

Historia funambulesca del profesor Landormy de Arturo Cancela y Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal

El humor y los modos de narrar lo nacional

Autor:

Zubieta, Ana María

Tutor:

1993

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

860 (82)

LIT. ARG.

CANCELA, ARTURO

MARECHAL, LEOPOLDO

FACULTAD DE	LETRAS
N° 875.719	
4 JUN. 1993	DE
Agr.	ENTRADAS

TESIS 6-1-12

Tesis doctoral

Historia funambulesca del profesor Landormy de Arturo Cancela y Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal: el humor y los modos de narrar lo nacional

Ana María Zubieta

Junio de 1993

CAPITULO 1

EL HUMOR Y LA IRONIA

PRIMERA PARTE:**El humor: definiciones, aspectos problemáticos, aproximaciones teóricas****I- Introducción**

Interesarse por el humor parece una tarea que excede el marco de una investigación literaria ya que está presente en distintas prácticas, no es algo privativo de la literatura y ha sido objeto de reflexión en diferentes áreas del saber: la antropología, la filosofía, el psicoanálisis, etc. La teoría de la literatura ha recogido esa herencia y ha disputado sobre algunas consideraciones o, simplemente, reconoció el recorrido, pensó a partir de ese reconocimiento y aportó sus ideas específicas. Hay, pues, un repertorio de autores y de definiciones que aparecen y reaparecen en las teorizaciones sobre el humor en literatura y que, por lo tanto, no es posible desconocer.

Este acercamiento al humor en literatura tiene el propósito de dar cuenta de los aspectos más importantes que se discuten hoy, cuáles constituyen puntos problemáticos y, en consecuencia, qué aproximaciones teóricas son relevantes para el estudio de un corpus humorístico. La multiplicidad de enfoques, de caminos, para un análisis del humor en literatura es uno de los problemas:

Contextualismo, múltiples niveles de código, constructivismo, mutuo conocimiento, metas y planes de comunicación, conocimiento del mundo e inferencias, etc. son elementos necesarios en una teoría completa de la comprensión del humor. Por ejemplo, un texto no será humorístico si excede la capacidad del que comprende, si el que comprende carece de un conocimiento importante del mundo o si el que comprende no puede construir un significado coherente ¹.

Pero también podemos agregar otros problemas: los sujetos, la construcción de la subjetividad y las relaciones intersubjetivas; las formas, técnicas y procedimientos que desencadenan humor; las representaciones y el sentido; la función del humor y su politización; su conexión con los géneros literarios. Estos aspectos, centrales para el humor son, a la vez, los que organizan este capítulo cuya segunda parte estará dedicada a la ironía.

¹ A. Graesser, D. Long and J. Mio, "What are the cognitive and conceptual components of humorous text?", *Poetics*, 18 (1989), p. 147.

II- Una reflexión sobre el sujeto

Uno de los puntos de discusión de las teorizaciones sobre el humor es la consideración de los sujetos implicados en un texto humorístico (ya sea el sujeto que ríe y goza o el sujeto sobre el que recae el peso del humor gestado), la configuración de la subjetividad y las relaciones intersubjetivas ².

El humor comienza allí donde el prójimo deja de conmovernos y requiere de quien lo recibe un poco de desinterés, de insensibilidad porque su medio natural es la indiferencia. No hay mayor enemigo de la risa que la emoción ³.

Esta cita de Bergson fue fundante y puso en el centro de la atención una relación entre sujetos y una distancia como elementos constitutivos del humor. Otra de las citas fundantes de la reflexión sobre el sujeto, anterior a la de Bergson, es la de Kant:

² "Los mensajes humorísticos establecen o refuerzan la relación entre los miembros del grupo, el estatus del grupo y los ataques entre los grupos", A. Graesser, D. Long and J. Mio, op. cit., p. 145, resalto yo.

³ H. Bergson, La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico, Buenos Aires, Losada, 1939, p. 13.

es un afecto debido a la transformación repentina de una tensa espera en nada.

KUIC - § 54 -

La risa es una afección que se experimenta cuando se halla perdida de pronto una gran esperanza [...]. No es necesario que la cosa que se espere cambie en su contrario -porque esto sería todavía alguna cosa [...]; es necesario que ella sea reducida a nada ⁴.

obj! objet → entrada de un sujeto
"nada" → función sorprendente para el entendido. = distancia = rita.

porque a partir de ella se teoriza la diferencia, se cuestiona y critica el alcance político de "nada" y se reconoce que allí había hecho su entrada un tipo de sujeto: un sujeto expectante se encuentra con algo o alguien inesperados y esa diferencia descubierta es la causa de lo cómico; mejor dicho, en la diferencia radica lo cómico.

Se abre así una teorización muy fecunda para el humor: para que haya humor debe haber dos elementos enfrentados -eventualmente dos sujetos- y una relación entre ellos que hace perceptible una diferencia. Las diferencias pueden ser de diversa índole (y este será uno de los objetivos del análisis textual); cuando las diferencias atañen a los sujetos, pueden inflexionarse como la aparición de la jerarquía superior/inferior, como la semejanza con algo degradado o de distinta naturaleza (por

⁴ E. Kant, "Analítica de lo sublime" en Critica del juicio, Madrid, Librería de F. Iravedra, A. Novo, 1876, pp. 269 y 271.

4 * Kant insiste en que no hay una situación en que nos sintamos superiores al personaje que fué hablando (x y el modo fue el arrebato de la espuma de la cerveza i ¿podría meter tanto allí?) si no solo a función del entendido

ejemplo, un animal) o una relación alto/bajo. También Bergson nos remite a la diferencia:

Lo cómico es aquel aspecto de la persona que le hace asemejarse a una cosa, ese aspecto de los acontecimientos humanos que imita con una singular rigidez el mecanismo puro y simple, el automatismo, el movimiento sin la vida. Expresa pues, lo cómico cierta imperfección individual o colectiva que exige una corrección inmediata. Y esta corrección es la risa ⁵.

Y Hobbes:

La aparición de la risa no es otra cosa que un sentimiento brusco de triunfo que nace de la concepción súbita de alguna superioridad en nosotros, por comparación con la inferioridad de otro, o con nuestra inferioridad anterior ⁶.

⁵ H. Bergson, op. cit., p. 70, resalto yo.

⁶ T. Hobbes, citado por M. Victoria, Ensayo preliminar sobre lo cómico, Buenos Aires, Losada, 1958, p. 33, resalto yo.

Hay, pues, una tendencia a considerar la diferencia como la confrontación superior/inferior pero también existen los que se oponen a esto:

Con lo cual repruebo la teoría de que lo cómico se funda en el sentimiento de superioridad, o deseo de humillación o contemplación del hecho cómico como desde un palco ⁷.

Entonces, un sujeto investido de superioridad se enfrenta con algo desprovisto de valor, generalmente encarnado en otro sujeto: nace así una peculiar relación intersubjetiva marcada por una diferencia y una cierta distancia: es cómico el error que disminuye a quien lo padece ante los ojos de otro; la situación humorística revela una aminoración de valor de uno de los participantes en ella y, muchas veces, hace sensible un fracaso. Esta relación intersubjetiva superior/inferior que suele constituirse cuando hay comicidad, reaparece también bajo otra faz: la erudición o la cultura suministran una alta plataforma desde la cual uno de los sujetos contempla a los demás. De allí, la fecundidad literaria de los personajes de

⁷ M. Fernández, "Para una teoría de la humorística", Teorías en OBRAS COMPLETAS, Buenos Aires, Corregidor, 1974, p. 263.

"nivel cultural elevado" y, en general, de lo alto como elemento que se autodefine como tal al definir al otro como bajo ⁸ y el lugar especial que ocupan no sólo los sujetos "bajos" sino todo lo que es ubicado en lo bajo: lenguaje, lugares, personajes, etc. Lo bajo es, pues, frecuentemente, factor desencadenante o causante y su importancia fue señalada por Bajtin en La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento ⁹ donde trabaja la relación risa/bajo en la obra de Rabelais. El estudio de P. Stallybrass y A. White The Politics and Poetics of Transgression revisa y profundiza la relación alto/bajo tal como fue planteada por Bajtin y sostiene que lo alto, el estilo elevado, se estructura en base a la degradación del discurso bajo (definido a veces por lo alto para confirmarse como alto) tiene una visión diferente y puede, ocasionalmente, querer imponer un punto de vista distinto a partir de esa jerarquía invertida. Lo bajo, a menudo internalizado en la literatura con el signo de la negación y el disgusto, adquiere en el humor un estatus ambiguo que sólo es posible comprender cabalmente en su concreta emergencia literaria y es uno de los puntos que induce a una

⁸ Indudablemente resuena aquí la concepción nietzscheana: "Fueron los 'buenos' mismos, es decir, los nobles, los poderosos, los hombres de posición superior y elevados sentimientos quienes se sintieron y se valoraron a sí mismos y a su obrar como buenos, o sea, como algo de primer rango, en contraposición a todo lo bajo, abyecto, vulgar y plebeyo". F. Nietzsche, La genealogía de la moral, Madrid, Alianza, 1983, p. 31.

⁹ M. Bajtin, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Barcelona, Barral, 1971.

lectura política porque es uno de los aspectos que más fácilmente se politiza:

El sitio primario de contradicciones, el sitio de deseos conflictivos y representaciones mutuamente incompatibles es indudablemente lo bajo. Repugnancia y fascinación son los dos polos de un proceso en el cual un imperativo político por eliminar lo bajo lucha con un deseo por lo Otro. Lo alto incluye lo bajo simbólicamente, como un constituyente primario erotizado. El resultado es una fusión móvil, conflictiva, de poder, miedo y deseo en la construcción de la subjetividad: una dependencia de precisamente estos Otros que son seres rigurosamente opuestos y excluidos del nivel social. Es por esta razón que lo que es socialmente periférico es muy frecuentemente simbólicamente central¹⁰.

Las teorías sobre el humor en literatura señalan que no es posible encarar las relaciones intersubjetivas sin apreciar las

¹⁰ P. Stallybrass and A. White, The Politics and Poetics of Transgression, Cornell University Press, 1986, p. 5.

diferencias y, en este sentido, ciertas reflexiones de la filosofía sobre el sujeto y las relaciones intersubjetivas cuando trataron el humor, resultaron insoslayables. Tal es lo que sucede con la aproximación de Hegel y que luego desestimaré cuando considere la ironía:

Lo que caracteriza a lo cómico es la satisfacción infinita, la seguridad que se experimenta de sentirse elevado por encima de la propia contradicción y de no estar en una situación cruel y desgraciada. La personalidad fuerte y sólida que, en su independencia, se eleva por encima de todas las cosas finitas, segura y feliz en sí misma, sigue siendo el principio de lo cómico más elevado ¹¹.

Pero, el humor también sirve para desplazar la disconformidad de uno mismo hacia otro o para pensar "otros son como yo" ¹². Asimismo, el contraste puede aparecer no como contraste directo entre los sujetos sino entre sus valores: lo pequeño, lo trivial, los detalles, se miden con otra cosa poniendo así de

¹¹ F. Hegel, Estética, Buenos Aires, Siglo XX, 1985, p. 183.

¹² Cfr. S. Lippoczy Rich, "Ridicule and rut reactions: some problems with Henri Bergson's Laughter", Humor, 2-3, 1989.

relieve su pequeñez. Hay quienes sostienen que las bromas pueden ordenarse según los valores que buscan degradar y la clasificación de los variados tipos de humor puede realizarse atendiendo a los valores apostados, es decir, discernir si son **valores universales o valores particulares** (este punto es de crucial importancia para una lectura que conecte esos valores con el sistema de diferencias, es decir, ver qué valores se le atribuyen a lo diferente).

La diferencia de valores manipulados es lo que permite diseñar la primera distinción entre **el humor, la caricatura y la sátira**: siempre que los valores individuales de un sujeto o los valores colectivos de un grupo prevalecen demasiado visiblemente sobre los valores universales afirmados por la sociedad, la consecuencia es la caricatura; en efecto, el arte del caricaturista es hacer resaltar más allá de la medida los valores individuales que caracterizan a una persona o los valores colectivos que caracterizan a un grupo. La caricatura se dirige a lo respetable, a lo investido de autoridad: es una manera de degradar sujetos u objetos eminentes. Si el humor pone de relieve las debilidades humanas generales mediante la degradación de los universales, la sátira, en cambio, busca más bien

degradar los valores colectivos de grupos o personajes ¹³.

Existe, pues, una cierta relación entre el humor, la risa y la degradación: en este sentido, la risa es un juicio negativo correspondiente a una degradación de valores:

La risa sólo tiene lugar cuando la conciencia es inadvertidamente desplazada de cosas grandes a cosas pequeñas, cuando ocurre lo que podríamos llamar **incongruencia descendente** ¹⁴.

Entonces, para que algo resulte cómico debe hallarse enfrentado con un valor superior porque sólo ante él un valor inferior puede constituir un valor degradado. Nuevamente, una diferencia es la que desencadena la comicidad; en este caso, una **diferencia de nivel** de los valores comprometidos en un movimiento dado. Cuanto más grande es la diferencia, mayor será la degradación del valor y mayor el efecto cómico ¹⁵.

La consideración de los valores puestos en juego es de gran

¹³ "Al provocar una risa casi universal, el humor crea un lazo entre los hombres, mientras que la sátira separa a unos de los otros", A. Stern, Filosofía de la risa y el llanto, Barcelona, Editorial Universitaria, 1975, p. 107.

¹⁴ H. Spencer, citado por A. Stern, op. cit., p. 86. La concepción bajtiniana de la risa es completamente distinta. 1 ← ?

¹⁵ Las debilidades provocan risa porque son la degradación de las fuerzas; la tontería mueve a risa porque es la degradación del valor de la inteligencia; la fealdad, en tanto degradación de la belleza, etc.

importancia para el estudio del humor ya que en un texto humorístico es posible constatar un choque de valores que se produce porque los sujetos o los grupos tienen tendencia a universalizar los valores particulares o colectivos. Cuando chocan, el humor y la risa suelen actuar como un arma y volverse peligrosos o violentamente atentatorios en su intento de suprimir valores. **El ridículo mata.**

En síntesis: en esta aproximación inicial a los problemas teóricos del humor, el primero que tiene una tradición y que retomamos a la luz de las teorizaciones actuales, es el de la **subjetividad** que ya no es entendida como una interioridad única, aislada de la exterioridad de los discursos sociales y culturales (aporte post-estructuralista a una nueva idea de sujeto), concebida como red discursiva, complejo de relaciones diferenciales donde el mundo subjetivo interno y el mundo externo, social, cultural, están unidos de una manera que impide una clara demarcación de los dos ¹⁶.

En consecuencia, de las teorizaciones sobre la **configuración de la subjetividad y la naturaleza de las relaciones intersubjetivas** cuando del humor se trata, se reveló como de primera importancia el sistema de diferencias; por eso, el

¹⁶ Cfr. M. Ryan, "The law of the Subject", Politics and Culture. Working Hypothesis for a Post-Revolutionary Society, The John Hopkins University Press, 1988.

propósito es leer en el corpus humorístico todo lo que constituye dicho sistema ligándolo con los sujetos: **las diferencias culturales** porque suelen ser usadas para transformar al otro en una víctima ¹⁷ o en un excluido y ver también si esas diferencias pasan por otros aspectos como la lengua, la raza o las nacionalidades (en nuestra literatura, el estatus especial del inmigrante, por ejemplo); las diferencias modelizadas por la locura; etc. Hay que destacar que este sistema de diferencias fue repensado por quienes trabajan con la diferencia de género: como las mujeres fueron a menudo las víctimas del humor tendencioso u obsceno están desalentadas de reír de un material parecido a la dominación, al ridículo o la humillación y parecen gozar del humor "sin sentido", no tendencioso, más que los hombres ¹⁸.

Por último, es preciso señalar que si la consideración del sujeto en el humor supone por lo menos dos, es decir, para que haya humor es necesaria una **relación dialógica**, esto implica que el humor y la risa tienen una **dimensión social** que no es posible desconocer: ¿el hombre aislado no ríe?

¹⁷ "Otras teorías del humor consisten en ser teorías del desprecio (algunas veces llamadas teorías de la superioridad). Estas teorías focalizan las relaciones entre los atacantes y los blancos", A. Graesser, D. Long and J. Mio, op. cit., p. 150.

¹⁸ Esta es la posición de N. Munford, A. Bhotia et al., "Gender differences in humor appreciation", Humor, 1-3, 1988.

III- El humor como modo de representación

Pensar el humor como modo de representación lleva a considerar los procedimientos y formas que contribuyen a plasmarlo y supone, asimismo, un modo de pensar la producción de sentido. Si nos referimos a los contrastes, por ejemplo, como uno de los procedimientos habituales que se detectan en la gestación del humor, es evidente que también estamos hablando de un modo de representación por medio del cual el referente se transforma en su opuesto o de una textualidad donde aparecen elementos contrarios que se tocan, se ponen en contacto, chocan.

Es, pues, el humor un modo de representación, una cierta mirada. Concebirlo así -ya que esto no es una definición- implica tener en cuenta los sujetos que miran, los objetos mirados y los lugares en los que se colocan observadores y observados, o sea, pensar un juego de posiciones:

Lo cómico comienza por ser una toma de posición,
una actitud que ante algo tomamos ¹⁹.

Usar el concepto de modo de representación es entender el

¹⁹ M. Victoria, op. cit., p. 53.

humor como miradas y voces, puntos de vista, sujetos, formas y procedimientos; no quiere decir un traer al interior algo exterior para representarlo (volverlo a presentar o reproducirlo) sino una construcción a cargo de un sujeto en la que participan estrategias discursivas específicas; por otra parte, al mostrarse como mirada, al ofrecerse como juego y ponerse en evidencia como construcción, ficcionaliza la referencia: la relación del texto con su objeto de representación no sólo está mediada por la lengua sino que, además, exhibe la mediación.

El humor es un modo de representación vinculado estrechamente con algunos rasgos que son constantes y que sólo se "llenan" en cada tiempo, en cada literatura; es decir, a pesar de esas recurrencias es lábil. En efecto, **el humor es flexible, ubicuo, móvil, porque es una mirada, "es un sentido de proporción, un colocar la cosa específica en relación con lo general"**²⁰, y esa mirada, que es distinta cada vez, hace perceptible una diferencia. El humor es un modo de narrar la diferencia o un modo de representación de la diferencia²¹. Así, tendremos

²⁰ S. L. Tanner, "E. B. White and the theory of humor", Humor, 1989, p. 44.

²¹ Uno de los sentidos de diferencia que se usará es el que le asigna Derrida. La *différence* derridiana designa tanto una diferencia como un aplazamiento, es decir, un no ser idéntico, ser otro, discernible pero también una acción de dejar para más tarde, un retraso, una reserva: diferir es aquí temporizar (temporalización y espaciamento). "La *différence* es el juego sistemático de las diferencias, de las trazas de las diferencias, del **espaciamento** por el que los elementos se relacionan unos con otros"; "El juego de las diferencias implica síntesis y referencias que evitan que en cualquier momento o de cualquier manera haya un solo elemento presente en y de sí mismo y no remita más que a sí mismo. Ya sea en el discurso hablado o en

relatos donde se cuenta un choque de culturas o las peripecias de un sujeto que pasa de un espacio a otro, pasaje que adopta la forma de viaje o traslado y será la ocasión para detallar las dificultades. Cuando los escollos son interpuestos por alguien, intencionalmente, la narración se centrará en los sujetos, dando nacimiento al "torpe", al "cándido", al "ignorante", al "desorientado", etc; el humor no elude la tipificación.

Ahora bien, un modo de representación es inconcebible sin procedimientos, es impensable sin recursos porque, antes que nada, un modo de representación es una organización del material pero también es una asignación de sentido.

El humor tiene, pues, rasgos que son permanentes: ciertas formas y procedimientos. Esta recurrencia es la que otorga al humor su carácter genérico pero ese canon, esa fijeza son, a la vez, lo suficientemente lábiles como para articularse, particularizarse, llenarse de contenidos o cargarse de sentidos diferentes en cada textualidad. Modo de representación, procedimientos y sentido son tres términos siempre entrelazados.

Entre los procedimientos productores de comicidad podemos nombrar, en primer lugar, **los contrastes**. Existen teorías que son teorías verdaderamente contrastivas: aparece un contraste

el discurso escrito, ningún elemento puede funcionar como signo sin remitir a otro elemento que como él mismo tampoco está simplemente presente", J. Derrida, Posiciones, España, Pre-Textos, 1977, p. 36 y 35. El otro sentido de "diferencias" (en plural) es el referido a las diferencias culturales (sobre esto volveremos).

intelectual que despierta un conflicto, se da un contraste de valores, se produce la conexión inesperada de esferas representativas que chocan, etc. Cuanto más disparatado parezca un acercamiento de representaciones, cuanto más contraste haya entre ellas, más eficaz será la comicidad resultante.

La teoría bergsoniana de la risa trató de eludir las posturas meramente contrastiva y sostuvo que lo que hace que riamos es lo mecánico superpuesto a lo viviente:

Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo²².

¡ no es contrastante !

No es ya la vida lo que tengo delante; es el automatismo instalado en la vida y probando a imitarla²³.

Imitar a alguien es extraer la parte de automatismo que ha dejado introducirse en su persona. Es, pues, hasta por definición, hacerlo cómico y no debe admirarnos que la imitación haga reír²⁴.

²² H. Bergson, op. cit., p. 30.

²³ H. Bergson, op. cit., p. 32.

²⁴ H. Bergson, op. cit., p. 33.

Indudablemente, el concepto de imitación supone, contiene, el de representación: la imitación es un modo de representación basado en las semejanzas y estas semejanzas son establecidas por alguien lo cual convoca al sujeto pero también implica un horizonte cultural en el que esas semejanzas son posibles.

Además, la tesis bergsoniana de la risa dice que el fundamento de lo cómico es una incongruencia repentinamente descubierta o, lo que es lo mismo, una congruencia entendida como unión, semejanza o acercamiento de ideas opuestas. El paso adelante dado por Bergson y luego continuado fue pensar que más fructífero era saber no tanto si hay congruencia o incongruencia sino que para saber qué llegó a suscitar lo cómico es necesario ver qué clase de incongruencia lo desencadenó. Bergson sostuvo - como vimos- que es lo mecánico superpuesto a lo viviente. John Morreal avanza en esta tradición y dice:

Hay dos formas de no familiaridad: la novedad y la incongruencia. Para que algo sea nuevo es porque es una clase nueva de cosas para las cuales no tenemos conceptos ni expectativas. La otra forma de lo no familiar es la incongruencia. Aquí no nos enfrentamos con una clase nueva de cosas sino con una clase que hemos experimentado antes. Pero esta instancia incongruente viola

Para
plata y
dinero



lo ridiculo =

lo fue solo de los
comentarios, lo diferente y desusado - -
lo fue no por su sujeción a mi
mismo y Franco fue
reconocerse como
parte de aquellos de
que se separa

nuestros conceptos y expectativas de alguna
manera ²⁵.



El campo de reflexión emergente después de pensar la incongruencia, es idear la respuesta a ella que, según Morreal, puede ser de dos tipos: la diversión o la perplejidad.

Pero, la investigación sobre la incongruencia abarca otro aspecto: para que exista debe haber un modelo o norma que son violados de lo cual resulta esa incongruencia. Cuando el modelo es restablecido, se resuelve la incongruencia. Aquí tenemos una actividad de lectura, de interpretación y una atribución de sentido pero también se hace presente un horizonte cultural sin el cual tales actividades serían imposibles; es decir, cuando se produce una incongruencia porque se fracturó alguna norma, el restablecimiento del modelo o de la norma se hace para recuperar un sentido perdido o asignar otro ²⁶. Aparece, pues, el problema de la atribución de sentido como constitutiva del humor y estrechamente conectada con un modo de representación caracteri-



²⁵ J. Morreal, "Enjoying incongruity", Humor, 2-1, 1989, p. 4.

²⁶ D. Nilsen, "The importance of tendency: an extension of Freud's concept of tendentious humor", Humor, 1-4, 1988. Nilsen piensa que no puede entenderse la incongruencia sin un primer concepto de modelo o norma.

(*) cf. Joachim Ritter, "Sobre la risa",
en J.R. Subjetividad, Caracas y Barcelona, ed. ALF, 1986, p. 72

zado por el surgimiento de una incongruencia ²⁷.

Para Bergson los procedimientos que contribuyen a lo cómico son tres:

- la repetición: cuanto más compleja es o más naturalizada está, mayor será el efecto cómico. ?
- la inversión: también llamada "mundo al revés", supone siempre la violación de alguna norma social o de cualquier otro tipo.
- interferencia de series: cuando colisionan dos situaciones, dos personajes, dos palabras que pertenecen a series absolutamente independientes y se pueden interpretar en sentidos distintos se produce la comicidad. La interferencia de series también fue pensada bajo la forma de la contradicción.

En la interferencia de series es posible incluir el equívoco (que Freud ubica en los casos de doble sentido) y que leído desde cualquiera de sus dos perspectivas es igualmente significativo. El equívoco es una situación o enunciado que

²⁷ J. Palmer también se refiere a la incongruencia como propia de las teorías semánticas sobre el humor. Cfr. J. Palmer, "Theory of comic narrative: semantic and pragmatic elements", Humor, 1-2, 1988, p. 112 y ss.

presenta simultáneamente dos sentidos disímiles, probables ambos, o donde chocan o se superponen juicios contradictorios.

La repetición es figura pero también es principio constitutivo del humor y no excluye la diferencia: la repetición introduce en su movimiento lo nuevo y si al recordar traemos a la memoria lo que "ya fue", al repetir inauguramos por vía de acción, por vía pragmática una acción diferenciada de la primera en la que, sin embargo, ésta insiste y resucita.

Dice G. Deleuze:

La repetición es propia del humor y de la ironía; es por naturaleza transgresión, excepción, manifestando siempre una singularidad contra los particulares sometidos a la ley, manifestando un universal contra las generalidades que hacen ley²⁸.

Kierkegaard relaciona la repetición con la felicidad y con lo nuevo: puesto que lo que se repite es algo que fue, eso le confiere a la repetición un carácter de novedad ²⁹.

²⁸ G. Deleuze, Repetición y diferencia, Barcelona, Editorial Júcar, 1988, p. 58.

²⁹ S. Kierkegaard, "La repetición" en In vino veritas/ La repetición, Madrid, Guadarrama, 1976, p. 166 y ss.

no 1 a present work
2 ho in general

Los modos de dar a un discurso o relato dos significaciones independientes y que, al mismo tiempo, se superpongan, son muchos: la transposición o pasaje del tono solemne al familiar; el retruécano o juego de palabras donde una palabra está usada una vez en su sentido literal y otra, con su sentido diferente, etc.

Ya no estrictamente como procedimiento podemos mencionar el absurdo cuya característica es la inversión del sentido común que consiste en hacer que las cosas se amolden a las ideas, en ver delante de uno mismo lo que se piensa en lugar de pensar en lo que se ve: Don Quijote ve gigantes donde quiere ver gigantes en lugar de ver molinos de viento: suspensión momentánea de la cordura o negación que rechaza la cordura tanto como la locura: el humor. También podemos agregar: juego con las diferencias y las similitudes, hallazgo de semejanzas salvajes ³⁰.

Desde el psicoanálisis, Freud teorizó sobre el chiste e hizo un análisis pormenorizado de las "técnicas". En El chiste y su relación con lo inconciente ³¹ Freud señala el parentesco entre el humor y lo cómico (el humor es una especie de lo cómico) pero lo más importante es el estudio de las técnicas que

³⁰ R. Escarpit define el absurdo así: "Suspensión voluntaria de una evidencia acompañada de un comportamiento mental perfectamente normal y sobre todo perfectamente lógico", R. Escarpit, El humor, Buenos Aires, Eudeba, 1972, p. 90.

³¹ S. Freud, El chiste y su relación con lo inconciente, Madrid, Alianza, 1973.

párticipan en la psicogénesis del chiste, muy usadas también en el humor. Ellas son:

- **Condensación**
- **Empleo múltiple de un mismo material**
- **Doble sentido**

En el humor confluyen el absurdo, la ambigüedad y el doble sentido que también tienen que ver con el disimulo y la mentira en la que se unen un peculiar uso del lenguaje (¿un "abuso" del lenguaje?), una específica relación con el otro y un vínculo con la verdad y el sentido: no se puede hablar del humor sin aludir al sentido (por eso decimos que alguien tiene o no "sentido del humor") pero tampoco podemos hacerlo sin referirnos a su carácter paradójico, indecible: "esto que digo es una broma" (pero lo digo), complejización del sentido producida por la convivencia de una (virtual) negación y una afirmación y porque no es necesario que las palabras "digan en serio" para que sean leídas en serio, choque de representaciones contradictorias que involucran al humor con el sentido.

En consecuencia, no se puede hablar del humor y del sentido sin considerar la lengua: todos los textos humorísticos ponen como uno de sus problemas centrales la "cuestión de la lengua" y ya no meramente como juego formal (juego de palabras) sino como debate en torno a la lengua. El corpus diseñado así lo confirma: la narrativa de Cancela lo hará por el enfrentamiento

con la lengua extraña, con la lengua del otro y Marechal en Adán Buenosayres a través del registro de diversas lenguas planteará el problema de las identidades culturales.

Nos referimos al humor desde lo formal y desde el sentido, pero también lo podemos enfocar desde otro ángulo: un texto humorístico es producido y leído con ciertos presupuestos interpretativos que teniendo presente su función hablaron del humor "sin sentido" o de su "inocencia". Si tomamos en cuenta el discutido problema de la función del humor tendremos que cuestionar las categorías de "sin sentido" o "inocencia" y, así, nos pondremos en contacto con la **politización del humor**.

IV- La función del humor. Humor y política

De la misma manera en que fueron reconocidos las técnicas y los procedimientos del humor, también fue pensada su **función**, es decir, para qué sirve, qué necesidad del hombre viene a cubrir. Así, Freud la definió en términos de tendencia o intención (el chiste procura placer que deriva de las técnicas - ya mencionadas- y de la intención) que será **hostil** (destinada a la agresión, la sátira o la defensa) u **obscena** (encaminada a mostrar una desnudez). Si bien esto fue usado para el chiste,

encontramos que la inclinación a definir la utilidad del humor, sus efectos sobre el sujeto, se mantuvo y se desarrolló profusamente.

Cuando Macedonio Fernández escribe "Para una teoría de la humorística" destaca el placer y el hedonismo y reconoce que sólo la felicidad, lo inofensivo, contribuyen a lograrlos porque para él la comicidad es "la percepción simpática de felicidad ajena inesperada" ³² y se opone a Freud cuando éste incluye la degradación como rasgo del humor:

Lo real es lo contrario: la comicidad se produce bajo la condición de que no ocurra degradación alguna de valores ³³.

y agrega:

Con lo cual repruebo la teoría de que lo cómico se funda en el sentimiento de superioridad, o deseo de humillación o contemplación del hecho cómico como desde un palco ³⁴.

³² M. Fernández, op. cit., p. 264.

³³ M. Fernández, op. cit., p. 267.

³⁴ M. Fernández, op. cit., p. 263.

También le critica el no haber dado la fórmula positiva de la comicidad. Por esta razón, Macedonio Fernández elimina la ironía, la sátira y el sarcasmo por malévolos aunque acepta que participan de la comicidad porque poseen una de las notas de ésta: el juego con el otro. "Belarte de ilógica", "conmoción de la conciencia", el humor siempre estuvo presente en la obra de Macedonio Fernández ³⁵.

Jorge B. Rivera clasifica los distintos tipos de humor y podemos comprobar que el elemento común, el ordenador de la clasificación, es la función del humor:

El humor como crítica de costumbres.

El humor como arma de crítica social y política.

El humor como arma de crítica moral, filosófica e ideológica.

El humor como herramienta de su autocrítica³⁶.

Pero siempre su rasgo más destacado fue el de desenmascarar:

³⁵ A. Borinsky dedica una parte de su estudio al humor de Macedonio Fernández. A. Borinsky, "Humor realista y humor conceptual" en Macedonio Fernández y la teoría crítica: una evaluación, s/p.

³⁶ J. B. Rivera, "Prólogo" en Humorismo y costumbrismo (1950-1970). Historia de la literatura argentina. Capítulo N° 116, Buenos Aires, CEAL, 1981, p I.

El fin del humorismo es arrancar la máscara [...]
El humorista es así un testigo y todo testigo
tiene algo de fiscal [...] El humorismo es la
conciencia de la sociedad ³⁷.

Su carácter de protesta:

El humorismo es una resignación bajo protesta³⁸.

Su función liberadora y placentera:

El humor puede ser, por su rebote, un arma de
combate en la medida en que, al exorcizar la an-
gustia, infunde confianza al combatiente y en
que, al desinflar la amenaza, priva al adversario
de su arma psicológica ³⁹.

Su naturaleza rebelde:

El humor no es resignado; es rebelde. Significa

³⁷ F. Escardó, "La Nación", 20/2/89, p. 7.

³⁸ E. Méndez Calzada, El humorismo en la literatura argentina, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1962, p. 12.

³⁹ R. Escarpit, op. cit., p. 121.

no sólo el triunfo del yo sino también del principio del placer que es capaz de hacerse sentir contra la crueldad de las circunstancias reales

40

Sin embargo, hay quienes ponen en duda que el humor impulse algún cambio (social, personal) y, al contrario, sostienen que la risa puede reforzar ciertos mecanismos desplazando, por ejemplo, la disconformidad con uno mismo hacia otro, actitud que ayudaría a evadir la carga de responsabilidad social. Por otro lado, si alguien provoca nuestra risa, difícilmente querríamos que cambiara. Desde esta perspectiva, la risa es un modo poco efectivo de lograr una transformación ⁴¹.

Protesta, liberación, rebeldía, placer, crítica social, etc.: lo que está en el centro de la discusión es la neutralidad o inocencia del humor o, en su otro polo, su carácter político o su permeabilidad a la politización.

Las tendencias actuales sostienen que no existe la neutralidad ni la inocencia, que la interpretación está situada históricamente y que una aproximación al humor estrictamente formal es insuficiente; con esto, los estudios sobre el humor

⁴⁰ J. Poteus, "Humor as a process of defense: the evolution of laughing", Humor, 1-1, 1988, p. 76.

⁴¹ Tal es la postura de S. Lippoczy Rich, op. cit., p. 260 y ss.

congelados durante mucho tiempo en su consideración formal, dieron un giro fundamental.

D. Cottom en su libro Text and Culture. The Politics of Interpretation dedica una parte al estudio del chiste y del humor y uno de los primeros conceptos que ataca es el de inocencia o la calificación de "tendencioso" como exclusivamente moral:

La inocencia, como cualquier otra cualidad, es una relación política. Política no significa delincuencia; significa móvil, sujeto a cambio, abierto a posibilidades, abierto a otros poderes de significado ⁴².

Pero, sobre todo, llama la atención sobre aspectos verdaderamente centrales para un estudio del humor:

- Las frases que suelen rodear a un chiste tales como "es sólo un chiste" quedan despojadas de su inocencia cuando se ve que es una manera de enmarcar hechos reversibles pero también es afirmar que no es únicamente un chiste, que puede ser otra cosa que un chiste.
- No es sostenible la diferencia entre inocencia y significa-

⁴² D. Cottom, Text and Culture. The Politics of Interpretation, The University of Minnesota Press, 1989, p. 21.

do.

- Cuando hablamos de alguien que puede captar un chiste o del problema de captar o no una broma, estamos aclarando la violencia y la fuerza implicadas en el chiste.
- Como toda forma discursiva, el chiste provoca una lectura y leer es una práctica significativa unida a una concepción de la cultura que está sujeta a cambios.
- Por último, la noción de sujeto es la de un sujeto inserto en una red de relaciones intersubjetivas, de poderes, discursos, instituciones, que participa de la cultura, móvil y nunca un sujeto aislado, igual a sí mismo, total, sin fracturas.

La politización del humor tiene dos variantes que se optimizan si se dan simultáneamente:

1º- una lectura política del humor, teniendo en cuenta los puntos expuestos.

2º- una politización entendida como **relación específica del texto con la coyuntura**, pensando la coyuntura como una fecha precisa ligada a un hecho político relevante. Esto es predomi-

nante en el humor en los medios y en el humor gráfico⁴³.

A diferencia del coyunturalismo como relación que se entabla con un suceso puntual, las teorías contextualistas son más amplias y vinculan el humor con lo cultural: el contexto aparece como el marco que da los conocimientos necesarios para interpretar ⁴⁴.

V- El humor en conexión con los géneros

En Esthétique et théorie du roman Bajtin ⁴⁵ le dedica una parte a la novela humorística, a Fielding, Dickens y Thackeray y estudia los fundamentos de dicha novela: su plurilingüismo, el "lenguaje común", la evocación de los diferentes lenguajes escritos y hablados de su tiempo, la parodia, el juego del autor supuesto, etc.

Pero Bajtin también elabora la teoría del género novelesco

⁴³ "Cuando empecé a hacer humor político en T.V. era presidente el Dr. Arturo Frondizi [...] Es que el chiste siempre está en contra del político. Esto se lo tuve que explicar al mismo Perón en 1973. Le dije: 'Señor, no hay chistes a favor como no hay chistes a favor de la suegra. Es así'", Tato Bores, "En política no hay chistes a favor", Clarín, 4/11/90. En este caso la relación con la coyuntura pasa por la alusión o referencia a un sujeto concreto, un individuo cuya identidad política es contemporánea y bien conocida.

⁴⁴ Cfr. H. W. Cetola, "Toward a cognitive-appraisal model of humor appreciation", Humor, 1-3, 1988, p. 247 y ss.

⁴⁵ M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978.

y considera indispensable ir hasta sus raíces: la epopeya, la retórica y el carnaval son las tres raíces que dan lugar a tres corrientes literarias: la épica, la retórica y la carnavalesca. Para nuestro objeto de estudio, es particularmente importante la última (en la que Bajtin basa gran parte de su teoría) porque es donde aparecen los rasgos **cómico/serios** y, en gran medida, el dialogismo. La literatura carnavalesca tiene, a su vez, dos raíces que son fundamentales en su constitución:

- **Los diálogos socráticos** por su concepción de la verdad y del pensamiento que busca esa verdad y porque son una forma interrogativa, inacabada, no dada.
- **La sátira menipea** en la que aparecen dos elementos esenciales también para la consideración del humor: **la comicidad, los contrastes y la relación con los problemas coyunturales socio-políticos.**

En La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento (op. cit.) Bajtin estudia la obra de Rabelais y asienta este estudio en el **grotesco** que incluye como uno de sus rasgos la **risa**.

La risa tiene una significación positiva, regeneradora, creadora. El lenguaje de la risa no es empleado por la violencia ni por la autoridad y como nadie se ríe en la iglesia, frente a la policía, ante el jefe ni en la guerra, es virtualmente subversiva: sólo los pares o los de igual condición ríen entre

sí. La risa así concebida implica la superación del miedo y no impone ninguna prohibición. Todos estos caracteres son propios de la obra de Rabelais, Bocaccio y Cervantes donde lo bajo ocupa un lugar central y corresponden a una primera etapa, la antigua y renacentista.

En la segunda etapa esta actitud cambió; así, desde el siglo XVII en adelante la risa ya no expresó una concepción universal del mundo sino que sólo podía abarcar aspectos parciales y parcialmente típicos de la vida social, aspectos negativos; lo importante y esencial no podía ser cómico porque el dominio de lo cómico es restringido y específico (vicios de los individuos y de la sociedad) y no era posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y los hombres. La risa pasa a ocupar, entonces, un rango inferior en la literatura, se transforma en un género menor. En esta tradición, Bajtin incluye la teoría bergsoniana de la risa en tanto ésta acentúa la función denigratoria.

Una de las grandes herencias bajtinianas fue su teoría de la parodia. Bajtin afirma que no existe discurso filosófico, literario o religioso que no tenga su contra-cara paródica; así, ya la tragedia tenía su reverso paródico en el drama satírico. La parodia como discurso donde se cruzan o convergen dos estilos, dos lenguajes (el lenguaje parodiado y el que parodia) tiene una función decisiva en la constitución del género

novelesco ya que la novela teje siempre una imagen del lenguaje ajeno.

La duplicidad está en la base misma de la parodia por su naturaleza carnavalesca: los dobles paródicos son un fenómeno frecuente en la literatura carnavalesca ⁴⁶ y en ella, además, la risa tiene un lugar privilegiado. Risa y parodia parecen haber nacido juntas.

