multiplicidad de los discursos y de quienes los emiten.

La intertextualidad en estas cuatro novelas se define, entonces, como esencialmente paródica, no emite un juicio como podría hacerlo la sátira ni señala directamente al significado opuesto como la ironía, sino que se basa en un régimen que permite la subsistencia de dos verdades, dos postulados, dos textos o más, señalando la característica no subsumible de ambos. Esto no implica una confrontación, sino una constante tensión irresoluble mediante la cual el lector no es el observador pasivo sino el participante de un encuentro textual.

Volviendo a la idea de teatralizar el lenguaje, nosotros, como lectores, no asistimos a un monólogo que ignora al otro, ni tampoco a una pugna en la que un bando saldrá vencedor sino a una obra teatral más compleja, que requiere que un lector cómplice tome una postura activa, se suba al escenario y participe de la construcción de la obra.

La parodia se constituye entonces en un mecanismo textual que, a través de la intertextualidad, permite leer y escribir la obra al menos como doble.

De manera paródica, cada una de estas obras establece una relación con un tipo de novela: *Bildungsroman* o novela de formación para *Cantango por dentro*; *Alguien más a cargo* con la novela policíaca; la novela histórica y *Manuel y Fortunato*; y, finalmente, *Jonás y la ballena rosada* con la novela erótica. Se sirven de estos tipos de novelas para llevarlos hacia otros lados, mostrar su linealidad o pobreza en términos de una explosión de sentidos, o mostrar que se puede pensar de otra manera, salirse de la fila.

Por otro lado, el vector paródico trabaja tomando textos de la tradición universal, y es así que las cuatro novelas parodian diferentes aspectos de *La Biblia*. Veamos. *Jonás la ballena rosada* apuesta a un juego que hermana al desastrado Jonás Larriva con el profeta disidente del mismo nombre, y al hacerlo ubica a ambos como personajes que, sin querer, escapan a los órdenes establecidos y niegan lo que se les ordena, aunque lo hacen sin una postura contestataria o luchadora. Por otro lado, *Alguien más a cargo* logra personajes dobles o triples al

acercarlos a personajes de *La Biblia*, con su consiguiente desdoblamiento de situaciones. Los símbolos y ritos religiosos son subvertidos en *Manuel y Fortunato* ya no para servir a los fines evangelizadores de los conquistadores sino para ser útiles a los indígenas a la hora de acusar al padre doctrinero. Algo similar ocurre con estos significantes en *Cantango por dentro* que centra su trabajo intertextual en los libros del antiguo testamento, a diferencia de *Matías el apóstol suplente* que establecía una relación similar con el nuevo testamento. Entonces, Blackie Clair, la mujer que es todas porque es de todos, es también Eva, Cleopatra o Bethsabé, encarnando en sí misma la movilidad de la historia, la confirmación de que la historia es también juego y escritura, que por más terrible que sea hay siempre un afuera: la vida continúa.

A través de este procedimiento se logra subvertir símbolos fuertemente arraigados en nuestra cultura. Se toman símbolos de la cultura griega y egipcia en *Jonás...*, como la insulsa pirámide de Patroclo; mientras que la caja de Pandora se transforma, en *Cantango...*, en la caja de Panduro que abrirá Yo/El para desatar el caos y la novela; la Gorgona colérica será una de las transformaciones de la esposa del protagonista de *Alguien más a cargo*. Se logra así, en cada una de estas novelas, generar un movimiento destinado a resemantizar, banalizando aquellos símbolos, transformando ciertas situaciones en espacios para el juego, la risa y el desvarío.

Se plantea una lucha no frontal a los regímenes establecidos, pues al apropiarse de sus símbolos y revertirlos apunta a los cimientos mismos en los que se fundamenta el orden al que pertenecen estos símbolos: al adentrarse en su lógica y revertirla son capaces de desestabilizar y revelar la inconsistencia de ciertas normas y cierto estilo de vida impuesto: la religión católica, en *Manuel y Fortunato*; el éxito, en *Jonás y la ballena rosada*; el hecho de estar a cargo, en *Alguien más a cargo*; o las diferentes tradiciones literarias parodiadas por *Cantango por dentro*.

Manuel y Fortunato, así como *Cantango por dentro*, tienden, a su vez, a tomar otros órdenes extratextuales como elementos textuales incorporándolos a su juego. De esta manera,

las novelas toman a la historia como otro texto, la hacen reversible, permeable a la escritura, trabajando la memoria no como un referente directo, sino a la manera de Lezama, "como un plasma del alma", como un elemento generador de texto.

