



3 01086
Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Narrativa de vanguardia en Iberoamérica
El problema de la representación
(1922 – 1935)

T E S I S

Que para obtener el grado de:
Doctor en Letras

P R E S E N T A :

Yanna C. Hadatty Mora

Ciudad Universitaria

Año 2002

Asesor: Dr. Jorge Ruedas de la Serna



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

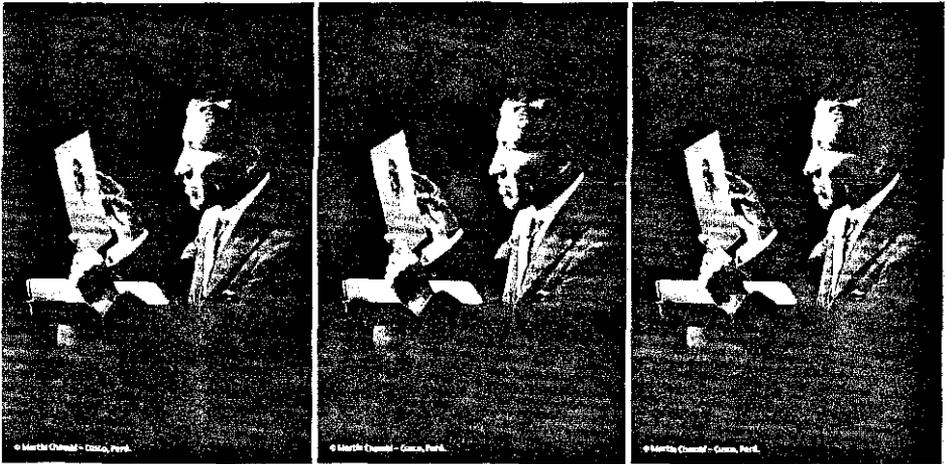


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Autorretrato de Martín Chambi, Coaza, Puno, 1930 (U. Berkeley)/
Autorretrato con autorretrato de Martín Chambi. Cuzco, 1923 (U. Lima)/
Autorretrato, Cuzco, Perú, 1928 (U. Tulane).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Esta tesis doctoral se realizó gracias a una beca nacional de la Dirección General de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México, recibida de febrero de 1999 a julio de 2001.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A mis padres

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

**NARRATIVA DE VANGUARDIA EN IBEROAMÉRICA (1922-1935),
EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACIÓN.**

• “Amor constante más allá de la tesis”.....	i
• Introducción.....	1
• Capítulo 1. La crisis en la representación: aproximaciones teóricas.....	23
1.1. <i>Mimesis, la vuelta a Aristóteles</i>	23
1.1.1. El “humilde” arte deshumanizado.....	42
1.1.2. El carácter fragmentario, el borramiento	47
1.2. <i>Metadiégesis, abismación, metalepsis</i>	49
1.2.1. Las tres abismaciones.....	55
1.3. <i>El símil</i>	79
1.3.1. El símil y las vanguardias históricas.....	83
1.3.2. Lo abstracto como lo concreto,	95
1.3.3. Sintagma sobre paradigma.....	100
1.3.4. El símil metaficticio.....	111
• Capítulo 2. La resolución diegética: aproximaciones analíticas.....	115
2.1. Un gran globo morado que llena la noche: la tradición resignificada.....	115
2.2. El cambio en el “ritmo natural de la vida”. Las ficciones del amor.....	144
2.3. El limón sin el zumo: la autorrepresentación.....	180
• Recapitulación	210
• Bibliografía.....	221

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

“Amor constante más allá de la tesis”

Escribir una tesis es abismarse en un espejo: las obsesiones, los temores, los afectos, aparecen delante del tesista, y la observación continua del rostro sobre el azogue de los textos elegidos a veces parece una distorsión que cuesta reconocer como propia. Llega el momento de confesar con alborozo que concluyo esta tesis –iniciada como investigación en 1998, y desarrollada por escrito en los últimos dos años– en prolongado amor. La seducción que apareció al inicio en las lecturas, al revisar a mi primer y más cercano narrador de vanguardia, Pablo Palacio, creció al toparme con un cuento de Efrén Hernández y me llevó a correr por el resto de su obra. Después, vino el deleite compulsivo: encantarme por las ficciones de Arqueles Vela, asomarme a la prosa de otros hispanoamericanos y encontrar más y más cabos sueltos. La sonrisa cómplice frente a los manifiestos se volvió en deleite frente a los cuentos y novelas, y sólo se ha visto ratificada, fortalecida y –ojalá– retribuida en la labor de relectura, investigación y análisis.

La obsesión se asumió como amor de manera definitiva en algún momento entre 1998 y 2001, quizá al encontrar una antología hispanoamericana de narrativa vanguardista o, dos años después, una antología española. Los nombres estaban: Verani y Ródenas de Moya los habían fijado en su selección, y quedaba para mí la gozosa tarea de la lectura. Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Federico García Lorca, Pedro Salinas, César Vallejo, poetas dilectos, me mostraron el rostro revelado de su narrativa.

En una corta visita a la Biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín, en 1998, por sugerencia de mi hermana, revisé actualísima bibliografía secundaria



sobre el tema. Conocí autores “nuevos” gracias a un paso por España en el 2000: Francisco Ayala, Antonio Espina, Benjamín Jarnés, hoy plenamente míos. De igual modo, una visita a São Paulo ese mismo año, y el diálogo entre bibliotecas, maestros y librerías, completaron la feliz conjunción: Mário de Andrade, Jorge de Lima, Antonio de Alcantara Machado y João Alphonsus completaron la lista.

Gracias a los hallazgos, los maestros y los viajes, el apoyo inenarrable de los amigos, este proyecto –que más por capricho que por intuición titulé al entrar al doctorado como “Narrativa iberoamericana de Vanguardia”– corresponde finalmente a su nombre. Es motivo de alegría saber que las ficciones españolas y brasileñas se encuentran en estas páginas en relación de igualdad con sus homólogos hispanoamericanas –argentinas, chilenas, ecuatorianas, peruanas, mexicanas, venezolanas, uruguayas–. Ojalá el encuentro resultara tan afortunado como los autores y los textos –con su vigencia, belleza y lozanía– se merecen.

Entendiendo en lo tangible aquellas palabras de que “el amor se multiplica”, confieso que la labor de investigación y crítica, lejos de absorberme y acapararme, me impulsó al mejor reencuentro imaginable con la cátedra. Mucho debe esto a maestros brillantes, de vidas consagradas a la enseñanza. Si se me permite, empiezo la lista con mi abuelo Alfredo y sigo con mi madre, ambos dedicados a la docencia como la mayor de las realizaciones, y maravillosos lectores de ficción. La suerte me deparó además la contraparte en casa: el primer crítico de arte lo tengo en mi padre. Los demás nombres, por ser larga y personal la lista, los guardo para mí. Son maestros de literatura que desde el bachillerato me ayudaron a encontrar la vocación, que se consolidó desde las primeras clases universitarias, en Ecuador, y terminó de afianzarse en la licenciatura y el posgrado en México. Y ahora ya maestra yo misma, dedico un afectuoso reconocimiento a mis estudiantes de ambas patrias, Ecuador y México, quienes en estos últimos años me han acompañado en un

debate en voz alta, en la lectura compartida, y que, generosamente, me regalaron ideas que, me temo, quizá aquí expongo por momentos como mías.

A los amigos que me acompañaron -dentro y fuera de México-, a los maestros que me leyeron, a quienes quisieron escuchar el soliloquio, muchas gracias.

Mi mayor reconocimiento a la "matria": la Universidad Nacional Autónoma de México, que por encima de calumnias, campañas de desprestigio y enemigos por ignorancia, en estos "tiempos malos para la lírica" sigue siendo el mejor lugar posible para estudiar a Iberoamérica.

Y.H.M.

Ciudad de México, julio de 2002

Introducción

Autofagia, autorreferencia, gabanés de canto

Desde el Simbolismo viene efectuándose una vasta liquidación sentimental. Los motivos del corazón van transformándose en motivos de la inteligencia. El poeta, no encontrando en el medio sustancias nutritivas que asimilar [...] se devora a sí mismo entregado a lamentable autofagia. El libro y la autorreferencia sustituyen a la vida original. Los intelectuales, hombres de ciudad e inevitablemente de negocios, se alejan de la naturaleza¹.

Con estas palabras llenas de pesimismo Antonio Espina saluda desde el número inaugural de lo que sería uno de los más importantes espacios de la vanguardia iberoamericana, *Revista de Occidente*, a la nueva poesía. Sus afirmaciones llaman la atención poderosamente sobre dos fenómenos. El primero, la idea de una distancia crítica inmediata que los escritores pueden tener en ese momento del movimiento del que forman parte –lo dice quien llegaría a ser quizá el más radical autor español de

¹ Antonio Espina, "Ivan Goll, *Les cinq Continents. Anthologie mondiale de poesie contemporaine*", *ROcc*, I, jul.-sept. de 1923, p.249.

vanguardia narrativa, el prosista "despedazado"²—: la vanguardia se observa, se antologa de inmediato, se discute a sí misma. El segundo, que este abreviar el arte del arte —en lugar de hacerlo de la vida y de la naturaleza— es visto por los escritores de época como un hecho negativo: autorreferencia, "lamentable autofagia", gabanes de canto, "lucha inaudita y estéril de [los] artistas por realizar un imposible".

Librándonos por ahora de la carga de valoración que aquí aparece, recordamos desde nuestra propia experiencia lectora que el problema de la representación resultó el primer elemento que nos ayudó a fijar el *corpus* de narraciones de este periodo. Cuentos y novelas que reflexionan sobre el novelar, que tienen en el centro un debate sobre el arte nuevo como preocupación en personajes pintores o escritores, que incluyen narraciones enmarcadas; pero también la autorreferencia

² Así lo nombra Gilberto Owen:

(Usando la greguería que él [Antonio Espina] aplicó el primero a la literatura, podemos afirmar que [Pedro] Sajinas, el lineal, se ha puesto el gabán de la prosa al derecho; [Benjamín] Jarnés, el barroco, se la puso al revés, y sólo Espina, *el despedazado*, de canto). Queremos decir, con eso, que es su voz, sí no la que más apreciamos, sí la preferida por más cercana a nosotros [...].

Owen, que comenta desde México la novela *Pájaro Pinto* de Espina (*Ulises*, I, mayo de 1927, p. 27), remite aquí a la reseña que ha hecho cuatro años antes Espina en *Revista de Occidente* a la antología de Goll. De allí tomamos la cita anterior, permitiéndonos las cursivas:

Hablaba Gómez de la Serna en cierta greguería de un señor que, habiendo vuelto su gabán y usándole del revés tanto como del derecho, imaginaba el modo de ponérselo de canto. Cuando yo leí esto se me ocurrió que tal greguería podría servir de símbolo a la poesía del momento, y generalizando, a todo el arte culto de los pueblos de Occidente en su trayectoria histórica. El gabán nuevo, al derecho, sería el Clasicismo. El gabán vuelto, el Renacimiento. El gabán teñido —porque se tiñó, llegando a más que en la greguería—, el Romanticismo. Y el arte actual, el gabán de canto. Es decir, significaría la lucha *inaudita* y *estéril* de nuestros artistas por realizar un imposible: ponerse el gabán de canto.

En una valoración contemporánea, el crítico Domingo Ródenas de Moya analiza la obra de Espina *Luna de copas* (1929) en el estudio *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Península, 1998. Col. Historia, ciencia, sociedad, 274.

marcando elementos menores, como el símil. Mientras los parámetros más usuales del análisis de la narrativa —espacio-tiempo, juego de narradores, personajes, anécdotas— no permanecían siquiera con fuerza en la memoria, la estrategia metanarrativa resultaba en cambio imborrable, e incluso una recurrente clave de sentido. Desde los casos más ostensibles, de autores como Macedonio Fernández, que han sido definidos como metaficticios; hasta autores menos evidentes en la “autofagia” como Efrén Hernández o Benjamín Jarnés. Más allá de la creación de una segunda ficción, o historia enmarcada, habría que recalcar que además la historia marco pasa a segundo término frente a la creación de un ambiente —descripción y digresión en el centro del relato— o a la reflexión libre —argumentación y autorreflexión puestas en primer término—, fenómeno que también asoma como una constante a desentrañar. ¿Por qué privilegiar la “destrucción” de la historia dentro del género que se define por su construcción? ¿Cómo asumir estas “antinarraciones”?

En nuestra opinión, existen muchas características en cuanto a la crisis en la representación que se encuentran presentes también fuera del género narrativo en la literatura de época. La poesía y el teatro vanguardista problematizan a su vez el acto de creación, y asumen características narrativas en ocasiones, del mismo modo en que los relatos se llenan de imágenes poéticas y diálogos teatrales. La hibridez de las obras vanguardistas, la emergencia de formas como la

prosa poética, aumentan la dificultad para realizar esta división de manera tajante. Sin embargo, consideramos que la crisis en los otros géneros es menos una ruptura de base: minar el criterio de narratividad, autofagocitarse, disolver su solidez, ciertamente no los hace tambalear al no ser lo que los define. Por supuesto, la distancia con la otra pieza de prosa característica de la vanguardia, el manifiesto, resulta menor: el despojo retórico de la frase, la conciencia autocrítica (autorreflexión) y la voluntad estética (construcción de personajes y situaciones narrativas) los aproximan enormemente. Quizá sea un criterio de pragmática el que permita una distinción en casos extremos: el uso que hacen de las piezas los receptores, los espacios en que aparecen, el tipo de respuesta que generan. Todos estos vértices críticos quedan, sin embargo, fuera de esta disertación.

En esta tesis partimos de la existencia de un *corpus* de narraciones ajenas al realismo, al modernismo y al posmodernismo³ —acervo común— que aparecen en revistas, periódicos y libros durante los años veinte y principios de los treinta, al que nos permitimos rotular de una vez como **narrativa vanguardista iberoamericana**. Estamos conscientes de que la labor crítica sobre un *corpus* impreciso o inestable, como lo es el nuestro, requiere de un doble esfuerzo

³ Aunque en la terminología de la historia literaria brasileña se denominen de otro modo, privilegiamos en esta lectura la nomenclatura hispánica para las corrientes estéticas, para evitar confusiones. El modernismo brasileño se englobará como vanguardia, mientras que el simbolismo entrará en la denominación hispánica de modernismo.

permanente, inevitablemente "vicioso": ocuparse tanto de la definición del género como de la selección de las obras; sistema autodefinido en el que, de manera infinita, un criterio encierra el punto de partida del siguiente, como bien destacan varios críticos consultados.

Esta actitud está presente con mucha claridad en Gustavo Pérez Firmat, en su ensayo *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel. 1926-1934*, en donde desde la introducción se anuncia que en el libro se enfocará por igual el debate sobre la novela de vanguardia al interior de la misma –o sea, el esfuerzo de redefinición que la actitud autorreflexiva implica en estas obras– y los esfuerzos de la crítica de la época por definir el género, que la hace recurrir a imágenes poéticas o a elementos narrativos. Es decir que el ensayista hace una lectura de la crítica como ficción y de la ficción como crítica.

En los años veinte y treinta, de lo que hasta aquí podríamos denominar abarcadoramente como una "crisis general del contrato mimético"⁴ realista, se desprenden nuevas formas en la representación. Estas formas pueden ser reducidas a ciertos rasgos u operaciones comunes.

⁴ Acuña esta denominación Ana María Barrenechea, si bien no para este periodo. "La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos", *Revista Iberoamericana*, 118-119 (1982). Su artículo se comentará de manera extensa más adelante.

Nuestro punto de partida se enuncia del siguiente modo: *el rasgo diferenciador del corpus al que llamamos narrativa de vanguardia iberoamericana lo imprime el cambio en la noción de representación que prevalece en estas obras.*

Esta tesis se estructura en dos grandes apartados o capítulos: "aproximaciones teóricas" y "aproximaciones analíticas". En el primer capítulo, se enuncia la metodología; y se la aplica de inmediato al *corpus*. Se revisan tres temas: la vuelta a la noción aristotélica de Mimesis; la lectura autorreferencial o metaficticia como guía para los textos, y, la revisión puntual del recurso estilístico del símil o comparación expresa, que reproduce en mínima escala el esquema de representación general de las estructuras mayores de la obra y del concepto mismo denotación/connotación.

En el segundo capítulo, se parte de tres temas centrales para la literatura, a propósito universales y eternos —la tradición, el amor, la representación— con el doble objetivo de ver cómo éstos se reformulan de manera metaficticia, y de revisar desde su posibilidad englobadora ciertos textos de nuestra preferencia, sin dejar que los postulados del primer capítulo caigan en el olvido. Los tres apartados de este capítulo parten de una narración mexicana, una brasileña y una española, pero la tónica permite la revisión conjunta de varios textos más. Se ha dado prioridad a los ejemplos menos trabajados y

obvios en cuanto a los postulados metaficticios y antirrealistas. Se podrá entender que sean los ejemplos menos obvios los que más nos interesa revisar: el cambio en el orden de la representación en Macedonio, pensamos, cae de su propio peso; y ha sido suficientemente señalado con anterioridad por la crítica. Llamará quizá la atención el privilegio que se otorga a ciertos autores menos "encumbrados" o prestigiados como vanguardistas en sus países: Efrén Hernández o Arqueles Vela por encima de los Contemporáneos. Roberto Arlt, por delante de Macedonio Fernández, Felisberto Hernández u Oliverio Girondo. Mário de Andrade, António de Alcantara Machado y Jorge de Lima sobre Oswald de Andrade. Toda opción de lectura es una valoración y, en esa medida, una antología y aún un manifiesto. Ese riesgo se asume con toda conciencia, y en lugar de desarrollar un alegato previo al ensayo, preferimos dejar que los textos seleccionados reivindicuen el espacio por sí mismos.

El segundo capítulo trata de seguir el sendero abierto por el libro del filólogo alemán Erich Auerbach, *Mimesis* (1946); con su lectura desde la explicación de textos que parte de un recorte de ficción que se glosa, en una reflexión libre aunque rigurosa acerca de los temas literarios, bordando de manera permanente en torno al concepto de "mímesis realista". En nuestro caso, éstos se hallan siempre vinculados con la autorrepresentación y la estructura abismada. Las conclusiones parciales que cierran cada apartado son retomadas en

conjunto al final del trabajo.

Narrativa de vanguardia iberoamericana

Otros coleccionen insectos, sonrisas, miradas,
timbres de correo [...] Yo colecciono frases nuevas.
(El curioso impertinente, *Ulises* 2, 1927).

En 1927, en el segundo número de la revista mexicana *Ulises*, un escritor se plantea la existencia de una "identidad" que une de tal modo la prosa de los españoles Antonio Espina, Pedro Salinas, Antonio Marichalar y Benjamín Jarnés, con la de los mexicanos Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen, que ciertos fragmentos de sus narraciones tomados al azar pueden asumirse indistintamente como de cualquiera de los narradores⁵. El artículo de esparcimiento titulado "La pesca y la flecha (adivinanza)", del que tomamos el epígrafe de este apartado, se firma bajo el seudónimo de "El curioso impertinente", y plantea dos interesantes propuestas. La primera, que ser coleccionista de frases en medio de "los nuevos libros, en los ensayos recientes de prosa castellana", resulta gratisimo, pues el problema estriba "no en encontrar sino [en] escoger"⁶. La segunda, ofrece un juego a los lectores: unir ocho citas con sus

⁵ *Ulises. Revista de Curiosidad y Crítica*. México, No. 2, junio de 1927. Pp.25-26.

respectivos autores, adivinando o reconociendo cuál corresponde a cada uno.

Medio año después aparecen los resultados (*Ulises*, 5, diciembre de 1927), en medio de un comentario que disiente de la opinión de un crítico español acerca de las influencias entre los narradores iberoamericanos contemporáneos⁷. Se niega vehementemente que exista una relación de "discipulaje" como insinuara el crítico —en España o en México—, y se afirma más bien que por "imperiosa necesidad, como una moda del espíritu, se ha cultivado esa *prosa nueva*..."⁸. Coincidencia entonces, y no escuela. Al mismo tiempo, se da acuse de recibo de las respuestas de los lectores, con muchos errores de atribución de las citas de "La pesca y la flecha", como de inicio se pretendía. Y se afirma:

Lo que importaba demostrar era la seguridad de que una de esas frases pudiera ser atribuida indistintamente a cualquiera de los escritores inconformes con la herencia de una prosa muerta.
¿No quiere decir esto que el *género literario* y el género próximo los señala la época? [...]

Esta conciencia del momento de formar parte de un estilo de época, y aun de la opción por un género literario, la *narrativa de vanguardia* —que aquí, a nivel de la lógica, funge como *género diferenciador*—

⁶ P.25.

⁷ Se trata de un comentario de E. Salazar y Chapela aparecido en *El Sol* de Madrid. Salazar considera al Torres Bodet de *Margarita de Niebla*, un discípulo del Benjamín Jamés de *El profesor inútil*. Cf. Pp.24-26 (208-210 de la edición facsimilar de *Ulises*).

⁸ P.25. Mis cursivas.

nos permite una mayor licencia para vencer latitudes, lenguas, y aproximar textos contemporáneos de distintos países, no sólo de México y España, sino, partiendo de esta coincidencia en el “género próximo”, en general de Iberoamérica.

En una lectura ecléctica de las llamadas vanguardias históricas —cubismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo y surrealismo— y una apropiación creativa y transgresora de las características literarias de las mismas, como fue en todos los géneros la opción de la vanguardia iberoamericana, se diría que los autores no sólo permiten, sino que casi exigen la lectura contrastada. Como se verá más adelante, las estructuras mayores y menores que construyen los relatos, de la metanarrativa a las comparaciones o símiles autorreferenciales, parecen “responder” a reglas tácitas que den cuenta de la enorme coincidencia. Exponemos los puntos en común —externos e internos— que nos permiten caracterizar este *corpus*.

El corpus:

Límites cronológicos

La propuesta de esta tesis abarca los textos de ficción escritos por autores iberoamericanos entre 1922 y 1935. De la publicación de “La

Srta. Etc" de Arqueles Vela a la de *Tres inmensas novelas* de Vicente Huidobro⁹. La revisión de revistas ecuatorianas, brasileñas, mexicanas, y españolas ha dado cohesión a este *corpus*¹⁰: ha permitido determinar que no se trata de narraciones aisladas y excepcionales, sino de ficciones e historias en prosa que comparten un *espíritu de época* de la vanguardia, que asoma por igual en proclamas, poemas, reseñas, editoriales, parodias, ensayos; de modo que la selección emerge por sí misma¹¹.