Retomando esta herencia, hay teóricos que definen la parodia como una representación usualmente cómica de una obra literaria ⁴⁷ y quienes se oponen a esto diciendo que la parodia no siempre es cómica. Así, Gary S. Morson sostiene que la parodia recontextualiza sus objetos para hacerlos servir a fines contrarios a sus fines originales, pero este cambio no necesariamente contiene o adquiere un matiz humorístico. Además, contra los que relacionan la parodia y el humor a partir de la exageración, Morson afirma que la exageración no es esencial a la parodia sino que es una de las muchas técnicas usadas para informar a los lectores que el texto es una parodia, o sea, que

⁴⁶ "Las imágenes carnavalescas son siempre dobles, reúnen los dos polos del cambio y de la crisis: nacimiento y muerte, bendición y maldición, alabanza e injuria, juventud y decrepitud, lo alto y lo bajo, etc.", M. Bakhtine, La poétique de Dostoievski, Paris, du Seuil, 1970, p. 182.

⁴⁷ Ziva Ben-Porat, "Method in Madness", Poetics Today, 1-2, 1982.

se refiere a otro texto ⁴⁸.

La parodia tiene elementos que son especialmente importantes y que es preciso relevar porque el corpus literario constituido está atravesado de parodias, conlleven o no efectos humorísticos:

· Es necesario considerar la naturaleza y dirección del "blanco" de la parodia, definir si hay ataque y señalar qué es lo que se ataca y tener en cuenta que aunque esté acompañada por el humor, la parodia no está obligada a ridiculizar la palabra de su blanco ⁴⁹.

La voz parodiante se instala en la palabra de otro, alude a su primer poseedor introduciendo una orientación interpretativa contraria exigiéndole servir a fines propios; la palabra sirve de arma de lucha entre esas dos voces y su fusión es imposible. Las voces no sólo están distanciadas sino que, a veces, se enfrentan con hostilidad. Los propósitos agresivos son evidentes en la sátira que, frecuentemente, usa la parodia como forma de ataque.

· La parodia, para constituirse, precisa de la distancia y del juego de diferencias: el discurso parodiado no se encuentra intacto en el discurso parodiante, es decir, la representación

⁴⁸ G. S. Morson, "Parody, History and Meta parody", Rethinking Bakhtin, Northwestern University Press, 1989.

⁴⁹ M. Rose, "Defining Parody", Southern Review, Vol. XIII, Nº 1, 1980, p. 8.

del discurso del otro no es un mero cambio de contexto sino la acción del discurso que representa sobre el representado. "La parodia es el único modo de hacer diferencia" ⁵⁰.

La palabra paródica es analógica con la ironía y con toda palabra usada con doble sentido. El vínculo de la parodia con la ironía existe porque la ironía participa como estrategia en el discurso paródico:

La inversión irónica es característica de toda parodia. El juego irónico con múltiples convenciones, la repetición extendida con diferencia crítica, es lo que yo entiendo por parodia moderna⁵¹.

Pero también es interesante analizar la relación entre la parodia, el humor y la sátira como es preciso considerar el valor del cliché en la parodia ⁵².

⁵⁰ G. Vattimo, Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger, Barcelona, Península, 1986, p. 136.

⁵¹ "Puede producirse igualmente que el cliché sea enteramente intencional y controlado. Es el caso de toda parodia o pastiche. El autor tiene una intención estética, cultural. Busca hacer percibir una forma o la utiliza como *mimesis* de estilo", L. Jenny, "Structure et fonctions du cliché", Poétique, N° 12, 1972, p. 448.

⁵² L. Hutcheon, A Theory of Parody, New York, Methuen, 1985, dice: "La parodia es repetición con distancia irónica", p. 7.

La tradicional distinción genérica entre comedia y tragedia puede plantearse hoy desde la perspectiva en que lo hace Umberto Eco porque ella reúne algunos componentes que consideramos cruciales para el humor: valores, reglas y jerarquías.

Cuando U. Eco en La estrategia de la ilusión⁵³ compara las reglas transgredidas por la tragedia o por la literatura cómica, tiene presente el problema de los valores y las jerarquías. Así, establece una distinción entre lo trágico que es universal y lo cómico, más ligado al tiempo, a la sociedad, a la antropología cultural. A partir de esta comparación de los géneros se pueden ir refinando cada vez más los aspectos relacionados con lo cómico en literatura: no basta con decir que ante lo cómico nos encontramos frente a la violación de una regla por un personaje inferior o de carácter animalesco por el cual experimentamos un sentimiento de superioridad que nos impide identificarnos con su caída, que, de todos modos, no nos conmueve porque su desenlace será incruento. Tampoco podemos contentarnos con el pensamiento de que, ante la violación de la regla por parte de un personaje tan distinto, no sólo experimentamos la seguridad de nuestra propia impunidad sino también el gusto de la transgresión por persona interpuesta: el personaje paga por nosotros y así podemos disfrutar por procuración de la transgresión de una

⁵³ U. Eco, La estrategia de la ilusión, Barcelona, Lumen, 1986.

regla que deseábamos violar, pero sin correr ningún riesgo. Todos estos aspectos funcionan, indudablemente, en lo cómico pero si estos fueran los únicos no podríamos explicarnos por qué se verifica esa **diferencia de universalidad** entre los dos géneros rivales.

El problema no reside sólo en la transgresión de la regla o el carácter inferior del personaje cómico sino en **el grado de nuestro conocimiento de la regla violada**: en lo trágico, la regla violada es universal, mientras que en lo cómico la regla es particular, local, limitada a un período determinado o a una cultura específica. Es típico de lo trágico demorarse largamente en la naturaleza de la regla violada y en explicar por qué los personajes no podían evitar sucumbir y al decirlo, se reitera la regla.

Lo trágico (en términos de destino, pasión u otro concepto similar) justifica la violación pero no elimina la regla. Por esto es universal: explica **siempre** por qué el acto trágico debe infundir temor y piedad. La contrapartida de estas proposiciones teóricas consiste en demostrar que las obras cómicas dan la regla por descontada y no se preocupan por reiterarla. Las disposiciones que lo cómico viola son, ante todo, las comunes, es decir, las reglas pragmáticas de interacción que el cuerpo social considera como dadas. Justamente, porque las reglas aunque sea inconcientemente son aceptadas, su violación sin

razón se vuelve cómica.

Lo cómico parece popular, subversivo, liberador, porque concede licencia para violar la regla. Pero la concede precisamente a quien tiene interiorizada esa regla hasta el punto de considerarla inviolable. La regla violada por lo cómico es de tal manera reconocida que no es preciso repetirla (por eso el carnaval -como teoriza Bajtin- sólo puede acontecer una vez al año: no hay carnaval en un régimen de absoluta permisividad pues nadie recordaría qué es lo que se pone en cuestión). En este sentido, lo cómico no sería del todo liberador ya que para poder manifestarse como liberación requeriría (antes y después de su aparición) el triunfo de la observancia.

En la tragedia, pues, la regla reiterada forma parte de universo narrativo; en el humorismo, en cambio, la descripción de la regla es una instancia oculta de la enunciación y resulta, por lo tanto, más distanciado.

Reaparece así la dimensión social de la risa: la risa es la risa de un grupo y si el hombre aislado ríe, en su risa resuenan valores sociales; por otro lado, hay un doble movimiento que involucra a los hombres y a la sociedad: la sociedad castiga con la risa aquello que no se conforma con su sistema de valores y, además, el individuo se venga de la sociedad buscando degradar con ella los valores o el sistema de valores que la sociedad le impone.

SEGUNDA PARTE:

La ironía: historia de una figura conflictiva

I- Aproximaciones

La ironía, que ha sido llamada "prima del humor", tiene su propia historia: desde mediados del siglo XVIII a mediados del siglo XIX se abrió un período en el que la ironía se volvió vital para la filosofía y una fuerza central para la ficción y hoy el término ha llegado a ser uno de los conceptos clave del vocabulario crítico contemporáneo ⁵⁴. Por estas razones y porque ocupa un lugar destacado en el corpus constituido, esta SEGUNDA PARTE está dedicada a la ironía.

Podemos intentar una primera aproximación: como efecto figural, la ironía se inscribe en la serie de los valores de la irrisión (del sarcasmo, del humor); como estructura, se confunde con la antífrasis y es un caso particular de supresión-adjudicación llevado sobre el valor lógico del enunciado. Este doble

⁵⁴ Cfr. L. Furst, Fictions of Romantic Irony, Cambridge, Harvard University Press, 1984.

aspecto debe mantenerse: la ironía será entendida como figura y como efecto de figura.

Desde Aristóteles al siglo XVIII siempre se sostuvo que la ironía dice una cosa y significa otra, es decir, la relación entre signo y significado es discontinua: el signo apunta a algo distinto de su significado literal y tiene por función la tematización de esa diferencia. Figura de habla en la que el sentido deseado es opuesto al expresado por las palabras usadas, o sea, da a entender que no dice lo que dice, concepción que involucra la diferencia, el sentido y la homologa con la literatura: ironía y literatura proponen, por lo menos, dos sentidos.

La importancia de la ironía como figura de habla fue minimizada por Kierkegaard a quien le interesan otros aspectos: muchas ironías tienen una polémica propuesta y el ironista -dice Kierkegaard- emplea dos tácticas:

O se identifica con la molestia que quiere atacar o entra en una relación de oposición con ella pero siempre está conciente de que su apariencia es lo opuesto de lo que él mismo adscribe y experimenta satisfacción en la disparidad ⁵⁵.

⁵⁵ S. Kierkegaard, The Concept of Irony with Constant Reference to Socrates, Bloomington: Indiana University Press, 1968, p. 266.

En los distintos usos críticos del término ironía permanece arraigado el sentido de disimulo. Arte de rozar, múltiple y desenvuelta, la ironía es un juego intelectual en el que el silencio, el desdoblamiento y el arte de persuadir persisten pero la acechan dos peligros: atomismo y probabilismo.

El término ironía es muy usado por Derrida en un sentido muy ligado al de juego. Ironía como juego lleva a la paradójica duplicidad del fármaco. El juego de Derrida es siempre serio pero lo serio -ya lo vimos- está afectado por lo no serio ⁵⁶.

Por su lado, Wittgenstein consideró que es una de las formas correctas de ver el mundo ⁵⁷. Pero, detengámonos un momento en los componentes de la ironía:

- ataca o denuncia un blanco
- es inversión semántica o antífrasis con un significado literal y otro sugerido o latente del cual da frecuentemente alguna señal para que pueda ser decodificado
- pone tres sujetos en danza
- opera sobre el distanciamiento
- contiene una ambigüedad esencial porque hay dos niveles semánticos superpuestos en el que ninguno oculta al otro. La

⁵⁶ J. Derrida, La dissemination, Paris, Du Seuil, 1972.

⁵⁷ L. Wittgenstein, Los cuadernos azul y marrón, Madrid, Tecnos, 1984.

W

1?

1?

Grip-52

258

ironía está gobernada por relatividades ⁵⁸.

Por otra parte, una expresión sólo se puede entender como irónica si existen circunstancias verosímiles de enunciación que hagan deseable su sentido literal. La triple condición constitutiva de la ironía resulta ser, pues, que su sentido literal sea semánticamente verosímil, pragmáticamente contradictorio y deseable en el contexto de la enunciación.

Del juego con la diferencia que abre la ironía, se puede hablar en distintos términos: están los que afirman que en la ironía hay dos sentidos opuestos y quienes sostienen que la ironía no dice tanto lo opuesto sino algo otro; "algo otro" es mucho más amplio porque junto con su carga negativa también lleva una potencialidad positiva en tanto que "lo opuesto" es limitado y limitante.

En las búsquedas sobre la ironía literaria, que sobrepasan la frase aislada o la marca irónica singular, es mejor reemplazar la noción de oposición irónica por la de **campo de tensión** o **área de juego irónica**.

Si la ironía consiste en decir lo contrario o algo otro de lo que se desea comunicar, a la vez, le ahorra al otro toda réplica dándole a entender que se piensa lo contrario de lo que se manifiesta y lo deja indefenso, indeciso ante el sentido que

⁵⁸ Cfr. Revista Poétique, N° 36, Noviembre 1978.

debe atribuirle a las palabras; en ocasiones, está expuesta a pasar inadvertida.

La ironía puede entenderse como alternancia que restablece la incompatibilidad y la discontinuidad en el discurso; pero también hay una ironía negativa que contiene más de un centro y se constituye a partir de la destrucción de particulares escalonados. Es ésta la ironía socrática: la pretensión de ignorancia y las aseveraciones burlonas de lo contrario de lo que Sócrates cree son concebidas como provocaciones para descubrir falsedades

59.

Para Barthes, la ironía, como otros códigos, es una especie de cita o repetición o ya dicho pero con una distinción esencial: la ironía es una meta-cita, la cita de otros códigos como cita. Mientras otros códigos están asumidos cómodamente por el que habla sin atribución de origen, la función del código irónico es poner los estereotipos repetidos con marcas de cita, atribuyéndolos explícitamente al otro ⁶⁰.

II- La subjetividad

⁵⁹ La interrogación está relacionada con el uso de la ironía socrática: con sus preguntas, Sócrates disgrega el monismo. Cfr. W. Jankelevitch, La ironía, Madrid, Taurus, 1986.

⁶⁰ R. Barthes, S/Z, Madrid, Siglo XXI, 1980.

El segundo aspecto de gran importancia cuando se trata de analizar la ironía, los juegos irónicos o las áreas de juego irónicas en la literatura, es actualizar todo lo relativo al rol del sujeto y a la enunciación. La ironía es una cuestión del sujeto, de cómo y dónde emerge el sujeto en el lenguaje.

La ironía es un acto lingüístico usado para definir el lugar y los movimientos del sujeto, sujeto que, a la vez, es definido en y por un proceso de interrogación: la subjetividad es también una cuestión de lenguaje.

La ironía es una forma de discurso que insiste en la naturaleza provisional y fragmentaria del sujeto, nos fuerza a reconocer algún tipo de intersubjetividad⁶¹ o interdependencia y ataca la noción de sujeto como equivalente a intencionalidad; también, frecuentemente, es utilizada para dibujar otro sujeto en una discusión o en cualquier otro tipo de enfrentamiento y quién es y dónde está. La naturaleza de esta duplicación es esencial para comprender la ironía: es una relación entre dos yo aunque no siempre sea estrictamente intersubjetiva: puede ser la relación entre las dos partes de un yo dividido.

La característica interrogante de la ironía impulsa a Paul de Man a referirse a su tendencia desestabilizadora, a su cons-

⁶¹ Debido a esta interdependencia de los sujetos, G. Handwerk sostiene que la base del conocimiento irónico es el consenso. G. Handwerk, Irony and Ethica in Narrative, Yale University Press, 1983.

tante visión de la diferencia. El está seguro de que es un problema en el interior del sujeto: la ironía recaptura alguna de las artificiosidades de la existencia humana como una sucesión de momentos aislados vividos por el yo dividido ⁶². La ironía provoca una disolución de la noción tradicional de un sujeto que se define y articula en el lenguaje para pasar a constituir un sujeto como lenguaje. Es un descentramiento del sujeto y una apertura al otro, acto intersubjetivo de confrontación ya que la ironía es para otro y uno no puede ser irónico consigo mismo, excepto cuando el sujeto ya está fragmentado ⁶³.

La dependencia del sujeto que ironiza del otro es fundamental y en virtud de su réplica el sujeto llega a definirse o extinguirse. Hasta la responsabilidad de un diálogo es mutua; nada menos que la existencia del sujeto está en cuestión porque descubre en la ironía su grado de dependencia de otro lenguaje.

Lo que diferencia a la ironía de otros tropos es que trata con fuerzas en confrontación y con los valores del sujeto. La ironía implica al sujeto como el originador de la enunciación mientras confiesa su ignorancia del propio significado (en el caso de la metáfora, los juicios del sujeto, su estatus como

⁶² P. De Man, Blindness and Insight, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

⁶³ Para ver el uso del término ironía en el vocabulario crítico actual, cfr. C. Lang, Irony/Humor, The John Hopkins University Press, 1988.

sujeto no son cruciales para la resolución del tropo). la finalidad del juego irónico es también el reconocimiento de la **identidad de dos sujetos enfrentados.**

La ironía representa el intento de crear una voz; es la estrategia de un sujeto que pone su imaginación en la distancia que finge tomar frente al lenguaje de los otros; se constituye así un sujeto del discurso. La ironía no es la disparidad entre una intención anterior y una expresión posterior sino, más bien, el rechazo de un modo de expresión como otro. **Es el uso paródico que hace un sujeto del lenguaje de los otros y también es querer establecer una superioridad sobre los otros.**

La tan discutida superioridad de la ironía justifica mencionar la crítica formulada por Hegel cuando decía que quien ironiza observa desde lo alto a los demás hombres, con desdén, y los encuentra limitados y vulgares:

Este es el significado general de la genial ironía divina, como tal concentración del yo en sí, para la cual quedan rotos todos los vínculos y puede sólo vivir en la beatitud de su propio goce ⁶⁴.

El concepto de ironía canonizado por Schlegel representa

⁶⁴ F. Hegel, op. cit., p. 138.

para Hegel el emblema de la aborrecida subjetividad. La censura por su frivolidad y su irresponsable disolución de los valores éticos; es el absoluto principio de negatividad en el que ego, después de haber destruido todas las certezas externas, resplandece. Kierkegaard opina, como Hegel, que la ironía es una determinación de la subjetividad.

Complacencia y engrandecimiento de la subjetividad y capacidad destructiva: por aquí hace pasar Hegel la diferencia con lo cómico. En lo cómico se aniquila lo nulo, una apariencia falsa o contradictoria, una rareza, una quimera, lo cual es distinto por completo si lo que se presenta como nulo es un individuo y a través de éste, lo valioso: en esta diferencia entre lo irónico y lo cómico, Hegel discute el contenido de lo que se destruye. Tendremos que ver si los textos corroboran o contradicen esta afirmación pues el corpus constituido convoca tanto la comicidad como la ironía.

Asimismo, los problemas en torno a la subjetividad planteados por la ironía pueden ser usados para trabajar el corpus cuando reconozco en los textos que la subjetividad es uno de los puntos clave. Si se piensa el siglo XVIII como "período pivote" que señala una crisis de identidad y de autoridad, en el análisis de una novela como Historia funambulesca del profesor Landormy de Arturo Cancela que tiene ciertas características dieciochescas, la subjetividad que supone la mirada extraña

(extrañada) del profesor extranjero que llega a Buenos Aires, la crisis del saber, el escepticismo y, por lo tanto, la ironía, resultan relevantes; en efecto, la ironía nace de un conocimiento que ya no es sostenido con seguridad y la confianza ya no se asienta en la solidez de ciertos marcos. Para ella o a través de ella, todo es precario, no hay certezas, todos son "malos entendidos", perplejidades.

Además, a partir de la intersubjetividad que se abre con la ironía, se puede hablar nuevamente de diferencia no sólo en términos de superioridad/inferioridad sino también de distintos lenguajes y de la pluralidad y discontinuidad de un mismo sujeto.

Cuando se considera el problema de la subjetividad no se puede dejar de tratar el de la **enunciación**, insoslayable cuando aparece la ironía. Dado que la ironía no tiene posición permanente y acabada en la lengua sino que, al contrario, saca su significación del acto de producción lingüístico y dado que así como es una práctica discursiva es también un modo de conducta, la enunciación es un punto focal, en todos sus alcances: quién es el sujeto de la enunciación de la ironía; desde qué posición y lugar ve o juzga una situación o al otro el productor de la ironía; cómo aparece la víctima de la ironía (si existe) la cual, generalmente, ignora su condición, absoluta ajenidad que es preciso reconocer; por último, observar si hay un destinatario

rio implícito o no de la ironía.

Asimismo, como la ironía es una de las formas que adopta el "doble sentido", es decir, funciona a partir de dos discursos donde uno "dice al otro" (lo cita) y como el desdoblamiento permite desajustes de orden antinómico de donde puede emerger el efecto irónico, se hace necesario analizar detalladamente todo lo relativo a la enunciación que puede abarcar también el estudio de la negación que subyace en toda afirmación irónica (la ironía socava claridades y destruye dogmas) y la reconstrucción de "otro sentido" más allá, más acá o superpuesto al significado superficial (sobre esto volveremos).

III- Verdad/mentira de la ironía

En la ironía siempre persiste un matiz de disimulo o, lo que es lo mismo, la ironía siempre juega con la verdad. Esto se planteó cuando se empezó a discutir si la ironía socrática es un modo de argumentación o la expresión de una visión ontológica.

Cuando se debate acerca de la verdad o de la mentira implicadas en la ironía, es indispensable recordar una distinción histórica: la ironía tradicional, clásica, es una ironía casi discriminatoria que nace de un conocimiento sostenido con

séguridad porque se asienta en la confianza de la existencia de verdades; el ironista es capaz de distinguir entre lo verdadero y lo falso y la ironía es usada como arma de clarificación que busca establecer la verdad mediante una argumentación *per contrarium*. Aspira a la certeza. Es la ironía socrática: la pretensión de ignorancia y las aseveraciones burlonas de lo contrario de lo que Sócrates cree, son entendidas como provocaciones para descubrir falsedades.

La ruptura de la creencia en la racionalidad, la perfección, la completitud, el orden y la coherencia de la realidad en la que se había fundado el iluminismo, se quebraron. Una vez que se perdió la fe en el conocimiento abundó la duda haciendo a los hombres particularmente receptivos a la ambivalencia de la ironía.

La connotación y uso de la ironía sufrió una metamorfosis hacia fines del siglo XVIII. En 1797 se publicaron fragmentos del Lyceum de Schlegel y la ironía se transforma al ser presentada en un nuevo contexto y con nuevas formas. Schlegel inaugura otra aproximación, de importancia duradera para la ironía moderna al establecer diferentes usos y niveles: discriminó entre la ironía retórica, satírica, polémica o paródica y la ironía que designó como completa y genuina que motivó en 1833 a través de la Filosofía del derecho y en 1837 a través de Lecturas sobre filosofía de la historia las agudas críticas de

Hegel.

La ironía romántica hace preguntas incesantes pero éstas no son una persecución de la racionalidad sino la afirmación de la duda continua. Es una ironía de la no certeza, inclinada a las perplejidades, a las paradojas. Es una ironía incesante que absorbe todo en su progresión y no es utilizada para distinguir lo verdadero de lo falso porque para ella todas las opiniones pueden ser verdaderas o falsas; es el instrumento para registrar lo paradójico del mundo en constante movimiento. la verdad es inaccesible. Prevalece la paradoja.

En los debates históricos sobre la ironía siempre estuvo en juego el estatuto de la verdad y de la mentira como alternativas: o la ironía tiene una engañosa apariencia de verdad, condición para el disimulo y falta de inocencia o es un modo de aproximación a la verdad -como afirma Wittgenstein- y sirve para captar la naturaleza paradójica del mundo.

Doble sentido y duplicidad que aparecen en el chiste, en la ironía y en el humor, están conectados estrechamente con el problema de la verdad.

"Doble" es "astucia con la que uno obra dando a entender lo contrario de lo que siente", definición muy parecida a la mentira que es "decir lo contrario de lo que uno piensa con la

11 ?
Gp 42
255

intención de engañar" ⁶⁵. Además, la mentira, como el humor, la ironía, ciertos chistes y juegos cómicos, también insta una víctima ⁶⁶ o usa al otro como un medio y da lugar a una relación desigual.

Doble y mentira son "abusos del lenguaje", son "discursos fuera de la ley" y buscan denodadamente dejar fuera al otro o involucrarlo como cómplice (por ignorancia). El humor, la ironía y la mentira infiltran las diferencias en el reino de las semejanzas cuando dejan señales, hacen guiños para sospechar de ellos; una vez despertada la sospecha, la mentira da excusas y se desbarata. El humor y la ironía no las dan porque si las dieran, morirían.

Cuando digo algo con "doble sentido", en realidad planteo dos alternativas no excluyentes:

· o doy dos sentidos simultáneos, por lo tanto, necesariamente diferentes.

· o doy dos sentidos intercambiables porque si bien un doble no es idéntico a su par, es indiscernible con su gemelo y, en consecuencia, intercambiable.

Entonces, ¿no decir "en serio" sería equivalente a "decir en serio" sólo que invirtiendo el signo? Llegamos así a una

⁶⁵ C. Castilla del Pino (comp.), El discurso de la mentira, Madrid, Alianza, 1988, p. 21.

⁶⁶ Ver W. Booth, Retórica de la ironía, Madrid, Taurus, 1984.

situación paradójica que sólo el trabajo con los textos puede resolver.

El doble sentido tal como nosotros lo entendemos, hace abolición de la profundidad:

Lo trágico y la ironía dan lugar a un nuevo valor, el humor. Pues si la ironía es la coextensividad del ser con el individuo, o del Yo con la representación, el humor es la del sentido y el no-sentido; el humor es el arte de las superficies y de los dobleces, de las singularidades nómadas y del punto aleatorio siempre desplazado, el arte de la génesis estática, el "savoir-faire" del hecho puro [...] toda significación, designación y manifestación suspendidas, toda profundidad y altura abolidas ⁶⁷.

La atribución de una verdad oculta a la ironía socrática liga desde sus comienzos a la ironía con la verdad; pero también fue relacionada con la discursividad de los sofistas, hacedores de contradicciones que "jugaban con la verdad".

Es tan importante el problema de la verdad que Paul De Man

⁶⁷ G. Deleuze, "Del Humor" en Lógica del sentido, Paidós, 1989, p. 196.

(op. cit.) sostiene que el sujeto está inherentemente limitado por esa duplicidad del lenguaje y es ignorante en relación con lo que debe ser denominado como verdad. La ironía es lo opuesto de lo que uno dice como verdad si no no habría necesidad de ser irónico.

En la discusión acerca de la verdad que rodea a la ironía también podríamos pensar que antes que un rechazo es un refinamiento para permitir examinar cómo una aseveración es verdad y que más que una negación es un caso de gradación, de matiz de validez.

IV- El sentido

Uno de los problemas rozados al considerar los diferentes aspectos involucrados en la ironía es, indudablemente, el del sentido.

La reserva, la elusividad y la contradicción son las marcas del modo irónico, su visión filosófica es de contingencias, incongruencias y relatividades y el medio lingüístico consonante con esta visión es la ambigüedad, eje de la ironía: en vez de la

¿
cómo
se
comparan
en
Wittgenstein
pp 42 y 43

inversión directa, prefiere la refracción ambigua. El silencio, la reticencia y la alusión configuran el singular perfil de la ironía. Es lacónica y discontinua. Su estilo es más elíptico que enciclopédico.

La ironía no dice tanto lo opuesto como algo otro; no *neutrum* sino *utrumque*: lo uno-y-lo-otro más que ni-lo-uno-ni-lo-otro. La ironía nunca omite una alternativa porque su razón de ser está **entre**. **Un problema para la adjudicación de sentido**. Como otros tropos, como la hipérbole, la ironía es un caso particular de doble sentido que se define por la fórmula "A, enunciando X quiere hacer entender no X. Pero, cuando enuncia X no renuncia a hacer entender X como no X". No se puede olvidar esta verdadera duplicidad.

Hay un buen juego irónico cuando la doble enunciación está implícita, es decir, cuando el lector debe trabajar para introducir el desajuste de un texto donde los elementos contradictorios, al estar juxtapuestos sobre el mismo plano enunciativo, hacen posible el doble sentido.

Por otra parte, el deseo de comunicar está paradójicamente ligado al deseo de ocultar y la tensión entre ellos es uno de los móviles de la ironía. La llave de la comprensión suele atribuirse al **contexto, trabajo de reposición del sentido** que se basa en el recurso a los supuestos muchas veces no formulados explícitamente (toda ironía oscila entre el reconocimiento y la

reconstrucción). Al mismo tiempo, al manejarse con la ambigüedad, la ironía yuxtapone contextos, marcos referenciales que compiten, ninguno de los cuales llega a ser dominante. Es dinámica en su capacidad de cambiar un contexto y, en consecuencia, complejiza la manera de construirlo.

La presencia de la ironía es lo opuesto a la constitución de una autoridad interpretativa; no es la expresión de una verdad percibida sino que su esfuerzo radica en definir una verdad situacional. El rol de la ironía, además, es **interrogar, no establecer equivalencias.**

Hay quienes traducen la ambigüedad inherente a la ironía decididamente como **paradoja**. Paradoja: base y éxito de la ironía; su condición sine qua non. Es decir, la ironía es la forma que toma la paradoja. A veces, las paradojas se aproximan a la recursividad: la ironía tiene elementos que aparecen en diferentes niveles al mismo tiempo. Pero, los hechos ubicados en distintos niveles no son exactamente iguales; más bien, lo que encontramos son rasgos constantes en un campo de diferencias. Cuando la ironía se vuelve desenfrenada se transforma en cinismo: diletantismo de la paradoja, escándalo del sentido.

Entonces: el problema crucial es que la ironía no quiere ser creída sino comprendida. Interpretada. Expresar para velar pero también velar para sugerir mejor: escribir para no ser comprendido, pero al final buscar ser comprendido para conducir

mejor al otro hacia lo que se considera verdadero. En este sentido, se abre aquí una encrucijada: o tiene capacidad de victimización o toma en cuenta al otro al apostar por su sagacidad y así, el ironista se ubica en pie de igualdad con el otro.

La ironía, pues, no se caracteriza sólo por la ambigüedad sino por la curiosa sensación generada por la copresencia de elementos contradictorios. En esto, una vez más, es parecida a dilemas y paradojas. El arte de ser irónico -como piensa Freud- es el arte de ser claro sin ser evidente, de decir algo sin decirlo realmente.

Por los problemas que plantea, la ironía está muy próxima al humor, participa de la parodia y aparece nítidamente en la sátira que es generalmente áspera, emplea el ridículo y su ataque se apoya, muchas veces, en puntos de vista éticos. La sátira suele usar la ironía, tiene mayores certezas y pretende acercarse a la verdad; se asemeja a la caricatura: retórica hiperbólica por exageración de rasgos, rechazo de la ambigüedad y ostentación de un peculiar vínculo con el afuera lo cual la vuelve una eficaz arma política ⁶⁸.

El humor y la ironía -como el chiste- reúnen componentes de agresividad así como lúdicos y placenteros. Por otra parte, si

⁶⁸ O. Vázquez Lucio (Siulnas), "El poder y la sátira", Rev. Todo es historia, Nº 254, agosto 1988.

el chiste tiene relación con lo inconciente y el inconciente es lo sobrante de lo que se dice sobre lo que se quiere decir o sobre lo que se sabe, una literatura "chistosa" estará hecha de "sobras", de "excedentes", lo que hace presente el valor que pueden alcanzar los detalles, lo menor, los "restos", lo pequeño, lo minimizado (aspecto ya expuesto).

Por último, cuando la ironía y el humor se asocian, se imponen dos preguntas: ¿es necesario que las palabras digan en serio para que se entiendan en serio? y ¿se representa para que esa representación no sea tomada en serio o esa representación podría haber tomado otro camino y no quiere ser realista ni universal? Así, es posible pensar el lenguaje serio como un caso especial del poco serio y las verdades como ficciones cuya ficcionalidad ha sido olvidada: la literatura humorística, a través de la ironía, se acerca nuevamente al problema de la representación y del sentido.

CAPITULO 2

DE JUEGOS, EXTRALIMITACIONES, ABUSOS Y
ERRORES: HISTORIA FUNAMBULESCA DEL
PROFESOR LANDORMY DE ARTURO CANCELA.

I- Introducción

Privilegio la narrativa de Arturo Cancela (1892-1957) para encabezar el corpus constituido por dos razones: la primera, porque está casi enteramente atravesada por el humor; la segunda razón, es la relación que entabla con la coyuntura, aspecto fundamental en la consideración del humor ya que las novelas de Cancela menos La mujer de Lot, fechan su acción en los años del gobierno radical (1916-1930), son publicadas en ese período y aunque Historia funambulesca del profesor Landormy apareció en 1944, empezó a escribirla en 1925/año en que comienza a leerse en las columnas de "La Nación" y, después, en "La vida literaria".

Tomar como objeto de estudio un corpus humorístico supone necesariamente analizar un modo de producción narrativo específico, dar cuenta de una teoría de la representación sesgada por el humor, "arte de las consecuencias y de los descensos, de las suspensiones y de las caídas" y por la ironía, "arte de los principio/, del ascenso hacia los principios y de la inversión de los principios"¹.

Este estudio se centrará en Historia funambulesca del profesor Landormy² porque es la novela que mejor expone un modo

¹ G. Deleuze, Repetición y diferencia, Barcelona, Ed. Júcar, 1988, p. 58.

² A. Cancela, Historia funambulesca del profesor Landormy, Buenos Aires, CEAL, 1987 (Nº 142-143). Las citas, en lo sucesivo, remitirán a esta edición y el título será reconocido como HFPL.

dé representación humorístico, pero también consideraré los cuentos "El cocobacilo de Herrlin" ³ y "Una semana de holgorio" (1922) ⁴, Film porteño (1933) ⁵ y sólo en algunas ocasiones me referiré a La mujer de Lot (1939) ⁶.

Hay, pues, una doble tarea: el análisis de los textos y las inflexiones del humor. La convergencia de uno y otras despliega, de entrada, una serie de puntos clave:

1- El humor, considerado "una fuente de fascinación para los lingüistas" ⁷, plantea con contundencia el valor de la lengua que se ve incrementado en esta narrativa porque hay una lengua otra, diferente, extranjera y en torno de esa diferencia giran los problemas de la traducción, de la lengua nacional, la conferencia (oralidad y escritura, difusión, etc.), la comunicación, la mentira, los equívocos, etc. Pero, también porque hay

³ A. Cancela, "El cocobacilo de Herrlin", en Tres relatos porteños y tres cuentos de la ciudad, Buenos Aires, Austral, 1946. Las notas remitirán a esta edición. Este libro recibió el Premio Municipal de Literatura en 1922.

⁴ A. Cancela, "Una semana de holgorio", en Tres relatos porteños y tres cuentos de la ciudad, Buenos Aires, Austral, 1946. Las citas corresponden a esta edición.

⁵ A. Cancela, Film porteño. Del diario de Nasute Pedernera, Buenos Aires, Anaconda, 1933. Las citas remiten a esta edición y el título puede reconocerse como FP.

⁶ A. Cancela, La mujer de Lot, Buenos Aires, Club del Libro A.L.A., 1939.

⁷ L. Goldstein, "The linguistic interest of verbal humor", Humor, Vol. 3-1, 1990, p. 38.

juegos de lenguaje que, entendidos como los teorizó Wittgenstein⁸, no son partes incompletas de un lenguaje sino que son lenguajes completos en sí mismos, son sistemas de comunicación y abarcan una amplia gama que incluye los juegos por inversión o analogía, los dobles sentidos y las mentiras con sus secuelas estructurales (generan acción), sus repercusiones sobre el sentido y la interacción entre las situaciones y los discursos que las rodean. Por último, porque los juegos de lenguaje muestran nítidamente que el humor es un modo de narrar las diferencias, que constituye las diferencias y, al poner en el centro del relato el problema de la lengua, la instala como una cuestión a debatir y, además, es el punto en el que el humor empieza a politizarse.

2- La construcción de una subjetividad y las relaciones intersubjetivas, aspectos fundamentales de un modo de representación humorístico, aparecen claramente narrativizadas en HFPL: el profesor Landormy no es responsable total de su destino sino que son los otros los que, de una u otra forma, lo arman por él y para él.

3- Así como la transformación de un nombre repercute en el destino de un hombre, un pequeño "incidente lingüístico" varía la previsibilidad de un encuentro o suceso y vuelve azarosa la

⁸ L. Wittgenstein, Los cuadernos azul y marrón, Madrid, Tecnos, 1984.

estructura del texto. De esta manera, el humor se hace paradójico: lo nimio, el detalle es, a veces, el lenguaje mismo. Lo menor, lo ínfimo, es constitutivo del humor porque contrasta con algo grande, por la alteración de las proporciones o por su derivación ulterior.

4- En la narrativa de Cancela el humor aparece ligado al saber, saber que se corporiza en la figura de un erudito (HFPL), en la de un científico ("El cocobacilo de Herrlin") o en un estudiante (FP). Estas subjetividades bien diferenciadas del resto se mueven en un espacio público cuyas implicaciones se podrán alcanzar en un análisis político de esta narrativa.

5- Ser consecuente con la concepción del humor esbozada es seguir entendiéndolo como juego de miradas y voces: esta narrativa es el mejor exponente de un cruce paroxístico de miradas: el profesor impone su mirada extraña/extrañada sobre los que lo rodean y, a la vez, es mirado como un otro con todos sus atributos; por otro lado, si como dice Bajtin la novela teje siempre una imagen del lenguaje ajeno, en Cancela y a través del humor y la ironía, están presentes todas las "ajenidades lingüísticas", todas las voces: el político, el extranjero, la mujer, el policía, el porteño, el sabio, etc. y por ello:

Hay que ver la presentación del habla ajena, los métodos del encuadramiento, la reapreciación y la

reacentuación interpretadoras que van de la plena literalidad en la transmisión hasta la tergiversación paródica premeditada e intencional del habla ajena, a la difamación de ésta ⁹.

Después de lo expuesto en la introducción y en los puntos precedentes, el análisis de los textos no puede venir a corroborar, a modo de ejemplo, lo dicho sino a ampliarlo, movilizarlo, cambiarlo, abrirlo a otros poderes de significado. Para ello, el comienzo serán los juegos del lenguaje. La elección de esta designación no es caprichosa: responde al intento de anudar tres rasgos sobresalientes de mi concepción del humor: la importancia que en él reviste la lengua; su carácter "genérico", estable, de trabajo con "lo dado"; su perfil sorprendente ya que el humor nunca cesa de ser un modo de narrar las diferencias y no omite generarlas.

559 Has de tener presente que el juego de lenguaje es, por decirlo de algún modo, algo imprevisible. Quiero decir: no está fundamentado. No es razonable (ni irracional)

⁹ M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978, p. 173.

II- Los juegos de lenguaje

· Primer juego: el nombre propio

HFPL: este título, primer marco de la novela, cuenta que se trata de una historia, es decir, que habrá un relato de acontecimientos particulares de un sujeto pero como es funambulesca es extravagante, excéntrica, propia de un funámbulo (del lat. *funis*, cuerda y *ambulare*, andar), o sea, de alguien ridículo, que está fuera de (¿de lugar, de la ley?). Esta historia funambulesca es la historia de un profesor, de alguien que enseña, que tiene un vínculo con el saber (y con la oralidad) y, por último, no es un profesor cualquiera; es el profesor Landormy, es una identidad definida por su profesión y apellido. Todos estos rasgos son relevantes, empezando por el nombre propio.

Hay en HFPL un modo de representación de la subjetividad que aparece ligando la diferencia y el nombre; es decir, la primera representación humorística del relato es un problema de identidad: se cuenta cómo alcanzó la fama el profesor y la fama,

¹⁰ L. Wittgenstein, Sobre la certeza, Barcelona, Gedisa, 1988.

ya es sabido, es la reputación, es el re-nombre. Entonces, no es casual que la primera palabra de esta novela sea un nombre:

Pitágoras, cuyo nombre eufónico de más fácil recordación que sus doctrinas, se ha salvado del olvido como un náufrago en la tabla de multiplicación que usan los párvulos; Pitágoras creía a pie juntillas que los nombres son una prefiguración del Destino. (T. I, p. 11).

y que el incipit narre la transformación de un nombre y su atribución: la novela será la aventura de un nombre y de un hombre: **juego de palabras y peripecias de un sujeto.**

Así como se dice que Pitágoras es recordado por la eufonía de su nombre más que por sus doctrinas, el profesor Abel Dubois Landormy queda atado a la modificación operada sobre su nombre que le va a señalar su destino: se hace famoso cuando un cronista lo rebautiza "la belle au bois dormant", título del cuento "La bella durmiente del bosque" de Perrault.

La cuestión que se plantea alrededor del nombre no es en absoluto intrascendente: si un sabio logra que su nombre sea conocido o alcanza la celebridad, normalmente esto ocurre gracias a su sabiduría; en cambio, y dando cabida a lo azaroso del humor, el profesor Landormy "se pone de moda" cuando un

cronista descubre la similitud fónica entre Abel Dubois Landormy y "la belle au bois dormant" y hace circular esta asociación. La analogía establecida deja percibir algunos aspectos propios del humor y que lo exhiben, a la vez, nítidamente como un modo de narrar las diferencias:

- pone de relieve la "anormalidad" de la situación: de entrada se viola la previsibilidad.