A través de la parodia se activa la potencialidad novelesca de rescribir y reinventar, se trata de sobrepasar el texto estático y cerrado en pos de un texto en constante movimiento, cruce de superficies textuales, manifestación de muchas voces contradictorias y espacio abierto para el goce y la lectura.

Ahora bien, ¿qué es lo que específicamente logran en estas obras el humor corrosivo y su hacer?

Alguien más a cargo plantea un problema con respecto a la verdad, a las conclusiones equívocas a las que puede llevar un sistema de pensamiento y, por extensión, a todo sistema generalizador. El protagonista de esta novela elabora un desvarío que es llevado hasta sus últimas consecuencias, una búsqueda destinada al fracaso desde su inicio porque pese a que él cree estar a cargo, con todo lo que esto implica en la novela, la persona que está a cargo es su esposa Alicia. No en vano, Alicia es el vértice de un juego de espejos y laberintos. Hacerse cargo en este caso implica acceder al conocimiento, detentar la verdad, pertenecer a algún tipo de orden, aspectos todos que se ven negados para el protagonista que permanece en la oscuridad tanteando.

La verdad será, entonces, nunca total sino fragmentaria y parcial. A través de estos mecanismos especulares y la utilización de recursos intertextuales, como el tema del héroe y el impostor de Borges, se consigue confundir tanto al personaje como al lector mientras se construye una novela que se tiende sobre el vacío, sobre la nada.

Finalmente, en *Alguien más a cargo* tenemos un mecanismo que parodia la tradición literaria boliviana. Se elabora una crítica hacia la narración omnisciente y las pretensiones de verdad de algunos autores, a la vez que se plantea un juego que tiende a desmitificar al narrador - personaje principal.

Esta novela propone una apertura propiciada por la parodia hacia otro tipo de escrituras, escrituras donde lo más importante ya no tiene que ver con la puesta en escena de una tesis o un punto de vista sino con la creación de una maquinaria textual bien construida.

Manuel y Fortunato se escribe como una obra picaresca, ya que la tensión entre españoles e indígenas se resuelve a través de situaciones humorísticas. Se plantea un ataque no frontal hacia los conquistadores, por medio del cual y usando la picardía los indígenas lograrán su propósito de mantener sus creencias y cultura. Fortunato es el pícaro, que logra lo que quiere sirviéndose de sus patrones, y es, a la vez, ubicuo: capaz de vestirse como español y como indígena, interpretar ambos códigos culturales y servirse de todo esto para salir siempre ileso y reinventarse continuamente.

Se trata de problematizar la historia como un algo acabado y esto se logra acudiendo a los textos de *La nueva crónica i buen gobierno*, de Guamán Poma de Ayala y *Las crónicas de la Villa Imperial de Potosí*, de Bartolomé Arzáns Orzúa y Vela, donde la historia es una invención y un relato. Pero también es reescritura, se puede volver a contar la historia desde un punto de vista nuevo.

En cuanto a *Jonás y la ballena rosada*, se critican los parámetros de una sociedad en concreto, se hace la burla de los elementos que esta sociedad considera más serios, y los más

triviales se vuelven fundamentales, haciendo reversibles los signos a manera de corroer todo el sistema de signos internamente.

Frente a una sobredimensión de ciertos significantes como ser el éxito, la opinión de la sociedad o la muerte, Jonás opone la banalidad como una manera más de salirse de la fila, de escapar a los lineamientos de una sociedad cerrada y tajante. Pero su huída se realiza en clave de humor: no es un contestatario por el pensamiento, lo es por accidente.

El movimiento pendular que realiza *Cantango por dentro*, el mismo movimiento que realiza el montacarga de Blackie Clair, da lugar a la coreografía propia de la novela debatiéndose constantemente entre los dos tiempos: el pasado y el futuro (el presente es el tiempo borrado), lo que demuestra la ubicuidad de la experiencia: el tiempo no es un estatuto cerrado y definitivo, es móvil con todo lo que ello implica para la narración.