El año de 1922 marca por otra parte un momento clave para la literatura de vanguardia: Jorge Schwartz lo califica de *annus mirabilis* —en terminología de Hugo Verani que Schwartz¹² toma en préstamo—

⁹ Es decir, del 14 de diciembre de 1922 (México, *El Universal Ilustrado*), a 1935 (Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag).

¹⁰ Fueron consultadas en Ecuador, la Biblioteca Municipal, la Biblioteca de la Casa de la Cultura y la Biblioteca del Archivo Histórico del Banco Central de Guayaquil; en Brasil, la Biblioteca de Museo de la Imagen y la de la Facultad de Letras de la Universidad de São Paulo (fondo Mário de Andrade); y en México los Fondos Especiales de la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes; la Biblioteca Samuel Ramos de la Facultad de Filosofía y Letras, la Biblioteca Central, la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Filológicas en la UNAM; la Biblioteca Daniel Cossío Villegas del Colegio de México, las Bibliotecas Salvador Novo y Efraín Huerta de la Casa del Poeta y las vitrinas del Museo Nacional de Arte (Colección Manuel Maples Arce). Las revistas consultadas fueron, de Ecuador: *Hélice* (Quito, 1926), *Savia* (Guayaquil, 1927-1928), *Hontanar* (Loja, 1931), *Revista del Sindicato de Escritores y Artistas* (Quito, 1939), *Revista del Mar Pacífico* (Guayaquil, 1940); de México, *Ulises* (México, 1927), *Horizonte* (Xalapa, 1926-1927); de Brasil, *Klaxon* (São Paulo, 1922-1923), *Verde* (Cataguazes/ Minas Gerais, 1927-1929); de España, *Revista de Occidente* (Madrid, 1923-1936) y *La Gaceta Literaria* (Madrid, 1927-1932).

¹¹ Silvia Pappe abre un poco más las fechas, al marcar el inicio de la narrativa del estridentismo hacia agosto de 1921, a partir de la publicación del texto "Los espejos de la voz". Pappe atribuye el texto a Arqueles Vela, con lo cual la idea de poesía y manifiesto antes que narrativa se pone en tela de duda. Cf. "Los espejos de la voz", en Luis Mario Schneider, *El Estridentismo. México 1921-1927*. México, UNAM, 1985 (IIE, Monografías de arte 11), pp. 101-102; así como el artículo de Pappe, "(A)firmar el futuro, Manifiestos de vanguardia para una historia quebradiza", en el coloquio Homenaje a Antonio Candido, CCYDEL, UNAM. 24 de mayo de 2001.

¹² Jorge Schwartz, "Introducción". *Las vanguardias en Latinoamérica. Textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra, 1991. P. 32.

de las vanguardias latinoamericanas e internacionales, puesto que es fecha de publicación de obras magistrales de muy diversas latitudes, como *Trilce*, *The Waste Land* o *Ulysses*¹³, así como el año de la fundación de la revista argentina *Proa* y del primer movimiento de vanguardia mexicano, el estridentismo; y cuando se realiza la “Semana de Arte Moderna” en São Paulo, abriéndose con ello la edad dorada del modernismo o vanguardismo brasileño¹⁴.

Pero, y sobre todo, es el año de aparición de un relato plenamente vanguardista (“La Srta. Etc.” sólo puede ser leído como narración de vanguardia), y, en nuestra opinión, sumamente logrado. En cuanto a los acontecimientos literarios que marca 1922, añadimos por nuestra parte que, a más de estos verdaderos hitos brasileño y peruano —siendo que se sigue considerando a *Trilce* de César Vallejo como la obra más radical y de mayor influencia escritural dentro de la vanguardia hispanoamericana— se trata también del año de publicación de obras señeras para Iberoamérica en diferentes géneros, como resultan para Argentina la prosa poética de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo, en México el poemario *Andamios interiores* de Manuel Maples Arce. Es el año en que José

¹³ A nivel mundial, podríamos señalar también que en 1922 se publican *Durée et simultanéité* de Henri Bergson, *Siddharta* de Hermann Hesse, y el *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, y que se trata del año de la muerte de Marcel Proust.

¹⁴ Consultar sobre la relevancia de ese año en Brasil, Antonio Arnoni Prado, *1922- Itinerário de uma falsa vanguarda. Os dissidentes, a Semana e o Integralismo*. Sao Paulo, Brasiliense, 1983.

Ingenieros desde Argentina, junto con otros intelectuales, funda la Unión Latinoamericana, contraria al denominado "panamericanismo" que encubre los postulados imperialistas de época. Lógicamente, el uso de una fecha como punto de partida no niega la convivencia de varios gestos estéticos en ese entonces. Así recordamos también que autores calificados entonces como post-modernistas —Verani prefiere llamarles *modernistas reflexivos* o intimistas, para evitar confusiones terminológicas— como Gabriela Mistral (*Desolación*) y Juana de Ibarbourou (*Raíz salvaje*) o el mismo modernista y proto-vanguardista José Juan Tablada (*El jarro de flores*) siguen publicando para ese entonces.

a) *Antologías de narrativa:*

En la década de los veinte la narrativa vanguardista tuvo más detractores que adherentes, causó incomodidad y hasta indignación.

(Hugo Verani,
Narrativa vanguardista hispanoamericana)

La cenicienta de las vanguardias, la narrativa, fenómeno sofocado pero vasto¹⁵, debió esperar setenta años para ser antologada, a diferencia

¹⁵ Verani reconoce que el arraigo de lectura que logra de inmediato la "novela de la tierra" o de regionalismo mundonovista, sofocó el reconocimiento de "una narrativa contestataria y de ruptura, que privilegia el libre ejercicio de la imaginación" (p. 41), y que con todo "fue más abundante y considerable de lo que suelen reconocer las historias de la literatura hispanoamericana" (*id.*). Celina Manzoni (*El mordisco imaginario: crítica de la crítica en Pablo Palacio*. Buenos Aires, Biblos, 1994), habla de una "limitación genérica. Se circunscribe el gesto vanguardista sólo a la poesía y se excluye a la narrativa" (pp.15-16). Las narraciones vanguardistas quedan, según Manzoni, en un "limbo". De ahí tratamos de sacarlas.

de la poesía vanguardista, que entra como selección en los mismos años en que se produce. Las antologías de base consultadas —casi coincidentes en su publicación a fines de los noventa— sólo reforzaron el recorte temporal: se trata de *Narrativa vanguardista hispanoamericana* de Hugo Verani; y de *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española. 1923-1936*, de Domingo Ródenas de Moya¹⁶.

Hugo Verani —quien considera que el lindero de arranque de la vanguardia hispanoamericana sería el año 1916, fecha de la muerte de Rubén Darío, de los primeros manifiestos creacionistas, así como de la publicación del primer poemario vanguardista iberoamericano, *Espejo de agua*, de Huidobro— asume como posterior el momento de aparición de la narrativa homóloga. Así, ubica en su antología la aparición de este *corpus* a lo largo de una década que va de 1922 a 1932. Los años centrales de 1927 y 1928 concentrarían la más interesante y abundante producción dentro de este periodo, afirma Verani en la solapa de su libro. Años en que se concentraría al menos la publicación del 80% de la obra de estos autores. Verani antologa obra de Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Oliverio Girondo, Felisberto Hernández, Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Arqueles Vela,

¹⁶ Hugo Verani, *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México, Difusión Cultural, UNAM/ Equilibrista, 1996. Domingo Ródenas de Moya, *Proceder a sabiendas...* Barcelona, Alba, 1997. Comentaremos también una tercera antología más adelante, la de Rodríguez Fischer, aunque la selección y la introducción nos parecen menos reflexivas.

Efrén Hernández, Salvador Novo, Gilberto Owen, Julio Garmendia, Pablo Palacio, César Vallejo y Martín Adán; es decir, de Argentina, Uruguay, Chile, México, Venezuela, Ecuador y Perú.

La antología de narrativa vanguardista española de Domingo Ródenas de Moya va de 1923 a 1936. Ródenas considera que se trata de parte de lo que se ha llamado una *edad de plata* de las letras españolas¹⁷. La antología busca ampliar el espectro de la vanguardia española mucho más allá de la denominada *generación del 27*, pues la pléyade de autores españoles de la época la rebasa ampliamente. Ródenas propone concebir este periodo subdividido en cuatro etapas, que van desde la superación del modernismo tardío hasta 1936. La primera, denominada "el vanguardismo", en su etapa panfletaria, gesto más que obra, es protagonizado por Rafael Cansinos-Asséns y Ramón Gómez de la Serna. Es el segundo literato, con la obra publicada entre 1918 y 1922, quien logra sentar un precedente real fuera de los manifiestos, del derrotero de la narrativa nueva en lengua española. La segunda etapa, "de la pureza literaria", va aproximadamente de 1923 a 1927, corresponde a "la primera hornada considerable de narraciones y

¹⁷ "[E]l empeño modernizador de unas cuantas generaciones desde mil ochocientos ochenta y tantos hasta la II República, fue tan heroicamente tenaz que acabó por culminar en una época que, para la literatura, José-Carlos Mainer llamó Edad de Plata" (Ródenas, *Proceder a sabiendas*. 1997, pp. 11-12). Juan Marichal considera que "el medio siglo 1886-1936 es, sin duda alguna, la segunda «Edad de Oro» de la cultura española. Recordemos que se inició con la obra maestra de Galdós, *Fortunata y Jacinta*, y se cerró con la muerte de Unamuno" (Marichal, *El secreto de España. Ensayos de historia intelectual y política*. Madrid, Taurus, 1995, 291. Citado por Ródenas, *Ibid*, p.12).

novelas nuevas"¹⁸, y consistiría en un arte muy "deshumanizado". El papel de *Revista de Occidente*, como divulgadora de la ideología moderna, así como del arte moderno; y como editora, es decisivo¹⁹. Es la etapa del relato humorístico ("Colección de grandes novelas humorísticas", Biblioteca Nueva, por instancias de Ramón Gómez de la Serna). La tercera etapa, que va de 1928 a 1931, se caracteriza por el influjo del surrealismo, la rehumanización del arte, y el neorromanticismo que resurge en su centenario (1930). La cuarta y última etapa concierne al "compromiso sociopolítico y la literatura proletaria y revolucionaria", que va de 1931 a 1936. Ródenas considera que estos casi veinte años de narrativa coinciden con una importante puesta al día de las letras españolas respecto a la vanguardia europea:

La modernidad que expresa el itinerario del arte y la literatura españoles desde 1918, aunque en gran medida supeditado al suministro de Francia, Gran Bretaña, Alemania, Italia y la Rusia soviética, fue una y la misma modernidad con la de estos países, y no una tosca simulación o sucedáneo. [...] No cabe duda de que la literatura de los felices veinte y los hoscos treinta anduvo, por decirlo como Gustav Siebenmann, "al compás de la modernidad europea"²⁰.

¹⁸ Ródenas, p.32.

¹⁹ Andrew P. Debicki afirma que entre 1923 y 1936 la *Revista de Occidente* publica "la mejor obra de los escritores de la «Generación del 27» (y de algunos de mayor edad)" (Debicki, pp.22-23). Debicki, si bien se refiere a la obra en verso, marca el inicio de este período, al que denomina "la alta modernidad", hacia 1915 y su fin hacia 1924. La poesía es el género literario que inicia esta renovación, y son varias las publicaciones y los espacios (la Residencia de Estudiantes, la *Revista de España*, *La Gaceta Literaria*) en Madrid y Barcelona. La apertura hacia Europa de las letras españolas es un punto de partida general en este período.

²⁰ Gustav Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid, Gredos, 1973, 208-224; citado por Ródenas de Moya, "Introducción", *Proceder a sabiendas...*, p.36.

Ródenas antologa a Dámaso Alonso, Valentín Andrés Álvarez, Max Aub, Francisco Ayala, Mauricio Bacarisse, Corpus Barga, Antonio Botín Polanco, Juan Antonio Cabezas, Juan Chabás, Rosa Chacel, José Díaz Fernández, Gerardo Diego, Antonio Espina, Melchor Fernández Almagro, Federico García Lorca, Ernesto Giménez Caballero, Ramón Gómez de la Serna, Jaime Torres Bodet —residente en Madrid como diplomático en esos años—, Benjamín Jarnés, Edgar Neville, Antonio de Obregón, Samuel Ros, Pedro Salinas, Claudio de la Torre, Fernando Vela y Felipe Ximénez de Sandoval.

Una tercera antología de esta época, *Prosa española de vanguardia*, rehúsa comprometerse a fijar parámetros de inicio o fin de este fenómeno. Ana Rodríguez Fischer dice en la introducción a su selección: “he preferido presentar estos textos sueltos, sin paréntesis cronológicos ni marbetes generacionales”²¹. Después de descartar una serie de años límite, por resultar todos relevantes, la autora prefiere la filiación a la categoría de *época*, a partir de la propuesta de Juan Chabás:

¿Qué es pues, una época? Un tiempo histórico en el cual la vida social, las relaciones humanas, las diversas manifestaciones y movimientos de cultura, sus conquistas, sus contradicciones, sus desfallecimientos, parecen [sic] que se hallan sujetos a circunstancias semejantes y que se encadenan y desarrollan como afectados por leyes idénticas. Una época es, pues, un período acotado por cierta identidad en el desarrollo económico, social, político y cultural de grandes grupos humanos, de un pueblo determinado o universalmente

²¹ Ana Rodríguez Fischer, *Prosa española de vanguardia*. Madrid, Clásicos Castalia, 1999. “Introducción”, p.10.

[sic]. [...] Estos periodos no pueden marcarse encuadradamente entre fechas demasiado rigurosas. En cambio, sucedense con obediencia a cierto ritmo histórico²²

b) *Estudios monográficos:*

Estudios críticos orientados hacia el tema abundan en ratificar estos años como señeros para nuestro *corpus*.

En el caso de España, Gustavo Pérez Firmat²³, centra su visión entre 1926 y 1934, enmarcando su cronología las dos ediciones de la primera novela de vanguardia española: *El profesor inútil* de Benjamín Jarnés, notoriamente corregida en su reedición. Pasado el año de 1930, añade Pérez, se puede considerar un declive de esta narrativa.

Dice José del Pino que

para la segunda década del siglo XX, el concepto de vanguardia había llegado a ser lo suficientemente englobador como para agrupar en torno suyo todas aquellas nuevas escuelas —los ismos— cuyos programas se definían por el rechazo al pasado y la devoción por lo nuevo²⁴.

²² Juan Chabás, *Literatura española contemporánea*. La Habana, Cultural, 1952, p. 5. Citado por Rodríguez Fischer, *Ibid.*, pp.13-14.

²³ Gustavo Pérez Firmat, *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 1993.

²⁴ José Del Pino, "Modernidad y vanguardia: sus perfiles teóricos", en *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Amsterdam: Atlanta, 1995. Pp. 1-24. Del Pino analiza *Vispera de gozo* (1926) de Pedro Salinas, *Pájaro pinto* de Antonio Espina (1927) y *Cazador en el alba* (1930) de Francisco Ayala.

Jorge Kishimoto Yoshimura, en la selección *Narrativa peruana de vanguardia*, abre los límites al fijarse en narraciones desde 1914 hasta 1930. Kishimoto reconoce iniciar la antología con una serie de relatos pre-vanguardistas (de Abraham Valdelomar y José Carlos Mariátegui), de los años 1914 y 1915, que coinciden con la narrativa modernista en afluencia. "Sin embargo lo que los diferencia sustantivamente de la tribu rubendariana es el perfil mundano de los personajes"²⁵.

María Bustos Fernández hace un uso laxo y nada restringido del concepto de vanguardia en su ensayo *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana*, donde revisa tres obras: *Proserpina rescatada* (1931) del mexicano Jaime Torres Bodet, *Museo de la novela de la eterna* (1967) del argentino Macedonio Fernández, y *La muerte en la calle* (1967) del colombiano José Félix Fuenmayor. Cabe señalar que las obras de los dos últimos autores son publicadas *post mortem*, y que cuentan con otros escritos propiamente vanguardistas en cuanto a la clara datación de los 20 y los 30 — *No toda es Vigilia la de los Ojos abiertos* de Macedonio es de 1928, y *Papeles de Recienvenido*, de 1929; *Cosme* de Fuenmayor es de 1927, por ejemplo—²⁶.

²⁵ Jorge Kishimoto Yoshimura, Monográfico de *Documentos de literatura*. Lima: Másideas, 26 de enero de 1994. 2/3 trimestre, abril-diciembre de 1993, p.11.

²⁶ María Bustos Fernández, *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana*. Madrid, Pliegos, 1996.

María Ángeles Pérez López, en su estudio monográfico sobre las novelas de Vicente Huidobro, parte de la década de escritura de sus cinco obras individuales: su ensayo abarca de la publicación en 1929 de *Mío Cid Campeador*, pasando por el año central de 1934, en que el chileno publica tres títulos narrativos —*Cagliostro*, *La próxima (Historia que pasó en poco tiempo más)* y *Papá o El diario de Alicia Mir*— y hasta 1939, en que aparece *Sátiro o El poder de las palabras*²⁷.

En su ya mencionado estudio crítico y antológico, el argentino-brasileño Jorge Schwartz, especialista en vanguardias iberoamericanas, reflexiona sobre la posible periodización, considerando los estudios de varios otros autores (Verani, Osorio, Pacheco, entre otros), y plantea dos posibles fechas de inicio para la vanguardia latinoamericana: la primera, hacia 1914, año de la lectura pública del manifiesto "Non serviam" de Vicente Huidobro; la segunda, en 1922, como ya se vio. Esta etapa vanguardista cerraría entre 1930 y 1938. Es decir, entre el año de la muerte de Mariátegui y del fin de las publicaciones *Amauta*, *Boletín Titikaka* y *revista de avance*; y el año del encuentro Breton-Trotsky-Rivera en México y de la redacción conjunta del "Manifiesto por un arte independiente". "Con esta última polémica de 1938, se cierra el ciclo cronológico de las vanguardias. Lo

²⁷ María Ángeles Pérez López, *Los signos infinitos. Un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro*. Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos/ Universitat de Lleida, 1998. Col. de ensayos literarios, Serie América, 3.

que convencionalmente se sitúa en el contexto de una década, en realidad tiene vigencia durante un cuarto de siglo²⁸.

La selección:

La selección no es tan arbitraria como puede parecer. Los autores han sido elegidos tanto por su sublimidad como por su naturaleza representativa: se puede escribir un libro sobre veintiséis autores, pero no sobre cuatrocientos.
(Harold Bloom, *El canon occidental*)

En la elaboración de esta tesis se consideraron las narraciones que a continuación se enlistan, según años de publicación:

1922	Arqueles Vela, "La Srta. Etc."
1924	Antonio Espina, "Bi o el edificio en humo"
1926	Benjamín Jarnés, <i>El profesor inútil</i> (1ª ed.); Gerardo Diego, "Cuadrante, (Noveloide)"; Pedro Salinas, <i>Vispera del gozo</i> ; Pablo Neruda, "El habitante y su esperanza"; Roberto Arlt, <i>El juguete rabioso</i>
1927	Jaime Torres Bodet, <i>Margarita de niebla</i> ; João Alphonsus, "Oxicianureto de mercurio"; Mário de Andrade, <i>Amar, verbo intransitivo</i> ; Antonio Espina, "Pájaro pinto" (1927); Federico García Lorca, "Santa Lucía y San Lázaro"; Julio Garmendia, <i>La tienda de muñecos</i> ; Pablo Palacio, <i>Un hombre muerto a puntapiés</i> , <i>Débora</i> ; Antônio de Alcântara Machado, "O aventureiro Ulisses", <i>Bras, Bexiga e Barra Funda</i> ; Arqueles Vela, <i>El café de nadie</i>
1928	Gilberto Owen, "Novela como nube"; Salvador Novo, "El joven"; Antônio de Alcântara Machado, "O filósofo Platão"; Martín Adán, <i>La casa de cartón</i> (1928); Xavier Villaurrutia, <i>Dama de corazones</i> (1928); Efrén Hernández, "Tachas" (1928)
1929	Dámaso Alonso, "Cédula de eternidad"; Francisco Ayala, <i>El boxeador y un ángel</i> ; Benjamín Jarnés, <i>Paula y Paulita</i> ; Vicente Huidobro, <i>Cagliostro</i> (1929)
1930	Benjamín Jarnés, <i>Teoría del zumbel</i> ; Ramón Gómez de la Serna, "El hijo surrealista"; Felipe Ximénez de Sandoval, "Tres mujeres más equis"
1932	Roberto Arlt, <i>El jorobadito</i> ; Efrén Hernández, <i>El señor de palo</i> ; Pablo Palacio, <i>Vida del ahorcado</i>

²⁸ Jorge Schwartz, "Introducción". *Las vanguardias en Latinoamérica. Op.Cit.* Madrid, Cátedra, 1991. P. 32.

1934	Vicente Huidobro, <i>Mío Cid Campeador</i> ; Benjamín Jarnés, <i>El profesor inútil</i> (2ª ed.); Jorge de Lima, <i>O Anjo</i>
1935	Vicente Huidobro (en colaboración con Hans Arp) <i>Tres novelas ejemplares</i>

De toda la prosa publicada durante estos años, se ha hecho un recorte que considera tanto la representatividad en su momento de aparición, según el concepto genérico en boga; así como las cualidades estéticas de los textos elegidos.

Si el número de narradores y relatos pareciera excesivo, creemos que el afán generalizador de los postulados permite su manejo, así como que el trabajo textual de análisis abona en cuanto a una comprensión individualizada de los mismos que no niega el sentido de conjunto.

Capítulo 1

La crisis en la representación: aproximaciones teóricas

Proçuro resumir... He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; [y] el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica.

(Jorge Luis Borges, "El arte narrativo y la magia", 1932)

1. 1. Mimesis, la vuelta a Aristóteles

En un ensayo fechado en 1932, "El arte narrativo y la magia"²⁹, de donde tomamos el epígrafe de este capítulo, Jorge Luis Borges se pronuncia por la autonomía de la ficción, no sólo en cuanto a desapegarse de su referente, sino con un claro concepto de narración en cuanto acciones en (con)secuencia; con una causalidad de leyes internas, por ejemplo, no apegadas en su funcionamiento al mundo extratextual:

...el problema central de la novelística es la causalidad. Una de las variedades del género, la morosa novela de caracteres, finge o dispone

²⁹ Jorge Luis Borges, *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 226-232.

una concatenación de motivos que se proponen no diferir de los del mundo real. Su caso, sin embargo, no es el común. En la novela de continuas vicisitudes, esa motivación es improcedente, y lo mismo en el relato de breves páginas y en la infinita novela espectacular que compone Hollywood con los plateados *ídola* de Joan Crawford y que las ciudades releen. Un orden muy diverso los rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia³⁰.