- juega con la literalidad: si tener fama es ser "renombrado", el profesor es "re-nombrado" cuando es nombrado por segunda vez.

- señala la accidentalidad y el valor de lo pequeño: sólo "unas palabras" modifican una vida.

- lo acaecido con el nombre revela la importancia de la lengua, el punto donde se anudan nombre y lengua ¹¹, y el peso que tendrá la circulación, la difusión de la palabra.

- la analogía connota ¹² el nombre y esto va a tener "su sentido":

¹¹ "La creación de Dios se completa cuando las cosas reciben su nombre del hombre, de quien en el nombre habla sólo la lengua. Se puede definir el nombre como la lengua de la lengua (con tal que el genitivo no signifique la relación del medio sino la central), y en este sentido ciertamente, puesto que habla en el nombre, el hombre es el sujeto de la lengua y por ello mismo el único". W. Benjamin, Angelus Novus, Barcelona, Edhasa, 1971, p. 151.

¹² La naturaleza connotada de los nombres o alguna situación alrededor de ellos es constante en la obra de Cancela: en Historia funambulesca del profesor Landormy aparecen nombres que tienen adosado un contraste o algún atributo que los hace grotescos o redundantes: el profesor es "la bella durmiente"; el Dr. Aristóbulo Juvenal Izquierdo es la "cenicienta" y es herido en el "ojo homónimo"; los hijos del profesor de griego Atilio Volpe se llaman Edipo y Herodoto, etc.

Un nombre propio como marca no debería tener ningún significado, debería ser una mera referencia: pero puesto que es una palabra enganchada en la cadena de la lengua, siempre comienza a significar¹³.

- degrada su valor como sabio, lo infantiliza y feminiza.
- lo refiere a la literatura, es decir, lo pone en relación con otro código. Aparece, pues, el contacto entre dos series heterogéneas que es para Bergson constitutivo de lo cómico:

Toda situación es cómica cuando pertenece a dos series de hechos absolutamente independientes y se puede interpretar a la vez en dos sentidos totalmente distintos.

o:

La interferencia de dos sistemas de ideas en la misma frase es fuente inagotable de efectos cómicos. Hay muchos medios de obtener esa interferencia, es decir, de dar a una misma frase dos

¹³ J. Derrida, "Signéponge", Parte I en Francis Ponge. Colloque de Cérisy, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977, p. 146.

significaciones independientes que se superponen¹⁴.

Convergen, en realidad, tres elementos: la degradación, la interferencia de series y el juego de palabras.

· marca la emergencia de un narrador y de un héroe de doble identidad porque las hazañas del profesor son materia del relato después de haber recibido un "sobre nombre".

· surge claramente una diferencia y lo hace sobre el valor de un nombre: la variación de un nombre es **repetición y diferencia** que es también un rasgo propio del humor:

La repetición es propia del humor y la ironía; es por naturaleza, transgresión, excepción, manifestando siempre una singularidad contra los particulares sometidos a la ley, manifestando un universal contra las generalidades que hacen la ley¹⁵.

· pone en evidencia lo que empieza a ser el juego de miradas: el cronista mira al sabio, luego lo hará el narrador pero

¹⁴ H. Bergson, La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico, Buenos Aires, Losada, 1939, pp. 76 y 58 respectivamente.

¹⁵ G. Deleuze, Repetición y diferencia, p. 58.

también la mirada del sabio es la que tornará perceptibles a políticos, funcionarios, policías, etc. De ahí, el valor relevante de la ironía que juega con la verdad y que nace de una crisis del saber, de un conocimiento que no es sostenido con seguridad: la confianza ya no se asienta en la solidez de ciertos marcos:

Para el lector de la ironía la creencia está siempre acompañada de que lo que uno cree no puede ser la historia completa: siempre hay algo más allá, algo más para ser entendido en lo que se entiende¹⁶.

Los puntos expuestos están relacionados o se desencadenan a partir de la transformación operada sobre el nombre del profesor. El destino azaroso del nombre será, pues, el destino azaroso de un hombre y es ese doble juego uno de los puntales del humor (humor que puede pensarse, asimismo, como la ausencia de armonía entre causa y efecto) y uno de los elementos que aglutinan el sentido.

El Capítulo 2 del Libro Primero es posible considerarlo parte del comienzo porque gira también alrededor de los nombres:

¹⁶ W. Ray, Literary Meaning, USA, Basil Blackwell, 1984, p. 188.

el profesor hace su viaje de Francia a Buenos Aires con un grupo de bailarinas; durante la travesía conversa con ellas y se dedica a explicarles el nombre de las constelaciones, cosa que no conocen. Intenta, vanamente, que las visualicen en el cielo pero no pueden hacerlo porque no reconocen una figura ideal, no llegan al pensamiento abstracto. La repercusión de estas enseñanzas afecta a los nombres: a partir de esas frustradas lecciones dos de las bailarinas serán llamadas Canopus y Omega (el nombre de las constelaciones); o sea, se desencadena una situación narrativa que repercute en los nombres y liga el nombre con el saber. Pero, además, a la persistencia de la demarcación de la otra lengua se agrega ahora la aparición de una segunda diferencia, la de género, pues en HFPL aparecen las mujeres.

Entonces, la situación narrativa afecta a los nombres ¹⁷ y liga el nombre con el saber pero, tratándose de mujeres, no será el nombre el elemento que las degrade porque a ellas las degrada el no-saber, la ignorancia. El profesor Landormy debe la fama a su nombre y ese nombre tiene poco que ver con su saber. Las bailarinas se ganan su nombre por su no-saber. En la narrativa de Cancela, saber y lenguaje se fusionan para mostrar

¹⁷ Aquí sucede lo contrario que en el Capítulo 1 donde una variación en el nombre desencadena una situación narrativa. En el caso de las bailarinas, es la situación la que se revierte sobre los nombres, modificándolos.

una diferencia donde reposa la comicidad. Pero, esas diferencias marcan al extranjero y a las mujeres, los diferentes.

HFPL empieza con un pequeño relato que gira alrededor de un nombre. FP también. Esta novela tiene como subtítulo "Del diario de Nasute Pedernera" y en ella un cronista tiene acceso al diario íntimo del protagonista del que transcribe fragmentos que se alternan con lo que cuenta el mismo cronista. De modo que hay una convención de veracidad: el cronista, que conoció al padre de Nasute Pedernera en Catamarca narra en el "Prólogo" por qué al héroe se lo denominará "hijo de Ulises" y las razones que tuvo el padre (Ulises Nasute) para llamar a su hijo Agamenón Toribio. Nuevamente, a partir de un nombre leemos una historia que se arma sobre la constitución de una identidad; por eso, nada mejor que un "diario" (íntimo) que, sin embargo, se hace público.

En el Capítulo I de FP el joven Agamenón va a rendir un examen de Instrucción Cívica y el profesor dice mal su nombre llamándolo Pietranera. Ese error acerca del nombre señala el momento en que se pone a prueba el saber y pauta toda la novela: el error o ese pequeño desajuste de lenguaje es el fundamento del humor y del relato. Así, cuando Nasute Pedernera va a dar examen, el profesor le pregunta "¿Cuál es la forma de nuestro gobierno?", a lo que Nasute Pedernera responde: "Representativo, republicano y radical", (p. 14). Cuando se lo interroga sobre

las "intervenciones", contesta: "La intervención es un recurso extraordinario que se ha vuelto de lo más ordinario", (p. 15) en abierta alusión a las intervenciones de Yrigoyen. O sea, FP pone en escena un saber: el saber de Nasute Pedernera es un saber político y en la diferencia que se abre entre ese saber político y el que los profesores esperan de él se instala el humor: es calificado con diez puntos y expulsado del colegio. Pero, también se puede decir que FP fusiona saber y lenguaje cuando en la SEGUNDA PARTE encontramos el "Vocabulario político" confeccionado por Nasute Pedernera modificando el sentido de algunos nombres y proporcionando otro más próximo a lo político.

El humor que se genera cuando se transforma un nombre o la narrativización de las aventuras que sufre un nombre se vuelven extremos en HFPL (Capítulo 10, Libro Primero) en el momento en que el Dr. Juan Carlos Argañaraz no puede acordarse del nombre del ministro de El Salvador, Aquiles de Pestorejo y Sanabria y entonces recurre a un procedimiento mnemotécnico:

Así, de allí en adelante, cada vez que tuviese que traer a las mientes el nombre completo del diplomático, vería al ministro de El Salvador, de uniforme de gran gala, montado en un bisonte, colgado de una mano del cerviquillo o pestorejo, y en la otra, posado como un halcón de cetrería,

el sintonte migratorio, en disposición de lanzar al aire su melodiosa endecha. No sabía aún cómo introducir el segundo apellido de Sanabria en ese rompecabezas, pero como hay una calle homónima en Villa Devoto, la solución no estaba lejos. (T. I, p. 53, resalto yo).

El fragmento es humorístico porque la regla mnemotécnica formulada se asocia, por un lado, con acciones o discursos anteriores que reaparecen con otra función, inesperada, atípica: momentos antes el Dr. Atilio Volpe había discutido con el gerente del hotel porque éste había confundido "bisonte" y "sinsonte" ¹⁸. Ahora esas palabras salen del mal entendido, ocupan un lugar distinto y recuperan otro sentido (aproximado al literal) en tanto sirven para recordar un nombre. Primer paso por la diferencia o inscripción del máximo de diferencia en la repetición. Segundo paso: con la regla diseñada se asiste, en realidad, a la construcción de la representación de una subjetividad a partir de un nombre y poniendo en contacto lo animal y lo humano, que en otro registro es también una

¹⁸ "Eso está muy bonito, cuando no se vive de los pasajeros -repuso el gerente-. Para mí lo más seguro es que no se hable para nada de ese bisonte que se metió por la ventana del 163... - Sinsonte - rectificó el Dr. Atilio Volpe - Un bisonte no habría pasado por la ventana del profesor ni es capaz de silbar delicadamente. Cuanto más berrea o muge..." (HFPL, T. I, p. 52, resalto yo).

diferencia extrema.

Una representación contrastiva (el diplomático montado en un bisonte), una aproximación humano-animal y una asociación sorpresiva son los tres factores complementarios que desencadenan comicidad y donde se hace presente por segunda vez un impulso degradatorio que parece signar el vínculo que existe entre el humor y el juego con el nombre. Cuando el narrador se refiere a la dificultad que tiene el Dr. Argañaraz para colocar en ese "rompecabezas" el apellido Sanabria le agrega otro matiz (lúdico) al juego con el nombre y al humor.

Entonces: contar las aventuras de un nombre y hacerlo con humor, quiero decir, hacerlo con "sentido del humor" supone un pasaje por las diferencias, un juego de lenguaje, la producción de un sentido (se constituye un sujeto degradado, animalizado) y la problematización de las reglas: si el humor entraña frecuentemente la violación de una regla, acá asistimos a la construcción de una regla de lenguaje.

¿Será el humor una actividad que trabaja con las reglas, con las normas, con las leyes, con los límites y, por lo tanto, abarca lo social, lo político, la lengua, lo nacional y cultural?

El humor es una "anormalidad" impuesta sobre la lengua. Opera con sus límites, con sus usos "atípicos", con sus "deformidades". Tendré que analizar, entonces, el lugar y el valor de

la mentira, invención de un sujeto, tentación de la lengua o la tentación de un sujeto de inventar una lengua.

Cuando el profesor Landormy ve desde la ventana de su hotel que, una vez más, se acercan los miembros de la MODIVE o Monopolio Oficial de Ilustres Visitantes Extranjeros a buscarlo, escapa de su habitación y se encierra en un baño donde empieza a silbar. Lo van a buscar, le piden que salga y él acepta a condición de que no quede nadie en los pasillos; finalmente, sale, se confunde, se para delante de la habitación del ministro de El Salvador quien cree que los silbidos escuchados eran del sinsonte. El profesor no lo saca del error y entre los dos terminan redactando y firmando un acta en donde se afirma que verdaderamente lo que se había oído era el silbo del sinsonte, ave desconocida de los cretenses y que hubo un intercambio de cierta especie entre la civilización egea y la de los mayas y aztecas.

En realidad, todo es una mentira sostenida por Landormy e ideada (inintencionalmente) por el ministro quien cuando oyó silbar al profesor pensó que era el sinsonte; entonces, el profesor aprovecha el mal entendido, no lo contradice y sostiene lo que de mal entendido pasa a ser una mentira y un documento falso, consciente de su falsedad. De modo que la mentira se origina en un mal entendido: el ministro creyó oír lo que no oyó u oyó una cosa y la atribuyó mal.

Se abre aquí alrededor de la mentira una cuestión que anuda **saber, lenguaje y verdad**. El profesor, persona digna de confianza asegura que así fue el hecho y pone su saber al servicio de esa afirmación. No hay indicios en el discurso que señalen que se trata de una mentira porque la mentira **es un problema del sujeto**: el que miente sabe la verdad, o sea, conoce otros enunciados, es propietario de otras palabras que podrían reemplazar las palabras de la mentira. En el caso del profesor, la implicación de su saber es doble: es su saber el que le permite (saber) mentir y refuerza con ese saber un acto de palabra labrando un documento que es firmado sin dudar por los miembros de la MODIVE.

Esta alianza entre saber y lenguaje también genera acción: cuando el profesor quiera borrar las huellas que acreditan la mentira, quemará el acta y creará haber provocado un incendio (Capítulo 3, Libro Cuarto). Tiene que hacerlo porque de conocerse la mentira, **se vería afectado su buen nombre**.

Pero, por otro lado, el vínculo entre saber y lenguaje tiene múltiples fases: la mentira es avalada por un sabio, alguien que debe transmitir un saber no apócrifo; además esa mentira se transforma en un hecho político y viola el derecho jerárquico a la verdad que tiene el poder:

La mentira, el silencio o el secreto quizá forman

parte de la actuación de cualquier poder institucional con relativa independencia de cuál es el modo de legitimación de ese poder. **El poder es el derecho jerárquico a la verdad** ¹⁹.

Pero, a partir de la mentira el profesor pasa a tener un secreto, algo propio, oculto, algo que escamotear a la publicidad, algo que puede arrebatarse a la mirada de los otros, lo único totalmente privado que posee. Así, la mentira se constituye en **el segundo ejercicio de contrapoder** (el primero fueron sus fugas y escapadas), **la resistencia opuesta a sus seguidores y la mayor de las burlas:**

Mentir es siempre una relación que se produce de abajo a arriba. La aparición de la mentira en una escala jerárquica significa de hecho quién tiene derecho a la verdad. Mentira es no decir la verdad a quien tiene derecho a ella ²⁰.

El profesor ejerce ese contrapoder aliado con el otro extranjero, el ministro plenipotenciario de El Salvador y es tan

¹⁹ A. Valcárcel, "Mentiras, versiones, verdades", en C. Castilla del Pino (comp.), El discurso de la mentira, Madrid, Alianza, 1988, p. 47, resalto yo.

²⁰ Op. cit., p. 60.

contundente que logra que un juez, dos políticos y un profesor certifiquen su mentira:

El Dr. Castro Allende, como Rector de la Universidad de Buenos Aires, ofreció suscribir el trascendental documento, puesto que legalmente estaba en condiciones de ratificar la verdad de los hechos en él consignados. El mismo indeclinable honor solicitaron los doctores Izquierdo, Argañaraz y Volpe, testigos intachables del peregrino suceso. Y, por último, hasta el gerente, que fue quien aportó el tintero y la pluma puso su firma al pie del documento, la veracidad de cuyas afirmaciones no pudo ya ser discutida por ninguna academia del mundo. (T I, p. 46, resalto yo).

Landormy construye una mentira que es, además, un pequeño relato escrito, una ficción y, al mismo tiempo, un documento político (es un acta firmada por políticos): con ellas les hace cometer a los otros algo ilegal y los vuelve cómplices de su mentira, de ese "discurso fuera de la ley", de ese "abuso del

lenguaje" ²¹. Si el humor tiene en los malos entendidos, en las mentiras y en "el decir una cosa por otra" sus pilares es porque el humor, como la mentira, es un abuso del lenguaje, es un trabajo con la ley, con los límites, con las reglas; porque opera con las diferencias, con lo que algo es y sus contrastes, con identidades "raras", excéntricas, distintas, segregadas; porque genera exclusiones, empuja hacia otros espacios, expulsa hacia los márgenes, ubica en otras legalidades, traspasa fronteras; porque usa la ironía cuyo sentido se arma en los bordes de lo dicho, en otro lugar que es ya el del no dicho: constituye, pues un entre-dicho. Aliado con la mentira, el humor se une, en cierta medida, con un igual porque los dos son una palabra fronteriza que participa de dos legalidades y siempre necesitan un otro. Como dice Umberto Eco:

El humor no pretende, como el carnaval, llevarnos más allá de nuestros propios límites. Nos da la sensación, o más bien el diseño de la estructura de nuestros propios límites. Nunca está fuera de los límites, sino que mina los límites desde dentro. No busca una libertad imposible, pero es un verdadero sentimiento de libertad. El humor no

²¹ Véase V. Campos, "La mentira como presupuesto", op. cit., p. 34.

nos promete liberación; al contrario, nos advierte la imposibilidad de una liberación global, recordándonos la presencia de una ley que ya no hay razón para obedecer. Al hacerlo, mina la ley. Nos hace sentir la molestia de vivir bajo una ley, cualquier ley ²².

Además, la mentira del profesor es su secreto y es aquello que le restituye la dignidad perdida: al no confesar que estuvo escondido en el baño silbando, vuelve a ser para sus seguidores, un sabio (aunque también será un mentiroso): la mentira actúa sobre su identidad.

El análisis de la mentira surgió de la consideración de las anomalías de la lengua y su semejanza con el humor; la primera de esas "deformaciones" fue el juego con el nombre, punto de partida que puede enriquecerse con otros elementos de gran importancia para un estudio del humor y, en particular, de la narrativa de Arturo Cancela. Me refiero a la cultura:

El humor no introduce a un lenguaje sino a una

²² U. Eco, "los marcos de la 'libertad' cómica", en U. Eco, V. Ivanov y M. Rector, ¡Carnaval!, México, FCE, 1984, p. 19, resalto yo.

cultura ²³.

Lo popular y la cultura clásica aparecen en HFPL adosados al nombre del profesor: Landormy es "la bella durmiente del bosque", el título del cuento de Perrault pero también es profesor de arqueología griega en el Colegio de Francia, o sea, tiene un saber específico sobre la cultura clásica. Lo popular y la cultura clásica o la "alta cultura" se manifiestan en una especie de extraña fusión, de inestable equilibrio y si la cultura es un aspecto fundamental en la comprensión del humor, la relación que se entabla entre la "alta cultura" y lo popular es, asimismo, crucial.

En HFPL la cultura clásica es paradigma del saber, es el atributo del profesor y es el objeto en el que recae la ironía del narrador:

Autor de un estudio comparativo sobre 274 formas diversas de ánforas, cálices, vinajeras, ollas, garrafas, velicómenes, albastros, escalfadores, alcuzas, vasijas, marmitas, cantimploras y lebrillos, que fue laureado por la Academia de Inscripciones; de un agudo ensayo sobre El escancia-

²³ L. Goldstein, op. cit., p. 84.

no en los festines de Homero, que Pauly Wisowa incluyó con grandes encomios en su monumental Realencyclopedie der Altertumswissenschaft, así como de una monografía sobre los aguamaniles cretenses de la época prehelénica, que las revistas especiales recogieron con aplauso (T. I, p. 11).

La cultura greco-latina clásica es la encarnación de la "alta cultura" pero cuando ésta aparece, en forma concomitante, hay una degradación del saber y un efecto humorístico que se nutre del contraste. En el caso del fragmento citado, el humor está asimilado a la ironía que opera de dos maneras: en base a la enumeración precisa, detallada de objetos que son absolutamente inútiles desde la perspectiva histórica del narrador (la Argentina de los años veinte) y, en segundo lugar, porque a continuación se cuenta que no alcanzó la fama por esa sabiduría sino por su rebautismo.

Volvemos a encontrar una ironía semejante cuando leemos:

Por suerte sus clases estaban ya a su término: dos conferencias más sobre la lengua y escritura de los cretenses (respecto de lo cual, como es sabido, todo se ignora) y, *a nous la liberté* (T.

I, p. 32).

Evidentemente, la ironía ejecuta sus riesgosas operaciones montada en los propios signos de aquello que descalifica y acomete: ¿el sabio, sabe o no sabe nada, acerca de la lengua y escritura de los cretenses? (tiene que dar conferencias y su especialidad es un tema sobre el que "todo se ignora"):

Esta noción crucial de ironía debe ser leída estructuralmente e históricamente como la suspensión de un significado entre dos identidades y como el inexorable cuestionamiento del significado ²⁴.

Hay, pues, que destacar tres rasgos de la ironía:

- la ironía no dice tanto lo opuesto sino algo otro lo cual, además de su carga negativa, lleva una potencialidad positiva.

- su capacidad interrogativa, cuestionadora, su habilidad para la oblicuidad y para rodear la dificultad.

- su facilidad para aproximar heterogeneidades.

Si la ironía del narrador presiona sobre la cultura,

²⁴ W. Ray, op. cit., p. 186.

podemos preguntarnos por el sentido y por la lectura que vamos a imponer a partir de su reconocimiento: si la erudición del sabio es ironizada ¿cuál será el saber valioso? Es decir, la ironía atrae a su órbita y exhibe la cultura clásica mediada por un francés, muestra la ajenidad y lo anacrónico del saber de Landormy, su pertenencia (la del profesor y la del saber) a otra cultura y manifiesta la imposibilidad de que ese saber y esa cultura pasen a formar parte de lo nacional porque ese profesor que alternaba en su país la escritura con las clases magistrales aquí queda relegado a una oralidad frecuentemente fracasada, obstruida. O sea, la "alta cultura" foránea al ponerse en contacto con lo nacional se distorsiona, se transfigura y aparece otra cosa: el sabio empieza a danzar una danza nueva, recorrerá otros espacios que no son los específicos para la difusión de su saber y se relacionará con representantes de un área cultural que aparece como "relevo" de la "alta cultura". Entonces, la "alta cultura" que es devaluada cuando entra en los límites de la nación nutre el humor de HFPL que no se funda en lo bajo sino en la degradación de lo alto.

Por último, esto nos permite ver cómo en los años veinte surge una narrativa que cuestiona los límites y los contenidos de la cultura nacional a través de tres elementos que se combinan en la representación de las subjetividades: lo clásico, lo extranjero y la educación y nada mejor que hacerlo mediante

el humor que delinea lo propio a partir de la mirada del otro, que sólo puede relatar las diferencias.

Lo expuesto hasta aquí puede anudarse narrativamente de este modo: el profesor Landormy es francés, erudito, casi anciano cuando llega a Buenos Aires; ve cimentada su fama en el momento en que es variado su nombre, es decir, se hace célebre cuando adquiere un re-nombre y, entonces él, que aparece como "una transformación absurda del viejo cuento infantil" es, en realidad, el resultado de una operación sobre el lenguaje. Así, la acción ejercida sobre el nombre es la acción ejercida sobre el sujeto de modo que las peripecias que vive y sufre el profesor son lo mismo que los avatares de la lengua.

Entonces, otro (un cronista) se apropia de una parte de sí -del nombre propio- lo deforma, hace con él lo que quiere y eso signa el destino del profesor porque en Buenos Aires le ocurrirá lo mismo. Por otro lado, el "hacer lo que se quiere con el otro" (el "juego con el otro" es característico del humor) es paradójico: eleva su nombre hasta la literatura pero también lo infantiliza y feminiza, es decir, introduce la diferencia necesaria para gestar humor y, además, señala que su momento de gloria, de celebridad, coincidió con esa instancia de manera que el tiempo de la novela corresponde a un sujeto que como sabio ya

"no es renombrado".

Si la reputación o la fama es tener re-nombre, el profesor, sin lugar a dudas, es célebre. Pero, su gloria es literal, quiero decir, reposa en la variación de su nombre, "nimiedad accidental" que involucra al lenguaje mismo. Se empieza, entonces, a vislumbrar su carácter problemático: su valor es ínfimo y grande al mismo tiempo, sistema diferencial indispensable en un modo de representación humorístico, incongruencia que vela la incipiente violencia del juego, primera manifestación de la falta de "inocencia" de todo aquello en lo que está implicado el humor y su naciente politización: el primer juego contiene los nombres del extranjero y de las mujeres y el extranjero arma, a partir del lenguaje, el segundo acto de resistencia del texto: la mentira.

Por último, es el humor y sus "extralimitaciones" lo que nos plantea la cuestión de la lengua y es la inmersión del humor en la cultura lo que nos señala que también la cultura es un punto a debatir.

• Segundo juego: entre dos lenguas

El segundo juego de lenguaje se articula, por un lado, sobre la posesión de dos lenguas y de su confrontación y, por el otro, sobre la extraña coreografía armada por la conferencia, la

traducción, los malos entendidos, los "errores" y los discursos oficiales o ceremoniosos. Es decir, nuevamente aparece involucrada la lengua pero esta vez en actos relacionados con las instituciones porque ya no se trata de usos atípicos, "anormales" -como la mentira- sino de formas canónicas de comunicación o estereotipos. Es el humor el modo de representación elegido para complejizarlos y para discutir a través de esa tupida red urdida entre la conferencia, la traducción, los discursos oficiales, etc., aspectos relevantes de la cultura nacional o, sin más, discutir la cultura nacional.

1 - La conferencia: uso de lenguaje que pone en primer plano la propiedad, el saber, la cultura de la palabra y la transmisión de esa cultura (la oralidad).

El profesor Landormy viene a Buenos Aires a dar una serie de conferencias sobre la lengua y escritura de los cretenses; es decir, el propietario de una lengua otra, diferente (el francés), por mucho tiempo considerada la lengua de la "alta cultura", es contratado para traducir en palabras su saber sobre una segunda lengua otra, distinta de la propia: ése va a ser su trabajo y una de las actividades inesperadas que lo sorprenden cuando llega es tener que oír discursos, o sea, se transforma en oyente de una lengua, diferente de la propia, en boca de quienes no constituyen su público específico y que le tributan palabras.

en otra forma estereotipada: el discurso político o ceremonioso y dedican a él todo su tiempo. Se produce así un formidable trenzado entre la propiedad, el saber, la difusión de una lengua y la forma de la comunicación.

Además, la conferencia es una disertación en público, o sea, es una forma oral de difusión del saber que generalmente tiene cabida en alguna institución. El profesor Landormy debe dar sus conferencias y, aparentemente, lo hace sin problemas en la Facultad de Filosofía y Letras, en el Jockey Club y en la Sociedad Amigos del Arte, reductos de la "alta cultura" nacional que acogen su oralidad y el "homenaje" que le brindan es pasearlo por otras instituciones nacionales:

No lo dejaban ni a sol ni a sombra, y lo llevaban de una reunión en el hipódromo a una reunión en el Consejo Nacional de Mujeres; de una visita a un frigorífico a un acto en la Escuela Normal de Lenguas Vivas; de una recorrida por las obras del subterráneo a un espectáculo en el Teatro Colón, todo ello en el intervalo de sus clases en la Facultad de Filosofía y Letras, de sus conferencias en el Jockey Club y de sus charlas en Amigos del Arte. (T. II, p. 26).

El profesor Landormy da, pues, **clases, charlas y conferencias**, formas todas de la oralidad, en instituciones adecuadas. La compensación, retribución o bienvenida se le brinda en un muestrario de instituciones "representativas" de lo nacional: las carreras de caballos, la educación, las obras públicas y un reducto de la "alta cultura": el teatro Colón.

Si la conferencia es la apoteosis de la oralidad, es espectáculo personal y divinización de un sujeto que necesita oyentes, es también un modo genérico de hacer pública la cultura "superior". Esa es la ceremonia que aporta el extranjero y la réplica de la cultura nacional es la oralidad corporizada en los discursos de los políticos que lo reciben, que lo fuerzan a escuchar y la exhibición de las instituciones locales.

Las clases, las charlas y las conferencias del profesor generan una devolución discursiva, movimiento en el que puede constatarse la **doble mirada del humor hecho de simetrías e inversiones**, la duplicidad constitutiva de la ironía y la diferencia que afecta siempre el interior de la repetición, elemento central del humor: repetición y diferencia se encuentran al desnudo en la reconstrucción del atentado al Dr. Izquierdo. Allí, el sosía que "representa" al Dr. Izquierdo **debe repetir** el discurso que estaba pronunciando en el momento en que

fue atacado ²⁵:

[...] aunque del mismo tamaño, igual grosor e idéntica apostura, el Habilitado tenía un no sé qué en la mirada y trastabillaba ante cada palabra de más de dos sílabas (T. I, p. 69).

El funcionario tiene, pues, un parecido físico con el Dr. Izquierdo, semejanza no necesaria en un representante, y repite su discurso; es allí, en la lengua, donde aparecen la repetición y la diferencia: la elocuencia del Dr. Aristóbulo Juvenal Izquierdo está invertida en la tartamudez del Habilitado. Por otra parte, la comparecencia del representante es un volver-presente que se puede entender en dos sentidos y esta duplicidad corre, trabaja, mina el concepto mismo de representación y no nos deja olvidar que el humor es, una vez más, una cuestión de "representación":

Por una parte, volver presente sería hacer venir a la presencia, en presencia, hacer o dejar venir

²⁵ Sosia (o Sosias) era un personaje de una comedia de Plauto y de otra de Molière que se ha hecho proverbial para designar a cualquier persona muy parecida a otra, su "vivo retrato". También el periodista Hegesippe Lajeneusse está presentado con una imagen tan similar a la del profesor que éste cuando lo vio "creyó que su imagen se desprendía del espejo de la calzada y lo abordaba". (T. II, p. 38).

presentando. Por otra parte, pero este segundo sentido habita el primero en la medida en que hacer o dejar venir implica la posibilidad de hacer o dejar venir de nuevo, volver presente, como todo "volver", como toda restitución, sería repetir, poder repetir. De ahí la idea de repetición y de retorno que habita el valor mismo de la representación ²⁶.

Este modo de narrar la diferencia propio del humor incluye, entonces, el problema de la representación que irónicamente expuesto aparece como doble más o menos sensible de lo real, se exhibe, sobre todo, como principio activo de la producción de sentido.

HFPL relata, pues, una actividad primordial: hablar y escuchar discursos, un hacer recurrente ya que cuando hay algún otro tipo de acción generalmente se desencadena por una fuga a la obligación de oír; además, cuando el profesor logra escapar de la MODIVE interrumpe alguna posibilidad discursiva y pone en movimiento a los demás que salen en su búsqueda porque sin alguien que posea una lengua otra no es posible hacer nada.

²⁶ J. Derrida, "Envío", La deconstrucción en las fronteras de la filosofía, Barcelona, Paidós, 1989, p. 92.

2 - La traducción: es otro elemento que congrega alrededor de la lengua cuestiones de comunicación, de cultura, de identidades nacionales, de representación, de diferencias genéricas. Traducir es una operación que atañe a la presencia de lo otro: el otro, la otra lengua, el otro pensamiento, la otra cultura y se mueve entre lo familiar (la casa, el recinto interior) y lo extranjero.

Hay tres casos relevantes en HFPL donde aparece el problema de la traducción:

2.1. Cuando el profesor llega a Buenos Aires, los miembros de la MODIVE suben al barco a recibirlo y pronuncian un discurso en francés que contiene una estrofa de un poema de Rubén Darío en español: el cambio de lengua desconcierta al profesor y provoca el primer mal entendido del texto. Si el mal entendido puede pensarse como condición normal, punto de partida de toda operación interpretativa, el profesor interpreta a partir de él: cree que es un indicio de la terminación del discurso y, en consecuencia, agradece pero como no es así, es retenido para que escuche hasta el final. Es decir, el profesor **mal interpreta** el paso de una lengua a otra: para él es señal de que el discurso se acabó; para los integrantes de la MODIVE, en cambio, es una manera de rendirle homenaje al profesor francés exaltando el encanto versallesco de Francia para lo cual, anacrónicamente,

eligen a un poeta latinoamericano.

La introducción de la estrofa es la aparición de la diferencia y el humor porque:

- el discurso de bienvenida, oralidad pura, usa la literatura, la palabra escrita de un escritor latinoamericano para exaltar a Francia y para ser incorporada a un discurso en francés.

- contrasta visiblemente con la situación: en medio de una tormenta de viento y lluvia, la estrofa pronunciada dice:

Era un aire suave de pausados giros
El hada Harmonía ritmaba sus vuelos,
E iban frases vagas y tenues suspiros
Entre los sollozos de los violoncelos... (T. I,
p. 20).

Landormy, indudablemente, reconoce su propia lengua pero no sabe el uso que hacen los otros de su lengua (y este "su" lo empleo en toda su ambivalencia porque con él me refiero tanto al francés como al español). Así, para que el discurso de bienvenida fuera entendido por Landormy tendría que haber contenido la estrofa traducida, o sea, no debería haber surgido la diferencia (doble diferencia: es otra lengua y es literatura). De modo que la copresencia de dos lenguas es pura diferencia: la aparición

de la otra lengua da lugar al mal entendido, remarcado por la ausencia de traducción. Entonces, ¿qué ocurre cuando hay traducción?

2.2. El profesor Landormy, inquieto por saber si el hotel al que se dirigen es o no una construcción firme (en el trayecto había visto una derribada por el viento), pregunta:

- Ese Palace Hotel, al que vamos...

- No vamos al Palace, vamos al Plaza Hotel...

Estaban hablando en francés y el Doctor Izquierdo creyó necesario traducir a ese idioma el nombre del establecimiento: Hotel de la Place.

- Bueno, ese hotel de M. Laplace ¿es un lugar seguro?

- ¡Oh! De toda confianza (T. I, p. 22) ²⁷.

El desentendimiento perdura aún cuando se hace la traducción y pueden perfilarse rasgos que son fundamentales para un modo de representación humorístico de la subjetividad y de las relaciones intersubjetivas:

²⁷ Hay otro pasaje similar, pero es el profesor quien traduce mal: "Sólo que traduciendo con un ligero error el nombre del país, hablaba de la *Republique de Mon Sauveur*, y cada vez que esto decía envolvía al ministro en una mirada de gratitud", (T. I, p. 47).

· el que corresponde a la competencia del profesor quien no tenía por qué saber que el hotel se llamaba "Plaza Hotel" y, sin embargo, es su desconocimiento el que es usado para definirlo y esto también abre paso a la ironía porque es el no-saber del sabio.

· el que entraña la responsabilidad del otro como co-gestor del mal entendido ya que si éste persiste aún cuando se traduce de una lengua a otra es porque los demás no intentan siquiera disiparlo y así, sin explicaciones, pueden llevarlo hasta el hotel como era su propósito.

· el que, ahora a partir de la confrontación de dos lenguas, hace de Landormy un sujeto manipulado.

· el que atañe al carácter dual de este juego. Cuando se pasa de una lengua a otra procurando una mejor comprensión, se fracasa. El fracaso en la comunicación es uno de los efectos más brutales de la confrontación de lenguas (porque deja un sujeto aislado) y la posesión de dos lenguas no lo hace evitable sino paradójico: el fracaso de uno es triunfo de los otros que pueden apropiarse del sujeto.

· y, por último, el rasgo fundamental, el que se plantea alrededor de la traducción y de la posesión de dos lenguas. La traducción, como vimos, es una cuestión intersubjetiva y no hace posible el entendimiento. Pero, sobre todo, la traducción atañe a la lengua, a los límites y al carácter de una lengua nacional.

La traducción como "viaje" al idioma del otro tiene en esta narrativa la función de mostrar que es el otro el que no puede acceder a la lengua nacional y que no es la mala voluntad de los hombres de la MODIVE ni sus intentos son aislacionistas sino que es el extranjero el que por su pertenencia a otra cultura o por su incapacidad no puede entrar en los límites de la lengua ni de la cultura nacional:

Cada lengua dibuja un círculo alrededor de los sujetos al cual ellos pertenecen, un círculo del cual sólo se puede escapar entrando en otro²⁸.

En el anverso de la moneda, una cuestión de límites. En el reverso, la traducción como problema de representación: ¿consiste la traducción en representar un sentido, es decir, el mismo contenido semántico por medio de la palabra de otra lengua (como sostiene Derrida en "Envío", op. cit.)? Si aceptamos que lo es, la incomprensión (cuando hay traducción) es un límite de la representación, es plantear que ante el extranjero la lengua nacional es irrepresentable porque su sentido lo es, porque aparece en otra parte, siempre desplazado, suspendido, en

²⁸ Th. Levin, Nationalities of Language: Adorno's Fremdwörter. An Introduction to 'On the Question: What is German'?, New German Critique, N^o 36, 1985, p. 111.

suspense, cuando el humor y la ironía son los modos de narrar. Pero, además, al volver por vía desviada, irrepresentable lo nacional, ineluctablemente, se aísla lo exógeno y, en consecuencia, se produce un "exceso de pureza".

El humor juega con la representación de la lengua nacional, hace como que acerca dos lenguas (por eso traduce) pero significa otra cosa: el sentido de la lengua nacional es irrepresentable, es infranqueable, está cerrado, es impenetrable y, por lo tanto, el sujeto que habla otra lengua queda bloqueado. La lengua nacional no tiene equivalentes en otra lengua, es única.

El fracaso en la comprensión que se produce aún con traducción es también una forma del mal entendido. La posesión de dos lenguas es la matriz que gesta los malos entendidos, una comunicación fallida y la complicidad de los "otros", de aquellos que no deshacen el mal entendido para obtener alguna ventaja.

Sin embargo, hay que establecer una distinción: cuando los malos entendidos suponen exclusivamente una competencia de saber y no una intención de conseguir algo adicional, son aclarados y si bien allí se desencadena una situación humorística, no existe victimización a cargo de un otro porque no se genera a partir del "locus" de dos lenguas en disputa.

Así, después del paseo por El Tigre, Landormy cree que las jóvenes y los miembros de la MODIVE murieron; por eso, cuando lo

invitan a ir al cementerio, se asusta:

Cuando se enteró de que era el cementerio mayor de la ciudad, palideció y tuvo que aferrarse al mostrador para no caer. Ya no cabía duda alguna: lo llamaban del depósito judicial de cadáveres para la identificación de la víctima (T. II, p. 176).

Pero esto es aclarado y el profesor vuelve a su habitación, tranquilo, sabiendo que nadie había muerto. Lo mismo ocurre cuando el pesquisante Pellerano va a visitar a Mónica de la Roche, la mujer que le hace llamadas al Dr. Izquierdo dando distintos nombres. Después de confesar que ella era la responsable de las llamadas, se pone a llorar. Acuden sus dos sirvientas negras, Mónica les dice que ella misma labró su desgracia por escuchar a un hombre y las dos mujeres no dudaron:

[...] la niña había sido mancillada y no le quedaba más remedio que casarse para disimular su falta (T. I, p. 111).

El humor reposa en el mal entendido y en la ironía del narrador que llama "niña" a esta mujer adulta; el mal entendido

sólo instaura víctimas por descalificación (las sirvientas negras que parecen no poder discernir que no se trata de una niña) y no en el grado en que lo es el profesor.

Por otra parte los malos entendidos pueden tener varias fuentes: una errónea atribución de sentido, un desconocimiento del referente, una mala interpretación de los signos, etc. pero en estos casos son aclarados; en cambio, cuando el mal entendido se produce por el entender mal una lengua o se origina por el enfrentamiento de dos lenguas diferentes, resulta un sujeto que no puede acceder a la lengua del otro, queda fuera de ella, aislado y, así, se transforma en una víctima y el otro saca ventaja de esa situación. Ambas clases de malos entendidos son humorísticas, pero las primeras, las que aclaran, no victimizan al sujeto y no generan acción; las segundas no se deshacen, mutan al sujeto en víctima y engendran acción porque la falta de esclarecimiento constituye una secuencia inconclusa. Los primeros son casi exclusivamente situacionales; los segundos son lingüísticos, atraen una constelación discursiva y por esta razón son el lugar privilegiado de asentamiento del humor.