El sujeto ordenador y participante de la escritura, Yo/Él, es, a su vez, reversible, borrando todo rastro de origen o génesis, no sabemos quién es el padre y quién es el hijo, quién narra y quién es sujeto de la narración. Sin embargo, si de signos múltiples se trata, es Blackie la que elabora este concepto hasta sus últimas consecuencias, encarnando la inasibilidad de la mujer, su tránsito por los diferentes códigos representados por sus amantes. La que dará que escribir al *tipejo* -poeta en ciernes- mientras inspira a políticos, artistas, soldados y alemanes. Será ella la metáfora de una novela que se escribe en plural, la llegada juguetona y gozosa a una Babel feliz:

En ese momento el viejo mito bíblico cambia de sentido, la confusión de lenguas deja de ser un castigo, el sujeto accede al goce por la cohabitación de los lenguajes que trabajan conjuntamente el texto de placer en una Babel feliz [Barthes 1972:10].

Estas cuatro novelas se constituyen, entonces, en texto de goce con todo lo que esto implica: en vez de actuar hacia la consagración o manutención de cierto orden se ocupan de

hacer saltar el mecanismo y de dirigirlo en la dirección contraria, rechazando que las cosas sean escritas y leídas como se venía haciendo. Son maquinarias más complejas, donde el humor corrosivo se ocupa de subvertir los funcionamientos habituales llevándolas a una explosión de sentidos, un lugar donde lo bueno y lo malo no pueden ser definitivos sino sólo momentáneos, la verdad no puede ser única, sólo fragmentaria y parcial.

Estos textos presentan múltiples entradas y salidas, y al hacerlo, niegan las jerarquías y las escrituras establecidas y representan un lugar abierto al juego y al descubrimiento abriendo nuevas opciones escriturales y lectoras en la narrativa boliviana del último cuarto de siglo.

6. Bibliografía

- Antezana, Luis H.
1986 *Ensayos y lecturas*, Altiplano, La Paz.
1978 *Elementos de semiología literaria*, Amigos del Libro, Cochabamba.
1982 *Teorías de la lectura*, Altiplano, La Paz.
- Aristóteles
1979 *Poética*, Monte Ávila Editores, Caracas. (Trad. de A. J. Vcapelleti).
- Auerbach, Erich
1950 *Mimesis (la representación de la realidad en la literatura occidental)*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Bacarreza, Leonardo y Antezana, Javier
2000 *"levantóse Jonás para huir..."*, Cuadernos de Literatura n° 34, Carrera de Literatura, UMSA, La Paz.
- Bajtín, Mijail
1987 *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza, Madrid.
1982 *Estética de la creación verbal*, siglo XXI, México.
1989 *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.
- Bal, Mieke
1990 *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- Barthes, Roland
1972 *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, México.
1983 *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona.
1982 *Lección inaugural*, Siglo XXI, México.
1983 *El susurro del lenguaje*, Paidós Comunicación, Barcelona.
1984 *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós Comunicación, Barcelona.
- Barthes R., Eco U., Todorov T. et al.
1966 *Análisis estructural del relato*, Ed. Coyoacán, México.
- Baudelaire, Charles
1987 *De lo cómico y la caricatura*, La Balsa de Medusa, Editorial Visor, España.
- Baudrillard, Jean
1988 *De la seducción*, Cátedra, Madrid.
1989
- Benjamin, Walter
1979 *Iluminaciones (4 vol.)*, Taurus, Madrid.

- Bergson, Enrique
1942 *La risa*, Editorial Tor, Buenos Aires.
- Calvino, Italo
1994 *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela, Madrid.
1995 *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, Tusquets Editores.
Barcelona.
- Cornejo Polar, Antonio
1994 *Escribir en el aire (Ensayo sobre la heterogeneidad socio — cultural en las literaturas andinas)*, Editorial Horizonte, Perú.
- Deleuze, Giles
1972 *Proust y los signos*, Editorial Anagrama, Barcelona.
- Deleuze, Giles y Guattari, Félix
1976 *L'anti Oedipe*, Editions de Minuit, Paris.
1977 *Kafka, por una literatura menor*, Ediciones Era, México.
1981 *Mine plateaux*, Minuit, Paris.
- De La Vega, Julio
2005 *Cantango por dentro*, Carrera de Literatura UMSA — Editorial Gente Común, La Paz, Bolivia. (1ra edición: 1986)
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan
1996 *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, Madrid.
- Eco, Umberto
1965 *La obra abierta*, Seix Barral, Barcelona.
1987 *Lector in fabula (La cooperación interpretativa en el texto narrativo)*, Lumen, Barcelona.
1991 *Les limites de l'interpretation*, Grasset, París.
1992 *Las poéticas de Joyce*, Lumen, Barcelona.
1997 *Seis paseos por los bosques narrativos*, Lumen, Barcelona.
- Eco U., Ivanov V. y Rector M.
1990 *¡Carnaval!*, FCE, México.
- Foucault, Michel
1997 *La arqueología del saber*, Siglo XXI Editores, México.
- Fuentes, Carlos
1993 *Geografía de la novela*, Fondo de Cultura Económica, México.
- García Pabón, Leonardo
1998 *La patria íntima*, CESU — UMSS y Plural Editores, La Paz.