El enfrentamiento de “arte antiguo” *versus* “arte nuevo”, tónica vanguardista, cobra aquí los rótulos de “morosa novela de caracteres” *versus* “novela de vicisitudes continuas”³¹. La segunda coincide también con el modelo cinematográfico: magia menos como orden primitivo que como artificio, donde sólo lo relevante aparece en el escenario.

Cultura popular antigua y moderna, la magia y el cine se basan en la construcción de un modelo autónomo, cohesionado por repeticiones y coincidencias internas. Los postulados en cuanto a la valoración del mundo de causalidad trabadísima de la magia, fenómeno que se concibe expresamente en el escrito de Borges desde los postulados de James Frazer acerca de la magia simpática —por analogía (imitativa u homeopática) o por cercanía previa (contagiosa)— como modelo de un orden narrativo, bien lejano de la caótica vida; corresponden en cierta medida a la mirada de época hacia la etnología como patrón del conocimiento, tan en boga a fines del XIX y principios del XX de la que se

³⁰ *Ibid.*, p. 228.

³¹ Como se vio en otro momento en la introducción de esta tesis (p. 9), el enfrentamiento vanguardia-tradición se daba entre los términos “prosa nueva” y “prosa muerta”. Repárese cómo la polémica vanguardista busca siempre enfrentar dos estéticas, nueva (viva) *versus* muerta (vieja), o, como se infiere de manera evidente, buena y mala.

valen distintos autores vanguardistas, así como intelectuales de época³².

En todo caso, el modelo es claramente culturalista.

La ruptura con un tipo de mimesis es el punto central que nos ocupa en este estudio. La gran distancia entre la vanguardia y los movimientos que la preceden parece ser la voluntad consciente del arte de romper con la imitación o representación de la naturaleza y la vida a un primer nivel, y en un segundo nivel, con la realidad extra-artística. El arte vanguardista ya no intenta "reflejar" la realidad, como lo hacía para avalar su verosimilitud el modelo realista, referente narrativo imperante de mayor fuerza en ese entonces. Sin embargo, la pugna por la autonomía, la soberanía, y aún la supremacía de la creación humana sobre la naturaleza, se empieza a marcar desde la Ilustración, "momento en que se fragua el mito de la historia como un movimiento ininterrumpido hacia la emancipación humana, fundado en una fe inmensurable en la razón y

³² Acerca del contacto antropología-literatura en las vanguardias, Mário de Andrade, por ejemplo, fue partícipe de la estadía de Dina Dreyfus y Claude Lévy-Strauss en el Brasil, llegando a asistir él mismo a los cursos universitarios de ambos (1937). Al respecto, ver Tele Ancona Lopes, "O verde folclore", Cap. 2 de *Mário de Andrade, Ramais e Caminho*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1972, y el ensayo de Gilda de Mello e Souza, *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1979.

Por otro lado, en la Europa de principios del siglo XX, los círculos literarios se interesaron sistemáticamente por el África negra. La etnología, muy en boga para entonces, halló una mayor divulgación gracias a la óptica de pintores y escultores, visitantes asiduos de los museos de folklore. T.S.Eliot tiene un temprano ensayo sobre el *Ulysses* de Joyce donde reivindica la necesidad literaria y artística de absorber modelos míticos frente al caos de la vida ("*Ulysses, Order and Myth*"; 1923).

La lectura de James Frazer (*The Golden Bough*, 1ª edición de 1890, 1ª en 12 volúmenes, 1914; y edición abreviada de 1922) marca el pensamiento de Freud, Andrade o Eliot; y es comentada aquí de modo expreso por Borges. Frazer propone la diferencia entre religión y magia, distinguiéndose la segunda por ser una suerte de expresión primitiva de la ciencia, que da una falsa idea de la regularidad del proceso de causalidad. La tendencia al autoperfeccionamiento del pensamiento humano marcaría el tránsito de la magia a la religión, y de ésta a la ciencia.

el progreso, en la libertad individual y en la capacidad para el consenso político-moral colectivo³³, y continúa a lo largo del siglo XIX. El mundo se concibe entonces no como una creación perfecta e inmejorable, sino inacabado e imperfecto, apareciendo sólo la acción sistemática y racional de la criatura humana sobre él —en un primer momento— como la potencialidad de completarlo y someterlo. Más adelante, el vertiginoso desarrollo de la tecnología de principios del siglo XX muestra de modo palpable y sorprendente los logros humanos, y así el mundo tecnológico aparece de manera central en el arte, no sólo como tema e ideología, sino también como camino hacia el “ideal de perfección”, estética que revela la alegría de presenciar lo que ya se esperaba, a partir de la “fe en el progreso infinito”³⁴. Pero muy pronto la maquinolatría futurista se ve ensombrecida por el horror ante la masificación de la muerte y el alcance destructor de las máquinas bélicas de la Primera Guerra Mundial. Entonces el divorcio entre “viejo arte” —asumido como parte de la cultura cómplice de los gobiernos belicistas— y “nuevo arte” cobra mayores dimensiones. La brecha generacional que exacerba las vanguardias (en sus actitudes de *activismo-agonismo-antagonismo*, diría Poggioli³⁵) se ve aumentada a niveles abismales por el movimiento *dadá*. Para los dadaístas el arte como institución, los museos, las bibliotecas, las

³³ Ródenas de Moya, *Los espejos del novelista*, p. 28. Cf. también Harold Wentzlaff-Eggebert, “Avantgarde in Hispanoamerika”, *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext (Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989)*. Frankfurt, Vervuert Verlag, 1991, pp. 3-5.

³⁴ Habermas, “Modernidad versus Posmodernidad”, en Josep Ricó, comp. *Modernismo y postmodernidad*. Madrid, Alianza, 1988, p. 88.

³⁵ Ver Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge, Bellknap/Harvard University Press, 1968. 7a. reimpresión de 1994.

cátedras, son objeto de la denuncia de una connivencia entre un sistema burgués belicista y triunfalista —económico, político y cultural—, por ello deben ser minadas y destruidas.

Quizá tras este apretado repaso debamos recalcar que aunque la definición antiburguesa de los años 20 contra el arte decimonónico llegue en ocasiones a tomar un sesgo aristocratizante, las vanguardias comparten —dentro de un muy amplio espectro donde caben las posturas más radicales de izquierda y de derecha— la visión negativa sobre su presente político y cultural. La voluntad autocrítica de un arte que no se da descanso en la revisión de sí mismo, realizada muchas veces de manera revulsiva, marca con carácter definitivo la ruptura modernismo/ modernidad. Si bien ambas categorías presuponen la conciencia de tiempo histórico —“lineal e irreversible, caminando irresistiblemente hacia delante”³⁶— puesto que anotan con su sola denominación provenir de un pasado, evolutivo, que llega hasta ese presente moderno³⁷, tienen diferencias de fondo. Para dar cuenta de esta concepción múltiple, autores como Domingo Ródenas de Moya hacen una distinción tripartita entre modernidad histórica, filosófica y estética.

³⁶ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Tecnos, 1991, p. 23. Primera edición en inglés de 1987.

³⁷ “[E]l término «moderno» expresa una y otra vez la conciencia de una época que se pone en relación con el pasado de la antigüedad para verse a sí misma como el resultado de una transición de lo viejo a lo nuevo” (Habermas, “Modernidad versus posmodernidad”, *Op. Cit.*, pp. 87-88).

El asunto de la ya enunciada "crisis de la representación" deriva entonces en nuevos problemas. El arte que sólo pretende ser arte, tendrá también que señalarse a sí mismo periódicamente, para que en su proceso de recepción no pueda perderse de vista que se trata sólo de un artificio que no quiere ser confundido con la realidad.

En este sentido, de esta "visión de mundo" compartida, como posibilidad de confluencia más que como "influencia" o relaciones de "causa-efecto" se deben entender planteamientos paralelos como el *Verfremdungseffekt* —efecto de "extrañamiento" o "distanciamiento" brechtiano— y la autorrepresentación. En el caso del *distanciamiento*, se trata de una forma de autoevidenciación: en lugar de que la construcción dramática apunte hacia un borramiento de la frontera entre arte y vida —a lo que el proceso mimético realista en último grado apela— se destaca (con carteles, frases metadramáticas al interior de los parlamentos de los personajes, intervención de personajes corales, entre otros recursos) que se trata de una obra teatral, no de la vida. "Hay que evitar que el público se vea inducido a volcarse en la historia como en un río, para dejarse arrastrar a la deriva"³⁸, dice el dramaturgo. El primer texto en que Brecht teoriza sobre el *distanciamiento*, "Dificultades del teatro épico" es de noviembre de 1927, y su obra *Dreigroschenoper* (*Ópera de tres*

³⁸ Bertolt Brecht, *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1963, p. 56. Cf. también Bertolt Brecht, "The Modern Theatre is the Epic Theatre" (1930), en Vassili Kolocotroni, Jane Goldman y Olga Taxidou eds., *Modernism. An Anthology of Sources and Documents*. Chicago, The University of Chicago Press, 1998.

centavos), de 1928, lo que resulta del todo contemporáneo a nuestros autores.

Es importante enfatizar que no se trata de un fenómeno subordinador o metropolitano, o de que la crisis "genuina" se presente sólo en Europa:

Una de las cosas que habría que empezar por cuestionar es la arraigada tendencia a caracterizar deductivamente nuestro vanguardismo en función de las escuelas canonizadas de la vanguardia europea. Porque la persistencia de este criterio lleva a presumir de partida su condición de epifenómeno, de manifestación ancilar, eco o reflejo de propuestas que corresponden a otra realidad y otras necesidades, todo lo cual lleva a considerar el vanguardismo literario en el continente como producto ligeramente artificial de una moda impuesta, sin mayores vinculaciones con la realidad y las condiciones concretas en que se manifiesta. [...] Un somero estudio de los cambios en la realidad económica, social y cultural de estas épocas muestra la legitimidad y pertinencia de las búsquedas vanguardistas en el medio en que surgen. Un desarrollo consecuente de este enfoque nos muestra, además, que las manifestaciones vanguardistas responden a impulsos que surgen de las propias fuerzas sociales que entonces se abren paso en la sociedad latinoamericana. Esto hace que, siendo como son las vanguardias parte de un fenómeno internacional más amplio, tengan en nuestro medio características propias, que las convierten objetivamente en parte de nuestro propio proceso cultural³⁹.

La particularidad de la crisis de la modernidad iberoamericana nos distancia entonces de las crisis europeas o norteamericanas, y también nos libra de esta valoración epifenoménica en lo artístico cultural.

En el prólogo al estudio crítico de Raúl Antelo sobre la conexión entre Mário de Andrade e Hispanoamérica, el crítico e historiador literario

³⁹ Nelson Osorio, "Prólogo", *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988. Tomo 132, pp. xxvii-xxviii.

brasileño Alfredo Bosi anota esta misma especificidad de la vanguardia iberoamericana en cuanto al perfil de modernidad que viven nuestros países, centrándose principalmente en el caso brasileño:

O fundo contraditório de toda arte modernista [...] se revela no modo pelo qual ela encarna e figura o processo de modernização. Trata-se de um momento forte da economia e da técnica em pleno surto do capitalismo industrial e imperialista: que o diga o *facies* urbano de São Paulo e de Buenos Aires depois da Primeira Guerra. Mas —e aqui o contraditório se impõe— trata-se também de um processo que se desenvolve no interior de uma tradição colonial e escravista, de uma natureza em boa parte tropical, de uma cultura ibero-católica, de uma população mestiça, crioula ou mulata. A modernização não veio lenta, orgânica, mas se abateu contra um complexo de fatos e valores cujo ritmo de existência nada tem a ver com o “tempo” da segunda Revolução Industrial⁴⁰.

Regresando a los parámetros textuales, catorce años antes de Brecht el creacionismo de Huidobro busca a su modo la escisión arte-vida. Así, ya entre 1914 y 1916 el poeta chileno plantea que el mundo alternativo del poeta debe absorber las organicidad y fertilidad del mundo natural para que de la observación de sus “mecanismos” (si se nos permite mecanizar la mirada) “haga florecer la rosa en el poema”, rosa de palabras, sin duda⁴¹:

⁴⁰ Alfredo Bosi, “Prefácio”. En Raúl Antelo, *Na ilha de Marapatá. Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo, Editora Hucitec, 1986.

El fondo contradictorio de todo arte modernista [vanguardista] se revela en el modo en que encarna y figura el proceso de modernización. Se trata de un momento fuerte de la economía y la técnica, en pleno surgimiento del capitalismo industrial e imperialista: que lo digan los semblantes urbanos de São Paulo y Buenos Aires después de la Primera Guerra. Pero —y aquí se impone lo contradictorio— se trata también de un proceso que se desarrolla en el interior de una tradición colonial y esclavista, de una naturaleza en buena parte tropical, de una cultura ibero-católica, de una población mestiza, crioula o mulata. La modernización no vino lenta, orgánica, sino que se abatió contra un complejo de hechos y valores cuyo ritmo de existencia nada tiene que ver con el “tempo” de la segunda Revolución Industrial. [Mi traducción].

⁴¹ “Arte poética”, *El espejo de agua*, 1916, si nos fiamos de la cronología propuesta por Huidobro.

Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura, seré tu amo... Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas...

Y ya no podrás decirme: "Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo... los míos son mejores".

Yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen que parecerse⁴².

La voluntad de absoluto del poema —principal texto creacionista— y de la literatura y el arte en general, es entonces la forma del rechazo a la mimesis entendida como "mecánica imitación"⁴³. Esto coincide con las actitudes que los críticos reconocen a las vanguardias históricas. "Agotada la estética mimético-representativa, puede apuntarse de modo general para todos los movimientos de vanguardia la «pérdida de la referencialidad mimética como principio estético»⁴⁴ que se remonta a fines del siglo XIX"⁴⁵.

En este sentido, la valoración de la mimesis realista se invierte como una posibilidad durante estos años; al parecer, de concepción paradigmática se convierte en modelo a evitar:

La 'Mimesis', el añoso imperativo de la novela, se ve ahora como la provincia del cronista o del historiador. Al grado de que la novela

⁴² "Non serviam", 1914. Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 203-204. 1ª edición, Bulzoni, 1985.

⁴³ Toda esta polémica apunta a una confusión entre un replanteamiento platónico-realista de la mimesis, y uno aristotélico-vanguardista. Esto se discutirá más adelante.

⁴⁴ Según observa José María Pozuelo, en su texto *Bajtín, Ortega y la renovación del lenguaje narrativo. Las vanguardias renovación de los lenguajes poéticos (2)*. T. Albaladejo et al., editores. Madrid, Júcar, 1992. p. 63.

⁴⁵ María Ángeles Pérez López, *Los signos infinitos. Un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro*, pp. 42-43.

decimonónica consagrada esencialmente a imitar la vida, resulta impura, no especialmente literaria⁴⁶.

La creación de una trama determinada por la lógica de la causalidad, la estructuración de personajes capaces de dotar de unidad a la narrativa, el manejo convencional lineal espacio-temporal, se vuelven tabú: "Los nuevos novelistas, como Giraudoux, Salinas y Jarnés, no únicamente son indiferentes a la trama, sino ciertamente *incapaces de contar una historia*"⁴⁷.

* * *

Como habíamos anticipado, la valoración de la "ruptura mimética" como punto de partida para la aproximación a estos textos aparece como una constante en los críticos. Ana María Barrenechea apunta, para un breve estudio de tres textos contemporáneos de la literatura hispanoamericana⁴⁸, la noción de «crisis del *contrato mimético*». Dicha crisis, descrita por la crítica en términos del cambio de estructuras de la novela que afectan las relaciones literatura-mundo, se vuelve además un cambio "tematizado": el tema del cambio aparece en el enunciado. Esta

⁴⁶ Gustavo Pérez Firmat, *Idle Fictions*, p. 34, mi traducción.

⁴⁷ Jaime Torres Bodet, "Reflexiones sobre la novela", *Contemporáneos. Notas de crítica*, 1928. Mis cursivas.

⁴⁸ Barrenechea se refiere a narraciones de Severo Sarduy, Salvador Elizondo y José María Arguedas. María de los Ángeles Pérez López, en su estudio sobre Huidobro narrador ya citado, retoma la categoría "crisis del contrato mimético" de Barrenechea. Nos parece importante marcar el deslinde.

crisis afecta a la obra, según Barrenechea, a nivel de las relaciones extratextuales, intratextuales e intertextuales.

Se han disuelto los componentes tradicionales: escenario, personajes, acciones. También son cada vez más ambiguos los espacios de la enunciación y lo enunciado: narrador, narratario, historia contada. Esta redistribución topológica interna de la obra tiene su paralelo en las entidades externas: disolución de la imagen del escritor, abolición del referente, existencia pura del texto o nueva función del lector como infinito decodificador de la estructura⁴⁹.

El principal señalamiento, consideramos, estriba en sostener Barrenechea que en esos casos que queda bloqueado el "proceso de reconocimiento y de lectura en el que la obra remite al mundo y el mundo a la obra, forzándose a leer el texto como un objeto verbal autónomo". A Barrenechea le interesa formular sus ejemplos no sólo en este polo de la representación, sino en ambos extremos de una amplia gama de tendencias "miméticas": su análisis considera por un lado "la [tendencia] que anula el referente y se autoabastece", y por el otro "la que postula «rabiosamente» un referente, establece una tensión dialéctica con él [...] ofreciendo la lucha eterna del texto por producir una metáfora del referente"⁵⁰. A nuestro parecer, ambos gestos coexisten al menos desde los años veinte.

⁴⁹ Ana María Barrenechea, "La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos". En *Revista Iberoamericana*, XLVIII (118-119), enero-junio de 1982. P. 378. El texto se reedita en Cedomil Goic, coord., *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 379. Barrenechea ubica en un extremo *El hipogeo secreto* de Elizondo (1968); y, del otro, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas (1971). El acierto principal de la referencia a la que remite Pérez López estriba en que ambas actitudes se gestan en la época de la narrativa de la vanguardia iberoamericana.

Consideramos, que frente a este mismo panorama conviene más marcar un matiz en la idea de una crisis mimética, concibiéndola sobre todo desde una doble posibilidad de interpretación del concepto de mimesis: de reflejo de la realidad extratextual o del mundo, como quería el realismo (y en ese sentido el espejo stendhaliano en el camino que refleja lo que por él pasa) ha pasado a ser para la vanguardia una categoría interna o autorreferencial, una forma de representación que privilegia los espacios y las miradas subjetivas, y que rompe en este sentido con la otra mimesis. Y esas percepciones autoconscientes son el punto de partida para este arte⁵¹:

Ante la crisis del contrato mimético, los escritores pueden inclinarse a la *antirreferencialidad* o bien decidirse por una *suprarreferencialidad* que, cuestionando la mimesis novecentista y la confianza que su realismo tenía en las relaciones lenguaje-literatura-mundo, no abandona el diálogo con el referente, sino que lo realza hasta exasperarlo⁵².

En muchas ocasiones, en esta narrativa hay una conciencia absoluta y permanente de estar el lector ante un mecanismo de representación, dada la "irreal" situación que se nos cuenta: ocurre así con la opción por los personajes del tipo de *granguñol*. Gerardo Diego, en "Cuadrante. Noveloide" (1926), nos presenta la historia de dos personajes que resultan ser dos alfiles. Uno de ellos lo dice de manera expresa: "Yo no

⁵¹ El especialista en narrativa de vanguardia española Domingo Ródenas de Moya matiza estos mismos términos, al considerar que: "[...] la *recusación de la mimesis realista* y la tematización de los procesos constructivos no eran [...] sino rasgos de carácter de un vasto movimiento internacional extendido desde las postrimerías del siglo XIX y a lo largo del primer tercio del siglo XX, el Modernismo" (mis cursivas, Ródenas, *Los espejos...*, p. 12).

⁵² Ana María Barrenechea, "La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos", *RIB*, 118-119, 1982, p. 381. Mis cursivas.

soy un hombre. Soy un alfil⁵³. A partir de ese momento, en la narración se juega un partido de ajedrez entre dos alfiles negros, que nunca pueden coincidir en la misma casilla, mientras que en la pretensión mimética humana intentan ser pareja. La anécdota queda vaciada de toda lectura que no sea de extrema vanguardia⁵⁴.

Similar es el manejo que se hace en la novela *Vida del ahorcado* (1932), donde Palacio nos presenta un suicidio colectivo en un salón de clases universitario:

-Todos los chiquillos de la clases hemos resuelto suicidarnos en masa porque usted es un majadero—, dijeron en coro.

Y todos los chiquillos sacaron sus máquinas y cada uno se puso la suya en el hueco de una oreja.

El compañero de los bigotes gritó:

-¡Uno!... ¡Dos!... y ...¡Tres!

¡Pum!⁵⁵

En "Medusa artificial" (1928), Francisco Ayala introduce como personaje al "Coro", voz múltiple heredera de la tragedia griega, que cumple esa función trasvasada en un relato contemporáneo. Algunos subtítulos del cuento abundan en este sentido: "Martirio en la cocina" y "Expiación", se encuentran en la misma posición que "Mari-Tere taquimeca", "Accidente" o "La anunciación". El artificio de escritura se revela también en que el

⁵³ Ródenas, *Proceder a sabiendas*, p. 252.

⁵⁴ Una de las heterogeneidades al interior de la ficción de vanguardia tiene que ver con la radicalidad de la ruptura. Mientras ciertos autores menos radicales optan por una prosa que aún puede leerse desde un canon realista, aunque no alcance a demostrar en esa lectura toda la profundidad de sus planteamientos, otros descartan cualquier otra lectura no-vanguardista.

⁵⁵ Palacio, *Vida del ahorcado*. Quito, Talleres Nacionales, 1932, p. 22

padre de María Teresa, la protagonista, de nombre Godofredo, está construido como un rey de baraja.

Otro recurso frecuente para interrumpir la linealidad narrativa, que es la más evidente responsable de que el lector caiga en el artificio de la "humanización", es la irrupción de los recursos visuales en medio de la página en blanco. Así ocurre con el formato que simula un periódico en la introducción de los relatos *Bras, Bexiga e Barra Funda* (1927) de Antonio de Alcántara Machado⁵⁶, con el menú de la víspera en "El café de nadie" (1927) de Arqueles Vela, con el triángulo isósceles del cabalístico "Abracadabra" cerrando el cuento "Brujería primera" (1926) de Pablo Palacio, y la figura de un rayo cayendo en medio de la novela *Mío Cid Campeador* (1929) de Vicente Huidobro.

- Arqueles Vela, "El café de nadie" (1927)

En el menú de ayer se escribe:

MENÚ
de hoy
Sopa de ostiones
Huevos al gusto
Asado de ternera
Chilacayotitos en pepián
Ensalada
Frijolitos al gusto
Dulce
Té o café

Después de despabilar el ambiente de todos los gabinetes, menos el de aquél que ocupan sistemáticamente los dos parroquianos, los meseros se retiran a los ángulos de la espera, resolviendo los problemas de las propinas.