Cuando mal entender es literal, es decir, es entender mal una lengua porque se posee otra y cuando ni siquiera la traducción es suficiente para aproximarlas, concluyo que el choque de dos lenguas, dos universos discursivos, dos registros lingüísticos provoca una interacción entre los sujetos usuarios de esos

lenguajes que los coloca como beligerantes o víctimas/victimarios. En HFPL se entabla, pues, un juego de lenguaje que es un duelo porque hay pelea y lucha pero también quiere ser el epíteto de una lengua considerada prestigiosa por la cultura y la literatura nacional, el francés, fuente ahora de malos entendidos y constantemente mal usado. Por lo tanto, el juego se politiza porque, además, es el elemento en el que se corporiza la exclusión del otro, del diferente, del extranjero, poniendo en cuestión aspectos fundamentales debatidos por los nacionalismos: la lengua nacional, la educación, el poder, las diferencias. El humor está hecho a la medida de esta necesidad, de esta demanda de representaciones.

Entonces: el uso del francés es un mal uso porque no es comprendido, es inoportuna su aparición y también transmite errores históricos (objeto de análisis en el punto siguiente); además, las palabras en francés lo mismo que cualquier palabra en otra lengua, aparecen en bastardilla (*in fraganti, per secula seculorum, chimento, etc.*), la marca tipográfica de la diferencia, de las lenguas bastardas.

2.3. El otro momento que debe considerarse es cuando en HFPL el problema de la otra lengua, de la presencia o no de traducción se da junto con la trasmisión de un saber histórico erróneo. Así, cuando el profesor hace el viaje desde Francia a

Buenos Aires, durante la travesía, una de las bailarinas trata de instruirlo sobre las características de la ciudad:

Porque, según explicaba la tercera vedette que le había contado el nieto de un gran general, el mismo que había derrocado al tirano Rosas (*Ros-sás, vous savez, ce farouche tyran qui est mort exilé a Boulogne-sur-Mer, en léguant a son pays son sabre et sa maison natale, q'on apelle, d'après son nom, la Maison Rose*) los partidos políticos no eran más que dos, pero divergían en una cuestión capital: la de si a los adversarios se los debía degollar por la nuca o por la garganta; pero esto ocurría en los tiempos de la barbarie, cuando se peleaba a arma blanca; después, con la llegada de la civilización, empezó la importación de fusiles... y se acabó la disidencia. Pero de aquellos tiempos sanguinarios, los argentinos conservaban la costumbre de honrar a todos los grandes hombres, propios o extraños que hubieran sufrido una muerte violenta, y así tres de las mejores calles de Buenos Aires llevaban los nombres de M. Sadi Carnot, Jean Jaurés y Louis Pasteur (en este punto M. Landormy inte-

rrumpió a su informante para advertirle que Pasteur había muerto en la cama a los 73 años de edad, pero la tercera *vedette* repuso que había sido asesinado por un *payssan russe atteint a la race*, y que la policía, por razones políticas, había *hechado tierra* sobre el asunto).

Ahora la República Argentina era la nación más adelantada de Suramérica, y su presidente, radical socialista como M. Herriot, había pasado toda su juventud en París y era un decidido protector de las artes y las letras; *un type dans le genre de Péricles*, concluía entusiasmada la tercera *vedette*, que había sido alumna del Conservatorio (T. I, p. 15).

La otra lengua difunde ahora errores históricos lo cual vuelve especialmente trabada la relación lengua/saber, se liga con lo político y se hace inteligible a partir de la fuerza expansiva de la ironía.

El fragmento transcrito aparece enmarcado y los marcos son de valor fundamental porque su interacción con el texto permite construir el sentido y porque en los intersticios es donde se ubica el humor. Tal es la idea que desarrolla Umberto Eco:

Hablando semióticamente, si lo cómico (en un texto) se da en el nivel de la fábula o de estructuras narrativas, el humor funciona en los intersticios entre la estructura narrativa y la discursiva. El intento del héroe de cumplir con el marco o de violarlo se desarrolla en la fábula, mientras que la intervención del autor, quien explicita la regla presupuesta, pertenece a la actividad discursiva y representa una serie metasemiótica de afirmaciones acerca de los antecedentes culturales de la fábula ²⁹.

El fragmento transcripto, con la voz del narrador pero también con el discurso directo de la vedette, tiene dos marcos:

Un marco superior:

M. Landormy [...] trazó en su imaginación un cuadro de la famosa Buenos Aires: una gran ciudad, llena de palmeras, con un clima paradisíaco -el mismo de Niza- en la cual la gente seguía interesándose por la civilización cretense y cubría de joyas a las chicas del Bataclán. El presidente de

²⁹ U. Eco, op. cit., resalto yo.

la República vivía con sus ministros en un palacio de mármol rosado [...] (T. I, p. 14)

que deja leer que la información que trasmite la vedette es errónea y conduce a hacerse una idea equivocada de Buenos Aires.

Un marco inferior:

En cambio de estos conocimientos de primera napa, las chicas de la compañía requerían incesantemente del arqueólogo explicaciones sobre todo lo que en el mar o en el cielo despertaba su curiosidad de viajeras primerizas. M. Landormy se las vio negras para hacerle entender a la primera vedette que la línea del Ecuador es un trazo imaginario que aunque se halla en todos los mapas no puede señalarse sobre la superficie de las olas (T. I, p. 15).

O sea, señala a una mujer incapaz de llegar al pensamiento abstracto y visualizar una constelación o comprender qué es la línea del Ecuador en abierto contraste, en inverosímil conjunción con la misma que momentos antes aparecía ostentando un saber de tipo histórico. Es decir, **los marcos son el lugar de la ironía: el primero, pone en evidencia el error y el segundo, al**

referirse a esos "conocimientos de primera napa" torna sospechosos los enunciados, hace pensar en la fuente originaria de la enunciación y en el perfil político de las afirmaciones. Ese es el poder de la ironía que, frecuentemente, aparece como lo opuesto a cuanto intenta ser dicho como verdad (o no habría necesidad de ser irónico) o presenta una alternativa pues su razón de ser está "entre"³⁰; al mismo tiempo, como pone en duda y actúa de marco del "disparate", se transforma en el punto de aproximación a la verdad.

La vedette habla del "tirano Rosas" pero la información que ella difunde le fue transmitida, presuntamente, por un nieto de Urquiza y, por lo tanto, si bien se hace cargo de la enunciación hay un co-responsable que es ese primer emisor; pero, por otro lado, la información está plagada de errores (por ejemplo, se confunde a Rosas con San Martín). Si la ironía es que el narrador llame a esto "conocimiento de primera napa", el imperativo de esa ironía que "implica su contraparte no irónica y aparece para acarrear significado agregado"³¹, hace que nos formulemos algunas preguntas: ¿a quién pertenecen estos enunciados?; ¿qué es lo que está puesto en tela de juicio lo que

³⁰ Véase G. Handwerk, Irony and Ethics in Narrative, Yale University Press, 1983.

³¹ D. Michan, "Memory for Irony in Prose", Discourse Processes, 7, 1984, p. 99.

se dice o la transmisión oral de la cultura? y, por último, ¿es todo erróneo y hay que leerlo contrastivamente, negativamente y, por lo tanto, encontrar una verdad por oposición?

Podemos diseñar algunas respuestas que funcionan como conclusiones surgidas de la conjunción del humor y la ironía, que procuran ser construcciones de sentido, es decir, interpretaciones y no "verdades" obtenidas por la deconstrucción del error o por el contraste propuesto por la ironía:

1- en la pertenencia múltiple, simultánea e indecible de los enunciados a tres fuentes de enunciación radica la ironía de esta "verdad histórica" o la verdad de esta ironía que no es la antítesis del error sino que se nutre de él, no puede sino constituirse a partir de él y, entonces, **verdad aproximada, móvil.**

2- plantea, **exhibe la emergencia del sujeto en el lenguaje.** Claramente, "oímos" tres voces: el nieto de Urquiza -un "argentino en París"- lugar común de la cultura, de la historia y de la literatura argentinas; una mujer, una francesa en Buenos Aires, bailarina del Bataclán y un narrador que "pone del otro lado" las versiones. El no da su versión sino que opera como un sujeto descentrado, dependiente del lenguaje de los otros y sólo en contraste con esa lengua de los otros pueden leerse sus enunciados; además, la ironía parte de un "doble discurso" en su sentido más literal porque opera sobre el discurso citado de la vedette.

3- la voz del narrador traza una frontera: de un lado quedan los que tienen algo que ver con Francia (el profesor, las vedettes, el nieto de Urquiza y San Martín). Del lado de acá, el narrador ¿y Rosas? De Rosas, equivocadamente, se dice que murió en Boulogne-Sur-Mer cuando, en realidad, otra figura patricia nacional, San Martín, murió allí aunque Rosas también murió en el exilio. Una vez más, el humor aparece emparentando el error y los límites, y a través del alineamiento y de la confusión se abre un interrogante sobre la identidad de quien se habla y se toca, tangencialmente, un problema que atañe a la historia nacional y al nacionalismo.

4- por medio de la ironía, el narrador introduce la necesidad de atribuir sentido porque la ironía tiene una polémica propuesta, juega con la verdad; es decir, porque la vedette dijo un error histórico se abre un interrogante: ¿dónde está, cuál es la verdad? La verdad sólo es ubicable entre el error y la ironía del narrador, o sea, no es algo preexistente sino que se construye entre ambos.

5- los extranjeros que creen saber, no saben y los disparates "son históricos" cuando usan su propia lengua. Entonces, ¿dónde podrían hablar bien si no es en su país de origen? Los extranjeros, sabios y mujeres, son en distinta medida, ignorantes y esa ignorancia los transforma en cómplices involuntarios pero, la mayor parte de las veces, en víctimas de aquellos que

los rodean de palabras que por provenir de otras esferas no pueden ser entendidas enteramente por ellos. Ni el profesor ni la vedette tienen competencia para convalidar o rechazar la información.

La poseedora de otra lengua repite lo que, aparentemente, le dijo un nieto de Urquiza, no corrobora la información y trasmite un error histórico; el sabio tiene, pues, un saber antiguo e inútil para la vida y la vedette tiene un conocimiento equivocado que se atreve a difundir. La vedette no debería hablar así como Landormy está casi siempre impedido de hacerlo: los que tienen otra lengua deben callar, quedar fuera del uso del lenguaje porque cuando hablan caen en el ridículo -como la vedette- son mal entendidos, mal entienden o son manipulados - como el profesor. Los que tienen otra lengua, si no callan, son victimizados. **Quien tiene otra lengua está invalidado en su saber y, por lo tanto, debería permanecer en silencio.**

Xenofobia y misoginia ³²: la información es errónea cuando está enunciada en otra lengua y se agrava si la portavoz es una mujer; mejor dicho, **porque hay otra lengua, hay errores, malos entendidos y mentiras y un sujeto manipulado, víctima: el que tiene otra lengua.**

³² En la narrativa de Cancela, el lugar que ocupa la mujer es secundario. Hay pocos lazos familiares y cuando aparecen mujeres, quedan ligadas a una forma menor de lo estético (las bailarinas) o están degradadas en su femineidad como la generala del Ejército de Salvación Evangelina Gibbons quien, además, bebe copiosamente.

6- las palabras de la vedette no son traducidas, quedan completamente aisladas: la palabra de una mujer extranjera no merece siquiera acceder a la representación o lo que ella dice no se puede traducir, es "irreproducible" y, así, se trazan a su alrededor contornos imposibles de franquear. Pero también cuando se traduce a la lengua nacional y el otro no comprende, se ponen límites a la traducción y, simultáneamente, se levantan las fronteras de la lengua nacional expulsando las diferencias, los diferentes, sin posibilidad de integración.

La representación de la diferencia se extrema: es expuesta como pura diferencia al aparecer la otra lengua como cita, en bastardilla y sin traducción; así, lo que dice la mujer queda sin representación en la lengua nacional.

7- si los enunciados sobre Rosas están en francés, fueron dichos por un descendiente de quien lo derrocó y se ubican en medio de los disparates que dice la vedette, podemos quizá leer lo inverso de lo que se afirma: así como Rosas no murió en Boulogne-Sur-Mer tampoco fue un tirano; no es, pues, San Martín, pero en el error tiene algo de él. El narrador no hace uso del lenguaje de los otros con la única finalidad de ridiculizar o señalar la exclusión sino también para infiltrar algo: ¿la figura de Rosas no puede estar ausente en un debate acerca de lo nacional? o, simplemente, no puede no ser convocada en una textualidad nacionalista, que no es lo mismo.

8- por último, si se dice que la disidencia era sobre el modo de matar al adversario (por la nuca o por la garganta) y esto fue resuelto por la civilización fusilando, la ironía pesa sobre tal afirmación: la barbarie no era tal o la civilización es también bárbara pero, además, "civilización o barbarie" cita a Sarmiento y, por su mediación, a Rosas. El contacto entre ficción y política, constante en la narrativa de Arturo Cancela, vuelve necesaria una profundización del mismo o bien, una lectura política del humor.

En este segundo juego armado sobre la confrontación de dos lenguas, puede incluirse otra instancia en que el enfrentamiento no pasa por el choque de la lengua nacional y la extranjera. Me refiero al Libro Segundo y parte del Libro Tercero (hasta el Capítulo 4) de HFPL en donde se relata el accidente que tuvo el Dr. Aristóbulo Juvenal Izquierdo. El Libro Segundo se titula así:

Que se remonta a seis años atrás y aunque parezca impertinente o no venir al caso, el autor quiso escribirla para gusto suyo y de los lectores; y es la más auténtica y divertida novela policial criolla hasta aquí publicada (T. I, p. 59).

El recuerdo de los sucesos pasados se desencadena mientras pronuncia un discurso sobre la opinión pública que construye fundiendo otros dos discursos: uno, dicho en 1916 y el segundo, dirigido al Dr. Sáenz Peña cuando éste había ordenado el envío de taquígrafos al Congreso para procesar por desacato "a los tribunos del pueblo que no supiesen contener la lengua" (T. I, p. 54). Finalmente, elimina la diatriba contra el presidente Sáenz Peña y se concentra en el tema de la opinión pública fijando su mirada en la sonrisa de Atilio Volpe; cuando éste empieza a hablar el Dr. Izquierdo no lo oye porque su conciencia "se estaba hundiendo en las aguas del pasado" (T. I, p. 57) ³³:

En un segundo, su memoria lo llevó hasta aquella aciaga mañana, seis años atrás, en que, erguido en su sitial de presidente de la Universidad Nacional de La Plata, creía haber vencido, por la magia de su palabra, la protesta tumultuosa de los muchachos, cuando sobrevino lo inesperado: aquel golpe misterioso que le había quitado el sentido [...] y poco a poco fue rememorando que estaba presidiendo la Asamblea Electoral para la

³³ En HFPL el recuerdo del pasado está fuertemente politizado. En cambio, en La mujer de Lot el personaje sufre amnesia, cree ser su abuelo y todo resulta netamente autonomizado: no hay referencias políticas ni coyunturales y los epígrafes son literarios.

renovación de las autoridades de la Universidad y que al anunciarse el resultado de la votación, los estudiantes habían prorrum-pido en gritos hostiles (T. I, p. 61).

La hipótesis es que en este relato dentro del relato al que se llama "novela policial criolla" y de la que está ausente el profesor Landormy, también se da el enfrentamiento de dos lenguas y se genera humor. El profesor, el poseedor de la otra lengua, es reemplazado y aparecen otros contendientes, cada uno con "su propia lengua". **La oposición política corporizada en un discurso** es lo que provoca el atentado contra el Dr. Izquierdo que da lugar a una prolongada investigación para encontrar el objeto que lo hirió e identificar al agresor.

Atilio Volpe, en ese momento (1919) presidente del centro de estudiantes, es quien le arroja una enorme papa en el ojo al Dr. Izquierdo mientras éste, con su discurso, trataba de convencerlos de que aceptaran la derrota de su candidato y el triunfo, por lo tanto, de un adversario político. Entonces, el Dr. Izquierdo es atacado cuando se enfrenta con los estudiantes como portavoz de los triunfadores lo cual supone un oponente político con un discurso silenciado. El que es silenciado porque fue vencido, pasa a la acción y atenta contra el Dr. Izquierdo.

Dos discursos enfrentados y la eliminación o el acalla-

miento de uno de los dos, produce acción. No es pues casual que el correlato de esta situación sea la ausencia del profesor; obviamente, el tiempo de la historia, seis años atrás, o sea en 1919, la verosimiliza pero la otra razón es que también en este relato hay una lucha por acallar al adversario: el Dr. Izquierdo silencia al oponente y éste, en respuesta, hace lo mismo. El otro es excluido cuando la marca de la diferencia pasa por la lengua.

En síntesis: sólo hay victimización cuando hay politización y el que tiene la lengua o el discurso diferentes debe ser acallado lo cual es una de las formas que en esta novela revisten la exclusión y la violencia. El humor, con su trabajo específico con las subjetividades, la lengua y las diferencias, es el modo de representación más perfecto y solapado de esa violencia política y se encuentra, además, en cada uno de los elementos constitutivos de la "novela policial criolla": este relato, al parodiar algunos rasgos canónicos del género policial, politiza la parodia y, a la vez, la liga con el humor.

Por otra parte, el Dr. Izquierdo es el adversario triunfante y en su discurso está el "arma". El Dr. Izquierdo - presidente de la Universidad Nacional de La Plata y diputado - es herido cuando le arrojan una papa enorme que por su forma y tamaño se llama "triple corona"; en el discurso que estaba pronunciando, él también se refiere a la triple corona:

La victoria es moralmente vuestra, pero sus frutos hay que merecerlos con la paciencia y la perseverancia. Si saben aguardar ella ornará vuestra frente, no con una simple guirnalda de lauros, sino con la triple corona patricia, en que el laurel, el roble y el olivo se entretejen para simbolizar el triunfo de las almas fuertes y generosas en las lides pacíficas de la ciudadanía (T. I, p. 66, resalto yo).

Aquí aparece nítidamente y en todo su valor el doble sentido: el Dr. Izquierdo no usa la expresión con doble sentido; el relato es el que vuelve "real" una expresión metafórica o le devuelve su palabra transformada en el objeto que lo lastima. En la diferencia que hay entre esos dos usos del lenguaje se instala el humor que pone en el centro del texto el problema de la lengua y que se manifiesta como un modo de representación que muestra simultáneamente dos caras del objeto al que se alude.

La lengua que producía malos entendidos, fracaso en la comunicación, aún con traducción, manipulación de un sujeto, ahora contiene el "arma" que elimina al otro, al adversario político: cuando Atilio Volpe le tira la papa llamada la "triple corona" le devuelve una palabra que el Dr. Izquierdo había usado con otro sentido (el de la gloria); pero, además, pone de mani-

fiesto el uso hueco, retórico que estaba haciendo de las mismas palabras y que, por lo tanto, hay otro uso y otro sentido, ligados con lo real y con la lucha política.

En síntesis: este tercer juego de lenguaje dice que dos lenguas enfrentadas libran un combate después del cual una va a salir derrotada y también su portavoz, derrota que adquiere la forma del silencio o de la victimización: primero, la lengua francesa y el profesor Landormy; después, el Dr. Aristóbulo Juvenal Izquierdo, el diputado, el político y su discurso "irreal".

La diferencia encarnada en la lengua es tanto el otro idioma como el discurso político, igualmente afectados por la exclusión que no parece alcanzar a otro registro de lenguaje: una lengua coloquial porteña que nunca está en bastardilla y cuyos usuarios no se mal entienden jamás (sobre esto volveremos).

Por último: el humor se instala nuevamente en los bordes, en los límites, ahora, entre la ficción y la política: el título de la "novela policial criolla", como marco, contiene todos los rasgos de la ficción: autor, lector, público, género y, al mismo tiempo, lo enmarcado contiene, como pocas partes del texto, trazos fuertemente políticos. Además, la parodia pone en juego los cánones de un género que no es clásicamente nacional pero que HFPL juega a nacionalizar. Una vez más el humor se encadena

con aspectos de la cultura y de la literatura nacional.

· Tercer juego: al borde de la ley

La partida del profesor de Francia, el viaje a Buenos Aires, tiene una justificación legal: el profesor viene contratado y el contrato es una forma jurídica para pensar lazos sociales. Desde el primer momento hay, pues, una relación con la ley, palabra escrita que legitima una acción pero también borde, límite, regla, posibilidad, convención, orden y poder (el poder que garantiza el cumplimiento del contrato está en su origen que alude, entonces, también a la violencia. A veces, ese poder se incluye como parte legal del contrato).

El contrato obliga al profesor a dar una serie de conferencias; supone una actividad específica a desarrollarse en un espacio adecuado a esos fines; el contrato implica un orden y, sin embargo, el orden se altera, aparece lo imprevisto, lo irregular, las diferencias, claves del humor. El humor nos introduce en el terreno de la ley, nos coloca "ante la ley" y lo hace, entre otras formas, a través de la parodia y de la infracción de normas sociales.

La parodia manipula las "leyes del género", contraviniéndolas; trabaja con la distancia, con las diferencias. El

discurso paródico es un discurso disidente, contestatario, definido siempre en relación con el poder, cualquiera sea, marcado por el rechazo a lo instituido, a una palabra-ley. La parodia de algunos rasgos canónicos del género policial -la búsqueda del victimario por la huella de un zapato y del objeto que hirió a la víctima, una papa- supone llevarlos a la irrisión, al exceso, a la irrisión por exceso.

La parodia, al ser homenaje y violencia, contiene una dualidad que también es propia del humor: en HFPL la parodia del género policial constituye, al mismo tiempo, la excusa para legitimar la presencia final de la policía.

En HFPL hay, asimismo, una constante violación de normas, de reglas sociales de convivencia, buen trato, etc. y violar, como es sabido, supone infringir, quebrantar, desobedecer, traspasar un límite. En esta novela se narra un viaje, un trasponer la frontera de un país; cuando el profesor llega, los "hombres de ley" que lo esperan y reciben, trasgreden las reglas de convivencia, urbanidad, etiqueta, "reglas menores" como las llama Umberto Eco y lo agreden, lo violentan. Así, el discurso de bienvenida desconoce la atipicidad de la situación y se produce un encaprichamiento en decir el discurso reteniendo a Landormy casi por la fuerza y a pesar del vendaval desatado. Esta situación pone de manifiesto el carácter marcadamente

social del humor y las reglas culturales y sociales³⁴ que subyacen en él. Cuando Eco se pregunta por ellas, responde:

¿Cuáles son las disposiciones que lo cómico viola sin que deba reiterarlas? Ante todo, las comunes, es decir, reglas pragmáticas de interacción simbólica, que el cuerpo social debe considerar como dadas. Justamente porque las reglas, aunque sea inconcientemente, son aceptadas, su violación sin razón se vuelve cómica³⁵.

El encuentro con lo inesperado (el barco, donde pensaba dedicarse a la lectura, resulta un "cabaret náutico") es, frecuentemente, una regla que no ha sido respetada y el amable acompañamiento es pertinaz persecución; el comité de recepción (la MODIVE) se vuelve célula política; cuando no quiere ir al hotel, lo llevan por la fuerza; etc. Ante esas diferencias con

³⁴ Dice Renato Barilli: "Nos reímos toda vez que encontramos un comportamiento que escapa de las instancias sociales normales", en "La teoría del cómico", Comicità di Kafka, Milán, Bompiani, 1982, p. 37.

³⁵ U. Eco, La estrategia de la ilusión, Barcelona, Lumen, 1984, p. 372. También agrega: "Que silenciar la normalidad violada es típico de las figuras del pensamiento, aparece evidente en la ironía, que siendo aseveración de lo contrario (¿de qué?, de lo que es o de lo que socialmente se cree), muere cuando lo contrario de lo contrario se hace explícito. La aseveración de lo contrario debe ser, a lo sumo, seguida por la pronunciatio: pero ¡ay! si se comenta la ironía, si se afirma "no-a", recordando "al contrario de a". Que el caso sea el contrario de a todos deben saberlo, pero nadie debe decirlo". (p. 372)

las que choca, no sabe qué hacer, no da con una conducta adecuada y, así, queda "fuera de la ley" al no poder interpretar las reglas que le imponen; entonces, tiene dos posibilidades: aprender nuevas pautas culturales o, a su vez, transgredir él mismo las reglas y esto es lo que hace: desobedece, se escapa y miente. Desacato, fuga y engaño son formas de resistencia, son respuestas a las reglas fracturadas y son, simultáneamente, infracciones a las normas: cuando huye, por error, entra a una habitación ajena, actitud que rápidamente Landormy piensa como "violación a la propiedad privada".

Las reglas presupuestas funcionan como marcos de las acciones y en la contradicción entre la conducta del personaje y el marco con el que no puede cumplir, se instala el humor.

El incumplimiento de las reglas exhibe, pues, dos caras: si la infracción es cometida por los que tienen el poder, se constituye una víctima que confirma lo que sostiene Eco:

Lo cómico siempre es racista: sólo los otros, los Bárbaros, deben pagar ³⁶.

Pero esa víctima se resiste, es decir, a su manera, desconoce las reglas impuestas por el poder, las pone en duda y

³⁶ U. Eco, "Los marcos de la 'libertad' cómica", en op. cit., p. 10.

cuestiona, con el mismo gesto, los códigos culturales y, así, el lenguaje y el saber usados para aislarlo, los emplea él para mentir y salvarse.

El humor es un modo de representación que trabaja con las leyes, los límites y las normas; los cuestiona y pone en crisis. Si el humor es transgresivo, lo es porque al operar con las leyes construye un nuevo orden y siempre propone otro sentido, móvil, frágil, inestable, "quebradizo". Esto puede verse en los títulos de los capítulos que señalan una peculiar relación entre el texto y el "afuera" y lo hace de tres maneras posibles"

1- Lo "interior", lo que está en el cuerpo del relato, es lo más "exterior" (por su referencia a lo real), es absolutamente coyuntural mientras que los títulos, los bordes del texto, son lo más "literario", los que tienen las "marcas" de la literatura. Así, el Capítulo 14 del Libro Cuarto de HFPL, "Que trata de la aventura que más pesadumbre dio a M. Landormy de cuantas hasta entonces le habían sucedido" es una transcripción del Capítulo LXIV de la Segunda Parte de Don Quijote de La Mancha: "Que trata de la aventura que más pesadumbre dio a Don Quijote de cuantas hasta entonces le habían sucedido".

2- Los títulos quieren funcionar como las leyendas de las fotos anticipando y codificando el relato pero, en realidad, despistan mediante el uso de la ironía: "De lo que avino a M.

Landormy con un amable comisario de policía" (Capítulo 1, Libro Quinto) dice el título cuando, en verdad, el "amable comisario" había ordenado a su ayudante que se encerrara con el profesor y no lo dejara salir "hasta que hable en cristiano", es decir, había mandado que lo torturara.

Junto con este problema que el humor plantea alrededor de los límites, las normas y las leyes, se alinean una serie de faltas, crímenes imaginarios y otras acciones que sólo hacen "orillar el delito". En HFPL y en "Una semana de holgorio" existe la creencia en un peligro inminente, en que en cualquier momento se puede transgredir una ley; son apresados quienes no cometieron delito alguno o se les atribuye un "prontuario" que no tienen; se entregan solos por una especie de construcción delictiva irreal (FP); por su parte, los "hombres de ley", los integrantes de la MODIVE, contravienen efectivamente las leyes a pesar de que el Dr. Izquierdo "en su carácter de legislador había propuesto severísimas penas para los que por el engaño o por la violencia [...] se apoderasen de una persona y la mantuviesen privada de libertad" (T. I, p. 27) que es lo que ellos llevan a cabo con el profesor.

En síntesis: este tercer juego dice que el humor opera con las leyes, los límites, las reglas y los marcos: cómo se traspasan, de qué lado se encuentran los sujetos, cómo reaccionan,

cómo se transita de un espacio a otro. Este movimiento de oscilación, de desajustes, de "entrelíneas", es propio del humor y se puede ver también en la interacción entre discursos y situaciones.

Cada Libro de HFPL (la novela está dividida en cinco Libros) cuenta algunos hechos alrededor de los cuales gira un universo discursivo que se recuesta sobre la situación volviéndola risible: tal es el caso del Libro Primero donde se relata la "llegada del visitante ilustre" y el acto de bienvenida, una catarata discursiva pronunciada en medio de una tormenta ante un sujeto atónito que no entiende nada.

Aquí se abre un punto de indecidibilidad propio del humor: ¿es humorística la situación narrativa, lo es el lenguaje que la enmarca o es la presión de uno sobre otra? En principio, puede decirse que el lenguaje o un universo discursivo son eficazmente humorísticos cuando aluden a una situación narrativa o interactúan con ella.

Por otro lado, el motivo narrativo constituido por la aparición de discursos entendidos como piezas oratorias pronunciadas en circunstancias solemnes es reiterado a lo largo de la novela. El caso del discurso de recepción al profesor es uno, es el primero; los demás repiten la misma estructura: una circunstancia solemne u oficial desencadena un discurso que por alguna razón entra en colisión con lo que lo provocó volviéndola

risible por la virtual ruptura de la relación causa/efecto, una de las bases del humor. La contracara es igualmente válida: una situación social trivial genera un discurso elevado, desmesurado, que al solemnizarla la hace cómica. Es decir, el humor es el producto de un deslizamiento que adquiere la forma de un desacuerdo entre aquello que origina el discurso y el desarrollo del discurso mismo que incita a desviar la mirada, la atención, e ir de la situación al lenguaje para volver desde él a concentrarse nuevamente en la situación. Se abre, así, un juego de desajustes, de desproporciones. Se abre un juego de diferencias propio del humor ³⁷.

³⁷ El Rector de la Universidad invita al Dr. Izquierdo a que diga unas palabras. El Dr. Izquierdo acepta y pronuncia el siguiente discurso precedido por el marco que le pone el narrador:

"Tomado de antuvi6n, el ilustre orador que no sabfa improvisar, pero que tenfa buena memoria, se recogfi un poco, y con dos discursos viejos, relativo el uno al establecimiento de lfnas a6reas y sobre un pacto electoral entre fernicolistas y larrecheistas en la provincia de Santa Fe, el otro, urdi6 la arenga siguiente, que empez6 recitando con voz velada, para luego ir subiendo el tono, acabarlo en un tr6molo cristalino, cuyas 6ltimas vibraciones se perdfan invariablemente entre el fragor de los aplausos"

"Excelentfsimo se6or ministro;

"Ilustre maestro;

"Se6ores y amigos:

"El acontecimiento fausto que nos congrega en torno a estos manteles, es, me atrevo a asegurarlo, un hecho de singular importancia hist6rica que perdurar6 como un al6n cicl6peo en Am6rica, reducto de la paz y del trabajo, atalaya de todas las libertades redentoras, desde la libertad de vientre hasta la libertad de imprenta; en la hora de Am6rica, acantilado de la prosperidad en el proceloso oc6ano de la economfa polftica; en la hora de Am6rica, repito, un ave se6era ha cruzado el firmamento como un augurio promisorio. ¿Un augurio he dicho? No, se6ores: una realidad infrangible, que abre rumbos en el porvenir y cierra con broche de oro una etapa de desconocimiento recfproco y de mutua incomprensi6n.

"Porque, se6ores, en su raudo transcurso desde las selvas salvadore6as hasta la pampa argentina, un mensajero alado ha rubricado sobre el pergamino azul del cielo americano una convenci6n de paz y concordia eterna entre las dos rep6blicas consangufneas, que los pueblos respectivos, cumpliendo con ello el mandato de sus pr6ceres, est6n dispuestos a ratificar con el lacre candente de sus arterias impolutas y abnegadas; he dicho". (T. I, p. 48)

Las palabras deforman los hechos, los hacen olvidar pero, a la vez, engendran otras acciones; el desacuerdo es relevante porque problematiza algunas cuestiones fundamentales del humor:

1- La referencia: las situaciones enmarcadas constituyen, más que el referente el disparador de los discursos que aluden a ellas sólo tangencialmente porque, en verdad, hablan de otra cosa. El lenguaje no reproduce la realidad sino que es una realidad otra, ridícula, irracional (o una racionalidad otra), autónoma, independizada relativamente de la referencia y de la situación de la que partió.

2- La verdad y el sentido: si en una concepción corriente, la verdad es la correspondencia entre "las palabras y las cosas", el humor fractura esa relación a partir de la ironía, las mentiras, los malos entendidos que no se aclaran; asimismo, los discursos que se pronuncian, aparentemente, a propósito de una situación determinada pero que después se apartan de ella, se transforman en piezas autónomas y complican el sentido.

Entonces:

Antes que la pregunta por la verdad, viene la pregunta por el sentido y es independiente de la verdad. Nunca puede ser una cuestión de experiencia si un enunciado tiene sentido o no. Pues la experiencia sólo enseña si una proposición es

verdadera o falsa. Pero para determinar si una proposición es verdadera o falsa, tengo que haberle dado ya un sentido ³⁸.

¿Qué quiere decir el que pronuncia los discursos al pronunciarlos?; es decir, ¿cómo asignar sentido si en el humor, frecuentemente, sentido y uso son divergentes?

HFPL demuestra que las designaciones y las cosas tienen una relación muy compleja y que no hay un lenguaje adecuado a la realidad; de allí, que la proliferación de lenguajes, registros, niveles, etc. sea una manifestación de distintos modos de aproximación a la realidad. Quiero decir que en esta novela hay una representación de la multiplicidad del lenguaje y en ese plurilingüismo está el mejor intento de la representación de los diferentes discursos sociales de una coyuntura. **Preguntarse por el sentido supone abandonar la búsqueda verdadero/falso, interrogar y leer la diversidad.**

3- El contexto: las palabras de los discursos son mal usadas, provocan malos entendidos porque son usadas en un contexto diferente del que parece corresponderles. El mal uso es, en realidad, el uso de las palabras de un contexto en otro lo cual acarrea dos efectos:

³⁸ G. Brend, Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein, Madrid, Alianza, 1981, p. 48.

- se vuelven risibles por su desacomodo referencial
- parodian un discurso que está en su base -texto no literario sino político- y, así, cuestionan la pertenencia y el uso de esos discursos.

La necesidad de construir un contexto ha sido reiteradamente señalada por quienes teorizan sobre el humor:

Hasta hace muy poco la investigación lingüística prestó un pequeño servicio a la relevancia de los **elementos culturales y contextuales para el estudio del lenguaje**, pero cuando se está investigando el humor, estos elementos sirven inmediatamente como ingredientes esenciales ³⁹.

y sobre la ironía:

Es central para esta concepción de la ironía y su interpretación que **toda ironía descansa en un contraste con algún tipo de contexto**. El contexto puede ser más o menos asumido o más o menos verbalmente especificado pero los receptores del

³⁹ L. Goldstein, op. cit., p. 39, resalto yo.

mensaje necesitan una base para un juicio [...] ⁴⁰

Pero, las dificultades para armar un contexto son muchas y el contexto que se construye tiene que ver con lo que quiere ser leído ⁴¹. Entonces, si el contexto es inapropiado también el sentido se vuelve problemático porque "tener un sentido es tener un sentido claro en algún contexto" ⁴²; es decir, si el discurso se desplazó de contexto, situación típicamente humorística, el sentido se ve afectado. O bien: cuando el sentido es claro, el contexto parece obvio de modo inmediato; cuando no es así, tiene que ser encontrado con algún esfuerzo. O inventado.

III- El humor, los sujetos, los modos de representar las subjetividades

Las teorías clásicas sobre el humor o lo cómico repararon frecuentemente en la cuestión de los sujetos abordándola desde

⁴⁰ D. Michan, op. cit., p. 92, resalto yo.

⁴¹ Construir un contexto es armar un marco de lectura que, como todo marco de lectura, viene provisto de su propio juego de expectativas. Cfr. D. Hofstadter, Gödel, Escher, Bach, México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1982, p. 763 y ss.

⁴² H. Fenichel Pitkin, Wittgenstein: el lenguaje, la política y la justicia, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1984, p. 234.

distintas perspectivas: la expresión de los rostros, las semejanzas entre los sujetos, sus valores, la inferioridad o lo bajo, el sujeto como un otro diferente, etc. En el humor adquiere, pues, especial relevancia la consideración de las subjetividades, punto central de este apartado, y sus distintos aspectos: los lugares que ocupan los sujetos, su inserción en redes de relaciones, de poderes (políticos, institucionales) y de discursos; los elementos puestos en juego en la construcción o en el modo de representación de las subjetividades: nombres, vínculos, trabajos, lengua, diferencia sexual, vida privada o pública, etc.

El análisis de las subjetividades en la narrativa de Cancela se encara pensándolas como efectos de superficie, juegos de palabras, ficciones y, por lo tanto, es una aproximación cercana a la concepción del sujeto sostenida por el último Nietzsche: si es una ficción, la noción de sujeto pierde trascendencia y se conecta con las ideas de mentira (verdad), invención y perspectiva.

En HFPL el profesor entra, desde su llegada, en un intrincado tejido de vínculos e intereses y también desde el comienzo se pone en contacto con el poder, con los discursos del poder que no son externos, ajenos, sino que son constitutivos de la subjetividad del profesor que puede definirse simultáneamente

como ficción, juego de lenguaje, producto del poder, objeto de manipulación y agente de resistencia al poder. Se constituye, pues, un punto de aglutinación del sentido: a partir de esa subjetividad, del modo de representación humorístico de las subjetividades, se genera un debate sobre la lengua y la identidad nacional.

De esta forma, aparece claramente puesta de manifiesto la productividad del poder. No es posible pensar las subjetividades de esta narrativa si no se las coloca en correlación con alguna instancia de poder que cuando se vuelve represivo es, más que nunca, un móvil para la acción. De acuerdo con esta manera de entender las subjetividades y porque se trata de un modo de representación humorístico, un sujeto es también quien está sujetado, sujeto a.

Por otra parte, la teorización de Freud sobre el chiste y la distinción de sus tendencias -hostiles y obscenas- que pone en primer término la consideración de los sujetos, se hizo extensiva al humor: el humor es capaz de construir una víctima, un blanco de ataque, aproximación que llegó, incluso, a pensarse al servicio de las diferencias de género; así, se sostuvo que las mujeres no participan del humor hostil porque históricamente estuvieron sometidas a un sistema de dominación y, mucho menos,

del obsceno, que las usó siempre como el objeto de la agresión

43 .

HFPL es, quizá, dentro de la narrativa de Arturo Cancela el texto que más nítidamente exhibe subjetividades construidas en un sentido más próximo a lo que ha dado en llamarse posmodernidad, quiero decir, totalmente ajeno a la modernidad que entendió al sujeto como coherente, centrado, unificado, racional; al contrario, lo pone en evidencia como construcción, lo muestra en su carácter de ficticio (el profesor Landormy es, entre otras cosas, el producto de un juego de lenguaje), lo expone como descentrado, parcial, heterogéneo, fragmentado. Las subjetividades no son concebidas como completitud, arman un mosaico y son significativas en tanto parte del mosaico, es decir, son enfocadas como pluralidades en contraste, como relaciones diferenciadas. Entonces, el humor así entendido se ratifica como "una mirada", como perspectiva y en la multiplicidad de perspectivas se funda lo humorístico de esta novela: el sabio es un objetivo/objeto político para los hombres de la MODIVE, un sospechoso para la policía, un anciano para las bailarinas, un mentiroso para sí mismo, etc. Ninguna de estas perspectivas es "totalmente" la correcta ni intenta pasar por

⁴³ N. Munford, A. Bhatia, D. Zillman, P. Lester and S. Robertson, "Gender differences in humor appreciation", Humor, 1-3, 1988. En este artículo se dice: "Las mujeres claramente obtienen menos placer que los hombres del humor en que su propio género es victimizado", p. 239.

verdadera:

[...] la cuestión de cuál de las dos percepciones es la correcta carece totalmente de sentido, ya que para decidir sobre ello tendríamos que medir con la medida de la **percepción correcta**, es decir, con una medida de la que no se dispone⁴⁴.

Pero, aludir a la subjetividad supone referirse también a lo íntimo, lo particular, lo personal, lo individual, lo que varía y, asimismo, a aquel del que se enuncia alguna cosa. Los sujetos son los personajes y son posiciones discursivas, entramado de relaciones, voces, lenguas, acciones y espacios por los que se mueven. Estos elementos permiten considerar lo público y lo privado, lo político, los registros de lenguaje, las partes del discurso escamoteadas al otro y el grado de injerencia del otro, el límite hasta el cual le es lícito avanzar.

Que esta narrativa hace de la configuración de las subjetividades uno de sus centros de interés se puede constatar en varios aspectos: el problema de la identidad aparece corporizado en el juego con el nombre, lo más individual y lo más social de

⁴⁴ F. Nietzsche, Sobre verdad y mentira, Madrid, Tecnos, 1990, p. 29.

un sujeto; los sujetos se definen por su vida pública donde el trabajo y la política tienen un rol muy peculiar; son sujetos que tienen problemas con la lengua (porque son extranjeros o porque los rodean los malos entendidos).