- García Pabón, Leonardo y Torrico, Wilma (Editores)
1983 *El paseo de los sentidos*, Instituto Boliviano de Cultura, La Paz.
- Genette, Gérard
1966 *Figures I*, Seuil, Paris.
1969 *Figures II*, Seuil, Paris.
1969 "Discours du Récit" en *Figures III*, Seuil, París. (Trad. parcial de Narciso Costa, U. De Chile, Fac. de Filosofía y Letras, Depto de Literatura, s.f)
1991 *Palimpsestos*, Taurus, Madrid. (Trad. de Celia Fernández Prieto).
- Girard, René
1985 *Mentira romántica y verdad novelesca*, Anagrama., Barcelona.
1995 *Shakespeare: los fuegos de la envidia*, Anagrama, Barcelona.
- Kristeva, Julia
1981 *Semiótica*, Colección Espiral, Editorial Fundamentos, Caracas.
1998 *Sentido y sinsentido de la revuelta*, Eudeba, Buenos Aires.
- Kundera, Milan
1985 *Jacques y su amo*, Tusquets Editores, Barcelona.
1986 *El arte de la novela*, Tusquets Editores, Barcelona.
1993 *Los Testamentos traicionados*, Tusquets Editores, Barcelona.
- Lezama Lima, José
1958 *Tratados en La Habana*, Universidad Central de las Villas.
1988 *Confluencias*, Letras Cubanas, La Habana.
- Lukacs, Georg
1984 *El alma y las formas/Teoría de la novela*, Grijalbo, México.
- Mariaca Iturri, Guillermo
1989 *La palabra autoritaria: el discurso literario del populismo*, Tiahunakus, La Paz.
- Mendizábal, Cé
2000 *Alguien más a cargo*, Santillana, La Paz, Bolivia.
- Montes Vanucci, Wolfgang
1995 *Jonás y la ballena rosada*, P.A.T. y Fundación José Bertero, Bolivia. (Ira edición: 1987)
- Nabokov, Vladimir
1998 *Curso de literatura europea*, Ediciones B, Madrid.
- Orihuela, Juan Carlos
1988 *Atemporalidad y polifonía textual en Matías el apóstol suplente de Julio de la Vega*, Tesis de Doctorado, University of California.

- Paz, Octavio
1979 *El arco y la lira*, FCE, México.
1982 *Los hijos del limo*, FCE, México.
- Rall, Dietrich (Comp.)
1992 *En búsqueda del texto (Teoría de la recepción literaria)*, UNAM, México.
- Rama, Ángel
1980 *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México.
- Sanjinés, Javier
1993 *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*, ILDIS y Fundación BHN, La Paz.
- Spedding, Alison
1997 *Manuel y Fortunato, Una picaresca andina*, Ediciones Aruwiyiri, Bolivia.
- Todorov, Tzvetan
1967 *Littérature et signification*, Larousse, París.
1969 *La poética*, Siglo XXI, México.
1970 *Introduction a la littérature fantastique*, Seuil, París.
1971 *Poétique de la prose*, Seuil, París.
1991 *Crítica de la crítica*, Paidós, Barcelona.
- Vargas Llosa, Mario
1996 *La verdad de las mentiras (Ensayos sobre la novela moderna)*, Peisa, Lima.
- Velásquez, Mónica
1997 *Tres aproximaciones a la poética de Blanca Wiethüchter*, Tesis de Licenciatura, UMSA, La Paz.
- Villena, Marcelo
2003 *Las tentaciones de San Ricardo. Siete ensayos para la interpretación de la narrativa boliviana del siglo XX*, Instituto de Estudios Bolivianos, La Paz.