⁵⁶ Antônio de Alcantara Machado, *Bras, Bexiga e Barra Funda*. Río de Janeiro, Imago, 1997.

- Pablo Palacio, "Brujería primera" (1926).

Pero, para todo, es preciso que Ud. lea velozmente y en todos los sentidos posibles este arreglo cabalístico que consta en todos los libros mágicos:

A
 A B
 A B R
 A B R A
 A B R A C
 A B R A C A
 A B R A C A D
 A B R A C A D A
 A B R A C A D A B
 A B R A C A D A B R
 A B R A C A D A B R A

- Vicente Huidobro, *Mío Cid Campeador* (1929).

En el mismo instante una tempestad inmensa remueve el firmamento, hace retemblar el aire, rompe todos los vidrios del cielo, y un relámpago cegador cruza el espacio escribiendo en las alturas con grandes caracteres de afiche:

C A M .
 P
 E
 A
 D O R .

* * *

En un ensayo sobre la ficción vanguardista, los críticos John Fletcher y Malcolm Bradbury sostienen que la crisis en la representación que enfrentan los narradores post-realistas encuentra dos vertientes posibles de desarrollo⁵⁷. La primera, pretende

⁵⁷ "O romance da introversão". En Malcolm Bradbury y James McFarlane, *Modernismo. Guia Geral*. São Paulo, Companhia Das Letras, 1999. (Edición en inglés de 1976). Reléase este postulado a la luz de la nota al pie 54, en cuanto a la radicalidad de la ruptura.

libertar o romance de suas limitações anteriores— seu realismo plano e exterior, sua dependência em relação ao mundo material e às incertas contingências da prosa— e explorar com maior liberdade e intensidade o fato da vida e das ordens de consciência moderna⁵⁸.

Es el caso de las novelas de Virginia Woolf de los años veinte, como *Mrs. Dalloway* (1925), o *The Waves* (*Las olas*, 1931).

La segunda vía consiste en

o romance que foge do realismo material não para transmitir a consciência ou o sentimento da vida com maior intensidade, mas para explorar a pobreza da realidade e as capacidades da arte, da perspectiva e da forma que se encontram no espaço entre os dados e o objeto criativo⁵⁹.

El paradigma de este modelo sería la obra de André Gide, *Les faux-monnayeurs* (*Los monederos falsos*, 1925).

De esta primera reflexión resultan dos propuestas totalmente divergentes, pero que coinciden en su rechazo de la mimesis del modo en que la manejaba el realismo decimonónico. De la optimización de un recurso “desaprovechado” —en tanto deja fuera parcelas de la realidad humana que le resultan inasibles con la herramienta objetivista, por su subjetividad

⁵⁸ *Ibid.*, p. 333. “Liberar a la novela de sus limitaciones anteriores —su realismo plano y exterior, su dependencia en relación al mundo material y las inciertas contingencias de la prosa— y explorar con mayor libertad e intensidad el hecho de la vida y de los órdenes de la conciencia moderna”. Mi traducción.

⁵⁹ Bradbury & Mc Farlane, *Op. Cit.*, p. 334. “La novela que huye del realismo material no para transmitir la conciencia o el sentimiento de la vida con mayor intensidad, sino para explorar la pobreza de la realidad y las capacidades del arte, de la perspectiva y de la forma que se encuentran en el espacio entre los datos y el objeto creativo”. Mi traducción.

y evanescencia inherentes— al descarte del recurso imitativo, la crisis en la representación aparece como la constante que marca a las vanguardias.

El pensador cubano Jorge Mañach, vanguardista morigerado y conocedor de la tradición, anota en 1927, en una *sui generis* proclama colindante con el ensayo —“Vanguardismo”— aparecida en *revista de avance*, sus reflexiones acerca de la imitación en el arte. Considera Mañach que en tanto estética de la *reproducción*, se puede gozar en el arte antiguo de la “fidelidad objetiva” de un pintor al estilo de Velázquez:

Superar esta fidelidad sería punto menos que imposible. Artista tan egregiamente dotado no pasará de ser un simple reiterador, con una posibilidad de renovación meramente temática de interés sólo para los espíritus infantiles que buscan en el arte la fruición anecdótica [...] Pero ya ese arte, en lo esencial *reproductivo, consabido, mimético y tradicional*, no nos comunicará sino, a lo sumo, una subalterna delectación de la técnica; estará vacío de todo mensaje y por consiguiente, no nos moverá vitalmente. Cuanto más noble, *el placer que derivemos será puramente platónico*, como el que nos infunden las bellas ruinas, o, más justamente, los remansos campestres en que la Naturaleza se nos presenta absoluta, tal cual, desligada de todo artificio y trajín humanos⁶⁰.

Muy distinta es la voluntad estética del arte nuevo, del vanguardismo, mismo que Mañach no llega a calificar de “aristotélico”, pero que sí reconoce con reglas de *elocuencia propia*, desapegadas al referente real y definidas más bien por el sentido de época:

⁶⁰ Jorge Mañach, “Vanguardismo”. 1927 *revista de avance*, I(1) y I(2), 15 al 30 de marzo de 1927. Antologado en Verani, *La vanguardia...* p. 132. Mis cursivas.

El arte nuevo de cada época, el arte que traduce el ritmo y las preocupaciones de su actualidad [...] ¿Por qué es ese arte más estimulante y, por ende, más fecundo?

[...] Adaptarse a la circunstancia más real es vivir [...] El arte también ha de aspirar, pues, a la plasmación en formas tan expresivas como sea posible, de lo circunstancial [...] Su fórmula es: *la mayor cantidad de actualidad real en la menor cantidad de lenguaje*. Y no importa que este lenguaje sea descriptivo o arbitrario: lo que importa es que tenga una verdadera elocuencia propia. Una pierna monstruosa de Picasso o de Epstein logra su finalidad actualizante y emocional tan bien o mejor que una pierna fidelísima de academia. Aquella, aparte de su superior elocuencia *plástica* nos dice más claramente, aunque con más arbitraria referencia a lo externo, el sentido de la época en que vivimos⁶¹.

Retomando a partir de esta conciencia de época de Mañach a los clásicos, recordamos que en Platón aparece un primer concepto de *mimesis*, en que se enuncia la subordinación de la representación al concepto de verdad: "Aquéllos que buscan la mejor clase de canto y de música, no deberían buscar lo que es placentero, sino lo que es verdadero; y la verdad en la imitación consiste, como veníamos diciendo, en reverenciar la cosa imitada en cantidad y calidad"⁶². Es el tránsito de

⁶¹ *Ibid.*, p. 133. Las cursivas son del original.

En este mismo ánimo de superación del calco, dice Torres Bodet en *Margarita de niebla* (1927): "Mentira. Bajo la apariencia amable de una repetición, el descubrimiento ha ido congelándose en memoria. Éramos los pintores de cada emoción nueva. *No nos resignamos a ser los fotógrafos de nuestra pintura*". Cf. Juan Coronado, *La novela lírica de los contemporáneos*. México, UNAM, 1988, p. 183. Mis cursivas.

Xavier Villaurrutia también parece rebelarse contra la construcción mimético realista: "Pasan grupos de árboles que voy reconociendo por su nombre: araucaria, chopo, nogal, cedro, álamo, laurel, y luego una interminable fila de cipreses que me producen el mismo efecto que un cortejo de escribanos en el entierro de un banquero". *Dama de corazones*, en Juan Coronado, *La novela lírica...*, p. 208.

⁶² Platón, *Las Leyes*. P. 668. Mi traducción sobre la cita en inglés de John D. Boyd, *The Function of Mimesis and its Decline*. Harvard University Press, 1986. P. 13. Boyd plantea en este capítulo la distancia en el concepto de *mimesis* platónico, aristotélico y horaciano, para llegar a la reinterpretación ilustrada de la poética clásica.

Por otra parte, la conciencia de que la "verdad" no resulta ser finalmente más que una construcción retórica parece borrar muy seguido con el paréntesis del realismo: habría que recordarlo, para no pensar que es una actitud privativa de las vanguardias.

la noción de objeto ideal a objeto real, y de éste a objeto de arte, el que se asume como perverso: se trata de la copia de la copia.

Regresando a la cita seleccionada, es fácilmente comprensible cómo la idea misma de la correspondencia entre cantidad y calidad de la "cosa imitada" —el mundo extra-literario; por una parte, o el arte, en caso de obra de referencia meta artística— conduce a una lectura del realismo. Mejor una obra mientras más fiel el retrato de la sociedad, naturaleza o persona que funge de referente.

Aristóteles por su parte asume en el capítulo 4 de *La Poética* que la validez del arte no se basa en la fidelidad a la cosa imitada:

Pues si no se ha tenido oportunidad de haber visto con antelación el objeto representado, la obra no agradará ya como imitación, sino en razón de su ejecución, de su color o de otro motivo de este mismo tipo.⁶³

Aquí, imitación tiene un sentido de creación, y no de subordinación⁶⁴.

Nuestra lectura de la representación en la vanguardia se adhiere a este concepto aristotélico de mimesis⁶⁵.

⁶³ Aristóteles, *Poética*. Ed. de Francisco de P. Samaranch. Madrid, Aguilar, 1972, p. 67.

⁶⁴ Por supuesto estas aproximaciones generales distan de hacer favor a los autores, ni de reconocer filiaciones entre los clásicos. Se trata, didácticamente, de generalizar los trazos gruesos del contorno, y de pasar por encima los matices.

⁶⁵ En un sentido similar, el escritor y maestro argentino Tomás Eloy Martínez habla de "ficciones simulacro" y "ficciones verdaderas": las primeras parten de la visión platónica de la desviación, perversión y pretensión de las representaciones que quieren pasar por el objeto. Las segundas, conscientes de la imposibilidad del parecido, parten de la necesidad de la transfiguración que va de lo real a lo imaginario, por ser lo único verdaderamente posible en la operación representativa. Cf. la conferencia magistral de Martínez "La ficción como simulacro y las ficciones verdaderas", Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, homenaje a Noé Jitrik (19 de junio de 2001).

1.1.1. El "humilde" arte deshumanizado.

La aspiración al arte puro no es, como suele creerse, una soberbia, sino, por el contrario, gran modestia.
(José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*)

José Ortega y Gasset abre en el año 1925 una reflexión que encuentra su mayor mérito en la proximidad con el objeto de su análisis. En una etapa de la vanguardia en que lo más florido está aun por hacerse, alcanza a postular un escrito en prosa que trasciende el espíritu del manifiesto o la proclama, sin alejarse del todo de su tono epifánico. Guiado por la voluntad de explicar y reseñar el cambio en la estética que el "arte nuevo" viene operando en Europa en sus distintas manifestaciones, reflexiona sobre la existencia de un arte que exige del receptor del siglo XX una participación diferente: crítica, activa, cómplice, ajena al canon decimonónico. Ése sería el "arte bueno". Para Ortega, el arte de los dos siglos anteriores ha sido un arte realista por prevalecer en él una voluntad mimética de ese tipo: mejor mientras más fuerte su vinculación con su realidad, mejor cuanto mayor el artificio para representarla. Se trata, dice, de un arte lacrimógeno, sentimentalóide, que apela al *pathos*, pues quien a él se aproxima debe padecer con él, en una empatía con el personaje protagónico. En este sentido, realismo, romanticismo, naturalismo, son varias caras de una misma moneda. De un arte al que denomina

"humano". Es el decimonónico un arte hecho a la medida del gusto popular, "en la proporción en que no es arte, sino extracto de vida"⁶⁶.

A este arte se contraponen el arte nuevo, llamado aquí "el arte deshumanizado". Un arte que sólo pretende ser arte, como dice la cita que tomamos como epígrafe, porque no puede ser más que arte. No se trata de un acto de soberbia, sino de un acto de profunda humildad. "Al vaciarse el arte de patetismo humano queda sin trascendencia alguna —como sólo arte, sin más pretensión"⁶⁷. El artista moderno, ya no pretende, como lo hacía el antiguo, "la salvación de la especie humana sobre la ruina de las religiones y el relativismo inevitable de la ciencia"⁶⁸. La única salvación posible que el arte nuevo ofrece a la humanidad es el quiebre de la solemnidad:

Si cabe decir que el arte salva al hombre, es sólo porque le salva de la seriedad de la vida y suscita en él *inesperada puericia*... Todo el arte nuevo resulta comprensible y adquiere cierta dosis de grandeza cuando se le interpreta como un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo⁶⁹.

Esta mirada infantil, remozada, frente al mundo será un centro importante en la perspectiva vanguardista, como veremos más adelante.

Ortega y Gasset recalca en su loa por un arte deshumanizado:

⁶⁶ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*. México, Porrúa, "Sepan cuantos...", p. 13. En este debate vuelven a asumirse las categorías de la representación anunciadas en el apartado anterior: la pureza del arte habla de un rechazo a la imitación fiel y veraz de la cosa extra-literaria en calidad y cantidad (como pedía Platón).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 30-31. Mis cursivas.

Imagínese el lector que estamos mirando un jardín a través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y en las frondas. Como la meta de la visión es el jardín, y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través, sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal. Por tanto ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes⁷⁰.

En lo que concierne a las dos miradas, se trata de una visión *humanizada* (situarse en el jardín) o de una *deshumanizada* (fijarse de manera permanente en la ventana). La del nuevo arte corresponde a la de la mirada permanentemente detenida en el marco: "la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte: en vez de esto, pasa a través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida"⁷¹. La idea del "revolcón apasionado" con la realidad humana aludida tiene un tinte claramente estigmatizador: se clama por la frialdad de la contemplación del cristal.

Es insoslayable el papel que juega como "*praeceptor Hispaniae* José Ortega y Gasset, pontífice máximo de la vida intelectual española durante más de un cuarto de siglo y promotor infatigable de empresas editoriales

⁷⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 12-13.

y periodísticas que sirvieran a su labor de higienización cultural"⁷². En cuanto a la narrativa de vanguardia en lengua española, Ortega "aportó los medios materiales para que la narrativa del *esprit nouveau* llegara a las manos de los lectores". Así, el *praeceptor Hispaniae* es el fundador de la colección "*Nova Novorum*" (1926-1929), editada por *Revista de Occidente*, dedicada exclusivamente a publicar la nueva narrativa, y también quien consigue agrupar en su torno a los principales narradores (Ramón Gómez de la Serna, Corpus Barga, Antonio Espina, Benjamín Jarnés, Francisco Ayala, Pedro Salinas, y muchos más). A él se deben las dos más importantes publicaciones periódicas españolas de la época, *Revista de Occidente* (1923-1936) y *La Gaceta Literaria* (1927-1932). La narrativa española, así como la hispanoamericana, se enfila en gran medida a partir del derrotero abierto por Ortega.

* * *

Sin embargo, en una relectura desde nuestra época y a la luz de nuestro *corpus*, aparentemente la torsión de ilusión sobre realidad lleva a una dimensión más nítida e iluminadora de los textos⁷³. Lecturas de una fuerza insospechada se pueden derivar de las mismas obras

⁷² Domingo Ródenas de Moya, "Introducción", *Proceder a sabiendas*, p. 37.

⁷³ El estudioso venezolano Víctor Bravo abunda en este sentido en la concepción de Walter Benjamin sobre la escritura moderna como una representación paradójica y alegórica, donde la significación del arte moderno que se aleja del mundo a partir de la paradoja regresa a significarlo a través de la alegoría. Raramente se presenta, dice, la opción por la paradoja total, el sinsentido (que en los grados irreductibles, sigue percibiéndose como intolerable, según proponía Nietzsche). Cf. V. Bravo, Cátedra extraordinaria Simón Bolívar, "La Modernidad en el ámbito cultural latinoamericano", UNAM, 26-29 de junio de 2001.

seleccionadas: retomando los mismos ejemplos que seleccionamos en el apartado anterior, del desencuentro amoroso en las vidas paralelas nunca convergentes de los dos alfiles de Diego emerge una visión desesperanzada de la relación de pareja. Del coro de los estudiantes de Palacio, el descrédito en las instituciones educativas que funcionan acríticamente, aparece en el suicidio colectivo fársico. Es decir, que la representación elevada a un nivel más simbólico o alegórico que susceptible de una identificación inmediata, puede llevar a una más clara y luminosa percepción de la realidad humana, siempre que la mediación connotativa no sea descartada, y la lectura se adentre más allá de la parodia o el humor.

Además, como habíamos apuntado ya, la actitud autocrítica que caracteriza a las vanguardias las lleva a la permanente revisión de sí mismas, a la luz de la cual el encanto epifánico y la fe renovadora de los años 20 se va volviendo desencanto una década después⁷⁴.

⁷⁴ Este desencanto resulta especialmente claro en el caso brasileño. Ver João Luiz Lafetá, *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo, Duas Cidades/ Editora 34, 2000. O bien Luiz Sérgio Nascimento Henriques, "Contradições do Modernismo", en Carlos Nelson Coutinho *et al.* *Realismo & antirealismo na literatura brasileira*. Río de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1974. Pp. 57-74.

En España, la distancia entre la primera y la segunda edición de *El profesor inútil* (1926-1934) de Benjamín Jarnés, marca el tránsito de valoración a desencanto.

1.1.2. El carácter fragmentario, el borramiento

Al público capaz de captar los geométricos giros de la sensibilidad artística... le desconcierta la nueva actitud lírica o de la poesía, entre otras razones, por imposibilidad de adquirirla, reunida en el perímetro de un poema, susceptible de conservación en la memoria
(Bernardo Ortiz de Montellano, *Contemporáneos*, 1929)

Consideramos que algo que caracteriza a las vanguardias en sus distintas disciplinas, es que la memoria del receptor no alcanza a reproducir el conjunto. Se trata de una estética que apela al fragmento y a la composición personal, tanto en la creación como en percepción. En ella se demanda el recuerdo parcial, el borramiento⁷⁵. La ejecución predomina sobre el recuerdo, que será siempre fragmentario⁷⁶. Aun en las artes perdurables, de "soporte", cada acto de lectura o decodificación (literaria, pictórica, escultórica, cinematográfica), presenta el desafío singular de lo irrepetible: llama a un presente único. La relectura entraña siempre la novedad, la sorpresa. Se privilegia, pues, la recepción, como momento estético evanescente e irrepetible, sin que la sensación de inacabamiento obste para el disfrute de este presente. Se trata de un arte básicamente participativo, que exige de un receptor activo y ágil. El presente lo es de la percepción y de la ejecución o *performance*. Como tal, se trata de un

⁷⁵ El estudioso boliviano Óscar Rivera Rodas comenta con agudeza el fenómeno de los borramientos y las tachaduras en las letras de vanguardia en el artículo "La modernidad y la poética de la vanguardia", publicado en la revista *Semiosis*. Universidad Veracruzana. Nueva época, 1:1, enero-junio de 1997. Cf. en este mismo sentido su libro *La modernidad y la retórica del silenciarse*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2001.

⁷⁶ Respecto al tema del fragmento, ver Lawrence D. Kritzman, editor, *Fragments: Incompletion & Discontinuity*. New York, NY Literary Forum, 1981 (actas de coloquio). Especialmente el ensayo de John Tytell, "Epiphany in Chaos: Fragmentation in Modernism". Pp. 3-15.

arte que al momento de ser recibido se vuelve promesa de la llegada de un futuro ideal donde impere sólo el nuevo arte (tiempo promisorio anunciado por los manifiestos y proclamas).

Pero hablamos de literatura, y, específicamente de narrativa, género que se caracteriza de modo inmediato por "contar una historia". ¿Qué relato de vanguardia recordamos, que podamos reseñar con un resumen de contenido? No serán ciertamente las evanescentes y sensoriales narraciones de Felisberto Hernández, donde únicamente ciertas imágenes —muñecas de tamaño natural que aparecen en sustitución de la amada en "Las Hortensias", un universo anegado en "La casa inundada"— quedan vívidas y aisladas en nuestra memoria. Tampoco la obra de los mexicanos Arqueles Vela o Efrén Hernández, donde lo que se dice es siempre más de lo que se cuenta, y así la anécdota —el movimiento de parroquianos en un café sórdido, una amodorrante clase de derecho— nada aporta sobre textos como "El café de nadie" o "Tachas". Otro tanto ocurre con las llamadas "novelas líricas" de los Contemporáneos, construcciones de espacios y tonos narrativos, más que de personajes o historias, todas ellas "niebla, nubes", al tratar de asirlas⁷⁷. No, ciertamente, a la fragmentaria y volátil obra *La casa de cartón* del peruano Martín Adán, donde los cuadros o escenas se superponen sin que alguno prevalezca en nuestra memoria sobre los demás.

⁷⁷ Decía Azorín al reseñar *El profesor inútil*, novela vanguardista de Benjamín Jarnés, que se trataba de un "librito de sensaciones" (1926, *ABC*).

Quizá sea un cuento del argentino Roberto Arlt u otro del ecuatoriano Pablo Palacio, los que más permitan ser recontados con algo de fidelidad. Así los antológicos "El jorobadito", o "Un hombre muerto a puntapiés", presentan mayor tensión narrativa. Pero aun aquí, la voz del narrador abre una mayor clave de sentido que la propia historia narrada.

Se podría argumentar que la dificultad estriba más bien en las complejas interpretaciones a las que apelan las narraciones vanguardistas, abiertas a una gama de significados no unívocos. Pero la primera dificultad estriba, consideramos, en poder decir "¿qué se cuenta?, ¿qué pasa en el relato?", para después recién plantearse "¿de qué se trata?" (al menos desde la experiencia docente. Esto nos lleva a pensar que, en su especificidad literaria, la autonomía de las obras vanguardistas responde no sólo a una postura de rechazo al cumplimiento con una función social, sino a una voluntad de escisión, más o menos radical, con un modo de representación de la realidad.

1.2. Metadiégesis, abismación

Quizá pueda parecer apresurado partir de la siguiente afirmación para revisar nuestro *corpus*: el tipo de relato predominante en la narrativa de vanguardia es el llamado metafictivo (o metafictional), es decir, una narración que habla de otra narración. Este fenómeno, por otra parte,

nada moderno, se encuentra ya en historias como *El asno de oro* de Apuleyo, *El Decamerón* de Bocaccio, *Las mil y una noches*, o *El libro del conde Lucanor*, que se basan en un tipo de construcción metaliteraria. En cuanto a nuestro período, y como se anunció desde la introducción, este recurso aparece encarnado de maneras bastante diversas y en diferentes grados. En este marco, emerge la posibilidad de “reflejar al escritor”: reflexionar sobre la subjetividad más genuina a la que cada autor acompaña, y así

cede[r] al halago de hablar de sí mismo, de su escritura, de las argucias y astucias del oficio. La silueta del novelista y su novela invaden el espacio que antes pertenecía al camino o a la *pintura* del personaje, y el espejo que es la propia novela acaba reflejándose, abismáticamente, a sí mismo⁷⁸.