Los personajes de la narrativa de Cancela son el sabio extranjero (HFPL, "El cocobacilo de Herrlin") y el hombre político, el funcionario o el hombre público. Las esferas del sabio y del político siempre se tocan, se contaminan: los sabios -Herrlin y Landormy- entran con su saber en una esfera política: Herrlin porque es contratado para eliminar una plaga de conejos inexistente y, así, se transforma en la víctima de una farsa orquestada ⁴⁵ por el Departamento de Protección Agrícola (institución estatal), proceso en el que está involucrado el presidente de la Nación, Dr. Juan Carlos Vértiz ⁴⁶ y Herrlin termina siendo exonerado ⁴⁷. Desde uno de los primeros relatos

⁴⁵ "Pero su asombro no tuvo límites cuando advirtieron que los mapas reproducidos en el formidable Atlas eran falsos. Todas las cartas levantadas mensualmente, durante cinco años por la sección cartografía del Departamento, señalando la repartición de la plaga leporina, habían sido contruidos de cabo a rabo con datos absolutamente inventados, ("El cocobacilo de Herrlin", p. 62).

⁴⁶ El Dr. Juan Carlos Vértiz es, por el tiempo de la historia, una representación de Hipólito Yrigoyen.

⁴⁷ Dice Raúl Antelo en "Cancela: humor, nacionalismo e historia", Historia social de la literatura argentina, Buenos Aires, Puntosur, 1989, p. 250: "En 'El cocobacilo de Herrlin' (1918), primer cuento de Tres relatos porteños, que Cancela publica en 1922, se teje una enorme intriga sobre el carácter nacional en torno a la figura del sabio extranjero".

hay, pues, una constelación de farsas, engaños y errores alrededor del conocimiento. Landormy se relaciona con la política en el mismo momento en que llega porque es recibido por una comisión integrada por hombres públicos y políticos y, sobre todo, porque es la figura en la que se concentra la exclusión.

FP también conecta ambas esferas ya que Nasute Pedernera se empeña en fusionar saber y política y "Una semana de holgorio" porque es un cuento que narra las andanzas de un hombre por la ciudad durante los episodios de 1919 (cfr. nota 67).

Los personajes de la narrativa de Cancela son, pues, hombres públicos, su vida privada es casi inexistente y hay muy pocos lazos familiares: en FP, Nasute Pedernera tiene un "tío político"; en HFPL, Atilio Volpe está casado y tiene dos hijos pero su vida privada sólo aparece cuando su vida pública la invade y pone en crisis, es decir, cuando como miembro de la MODIVE sale a pasear por El Tigre con las bailarinas y esta aventura repercute en su matrimonio; además, fue el que atentó contra el Dr. Aristóbulo Juvenal Izquierdo; Herrlin se casará con la dueña de la pensión cuando ya es imposible toda vida pública porque fue exonerado y el conejo no existe (simultáneamente, olvida su lengua). A excepción de La mujer de Lot, en la narrativa de Cancela los hombres no tienen vida privada o la vida privada tiene tan pocas marcas de privacidad que lo público o lo político ~~lo~~ todo lo tiñen. En consecuencia, se mueven en

espacios públicos -la calle o las instituciones (Universidad, comisaría)- o semi privados -la pensión o el hotel- y la alteración de lo privado o semi privado por lo público es constante. En HFPL, el profesor se refugia en el baño del hotel, último reducto de su privacidad para huir del acoso de los miembros de la MODIVE pero también allí es alcanzado y tiene que pactar su salida; por otro lado, el profesor siempre tiene asignado un espacio de tránsito: la calle, el hotel, el barco y es paseado por cuanta institución se conoce ⁴⁸. Los espacios "propios" (la Facultad de Filosofía y Letras, el Jockey Club y la Sociedad Amigos del Arte) como lugares específicos para las actividades del profesor están apenas aludidos y, en cambio, sí aparecen los otros espacios, los espacios de los otros, los ajenos. La impropiedad, el deslizamiento -como el corrimiento de una frontera- alberga al humor.

En la misma novela, el Dr. Aristóbulo Juvenal Izquierdo es mostrado en su casa cuando el atentado lo desaloja de la Universidad; allí, durante su convalecencia y delante del espejo ensaya cómo pronunciar un discurso político: en el espacio privado se pone al desnudo su imagen grotesca:

⁴⁸ "No lo dejaban ni a sol ni a sombra, y lo llevaban de una reunión en el hipódromo a una reunión en el Consejo Nacional de Mujeres; de una visita a un frigorífico a un acto en la Escuela Normal de Lenguas Vivas; de una recorrida por las obras del subterráneo a un espectáculo en el Teatro Colón, todo ello en el intervalo de sus clases en la facultad de Filosofía y Letras, de sus conferencias en el Jockey Club y de sus charlas en Amigos del Arte. (T. II, p. 26).

Estaba la triste figura tumbada más que sentada frente a un espejo de tres cuerpos, envuelta en un batón carmesí, con las guedejas ocultándole el rostro palidísimo y descubriéndole la velada calvicie, los bigotes alicaídos y las manos huesudas, nudosas y arrugadas, con unas uñas chatas y más amarillas que la placa de bronce que había a la puerta. Aquellas manos que nunca nadie había visto desnudas, porque siempre las llevaba enguantadas en fina cabritilla negra, (T. I, p. 167).

El grotesco, por su doble valor deja que se infiltre lo cómico de esa figura que no es un caballero enamorado ni es un político cabal y, al mismo tiempo, es un poco las dos cosas:

El grotesco es intrínsecamente de doble faz, un conmutador semiótico inmenso a través del cual los códigos son leídos hacia atrás y los mensajes son vueltos en su antítesis ⁴⁹.

En otro momento, el Dr. Izquierdo atiende el teléfono

⁴⁹ T. Eagleton, Walter Benjamin: Or Towards a Revolutionary Criticism, London, Verso, 1985, p. 145.

pensando que es una mujer (- "¿Eres tú, Haydée?") pero se equivoca (era el Dr. Marco Tulio Spaventa) y tiene que disculparse:

Perdón, doctor; no quise ofenderlo... Lejos de mí esa intención subalterna... Jamás he puesto en duda la hombría de su temperamento, bien probado en su actuación pública, que, como usted sabe, ha contado siempre con mi aplauso, (T. I, p. 98).

Situaciones como ésta, que mezclan lo privado y lo público, no hacen sino poner en primer plano que cuando hay humor aparece un problema relacionado con la definición de las subjetividades y también una cuestión que atañe a la demarcación de los espacios: el humor se presenta como el resultado de la aproximación y confusión de dos ámbitos diferentes que, en este caso, se inflexiona en el agrandamiento del espacio público y su avance devorador sobre el espacio privado o como el pasaje forzado de lo privado a lo público. La pérdida de privacidad, el tránsito obligado a la vida pública y una vida pública vivida como excluyente es lo que vuelve irrisorios a los sujetos, tanto como su paso por lugares inadecuados, la otra forma de la impropiedad y el desajuste en las que también se instala el humor. Así, cuando Herrlin se casa ("El cocobacilo de Herrlin"), termina el

cuento; en FP, Nasute Pedernera va a la escuela a legitimar un saber político y olvida el "Diario de mi vida" que el cronista toma y hace público.

Por otro lado, el humor y la ironía sirven para diferenciar al sujeto de lo que no es y ambos suponen la mirada del otro ⁵⁰: los sujetos son definidos por el otro, en contraste con el otro y, a la vez, definen al otro: el profesor Landormy, como extranjero, es el otro y son su presencia y su mirada las que ponen al descubierto a los políticos:

Lo argentino, para Cancela antes que para Borges, está en la mirada del otro ⁵¹.

El yo no es una interioridad "propia", aislada de la exterioridad del discurso social y cultural; en cambio, está constituido como un complejo de relaciones, de límites, de diferencias, donde el mundo subjetivo interno y el mundo externo, social, cultural y político, están unidos de tal manera que es difícil una clara demarcación entre los dos:

⁵⁰ "El otro no es, pues, solamente, el señor que domina mi deseo; es también, por el mimetismo que suscita lo que me autoriza a existir como sujeto: sin el Otro, yo no sería nada. Es cierto que con él -y precisamente porque -y precisamente porque no hay lugar para los dos- yo no soy nada. Pero al menos lo sé, y a partir de esta conciencia, puedo intentar luchar, es decir, existir". Ch. de la Campagne, "Los otros", Doce lecciones de filosofía, Barcelona, Granica, 1983, p. 78.

⁵¹ R. Antelo, op. cit., p. 257.

Una persona es finalmente dos personas, en el sentido que una internaliza relaciones con otra cuando crece y la vida madura de uno está determinada por réplicas y proyecciones de estas relaciones intersubjetivas internalizadas. No hay nada "propio" o individuo idéntico a sí mismo en el sentido literal; la persona está siempre en relación ⁵².

El profesor Landormy es mirado como diferente porque es francés, porque tiene una lengua distinta pero sobre su práctica -la clase y la conferencia- recae la ambigüedad: no aparecen impedidas (sólo demoradas o entorpecidas), puede llevarlas a cabo y la descalificación pesa sobre el saber -antiguo y erudito- y sobre el sujeto -anciano, engañado y mentiroso. El espacio nacional cultural de Sur que hacía de la conferencia una práctica prestigiosa y que se caracterizó por la incorporación de lo extranjero, es el lugar desde donde Cancela lee, desde donde es posible la ironía, es decir, es el espacio que legitima la indecisión: ni el desprestigio ni la consagración: Sur, a pesar de todo, es un fenómeno nacional. Por esta razón, no es Landormy la figura en la que se centra la ironía que sí apunta

⁵² M. Ryan, Politics and Culture. Working Hypothesis for a Post-Revolutionary Society, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1989, p. 153.

a esos políticos ocupados en cosas que no son de su inmediata competencia. La diferencia entre el humor y la ironía, tal como la planteó Hegel, es pertinente para este caso:

[...] lo cómico tiene que diferenciarse por esencia de lo irónico; por tanto, lo cómico debe limitarse a que todo lo que se aniquila es en sí algo nulo, una apariencia falsa, contradictoria, por ejemplo, una quimera, una rareza, un capricho singular frente a una poderosa pasión o también un principio o máxima supuestamente sostenible. Mas es por completo distinto si en efecto lo que es ético y verdadero, un contenido en sí sustancial, se presenta como nulo en un individuo y a través de éste. En esta diferencia entre lo irónico y lo cómico se discute, entonces, el contenido de lo que se destruye ⁵³.

La representación humorística de una subjetividad y de las relaciones intersubjetivas supone siempre (o casi siempre) el juego con el otro, fórmula que frecuentemente se convierte en la constitución de un sujeto manipulado. Cuando el cronista

⁵³ G. F. W. Hegel, Estética, Buenos Aires, Siglo XX, p. 140.

descubre la analogía del nombre del profesor Abel Dubois Landormy con "la belle au bois dormant" y lo rebautiza así, abre un juego con el nombre que tiene su correlato narrativo en la manipulación que ejercen sobre el profesor. Este juego con lo más privado y lo más social de un hombre, el nombre, al transformarlo en un "alias" pierde su inocencia, se politiza y politiza la figura sobre la que recae: el profesor se vuelve un sujeto de doble identidad.

Además, dos de los integrantes de la MODIVE o Monopolio Oficial de Ilustres Visitantes Extranjeros son representantes del estado: el Dr. Aristóbulo Juvenal Izquierdo es legislador y presidente de la Universidad Nacional de La Plata y Vilcapugio Castro Allende es Rector de la Universidad y Juez Federal. Entre todos persiguen, acosan, rodean al profesor, lo llevan de un lado a otro, contra su voluntad la mayor parte de las veces y constituyen una célula dispuesta a secuestrarlo:

M. Landormy comprendió que no había medio de escapar de sus secuestradores, y se resignó a la derrota; pero antes pactó a través de la puerta la evacuación de la plaza sitiada, (T. I, p. 37).

Después de esos momentos de limpia felicidad, [...] venía resignado a entregarse a sus secues-

tradores, (T. I, p. 153).

La MODIVE había sido creada en 1923 por un diputado roquista, el Dr. Crisóstomo Larrechea, quien por indicación del presidente decide que:

Ha de ser una institución nacional al margen del gobierno y de los partidos, algo así como el Jockey Club o el Patronato de la Infancia, pero sin que se divulgue su nombre ni se sepa quiénes forman parte de ella, (T. I, p. 30).

Sin embargo, no es a-política: fue creada por un político, impulsada por el presidente y sus miembros son representantes del estado. Estos factores que politizan la sociedad (por lo cual debe ser secreta), también politizan sus actos: la manipulación, la persecución y la violencia, investidas de humor, son políticas.

El acoso que sólo genera en el profesor el deseo de escapar es, verdaderamente, una violencia que sobre él se ejerce como lo prueban el lenguaje bélico, las palabras con que se designa al profesor, la virtual privación de la libertad a que lo someten, la semejanza entre esta sociedad, sus acciones y las acciones de las sociedades secretas que operan fuera de la ley y los temores

de Landormy ligados con la persecución ⁵⁴.

Pero, esta persecución es necesaria porque sin el profesor se anula toda posibilidad discursiva y si eso sucediera, los miembros de la MODIVE perderían su razón de existir porque su trabajo específico, como políticos, es llevar y traer al profesor, moverlo por distintos espacios y obligarlo a escuchar discursos. Frente a esto, como dije, Landormy adopta una actitud de fuga constante, estructura paranoica ⁵⁵ que justifica la partida final y encubre la exclusión del extranjero; o sea, la paranoia se debe a la xenofobia: es su consecuencia silenciosa, la respuesta que oscila entre el humor y la tragedia.

La pertenencia a una clase política y ser funcionarios del gobierno los coloca en una posición de poder desde la cual manipulan al profesor. En esa diferencia de jerarquía y en la incompatibilidad entre el sabio y esos políticos encargados de recibirlo, se ubica el humor que aparece como el modo más idóneo de desplegar, representar y explotar las diversidades subjetivas.

En síntesis, este peculiar diseño de las subjetividades

⁵⁴ "M. Landormy se estremeció al imaginar la entrada del comisario del *arrondissement* con un fajín albo y celeste, sombrero de copa y bastón con borlas, que venía a sorprenderlo en flagrante delito de violación de domicilio y actos contrarios al pudor", (T. I, p. 183).

⁵⁵ "M. Landormy se detuvo en mitad de la acera y desde allí, como desde el centro de un panóptico, admiró el espectáculo", (T. II, p. 29, resalto yo).

pone en contacto lo público y lo privado, la persecución y la fuga, los honores y la aniquilación de la libertad. Si la llegada del sabio extranjero es un hecho cultural y político, esa politización es ratificada por el humor, que en su necesidad de extremar las diferencias para representarlas, hace del profesor una víctima, un excluido ⁵⁶.

En un análisis de la construcción de las subjetividades no conviene omitir la consideración del narrador.

En FP el narrador es un "cronista" que no sólo conoce las andanzas de Nasute Pedernera sino que también tiene acceso al "Diario de mi vida" del que da cuenta; es decir, especificar que se trata de un cronista es dejar asentado cómo se transformó el conocimiento en relato, donde la marca de la subjetividad está dada por la presencia explícita del cronista; pero, además de un sujeto central, la crónica también supone la narración de hechos, un eje geográfico y un comienzo en el tiempo ⁵⁷.

"Una semana de holgorio" tiene un narrador-protagonista que cuenta los sucesos datándolos (jueves 9, viernes 10, sábado 11,

⁵⁶ La degradación del profesor también puede percibirse en la risa. El profesor no se ríe nunca de nadie pero los demás se ríen de él (T. I, p. 84; T. II, p. 67) así como él se ríe de sí mismo cuando descubre, por ejemplo, que no está leproso sino que sólo tiene picaduras de mosquitos.

⁵⁷ Véase H. White, "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", Critical Inquiry, Vol. 7, N° 1.

domingo 12 y miércoles 15 de enero de 1919) y es el único caso, dentro de la narrativa de Cancela, en que la ironía se revierte sobre el sujeto de la enunciación.

En HFPL el narrador es "autor" ⁵⁸, interpela al lector y, simultáneamente, quiere comprometerse con la verdad: "Auténtica y divertida novela policial criolla", (T. I, p. 59); "Historia más verídica que verosímil", (T. I, p. 142); es decir, intenta sostener una convención de veracidad y, al mismo tiempo, una de ficcionalidad. Esta novela es el único texto de Cancela donde se combinan más claramente los rasgos de la autonomía (encarnada en los marcos -títulos y cierres de capítulos- que contienen los trazos de la ficción) y los de la política. Porque es un texto autónomo, el narrador no se legitima como cronista, pero porque es político, necesita aseverar que hay una verdad de la cual dar testimonio:

El testimonio implica la idea de una relación constitutiva del individuo con la verdad -por lo cual una verdad es suya sin dejar de ser verdad y, por otra parte, es verdad precisamente y sólo en cuanto que es verdad de alguien que la testi-

⁵⁸ "El juego del autor supuesto, igualmente característico de la novela humorística, es una herencia de Don Quijote", M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, p. 123.

monia⁵⁹.

Si el testimonio conecta al sujeto con la verdad y la política, esto se ratifica cuando pensamos que el narrador tiene un modo de enunciación caracterizado por el uso de la ironía entendida ya no como rechazo de una verdad sino como una acción encaminada a reenfocar la verdad, lo cual pone en juego la enunciación, la verdad y el sujeto:

Hay narrativas que usan estructuras irónicas para poner en duda la integridad y límites del sujeto⁶⁰.

La aproximación a la configuración de las subjetividades en la narrativa de Cancela y, especialmente, en HFPL muestra que en su constitución confluyen varios factores:

• la interrelación estrecha con la coyuntura y el efecto contrastivo entre lo público y lo privado o la importancia de lo público visto desde la ausencia de privacidad.

⁵⁹ G. Vattimo, Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger, Barcelona, Península, 1986, p. 50.

⁶⁰ G. Handwerk, Irony and Ethics in Narrative, p. 126.

- el poder de la ficción que, en tanto mentira, empieza siendo una fuerza defensiva para terminar en un legítimo acto de resistencia al poder.

- un juego de lenguaje que pone, en primer lugar, nuevamente, la invención pero donde se cruzan también saber, conocimiento y falsificación.

- una constante abolición de la dualidad sujeto/objeto: el sujeto es lo que hace, dice y piensa pero, asimismo, es lo que hacen, dicen y piensan de él.

En este sentido, HFPL presenta por ese constante juego con las diferencias que es el humor, una concepción casi posmoderna de la subjetividad: subjetividades fragmentadas, heterogéneas, plurales; sujetos definidos por sus posiciones discursivas, por los espacios que ocupan, por sus relaciones, por la mirada de los otros:

Las cosas son obra del sujeto que las representa, las quiere, las experimenta. También el sujeto, sin embargo, es algo análogamente "producido"

[...], una "cosa" como todas las otras⁶¹.

IV- Humor y política nacional

Uno de los aspectos que politizan fuertemente los textos de Arturo Cancela es el enlace estrecho que entablan con la coyuntura que es significativa no sólo como fecha precisa o momento puntual sino también por el problema político que aparece, en cada caso, como centro del relato. El juego que se da entre "la mirada" del narrador sobre la coyuntura y la permanente alusión a la literatura es propio del carácter dual del humor: su objeto de representación no es nunca completamente ficcional, de allí la pertinencia de la coyuntura pero, al mismo tiempo, es un modo de representación, o sea, es un trabajo específico con la lengua, con la cultura, con las diferencias.

Lo que llamo "vínculo con la coyuntura" no es meramente poner el texto en correlación con un afuera. Supone algo más: el modo de representación humorístico implica, casi siempre, la construcción en el texto de una representación de la coyuntura, de algo "actual" y "político"; quiero decir, el humor precisa crear un elemento que sea posible pensar como coyuntural más

⁶¹ G. Vattimo, Más allá del sujeto, Buenos Aires, Paidós, 1989, p. 29.

allá de que sea "verdadero" o "falso". Así, tendrá la misma relevancia y el mismo valor político-coyuntural un acontecimiento como la Semana Trágica de 1919 que la aparición de funcionarios logorreicos, nutridos de una oratoria pronta, difícil y pomposa, atributos con los que se constituye la contrafigura de lo que en el imaginario social se acuñó como imagen de Yrigoyen: el "Peludo", un animal hurraño y solitario y, en consecuencia, un carisma armado de silencio y ausencia:

Hipólito Yrigoyen no anticipa ningún programa de gobierno, ni en la campaña electoral dijo una sola palabra en público. Por eso lo represento en esta caricatura hecha en 1915 como el "hombre esfinge"⁶².

La noción de imaginario social la uso con el sentido que le da Bronislaw Baczko:

A través de estos imaginarios sociales una sociedad designa su identidad elaborando una represen-

⁶² R. Columba, El Congreso que yo he visto, Buenos Aires, Ed. Ramón Columba, 1949, p. 59. El historiador David Rock dice: "Sin embargo, más importante que lo que decían era lo que no decían. Uno de los rasgos más destacados del radicalismo a partir de esta época fue su evitación de todo programa político explícito", en Politics in Argentina 1890-1930: The Rise and Fall of Radicalism, London, Cambridge University Press, 1975, p. 63.

tación de sí misma, expresa e impone ciertas creencias, define sus relaciones con los otros, forma imágenes de amigos y enemigos. El imaginario social es el lugar de los conflictos sociales y una de las cuestiones que están en juego en esos conflictos ⁶³.

Esta definición es central también para el humor que no podría sobrevivir sin los contenidos del imaginario social: es más, el humor es un modo de representación que capta con la agudeza de mil tratados ese imaginario social vigente, fluctuante, móvil o en estado de gestación (por eso la cultura nutre al humor) y, a la vez, usa, incrementa y transforma sus representaciones.

La lengua y la cultura que son cuestiones que el humor propone como puntos en discusión son, en consecuencia, aspectos fundamentales en esta narrativa y, al mismo tiempo, aspectos ineludibles en los debates sobre el nacionalismo, sin olvidar la exclusión del otro (el otro como el lugar del racismo) ⁶⁴ y las distintas formas de minorización, acoso o aislamiento. En tal

⁶³ B. Baczko, Los imaginarios sociales, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991, p. 28.

⁶⁴ Véase E. Balibar y R. Wallerstein, Race, nation, classe. Les identités ambiguës, Editions la Découverte, Paris, 1988.

sentido, HFPL exhibe concentradamente su perfil nacionalista: la hostilidad al extranjero es la figura que amalgama todos los factores políticos considerados "en crisis".

La acción de "El cocobacilo de Herrlin" puede ubicarse en 1918; en este cuento, Herrlin, el sabio sueco, es la víctima de una farsa orquestada desde el gobierno; es decir, el fraude y el engaño constituyen los nudos del relato y se perciben más claramente cuando aparece el extranjero inocente, crédulo, confiado, que viene a eliminar una inexistente plaga de conejos. Herrlin es exonerado cuando se descubre que tal plaga es falsa y se cree que su/antecedentes científicos también lo son. Así, Herrlin se transforma en una víctima y lo privado tiene la función de mitigar esa pérdida: vuelve a la pensión, olvida su lengua y familiariza su situación: se relaciona con doña Asunción, le promete matrimonio y cae muerto el único conejo que ataca el cocobacilo. Lo privado aparece, pues, para compensar la pérdida ocasionada por una acción política; el pasaje de un ámbito a otro satiriza lo político y vuelve cómico lo privado alcanzado de este modo.

Sin embargo, hay reparación y el extranjero queda integrado porque en este relato el punto central es el fraude y la transparencia de las acciones institucionales. La ironía reposa en el contraste que existe entre el objeto de la plaga y la

magnitud de la campaña desatada y el humor hace del fraude, del engaño y del tamaño y de la distribución del presupuesto los problemas político-coyunturales sobre los que operar.

1919 es el año de la Semana Trágica y de "Una semana de holgorio" donde el humor, como señala David Viñas ⁶⁵, ya se vislumbra en la oposición que hay entre el título y los sucesos de una ciudad paralizada por la huelga. Esta ciudad es recorrida por un hombre que se pierde, tiene un altercado con un viejo inmigrante a quien amenaza con acusar de maximalista, inicia una aventura amorosa, participa en una refriega entre la policía y agresores que están afuera de la comisaría y presencia el asesinato de un anciano a manos de los hombres de la Liga Patriótica que lo ven como sospechoso porque llevaba una mano en el bolsillo (era manco).

Una vez que se cuenta el asesinato, aparece la ironía que enmarca ese relato como modo de introducir la subjetividad y, al mismo tiempo, la distancia necesaria para que a un cuento humorístico le sea permitido narrar un crimen:

Sobre el asesinato, en especial, yo tenía las

⁶⁵ D. Viñas, "Arturo Cancela: un humorista frente al program de Buenos Aires", Actas. Hacia una historia social de la literatura latinoamericana, T. Bremer y A. Losada, Giessen, 1985; R. Modern, Arturo Cancela, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

ideas más melodramáticas posibles. Lo suponía algo lleno de violencia, de ferocidad, y se me antojaba torva y siniestra la figura del matador... Nada de eso, sin embargo. Es el incidente más trivial que se pueda imaginar:

Usted se pone en torno del brazo izquierdo la cinta del gato de su casa o la liga de la mucama, coge su revólver, sale a la calle y le pega un tiro en el corazón al primer hombre que le parezca sospechoso, (p. 93).

Violencia, maximalismo, antisemitismo de la Liga Patriótica⁶⁶, nacionalismo y represión: estos aspectos son tan "históricos" en esta versión constituida por el relato de Canela como pueden serlo la versión de los mismos sucesos hecha por Manuel Gálvez en la biografía de Yrigoyen:

El tumultuoso 1919 comienza con la huelga revolucionaria. Sabemos cómo Yrigoyen, un tanto débil al principio, por temor a derramar sangre y porque no cree en los propósitos subversivos del

⁶⁶ "En el camino advierto que otros grupos apedrean las casas de comercio, los nombres de cuyos propietarios abundan en consonantes. ¿Por qué les tienen tanto miedo a las consonantes? ¿Acaso las vocales solas pueden componer un idioma?", (p. 91).

pueblo contra su gobierno, apenas se convence de que se trata de un movimiento anárquico lo sofoca y salva al país. Cierra los diarios anarquistas. Expulsa a los ácratas extranjeros. Los argentinos son deportados a la isla Martín García y a Ushuaia. Sus órdenes no han sido demasiado severas, pero los encargados de interpretarlas y cumplirlas acaso se excedieron un poco⁶⁷.

o por Rodolfo Puiggrós en El yrigoyenismo:

En cada huelga por aumentos de salarios la prensa seria señalaba la mano oculta de agitadores extranjeros, de maximalistas pagados por Moscú. Para reprimir los movimientos de masas y evitar una revolución social como la de Rusia se fundaron la Asociación del Trabajo y la Liga Patriótica Argentina, organizaciones de provocadores y rompeshuelgas que se bautizaron durante la Semana Trágica de 1919 matando "rusos", los cuales eran desprevenidos inmigrantes judíos de distintos países de Europa, tan preocupados de hacerla

⁶⁷ M. Gálvez, Vida de Hipólito Yrigoyen, Buenos Aires, Eudeba, 1973, p. 337.

América como sus congéneres cristianos y ateos⁶⁸.

La narrativa de Arturo Cancela también da una "versión" de la política yrigoyenista y el humor es el modo de representación que hace de esa "versión" un producto literario.

FP fecha su acción en 1928, primer año del segundo gobierno de Yrigoyen. El centro del relato es el sesgo que la política partidista les dio a las instituciones pero, sobre todo, la presión que el movimiento de masas que fue el yrigoyenismo ejerció en el lenguaje ⁶⁹. Así, Nasute Pedernera piensa hacer un nuevo diccionario armándolo con las "deformaciones" que impusieron a las palabras los años de gobiernos radicales. Entonces:

Causa, f.- Lo que antecede al efecto.

A veces la causa perdura después de haberse

⁶⁸ R. Puiggrós, El yrigoyenismo, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1965, p. 55.

⁶⁹ "Todo cambio social va acompañado de una especie de dispersión anagramática [...] las masas toman la palabra y una profusión de innovaciones, neologismos y transcategorizaciones sintácticas inducen en la lengua un 'gigantesco movimiento', comparable al que realizan los poetas, en minúsculo.

"En 1917, como en 1789, un 'enorme trabajo de lengua' se ve así emprendido; las masas en revolución se ponen a hablar.

"Y al mismo tiempo empiezan a hacer revivir en una misma palabra sus diferentes sentidos próximos, olvidados tiempo atrás y reunir palabras alejadas unas de otras", F. Gadet y M. Pecheux, La lengua de nunca acabar, México, FCE, 1984, pp. 64 y 66.

sufrido con exceso sus efectos, (p. 61).

El valor de la lengua se duplica: está instalada en el centro mismo de un modo de representación específico como es el humor pero aparece, a la vez, como un elemento fuertemente politizado y los dos aspectos son indisociables: la lengua se politiza cuando se constituye en el punto que el humor arma, en el interior del texto, como coyuntura pero también es el modo de representación humorístico el que al problematizar la cuestión de la lengua, la vuelve rápidamente politizable. Sin la existencia de la "Causa" y el "Régimen" hubiera sido imposible este juego donde se anudan humor e ironía pero es el juego, la inversión, lo que señala lo político: "causa" tiene dos definiciones y la segunda, la definición política, tiene dos sentidos: un sentido degradado (explícito) y otro no, en la medida en que puede ingresar al diccionario; es decir, la Causa y el Régimen son palabras tan conocidas y usadas que su uso político bien puede figurar en un diccionario. La idea de crear un diccionario es la mejor definición de esta narrativa que hizo de la experiencia yrigoyenista su lengua novelesca y le asignó en el relato un lugar donde se reconoce claramente una lengua

nacional: un diccionario ⁷⁰.

Por último, HFPL, ordenada por dos fechas: 1919, cuando se desarrolla la "novela policial criolla", año posterior a la Reforma Universitaria, año de los debates estudiantiles y de las luchas entre profesores y alumnos. La parodia, tan cercana al humor, es una operación ejercida sobre la escritura de otro, es una versión festiva de homenaje o una inversión luctuosa de irrisión, es una "mirada", un tercer ojo puesto en la propia escritura así como en la del otro y supone una suerte de bilingüismo.

La "novela policial criolla" parodia los rasgos canónicos del género: por la búsqueda destinada, múltiple y errática de culpables o del culpable; por el objeto degradado con el que se atentó contra el Dr. Izquierdo, una papa, que difícilmente podría haberlo matado; por el sesgo político del atentado y porque, finalmente, no hay castigo o ninguna forma de justicia.

⁷⁰ A. Bioy Casares en su Breve diccionario del argentino exquisito, Buenos Aires, Emecé, 1978 hace algo similar. En el "Prólogo" dice: "Quienes profesamos afecto por nuestro idioma -al fin y al cabo, hablándolo recorrimos la vida- estamos un poco alarmados por las consecuencias de esta **invasión de voces nuevas**", (p. 8, resalto yo). Bioy Casares presenta una lista de palabras deformadas por el uso y el abuso que hace de ellas el "exquisito". Alguna de las palabras suprimidas de la edición de 1978 estaba en la de 1971, como por ejemplo: "Realizarse: Un general que no llega a la presidencia no se realiza". Landrú (Juan Carlos Colombres) empieza a publicar en 1956 Tía Vicenta (María Belén a partir de 1966). Ambas publicaciones tenían secciones en forma de diccionario como el "Petit Arturex Ilustrado" (durante la presidencia de Frondizi) o el "Diccionario Disidente" de Armando Chulak. En una página del "Diccionario Disidente" se define "Analfabetismo: Completa inmunidad a los procesos infecciosos propagados por la imprenta y propensión aguda a los de la radio y televisión" (Tía Vicenta, Año X, N° 361, 22/5/66).

Por otra parte, la parodia de los rasgos del género involucra el vínculo específico que el policial mantiene con el saber: el saber, representación de lo universal, queda enfrentado con lo político que representa lo interno, lo local, y en esa confrontación los dos polos quedan descalificados: el saber inoperante de los investigadores y de la policía y los discursos (de los) políticos mentirosos.

La otra fecha que ordena la acción de HFPL es 1925. Los oponentes de 1919 se unen en 1925 para acosar, rodear y perseguir al extranjero. El problema político cambió y sus agentes también: ya no interesa el enfrentamiento entre los profesores-políticos (los "doctores") y los estudiantes; ahora, lo que importa es la proliferación y superposición de cargos públicos de los políticos y su oratoria pomposa y, especialmente, la presencia del inmigrante.

Los radicales habían establecido vínculos con la clase media "dependiente" compuesta en su mayoría por los hijos de los inmigrantes pero no con los inmigrantes mismos. Esto era en parte una consecuencia del hecho de que los viejos radicales del 90 compartían los prejuicios culturales de la élite contra los inmigrantes y su agudo temor y desconfianza hacia los obreros. La posibilidad de establecer lazos efectivos con los inmigrantes está desalentada por la Ley Sáenz Peña que había excluido a éstos del derecho al sufragio dejándolos fuera del sistema

político, una forma particular de estar "fuera de la ley".

La cuestión políticos/inmigrantes se complica e HFPL exhibe a través del humor, la parodia y la ironía la complejidad de la relación. Por otro lado, lo político es también el discurso político. La retórica hiperbólica, emblema simbólico de lo político es el correlato invertido de Hipólito Yrigoyen cuyo carisma, como dije, estaba hecho de silencio y ausencia.

Pero, esos sujetos políticos que cuando son mostrados en su vida privada resultan ridículos y grotescos (como el Dr. Aristóbulo Juvenal Izquierdo), no exhiben esa faz frente al extranjero; es decir, a la mirada del extranjero se le escamotea la imagen grotesca de esos hombres que él trata en la vida pública y lo que Landormy conoce de ellos, antes que su imagen, es su palabra: cuando llega a Buenos Aires, el primer contacto es con la palabra porque la tormenta y el remolino de viento le impiden la visión. El humor no es sólo una mirada; es también una representación del lenguaje ajeno en su pura alteridad y nada más extremo que una voz cuya procedencia no se ve: los sujetos políticos son, antes que nada, lenguaje.

Por otro lado, el extranjero excluido tiene su contrafigura asimilada: Hegesippe Lajeunesse, el otro francés anciano, casi su doble, con una práctica cultural aceptada aunque periférica (es periodista en un diario de La Plata). El profesor Landormy, en cambio, tiene un espacio cultural ridiculizado, interferido,

pero que contaba con una entidad que dio al extranjero un lugar privilegiado en la cultura nacional: Sur.

El humor vuelve a trabajar en esta representación de la coyuntura con los límites, con los dobles, con la ley: así como está el francés victimizado, está el periodista aceptado que despidió al profesor cuando éste se vuelve a Francia, el sujeto "legal" (sorteó la Ley de Residencia), el que puede quedarse, la figura que introduce la ambigüedad siempre presente en el humor, la otra orilla de la ironía.

En HFPL los políticos van desapareciendo paulatinamente de la escena y poco a poco gana espacio la policía y el contacto con ella empieza a ser más asiduo; en primer lugar, porque los personajes parecen estar siempre al borde de un delito o se piensa que hubo un delito, caen presos y como el delito es inexistente, recuperan la libertad; de este modo, las comisarías (hechas para albergar a los que transgreden la ley) tienen asignado un lugar relevante como ocurre también en "Una semana de holgorio". La comisaría es el ámbito que acoge a los que no cometieron delito alguno y por esa forma de inadecuación son espacios donde surgen situaciones cómicas. La otra cara está constituida por los lugares a donde el profesor Landormy es llevado casi por la fuerza, también "impropios" y, como es sabido desde Foucault:

La colocación de los cuerpos en un espacio es un ejercicio del poder ⁷¹.

Arrebatarle al profesor los sitios que por su trabajo son los que le corresponderían y adjudicarle otros, no específicos, anacrónicos, es una de las acciones más violentas e "ilegales" que cometen los políticos, que soporta el extranjero y que son "permitidos" en una novela humorística. El humor como modo de representación que opera con la ambigüedad, la impropiedad y lo paradójico no rebaja la ilegalidad ni la violencia pero así las hace "genéricamente" representables.

La certeza de la inminencia de un peligro, la convicción de que en cualquier momento se puede quebrantar la ley, es una demostración de cómo el humor trabaja con la ley: los hombres que rodean al profesor tienen reglas de acción, códigos de entendimiento propios, diferentes, que provocan los malos entendidos, el aislamiento de Landormy, etc. Cuando hay humor, la ley deja de ser un marco universal de convivencia y entendimiento, se particulariza, se vuelve coyuntural, es decir, las conductas sólo pueden leerse desde la legalidad de la coyuntura política.

En HFPL se produce, como dije, una gradual desaparición de

⁷¹ M. Foucault, Microfísica del poder, Madrid, La Piqueta, 1980, p. 144.

los políticos, relevados por agentes de la policía que se van incorporando, paulatinamente, al relato; hay una primera participación, cuando Vilcapugio Castro Allende los requiere para encontrar al profesor; la segunda intervención corre después del atentado contra el Dr. Aristóbulo Juvenal Izquierdo; la tercera situación que involucra a la policía tiene, otra vez, como protagonista a Landormy: el profesor presencia una pelea entre novios, la novia se va llorando y él la persigue para consolarla; ella se acerca a un policía quien interroga al profesor sobre su identidad ("¿Quién es usted y por qué persigue a la señorita?", T. II, p. 72), lo toma de un brazo, Landormy se resiste y, finalmente, lo lleva preso.

Cuando se ve afectada la lengua, crece y se politiza el papel asignado a la policía: como Landormy habla en francés, cuando el comisario Villoldo empieza a interrogarlo cree que está fingiendo, que se hace el extranjero para no declarar su culpabilidad; entonces, le pide a su ayudante -Pantaleón- que se encierre con el profesor hasta que éste "hable en cristiano", evidente eufemia de la tortura, aunque no casual: la policía elimina "jergas", "lenguas extrañas", no quiere saber nada con lenguajes que ofrezcan problemas de comprensión. Así, cuando Pellerano le pide la colaboración al Dr. Roncoroni para que revise al profesor y compruebe si había o no consumido drogas, el Dr. Roncoroni usa una lengua que no aparece en bastardilla y,

sin embargo, Pellerano le pide que "traduzca" aunque no parece no haberlo entendido:

- Veá, che, Pellerano: no me moleste al cuhete: ese barberini manya tanto de alpistería como un grévano verdulero.

- Tradúzcame eso al castellano, doctor -repuso Pellerano sonriente.

- Bueno: que ese angelito de barba conoce los paraísos artificiales en igual medida que un vendedor de hortalizas de la bella Nápoles.

- En lenguaje más llano, doctor.

- Le voy a hacer el gusto: el profesor Landormy no ha probado en toda su perra existencia un miligramo de cocaína, heroína, morfina [...], (T.

II, p. 97).

Contrariamente a las palabras de la vedette que quedaban sin representación en la lengua nacional, el lenguaje de la ciencia requerido por la policía debe ser el lenguaje de la certeza, claro, evidente, sin contaminación de palabras "bajas", "extrañas", "bastardas". Si la presencia de traducción no ayudaba a la comprensión o si su ausencia aislaba la lengua de una mujer, aquí tiene una engañosa función redundante: el

Comisario Pellerano no parece no haber entendido al médico pero igualmente lo "invita" a traducir. En HFPL la traducción no atañe a la comunicación, no acerca, no le permite al extranjero acceder al sentido, no facilita el contacto con la cultura nacional; al contrario, separa, limita, deja afuera, excepto en este caso en el que la lengua de la ciencia es aproximada, asimilada, puesta al servicio de la policía. La policía, que tiene el poder de "hacer hablar", lleva adelante una política aterradorizante: uniformizar, aplanar el lenguaje, dejarlo sin jergas ni marcas de origen, sin "brillo", sin estridencias: nada de lenguaje de grupos y el extranjero, afuera y eso supone algo más: la pérdida de los dobleces, las extrañezas, las heterogeneidades que hacen el (sentido del) humor.

Entonces, a un poder político legitimado y corporizado en las palabras se le opone otro poder, el de la policía, para la cual las palabras tienen otro lugar, "ordenado", acorde con un estado ordenado, policíaco, que se opone al estado político implicado con el desorden y, por lo tanto, en concordancia con el lenguaje ampuloso, "fuera de lugar", anacrónico, de sus agentes, los políticos.

El debate sobre lo nacional que se plantea en la narrativa de Canela se hace, pues, a partir del humor que trabaja con formas institucionales, políticas y culturales del hablar; así,

la retórica política del yrigoyenismo, el juego silencio/palabras y la disciplina policial impuesta al lenguaje son tres factores centrales para una lectura política de esta literatura y, especialmente, de HFPL. Pero, ¿es esta una literatura nacionalista? La tentación de entenderla así es fuerte y está motivada por las distintas formas que toma la exclusión del extranjero, su victimización, las operaciones llevadas a cabo sobre la lengua, etc. Esta es una posibilidad. Pero también puede pensarse que la eliminación de las diferencias funciona como el otro polo necesario para el humor que trabaja con las heterogeneidades, que impone la indecidibilidad y el suspenso y, por eso, contrabalancea dichas diferencias construyendo representaciones homogeneizadoras; pero entonces, vuelve a infiltrarse el rasgo netamente nacionalista ya que "el nacionalismo predica y defiende la diversidad cultural cuando de hecho impone la homogeneidad" ⁷².

Por otro lado, la narrativa de Canela recoge, critica y perpetúa una experiencia política nacional y es el humor el modo de representación ideal porque por medio de él se distancia una realidad presente y se re-presentan las cosas alejadas y porque la dualidad inherente al humor permite que aparezcan la degradación de lo político pero también la monstruosidad del estado

⁷² E. Gellner, Nations and Nationalism, Oxford, Basil Blackwell, 1990, p. 125.

ordenado que lo reemplazó ⁷³. Además, el humor al usar imágenes flotantes en el imaginario social, usa representaciones reconocidas: darles un lugar en la literatura y explotarlo con humor es una forma de discutir problemas de identidad nacional y, por eso, se marcan territorios, espacios y límites; se definen las relaciones con los otros, se arman comunidades de amigos, de rivales y aliados, se señala y diferencia al extranjero.

Por último, la narrativa de Arturo Cencela le da una lengua a la experiencia política del yrigoyenismo y, en consecuencia, no puede no darle una representación al estado policíaco, fascista, en el que concluyó dicha experiencia y no evita dramatizar sus problemas: la inmigración ya no es un proyecto nacional porque los inmigrantes (o sus hijos) están en el poder.

El humor que opera con la manipulación y la victimización del otro exhibe que puede ser nacionalista, o sea, imponer la más brutal de las homogeneidades: en la cultura, en la lengua. Por lo tanto, la narrativa de Cencela aparecida en un momento histórico de cambio plantea un debate acerca de lo nacional sin poder eludir el sesgo nacionalista que propone la eliminación de la cultura extranjera e inventa u ofrece una aplastante cultura

⁷³ "La persecución de judíos y comunistas por los primeros grupos paramilitares en 1919 es un ejemplo claro de la 'homogeneización de la sociedad': la expulsión del Otro constituye un intento de reordenar, en forma autoritaria, algo que nunca puede ser ordenado con claridad [...]", K. Newman, La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina, Buenos Aires, Catálogos, 1991, p. 32.

local de reposición.

CAPITULO 3

ADAN BUENOSAYRES: UNA GALERIA DE LA CULTURA NACIONAL

I- Introducción

Si lo que caracteriza a la narrativa de Arturo Cancela es el estar totalmente atravesada por el humor, no sucede lo mismo con la de Leopoldo Marechal donde el humor -efecto de relato y modo de representación que hace de la lengua y de la cultura nacional sus centros- es más perceptible en Adán Buenosayres¹ y menos notorio en El banquete de Severo Arcángelo² o en Megafón, o la guerra³.

El humor no es un elemento más o menos significativo sino que es uno de los ejes de la novela, un aspecto fundamental, decisivo para la configuración del sentido y, por lo tanto, una vez más, punto de partida de esta lectura. AB lleva a cabo a través del humor un trabajo sobre la cultura nacional fabuloso e inédito en la literatura argentina.

Si son excluidos el Libro Quinto que contiene los recuerdos de infancia de Adán y la evocación de su trabajo de maestro y el Libro Sexto o "Cuaderno de tapas azules" con otro diseño de la subjetividad, el resto de la novela está marcado, en mayor o

¹ L. Marechal, Adán Buenosayres, Buenos Aires, Sudamericana, 1979. Las citas, en lo sucesivo, corresponden a esta edición de la novela que será identificada como AB.

² L. Marechal, El banquete de Severo Arcángelo, Buenos Aires, Sudamericana, 1976.

³ L. Marechal, Megafón, o la guerra, Buenos Aires, Sudamericana, 1979.

menor grado, por el humor. Los momentos de más alta densidad, los más privilegiados, son: en el Libro Primero, el encuentro con Samuel Tesler; la tertulia, en el Libro Segundo; el velorio en el Libro Tercero; las andanzas por la glorieta Ciro, el prostíbulo y el regreso en el Libro Cuarto y el "Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia" o Libro Séptimo.

El propósito de este capítulo es encarar el humorismo de AB, reiteradamente señalado o aludido por la crítica literaria y hacerlo partiendo de los puntos problemáticos que plantea atendiendo a su particular inflexión textual; es decir, darle al humor nuevos contornos y definiciones, construir un sentido a partir de él pero también recibirlo y constituirse como campo específico que pone en danza representaciones culturales, técnicas o procedimientos, juegos de lenguaje, identidades y diferencias, subjetividades públicas, etc. Es precisamente este doble movimiento el que lleva, con frecuencia, a exceder los límites del humor y nos precipita por otros caminos que, después, nos devuelven a él para cuestionarlo, ampliarlo o modificarlo ya que es un terreno excesivamente proclive a las definiciones, que actúan más como barreras y sujeciones que como disparadores.

Entonces, y desde el principio, trabajar con el humor supone una disposición juguetona a "perder la inocencia" porque

implica aceptar o hacerse cargo de que cuando aparece siempre acarrea "algo más". Se podría argüir que esto es válido para toda la literatura y que justifica la crítica pero, sin embargo, sólo cuando hay bromas, chistes o ejercicio del humor suele decirse "era sólo una broma", frase defensiva que parece querer asegurar la tan mentada inocencia o neutralizar la agresión. Resulta, por lo tanto, provocativa y sospechosa pues con sólo oírla se piensa que hay allí algo que no debe ser tan fácilmente descartable y que, en todo caso, la frase puede ser una manera de enmarcar hechos reversibles ⁴. El humor es, así, incitante, interrogativo; es un cuerpo en expansión que contiene, "comprimidos", un gran número de factores cuya particular combinación y su posible semantización son un desafío para la crítica:

El texto humorístico organiza una cantidad de elementos lingüísticos que ofrecen muchos significados potenciales para ser actualizados por el lector ⁵.

*¿no es lo que hace
falta
textos
lit.?*

Vacilar, repensar los conceptos (no necesariamente

⁴ Cfr. D. Cottom, Text and Culture. The Politics of Interpretation, The University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988, p. 30 y ss.

⁵ C. Lang, Irony/Humor, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1988, p. 6.

eludirlos o rechazarlos), el léxico a ser usado y cuidar de no disolver el humor en un campo amplio y difuso en el que tienen cabida todas las alternativas, como ya fue señalado:

Territorio evasivo, terreno de las "entre-líneas", de la indirecta "alusión" al contexto, de los límites rígidos y paradójicamente extensibles, se puede hablar simultáneamente o sucesivamente de su carácter hedonístico, provocativo, crítico, lúdico, gratuito, enmascarado, catártico, sustitutivo, reflexivo, analítico, compensador, etc. con una permisividad que admite los más variados y contrapuestos enfoques ⁶.

Entonces: poner en duda las definiciones, forzarlas, violentarlas, extremarlas; estar dispuestos a "perder la inocencia" o querer perderla encarnizadamente y empezar a desconfiar de las disculpas desencadenadas por los relatos de identidad, el trazado de las semejanzas y los probables reconocimientos y sospechar, sobre todo, del "humorismo angélico" casi proclamado por Marechal:

⁶ J. B. Rivera, "Prólogo", Humorismo y costumbrismo (1950-1970). Historia de la literatura argentina. Capítulo N° 116, Buenos Aires, CEAL, 1981, p. II.

Y una observación final: podría suceder que alguno de mis lectores identificara a ciertos personajes de la obra, o se reconociera él mismo en alguno de ellos. En tal caso, no afirmaré yo hipócritamente que se trata de un parecido casual, sino que afrontaré las consecuencias [...] y no ignoro que, si algunos visten el traje de lo ridículo lo hacen graciosamente y sin deshonor, en virtud de aquel "humorismo angélico" (así lo llamó Adán Buenosayres) gracias al cual también la sátira puede ser una forma de la caridad, si se dirige a los humanos con la sonrisa que tal vez los ángeles esbozan ante la locura de los hombres, (p. 11, resalto yo).

En resumen: considerar el humor a partir de los problemas que plantea en su peculiar inflexión textual en AB; algunos son conocidos; otros, en cambio, no aparecieron anteriormente:

1- Volver a pensar que el humor es una reflexión sobre la lengua y el sentido y que, muchas veces, arma un debate sobre la lengua nacional o hace de ella una cuestión polémica:

El humorista escribe con la convicción de que el lenguaje es **siempre** un determinante esencial del

pensamiento (no sólo accidentalmente o cuando es usado perversamente) y que sus ambigüedades semánticas y sus resonancias connotativas están para ser explotadas y actualizadas antes que limitadas o suprimidas ⁷.

2- Aceptar que el humor es un trabajo con la lengua supone tomar en cuenta procedimientos (canónicos o no), formas y materiales conectados con él y puestos al servicio de un modo de representación.

3- Tratar el humor como un modo de representación es entenderlo como juego de miradas, de lugares desde donde se mira y también de voces, términos que convocan la noción de un sujeto como conjunto de posiciones discursivas y ubicaciones culturales desde donde se arman representaciones. Entonces, nuevamente, modos de representación, construcción de subjetividades y peculiaridades de las relaciones intersubjetivas aunque como el humor es asimismo un modo de narrar las diferencias, se vuelve relevante analizar los objetos sobre los que recae la mirada, a quién pertenece esa mirada que vuelve al otro un diferente, qué trazos constituyen las diferencias y de qué manera se "hacen" las diferencias, los diferentes.

⁷ C. Lang, op.cit., p. 6.

4- Si uno de los fundamentos de la novela humorística es -según Bajtin- el modo específico de recurrir al "lenguaje común" ⁸ es particularmente importante comprender la amplitud de lo que abarca en AB esa designación: **estereotipo, clisé, lugar común.**

5- Por último, la relación del humor de AB con la cultura nacional, entendiendo la cultura como un sistema de símbolos creados por el hombre, compartidos, convencionales, aprendidos, productos y factores de interacción social; cultura como el contexto dentro del cual pueden describirse fenómenos de manera inteligible; es decir, cultura aproximadamente como la define C. Geertz:

Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser, por tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones ⁹.

⁸ M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Paris Gallimard, 1978.

⁹ C. Geertz, La interpretación de las culturas, México, Gedisa, 1987, p. 20.

En este sentido, la cultura nacional hace inteligibles algunos aspectos de la novela ya que el humor está especialmente tramado con ellos: los modos de agruparse, las afinidades y discrepancias, los eventos sociales (fiestas, reuniones, cenas, velorios, paseos, etc.), los temas de conversación, la distribución o el empleo del tiempo, el recorrido y la demarcación de los espacios, los usos, niveles y registros de lenguajes, etc:

Como la lengua, la cultura ofrece al individuo un horizonte de posibilidades latentes, una jaula flexible e invisible para ejercer dentro de ella la propia libertad condicionada ¹⁰.

Entonces: encarar el análisis de AB con estos presupuestos, sin olvidar el perfil genérico del humor, sus recurrencias y contrastes; afirmar su capacidad de permanente redefinición, su facilidad para politizarse, su movilidad: cada personaje, cada situación, cada lengua, cada espacio, siempre son legibles desde un "otro" con el que juegan, interactúan, pelean. Si el humor se construye con las diferencias, AB es una galería que exhibe profusamente las diversidades culturales que no conviven armónicamente sino que disputan su lugar. Esa labilidad del humor es

¹⁰ C. Guinzburg, El queso y los gusanos, Barcelona, Mucnik, 1986, p. 22.

la que lo hace proclive a la impregnación coyuntural y así empieza a crecer, a cobrar importancia lo local y lo nacional que va a estar siempre relativizado por la aparición de los universales o de la "alta cultura" porque el humor es el terreno de las dicotomías culturales. En consecuencia, pensar el humor como fenómeno estrechamente ligado con la cultura vuelve relevantes factores tales como prejuicios, creencias y estereotipos. AB es un muestrario de ellos; es una modulación de la cultura nacional ¹¹.

Por último, no puedo abordar el humor de AB sin mencionar a la crítica que aludió a él. Sin pretender ser exhaustiva, los trabajos que se refieren al humor pueden ordenarse en tres líneas fundamentales:

1- Los que conectan el humor de AB con una función testimonial o crítica ¹² (manifiesta o encubierta) dirigida al hombre, lo social o la realidad haciendo suyo un punto de vista clásico:

El humorismo, a causa de su proceso íntimo, espa-

¹¹ "La investigación lingüística alabó sólo formalmente la relevancia de los elementos contextuales y culturales pero cuando se está investigando el humor, estos elementos se ven inmediatamente como ingredientes esenciales", L. Goldstein, "The linguistic interest of verbal humor", Humor, 3-1, 1990, p. 39.

¹² "El humorista capta la profundidad, pero al mismo tiempo se le ocurre que no vale la pena ponerse a explicarlo. En esa contradicción reside la broma", Th. Adorno, Kierkegaard, Venezuela, Monte Avila, 1959, p. 156.

cioso, esencial, inevitablemente descompone, desordena, desacuerda ¹³.

De los autores que señalaron la función crítica del humor, se puede mencionar, entre otros a:

• Julio Cortázar:

El humor le da un tono documental a la novela¹⁴.

• Juan Carlos Ghiano:

El acre humorismo de este final refuerza las intenciones admonitorias del relato, escondiendo la verdad bajo el disfraz de la risa ¹⁵.

• Angel Núñez:

Un elemento siempre presente en la novelística marechaliana es el humor, la combinación farsesca

¹³ L. Pirandello, "El humorismo", **OBRAS COMPLETAS**, Madrid, Aguilar, 1968, p. 951.

¹⁴ J. Cortázar, "Adán Buenosayres", Realidad, N° 14, marzo-abril 1949, p. 16.

¹⁵ J. C. Ghiano, Testimonio de la novela argentina, Buenos Aires, Leviatán, 1956, p. 65.

y hasta grotesca mediante humor e ironía que se constituye en rasgo característico. El humor es elemento desmitificador y satírico, pero su dimensión es muy profunda, llegando a caracterizar la misma realidad ¹⁶.

• Adolfo Prieto:

En estas páginas y en algunas esporádicas del capítulo final, Marechal intenta la radiografía humorística de su generación [...] Marechal se demora excesivamente en el registro humorístico de personas y en las pretensiones de una sátira política y social ¹⁷.

En otro trabajo, también dice Prieto:

La crítica de esos jubilosos años de aprendizaje, el modo como fueron recorridos los escenarios e invocadas las grandes figuras míticas del crio-

¹⁶ A. Núñez, "Leopoldo Marechal" en Historia de la literatura argentina. Capítulo N° 93, Buenos Aires, CEAL, 1981, p. 19.

¹⁷ A. Prieto, "Los dos mundos de Adán Buenosayres" en Estudios de literatura argentina, Buenos Aires, Galerna, 1968, pp. 116-117.

llismo (los Moreira, los Santos Vega, los Hormiga Negra) han sido narrados con brillante tono paródico por Leopoldo Marechal en AB, en 1948. Parodia: vale decir, superación, distanciamiento ¹⁸.

• Graciela Coulson:

El autor goza burlándose, con fina ironía, de la locura de los hombres ¹⁹.

2- Una 2ª línea de trabajos críticos destaca, especialmente, los procedimientos y rasgos del humor:

El humor también depende de la disposición de los discursos esparcidos sobre la página tanto como del exceso y de la incongruencia que expresan ²⁰.

La risa y el humor marechalianos no desechan lo serio [...] En todo el texto de AB alienta un

¹⁸ A. Prieto, El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 22.

¹⁹ G. Coulson, "Leopoldo Marechal: la aventura metafísica", Hispanérica, Año III, Nº 7, 1974, p. 33.

²⁰ T. Orecchia Havas, Réthorique du roman: l'oeuvre de Leopoldo Marechal, Thèse pour le Doctorat de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 1988-89, p. 140.

tono festivo y carnavalesco contrapuesto al pesimismo y la necrofilia también presentes y confundido con aquél ²¹.

3- También hay críticos que estudiaron la filiación literaria del humor de Marechal donde podemos encontrar distintas posiciones:

Hay en Marechal como en Rabelais un trasfondo de profundo humorismo popular que se expresa en su risa jocunda ²².

El chiste absurdo convive con otras formas de expresión. Aquí Marechal respeta y acrecienta la herencia del martinfierrismo dándole un valor permanente que el martinfierrismo no le daba, pues sus adherentes distinguían entre bromas y veras, teniendo la separación un tono moral. La consagración del legado es tanta que a veces incurre en exceso y arruina una forma superior

²¹ V. Cricco, N. Fernández, N. Paladino, N. Piñeyro, Marechal El Otro, Buenos Aires, Ed. de la Serpiente, 1985, p. 141.

²² V. Cricco et al., op. cit., p. 21.

del estilo como es el humorismo ²³.

Marechal no más allá de Quevedo, y con recursos similares consigue iguales efectos. Crear una situación humorística ²⁴.

Su manejo humorístico, hiperbólico y suntuoso de la información trivial, lo que autoriza la incorporación al discurso narrativo de una escritura culta, plena de asociaciones literarias, que sin cesar es invalidada por la lección de lo real y sobre sus espaldas vuelve a erguirse: todo eso está en Adán Buenosayres como en Paradiso ²⁵.

Sin duda, la crítica no dejó de referirse al humor; un estudio más detallado es la excusa de este capítulo.

II- Los estereotipos culturales

²³ N. Jitrik, "Adán Buenosayres: La novela de Leopoldo Marechal", Contorno, N^o 5-6, 1955, p. 39.

²⁴ A. Prieto, "Los dos mundos de Adán Buenosayres" en op. cit., p. 111.

²⁵ A. Rama, "Rodolfo Walsh: el conflicto de culturas en la Argentina", Escritura, 2, julio-diciembre 1976, p. 288.

1- Los relatos de identidad

¿Qué cuenta AB? Me niego a aceptar que la historia de Adán Buenosayres sea lo más relevante de la novela; más bien creo que es la historia de siete personajes ²⁶, de sus confrontaciones, desacuerdos, conversaciones y movimientos. AB es una novela que encadena una serie de **relatos de identidad** contruidos por varios elementos constantes, recurrentes, que son, a la vez, puntos donde, con frecuencia, hace pie el humor.

Un relato de identidad tiene como materia al **otro**, que tomado como un **extraño**, es necesario dar a conocer, **alguien diferente** -¿si no, para qué narrar?- un sujeto al que le caben todas las "rarezas" y excentricidades posibles, un "enajenado" siempre algo distante. Un relato de identidad procura una imagen, las "señas de identidad" de un sujeto y, por eso, se ocupa de darle un **pasado**, un **linaje**, una **genealogía**, señala su **procedencia**, habla de sus **padres**, de sus "**propiedades**" y de su **profesión**. Pero también referirse a la identidad es hablar de la **cultura** ²⁷ y es volver a hablar de los **nombres** porque los nombres, sus historias o la **historia de los nombres** son excusas.

²⁶ Los "siete locos" de Roberto Arlt no trabajan, muestran cómo sobrevivir sin trabajar y se reúnen para conspirar; éstos, los de AB no se sabe muy bien a qué se dedican o, como Adán, ese día faltaron a trabajar, se juntan para discutir aspectos de la cultura nacional y, así, la exhiben. En Arlt y en Marechal veo el mismo gesto de "liquidación" e igual promesa inaugural: lo vigente es pasado y lo nuevo no se sabe bien qué es pero no es eso.

²⁷ Cfr. J. Casadó y P. Agudiez (comp.), El sujeto europeo, Madrid, Ed. Pablo Iglesias, 1990.

para contar "lugares de la cultura". AB es una galería de nombres, es decir, de relatos de identidad que designan nombres propios de la cultura:

Ya sea como niño o como inmigrante, uno entra en una cultura por medio del aprendizaje de nombres propios ²⁸.

Los nombres tienen tanta importancia en AB como en HFPL aunque de distinta naturaleza: en HFPL los nombres constituyen un exceso narrativo; en AB los nombres son siempre la excusa para una historia: ser nombrado es ser narrado:

Se ha podido decir que representar un singular es como nombrarlo: el nombre pone delante el singular que nombra, aunque el nombre no contenga ninguno de los rasgos que son propios del singular ²⁹.

En AB los nombres o los relatos de identidad se ligan con estereotipos culturales y sobre ellos realiza un fabuloso

²⁸ J. F. Lyotard, La posmodernidad, Barcelona, Gedisa, 1992, p. 42.

²⁹ V. Bozal, Mimesis: las imágenes y las cosas, Madrid, Visor, 1984, p. 40.

trabajo de asimilación, ironía, uso y abuso, juego y superación, uno de los más prominentes de la literatura argentina y allí es donde aparece el humor: el estereotipo -imagen o idea aceptada por un grupo, opinión o concepción muy simplificada de algo o de alguien- se exhibe y escandaliza por lo reconocido; se monta sobre él una historia singular, particular y de ese modo, explotado, desnudado y transformado genera y resulta paradójico: el estereotipo, imagen congelada, se emplea para identificar a los diferentes, para contar las diferencias. Entonces, el estereotipo se vuelve humorístico cuando usado y llevado hasta sus límites, hace estallar las diferencias que así acentuadas y extremadas nos recuerdan su procedencia cultural, su vigencia cotidiana y, en consecuencia, es posible verlo, cuestionarlo, rechazarlo, reírse con él o de él.

El estereotipo es la palabra repetida fuera de toda magia, de todo entusiasmo, como si fuese natural, como si por milagro esa palabra que se repite fuese adecuada en cada momento por razones diferentes, como si imitar pudiese no ser sentido como una imitación: palabra sin vergüenza que pretende la consistencia pero ignora su propia insistencia ³⁰.

³⁰ R. Barthes, El placer del texto, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, p. 56, resalto yo.

Marechal hace de esas formas congeladas del decir y de la verdad, de esas formas solidificadas y espesas de la cultura, una de las materias de su novela y, así, pone de manifiesto más que el origen de la verdad, su naturaleza lingüística, cultural. El reciclaje del estereotipo (o las mixturas del clisé) para ponerlo al servicio de la narración muestra su agonía repugnante, su resistencia a la muerte, la vitalidad del monstruo que reaparece, una y otra vez, transformado no para hacer una fiesta macabra sino más bien un festín jocoso, la orgía de la exhibición y el desenfreno de la ambigüedad, la danza alocada y frenética de su metamorfosis en relato, su uso para construir subjetividades hechas "a imagen y semejanza" del estereotipo pero donde imagen debe leerse, al mismo tiempo, como diferencia abismal.

Lo que cuenta también, y no es de poco interés, es que AB al ser un relato que trabaja con estereotipos culturales provoca una liberación de las diferencias, de elementos locales, de todo lo que podría designarse como "dialectos". Esa es la paradoja del estereotipo: parece unificador y, sin embargo, entraña una multiplicidad de racionalidades locales (étnicas, sexuales, religiosas, culturales o estéticas) que toman la palabra, que no son silenciadas; entonces, el estereotipo que es globalizador lleva, inevitablemente, a la microscopía, a la pequeña historia particular que configura y apuntala un relato de identidad que

será, pues, esa historia singular (un sujeto, un nombre, su profesión, su imagen, su pasado y su linaje) que no escapa, sin embargo, del estereotipo y no deja de remitir incesantemente a él.

Las diferencias y los estereotipos están contenidos por tres marcos, tres comienzos que encierran los fundamentos de las diferencias, que están allí agazapadas, concentradas para desplegarse y proliferar. Por eso, nos detendremos en esos comienzos porque atraen, ordenan, ponen en danza las diferencias (sin buscar orígenes o causas) ³¹.

Puede decirse que AB tiene tres comienzos, cada uno de los cuales encierra un relato de identidad o, por lo menos, los rasgos prominentes de los relatos de identidad así como algún punto en el que se problematiza el humor.

a- El primer comienzo, la referencia al grupo cultural, es la **dedicatoria** de la novela por parte de Leopoldo Marechal a los compañeros del grupo Martín Fierro:

A mis camaradas "martinfierristas", vivos y muer-

³¹ "Hacer la genealogía de los valores, de la moral, del ascetismo, del conocimiento no será tanto partir a la búsqueda de su 'origen', minusvalorando como inaccesibles todos los episodios de la historia; será por el contrario **ocuparse en las meticulosidades y en los azares de los comienzos**; prestar una escrupulosa atención a su derrisoria malevolencia; prestarse a verlos surgir quitadas las máscaras, con el rostro del otro; no tener pudor para ir a buscarlos allí donde están -revolviendo los bajos fondos-; dejarles el tiempo para remontar el laberinto en el que ninguna verdad nunca jamás los ha mantenido bajo su protección". M. Foucault, Microfísica del poder, España, La Piqueta, 1980, p. 11, resalto yo.

tos, cada uno de los cuales bien puede ser un héroe de esta limpia y entusiasmada historia, (p. 8).

Que los camaradas martinfierristas son los héroes de la novela fue reconocido por la crítica y desencadenó las disculpas de Marechal en "Claves de Adán Buenosayres":

Los que parecían disgustados con el tratamiento de Adán Buenosayres eran mis camaradas martinfierristas, lo cual no dejó de asombrarme y desconcertarme. Ciertamente es que los embarqué junto con Adán, en aquella simbólica "Nave de los locos" (también al uso del medioevo) que recorrió la ciudad y el bajo de Saavedra. Pero no lo hice con la intención maligna de exponer y ridiculizar sus estéticas (al fin y al cabo Adán es otro loco de la Nave), sino con el objeto de pintar los fervores, manías y gracias que lucimos todos en aquel movimiento literario. Por otra parte, los recursos humorísticos y "energuménicos" que pongo yo en obra para describir a mis camaradas de lucha son los mismos que utilizábamos entonces, no sólo contra el enemigo común, sino también contra nosotros, en una lidia o torneo familiar [...] Podría suceder que

alguien me preguntase aquí, si nos oyera, qué personas "de clave" figuran en mi obra. Yo les respondería que sólo hay en ella tres o cuatro, y fácilmente reconocibles ³².

Estas explicaciones despiertan curiosidad y algunas preguntas: ¿cuáles son los "tres o cuatro fácilmente reconocibles" (pero de los que, una vez más, no se da los nombres)?; por qué el procedimiento de usar claves produce suspicacias y disculpas? y ¿por qué es (o podría ser) humorístico?

Los "tres o cuatro fácilmente reconocibles" quizá sean:

· Xul Solar (Oscar Alejandro Schultz Solari) es identificable en el astrólogo Schultze. Xul Solar fue un estudioso de las religiones y se dedicó a la astrología; se autodefinió como creador de una lengua para América Latina a la que el dio el nombre de "Neocriollo" y la configuró uniendo el castellano y el portugués. El Neocriollo que inventa Schultze abarca algo más que un idioma y aparece antropomorfizado así:

Admitirán ustedes -empezó a decir- que el Neocriollo está destinado a realizar las grandes posibilidades americanas y que deberá nacer bajo

³² L. Marechal, "Claves de Adán Buenosayres" en Cuaderno de navegación, Buenos Aires, Sudamericana, 1975, pp. 133 y 134, resalto yo.

los auspicios más favorables de la astrología,
(p. 137).

Según declaraciones de Jorge Luis Borges ³³, Xul Solar había inventado doce idiomas y vivía reformándolos. En la novela, Schultze dice que hay que innovarlo todo: el idioma de los argentinos, la etnología y la música.

Borges es reconocible en Luis Pereda, "cegatón y bochinero", tanto en la descripción que de él hace Franky Amundsen:

Franky lo estudiaba con cierta melancolía glacial.

- ¡Despampanante!- observó al fin, señalando a Pereda.

- Lo mandan a estudiar griego a Oxford, literatura en la Sorbona, filosofía en Zurich, y regresa después a Buenos Aires para meterse hasta la verija en un criollismo de fonógrafo. ¡Un pobre diablo!, (p. 154).

como en la que hace Samuel Tesler:

³³ La Opinión, 13/11/77, p. 6.

A lo que Samuel Tesler, en son de amenaza, contestó preguntándole si no era más pestífera la literatura de arrabal divulgada por él y sus corifeos. Retrucó Pereda y dijo que la literatura criollista se basaba en una realidad de Buenos Aires, mientras que todo el cambalache angélico era chafalonía de segunda mano. Samuel Tesler lo apostrofó entonces llamándolo "agnóstico ciego", (p. 197).

Jacobo Fijman es posible que sea reconocido en Samuel Tesler, filósofo/poeta/loco rescatado del manicomio en Megafón, o la guerra (Rapsodia I); José Ingenieros en Lucio Negri, defensor de la ciencia y el progreso; Raúl Scalabrini Ortiz en el Petizo Bernini y Oliverio Gironde en Franky Amundsen.

Las claves abren, pues, un juego entre el **encubrimiento de una identidad, de un nombre**, del que a veces quedan huellas en el nuevo nombre si guarda con el primero alguna analogía fónica (como es el caso de Schultze) y **su descubrimiento**, algo poco difícil si se tiene en cuenta, por un lado, que las claves dejan traslucir unos cuantos indicios: un rasgo físico muy notorio, una práctica cultural específica, un dato biográfico coincidente y, por otra parte, que el mismo Marechal confiesa haberse referido a los martinfierristas y si bien no aclara quién es

quién, en las "Claves de Adán Buenosayres" nombra a Oliverio Gironde, a Scalabrini Ortiz y a Xul Solar.

Las claves incitan al reconocimiento que sólo es posible porque los sujetos a los que encubren tienen vida pública. Ese reconocimiento, que depende de las semejanzas encontradas, resulta humorístico, provoca risa, la risa que suscita quitar una máscara sin encontrar detrás nada temible. Así, las claves pueden entenderse como disfraz que suele ser fuente de comicidad:

Un hombre que se disfraza es una figura cómica. También lo es un hombre que parece haberse disfrazado. Por extensión, será cómico todo disfraz, no sólo del hombre, sino también de la sociedad y hasta de la misma Naturaleza ³⁴.

Pero, asimismo, es posible pensarlas como máscaras. La máscara remite a la idea de negación de la identidad (da un nombre y quita otro); abre un juego ambivalente y ya los sujetos no pueden coincidir sólo consigo mismos. Aluden a una metamorfosis y a la violación de los límites: un sujeto es algo más (alguien más) que el nombre que lo identifica y siempre hay, por

³⁴ H. Bergson, La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico, Buenos Aires, Losada, 1939, p. 39.

lo menos, dos nombres y, a veces, también un sobrenombre. La máscara, el enmascaramiento, están presentes en manifestaciones como la parodia, la caricatura y las muecas que son para Bajtin derivados de las máscaras ³⁵.

Pero los efectos humorísticos de las claves están ligados también a las suspicacias que despiertan y así llegamos al núcleo constitutivo de estos relatos de identidad: AB está dedicada a los "camaradas martinfierristas". Destinar la novela es un homenaje pero "ellos", a los que se la dedica, aparecen de un modo muy especial: son figuras en clave y su uso produjo escozor y sembró ofensas; ciertamente, son problemáticas, como señala Noé Jitrik:

La clave es un recurso de figuración literaria. Su uso no es en sí mismo moral ni inmoral; es en cambio eficaz o ineficaz. Tan legítimo como la autobiografía y más pintoresco que ésta. Ofrece el atractivo de la picota y del desciframiento. Se puede decir todo lo que se quiera de cierta gente sin lugar a reclamaciones, puesto que nadie puede darse públicamente por aludido, es decir,

³⁵ M. Bajtin, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Barcelona, Barral, 1974. En esta obra Bajtin considera al humor, la ironía y el sarcasmo como formas restringidas de la risa.

que asegura la impunidad. La clave es lo puramente anecdótico y su interés es contemporáneo o a lo sumo, de interés histórico ³⁶.

Una clave lo primero, lo más evidente que hace es **encubrir un nombre**; en segundo lugar, **alude al sentido** ya que, supuestamente, cuando se tienen las claves se puede hacer inteligible el texto. Como su misma definición lo señala ³⁷, la clave entraña **un enigma**, algo oculto y por esta vía se acerca a lo policíaco: induce a una búsqueda, a una investigación y se implica con la ley; abre un juego entre "ficción y realidad" donde la "realidad" es el **sujeto situado**, el sujeto perteneciente a un lugar definido y partícipe de una coyuntura. Pero, ¿por qué provocan risa? Porque los sujetos a los que encubren son los mismos de la dedicatoria, gesto canónico de homenaje, ofrenda amorosa, el primer nombre (o los primeros nombres) que suelen leerse, el nombre que me gusta descubrir porque pertenece al mundo de los afectos, íntimo, del autor y, tal vez, así haya sido... pero, aparecieron las claves que actúan sobre los nombres/hombres de la dedicatoria y, entonces, el "lugar común" se vuelve ambiguo,

³⁶ N. Jitrik, op. cit., p. 40.

³⁷ **Clave:** comentario o explicación que necesitan algunos escritos para la inteligencia de un texto. Noticia por la cual se hace comprensible algo que era enigmático. Dícese de las obras literarias en las que los personajes y sucesos fingidos encubren otros reales.

juguetón, irónico, insolente.

Las claves ubican a los sujetos en una doble legalidad e imposibilitan cualquier reclamo (cuando la referencia está encubierta el que se da por aludido se delata): el nombre es otro y en la dedicatoria ni siquiera hay nombres. Esta es otra razón por la cual resultan humorísticas y hacen irónica la dedicatoria: imponen otra ley, empujan hacia un espacio donde se puede decir cualquier cosa, confunden e intranquilizan. Es como si Marechal hubiera dicho: yo, que los quiero tanto, los hago héroes de mi novela pero no voy a revelar los nombres cuando, justamente, eso es lo intolerable: no importa tanto qué se dice sino que lo que interesa es que al relato se le puede asignar un nombre. Es insoportable oír hablar de uno como si fuera otra cosa que, además, roza la ilegalidad porque las semejanzas son muchas -los mismos rasgos, la misma profesión, iguales gustos- pero se dan otros nombres lo cual se parece demasiado a un documento de identidad falso. Las claves en las que siempre están presentes dos nombres, paradójicamente, funcionan como el anonimato: preservan de las reacciones antagónicas que provocan e instalan a un sujeto en un espacio de impunidad, allí donde la ley no puede alcanzarlo pero sí operar sobre el otro. Además, las claves son humorísticas porque establecen una tensión en el interior de una novela que hecha de identidades y reconocimientos, le superpone la distancia y las diferencias.

Entonces: las claves manejan el **suspense, relación suspendida** con la referencia y **dependencia** de algo otro. Son un modo de representación que juega con la ley y hay en ellas una propuesta de repetición, un juego con las semejanzas; las claves encubren un **doble** (que no es dos: es uno en dos y dos en uno) y son la comedia de la diferencia y de la singularidad (como dice Goliadkin en El doble de Dostoievsky refiriéndose a su doble: "es una persona diferente, Excelencia. ¡Y yo también soy una persona diferente! Es único y yo soy único; en realidad, soy muy único"). Los dobles que narra la literatura suelen terminar con un crimen y si la duplicidad de las claves no esconde ningún asesinato, ellas, sin embargo, están contando, recortando, una especie de muerte porque las claves son una incitación a la búsqueda de semejanzas y al reconocimiento que, en el ámbito de la ley, supone la identificación de un cadáver o de un delincuente y en el ámbito de la guerra, implica una recorrida del terreno y la identificación del adversario (o señalarlo como blanco). Ninguno de estos sentidos está ausente en AB: a esos sujetos, a su cultura, los da por muertos o los transforma en enemigos.

b- El segundo comienzo, el "Prólogo indispensable" es un relato de identidad que quiere delinear una **subjetividad propia**

y, por eso, es necesario **situarla y diferenciarla** de las demás; así, se señala una **fecha** (una mañana de octubre de 192...) y un **lugar** (el Cementerio del Oeste), cuando unos cuantos hombres acompañan a un muerto (la muerte está presente en el comienzo mismo de la novela).

El primer comienzo puso un **yo frente a los otros**. Esos otros son iguales entre sí, son todos "martinfierristas", es un grupo al que el yo le destina la obra y cuyos integrantes no tienen nombre sino sólo el del grupo cultural que los identifica.

Ahora, en el segundo comienzo, esos otros están incorporados, se dan sus nombres (Samuel Tesler, Franky Amundsen, del Solar, Pereda y Schultze) y el yo es uno del grupo. Pero, en seguida, surge el afán de diferenciación y así se aclara su lugar y posición y, al mismo tiempo, se cuenta una **exclusión**: la muerte de Adán Buenosayres. Entonces: aparece un narrador que usa el "yo" y firma el "Prólogo" como "L.M." gesto que lo configura como identidad que no quiere ser totalmente ficcional y que al firmar el "Prólogo" lleva a cabo **dos actos simultáneos de autonomización: sobre la escritura y sobre la identidad: las separa, las diferencia del resto y les otorga una unidad**. Además, este narrador es lector de los manuscritos que le dejó Adán Buenosayres (el "Cuaderno de tapas azules" y el "Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia"), es el que los da a conocer,

transcribiéndolos; por otro lado, se declara autor del "retrato" de Adán y testigo de los acontecimientos; abarca, pues, todas las funciones ligadas con la escritura; manifiesta su afán de veracidad; deja asentada su responsabilidad por ciertas identidades ("En tal caso no afirmaré yo hipócritamente que se trata de un parecido casual, sino que afrontaré las consecuencias", p. 11) y, por último, tiene -como Adán Buenosayres- un "humorismo angélico". Evidentemente, hay un sujeto que busca definirse como responsable, como el que puede dar respuesta a un otro (singularidad) o responder ante (universalidad), remisión a una esfera ético-jurídica y un ademán de instaurar un sujeto centrado, puro conciencia e intención (buena) ³⁸. Esta responsabilidad instalada ante sus "camaradas" deja filtrar el vínculo primordial que une a los sujetos en AB: la amistad, hecha de la atracción que tiende a la fusión (como el amor) y de la repulsión que sostiene una distancia (el respeto) y que, además, desestabiliza el vínculo público/privado ³⁹.

Este segundo comienzo es también un relato de identidad, el

³⁸ Ver J. Derrida, "Kant: el conflicto de las Facultades" en La filosofía como institución, España, Granica, 1984.

³⁹ Ver S. White, Political Theory and Posmodernism, Cambridge University Press, 1991.

de alguien que quiere parecer semejante, acercarse a sus semejantes: como Adán Buenosayres, tiene humor y es escritor pero él lo escribe a Adán. Se delinea, entonces, a partir de una semejanza parcial, una diferencia evidente, una singularidad: este segundo relato de identidad de la novela y segundo comienzo hace el doble gesto de dejar asentada una identidad y de mostrar que ella sólo se puede definir desde las diferencias de un "yo" con sus "semejantes": todos son hombres, pertenecen al mismo grupo y uno de ellos, el que murió, era el más "semejante": era escritor y tenía humor. Casualmente, la definición de la identidad se da junto con la primera exclusión narrada por el texto: la de Adán Buenosayres, nombre, título, cabeza de la novela.

c- El tercer comienzo es el Capítulo I del Libro Primero con el cual empieza la novela propiamente dicha y ese inicio es una canción:

El pañuelito blanco
que te ofrecí
bordado con mi pelo..., (p. 15).

Los tres versos de esta canción popular que está cantando Irma mientras hace la limpieza están en bastardilla. Tres

diferencias abren la novela: los versos (otro género), la letra distinta (la bastardilla) y la voz de la mujer.

En este Capítulo I del Libro Primero se cuenta el primer encuentro de la novela que se articula sobre el **estereotipo cultural** de la mujer tentadora: esa mañana particular Adán faltó al trabajo, está leyendo en su cama cuando Irma entra en su habitación. El interrumpe la lectura para mirar el cuerpo de ella mientras tiende la cama. De Irma se conoce la voz por la canción que entona y porque habla con los objetos o con los animales, hace ruidos, se ríe:

Adán la oyó silbarle al canario marchito, alabar al gato prudente, reírse del cepillo calvo, maldecir al plumero rabón; luego reconoció el vaivén de sus chancletas en el escritorio, y por fin, el agrio lamento de los muebles que Irma castigaba sin piedad, (p. 24).