Esto implica un enorme cambio, ya que el autor, “había abierto una senda nueva a base de trasvasar a la novela sus vacilaciones y desvelos profesionales, volviéndola autorreflexiva y narcisista”⁷⁹.

Nos interesa revisar los tipos de relato, para establecer las clases más frecuentes⁸⁰.

Lucien Dällenbach señala en su profundo estudio sobre el relato abismado —que utilizaremos extensamente como referencia a lo largo de este trabajo— que es necesario distinguir con claridad entre cualquier tipo

⁷⁸ Ródenas, *Los espejos...*, pp. 11-12.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁰ Respecto a la especularidad y la autorreflexividad como definidores de la prosa moderna, Víctor Bravo revisa la idea de la paradoja como reescritura que marca la Modernidad. Cuando el texto se vuelca sobre sí mismo se vuelve paradójico y se aleja de la realidad. Esto ocurre a partir del *Quijote*, propone Bravo (cf. nota 73).

de metarrelato, y la *abismación* propiamente dicha⁸¹. Sólo hablaremos de “puesta en abismo” o abismación cuando exista una analogía entre la situación del personaje y la del narrador, “entre el contenido del relato-marco y el del relato intercalado”⁸². El término, tomado del francés *mise en abyme*, empleado en literatura a partir de una reflexión del escritor André Gide, proviene originalmente de la heráldica: al interior del escudo puede hallarse otro escudo, que se encuentra “puesto en abismo” o “abismado” en relación con el primero. Una narración que contenga a otra, en un primer sentido; sería una narración abismada. Pero, a partir de las reflexiones del mismo Gide, el concepto se ciñe al tipo de relato en donde encontramos un

emparejamiento o hermanamiento de dos actividades aplicadas a un objeto similar, o, si se prefiere, como relación de relaciones, porque la relación del narrador N con su relato R es homóloga a la del personaje-narrador n con su relato r⁸³.

A continuación, la fórmula que lo representa:

$$N: R :: n: r^{84}$$

En este sentido, coincide la abismación con términos de otros autores como “duplicación interior” (Morrissette) u “obra dentro de la obra”

⁸¹ Nos referimos a Lucien Dällenbach, *El relato especular*. Madrid, Visor, 1991. La primera edición francesa es de 1977.

⁸² *Ibid*, p. 24.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ *Ibid*, p. 25.

(Butor)⁸⁵. La categoría de “especularidad” es el sinónimo empleado por Dällenbach.

El teórico francés plantea la existencia de cuatro épocas en la historiografía literaria en que encontramos un predominio de este tipo de construcción: “[1] el barroco, [2] el romanticismo, [3] el naturalismo y el simbolismo, [y 4] el *Nouveau Roman*”. Esta coincidencia en épocas de estéticas disímiles, se explica al reflexionar sobre la funcionalidad específica del recurso. Según la dirección a la que apunte la segunda historia —enfatar el carácter ficticio de ambas, o duplicarlo— debe ser entendido el recurso.

Ello explica que un *mismo* modelo reducido pueda contribuir tanto a la causa de los textos «obscurantistas» como a la de textos «iluminados»: los primeros utilizan la *mise en abyme* para desambigüizar su mensaje; los segundos se afirman como tales textos gracias a ella. Merced a esta disponibilidad funcional e ideológica, podemos afirmar que una *mise en abyme* no constituye, por sí sola, prueba de la modernidad de un texto —pero puede llegar a serlo, situada en el entorno adecuado. La *mise en abyme* es un mercenario textual⁸⁶.

⁸⁵ Se puede encontrar otro tipo de clasificaciones. Ródenas de Moya, (*Los espejos del novelista*, 1998) por ejemplo, prefiere hablar de tres tipos de *metaficción*: 1) *discursiva o enunciativa*, 2) *diegética* y 3) *metaléptica*. En la primera “el narrador o cualquier otra instancia elocutiva extradiegética interviene para desbaratar la ilusión ficcional o, sencillamente, para proporcionar información sobre la poética subyacente, los artificios constructivos o las circunstancias psicológicas o espacio-temporales que concurren en la composición del texto” (p. 15) La diegética es aquella “en la que la voz del narrador no perturba la ilusión ficcional, pero induce, tropológicamente, una interpretación autorreferencial de la obra, por ejemplo sirviéndose de un protagonista que es escritor y medita sobre su tarea” (*id.*). La metaléptica sería aquella en que “se fractura el marco o frontera entre los niveles ontológicos debido a la irrupción del narrador extradiegético, o del autor explícito, en el mundo de los personajes o viceversa” (*id.*). Nos arriesgamos a equipararlas, simplificadoramente: *discursiva, enunciativa* o *de la enunciación; diegética, o de lo enunciado; metaléptica, o del código*.

⁸⁶ Dällenbach, *Op. Cit.*, p. 91, nota 10.

Lógicamente, la distancia del aprovechamiento del recurso en las distintas etapas históricas es marcada por su funcionalidad:

ya que es posible, a la manera del *engaño-desengaño* barroco, hacer que se desvanezca el espejismo tras haberlo favorecido, también será posible —y más moderno— establecer de entrada una relación de incertidumbre que, mediante la introducción de disimilitudes en el seno de la similitud, establezca la ilusión, pero impidiéndole que “cuaje” en ningún momento⁸⁷.

Eso equivale “a significar doblemente que el productor ha abandonado el texto y que el autor implícito es una instancia anónima cuya homogeneidad también tendría que demostrarse [...] así se prueba, *ad absurdum*, que el relato engaña cuando da origen a la voz misteriosa que lo narra”⁸⁸.

Como todos los recursos literarios, o figuras, la abismación posee, ciertamente, una dinámica interna que la remoja y sigue dándole razón de ser:

Está claro que la auto-representación arrincona a la representación. Todos los esfuerzos que la ficción hace para representar la narración se llevan a cabo en detrimento de cualquier eventual representación del mundo. Pero, como ya hemos visto, la autorepresentación no es estática. Alejándose cada vez más del naturalismo, pone en tela de juicio, curiosamente, en su actividad, su propia actividad. Dando lugar a desfase y relanzamiento, provoca su contrario: la metamorfosis de lo que se autorepresenta. Cabe, pues, proponer este paradójico precepto: el texto se transforma, principalmente por auto-representación⁸⁹.

⁸⁷ *Ibid*, p. 100.

⁸⁸ *Ibid*, p. 110.

⁸⁹ *Ibid*, p. 175.

Nuestra propuesta en esta revisión consiste en considerar que la narrativa de vanguardia hace una apropiación particular de la abismación, tan destacable como las cuatro etapas señaladas por el autor francés.

Pero primero debemos reflexionar, aunque sea de manera prematura, ¿cuál puede ser la finalidad del uso sistemático de un recurso como la puesta en abismo? Recordamos con Dällenbach que “el reflejo constituye, para una superficie de dos dimensiones, una manera de traspasar los límites”⁹⁰. De hecho, y desde el mismo título de su obra, Dällenbach juega con la sinonimia de abismación y especularidad, tratándose de términos literarios. Analizando el recurso en la novela paradigmática de tal uso, *Los monederos falsos* (1925), tenemos el señalamiento de Dällenbach, que se vale por momentos a su vez de M. Raimond, en el sentido de que al incluir Gide al personaje de un escritor (Édouard) que escribe otra novela del mismo título que estamos leyendo, se permite llevar un doble juego:

Presentándose bajo una máscara, le resulta posible teorizar y, al mismo tiempo, fingir que no otorga importancia alguna a sus teorías; dejar que se entrevea la génesis de la obra, sugiriendo que es otra distinta; integrar en el libro una crítica positiva o negativa, según Édouard sea sujeto u objeto; y, por último, resolver él mismo el conflicto entre «novela pura» y corriente vital, adoptando «la única solución estética posible: verter en la novela impura que estamos escribiendo la teoría de la novela que es imposible escribir»⁹¹.

Esta reflexión sigue hasta considerar que en la abismación se trata de la “novela dentro de la novela”, “novela de la novela”, “novela del novelista”

⁹⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 46-47. Incluye la cita de M. Raimond, *La Crise du Roman*, Paris, Corti, 1966. P. 249.

y "novela de la novela de la novela"⁹², puesto que todas estas opciones caben dentro de la categoría que propone Dällenbach.

El espiral en que se precipita una representación en relación con el otro nivel de representación es un asunto fundamental,

en cuanto hace que entren en situación de interferencia dos esferas: la del autor, que renuncia a pronunciarse personalmente sobre su obra, transmitiendo el conocimiento que posee de un personaje que le sirve de cobertura; la del personaje, quien, por su papel de portavoz, se ha elevado al nivel de autor —de ahí que sea urgente, para que el relato tenga verosimilitud, atenuar el carácter transgresor de esta inversión, autentificando como es debido a los representantes autoriales⁹³.

1.2.1. Las tres abismaciones

Este espejo interno puede aparecer adscrito a cualquiera de los tres modos: de lo enunciado, de la enunciación y del código.

De lo enunciado: Relato dentro del relato (con coincidencia temporal o no).

Cita de contenido o resumen intertextual. En cuanto condensa o cita la materia de un relato, constituye un enunciado que refiere a otro enunciado [...] dando lugar a una repetición interna. No cabe pues sorprenderse de que la ficción narrativa de toda *mise en abyme* ficcional se caracterice fundamentalmente por la acumulación de las propiedades ordinarias de iteración y del enunciado en segundo grado; a saber: la aptitud para dotar a la obra de una estructura fuerte y robustecer la

⁹² *Ibid.*, p. 48.

⁹³ *Ibid.*, p. 67.

significancia, para hacerla dialogar consigo misma, suministrándose un aparato de auto-interpretación⁹⁴.

En la novela *Paula y Paulita* (1929) de Benjamín Jarnés, el relato se presenta pletórico de abismaciones. Pensando en las de este primer tipo, de lo enunciado, la inclusión de la historia del señor feudal, la doncella y las monedas, así como la leyenda del ajimez (triángulo entre Moraima, Ayub e Hilderico) al interior del capítulo IV, contadas por el "número 479", narrador representado, reproducen la situación de un narrador figurado que nos cuenta la historia de Paula y Paulita: la mirada llena de deseo del narrador por la muchacha mojada por la lluvia sería la del señor feudal; el triángulo madre-hija-profesor, es reproducido por el de la leyenda mozárabe. Los paralelismos asoman aun literalmente:

La aldeana, hecho púrpura el fino melocotón de su carne, iba despojándose de sus prendas a la voz imperativa del señor [...] Después, invitada por el anfitrión, comenzaba a recoger los escudos esparcidos... Era maravilloso el espectáculo. Se multiplicaban indefinidamente los perfiles.

-Como usted, Paulita, multiplicaba ahora los suyos al recoger las manzanas... Salvo el traje⁹⁵.

Evidentemente toda abismación requiere de una expresión textual o de la enunciación, para emerger, por lo que sería ocioso acumular todos los casos en un solo apartado.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 73. Aunque la traducción de Dällenbach emplea "el enunciado" tanto para *lo enunciado* como para *el enunciado*, preferimos seguir el criterio diferenciador propuesto por la Dra. Helena Beristáin, y contemplar así la diferencia, completamente remarcable en castellano. El enunciado estaría conformado entonces por la enunciación (el discurso) y lo enunciado (la historia contada, en el caso de la narrativa).

⁹⁵ Benjamín Jarnés, *Paula y Paulita*, pp. 70-71.

Se trata, por su carácter menos expreso de la labor metaliteraria, del tipo de abismación que menos caracteriza a los relatos de vanguardia.

De la enunciación: Relato interno da cuenta de dar cuenta (cuenta cómo se construye). No tiene expresión en el texto, por lo que para asomar necesita combinarse con la abismación de lo enunciado.

Comprende:

1) La «presentificación» diegética del producto o del receptor del relato, 2) la puesta en evidencia de la producción o de la recepción como tales, 3) la manifestación del contexto que condiciona (o ha condicionado) tal producción-recepción [...] Rasgo común de todas estas puestas en espectáculo es el hecho de que todas apuntan, por artificio, a hacer visible lo invisible⁹⁶.

Pensando no en el debate estético, sino en el recurso de presentar al interior de una narración obras de otras artes para representar la relación entre arte y realidad, retomamos una de las formas de abismación en la enunciación que hace uso del arte como metáfora o símbolo de la textualidad. A pesar de que se corre el riesgo de la "superabundancia de sentido" al representar a través de una obra de arte, este caso es muy común. Para evitar la distorsión del reflejo, "no es fortuito el hecho de que la *mise en abyme* literal otorgue preferencia, entre todas las formas posibles, a las más vacías o vaciadas de contenido que pueden ofrecerle

⁹⁶ Dällenbach, *Op. Cit.*, p. 95.

los sistemas semióticos asignificantes [la música], o [...] la pintura no figurativa"⁹⁷.

En *Débora* (1927) de Pablo Palacio, un narrador-autor en primera persona interpela a su personaje, durante el proceso de creación de la novela:

Teniente

has sido mi huésped durante años. Hoy te arrojó de mí para
que seas la befa de unos y la melancolía de otros [...]
He puesto frente a frente

El vacío de la vulgaridad
y
La tragedia de la genialidad

y veo que te conviene más lo primero [...]

Es por esto que eres vulgar. Uno de esos pocos maniqués de
hombre hechos a base de papel y letras de molde [...]⁹⁸

Se trata de una abismación de la enunciación (en cuanto el proceso se evidencia), visible en lo enunciado.

Pensamos que para la literatura que hemos denominado *narrativa de vanguardia iberoamericana* este mecanismo resulta mucho menos nítido que en los periodos asumidos por Dällenbach en su estudio, pues la

⁹⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁹⁸ Palacio, *Débora*, p. 5.

narración marco de ésta es una "ficción floja o débil" (*idle fiction*, tomando la denominación de Pérez Firmat), como lo son todas estas narraciones.

Hemos comentado ya el estudio monográfico sobre la novela hispánica de vanguardia (*Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel*) de Gustavo Pérez Firmat. En él se hace una revisión de la narrativa de vanguardia hispánica desde la crítica y la polémica de su tiempo, y de este material se extrae en común una visión etérea de las novelas, a la que se llama "el efecto neumático". Se trata de construcciones aéreas, gaseosas, que se evaporan —pensemos en títulos como *Novela como nube* (Gilberto Owen, 1928), *Margarita de niebla* (Jaime Torres Bodet, 1927), *La rueda del aire* (José Martínez Sotomayor, 1930)— como imagen antagónica de las sólidas edificaciones con que se compara la novela realista. El debilitamiento de la trama, desde el desinterés por la causalidad lógica como motor de la narración; la construcción compleja y fragmentaria de los protagonistas, la ruptura en cuanto al manejo temporal y espacial, dejan sin estructura anecdótica fuertemente trabada y claramente identificable a los lectores.

En este modelo de yuxtaposición espacial que muchas veces parece aleatoria, es común encontrarnos con el personaje que viaja sin rumbo fijo, mirando la ciudad. Así tenemos *La casa de cartón* (Martín Adán, 1928), *El joven* (Salvador Novo, 1928), "La Srta. Etc." (Arqueles Vela, 1922), "Mundo cerrado" y "Entrada de Sevilla" (Pedro Salinas, *Vispera del*

gozo, 1926). En los relatos mencionados, no se sabe a dónde se dirige la figura principal, ni de dónde viene, o bien no llega nunca a su destino. La ciudad, la geografía, los otros personajes, se encuentran desdibujados, de manera que la escasa certidumbre de que dispone el lector se basa en el flujo de conciencia o en el discurrir del protagonista. Este protagonista viajero —“Santa Lucía y San Lázaro” (Federico García Lorca, 1927), “Santa Teresa” (Efrén Hernández, *El señor de palo*, 1932)— o caminante (*flâneur*) —*Débora* (Pablo Palacio, 1927), “La realidad circundante” (Julio Garmendía, 1927), *Margarita de niebla* (J. Torres Bodet, 1927), *El profesor inútil* (Benjamín Jarnés, 1926-1934)— coincide como personaje modélico en el sentido en que en su vinculación con la ciudad está siempre de paso, sin afincarse en ella.

La referencia explícita a un personaje autor y un personaje lector es otra posibilidad de la abismación de la enunciación. Esto ocurre otro cuento de Garmendía, “La realidad circundante”, donde un vendedor callejero o merolico vocea un artefacto de su propia fabricación, que permitirá una adaptación científica al entorno por parte de quien lo use. El cliente, que compra uno de estos aparatos, es un narrador en primera persona, y cobra una distinta dimensión, cuando concluye: “Ahí está hoy, todavía, sobre la mesa donde escribo, y alguna vez me habrá servido —no lo niego— como pisapapel sobre las hojas de un nuevo cuento

inverosímil...»⁹⁹. Se trata de un autor, y, por consiguiente, de su escritura, como proceso de adaptación. El relato se muerde la cola: un personaje vende un aparato que permitirá que el personaje representado-autor se adapte y cree un nuevo cuento inverosímil como el que acabamos de leer, y que lo sostenga con el *aparático* que nos cuenta que le compra.

Un caso particular de abismación en la enunciación es el de la historia en tercera persona que se interrumpe de repente, para planteársenos digresiones del narrador único, que entonces se evidencia en primera persona, con señalamientos sobre la creación. En la novela de Mário de Andrade *Amar, verbo intransitivo* (1927), el autor explícito interrumpe la historia de Fräulein para hablar a sus cincuenta lectores, e imagina las cincuenta versiones de la protagonista que deben existir en ese momento, cincuenta y una contando la suya propia: “Não vejo razão pra me chamarem vaidoso se imagino que o meu livro tem neste momento cinqüenta leitores. Comigo 51. [...]”¹⁰⁰

En el cuento “El señor de pa’o” (1932) de Efrén Hernández, tenemos la aparente revelación del mismo artificio literario:

⁹⁹ Julio Garmendía, *La tienda de muñecos*, p. 68.

¹⁰⁰ *Amar, verbo intransitivo*, p. 57. “No veo razón para que me llamen vaidoso si me imagino que mi libro tiene en este momento cincuenta lectores. Comigo 51”. Las traducciones al español corresponden a la traducción de Sarandy Cabrera en la edición de Monte Ávila editores. *Amar*, p. 19.

Pero señor, dirá quien haya hecho la gracia de leer hasta este punto, ¿cómo es posible un silencio como éste de que usted me habla...? [...] Carísimo lector, la tuya es una observación inofensiva que tiene que ver con el asunto general. Sin embargo, me juzgo en el deber de confesarte que yo he dado lugar a que la hicieras y que podría haberla evitado...¹⁰²

En el cuento de Pablo Palacio "Un hombre muerto a puntapiés" (1926), un narrador personaje que lee la crónica roja con un titular que corresponde al título del cuento, se pone a investigar y a inventar qué hace que un hombre pueda ser asesinado a patadas. Él es el creador de la historia de Octavio Ramírez, mientras, a su vez, es el personaje de la narración que leemos; abismación en la enunciación.

Ironizando acerca de la tentación de la construcción sicologista de la novela, forma mimética moderna, dice en su primera novela, *Débora* (1927) el mismo Palacio:

Como todos colman el recuerdo con alguna dulzura, es preciso entrar en las suposiciones, buscando el artificio, y dar al Teniente lo que no tuvo, la prima de las novelas y también de la vida, que trae fresco olor de membrillo. Pero la historia no estará aquí: se la ha de buscar en el índice de alguna novela romántica y así tendremos que unas manos blancas acariciaron unos cabellos rubios y que el propietario de estos cabellos sentía crecer la malicia desde el cuero cabelludo, malicia soñolienta. Este supuesto que debe estar en los arcones de cada hombre, hace suspirar al Teniente.¹⁰³

En el mismo sentido, dice Andrade, luego de una larga reflexión sobre los alemanes:

¹⁰² Julio Garmendia, *Obras...*, p. 316.

¹⁰³ Palacio, *Débora*, p. 12. Quito, 1927. Edición del autor.

(Aqui o leitor recomeça a ler este fim de capítulo do lugar em que a frase do etc. principia. E assim continuará repetindo o cânone infinito até que se convença do que afirmo. Se não se convencer, ao menos convenha comigo que todos esses europeus foram uns grandessísimos canalhões)¹⁰⁴

Lo que podríamos denominar “ejercicios” de escritura aparecen también de manera frecuente como abismaciones en la enunciación. Es el caso de “Tres mujeres más equis” (1930) de Felipe Ximénez de Sandoval, narración que se inicia con un personaje novelista paseando por el campo, de cacería, que dispara a un ángel por error, y recibe de éste ya recuperado un carnet divino de regalo, con una historia nueva. El final del prólogo dice así: “Carnet de notas referentes a Equis, para uso del ángel 17 JKH 3-22, a quien encomiendo su custodia en la tierra”¹⁰⁵. Y se concluye que la historia del carnet del ángel es la que estamos leyendo.

Entre los cuentos del mencionado volumen de 1932 de Efrén Hernández, *El señor de palo*, destaca “Un clavito en el aire”, en que el narrador personaje es un escritor que se dirige —simulando comunicación oral— a un tal Severiano —que funge de escucha representado más que de lector— haciéndolo participe más de su proceso de percepción y elaboración mental de la escritura, que de la escritura misma. La idea de

¹⁰⁴ *Amar...*, p. 61.

(Aquí el lector comienza a leer de nuevo el fin de este capítulo desde el lugar en que comienza la frase del etcétera. Y continuará entonces repitiendo el canon infinito hasta que se convença de lo que afirmo. Si no se convence, por lo menos convenga conmigo en que todos esos europeos fueron unos grandísimos canallotes) [*Amar*, p. 25].

¹⁰⁵ Ródenas, *Proceder a sabiendas*, p. 556.

que el tiempo es un clavito colgado en el aire da título al cuento, pero esas ficciones de Hernández parecen pender también de un clavito en el aire, lo que daría una metatextualidad alegórica al título.

Del mismo libro de cuentos, en "Incompañía", quien cuenta la historia en primera persona se expresa en una febril asociación libre y un personal sentido del humor, y nos advierte "no vayáis a pensar que todos éstos son puntos desarticulados, o de mariguano, o de poeta actual, o surrealismos; fantasmas de apoyo en otro suelo que el de la fantasía de un solitario enfermizo y amargado"¹⁰⁷.

Llama sobre todo la atención un cuento como "Un gran escritor muy bien agradecido", en el que el escritor es un personaje ridiculizado —inseguro, paupérrimo, derrotado— que pierde sus llaves en la noche y debe realizar una caminata obligada antes de quedarse dormido en un banco de parque. El relato cierra en el nivel del sueño: el escritor se deja comer por el lobo —un simple perro del mundo de la vigilia es recodificado como lobo en el sueño— que lo persigue desde antes, pues lo había librado al tropezarlo de un intento de suicidio a navaja. Cierre metafictivo: el personaje sueña (realidad B) que es rico, amado, próspero, y alcanzado por un lobo (perro en realidad A) se deja comer (B, pero deja de respirar en nivel A). Cabe la posibilidad de que se trate de una pesadilla, pero el

¹⁰⁷Efrén Hernández, *Op. Cit.*, p. 349.

narrador ya no es capaz de discernir entre los distintos niveles de representación¹⁰⁸.

En el cuento que consideramos mejor articulado de la narrativa de Hernández (en cuanto carece de un final abierto o débil), "Unos cuantos tomates en una repisita", nos encontramos con una serie de reflexiones descriptivas acerca de una vecindad del centro de la Ciudad de México, y luego con la historia de uno de los inquilinos, contada por un vecino —narrador en primera persona, homodiegético—, que de manera expresa es quien escribe el texto que leemos:

El que haya leído con alguna atención las precedentes líneas, tal vez habrá empezado a sentir en su cabeza un vago desconcierto, ... un movimiento ante la idea de un choque silogístico entre estos dos trenes dialécticos que van en encontradas direcciones; por un lado, el tren de las palabras en que ha ido escurriendo la manera de ser de Serenín, y por otro, el tren que ha ido aportando las características de la vecindad¹⁰⁹.

Las dos vetas que construyen este relato se oponen, se contradicen, se anulan, dice el escritor representado: vivir en tan insegura vecindad no cuadra con el temeroso morador. Y entonces aparece la causalidad: está

¹⁰⁸ En este caso, la metaficción parece escapar a la realidad: en la dedicatoria de la edición de 1932 a Novo, primera en que aparece este texto, Hernández escritor se pone en situación de equivalencia con su personaje: "De usted fue de quien recibí, Salvador, los primeros alientos [...] Por complacerlo, confiado e ignorante, me volví tan ambicioso que me propuse llegar a convertirme en «un gran escritor» pero infinitamente más agradecido...". Efrén Hernández, *El señor de palo*. México, Acento Editorial de Estudiantes, 1932. El ejemplar autografiado se encuentra en la Biblioteca Salvador Novo de la Casa del Poeta.

¹⁰⁹ Efrén Hernández, *Obras*, p. 360.

enamorado. Y así la verosimilitud queda salvada: no hay colisión de trenes, sino suave carrera en paralelo.

Abismación del código: Son aquellos textos resultantes del modelo de su construcción. Este tipo también es llamado abismación metatextual. Se trata de un tipo de "Metáforas diegéticas (en cuanto la relación analógica se proyecta aquí sobre las relaciones de contigüidad) o, más exactamente, recíprocas (porque, operando en intercambio mutuo de sus propiedades, fundan los elementos de la representación"¹¹⁰. En este caso, lo comparado y lo comparant e borran su distinción, de manera que se logra una verdadera "poética ficcionalizada". Se combina con la abismación de lo enunciado. Es más o menos evidente según lo próximos que estén código y enunciado, y podemos encontrarlo como:

algún (a) *arte poético*, algún (b) *debate estético*, algún (c) *manifiesto*, algún (d) *credo*, o alguna (e) *indicación sobre la finalidad* que el productor asigna a la obra o la que la obra a sí misma se asigna [... mientras esto sea] lo suficientemente visible como para que el reflejo metatextual pueda operar a guisa de instrucciones de uso¹¹¹

En el cuento de Roberto Arlt "Escritor fracasado" (1932), tenemos en el centro del relato a un personaje-narrador, protagonista, que nos cuenta la historia de su derrota como escritor, sin que en parte alguna del texto aparezca la huella de su obra. Más bien queda una imagen extrema:

Momentos hubo en que anhelé que todos los escritores de la tierra tuviesen una sola cabeza. Qué magnífico entonces destrozarse esa única

¹¹⁰ Dällenbach, *Op. Cit.*, p. 121.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 121-122.

cabeza a martillazos, abrir una fosa en cualquier desierto, sepultar bien profundamente el amasijo humano y exclamar a voz en cuello:
-¡La literatura no existe. La maté para siempre!¹¹²

Esto resulta especialmente interesante, puesto que es un personaje escritor quien afirma, dentro de un relato de escritor real (este texto de Arlt), que quería acabar con ellos. La actitud activista y antagonista recuerda las características que Renato Poggioli ve como propias de la vanguardia¹¹². Esta especie de "manifiesto asesino" (la metonimia señalada) nos hace pensar en una representación abismada en el código, expresa en la enunciación.

No siempre se trata de un autor figurado actuando sobre su personaje. Es frecuente también el caso de la animación del texto, que, desde la prosopopeya, habla por voz propia. Así, por ejemplo, es claro desde el mismo título que esto ocurre en el relato de Julio Garmendia "El cuento ficticio" (*La tienda de muñecos*, 1927), donde tenemos un caso de metarrepresentación: el protagonista es "el cuento", su historia es el combate de la literatura realista contra la no-realista, todas las instancias que aparecen expresamente en este cuento son reflexiones metaliterarias. "Hubo un tiempo en que los héroes de historias éramos todos perfectos y felices al extremo de ser completamente inverosímiles", "Soy nada menos que el actual representante y legítimo descendiente y

¹¹² Cf. "Antagonism", en Renato Poggioli, *Theory of the Avant-Garde*.

heredero en línea recta de los inverosímiles héroes de Cuentos Azules..."¹¹⁴.

Más sutil es el grado de presencia del debate literario del texto "Entre héroes", del mismo libro de cuentos de Garmendia: se trata de la historia de un hombre que custodia libros huérfanos en tanto que éstos encuentran un hogar. Este personaje observa cuidadosamente el perfil del narrador representado antes de darle en sus manos un determinado libro, pues éste contiene una cantidad de personajes necesitados de condescendencia. El autor literario, opina el custodio, es un tirano que empuja por derroteros tortuosos a sus figuras, las cuales no tienen salida ante el destino que les toque. Al final, un nuevo guiño: "Yo estaba estupefacto. Mas cuando quise al fin decirle algo, ya no me oía el extraño personaje y filántropo libresco... desapareció tras... un estante de «*Humorísticos*», según decía arriba un letrero..."¹¹⁵. En esta ocasión el autor implícito crea esta nueva diégesis de manera expresa: las dos figuras no sólo hablan sobre literatura, sino que una de ellas es llamada "personaje", y en este juego de espejos que se reflejan, se califica el tipo de relato que estamos leyendo con el letrero de "humorístico".

Muy distinto es el caso de cuentos como "Mundo cerrado" o "Entrada en Sevilla" de Pedro Salinas (*Víspera del gozo*, 1926), que por la constante

¹¹⁴ Julio Garmendia, *Op. Cit.*, p. 25.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 62. Mis cursivas.

alusión a frases que comparan el mundo representado con la escritura, terminan por ser lecturas de textos de correlato literario. En "Mundo cerrado", tenemos un protagonista que "lee" el paisaje por la ventanilla del tren, con la misma atención con que lee nombres y direcciones en sus particulares agendas, mientras el único libro del relato permanece cerrado a su lado:

Pasó dos horas leyendo. Junto a él, en el asiento estaba cerrado el libro [...] las dos horas de lectura lo fueron sin libro delante, con la vista puesta en un cristal —el de la ventanilla—, y lo leído, imposible de encajar en ningún género literario: Andrés leía un paisaje nuevo¹¹⁶.

Siguiendo con Salinas, en "Entrada en Sevilla", un visitante hace un paseo en automóvil, tratando de divisar la ciudad andaluza por el cristal sin conseguirlo: "Todo lo que aprehendían los ojos eran fragmentos, cortes y paños de muros, rosa, verde, azul, y de trecho en trecho, *como un punto redondo y negro que intenta dar apariencias de orden a una prosa en tumulto, un portal*"¹¹⁷. La ciudad resulta ser una fragmentaria "prosa en tumulto", detenida apenas por un signo de puntuación.

Existe otro tipo de representación expresa: el uso del intertexto. Los narradores brasileños parecen ser especialmente afectos a este tipo de mecanismo literario. En la ya comentada novela (calificada como "Idilio" por su autor) *Amar, verbo intransitivo*, tenemos un fuerte caso de

¹¹⁶ Pedro Salinas, *Vispera del gozo*. Madrid, Alianza, 1974, p. 11.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 29. Mis cursivas.

alusión¹¹⁸ durante la visita de la familia Sousa Costa a Río de Janeiro, vacación en la cual se hace un alto en Tijuca. Es allí, en un alto, cuando la institutriz alemana conocida como "Fräulein" (señorita), se aproxima a un cuadro expresionista:

Fräulein estacara devorando pela moldura das arcadas o mar. A tarde caía rápida. A exalação acre da maresia, o cheiro dos vegetais... Oprimem a gente. E os misterios frios da gruta... Tanta sensação forte ignorada... a imponência dos céus imensos... o apelo dos horizontes invisíveis... Abriu os braços. Enervada, ainda pretendeu sorrir. Não pode mais. O corpo arreventou. Fräulein deu um grito¹²⁰

Se trata de "El grito" (1893) de Edvard Munch, como bien anota Tele Ancona Lopez¹²¹. No pertenece a la estética del personaje romántico, wagneriano, de la institutriz, que sólo acepta al expresionismo por ser un acontecimiento cultural alemán, que conoce por revistas y libros incuestionables¹²², pero que no le gusta. Es el autor implícito quien construye esta imagen.

¹¹⁸En el sentido en que emplea la categoría Gerard Genette (*Palimpsestos. La literatura en segundo grado*).

¹²⁰ *Amar*, p. 122.

Fräulein se había detenido, devorándose el mar por el marco de las arcadas. La tarde iba cayendo rápidamente. La exhalación agria de la marejada, el aroma de la vegetación... Oprimen. Y los misterios frios de la gruta... Tanta fuerte sensación ignorada... lo imponente de los cielos inmensos... el llamado de los horizontes invisibles... Abrió los brazos. Enervada, incluso trató de sonreír. No pudo más. El cuerpo reventó. Fräulein dio un grito. (*Amar*, p. 101).

¹²¹Tele Ancona Lopez, "Uma difícil conjugação", prólogo de la editora a *Amar, verbo intransitivo*, p. 14

¹²²Una colección de *Der Sturm*, y libros de Franz Werfel, René Schickele, Kasimir Edschmid, se nos dice.

En el caso de *O anjo* de Jorge de Lima, novela brasileña publicada en 1934, "Herói" (Héroe), el protagonista, es un pintor. La composición del autor implícito de los primeros recuerdos del "héroe" son claras: Un niño que dibuja. Un violonchelo en la pared. Más adelante, la cabeza y los hombros de Custodio, ángel de la guarda o amigo, dice el protagonista que son los de un ave. Juntamos estos elementos al cuadro siguiente, que aparece después de que el amigo toca el chelo, cuando ambos van a un circo: una jinete a lomo de tres caballos blancos, veinte payasos acróbatas, varias bailarinas junto con un bailarín con bigote y rabo de Satanás, un arlequín que toca el trombón de vara. Se nos dice que es un "Seurat. Tudo igual a Seurat". Es decir, un cuadro con características del impresionismo temprano que influiría hondamente en las vanguardias; suponemos que la referencia se dirige probablemente a la obra "El circo" (Georges Seurat, ca. 1887). A pesar de esta mención expresa, encontramos sumados a estos elementos el ángel con cabeza de pájaro: así se describe reiteradamente a Custodio, *alter ego* del pintor y motivo del título del libro. También aparece un lienzo que vuela inexplicable por los aires. Pensamos en Chagall (la serie del circo judío, por ejemplo, ca.1928). Sin embargo, el mismo protagonista realiza pinturas para una exposición, y se resiste a que sus cuadros sean definidos como pertenecientes a la estética de algún -ismo: "Nem efeito anedótico nem efeito supra-realista. Nem cubista... Porém tudo no quadro era intenso e

econômico"¹²³ Estaríamos en un caso de abismación de la enunciación, y la abismación del código sería la novela resultante, la que estamos leyendo, con elementos surrealistas como la mujer muerta y desnuda que obsesionará a Herói el resto de su vida; y con rasgos dadaístas festivos, como la escena del circo mencionada, pero en un eclecticismo de "intensidad" y "economía", para repetir los términos usados por Lima, que son los que definen a la novela en cuestión.

Otro caso de metaliteratura e intertextualidad aparece en *La casa de cartón* de Martín Adán (1928): "El cielo, afiliado al vanguardismo, hace de su blancura pulverulenta, nubes redondas de todos los colores que unas veces parecen pelotas alemanas, y otras, verdaderamente, nubes de Norah Borges"¹²⁶

Otra forma transtextual de abismación es la parodia de un género. Tal ocurre también en este texto:

Y todo ello será poesía, amigo mío. Nosotros previviremos una supervida, quizá verdaderamente futura donde todos los hombres serán hermanos y abstemios, y vegetarianos, y teósofos, y deportistas. Y la luna de azúcar se nos hará una dulzura horrible en la boca. Y una nube de color de café con leche, ¿qué será? Es posible que no sea nada. O quizá sea ella un verso de Neruda¹²⁷.

¹²³ Jorge de Lima, *O Anjo*, p. 18. "Ni efecto anecdótico ni efecto supra-realista. Ni cubista... Sin embargo todo en el cuadro era intenso y económico".

¹²⁶ Verani, *Narrativa...*, p. 379.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 389.

Aquí el lenguaje mesiánico y epifánico de los *manifiestos* de vanguardia se ridiculiza (uso de neologismos rimbombantes como “previvir” o “supervida”; analogación sintáctica de términos distantes para producir risa: “hermano” y “abstemio”; “vegetariano”, “teósofo” y “deportista”).

La discusión al interior de la ficción sobre la pugna de su momento entre la estética de la vanguardia y su rechazo, entre los años veinte y treinta, como bien recuerdan Ródenas de Moya o Poggioli, es un tema común a estas obras. Y otra forma de abismación en el código. Ródenas comenta detalladamente en el prólogo a su edición crítica de *El profesor inútil* el añadido de 1934 de la polémica entre el viejo profesor Mirabel —padre de Valentín y Ruth, el pupilo de nuestro profesor y la amada del momento— y el joven protagonista sobre el “nuevo arte”. Sostiene Ródenas que esta modificación incluso le “permite carearse (al autor) con el Jarnés de 1924”¹²⁸: pasada la década del vanguardismo extremo, el diálogo permite matizar los postulados de defensores y detractores de este movimiento. La principal crítica —antiorteguiana, entendemos— de Mirabel será el antihumanismo, y antivitalismo de esta artificiosa estética. Otra modificación de la segunda edición tiene que ver con la contraposición arte-vida del capítulo titulado “Zoco y bodegón”, donde el caótico mercado madrileño de Santa Isabel se contrapondrá al Museo del

¹²⁸ Año de artículos que preceden la primera edición de la novela, Ródenas, “Introducción” a Benjamín Jarnés, *El profesor inútil*, p. 53.

Prado, y sus salas de bodegones clásicos; apartado que revisaremos ampliamente en el capítulo segundo.

Esta abismación en forma de polémica trasciende las fronteras españolas. Cosa semejante ocurre en *Margarita de niebla* (1927) del mexicano Jaime Torres Bodet, cuando el protagonista, escritor en ciernes, discute con sus futuros suegros las bondades del nuevo arte:

Beethoven, Wagner son los músicos que la señora Millers prefiere. Lo afirma, al menos, con una convicción orgullosa. Wagner le parece más "artista", Beethoven más "humano". Le digo —"¿Se ha enterado usted de la teoría que algunos formulan, según la cual Beethoven podría ser considerado como el primero de los músicos puros, es decir como el primero de los músicos deshumanizados?" —"No, señor Borja —exclama con una indignación que le hace acumular las erres [...]-. No me hable usted de música pura, por favor, mucho menos de un Beethoven... ¿cómo dijo usted?... deshumanizado [...] Federico y yo hemos tratado de entenderla y le aseguro que no ahorramos esfuerzos. Compramos discos de Stravinsky, música para piano de Eric Satie. Todo inútil [...Federico] Se divirtió mucho con la música moderna, pero no le pareció nada serio"¹²⁹.

En ambos casos, se trata de una abismación metafictiva en el código, con presencia del debate estético en la enunciación, según el análisis que estamos siguiendo.

Pensando ahora en el recurso interdisciplinario de esta intertextualidad, mientras Torres Bodet nos habla de los compositores "nuevos", Stravinsky o Satie —quienes ciertamente llevan unos años de renombre

¹²⁹ Jaime Torres Bodet, *Margarita de niebla*. En Juan Coronado ant., *La novela lírica de los contemporáneos*, pp. 115-116.

para entonces— que rompen en diversos grados con la música tonal que ha dominado tres siglos en el panorama europeo; en *Amar, verbo intransitivo*, el personaje de Fräulein se enfrenta con una publicación del expresionismo alemán, *Der Sturm*¹²⁵:

Seguiu página por página livros e revistas ignorados. Compreendeu e aceitou o Expressionismo, que nem alemão medíocre aceita primero e depois comprende. O que existe deve ser tomado a sério. Porque existe. Aquela procissão de imagens afastadíssimas, e contínuo adejar por alturas filosóficas metafísicas, aquela eterna grandiloquência sentimental... E a síntese, a palavra solta desvirtuando o arrastar natural da linguagem... De repente a mancha realista, ver un bombo pam! de chofre... Era assim. Leu tudo¹³¹.

Aquí la discusión no se establece entre dos personajes, voceros del arte tradicional y del arte nuevo, sino que se enfrenta la valoración estética al interior del personaje (apreciadora del arte romántico, escucha de Beethoven, Strauss, Wagner, lectora de Schiller y del Goethe de canciones y poemas; la protagonista se siente obligada por su carácter disciplinado, prototipo de lo alemán, de conocer y aceptar lo que es la avanzada intelectual en Alemania, aunque no lo comprenda) y la del autor implícito, que crea desde una estética postromántica, como lo vimos en el

¹³⁰ Revista berlinesa publicada entre 1923 y 1924, publicación del expresionismo alemán.

¹³¹ *Amar*, p. 71.

Siguió página a página libros y revistas ignorados. Comprendió y aceptó el expresionismo, pues el alemán promedial acepta primero y comprende después. Lo que existe debe ser tomado en serio. Porque existe. Aquella procesión de imágenes remotísimas, y el continuo revolotear por las alturas filosóficas metafísicas, aquella eterna grandilocuencia sentimental... Y la síntesis, la palabra suelta desvirtuando el impulso natural del lenguaje... De repente la mancha realista, o sea un bombo ¡pam! de improvviso... Eran así. Leyó todo. [*Amar*, pp.37-38].

momento de la construcción del grito de Edward Munch, o en la sintaxis focalizada de la novela.

Como es posible suponer, en su mayor parte, las abismaciones no se encuentran en pureza, sino combinadas.

En "La Srta. Etc." de Arqueles Vela (1922), tenemos un caso de abismación en la enunciación en el desasosiego del narrador en primera persona, que persigue a una mujer y la pierde tras una vitrina:

No me quedaría de ella, sino la sensación de un retrato cubista. Una pierna a la moda con medias de seda, ruborizada de espejos... La otra en actitud hinojosa... La insinceridad de sus guantes crema... Su mirada impasible... Su ropa interior melancólica... Su recuerdo con pliegues... Se disasociaba en la vitrina de un almacén lujoso, infranqueable...¹³²

Esta novela autodefinida como objeto cubista —aunque no lo sea en pureza— sería un caso de abismación en el código.

Por otra parte, la construcción en abismo no es exclusiva de la vanguardia literaria. Las distintas artes vanguardistas presentan sus propias autorreferencias: desde el cuadro de un pintor que pinta a su vez otro cuadro, enfrentando dos estéticas (Pablo Picasso, "El pintor y la modelo"); hasta la parodia de una obra conocida de un autor de la

¹³² En Hugo Verani, *Narrativa...*, p. 64.

tradición pictórica clásica o contemporánea: "Autorretrato con cuello de Rafael" (1920-1921) o "Autorretrato cubista" (1923) de Salvador Dalí. Pero también cabe la opción del cuadro que con un título rompe la ilusión mimética: "Esto no es una pipa" (sino, como bien lo ha visto Michel Foucault⁹⁸, la representación gráfica de una pipa, o la creación artística d^e una pipa, en su ensayo *Ceci n'est pas une pipe*, sobre la obra homónima del pintor belga René Magritte, de los dibujos de 1926 a la pintura "La trahison des images" de 1928).

En cuanto abismación "al infinito", podemos pensar en la más famosa fotografía del cusqueño Martín Chambi ("Autorretrato"¹³⁴, ¿1923, 1928, 1930?), en donde el fotógrafo se ve a sí mismo como personaje con un daguerrotipo en la mano, de sí como personaje de segunda ficción, en similar posición; abismación que nosotros triplicamos al ubicarnos como espectadores en el lugar de la cámara fotográfica.

Por su parte, el famoso *ready-made* de René Duchamp, "L.H.O.O.Q." (1919, la personal versión de una reproducción en serie de la Gioconda de Da Vinci, a la que adorna con unos bigotes), aparece aludido

¹³³ Michel Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*.

¹³⁴ Se trata del autorretrato del fotógrafo cusqueño con el que nos permitimos jugar al abrir la tesis: las tres dataciones diferentes en las colecciones universitarias de Berkeley, Lima y Tulane, junto con la idea de abismación, nos permitieron triplicarlo. A diferencia de otros autorretratos de Chambi, en éste podemos hablar claramente de una abismación, pues se trata de un autorretrato mirando un autorretrato (el que tiene en la mano, se identificó como el autorretrato de 1922), y así la colección limeña lo llama "Autorretrato con autorretrato de Martín Chambi". Cf. las páginas de internet: <http://www.ulima.edu.pe/GalVirtual/chambi/galeriaprincipal/autorretratos>, <http://tulane.edu/~latinlib/chambi.html> y <http://garnet.berkeley.edu/~dolorier/Chambidoc.html>.

metaficticiamente en la novela *Los monederos falsos* de Gide (1925), donde la planeada revista de vanguardia de los personajes incluirá esta obra junto con textos de Alfred Jarry.

En el caso de la música, la construcción de autorreferencias puede remitir a la cita textual: pensamos en la inclusión de una tonadilla popular en medio de la música culta ("A la víbora de la mar", canción tradicional mexicana en la obra "Troka" de Silvestre Revueltas, ca. 1932¹³⁵), pero también en el aprovechamiento de un material únicamente musical o sonoro (que no quiera copiar los sonidos de la naturaleza, ni construir una narrativa de personajes y temas identificables con los mismos). La desolemnización de los títulos tiene que ver con este mismo fenómeno. Revueltas y Satie hablan de una "Música para charlar" (1938) o de una "Música para tomar el té"¹³⁶, parodiando estos "géneros" que no requieren la atención del escucha, sino que se aprovechan para ambientarlo¹³⁷.