Irma, que canta una canción popular, que es cuerpo y trabajo, **está abajo** y debe subir para ver a Adán. Esta mujer, joven y hermosa con la que Adán hace el amor, vuelve al trabajo "como si nada hubiera ocurrido" (p. 25), o sea, invierte el estereotipo pues no hay desde su perspectiva ninguna creencia o valoración superpuestas a este vínculo por el cual

tendría que sentirse culpable; en cambio, Adán se muestra arrepentido y en su arrepentimiento evoca las horribles torturas que se imponía Santa Rosa de Lima; es decir, no es un santo quien conjura su culpa sino una santa: dos mujeres, dos cuerpos femeninos, en la sexualidad y en la tortura o el flagelo, dos representaciones diferentes de la mujer muy arraigadas en la cultura: la de la castidad de una santa y la del ofrecimiento de Irma (Eva), una mujer sin apellido (¿una cualquiera?) que obviamente, es la tentadora:

A ella que estiraba las cobijas de su cama, encorvándose toda como un arco vivo, y a él que había olvidado su lectura para mirar lo que deseaba ella que viese sin que dejara él de imaginar que no quería ella, ni sospechase que ella quería que no sospechara él que ella quería que viese, ¡Oh Eva!, (p. 24).

Si la culpa por la sexualidad vivida no recae sobre la mujer y así puede pensarse que escapa al estereotipo cultural, en cambio, la diferencia de género está reforzada por una gran cantidad de marcas que sí son prototípicas: la mujer tiene voz pero no palabra o, por lo menos, no la tiene ante el hombre; muestra el cuerpo y trabaja, no tiene apellido, ofrece su

sexualidad, es tentadora como Eva, está abajo y en su voz aparece la cultura popular:

El género llega a ser una manera de denotar "construcciones culturales", creación enteramente social de ideas acerca de los roles apropiados para hombres y mujeres ⁴⁰.

Tal número de diferencias expuestas y la contigüidad de los estereotipos resulta escandalosa, burlesca, casi paródica porque se produce un deslizamiento de tonos, una contaminación, "un traslado de lo trágico a lo cómico" ⁴¹. Pero el relato de identidad de "la tentadora" no sólo juega con el de la santa sino también con el de Adán: si Irma tiene una identidad configurada exclusivamente por la mirada de Adán y cruzada por los estereotipos culturales señalados, no sucede lo mismo con la identidad de Adán: al no ser mirado por nadie y como no tiene un interlocutor ilustre (como el de Boecio o el cuervo de Poe), Adán resuelve dialogar consigo mismo y, por eso, conjetura:

⁴⁰ J. W. Scott, "Gender: A Useful Category of Historical Analysis", The American Historical Review, Vol. 91, N° 5, Dic. 1986, p. 1056.

⁴¹ Así entiende la parodia O. M. Freidenberg, "The Origin of Parody", Semiotics and Structuralism, 1974, p. 269.

¿Sería él, acaso, un espíritu nocturno, emparentado con aves maléficas, insectos de culos fosforescentes y brujas que montaban escobas mansitas?

- No, porque su alma era diurna e hija del sol padre de la inteligibilidad. - Siéndolo así, ¿por qué vivía de noche?, (p. 27).

Aparece por primera vez el valor de la interrogación y del diálogo como cuestionadores de la identidad aunque todo queda en los límites de la autorreferencia: la identidad de Adán no es en este caso definida por el otro. La pregunta por la propia identidad es un claro intento de extrañificarla, de hacerla no convencional porque incluye lo animal y una vida atípica, sin trabajo, nocturna. El dinero, la política, la violencia y el delito están asociados con el día del que huye porque lo tienta. Finalmente, Adán se dice:

¿Quién era él, esa entidad absurda, ese nebuloso fumador, ese objeto encerrado en un cubo de ladrillos, en una casa de la calle Monte Egmont, en la ciudad de Buenos Aires, a las 8 de la mañana del 28 de abril de un año cualquiera?, (p. 34).

Esta identidad es cuestionada en términos del alma y no del cuerpo, del tiempo del ocio y no del trabajo (el trabajo será después objeto del recuerdo) y así lo hace porque Adán es un poeta y un poeta, es sabido, es puro espíritu, alguien no convencional, su creación no es un trabajo y su alma no es igual a la del resto de los mortales y aunque Samuel Tesler y él están enamorados Adán es el único que sufre por amor porque su sensibilidad parece estar más preparada para lo íntimo. Así, se presenta ante Ruth, la de "La Hormiga de Oro", como "un hombre de letras" pero ella lo reconoce como un poeta. Entonces, Adán debe explicarle:

Sí, pero nada fuera de lo normal. Obsérveme, Ruth. Ni vestigios de la sucia melena: un riguroso corte a la americana, baño frecuente, ropa deportiva. ¿Este sombrero? Bah, no le haga caso: es un anacronismo [...] Ninguna deformación profesional, al menos de las visibles - concluyó Adán - y, sin embargo, quedan los otros: un atento papar de moscas líricas, olvidos culpables [...], (p. 94, resalto yo).

Este relato de identidad arma una subjetividad sobre un estereotipo cultural muy fuerte, muy arraigado: Adán Buenosayres

dice que no usa el habitus -el hábito que hace al monje- que no se viste como un poeta, que no se uniformiza. Todo cuanto más diferenciado quiere parecer es cuando señala más enfáticamente su procedencia cultural y el reconocimiento de esa desarmonía resulta humorístico y politizable.

El humor en AB está estrechamente ligado a los relatos de identidad: contruidos en base a estereotipos culturales heredados, repetidos, en su interior se instala, sin embargo, un mundo de diferencias. Cuando esos estereotipos entran en contacto con otros, sus portavoces van a ser siempre una suerte de combatientes, se va a desatar alguna forma de beligerancia, de violencia, un deseo de imponerse, un ejercicio del poder y en estos factores siempre se enreda el humor.

Si en el Capítulo 2 dedicado a Historia funambulesca del profesor Landormy veíamos qué rasgos adquirirían las diferencias al volverse humorísticas, en este procuraremos analizar qué estereotipo funda las diferencias, qué juego hay entre ellos, si aparecen transformados o no, al servicio de qué son puestos y de qué modo son la vía abierta para una lectura política. Dos de las características más prominentes del estereotipo son:

· hacer pasar la diferencia por rareza, excentricidad o locura.

camuflar la violencia social que conlleva aunque de su uso no dependa, necesariamente, la exclusión.

Cuando Adán Buenosayres y Schultze emprenden el viaje al infierno (Libro Séptimo), Adán dice:

Con este raro Virgilio tomé una vez más la ruta de Saavedra, el día y año referidos poco antes de la medianoche, (p. 475).

Podemos preguntarnos: ¿Schultze es raro porque no es completamente él mismo al parecerse a Virgilio? La rareza, ¿es un problema de semejanzas o de diferencias? Y, por último, ¿qué es una rareza?:

Raro: poco común o frecuente (Sinón.: **extraordinario, extraño, insólito, irregular**. V. tb. **excepcional**)// Singular; extraño: **enfermedad rara** (Sinón. V. **Inusitado**)// Insigne, muy notable: **las raras cualidades de un escritor**// Extraño, extravagante: un hombre muy raro (Sinón.: **estrafalario, estrambótico, fantasmagórico, fantástico**. V. tb. **caprichoso**) ⁴².

⁴² Pequeño Larousse Ilustrado, Buenos Aires, Larousse, 1985.

Puede decirse que la identidad es un cierto ordenamiento de las diferencias, las suficientes para construirla y sin pasar un límite; por lo tanto, hablar de identidad convoca las diferencias: la identidad es la diferencia descubierta cuando se produce la confrontación entre dos sujetos que comparten algo que los hace, en cierto sentido, "semejantes".

Pero, cuando las diferencias proliferan, son excesivas o desbordantes, constituyen, para bien o para mal, una "rareza" y si se extreman más engendran un "monstruo", un ser cuya forma difiere de los demás de su especie. En el límite mismo de la rareza y el monstruo se arma el relato de identidad de Samuel Tesler, el inmigrante judío, y tratándose de límites no está lejos el humor. La monstruosidad de Samuel Tesler supone una suerte de "deformidad" física, de fealdad y animalidad que atrae la atención sobre su cuerpo y "tan pronto como interviene la preocupación por el cuerpo, es de temer una infiltración cómica"⁴³. Asimismo, la rareza nos remite a lo "no familiar", a lo poco común, a lo nuevo, inusual, inesperado o temible (como estudia Freud en Lo siniestro): el relato de identidad de Samuel Tesler está sostenido por la tensión existente entre el estereotipo cultural y la presentación de un sujeto como si escapara a cualquier modelo cultural, como un excéntrico dominado por

⁴³ H. Bergson, op. cit., p. 47.

incongruencias, para nada siniestro pero no familiar y "de temer". Esto es producto de dos características prominentes del humor: que confluyen en él elementos que pertenecen a series heterogéneas y que manipula u opera con la cultura nacional. Si la heterogeneidad y la localidad caracterizan al discurso de la cultura, AB y estos relatos de identidad hacen, a través del humor, una lectura "regional", "local" de los fenómenos culturales. La cultura es lo que está allí: una posibilidad y un terreno para la explotación de las diferencias; la cultura no como identidad, cuerpo único sino como una instancia lúdica, como articulación de esas diferencias.

Cuando Irma abandona la habitación de Adán, éste sale y va a visitar a su amigo Samuel Tesler (Capítulo II) para lo cual no debe subir ni bajar. Llega hasta su habitación, golpea la puerta, Samuel no le contesta porque está durmiendo aunque es el mediodía:

Koriskos no responde - se dijo Adán - Koriskos duerme, (p. 40).

Desde el comienzo en que Adán le da otro nombre todo este relato mostrará a Samuel en sus diferencias y por eso es

importante reconocer que está armado por la mirada de Adán, por su versión. Adán observa los objetos, percibe olores, espía minucias hasta visualizar el cuerpo de Samuel y, finalmente, habla con él. Así, ordena que sus sentidos se le adelanten para captar "detalles de la guarida" que huele mal; oye "los ronquidos del dragón" y, por último, lo ve y describe su fealdad y suciedad:

Su cara inexpresiva como la de los faroles apagados y la de los muertos, brillaba toda cubierta del sudor graso que la tarea de dormir le producía, (p. 45).

Este dragón que duerme en una guarida y mueve el anca, este animal sucio, haragán, perjuro y feo, además, no paga sus deudas. La salvaje exposición del estereotipo cultural xenófobo y antisemita parece un exceso nacionalista. Samuel Tesler pertenece a un "cenáculo rival" y eso lo convierte en un enemigo (Adán piensa "cuán indefenso parecía su enemigo", p. 42). Esto modaliza un poco el sentido: si lo que hace la novela es poner en cuestión "lugares" de la cultura nacional también ubicará en esos lugares sujetos que los representen y peleen por sus posiciones. Las disputas adquieren diversas formas y una de ellas es la lucha por la interpretación: Samuel no paga las

cuotas que le debe a doña Francisca y según él ella no lo deja dormir por esa razón. Sin embargo, Adán interpreta los hechos de otra manera:

Estudiemos a doña Francisca [...] Doña Francisca tuvo un marido (R.I.P.) que se levantaba todos los días a las cinco y se acostaba todas las noches a las veintidós en punto. El consorte de doña Francisca (todo el barrio lo sabe) iba de cuerpo infaliblemente a las seis horas y treinta y nueve minutos, reloj en mano.

- ¿Y ha podido morir esa joya de hombre? -le interrumpió un Samuel incrédulo.

- Murió tempranamente -respondió un Adán contristado- Jóvenes mueren los elegidos de los dioses, (p. 49).

Adán opone otra versión a la de Samuel y de la confrontación pueden sacarse dos conclusiones:

Samuel y Adán viven en la misma pensión pero sólo Adán conoce los detalles del pasado y de la historia familiar de doña Francisca que, aparentemente, son conocidos también por todo el barrio menos por Samuel. Adán ostenta, pues, un **saber mayor** que usa para hacer su lectura de los hechos.

La interpretación de Adán es la que prevalece; o sea, Adán, el maestro, no sólo sabe más sino que **interpreta mejor**.

La lucha que se entabla entre Adán y Samuel a lo largo de la novela tiene una primera vuelta que es esta **pelea por la interpretación, por la atribución de sentido** y la que triunfa es la que conjuga un estereotipo y el humor: Samuel piensa que doña Francisca no lo deja dormir resentida porque él le debe; Adán enfoca la actitud de la mujer desde la posición de la mujer sometida a la repetición de los ritmos biológicos de su marido; el **diferendo** no es más que un combate interpretativo.

Adán "ve" a Samuel desde el lugar del estereotipo cultural o su perspectiva coincide con él; después, será la superioridad de una lectura lo que los instale decididamente en el campo de la cultura: en ella todo es lucha interpretativa y el predominio poco tiene que ver con la verdad o, por lo menos, no es la verdad lo que está en juego⁴⁴. La victoria de la interpretación propia por la que se pelea está más bien relacionada con esas formas congeladas, difundidas y, por eso tan brutales, de la verdad como son los estereotipos.

Pero también hay otros combates. Samuel Tesler está enamorado de Haydée Amundsen como Adán lo está de Solveig pero Adán tiene el derecho de guardar el secreto o de no pronunciar

⁴⁴ Ver F. Nietzsche, Sobre verdad y mentira, Madrid, Tecnos, 1990, p. 67 y ss.

el nombre que ni siquiera revela en el "Cuaderno de tapas azules" en tanto que la historia de Samuel, sus devaneos, encuentros y desencuentros son objeto del relato. En ese amor, más que una imposibilidad parece haber una falta de coincidencia que podría resolverse en cualquier momento ⁴⁵; en cambio, la historia de Adán con Solveig es distinta: ella es una adolescente que se siente atraída por Lucio Negri, sentimiento asordado en sutilezas que opacan la contundencia del rechazo.

El amor lo lleva a Samuel a hacer algo vituperado por el grupo cultural:

- Figurate -dijo- que llegué a escribirle un soneto.

- ¡No puede ser! -exclamó Adán escandalizado.

- ¡Un soneto yo! ¿Te das cuenta del ridículo?

Desde luego no te lo voy a leer, (p. 66).

Samuel confiesa una práctica que él mismo -como el otro- considera inaceptable, ridícula y se hace partícipe de un juego

⁴⁵ "La declaración es imposible. Hay días en que llego a su casa hecho un Trovatore, con la boca llena de frases que harían enternecer a una estatua: la declaración es inminente, lo adivino y mi rostro adquiere ya delicados matices de Tristán e Isolda. Entonces, ¿qué sucede? Pues nada, que justamente ese día la criatura está de buen humor y lejos del trance idílico que yo necesitaba. Y si, por el contrario, llego a su casa en un trance de vulgaridad irremediable, la pobre mujer sufre un ataque de romanticismo que voltea", (p. 65).

de legitimación (por eso le cuenta a Adán algo que podría haber callado), le da al otro la posibilidad de que ratifique su lugar y él se coloca en la posición del que acata sin acatar del todo, sobre un borde que así resulta humorístico ⁴⁶.

Por fin, Samuel termina su relato amoroso con una propuesta:

Acaricio entre otras, la idea de fomentar el suicidio amoroso. Desde luego, no es el burgués y pedestre, sino el original y sublime. Ahí está tu caso, por ejemplo: si quisieras ayudarme un poco te ahorcarías de un ombú, en Saavedra, no sin antes dejar clavada en el tronco una epístola en octavas reales (tiene que ser una obra maestra), donde le explicarías al comisario los motivos de tu fatal resolución, (p. 67).

La idea de Samuel Tesler y la respuesta de Adán Buenosayres son humorísticas por varias razones: la invitación de Samuel por lo insólita e inesperada, tiene toda la fuerza de una sorpresa que al desplazar al otro al centro del relato, hace de él una

⁴⁶ Una vez más, se muestra en toda su importancia el lugar del otro. Como dice H. Bhabha, "El sujeto del discurso cultural está constituido a través del locus del otro", Nation and Narration, London and New York, Routledge, 1990, p. 303.

víctima. En realidad, Samuel Tesler intenta un ensayo de contrato, fórmula que concede a las partes el derecho a recurrir a algún tipo de violencia ⁴⁷. El humor opera un deslizamiento y, así, debería ser Adán quien la ejerciera sobre sí mismo. Adán rechaza la propuesta y aduce tres motivos: primero, porque "no está en vena"; segundo, porque no le gustan los ombúes y su sombra es poco saludable y, por fin, porque "tu metejón con Haydée te hace igualmente digno de la horca y la epístola". Las respuestas son absolutamente independientes, cada uno de los argumentos es válido por sí mismo y excluye a los demás. Adán aísla y constituye una suma allí donde sólo es posible una alternativa; instaura una lógica diferente que altera el "sentido común" ⁴⁸ (acorde con la invitación de Samuel) y, así, logra "desengancharse" del otro en una escaramuza que no deja de resultar violenta.

Samuel y Adán siguen conversando. Afuera se oyen risas. Samuel cree que son gritos y Adán tiene que explicarle quiénes son los que se ríen (los albañiles italianos) y de qué se ríen (del quimono de Samuel). Entonces, Samuel se asoma al balcón, ve a "la bestia itálica" (así los llama), les hace tres o cuatro

⁴⁷ W. Benjamin, Para una crítica de la violencia, Madrid, Taurus, 1991, p. 33 y ss.

⁴⁸ "En el sentido común hay una cuestión de algo 'no común', fuera de lo ordinario, de algo singular", J. F. Lyotard, "Sensus Communis", Paragraph, 11, 1988, p. 5.

véces un corte de manga y los albañiles le contestan de igual manera: "se habían entendido".

Samuel se entiende bien con los que están abajo, extranjeros que trabajan, a través de una forma gestual, pre-lingüística, cultural de comunicación; entre ellos se cruzan la risa burlona, el ademán casi insultante y, finalmente, la risa compartida. La beligerancia, los enfrentamientos, son constantes en AB y la amistad está siempre amenazada por un conato de pelea que, por lo general, se detiene o se interrumpe para poder seguir discutiendo, mostrando las diferencias. Samuel Tesler, uno de los que no trabaja y se dedica a debatir, a hacer una recorrida, una lectura de ese gran texto que es la cultura nacional, interpreta cabalmente el lenguaje de los otros, extranjeros como él. Por eso la risa: uno y otros festejan el entendimiento y la continuidad de las diferencias, es decir, que Samuel vuelva a la charla y los otros al trabajo.

El estereotipo sobre el que se construye el relato de identidad del judío -sucio, deudor, etc.- cumple una doble función: por un lado, **apuntala las diferencias** y, al mismo tiempo, a través de él **se repite, retorna algo impersonal, extraño al texto, conocido y anónimo, polémico, cultural**. Cuando se cuelan los estereotipos surge la confrontación concebida ya no como pelea por la posesión de tal o cual idea sino por la

posición que les da el estereotipo. Cuando Adán entra a la habitación de Samuel y como éste está dormido y no puede oírlo, le adjudica otro nombre (Koriskos), le quita la marca, lo propio de la identidad; aparece así una subjetividad atravesada por un haz de estereotipos culturales, por la rivalidad siempre latente en ellos, por la violencia de haber sido hechos por los otros, para los otros (esto se dramatiza cuando se dice que Samuel pertenece a un "cenáculo rival"). La explotación de los estereotipos culturales es algo que el humor maneja a la perfección y la dualidad a la que me referí permite conjugar la amistad y la enemistad que tiñe todos los vínculos de AB ⁴⁹.

Si el relato de identidad de Samuel Tesler está armado por la mirada de Adán y por sus preguntas, Adán, en cambio, como no tiene interlocutor válido se pregunta a sí mismo por su propia identidad y el relato que se desencadena no pone delante de sí a nadie que lo interpele, pueda derrotarlo en una interpretación o sepa más que él y, en tanto poeta, se da características que escapan al estereotipo: no es sucio, no luce melena y los que conserva son triviales, casi simpáticos. Una vez más, surge la ambivalencia del estereotipo: usado para degradar o enaltecer,

⁴⁹ "Ni la cara bonacible de Samuel, ni su gesto pacífico, ni la dulzura de su voz engañaron al visitante: demasiado conocía él las virtudes proteicas de aquel rostro, su maravillosa capacidad de metamorfosis y la rapidez temible con que el dragón acomodaba y desacomodaba sus músculos faciales para construirse una cabeza, destruirla en un soplo y componerse otra según lo requieren las cambiantes alternativas de la lucha", (p. 47).

cuando aparece siempre hay que volver a pensar su función que no está definida de una vez y para siempre:

Lo que sorprende desde el principio en el clisé, es una cierta ambivalencia de función. "Juega" en relación al texto como una clavija mal adaptada, y al mismo tiempo lo "desborda". Como sistema signifiante parece a la vez que se integra a la narración [...] y que participa de un otro "texto", "texto cultural" exterior al relato y que confiere al clisé una especie de autonomía, haciendo así nacer una suerte de cuerpo extraño en la narración ⁵⁰.

En el caso de Samuel Tesler, el estereotipo señala, por lo menos, una animosidad cultural; en el caso de Adán, instaaura la preeminencia del argentino, su singularidad y todo lo que en él es único.

Adán recuerda a su madre metonímicamente: las manos que a un tiempo pueden zurcir y dar amor:

[...] las manos de su madre, las manos de acari-

⁵⁰ L. Jenny, "Structure et fonction du cliché", Poétique, N° 12, 1972, p. 495.

ciar, zurcir, peinar y hacer la corbata, las pobres y tristes manos infatigables, (p. 29).

Si madre hay una sola, como la mía no hay, parece decir Adán y las madres de AB jamás alcanzan esa imagen beatífica. Por ejemplo, la madre de Ruth:

Y en el instante mismo en que una embriaguez compartida los acercaba sin remedio, se oyó en la trastienda un arrastrarse de zapatones, y entre las cortinas verdes apareció la cabeza de doña Sara. ¡El Cuco! Más que contestar doña Sara ladró el saludo torpe que Adán Buenosayres acababa de dirigirle: fue un ladrido que valía una invitación a retirarse con armas y banderas, (p. 100).

o la madre de Marta Ruiz que en la tertulia de los Amundsen explica minuciosamente qué es un bolo fecal y que ella tenía uno del tamaño del huevo de un avestruz.

Entonces, a este argentino singular se le da un relato adicional, un **relato de sus orígenes** que también tiene Samuel Tesler, el extranjero (los demás o tienen suficiente prestigio como para no necesitarlo o son mujeres) y los dos relatos van a funcionar como polos ejemplares.

Adán es nieto de inmigrantes. Sus abuelos maternos, Ursula y Sebastián, eran españoles, vascos, que dejaron su país "por su naturaleza migratoria"; sus abuelos paternos, Charles y María, eran franceses que emigraron por razones políticas: el abuelo fue desterrado durante el reinado de Luis Felipe por sus ideas republicanas. Las razones políticas hacen de estos inmigrantes, exiliados; sin embargo, la politización es aún más intensa y conflictiva en el primer caso: Adán recuerda que el abuelo Sebastián era memorable por sus relatos y, entonces, se refiere a uno: al que el abuelo hacía sobre su pasado de contrabandista en época de Rosas y su confesión:

El abuelo ha sido apresado por la Mazorca: heridos están sus hombres, incendiada su ballenera de contrabandista. Entre dos mazorqueros (escapados tal vez de la novela "Amalia") el abuelo se dirige a la residencia del Ilustre Restaurador [...] Y de repente, ahí no más, el abuelo se topa con el mismísimo don Juan Manuel [...] -"¿Con que vos sos el vasco sinvergüenza que trae mercaderías del Paraguay?", le dice al fin don Juan Manuel [...]

- "Soy buen federal", responde el abuelo, y no miente [...] - "Suéltenmelo no más", les dice. Y

agrega - "Es un vasco lindo", (p. 32, resalto yo).

Este pasaje flota en la ambigüedad. La historia es verdadera en el sentido de que no es un invento de Adán y él la recuerda así pero no se sabe si es "un cuento" del abuelo, ficcionalidad acrecentada con la referencia a Amalia; por otro lado, los contrabandistas en época de Rosas pasaban unitarios a la Banda Oriental, o sea, eran conspiradores, opositores políticos. Sin embargo, el abuelo se considera "buen federal" y "no mentía" pero, don Aquiles, el maestro de Adán, cuando Adán hacía ese relato "aprovechó la coyuntura para enseñar que Rosas había sido un 'déspota cruel'".

Las palabras entre comillas ambigüizan aún más porque distancian pero también resaltan y si en Canela la referencia a Rosas estaba mediada por Sarmiento aquí la mediación de Amalia atempera un exceso de lo nacional que parece incrustarse cuando se convoca a Rosas pero, además, existe otra cuestión: si los hijos de los proscriptos constituyeron la generación del 80, ¿qué sucede con un nieto de un inmigrante "buen federal" y de un exiliado "republicano"?; ¿qué resultará de esa mezcla? Acaso, el argentino que está solo y espera, como se define el mismo Adán:

Sereno y estudioso, Luis Pereda se dirigió a

Buenosayres:

- De acuerdo con ese punto de vista ¿cuál es tu posición de argentino?

- Muy confusa -le respondió Adán- No pudiendo solidarizarme con la realidad que hoy vive el país, estoy solo e inmóvil: soy un argentino en esperanza. Eso en lo que se refiere al país, (p. 166).

Es posible. Pero esa "visita" al pasado como a un sitio extraño y ese traerlo al presente estetizándolo es un gesto conciliador ⁵¹, de anulación de las diferencias ⁵²: esos inmigrantes hicieron la nación y, por eso, tienen un lugar en la historia y si en la actualidad la situación es distinta lo es en la medida en que los que cuentan son los nietos de esos extranjeros, a los que reverencian pero son el pasado, ya están muertos y, por lo tanto, ahora les toca a ellos hacer la cultura

⁵¹ David Viñas se refiere al gesto de conciliación de Marechal en estos términos: "Su cristianismo creía en la posibilidad de instaurar un ordo nuevo por yuxtaposición de los contrarios, por 'conciliación' o por amorosa fusión de los opuestos. En una última lectura, no era más que la transposición de la tertia via escolástica a la tercera posición del peronismo", en "Cotidianeidad, clasicismo y tercera posición: Marechal" en De Sarmiento a Cortázar, Buenos Aires, Siglo XX, 1974, p. 98.

⁵² G. Jusdanis, Belated Modernity and Aesthetic Culture, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p. 162: "La cultura nacional tiene asignada la tarea de homogeneizar las diferencias estetizándolas en una fraternidad trascendental".

nacional, discutirla, polemizarla.

El relato de los orígenes de Adán refuerza su identidad y convoca a los inmigrantes, figuras casi patricias, intocadas mientras están lejos o se los pueda reconocer por sus marcas diferenciales: lengua, costumbres, cultura. En AB el problema lo constituyen los inmigrantes que se "desmarcan" -el gallego que no se hizo mozo y adoptó el lunfardo en su afán de acriollarse- o los hijos de inmigrantes vivos que aparecen como si fueran delincuentes: la hija de la Chacharola, la vieja "de corazón siciliano" es "una milonguera, una víbora" que le robó a su madre para escaparse cortando así una cadena, alterando un orden y dejando de pertenecer para convertirse en la "mal agradecida", si se quiere, un estereotipo más.

La pregunta no recae, pues, sobre los inmigrantes (padres o abuelos) que a fuerza de trabajo o de luchas políticas hicieron la nación sino sobre los nietos o los hijos y lo que importa es su grado de participación en la cultura nacional y no en el trabajo ⁵³. La identidad se define por la posibilidad de

⁵³ Así aparece en AB otra línea de la literatura nacional y una respuesta diferente: si el grotesco de Discépolo planteaba el enfrentamiento entre los padres inmigrantes y los hijos con un punto de fractura que era el trabajo, acá está claro que los padres o abuelos inmigrantes ya no tienen nada que hacer siempre que los hijos o nietos hagan la cultura nacional y los respeten, es decir, los mantengan en esa distancia que los aloja definitivamente en el pasado. La hija de la Chacharola es una ingrata que le roba a su madre, la abandona y la obliga a seguir trabajando; la convierte en un personaje del grotesco y, por eso, ella que habla en italiano, cuando los niños la molestan recordándole las acciones de su hija traduce el único insulto posible: "- Son unos hijos de puta", (p. 80).

contar y para poder hacerlo hay que tener un pasado donde, necesariamente, están los padres inmigrantes a los que no se debe negar porque son parte de la historia y de la literatura nacional. "Desubicarse" es negar a los padres, salirse de la historia, no tener identidad, no participar de la cultura y, en consecuencia, no tener nada que contar y, sobre todo, correr el riesgo de volverse un estereotipo. Que los hijos son los cuestionados se corrobora en la presencia de los niños: cuando aparecen, la pelea lo hace con ellos, violenta, frontal, como en el caso de Juancho y Yuyo; después se pliegan las madres para discutir otros asuntos y, por último, el barrio entero hasta la intervención policial.

Schultze (él mismo extranjero o hijo de extranjeros) no tiene padres a los que referirse pero sí un ente de su invención, el Neocriollo, una ficción de lo nacional, una especie de Superman creado ante la imposibilidad de encontrar la "fuente de lo nacional"; la falta de un pasado que le permita relatar la suple con esa suerte de paternidad cultural ⁵⁴. Entonces: para tener identidad y poder narrar hay que participar de la cultura

⁵⁴ Por lo demás, el Neocriollo es una "criatura" que Schultze describe así: "[...] Imagínense una nariz enorme, de ventanas abiertas y palpitantes, libre de pelos y de mocos.

- Ya empezó con sus asquerosidades -rezongó Ethel.

- Ahora bien -concluyó Schultze implacable-, sus órganos de la generación estarán signados así: los testículos por Venus y el penis por Mercurio. Describiré su forma.

Pero Ethel Amundsen, espléndida en su arrebató, se había puesto de pie.

- ¡Schultze! -lo intimó- Una palabra más y lo echo de la tertulia", (p. 139).

pero también es necesario tener en sí algo del otro, del extranjero que hizo la nación, que fue un héroe de la literatura nacional y que forma parte de la historia personal (Mr. Chisholm a quien le recuerdan que "Inglaterra no es el extranjero, ¡Inglaterra es el enemigo!", sin embargo es aceptado porque contribuyó a la crianza de los Amundsen cuando murió el padre y es el extranjero de las tertulias).

Hay otro relato de orígenes que sostiene un relato de identidad y es el de Samuel Tesler, el extranjero nacido en Odesa. El problema es que al ser él mismo extranjero el relato de sus orígenes no puede prestigiarlo sino que lo confirma como extraño. En su relato de identidad hay un contrapunto, un juego de dos voces que se disputan aspectos de la identidad de Samuel Tesler: una lo humaniza y la otra, la propia, lo presenta como un ser sobrenatural. Si la ficción en el relato de Adán Buenosayres estaba alejada porque pertenecía al abuelo y en ella se mezclaba la historia y la literatura nacional, las líneas que "ficcionalizan" el relato de Samuel Tesler están encabalgadas en dos tradiciones: se cree descendiente de Abraham y del rey Salomón pero también, por momentos, se ve como Santos Vega. Pero este relato no hace más que acrecentar el estereotipo y si antes era sucio, maloliente y un animal, ahora es un perjuro y el narrador es quien aclara que había nacido como todos los

mortales:

Bien que su padre fuera un discreto remendón de violines y su madre apenas una dulce tejedora de cáñamo, Samuel Tesler afirmaba descender en línea recta de Abraham el patriarca y de Salomón el rey; cuando alguno ponía en duda el carácter sacerdotal de su estirpe, exhibía su frente rugosa en la que juraba y perjuraba sentir los dos cuernos de los iniciados. Un lustro apenas tenía cuando emigró con su tribu y sus dioses a las tierras del Plata, donde creció en fealdad y sabiduría [...] y gracias al más asombroso de los mimetismos llegó a considerarse un aborigen de nuestras pampas, hasta el extremo de que, mirándose al espejo, solía preguntarse si no estaba contemplando la mismísima efigie de Santos Vega, (p. 42, resalto yo).

Samuel Tesler miente, fabula sobre su origen; jura y perjura: jura muchas veces pero también, podría ser, jura en falso, falta a la fe, traiciona y así se convierte en un judío perjuro. Si en el relato de los orígenes de Adán Buenosayres lo

"ficcional" de sus ancestros pasa por Amalia, en el de Samuel Tesler es él mismo quien inventa o cree ser un descendiente de Santos Vega y si sus padres estuvieron alejados del pasado nacional que se dibuja para los abuelos de Adán, sin embargo, en el fragmento en que dramáticamente aparecen expuestas las aspiraciones de sus padres (el padre quería que pusiera un comercio y la madre que fuera doctor en medicina) está "invertida" una línea del teatro nacional argentino desde Gregorio de Laferrère a Florencio Sánchez y parodia desde el diálogo teatral el deseo de ascenso social de los padres inmigrantes.

De Adán se sabe que es maestro y que faltó al trabajo; en cambio, la ocupación de Samuel Tesler es enigmática o bien, decididamente, no trabaja y el ocio al que se entrega se debe al cansancio de haber sido. Samuel no se pregunta por su identidad o no duda de ella como Adán a pesar de estar seguro de haber tenido muchas y diferentes vidas:

[...] pues declaraba solemnemente haber sido faquir en Calcuta, eunuco en Babilonia, esquilador de perros en Tiro, flautista en Cartago, sacerdote de Isis en Menfis, puta en Corinto, usurero en Roma y alquimista en el París medieval [...], (p. 44).

Samuel Tesler no paga sus deudas no porque sea un avaro y se guarde el dinero (se salva así del estereotipo) sino porque no trabaja. En AB los que trabajan son los otros: los inmigrantes, las mujeres; ellos, necesitan la supresión del trabajo y la disponibilidad del tiempo para **recorrer los espacios, agotar las formas de socialidad** (prostíbulo, tertulia, paseos, cena, velorio), **cuestionar la propia identidad** y, sobre todo, **pelear y divertirse debatiendo la identidad cultural** ambas inextricablemente enlazadas; además, como no trabajan, no son propietarios, no tienen nada que perder y como no tienen o mantienen familia, gozan de una suerte de **irresponsabilidad** que los exime de **responder ante** y alimenta los juegos de intereses y desintereses (de Schultze se dice que tiene un taller o estudio donde se dedica a sus investigaciones, a la astrología, etc.).

La ausencia de cualquier tipo de sujeción les permite recorrer los espacios, entrar y salir a su arbitrio, aventurarse por otros lugares sin sanción de límites ni restricciones excepto las que ellos mismos se imponen, con la entera libertad de usar su tiempo para discutir y, a la vez, completamente atados a la cultura. Nunca como en AB se ve tan claramente que los sujetos **son y ocupan diferentes posiciones**, pueden hacerlo, son libres y, al mismo tiempo, **están sujetos** en fuertes jaulas de las que no es fácil escapar, esclavizados por los estereoti-

pos culturales ⁵⁵. Esta tensión, la presión de la cultura, su sello indeleble aparecen en el humor de AB y con gran fuerza en tres puntos:

. en las identidades subjetivas construidas sobre estereotipos culturales reconocidos, asumidos o denostados pero apropiados (así, de Samuel Tesler se dice que fue alquimista y usurero);

. en las luchas interpretativas donde cada sujeto defiende una posición más o menos atada a un estereotipo, complaciente con él, juguetón o irónico;

. en la constatación de que no es el trabajo sino la cultura la que permite narrar o, mejor dicho, AB cuenta el trabajo de narrar la cultura nacional.

2- Los "lugares comunes"

El humor modela subjetividades -específicas de cada textualidad-, construye pacientemente sujetos; éste fue uno de los temas que ocupó el apartado anterior dedicado a las subjetividades implicadas en las claves, ocultas y modificadas por ellas y las maniobras realizadas sobre ese rasgo peculiar de

⁵⁵ "El término sujeto designa un conglomerado de posiciones (posiciones del sujeto) atravesado por componentes inconcientes, culturales, etc.", Paul Smith, Discerning the Subject, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, p. 157. Ver también: Anthony Guiddens, The consequences of Modernity, Stanford, Stanford University Press, 1990; Eduardo Cadava, Peter Connor, Jean Luc Nancy, Who comes after the Subject?, New York, Routledge, 1991; Roland Quilliot, "La fascination moderne de l'impersonnel", Penser le Sujet Aujourd'hui, Paris, Centre Culturel International de Césiry-la-Salle, 1988.

la cultura que son los estereotipos. Ahora nos detendremos especialmente en la lengua de AB, en uno de sus usos que aúna la cultura y el humor: **el clisé**. Es decir, si para considerar los relatos de identidad observamos en los estereotipos culturales, para estudiar las distintas modalidades de intercambio de lenguaje nos centraremos en **el clisé**, punto clave de la novela y del humor. AB está saturada de lugares comunes, de formas congeladas, de frases hechas y de modos de nominación convencionales y ella misma termina queriendo proponer un **nuevo repertorio de lugares comunes, ofreciéndose en un caudal de proverbios "originales"**.

Uno de los aspectos que entra en un terreno de incertidumbres, deslizamientos, dobleces y marginaciones cuando del humor se trata es, ya lo dijimos, el sentido. Cuando en AB nos referimos al "lugar común" estamos hablando tangencialmente del "sentido común": si **tener sentido** es aludir a alguna forma de entendimiento, reflexión o razonamiento, **tener sentido común** convoca un tipo de pensamiento correcto compartido por un gran número de sujetos y se implican la comunidad y la ley. El sentido común es un sentido imperceptible al intelecto y en él hay algo "no común", fuera de lo ordinario, algo singular ⁵⁶.

⁵⁶ Jean F. Lyotard dice en "Sensus Communis": "La idea del sentido común [...] es un concepto para el cual no hay una intuición correspondiente en la experiencia" (p. 16).

El clisé es también un estereotipo pero reservo esta designación para los usos de lenguaje: el clisé es algo trillado, muy usado pero que se destaca con fuerza y nunca pasa desapercibido:

El clisé es simultáneamente nuevo y ya conocido, percibido en el texto y en un metatexto memorial⁵⁷.

Saber cuándo y para qué se usa, captar si actúa como cita o referencia a determinado nivel social, a determinadas manifestaciones culturales; analizarlo, porque serán estos factores los que entran en juego cuando aparece el clisé y son los que lo vuelven polémico.

Así como Marechal narrativiza los estereotipos culturales, monta una historia sobre ellos y los explota hasta convertirlos en monstruos, objetos desnaturalizados, justamente a ellos que querían pasar por lo más naturalizado del mundo y también lo hace con los clisés, abusa de ellos de tal forma que no es posible no sentir curiosidad por su procedencia, por sus peculiaridades que no son identificables porque no pertenecen a nadie; colorean el lenguaje, le otorgan una marca social, lo

⁵⁷ Michael Rifaterre, Ensayos de estilística estructural, Barcelona, Seix Barral, 1976, p.204.

localizan; al mismo tiempo, no son coyunturales; son "oportunistas", formas genéricas de nominar y, por lo general, aluden a otro tiempo, a otra gente; frecuentemente, son usados por los otros (por los que no son del grupo), para los otros. El clisé suele ser de origen popular y, así, es identificable en el texto pero de difícil atribución nominal.

Hay un momento, una circunstancia de AB que reúne estas representaciones coaguladas; ya no los estereotipos culturales sino la lengua como clisé: el velorio de Juan Robles (Libro Tercero). Allí van los siete amigos. Adán Buenosayres, Samuel Tesler, Franky Amundsen, del Solar, Bernini, Schultze y Luis Pereda asisten al velorio de Juan Robles en su casa de Saavedra y para llegar hacen un camino poblado de inconvenientes.

Es una aventura nocturna por los suburbios y no es gratuito que se designe a Saavedra como "región fronteriza": la aventura en AB más allá del canon (Homero y Joyce) es una excursión para encontrar la lengua del otro y las diferencias; para emprenderla precisan un grado de acuerdo, es decir, el proyecto necesita un cierto consenso en cuanto a la voluntad de realizarlo. Finalmente, nadie se opone: para eso son amigos.