¹³⁵ Cf. Roberto Kolb Neuhaus, *Silvestre Revueltas. Catálogo de sus obras*. México, UNAM, 1998. P. 79. *Troka* parte de un guión radial —cuento infantil— del estridentista Germán List Arzubide. El libro de cuentos infantiles *Troka el Poderoso* aparece en la Biblioteca del Maestro, en 1939.

¹³⁶ "Para charlar, para dormir, para tomar el té, qué se yo: música para no pensar", ironiza Revueltas. En Roberto Kolb, *Op. Cit.*, p. 54.

¹³⁷ Esto, por supuesto, tiene que ver con la afluencia interdisciplinaria de los artistas de vanguardia, su colaboración. Tenemos a Hans Arp coescribiendo las *Tres inmensas novelas* (1935) con Huidobro; y a éste trabajando junto con el músico Edgar Varèse y el matrimonio Delaunay para una exposición de ropa y poemas pintados (ca. 1924).

1. 3. El símil

Eso de ser antropófago es como ser fumador,
o pederasta, o sabio.
(Pablo Palacio. "El antropófago")

La continua presencia del debate sobre el arte al interior de la obra de vanguardia concierne al cambio en el concepto mismo de representatividad. Los abundantes manifiestos y proclamas que caracterizan a estos movimientos resultan al parecer insuficientes para una actitud fuertemente contestataria e iconoclasta: el debate escapa de los textos programáticos hacia la obra de ficción y es frecuente encontrar, hasta constituir un tópico vanguardista, la novela que reflexiona sobre el novelar, el personaje que se sabe parte de una obra, la digresión para pensar el arte. Consideramos que en cambio resulta menos evidente el mecanismo de cuestionamiento a la referencialidad del arte en estructuras, recursos y elementos menores de la obra.

Encasillado como figura de expresión de la retórica tradicional —enfrentado a su renovadora prima la metáfora— el símil pierde a lo largo del siglo veinte el renombre que mantenía como recurso literario

desde su versión homérica de símil épico o de larga cauda. El que fuera quizá el más antiguo artificio poético de Occidente¹³⁸, pasó a considerarse en algún sentido una imagen menor¹³⁹, por comparar su "tensión energética" y concreción con las de la metáfora. Sólo de manera reciente algunos críticos empezaron a observarlo no únicamente como "ornato literario" sino como un "instrumento de reflexión seria"¹⁴⁰.

Helena Beristáin da el concepto de la comparación como "realzar un objeto o fenómeno manifestando, mediante un término comparativo ('como' o sus equivalentes) la relación de homología", que puede entrañar otras analogías o desemejanzas¹⁴¹. La autora considera que sólo se trata de un tropo o figura cuando la comparación se combina con la metáfora en uno o ambos términos comparados, y produce un cierto asombro o efecto de extrañamiento para el lector. Así la comparación gramatical o la analogía de una frase manida no corresponden al símil retórico.

Una de las exposiciones más completas que pudimos consultar acerca del símil, se encuentra a nuestro parecer en el *Dictionnaire de rethorique et poethique* de Henri Mounin. En la entrada correspondiente a símil, se

¹³⁸ J.P. Holoka, "Thick as autumnal leaves", en *Milton Q* 10, citado (p. 1149) en Jacqueline Vaught Brogan, "Simile", *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Ed. de Alex Preminger et al. Princeton: Princeton University Press, 1993, pp. 1149-1150.

¹³⁹ Como lo reconoce Terence Hawkes en *Metaphor*: "... in Western culture,... there has been a traditional prejudice against simile in favor of metaphor ... since in simile *the mind does not inquire into the matter* (ap. Aristotle)". Nueva York: Methuen & Co., 1986, p. 71.

¹⁴⁰ *Ibid.*, las cursivas corresponden a una sola cita de Hawkes que traduzco.

¹⁴¹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 96.

nos indica que se puede considerar la existencia de cuatro tipos de símiles: 1) estáticos, 2) dinámicos sin nexo¹⁴², 3) dinámicos con nexo y 4) homéricos. En ninguno de los casos es visto el símil como mero ornato, establecido con arbitrariedad; el recurso más bien abre la búsqueda de correspondencias, elemento a elemento, entre dos campos sémicos en contacto y en uso —el real y el figurado, por ejemplo. Para Mounin, el símil se relaciona con el concepto de "biyección" matemática, aplicando el concepto de la teoría de conjuntos. En este sentido hablaríamos siempre de casos de conjunción o disyunción¹⁴³. Se desprende del mismo nombre de la categoría que en el símil llamado estático se encuentran inmóviles los elementos de uno y otro término de la comparación, que podemos resumir como A=B: "esa larga y extraña nariz *¡que se parece tanto a un tapón de cristal que cubre la poma de mi fonda!*"¹⁴⁴. En "Brujerías", otro cuento del mismo libro, tenemos "Una bruja... flaca y barriguda *como una tripa inflada a la mitad*"¹⁴⁵, en cuyo pecho "dos *manchas como pasas* figuran los senos"¹⁴⁶.

¹⁴² El dinámico sin nexo procede del orden metafórico o metonímico (en el sentido de causa-efecto, sobre todo). La comparación tiene movimiento interno, pero no interesan las acciones en cuanto temporalidades en juego, ni los tiempos verbales. Este queda para nosotros fuera de la clasificación general del símil, dentro de la cual sólo nos interesa el que quepa en la definición de *comparación expresa* (siguiendo en ella a Beristáin, Cuddon, Vaught Brogan, etc.).

¹⁴³ Esto sería lo que Helena Beristáin llama *similitud y disimilitud*.

¹⁴⁴ "Un hombre muerto a puntapiés" da nombre al libro de cuentos que aparece en 1927. Para el análisis se consultaron las primeras ediciones de Palacio, de 1927 y 1932. Varios de los cuentos se publican antes en distintas revistas de vanguardia, a lo largo de 1926. En todo el apartado nos permitimos las cursivas que marcan las comparaciones, para resaltar enfáticamente el funcionamiento del símil.

¹⁴⁵ Palacio, *Un hombre...*, pp. 46-47. Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1927.

¹⁴⁶ Palacio, *Ibid.*, p. 48.

El dinámico con nexos, es aquel cuyo movimiento interno se reproduce en el proceso de lectura; la comparación se establece a través de la acción, más que por el sujeto o el objeto. La fórmula básica sería: (sujeto1) + acción1+ (objeto1) = (sujeto2) + acción2 + (objeto2). En cualquiera de los dos lados de la ecuación, se puede omitir algún elemento, que no sea el verbal:

"[Las] voces oscuras, *como dos topos huidos*, tropezaban con las paredes, sin encontrar la cuadrada salida del cielo" (Federico García Lorca, "Santa Lucía y San Lázaro", 1927)¹⁴⁷.

"Habría que pasarse la realidad *como una punta de acero, aguda y dolorosa, una pluma, por el corazón para tachar algo, a ejemplo del cuaderno*" (Pedro Salinas, "Mundo cerrado", 1926)¹⁴⁸.

"El prado de las violetas es inmenso, subsiste a pesar de la lluvia, todo el año los árboles de las violetas están creciendo y se hunden bajo mis pies *como coles*" (Pablo Neruda, "El habitante y su esperanza", 1926)¹⁴⁹.

"Su silencio defendía la labor de su alma *como la puerta de la cabina aísla al operador*" (Rosa Chacel, "Chinina Migone", 1928)¹⁵⁰.

El último tipo, el *simil homérico*, es el más extenso; puede contar con la comparación de un sólo término con varios del otro lado. O bien, un elemento de la comparación puede aparecer lleno de atributos, y el otro

¹⁴⁷ En Ródenas, *Proceder a sabiendas*, p. 300.

¹⁴⁸ Salinas, *Op. Cit.*, p. 19.

¹⁴⁹ Verani, *Narrativa...*, p. 162.

¹⁵⁰ Ródenas, *Proceder...*, p. 222-223.

término desprovisto, con una parte elíptica o insinuada. Mounin marca su uso ejemplar en autores como Virgilio, Dante y varios del Romanticismo. De nuestro corpus podemos destacar algunos:

"Capital menor de Europa, de un encanto elegante, tímido y reposado, como el de esa hermana pequeña de una beldad famosa, menos guapa, menos inteligente, pero que, sin embargo, tiene siempre un semblante sonriente y feliz, una expresión secundaria y muy suya" (Pedro Salinas, "Mundo cerrado", 1926)¹⁵¹.

En "Luz lateral", de Pablo Palacio, los párpados del enfermo se extienden sobre sus ojos "como manos curvadas sobre naranjas y que caen con idéntica nebulosidad dulce que el tiempo sobre los recuerdos" (*Un hombre muerto a puntapiés*, 1927)¹⁵².

Aunque esta propuesta de clasificación puede resultar aleccionadora, consideramos que son ciertos elementos propios de las poéticas de vanguardia los que tienen mayor sentido operativo para intentar una taxonomía.

1.3.1. El símil y las vanguardias históricas:

La estructura básica del símil o similitud es en extremo elemental: **A como B**. Quizá por esta misma facilidad se lo suele limitar a la visión

¹⁵¹ Salinas, *Op. Cit.*, p. 17.

¹⁵² Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés*, p. 73.

esquemática, considerando pocas veces las complejas expresiones que encarnan a dicha fórmula, sobre todo a partir de las llamadas vanguardias históricas. Con el futurismo, el expresionismo, el dadaísmo, el surrealismo y demás movimientos de ruptura de las primeras décadas de nuestro siglo, el símil —como los demás elementos artísticos y literarios— se trastoca conforme a una nueva estética.

El despliegue de imágenes vanguardistas de distintas tendencias se encarna muchas veces en el recurso del símil. Consideramos que este tipo de aproximación, que podemos llamar estilística, de suyo menos usual en el análisis de la narrativa que de la lírica, resultará útil en este caso.

Pensemos en primer lugar en la aparición de la imagen dual, heredera del futurismo: “Una calle angostísima se ancha, se contrae del principio al fin como una *faringe*, para que dos vehículos... al emparejar, puedan seguir juntos” (Martín Adán, “La casa de cartón”)¹⁵³. En este caso, definitivamente la proximidad de esta *calle-faringe* con la *plaza-embudo* de Marinetti es muy grande¹⁵⁴.

¹⁵³ Verani, *Narrativa...*, p. 362.

¹⁵⁴ Otro tanto ocurre en poemas de la misma época de Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro y Gonzalo Escudero. El poeta argentino nos presenta “rifles como viaductos”, el chileno un pastor que duerme “el día cansado como avión” y el ecuatoriano canta a un hombre americano, cuya “voz derruye, como si fuera una granada”. Benjamín Jarnés, en su novela *Paula y Paulita* nos presenta un ahuyentador libro, “ametralladora de sentencias hurañas”.

Se trata, en primer lugar de “Gesta maximalista” de Borges (*Vltra 3*, Madrid, 1921): “Desde los hombros curvos/ se arrojaron rifles como viaductos”; poema bélico de notoria filiación futurista, con barricadas que cicatrizan plazas a modo de las imágenes marinettianas de calle-embudo,

Dentro del maquinismo futurista tenemos: "*Repentino, sordo y encendido como la llama saltó* delante de mí el ascensor, abriéndome su corazón asalariado" ("*Volverla a ver*", Pedro Salinas, 1926)¹⁵⁵.

También es elemento futurista la aparición del correlato científico. En "El jorobadito", el narrador personaje comenta que el dominio de su novia "se traducían como la presión de una atmósfera sobre [su] pasión" (Roberto Arlt, "El jorobadito", 1928-1933)¹⁵⁶.

Una obra de la época puede presentar ciertamente también una clase de símiles que llamaríamos de corte expresionista. Tenemos al mismo Arlt, comparando varias veces en "El jorobadito" desde la alterada percepción del narrador —la relación de pareja, con elementos y sensaciones

mujer-obús y hombre-torpedo. En Mihai Grünfeld, *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia*, p. 60.

La de Huidobro, es una imagen de *Altazor o El viaje en paracaídas* de 1931, del fragmento que empieza "Cortad todas las amarras". Consideramos que no puede ser más futurista el referente de una naturaleza pastoril que se maquiniza por la comparación, sin que se rescate al hombre como agente: el rebaño es quien conduce en ese atardecer a su pastor a que duerma como avión. La prosopopeya del avión que duerme habla otra vez de la voluntad futurista de mirar el mundo y la naturaleza desde el nuevo modelo de la tecnología y su concreción, las máquinas, entre las cuales el avión es elemento privilegiado. En Grünfeld, *Antología...*, p. 199.

La cita de Gonzalo Escudero corresponde, al poema "Hombre de América", del libro *Hélices de huracán y de sol* (1933). El título del libro recuerda ya la hélice con la que dialoga Marinetti en su famoso manifiesto. En Gonzalo Escudero, *Obra poética*, p. 75. Otra *Hélice* ecuatoriana es la revista quiteña de vanguardia en cuyos cinco números publican artículos, cuentos y poemas de abril a septiembre de 1926 Gonzalo Escudero y Pablo Palacio, entre otros. La cita de Jamés corresponde a las páginas 33-34 de la edición de 1997 de su novela de 1929.

¹⁵⁵ Salinas, *Op. Cit.*, p. 81.

¹⁵⁶ Roberto Arlt, "El jorobadito", en *Antología*, sel. y prólogo de Noé Jitrik. (México, Siglo XXI, 1980, p. 150. Se observa el correlato futurista en la *atmósfera de presión*, así como en otra imagen del cuento, "...el odio se descarga como una *válvula psíquica* en la oposición de las ideas": ciencia y tecnología aportan a través de este movimiento de vanguardia imágenes mecanizadas del mundo.

atemorizadores. La mujer "*como una monstruosa araña iba tejiendo en* redor de mi responsabilidad una fina tela de obligaciones"¹⁵⁷. La madre de la novia se describe también desde asociaciones negativas: su rostro es una imagen terrosa, "*como si estuviera tallada en plata sucia*"¹⁵⁸; a la que se aferra "*como a una mala injuria inolvidable o a una humillación atroz*"¹⁵⁹. Todas las relaciones de este perturbado personaje con los otros, aun con los desconocidos, son bastante apasionadas y siniestras, y así se nos presentan a través de un discurso que tiene su sello en la distorsión de la realidad. Por ese desplazamiento de su psiquis a los otros, no nos sorprenderá que hacia el final del cuento diga que "el maldito corcovado [lo] perseguía..., *semejante a [su] genio malo, semejante a lo malvado de [sí] mismo* que para concretarse se hubiera revestido con la figura abominable del giboso"¹⁶⁰. La distopía expresionista de una modernidad opresiva aparece también en este cuento de Arlt, cuando el narrador personaje nos dice en las primeras líneas que "odiaba [a los contrahechos] al tiempo que me atraían, *como detesto y me llama la profundidad abierta de un noveno piso... Y así como frente al vacío no puedo sustraerme al terror de imaginarme cayendo en el aire con el estómago contraído en la asfixia del desmoronamiento, en*

¹⁵⁷ Roberto Arlt, "El jorobadito", p. 151. La araña que representa aquí a la novia nos recuerda los personajes femeninos surrealistas, negativos y peligrosos. La madre es otro elemento adverso. Al parecer, femineidad, vejez y deformidad son los *enemigos* del cuento.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 151.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 150.

¹⁶⁰ Nos parece necesario recordar que a más de la estética vanguardista hay en Arlt una fuerte relación con el cuento fantástico del romanticismo alemán, así como con las narraciones de Edgar Allan Poe.

presencia de un deforme..." siente el temor a volverse tal. Revisemos, por proximidad de la comparación, la visión que tiene en el cuento "Luz lateral" de Palacio, el protagonista al exhibir su condición de enfermo: la sífilis "...modificaría totalmente mi vida... colocándome en un plano distinto del de los demás hombres, *una como especie de superioridad* entrañada en el peligro que representaría para los otros y que les obligaría a mirarme con un temblor curioso *parecido a la atracción de los abismos*"¹⁶¹. La comparación no es peregrina. Ese mismo interés morboso llevó al público de otro cuento de Palacio a contemplar al antropófago como quien va al zoológico o al circo: condena y seducción son las dos actitudes posibles, que en ocasiones se combinan en los personajes expresionistas de Arlt y Palacio (Pablo Palacio, "El antropófago", 1926).

Vemos así cómo este símil ayuda a configurar personalidades emocionalmente complejas. Una vez que se sabe enfermo, al mismo personaje de "Luz lateral" lo tortura la imagen de su posible descendencia afectada: "adivino a mis hijos ciegos o con los ojos abiertos todo blancos: a mis hijos mutilados o secos e inverosímiles *como fósiles*"¹⁶². Él mismo se ve, para ese entonces, "*como esos hombres que agotan sus músculos en una hora, frente a otros que trabajan ocho, con sabia y económica*

¹⁶¹ Palacio, *Un hombre...*, p. 80.

¹⁶² *Ibid.*, p. 82.

calmosidad"¹⁶³. Su estado es febril, desesperado. Más aún si pensamos que el protagonista de "Luz lateral" no es el enfermo prototípico, el tísico, con un aura interesante y aún estética dentro del canon romántico. Los matices de sentirse enfermo "proscrito" se dan también a través de símiles. De hecho la mención directa de la palabra 'sífilis' no consta nunca en el texto, parecería estar prohibido nombrarla; son los síntomas y la presencia animada del treponema, agente de la enfermedad y verdadero antagonista, los que permiten inferir que se trata de ese mal.

Podemos rastrear también comparaciones de otros relatos que se establecen desde el animismo infantilista de dadá:

"Se miraron... equivocándose. Como el niño que se lleva a los ojos la cuchara llena de sopita". (Federico García Lorca, "Santa Lucía y San Lázaro", 1927)¹⁶⁴. El diminutivo y el término comparado puerilizan el error.

"La factoría detiene el carro, como [a] una pelota que rueda en clases, la maestra" ("La casa de cartón" de Martín Adán, 1928)¹⁶⁵. En el mismo

¹⁶³ *Ibid.*, p. 73.

¹⁶⁴ Ródenas, *Proceder...*, p. 300. Por supuesto las comparaciones de estéticas pre-vanguardistas suelen aparecer también; tenemos así en este mismo cuento, "Las estrellas se agrupan y se extienden en los cristales, como las tarjetas y retratos en el esterillo japonés", propio de las japonerías y chinerías del modernismo de Rubén Darío (300). La filiación preferencial a una estética no implica que no coexistan otras.

¹⁶⁵ Verani, *Narrativa...*, p. 358. Algo similar ocurre en la poesía, cuando Gerardo Diego escribe "Los tejados de Soria", publicado en el poemario *Soria* de 1923. La construcción en tres estrofas a partir de tres símiles ya se halla dentro de esta estética vanguardista, en el mismo animismo infantilista:

tono infantilista, se compara: "Lulú vestía una batita fresca y dura *como una hoja de col*"¹⁶⁶. Inicia entonces la historia de Lulú, coqueta sin mala intención, que era por ello el terror de las beatas y enamoraba hasta al sacristán, y se dice que "en medio de aquel rebaño apretado y terco de santos a la manera eclesiástica, la santidad salvaje y humana de Lulú descollaba *como una zarza sobre un sembrío de coliflores*"¹⁶⁷.

En el caso de la combinación de dos términos lejanos, es el sinsentido de este movimiento iconoclasta el que prima: "Tú apareces a cada instante de mi conciencia, y al volver, estás cálida, *como el sombrero o un libro*

Los tejados de Soria,
tejados caprichosos e infantiles
como hechos al azar y de memoria
por manos de arbitrarios poetas albañiles.

Para soñar, qué bellos los tejados
peinados y rizados,
todas las chimeneas en actitud orante,
como humildes rebaños de la torre gigante.

Tejados aprendidos en un cuento,
como los de Belén niños y acurrucados;
tejados del hospicio, del burdel, del convento,
tejados de las casas con sobrados, tejados.

Otro tanto se da cuando José Moreno Villa remata su poema "El duende" (1929) con un símil construido en el titubeo de lo coloquial, con resonancia del *sinsentido* dada:

Yo sé un poquito, muy poco del duende.
No sé sino que viene y se aleja
y que su figura es *como eso... como ésa...*
como el remolino
de dos granos de arena
en el infierno boreal
de la divina conciencia.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 375.

¹⁶⁷ *Idem.* Cabe destacar, para que se asuma su importancia sintáctica, que el apartado inicia y termina con un símil.

que olvidamos a pleno sol cuando huimos de la sombra" ("La casa de cartón").

Se dan también elementos pueriles, combinados con la ironía y el sinsentido dadaístas:

*Mi primer amor tenía doce años y las uñas negras. Mi alma rusa de entonces, en aquel pueblecito de once mil almas y cura publicista, amparó la soledad de la muchacha más fea con un amor grave, social, sombrío, que era como una penumbra de congreso internacional obrero*¹⁶⁸.

El aparente sinsentido inicial puede corresponder a una visión más nítida del mundo. El símil funciona también para acercarnos a una conciencia *otra*, por principio diferente a la nuestra. En "El antropófago" hallamos un símil llamativo: "Eso de ser antropófago es *como ser fumador, o pederasta, o sabio*"¹⁶⁹. También en este cuento, la forma de comer carne cruda del lector mismo, canibalizado textualmente por la interpelación provocadora e irreverente del narrador, se ilumina con un símil: "el suyo sería *un placer como cualquier otro; como comer la fruta en el mismo árbol*, alargando los labios y mordiendo hasta que la miel corra por la barba"¹⁷⁰. La primera comparación remite de inmediato a otra obra del autor, en su novela *Débora* se dice que se puede: "Estar de loco, *como*

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 32. Piénsese también en la característica de búsqueda del "primitivismo" que realiza el surrealismo (como el cubismo y dadá en otro sentido), como otro elemento de esta filiación con "El antropófago". Cf. al respecto Joachim Schultz, *Wild, irre und rein. Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarden in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940*. Giessen, Anabas Verlag, 1995.

estar de Teniente Político, de Maestro de Escuela, de Cura de la Parroquia"¹⁷¹. El ecuatoriano ironiza: la locura es una profesión; *teniente político*, un grado de inteligencia entre *loco* y *bruto*. La relatividad de lo que consideramos moralmente criminal se cuestiona también: comerse al prójimo es como fumar. En este caso, lo inesperado de las comparaciones, la salida de tono, pone en relieve la esencia humana. Reconocer la gama presentada como las posibilidades de la especie, relativiza, impide censurar de manera distanciada o implacable a los otros. Aproxima a los proscritos. Esta otredad a la que nos enfrenta sin piedad Palacio —para lo que aprovecha ejemplarmente el uso de la primera persona en sus narraciones— se construye sutilmente desde los elementos menores del relato, como la comparación, y llega a configurar personalidades y percepciones complejas.