El paseo y el velorio, no anunciados en el Libro Segundo, reúnen muchas características que hacen de ellos un pequeño compendio de cómo opera Marechal para producir humor a partir de

algunos aspectos de la cultura nacional. La **aventura**, forma que la novela adopta para narrar las diferencias, suceso extraño y andanza, tiene cuatro rasgos íntimamente relacionados que parecen relevantes:

· En la aventura, por debajo de ella, corre el río de la invención, es decir, algo totalmente nuevo y, al mismo tiempo, reconocible y explotable: hacen por primera vez un recorrido para encontrar sólo cosas que ellos remiten a la convención, que les recordarán una historia común, su pertenencia a una cultura, a una tradición. Pero, para ser una aventura debe ser única, irrepetible porque cada aventura como cada invento supone un momento inaugural.

· La aventura implica **traspasar un límite**, ir a Saavedra, "región fronteriza" y cuando se habla de límites las normas, interdicciones y conflictos no están lejos y se hacen evidentes cuando deben respetar la legalidad del otro, sus costumbres y entender su lengua. Una frontera separa lo propio de lo extraño, lo conocido de lo desconocido, lo común de lo diferente. Cada espacio en AB es un fragmento de la cultura nacional y las partes no conviven armónicamente. Son zonas en litigio:

En la ciudad de Trinidad y puerto de Santa María de los Buenos Aires existe una región fronteriza donde la urbe y el desierto se juntan en un

abrazo combativo, tal dos gigantes empeñados en singular batalla.

Saavedra es el nombre que los cartógrafos [...],
(p. 193, resalto yo).

Una aventura entraña un traslado a otro espacio y un peligro acechante, prestigiado o agrandado por las semejanzas que ellos le encuentran con algún personaje fabuloso, histórico o mítico. Otras veces, el peligro estriba en la cantidad de obstáculos hallados en el camino, en las escabrosidades del suelo porque una aventura es reconocimiento del terreno pero también es exploración y conocimiento. Estos sujetos son torpes a la hora de resolver las situaciones que se les presentan y allí radica gran parte del humor:

Afortunadamente, la voz de la prudencia se alzó en el desconcierto general; y al petizo Bernini cupo la gloria de levantarla. Con una lógica digna de otro siglo y una elocuencia que hizo recordar a los mejores clásicos, Bernini demostró a sus oyentes que sólo dos recursos les quedaban: o cruzar el zanjón (con tabla o sin ella) o deshacerse del camino andado, (p. 226).

o sufren accidentes. Franky Amundsen se cae al cruzar el zanjón, se embarra:

- Sí -dijo Schultze oliendo el barro con deleitación- Es el putrifango.

- ¡El putricofío! -rezongó Franky, perdiendo los estribos- ¡Estoy como para escuchar terminitos del neoidioma! ¡Mejor sería que me dieran algo con que limpiar esta basura!, (p. 229).

La aventura supone algún tipo de **violencia** que se manifiesta en discusiones, malas palabras ⁵⁸, viejas rivalidades, agrupaciones opuestas presente desde el comienzo mismo cuando Samuel Tesler y Adán Buenosayres empiezan a discutir por el Río de la Plata (Pereda piensa en un duelo a cuchillo o a cortaplumas); se reconcilian para volver a pelearse:

Y de pronto Samuel rompió a llorar como una Magdalena, acusándose de ser un borracho innoble

⁵⁸ Ven a un linyera. Schultze piensa que es un mago e imagina que es extranjero; por eso, le habla en distintas lenguas.

"Y entonces el hombre de la hoguera, mirándolos fijamente, dijo con voz tranquila:

- La puta que los parió.

Grande fue la sorpresa de todos al oír un lenguaje tan familiar en la boca del mago.

- ¡Eso es sánscrito puro! -exclamó Franky sin ocultar su delicia" (p. 232).

que acababa de insultar al mejor de los poetas amigos y de los amigos poetas. Adán, llorando a lágrima viva, juró y perjuró que Samuel no estaba borracho, sino más fresco que una rosa, y que sólo él, Adán Buenosayres merecía el deshonor de haber ofendido, por ebriedad, a un hombre de genio que se pelaba el culo noche y día estudiando las ciencias más abstrusas. Insistió Samuel en acusarse y volvió a responderle Adán; y como ninguno cediera en aquel generoso desafío, se trenzaron de nuevo y poco faltó para que se fueran a las manos, (p. 193).

La aventura continúa para llegar al "lugar común", el velorio de Juan Robles. El velorio, forma privada de sociabilidad alrededor del cuerpo de un muerto (un padre), se constituye en punto de concentración, espacio de encuentro de los que no trabajan y en ocasión para la charla. Ante la muerte que a "todos los iguala", surgen las diferencias e inmediatamente se producen agrupamientos: las Tres Viejas (Consuelo, Martina y Carmen); las Tres Cuñadas Necrófilas (Gertrudis, Dolores, Leonor); los hijos de Juan Robles (Juan José, María Justa, Mágina y la Beba, la ausente); los vecinos, y el "Parnaso de la ciollidad" reunido en la cocina y subdividido en tres bandos: /N

Juan José Robles, el taita Flores y el pesado Rivera; las "tres almas absortas": Bernini, del Solar y Pereda; y los "espíritus burlones, los eternos agnósticos": Adán Buenosayres, Schultze, Tesler y Franky Amundsen.

El "lugar común", el velorio, reúne la **heterogeneidad** y la **localidad** que caracterizan el discurso de la cultura y en esa "región fronteriza" se ponen en contacto la **lengua del barrio** que usa los **clisés**, el tango y la literatura, cierta literatura de Carriego y Borges.

Las mujeres, viejas sin sexo, feas, sin apellido, mujeres de barrio metidas en el rito de ocupar el tiempo acompañando a los familiares del muerto emplean los clisés; lenguaje de la ausencia, lenguaje de mujeres propietarias sin saberlo de unos depósitos de memoria inmemoriales que utilizan con destreza, "con propiedad", ese lenguaje tan difícil de identificar pero que a ellas las singulariza: nadie como ellas sabe usarlo. Las Tres Viejas tienen un nombre al que se le antepone el **doña**, título de dignidad que se le aplica a un nombre pero también característica de uso popular que confina a quienes lo llevan a una zona fronteriza entre la amistad y lo familiar: el vecino.

Las Tres Viejas y las Tres Cuñadas utilizan el clisé **para la muerte**: "los que todavía nos quedamos en este valle de lágrimas tenemos la obligación de vivir, hasta que nos llegue la hora", (p. 250); "¿qué mal habría hecho en este mundo para que

Dios lo hiciera sufrir tanto? ¡Pobrecito!" (254); "Todo es cuestión de tiempo. No hay mal que dure cien años" (254).

Si el velorio es una situación típica, recurrente, el modo de mostrar esa tipicidad y recurrencia es por medio del clisé que así pone nombre a las situaciones y permite manejarlas; muy cercano al proverbio, sirve "para el consuelo o la venganza, la admonición o la exhortación, para presagiar"⁵⁹.

En este uso para la muerte el clisé aparece como lengua común que no muestra peculiaridades, que se vuelve impersonal y desvanece la coyuntura: es rememoración fuera de toda referencia al origen.

El clisé no está afuera de la cultura sino que toda una cultura habla en los clisés. Es especialmente importante el uso que se hace para la "Otra", la hija de Juan Robles, la que se escapó robándole el novio a su hermana, "la hija menor, los ojitos del padre, una mosquita muerta, antojadiza como ella sola: culo veo, culo quiero", (p 246). La Beba, la "Otra", también es el tango:

Cascabel, cascabelito
ríe, ríe y no llores

⁵⁹ Kenneth Burke, The Philosophy of Literary Form, New York, Vintage Books, 1957, p. 253.

y cuando el hermano, Juan José, le dice - "Entrá, nomás - [...] Ahí lo tenés al viejo" está diciendo la primera estrofa de un poema de Carriego:

Entra sin miedo, hermana: no te diremos nada.
¡Qué cambiado está todo, qué cambiado! ¿No es
cierto?
¡Si supieras la vida que llevamos pasada!
Mamá ha caído enferma y el pobre viejo ha muer-
to... ⁶⁰.

Pero también un título y unos cuantos versos de Borges resuenan en la descripción que se hace de la Beba:

Tu historia cabía en la letra de un tango [...] y tenía perfiles de leyenda en la voz luctuosa de los malevos que ladran su melancolía frente a los incendiados crepúsculos de Villa Ortúzar!, (p. 276, resalto yo).

Si "los incendiados crepúsculos de Villa Ortúzar" es casi

⁶⁰ Evaristo Carriego, "La vuelta de Caperucita", en La canción del barrio, Buenos Aires, C.E.A.L., 1967.

el título del poema "Ultimo sol en Villa Ortúzar" ⁶¹, "Fundación mítica de Buenos Aires" ("Un almacén rosado como revés de naipes/brilló y en la trastienda conversaron un truco;/ el almacén rosado floreció en un compadre,/ya patrón de la esquina, ya resentido y duro") ⁶² se puede leer en otro fragmento de AB (referido a la Beba):

Ayer tu imagen aliviaba las horas muertas de los corralones, y presidía el silencio de los almacenes fantasmales cuando, sobre la mesa, un truco moría de pronto al desgano filo del as de espadas (p. 277).

Los clisés, esas instantáneas de la significación, nos permiten preguntarnos ¿así hablamos? ¿es ésa nuestra lengua cotidiana? El uso de los clisés para narrar a una mujer se mezclan con el tango y la literatura de Carriego y Borges puestas al servicio de un relato de identidad que en la Argentina es casi (o era) un mito nacional: la milonguera, la que dio el mal paso, "la hermana sin ley que volvía", (p. 276).

⁶¹ Jorge Luis Borges, "Ultimo sol en Villa Ortúzar", en Luna de enfrente, OBRAS COMPLETAS, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 71.

⁶² Jorge Luis Borges, "Fundación mítica de Buenos Aires", en Cuaderno San Martín, OBRAS COMPLETAS, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 81.

Entonces, esa literatura se emplea para narrar ese cuento viejo y naturalizado lo mismo que los clisés y la presión de un polo sobre otro arroja sombras de sospecha: ¿esa literatura usada como una forma de relatar lo que también puede hacer el clisé es como él algo congelado?

Si las identidades del argentino y del extranjero tenían que remontarse a los "orígenes", al pasado ⁶³, para encontrar en la literatura o en la historia al héroe que las gestó, para narrar la identidad de una mujer Marechal recurre a la lengua como clisé pero también al tango y a la literatura y con el mismo gesto le tributa un homenaje y, a la vez, la relega al pasado porque si nadie puede hablar usando esos clisés -sólo esas formas informes que son las viejas- que suenan como lenguas extranjeras, idiomas rudimentarios, la literatura que queda a ellos enlazada parece, por lo menos, pasada de moda. Por otra parte, si "el clisé extrae autonomía y coherencia de una otra parte que no nombra" ⁶⁴, cuando el relato de la hija menor de Robles se hace de literatura, se compensa la anomia de los clisés y esa literatura integra el relato de identidad de una

⁶³ "El pasado es como un país extranjero; allí hacen las cosas de manera diferente. Pero no es sólo como un país extranjero. Si uno lo piensa bien es también un país oculto e inaccesible. Uno sólo puede conocerlo por las marcas que ha dejado en el presente". Ernest Gellner, Cultura, identidad y política, Barcelona, Gedisa, 1989, p. 70.

⁶⁴ Laurent Jenny, op. cit., p. 498.

mujer del mismo modo que los clisés, casi como clisé. AB recurre a lugares estandarizados de la cultura, preexistentes a la narración, procedimiento muy común en cierta literatura que se quiere popular.

Si antes había pensado qué estereotipos hay detrás de cada subjetividad, ahora planteo el problema al revés: como hay estereotipos y clisés, debe haber subjetividades que puedan atribuírseles y no es una cuestión de simetrías: si en el primer caso la subjetividad podía escapar al estereotipo, en el segundo, la subjetividad queda modelada por el estereotipo o el clisé como sucede con la hija menor de Robles. Son distintas formas de recurrir al "lugar común" y diferentes "lugares comunes":

El uso del "lugar" puede realizarse a un nivel mínimo, estandarizado, proverbial. Otras veces, la cita adopta una forma propia, como una rememoración del personaje en toda su individualidad [...]⁶⁵.

Esto sucede cuando el "lugar común" está hecho de literatura o cuando el "lugar común" es o quiere ser la literatura.

⁶⁵ Umberto Eco, Apocalípticos e integrados, Barcelona, Lumen, 1990, p. 191.

Así, el taita Flores, una pieza de museo ("Ahora bien, según del Solar y sus eruditos compinches, el taita Flores era el último ejemplar del malevo clásico, vale decir, un documento vivo cuya lectura se les brindaba generosamente hic et nunc", p. 267), es Francisco Real de Hombre de la esquina rosada que sobrevivió, que cuenta en el velorio, con variantes, el cuento de Borges y lo hace así:

Bueno -dijo-. La trifulca se armó en el baile de las chinas Froilán. Se tanguaba en el patio a raja cincha; y la cosa fue bien hasta que de repente cayó el tirifilo con su patota. Venían todos medio en curda, y el tirifilo entró pisando fuerte y gritando: "Abran cancha!" Paró la música, se alborotó el hembrerío, y vi que las chinas Froilán me miraban con susto, (p. 269).

El velorio (Libro Tercero) es un punto de AB que permite leer a partir de él hacia atrás y hacia adelante y otorga sentido a los otros hechos sociales -la tertulia, la cena, el paseo, el burdel, el infierno-; el velorio es ejemplar, es un modelo porque allí, en ese espacio más que en los otros Marechal se pregunta dónde está, en qué lugar y en qué tiempo la literatura argentina. Digo que el velorio hace inteligibles

todos los eventos sociales porq^{sue} en todos ellos -como en el velorio- hay también algo fúnebre, muerto, caduco y en todos emerge con fuerza el humor, siempre ligado a la literatura y la cultura nacionales.

Los amigos acuden a las zonas o lugares donde pueden conversar un fragmento de la cultura y de la literatura argentinas y lo hacen para constatar, para ubicarlas (en el tiempo y en el espacio) y encontrarse con ellas en un momento excepcional, único, lejos de la cotidianeidad y de lo familiar; entonces, aparecen subjetividades anacrónicas, transfiguradas, en vías de desaparición: el taita es ahora un delincuente que tiene veinte entradas en la policía según cuenta Pereda en la tertulia y el payador Tissone está en un sitio decadente, en la glorieta "Ciro", payando con Franky Amundsen, desoyendo la provocación que supone su pregunta y respondiendo triunfalmente a un tema "tan sublime":

- Aparcero don Tissone,
ya que me lo pintan franco
dígame a este servidor:

Por qué el tero caga blanco?, (p. 321)

.....
Caga blanco el tero-tero,
ya lo ha dicho el payador,

porque, de juro, no sabe
cagar en otro color, (p. 322).

También visitan espacios periféricos que no cumplen para ellos las funciones para los que fueron creados, como el prostíbulo, pero sí es condición de posibilidad para discutir la sociología nacional.

Leída desde el velorio tampoco asombra la tertulia: no sorprende la palabra usada mucho para designar una práctica social muy difundida en el siglo XIX ni, en consecuencia, lo que allí se hace: la exhumación de la voz del compadrito de 1900 que escuchan en un fonógrafo. También desde el velorio podemos leer otro lugar de las mujeres, ahora involucradas con la cultura, partícipes de la tertulia, con nombre y apellido, autoridad, opiniones y voz:

El Manicomio de los Amundsen está en pleno-
afirmó Haydée [...], (p. 130).

y mirada:

Pero Marta Ruiz había quedado pensativa. Ciertamente no eran aquellos hombres de cabeza torturada los que podían llenar el destino de una

mujer. Intelectuales? Bah! Criaturas débiles, hombres congelados. Y Marta Ruiz era una brasa sobre cenizas, (p. 130).

La tertulia -como el velorio- se realiza en una casa de familia en la que también falta el padre; en AB como en la narrativa de Cancela hay pocos vínculos familiares y la posibilidad de relaciones amorosas está trabada por desencuentros, amores no correspondidos, etc. Ni el amor ni la familia parecen lazos que se conjuguen fácilmente con el humor y la cultura. Pero, además, porque allí, en la tertulia, y por otras razones que en el velorio, las mujeres no tienen cuerpo, ni boca como "un higo que se partiera de maduro" (Ruth, p. 95) ni "muslos verdimorenos como la piel de las manzanas" (Irma, p. 25) sino que son "agua bajo la luna" (Marta Ruiz, p. 129); son indescriptibles, como Solveig Amundsen cuyo cuerpo adolescente no tiene aún las formas de una mujer o son mujeres "imposibles", como Haydée Amundsen que en su mineral representación se llega a la irrisión por exceso "poético" y queda tan alejada como una estatua:

Su pelo de cobre, su frente de oricalco, sus ojos de turquesa, sus labios de granate, su dentadura de ágata, sus manos de latón, sus pechos de

marfil, su torso de alabastro, su vientre de mercurio, sus piernas de ónice [...], (p. 129).

En síntesis: la literatura nacional -Amalia, Martín Fierro, Carriego, Borges, Discépolo, etc.- entra en AB y es usada para narrar y para hablar; incorporada a escenarios fúnebres o declinantes, incrustada como los clisés en las conversaciones, discutida, transformada, surge una y otra vez en distintos espacios. El Palermo de Carriego y de Borges es para Marechal otro suburbio (y no sólo el barrio): Saavedra, el lugar que limita con la provincia, "entre la urbe y el desierto" dice Marechal. Yo diría la orilla de la ciudad, el sitio lindante con la provincia donde se citan el malevo, el criollo, el tango y la literatura lacrimógena de Carriego. Marechal mezcla todo eso con la muerte y una cotidianeidad hecha de clisés, de estereotipos. Los sujetos de AB que no son propietarios y no trabajan van de "lugar común" en "lugar común" con la posibilidad de que ese itinerario únicamente se cierre cuando encuentren el "lugar propio", cuando puedan ser propietarios de un decir diferente.

Al final, Marechal cierra la novela con una visión hecha desde un límite: Schultze le muestra a Adán Buenosayres al Paleogogo, un ser monstruoso, una masa gelatinosa al que Adán

apenas ve le aplica otros clisés⁶⁶ sin más tradición que la oralidad popular y lo hace al término del recorrido por el infierno cuando ellos ya salieron y lo ven desde el borde mismo, o sea, desde una zona que es y no es el infierno, un espacio que comienza, que se empieza a recorrer sólo con el caudal de la lengua popular y del humor.

AB a través del humor usa estereotipos pero también cierto sector de la literatura argentina, manipula la proximidad, recurre a esas modalidades congeladas, las expone y dinamiza. En una coyuntura política de cambio el humor como modo de narrar lo nacional violenta esas formas de la cultura, quiero decir, las explota y abusa de ellas, de los sujetos que a ellas quedan asimilados, de sus instituciones y su lengua para producir esa verdadera galería de la cultura nacional.

⁶⁶ Más feo que un susto a medianoche. Con más agallas que un dorado. Serio como bragueta de fraile. Más entrador que perro de rico. De punta, como cuchillo de viejo. Más fruncido que tabaquera de inmigrante. Mierdoso, como alpargata de vasco tambero. Con más vueltas que caballo de noria. Más fiero que costalada de chanco. Más duro que garroón de vizcacha. Mañero como petizo de lavandera. Solemne como pedo de inglés, (p. 741).

CONCLUSION

El propósito de este trabajo no ha sido reconocer el humor como elemento definitivo o inmutable sino como campo problemático que lleva a primer plano algunos puntos de suficiente importancia teórica como para señalarlos, detenerse en ellos, analizarlos: la implicación de los sujetos, sus esferas de acción y sus valores; las relaciones intersubjetivas, la configuración de víctimas/victimarios; la politización del humor y su estrecha conexión con lo particular y lo coyuntural; no sólo a partir del humor sino también de la ironía, todo lo atinente al sentido y al lugar central de la lengua: juegos de palabras, equívocos, clisés, "malas palabras", dobles sentidos y distintos usos de la palabra -conferencia, conversación, discurso político, traducción, etc. Por último, el valor de la cultura nacional -conductas, creencias, estereotipos, espacios- en su especial entramado con el humor.

Literatura humorística y literatura política que pone siempre en relación dos lenguas y toda relación de lenguas es una relación de fuerzas. El humor experimenta con el lenguaje y al politizar la literatura convierte su espacio en un campo de batalla, suerte de fiesta belicosa que hace de la guerra la estructura misma del sentido. En la literatura que me ocupó la

lengua es, en todo momento, lengua de batalla, un proyectil lanzado para silenciar, para amenazar, para cortar, para vencer. Literatura que hace del humor su modo de representación, campo de posibilidad que permite hablar de las diferencias de determinada manera, que produce con identidades culturales hechas de conductas particulares, registros de lenguas, saberes (compartidos, divergentes), profesiones y prácticas; nombres y sistemas nominativos; espacios centrales, periféricos, públicos y privados; espacios que no son únicamente los lugares reconocidos de la nación. Literatura "de fronteras", es decir, literatura que cuenta una historia de límites, desbordes, extralimitaciones, que juega con la ley.

Indudablemente, la literatura humorística argentina no es únicamente **Historia funambulesca del profesor Landormy** de Arturo Cancela o **Adán Buenosayres** de Leopoldo Marechal y la elección recayó en esos textos, entre otras razones, porque ambos pertenecen a una coyuntura política de cambio -el yrigoyenismo y el peronismo- y porque constituyen dos exponentes casi complementarios, quiero decir, exhiben numerosos aspectos que considerados globalmente no agotan pero sí permiten pensar el humor.

Finalmente, no quiero dejar de mencionar otros textos primero, como una forma de homenaje a sus autores; segundo, porque si no se puede reír con cualquier cosa ni con cualquiera,

con ellos lo hice tanto como con aquellos de los que me ocupé. Me refiero a "Don Polidoro" de Lucio V. López (Recuerdos de viaje); "Autobiografía no se sabe de quién" de Macedonio Fernández (Papeles de Recienvenido); "El idioma de los argentinos" de Roberto Arlt (Aguafuertes porteñas); "Más allá del bien y del mal" de H. Bustos Domecq (Nuevos cuentos de Bustos Domecq) y "Bibliográfica" de Haroldo Conti (La balada del álamo carolina) que contradicen el estereotipo del mal humor de los argentinos.

Ana María Zubieta

Junio de 1993

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ADORNO, Theodor: Kierkegaard, Venezuela, Monte Avila, 1959.

- BACZKO, Bronislaw: Los imaginarios sociales, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.

- BALIBAR Etienne y WALLERSTEIN R.: Race, nation, classe. Les identités ambiguës, Editions de la Découverte, Paris, 1988.

- BARTHES, Roland: S/Z, Madrid, Siglo XXI, 1980.

- _____: El placer del texto, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.

- BAJTIN, Mijail: La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Barcelona, Barral, 1971.

- _____: La poétique de Dostoievski, Paris, Du Seuil, 1970.

- _____: Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978.
- BARILLI, Renato: Comicità di Kafka, Milan, Bompiani, 1982.
- BENJAMIN, Walter: Angelus Novus, Barcelona, Edhasa, 1971.
- _____: Para una crítica de la violencia, Madrid, Taurus, 1991.
- BEN-PORAT, Ziva: "Method in Madness", Poetics Today, 1-2, 1982.
- BERGSON, Henri: La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico, Buenos Aires, Losada, 1939.
- BHABHA H.: Nation and Narration, London and New York, Routledge, 1990.
- BIOY CASARES, Adolfo: Breve diccionario del argentino exquisito, Buenos Aires, Emecé, 1973.
- BOOTH, W.: Retórica de la ironía, Madrid, Taurus, 1984.

- BORINSKY, A.: "Humor realista y humor conceptual" en Macedonio Fernández y la teoría crítica: una evaluación, S/F.
- BOZAL, Valeriano: Mimesis: las imágenes y las cosas, Madrid, Visor, 1984.
- BREND, George: Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein, Madrid, Alianza, 1981.
- BURKE, Kenneth: The Philosophy of Literary Form, New York, Vintage Books, 1957.
- CADAVA Eduardo; CONNOR Peter; NANCY Jean Luc: Who comes after the Subject?, New York, Routledge, 1991.
- CAMPAGNE, Christian de la: "Los otros" en Doce lecciones de filosofía, Barcelona, Granica, 1983.
- CASTILLA DEL PINO, C. (comp.): El discurso de la mentira, Madrid, Alianza, 1988.
- CETOLA, H. W.: "Toward a cognitive-appraisal model of humor appreciation" en Humor, 1-3, 1988.

- COLUMBA, Ramón: El Congreso que yo he visto, Buenos Aires, Ed. Ramón Columba, 1949.
- COTTOM, D.: Text and Culture. The Politics of Interpretation, The University of Minnesota Press, 1989.
- CASADO Josefina y AGUDIEZ Pinar (comp.): El sujeto europeo, Madrid, Ed. Pablo Iglesias, 1990.
- DELEUZE, Gilles: "Del humor" en Lógica del sentido, Paidós, 1989.
- _____: Repetición y diferencia, Barcelona, Editorial Júcar, 1988.
- DE MAN, Paul: Blindness and Insight, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.
- DERRIDA, Jacques: "Envío" en La deconstrucción en las fronteras de la filosofía, Barcelona, Paidós, 1989.
- _____: "Signéponge", Parte I en Francis Ponge. Colloque de Cérisy, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977.

- _____: La dissemination, Paris, Du Seuil, 1972.
- _____: Posiciones, España, Pre-Textos, 1977.
- _____: "Kant: el conflicto de las Facultades" en La filosofía como institución, España, Granica, 1984.
- EAGLETON, Terry: Walter Benjamin: Or Towards a Revolutionary Criticism, London, Verso, 1985.
- ECO, Umberto: La estrategia de la ilusión, Barcelona, Lumen, 1986.
- _____: "Los marcos de la 'libertad' cómica" en U. Eco, V. Ivanov y M. Rector: ¡Carnaval!, México, FCE, 1984.
- _____: Apocalípticos e integrados, Barcelona, Lumen, 1990.
- ESCARPIT, R.: El humor, Buenos Aires, Eudeba, 1972.
- FERNANDEZ, M.: "Para una teoría de la humorística" en Teorías, OBRAS COMPLETAS, Buenos Aires, Corregidor, 1974.

- FOUCAULT, Michel: Microfísica del poder, Madrid, La Piqueta, 1980.
- FREIDENBERG, O. M.: "The Origin of Parody" en Semiotics and Structuralism, 1974.
- FURST, L.: Fictions of Romantic Irony, Cambridge, Harvard University Press, 1984.
- GADET, Françoise y PECHEUX, Michel: La lengua de nunca acabar, México, FCE, 1984.
- GALVEZ, Manuel: Vida de Hipólito Yrigoyen, Buenos Aires, Eudeba, 1973.
- GEERTZ, Clifford: La interpretación de las culturas, México, Gedisa, 1987.
- GELLNER, Ernest: Nations and Nationalism, Oxford, Basil Blackwell, 1990.
- _____: Cultura, identidad y política, Barcelona, Gedisa, 1989.

- GOLDSTEIN, Laurence: "The linguistic interest of verbal humor" en *Humor*, Vol. 3-1, 1990.
- GRAESSER A., LONG D. and MIO J.: "What are the cognitive and conceptual components of humorous text?" en *Poetics*, 18 (1989).
- GUIDDENS, Anthony: *The Consequences of Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 1990.
- GUINZBURG, Carlo: *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnik, 1986.
- HANDWERK, G.: *Irony and Ethics in Narrative*, Yale University Press, 1983.
- HEGEL, G. W. F.: *Estética*, Buenos Aires, Siglo XX, 1985.
- HOFSTADTER, Douglas: *Gödel, Escher, Bach*, México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1982.
- HUTCHEON, L.: *A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985.
- JANKELEVITCH, W.: *La ironía*, Madrid, Taurus, 1986.

- JENNY, L.: "Structure et fonctions du cliché" en Poétique,
Nº 12, 1972.

- JUSDANIS, G.: Belated Modernity and Aesthetic Culture,
Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

- KANT, Emanuel: "Analítica de lo sublime" en Crítica del
juicio, Madrid, Librería de F. Iruveda, A. Novo, 1876. ?

- KIERKEGAARD, Sören: The Concept of Irony with Constant
Reference to Socrates, Bloomington, Indiana University
Press, 1968.

- _____: In vino veritas/La repetición, Madrid,
Guadarrama, 1976.

- LANG, C.: Irony/Humor, The John Hopkins University Press,
1988.

- LEVIN, Thomas: "Nationalities of Language: Adorno's Fremd-
wörter. An Introduction to 'On the Question: What is
German'?", New German Critique Nº 36, 1985.

- LIPPOCZY RICH, S.: "Ridicule and rut reactions: some

- problems with Henri Bergson's Laughter" en *Humor*, 2-3, 1989.
- LYOTARD, Jean F.: La posmodernidad, Barcelona, Gedisa, 1992.
 - _____: "Sensus Communis" en *Paragraph*, 11, 1988.
 - MENDEZ CALZADA, E.: El humorismo en la literatura argentina, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1962.
 - MICHAN, Dennis L.: "Memory for Irony in Prose" en *Discourse Processes*, 7, 1984.
 - MORREAL, J.: "Enjoying incongruity" en *Humor*, 2-1, 1989.
 - MORSON, G. S.: "Parody, History and Meta parody" en Rethinking Bakhtin, Northwestern University Press, 1989.
 - MUNFORD M., BOTHIA A. et al.: "Gender differences in humor appreciation" en *Humor*, 1-3, 1988.
 - NEWMAN, K.: La violencia del discurso. El Estado autori-

- tario y la novela política argentina, Buenos Aires, Catálogos, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich: La genealogía de la moral, Madrid, Alianza, 1983.
 - _____: Sobre verdad y mentira, Madrid, Tecnos, 1990.
 - NILSEN, D.: "The importance of tendency: an extension of Freud's concept of tendentious humor" en Humor, 1-4, 1988.
 - PALMER, J.: "Theory of comic narrative: semantic and pragmatic elements" en Humor, 1-2, 1988.
 - PITKIN, Hanna: Wittgenstein: el lenguaje, la política y la justicia, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1984.
 - POTEUS, J.: "Humor as a process of defense: the evolution of laughing" en Humor, 1-1, 1988.
 - PUIGGROS, Rodolfo: El yrigoyenismo, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1965.

✓
PIRANDELLO
cf. p. 179

- QUILLIOT, Roland: "La fascination moderne de l'impersonnel" en Penser le sujet aujourd'hui, Paris, Centre Culturel International de Cérisy-la-Salle, 1988.

- RAMA, Angel: "Rodolfo Walsh: el conflicto de culturas en la Argentina", Escritura, 2, julio-diciembre 1976.

- RAY, William: Literary Meaning, USA, Basil Blackwell, 1984.

- RIFATERRE, Michael: Ensayos de estilística estructural, Barcelona, Seix Barral, 1976.

- RIVERA, J. B.: "Prólogo" en Humorismo y costumbrismo (1950-1970). Historia de la literatura argentina. Capítulo Nº 116, Buenos Aires, CEAL, 1981.

- ROCK, David: Politics in Argentina 1890-1930: The Rise and Fall of Radicalism, London, Cambridge University Press, 1975.

- ROSE, M.: "Defining Parody" en Southern Review, Vol. XIII, Nº 1, 1980.

- RYAN, M.: "The law of the Subject" en Politics and Culture.

Working Aypothesis for a Post-Revolutionary Society, The John Hopkins University Press, 1988.

- SCOTT, Joan W.: "Gender: A Useful Category of Historical Analysis", The American Historical Review, Vol. 91, Nº 5, Dic. 1986.
- SMITH, Paul: Discerning the Subject, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.
- STALLYBRASS P. and WHITE A.: The Politics and Poetics of Transgression, Cornell University Press, 1986.
- STERN, A.: Filosofía de la risa y el llanto, Barcelona, Editorial Universitaria, 1975.
- TANNER, S. L.: "E. B. White and the theory of humor" en Humor, 1989.
- VATTIMO, Gianni: Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger, Barcelona, Península, 1986.
- _____: Más allá del sujeto, Buenos Aires,

Paidós, 1989.

- VAZQUEZ LUCIO, O. (Siulnas): "El poder y la sátira", Rev. **Todo es historia**, Nº 254, agosto 1988.

- VICTORIA, M.: Ensayo preliminar sobre lo cómico, Buenos Aires, Losada, 1958.

- WHITE, Hayden: "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", **Critical Inquiry**, Vol. 7, Nº 1.

- WHITE, Stephen: Political Theory and Posmodernism, Cambridge University Press, 1991.

- WITTGENSTEIN, L.: Los cuadernos azul y marrón, Madrid, Tecnos, 1984.

- _____: Sobre la certeza, Barcelona, Gedisa, 1988.

BIBLIOGRAFIA SOBRE ARTURO CANCELA

- ANTELO, Raúl: "Cancela: humor, nacionalismo e historia" en Historia social de la literatura argentina, Buenos Aires, Puntosur, 1989.
- GIUSTI, Roberto: "'Una semana de holgorio' por Arturo Cancela" en Nosotros, Año XIII, vol. 31, N° 118, febrero 1919.
- MODERN, Rodolfo: Arturo Cancela, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- NOE, Julio: "Dos humoristas: Roberto Gache y Arturo Cancela" en Nosotros, Año XVII, vol. 43, N° 379-382, marzo 1923.
- VILLALOBOS DOMINGUEZ, Cándido: "Palabras socráticas por Arturo Cancela" en Nosotros, Año XXII, vol. 61, N° 230, 1928.

- VIÑAS, David: "Arturo Cancela: un humorista frente al
program de Buenos Aires" en Actas. Hacia una historia
social de la literatura latinoamericana, T. Bremer y A.
Losada, Giessen, 1985.

BIBLIOGRAFIA SOBRE LEOPOLDO MARECHAL

- ARA, Guillermo: Florida y la vanguardia, Buenos Aires, CEAL, 1968.

- _____: Los argentinos y la literatura nacional, Buenos Aires, Huemul, 1966.

- ARRIETA, Rafael A.: Historia de la literatura argentina, 6 vols., Buenos Aires, Peuse, 1958-1960.

- BARLETTA, Leónidas: Boedo y Florida: una versión distinta, Buenos Aires, Ediciones Metrópolis, 1967.

- BERNARDEZ, Francisco Luis: "Prosa de Marechal" en Sur N° 58, julio de 1939.

- BOASSO, Camilo: "Adán Buenosayres" en Estudios, 86, 1953.

- CAMOZZI BARRIOS, Rolando: "Dos obras de Leopoldo Marechal" en Cuadernos Hispanoamericanos, 74, 1968.

- CASULLO, Nicolás: "Leopoldo Marechal en narrativa" en **Cero** N° 5-6, 1966.
- CASULLO, Nicolás y CARNEVALE, Jorge: "Leopoldo Marechal" en **Cero**, N° 5-6, 1966.
- CORTAZAR, Julio: "Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres" en **Realidad** N° 14, 1949.
- COULSON, Graciela: "Leopoldo Marechal: La aventura metafísica", Hispanamérica, Año III, Número 7, 1974, p. 33.
- CRICCO Valentín, FERNANDEZ Nora, PALADINO Norma, PIÑEYRO Nidia: Marechal El Otro, Buenos Aires, Ed. de la Serpiente, 1985.
- DAVIDSON, Samuela: "La visión apocalíptica en la novela de Marechal" en **Certeza**, Año XIII, N° 50, 1973.
- DELLEPIANE, A.: "La novela argentina desde 1950 a 1965" en Revista Iberoamericana, 34, julio-diciembre 1968.
- FERNANDEZ MORENO, César: "Distinguir para entender" en **Mundo Nuevo** N° 18, 1967.

- _____: La realidad y los papeles, Madrid, Aguilar, 1967.
- FRANCO, Jean: Historia de la literatura hispanoamericana, Barcelona, Ariel, 1987.
- GANDOLFO, Elvio: "La novela nueva en Argentina. I: Precursores (Arlt, Filloy, Bioy Casares, Marechal, Di Benedetto, Macedonio Fernández, Cortázar)" en El Lagrimal Trifurca N° 3-4, 1968-1969.
- GARCIA, Germán: La novela argentina, Buenos Aires, Sudamericana, 1952.
- GARCIA MARTINEZ, J. A.: "En torno a la novelística de Leopoldo Marechal", Sexto Continente N° 2, 1949.
- GHIANO, Juan Carlos: Constantes de la literatura argentina, Buenos Aires, Raigal, 1953.
- _____: Temas y aptitudes, Buenos Aires, Ollantay, 1949.
- _____: Testimonio de la novela argentina,

Buenos Aires, Leviatán, 1956.

- GOLDAR, Ernesto: El peronismo en la literatura argentina, Buenos Aires, Freeland, 1971.
- GONZALEZ, Manuel Pedro: "Leopoldo Marechal y la novela fantástica" en Cuadernos Americanos, 151, 1967.
- GONZALES LANUZA, Eduardo: "Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres" en Sur, N° 169, 1948.
- HARSS, Luis: Los nuestros, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
- JITRIK, Noé: "Adán Buenosayres, la novela de Leopoldo Marechal" en Contorno N° 5-6, 1955.
- JOFRE, Manuel Alcides: "El motivo del viaje en Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal" en Revista Chilena de Literatura, N° 5-6, 1973.
- LAGMANOVICH, David: "Lo extraordinario sin naturalidad" en Sur N° 302, 1966.

- LEMOS Hortensia, NUÑEZ Angel, RIVAROLA Nannina, SARLO Beatriz, ZANETTI Susana: "Puebas y hazañas de Adán Buenosayres" en Nueva novela latinoamericana 2, Jorge Lafforgue Ed., Buenos Aires, Paidós, 1972.

- _____: "Una experiencia metodológica: hacia Adán Buenosayres" en Revista de Literaturas modernas N° 9, 1970.

- MASIELLO, Francine: Lenquaje e ideología, Buenos Aires, Hachette, 1986.

- MOLINA, Olga: "La conversión de Adán Buenosayres" en Certeza, Año XIII, N° 50, 1973.

- NUÑEZ, Angel: La novela experimental: Marechal, Buenos Aires, CEAL, 1966.

- _____: "Polémico Leopoldo Marechal" en Criterio, Año XLIII, N° 1600, 1970.

- ORECCHIA HAVAS, Teresa: Rhétorique du roman: l'oeuvre de Leopoldo Marechal, Thèse pour le Doctorat de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 1988-89.

- PEZZONI, Enrique: "Transgresión y normalización en la narrativa argentina contemporánea" en El texto y sus voces, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

- PINTO, Juan: Breviario de literatura argentina contemporánea, Buenos Aires, La Mandrágora, 1958.

- POLEMANN SOLA, Carlos A.: "Leopoldo Marechal y su Adán Buenosayres", en Estudios, Año LX, N° 613.

- PRIETO, Adolfo: "Los dos mundos de Adán Buenosayres", en Boletín de Literaturas Hispánicas, N° 1, 1959.

- _____: El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

- RAMA, Angel: "La narrativa en el conflicto de las culturas", Argentina hoy, México, Siglo XXI, 1982.

- RIVERO OLAZABAL, Raúl: "Adán vuelve a sus temas", en Cuadernos del Sur, N° 33, 1967.

- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir: Narradores de esta América, Montevideo, Alfa, 1964.

- ROGGIANO, Alfredo: "Leopoldo Marechal", en Diccionario de la literatura latinoamericana. Argentina. Segunda Parte: autores vivos, Washington D. C., Unión Panamericana, 1961.

- SOLA, Graciela de: "La novela de Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres", en Revista de literaturas modernas, N° 2, 1960.

- SQUIRRU, Rafael: Leopoldo Marechal, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

- TORRES ROGGERO, Jorge: "Historicidad y trascendencia en el Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal", en Lugones, Año I, N° 1, 1968.

- VERBITSKY, Bernardo: "Leopoldo Buenosayres", en Hispané-rica, Año I, N° 1, 1972.

- VERDUGO, Iber: "Testimonio y denuncia en la literatura argentina", en Aportes, N° 8, 1968.

- VILLARROEL, Edmundo: "De Adán Buenosayres a Leopoldo Marechal", en Portal, N° 6, 1967.

- VIÑAS, David: Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar, Buenos Aires, Siglo XX, 1971.
- ———: Grotesco, inmigración y fracaso, Buenos Aires, Corregidor, 1973.
- WALSH, Rodolfo: "La literatura argentina del siglo XX", Panorama de la actual literatura latinoamericana, La Habana, Casa de las Américas, 1969.
- ZUM FELDE, Alberto: Índice crítico de la literatura hispanoamericana, Tomo II: La narrativa, México, Ediciones Guaranía, 1959.