Próxima a otra estética de vanguardia, la narración de García Lorca "Santa Lucía y San Lázaro" (1927) es abundante en símiles surrealistas: en ella aparecen una y otra vez comparaciones en donde lo onírico, lo siniestro y lo real se combinan en imágenes que muchas veces podríamos denominar "de violencia contenida". "Los ojos de un mulo, que dormitaba en el umbral, me amenazaron *como dos puños de azabache*"¹⁷². "Mientras tanto había llegado la noche. Noche cerrada y

¹⁷¹Pablo Palacio, *Débora*, p. 44. Quito, edición del autor, 1927. La cita termina: "Se puede también estar de bruto sin mayor sorpresa de la concurrencia".

¹⁷² Ródenas, *Proceder...*, p. 299.

brutal, como la cabeza de una mula con anteojeeras de cuero"¹⁷³. "El día de primavera es como la mano desmayada en un cajón"¹⁷⁴. "Gafas y vidrios ahumados buscaban la inmensa mano cortada de la guantería poema en el aire, que suena, sangra y borbotea, como la cabeza del Bautista"¹⁷⁵. "El ruido del tren se acercaba confuso como una paliza"¹⁷⁶. "Le tuve lástima, porque sabía que estaba pendiente de una voz, y estar pendiente de una voz es como estar sentado en la guillotina de la Revolución francesa"¹⁷⁷.

Similes surrealistas del cuento de Neruda, "El habitante y su esperanza" (1926), vinculan la muerte con imágenes de peces: "el invierno surge de repente del mar como una red de siniestros pescados, que se pegan al cielo, amontonándose, saltando, goteando, lamentándose"¹⁷⁸. La analogía invierno-redes llenas, funciona en cuanto ambos "surgen del

¹⁷³ *Ibid.*, p. 305.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 300.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 302.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 306.

¹⁷⁷ *Idem.* En esa misma línea de ruptura, pensemos en los símiles de Luis Cernuda en los poemas de *Los placeres prohibidos* de 1931, en la estética de un surrealismo personal y pesimista. Basta con recordar poemas como "Qué ruido tan triste", que empieza con los siguientes versos:

Qué ruido tan triste el que hacen dos cuerpos que se aman,
parece como el viento que se mece en otoño
sobre adolescentes mutilados...

O bien, "Unos cuerpos son como flores", comparación que en sí misma sonaría tradicional, de no ser por los versos segundo y tercero:

Unos versos son como flores,
otros como puñales,
otros como cintas de agua;

siendo en conjunto el símil otra vez elemento de ruptura, pues la enumeración de comparaciones obedece a una lógica extraña.

¹⁷⁸ Verani, *Narrativa...*, p. 144.

mar". El carácter concreto de las redes y su contenido de muerte (no peces, sino pescados, animales muertos) se traspasa mediante el símil hacia el invierno, es decir, hacia el momento del relato que inicia con esta frase. Estamos preparados por este tono de muerte violenta (los pescados se lamentan, se resisten a la muerte con los saltos postreros) para la visión siguiente de la amada del narrador protagonista: "La encontré muerta, sobre la cama, desnuda, fría, como una gran lisa del mar, arrojada allí entre la espuma nocturna"¹⁷⁹. La conexión entre la muerte y los pescados parte de un esperable imaginario marino, en un entorno de puerto. Pero se le da un carácter extraño e irracional a la asociación de muerte. El cuento tematiza un adulterio que, descubierto, desencadena un asesinato, y estos símiles abonan hacia esa temática funesta. La misma relación amorosa del narrador y la amada se convierte en un combate, o en una aproximación amenazante: "Los besos se aprietan como culebras, se tocan con levedad muy diáfana, son besos profundos y blandos, o se alcanzan los dientes que suenan como metales, o se sumergen las dos grandes bocas temblando como desgraciados"¹⁸⁰. Las comparaciones del cuento coinciden en ser elementos que causan desasosiego: "Un perfume sin descanso que hecho una masa por completo se está flotando echado entre los largos directos árboles como un animal gris, pelado, de alas lentas"¹⁸¹.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 150.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 149.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 151.

En la novela *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt, se compara también de manera surreal —aunque la estética que prime sea el expresionismo—: “Baldía y fea como una rodilla desnuda es mi alma”¹⁸².

Desde el elemento onírico cabe también la visión surrealista:

Fue un sueño densísimo, a través de cuya oscuridad se deslizó esta alucinación:

[...] De pronto, del horizonte hacia el cenit se alargó un brazo horriblemente flaco. Era *amarillo como un palo de escoba*, los dedos cuadrados se extendían unidos [...] Retrocedí espantado, pero el brazo horriblemente flaco se alargaba, y yo esquivándolo me empequeñecía [...] y el brazo *delgado como el palo de una escoba*, con los dedos envarados, estaba allí, sobre mi cabeza, tocando el cenit¹⁸³.

En *Margarita de niebla* (1927) de Jaime Torres Bodet, a pesar de ser una novela menos audaz en la experimentación vanguardista, contamos con interesantes imágenes surrealistas: “la ausencia de visillos en las ventanas *me hiela, como la penetración de una mirada sin párpados*”¹⁸⁴. “*Su existencia cobra sentido, a semejanza del pez que, tras una cruel odisea por el aire —todavía agitado por un resto de vida— cae de nuevo al agua*”¹⁸⁵. “Uvas demasiado dulces, trae llenos de penumbras los ojos. Si los exprimiera entre los dedos, me quedaría en la piel *una suavidad pegajosa como la que deja, en el espíritu, la lectura de una novela sentimental*”¹⁸⁶.

¹⁸² Roberto Arlt, *El juguete rabioso*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, p. 56.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 78.

¹⁸⁴ Jaime Torres Bodet, *Margarita de niebla*. En Juan Coronado, *La novela lírica de los contemporáneos*, p. 169.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 173.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 183.

Xavier Villaurrutia compara también próximo a esta estética, aunque el tono general de su novela *Dama de corazones* sea menos rupturista que otros textos analizados aquí:

Siento que una niebla empaña mis ojos. Te miro esfumada y con una aureola de luz sobre la cabeza. Hago esfuerzos por decirte algo pero *del mismo modo que durante el sueño de la siesta llega un momento en que precisa despertar a riesgo de congestionarnos si no lo conseguimos* y no obstante sentimos la angustia de no encontrar la puerta de la realidad, *no puedo decirte nada*¹⁸⁷.

Y en tono más angustioso, dentro del mismo temor y seducción por la muerte:

Ahora, estoy muerto [...] No es difícil morir [...] *Morir equivale a estar desnudo, sobre un diván de hielo, en un día de calor, con los pensamientos dirigidos a un solo blanco que no gira como el blanco de los tiradores ingenuos que pierden su fortuna en las ferias.* [...] Morir no es otra cosa que convertirse en un ojo perfecto que mira sin emocionarse¹⁸⁸.

1.3.2. Lo abstracto como lo concreto, lo concreto como lo abstracto:

Identificar los símiles con algunas vanguardias históricas, nos presenta al mismo tiempo ejemplos de hibridez o de comparaciones que, siendo modernas, no caben del todo en una filiación estética de manera exclusiva. Comparaciones como "Ella me decía, al ponerse en sexo: Eres un socialista. Y su almita de educanda de monjas europeas se abría *como un devocionario íntimo* por la parte que trata del pecado mortal";

¹⁸⁷ Villaurrutia, *Dama de corazones*. En Juan Coronado, *La novela lírica...*, p. 202.

¹⁸⁸ *Ibid.*, pp. 211-212.

(Martín Adán, "La casa de cartón")¹⁸⁹; o bien, "El pensamiento, *igual que un mico, salta de árbol en árbol, en un bosque sombrío de grandes álamos, de puntillas sobre la piedra*" (Antonio Espina, "Bí o el edificio en humo", 1924).¹⁹⁰

Al revisar con detenimiento nuestro corpus, aparece adicionalmente otra característica englobadora, común a varios de estos movimientos renovadores. En 1925, en su manifiesto "El creacionismo", Vicente Huidobro se cita a sí mismo de una carta escrita a un amigo trece años atrás:

1º. Humanizar las cosas. [...]

2º. Lo *vago* se precisa. [...]

3º Lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto. Es decir, el equilibrio se hace perfecto, pues si lo abstracto tendiera más hacia lo abstracto, se desharía en sus manos o se filtraría entre sus dedos. Y si usted concretiza aún más lo concreto, éste le servirá para beber vino o amoblar su casa, pero jamás para amoblar su alma [...]¹⁹¹.

Consideramos que los tres puntos se pueden aproximar a lo mismo: "lo abstracto se vuelve concreto", incluye a los dos primeros puntos. En ambos casos, según hemos encontrado, suele estar presente la mención del cuerpo por órganos aislados, su mutilación (piénsese que el desmembramiento del cuerpo humano, junto con la *cosificación*, se aproximan a la estética de surrealismo, futurismo, creacionismo y cubismo).

¹⁸⁹ Verani, *Narrativa...*, p. 366.

¹⁹⁰ En Ródenas, *Proceder...*, p. 277.

¹⁹¹ Verani, *Las vanguardias...*, p. 226. Las cursivas son del original.

Símiles descriptivos palacianos del cuento "Un hombre muerto a puntapiés" son, "la larga nariz que le provocaba *como una salchicha*"; para los "ojos tan grandes y fijos *como platos*"¹⁹². En ambos casos, al asumir un fragmento del cuerpo, el símil "cercena" al individuo, compara sus órganos con objetos quitándoles su esencia humana. La ubicación de los mismos es interesante: el segundo y tercer símiles resultan crueles porque asoman en el momento de la agresión a Octavio Ramírez, cuya muerte en cierta medida se justifica pues su nariz *provoca como salchicha*; y su rostro en general es risible.

En la obra de Palacio encontramos también la opción contraria: animar lo abstracto o inerte al compararlo; frecuente combinación de prosopopeya y símil. La animación de lo abstracto aparece otra vez como una comparación en "Las mujeres miran las estrellas": "Juan Gual, *dado a la historia como a una querida*, ha sufrido que ella le arranque los pelos y le arañe la cara"¹⁹³. Lo abstracto puede volverse concreto, dijimos, y hasta depreciarse por efecto de la comparación: se alude a la mediocridad del Teniente de *Débora*, al decirse que "piensa en otra forma, mucho más tonta y vacía. En una forma indefinida *como el color de un traje viejo*"¹⁹⁴. Amantes que lastiman, trajes viejos; ninguno de los términos de las

¹⁹² Palacio, *Un hombre...*, p. 26.

¹⁹³ *Ibid.*, "Las mujeres miran las estrellas", p. 61. El espacio del amor se vuelve referente violento: la querida tiene como característica agredir físicamente al amado.

¹⁹⁴ Palacio, *Débora*, p. 13.

comparaciones es precisamente positivo. En el cuento "Luz lateral" aparece una comparación: "... la amo todavía, *como se ama el retrato desteñado de la madre desconocida o el cacharro roto*"¹⁹⁵. Hay parodia romántica, pero por encima de ello el símil proviene de un narrador personaje alterado, para el cual imágenes inexplicables dentro de la lógica racional, como el cacharro roto, se vuelven obsesivas. El miedo que siente el protagonista en espera del dictamen médico que confirme la enfermedad, se describe como "un miedo estúpido que me batía los sesos, haciéndolos realizar revoluciones rápidas [...] que insinuaban un caos [...] que calentaba la frente [...] e] hinchaba las venas *como una invitación al almuerzo servido*"¹⁹⁶.

Por supuesto, hay una amplia gama en el uso comparativo. En *Débora*, primera novela de Palacio, se *cosifica* con mayor sutileza, cuando se afirma en el penúltimo párrafo que el personaje femenino que da nombre al libro "luchará por volver al espíritu cada vez más desmayadamente y a más largos intervalos, *como un muelle que va perdiendo fuerza*"¹⁹⁷.

En esta época abundan los símiles en que predomina la maquinización de la mirada. Citamos como muestra: "En veinte años, la casa quieta dio como un vuelco de noria... el segundo [piso], en vez de volcarse, se hundió melancólicamente hacia el eje, *como la punta del ángulo, que*

¹⁹⁵ Palacio, *Un hombre...*, p. 77.

¹⁹⁶ *Ibid.*, pp. 80-81.

¹⁹⁷ Palacio, *Débora*, p. 70.

forman los radios de la rueda, hacia el eje" (Antonio Espina, "Bi o el edificio en humo")¹⁹⁸.

Incluso una narración menos arriesgada y rupturista sólo en la temática como "El hijo surrealista" de Ramón Gómez de la Serna (1930), incluye también atractivos símiles, que podemos considerar parte de su repertorio de *greguerías*: "Se debería reprisar los mejores crímenes de la humanidad como se reprisan los dramas de Shakespeare", "Hay que dejar el tiempo y el honor como a cangrejos comidos"¹⁹⁹. "[H]uyó raudo como una cerbatana"²⁰⁰. "El padre al oír aquello de surrealista, se quedó pálido de ira, con los lentes temblantes como una ventana cuando ha pasado por la calle un camión lleno de flejes de hierro"²⁰¹.

La animación de lo inerte, en cuanto comparación de dos órdenes del mundo, puede aproximarse a otro mecanismo menos frecuente: la comparación con lo vivo de otra cualidad. Lo humano, por ejemplo, se animaliza. En "Las mujeres miran las estrellas" de Palacio, los adúlteros son metafóricamente dos reses, que "esperan, atados al cordel del destino, con la cabeza gacha como bestias cansadas"²⁰², quizá la hora de que los lleven al matadero. Pero la caracterización puede ser también mucho más sutil, entre humanos de distinta condición. En el mismo

¹⁹⁸ Ródenas, *Proceder...*, p. 279.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 351. Cf. Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*. México, REI, 1990.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 354.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 341.

²⁰² *Ibid.*, p. 67.

cuento, "Los historiadores, los literatos, los futbolistas, ¡psh!, todos son maniáticos, y el maniático es hombre muerto. Van por una línea, haciendo equilibrios *como el que va sobre la cuerda*, y se aprisiona al aire con el quitasol de la razón"²⁰³; es decir, no caen en la locura, pero están a punto, en su equilibrio amenazado de cuerda floja. En "Un hombre muerto a puntapiés", el homosexual se acerca ansioso a los hombres con quienes se cruza en la calle, "con voz temblorosa, deteniéndose a trechos sin saber qué hacer, *como los mendigos*"²⁰⁴. Otra vez, los términos de las comparaciones son cosas o estados poco deseables: bestias, hombre en la cuerda floja, mendigos.

1.3.3. Sintagma sobre paradigma:

Recordando un poco de teoría lingüística, el paradigma está "constituido por una clase de elementos capaces de ocupar un mismo lugar en la cadena sintagmática o [...] por un conjunto de elementos sustituibles entre sí en un mismo contexto". El sintagma, por el contrario, es la "combinación de elementos copresentes en un enunciado, definibles [...] por las relaciones de selección o solidaridad"²⁰⁵. La literatura, como todo arte, es una clase de lenguaje "irreductible", donde ninguna palabra

²⁰³ *Ibid.*, p. 55.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 23.

²⁰⁵ Cf. Greimas y Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1982. Románica hispánica, diccionarios, 10. Pp. 297 y 381.

puede ser sustituida, puesto que cada una aparece como no arbitraria, no intercambiable. Conscientes de estas características, nos atrevemos a sostener que en el símil de vanguardia, de manera más radical que en otros momentos, los elementos con que se compara el término sintáctico se encarnan y constituyen un nuevo y poderoso ámbito sintáctico y semántico, no sólo sintáctico sino aun semánticamente irreductible²⁰⁶.

Sintagma frente a sintagma.

En la narración "Novela como nube" de Gilberto Owen (1928) aparecen símiles extensos, convocados de gran lejanía, que resultan tener un peso específico tan grande que abren la isotopía de la narración: "terciaba algunas noches en la plática, de la que todos salían entonces con una fatiga espiritual y física que era, en la boca, *como después de haber mascado chicle durante muchas horas*"²⁰⁷. En otro nivel, el mundo "[/]lega a parecerle una zarzuelita de aires populares agradables, pero incoherentes, en una trama pésimamente urdida"²⁰⁸.

Como lo hablamos visto ya con los peces y la muerte en Neruda, en varias ocasiones, para reforzar nuestra idea de que la comparación se vuelve parte destacada de lo enunciado, un símil abre una posible

²⁰⁶ En discusión con la Dra. Helena Beristáin, ella entiende varios de los símiles que aparentemente son paradójales, en realidad como correspondientes al terreno de lo absurdo; por tanto son irreductibles, inexplicables; ella piensa sobre todo en textos de Macedonio Fernández. Consideramos que esta particularidad en la vanguardia abona nuestro pensamiento del reino del sintagma irremplazable.

²⁰⁷ Verani, *Narrativa...*, p. 262.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 263.

segunda isotopía cuyos términos se reiteran a lo largo del relato: "Era, *le parecía...*, *el pájaro y el jardín y los amantes* en aquellos idilios deslucidos en los que sólo debía haber sido, siempre, la hermana de la novia, *como en los versos cursis*"²⁰⁹. "Qué dolor el idilio en que uno solo es los dos amantes y el jardín y el pájaro"²¹⁰.

En otras ocasiones, en el plano sintagmático aparecen la afirmación, acompañada de negación y corrección. Así se produce, por ejemplo, un debate entre dos personajes que tienen distinto parecer: "Un jacarandá minúsculo y pelado nunca *pareció a Ramón una inglesa con gafas*" (Martín Adán, "La casa de cartón")²¹¹. "Pero la gringa se parece, quieras o no, esencialmente... qué sé yo... al jacarandá de la calle Mott"²¹², responde otro personaje.

Después del largo debate, llegamos a lo que se podría llamar 'el símil peruano': "Es el árbol no sé si muy joven o muy viejo. Ante él dudamos *como ante los huacos del Museo, que no sabemos si son de Nazca o de Chimú, si son auténticos o falsificados, si negros o blancos*"²¹³. Esta comparación resulta extremadamente interesante, porque un elemento de identidad indígena (si recordamos que los huacos son entre los incas los lugares sagrados donde han sido enterradas en túmulos las reliquias de

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 262-263.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 284.

²¹¹ *Ibid.*, p. 362.

²¹² *Ibid.*, p. 364.

²¹³ *Idem.*

los ancestros, y por extensión los tesoros de estos entierros) resulta no signo hacia el significado, sino signo hacia el significante y sus atributos, puesto que se compara a partir de ellos, quedando de la comparación una apariencia dudosa, que poco ayuda al intérprete.

En la línea del símil más radical, aquél que amplía significados pero que no esclarece, tenemos otro cuento de Palacio donde se dice del protagonista que "su corazón llamaba tan imperiosamente *como el amo que se quedó en la calle, en noche lluviosa, a su puerta*"²¹⁴. Símil de humor negro, si lo releemos pensando que es un infarto provocado y mortal lo que se compara con un episodio más bien cómico si se lo observa desde fuera, sin mojarse uno con la lluvia²¹⁵. El mismo título del cuento anuncia el tono burlón: "Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z". En esta misma línea sentimos el aliento de una comparación de un cuento español de 1928, "Chinina Migone" de Rosa Chacel: "Al acercarse su imagen, el odio grita en mi alma su alerta, y cuando pasa, mi corazón querría irse con ella. Pero no lo dejo, y *como un perro se ahorca en su cadena*"²¹⁶, donde es el desconocimiento y la separación de la hija lo que se compara con el perro encadenado.

²¹⁴Palacio, *Un hombre muerto...*, "Relato de la muy sensible desgracia acaecida en la persona del joven Z", p. 138.

²¹⁵ Aquí la lluvia con la que se compara se vuelve elemento textual, sintagma más que paradigma.

²¹⁶ Ródenas, *Proceder...*, p. 225.

"Luz lateral" arranca con una imagen extraordinaria que ya nombramos antes: los párpados del enfermo se extienden sobre sus ojos "como manos curvadas sobre naranjas y que caen con idéntica nebulosidad dulce que el tiempo sobre los recuerdos"²¹⁷. Originalidad pasmosa que une términos y estéticas tan disímiles en una sola comparación: párpados de un enfermo parecen manos sobre frutas; manos que caen como el tiempo sobre los recuerdos; se combinan en una sola línea la mutilación surreal y la cosificación humana, la sinestesia modernista que une vista y sabor, con la prosopopeya romántica. La singularidad de construir una imagen delicada para una enfermedad tan cruel como la sífilis, le da un carácter adicional de ruptura.

Comentario aparte merecen los símiles de varios cuentos de Pedro Salinas (*Vispera del gozo*, 1926), narraciones aparentemente tersas y nada rupturistas. En "Mundo cerrado" tenemos un tipo de encarnación concreta de lo abstracto. Esta concreción puede afianzarse en la sensorialidad, un nombre de ciudad pasa a ser un sabor: "Icosia, al primer contacto con los labios, apenas mordida le daba el sabor más amargo de todos, sabor a tierra mortal. Se la arrancó de la boca, la tiró por la ventanilla al valle verde [...] como una fruta pútrida y engañosa"²¹⁸. Esta

²¹⁷ Palacio, *Un hombre...*, p. 73.

²¹⁸ Salinas, *Vispera...*, p. 21-22.

No podemos dejar de vincular esta ciruela ácida, en la rama, con otra agria ciruela de la vanguardia española. Se trata del poema cernudiano "El mirlo, la gaviota". Aparece en el cierre de la primera estrofa, que se debe citar completa:

imagen de la ciudad ofrecida como un fruto desagradable, en descomposición, anuncia el final del relato; para reforzar este peso semántico, se reitera ya sin hacer expreso el nexo comparativo que quedó establecido antes: "le habían ofrecido Icosia, ciudad menuda y frutal, antes altísima, pendida en una rama inaccesible, rama que ahora [...] sujetaban acercándola a tierra, de modo que [...] pudiese coger sin esfuerzo el fruto"²¹⁹.

En otro cuento del mismo libro, "Aurora de verdad", tenemos la misma imagen:

Y ante el descubrimiento de que ese mañana de anoche estaba ya logrado y maduro, *como una ciruela en su rama, colgado de los árboles del square, balanceándose sin prisa en el cielo*, de que ese mañana era hoy, la tranquilidad renacía con la conciencia, y Aurora, *como uno de esos objetos que se nos caen de las manos, pero que logramos atrapar antes de que lleguen al suelo*, [a]parecía sin haberse realmente perdido. ("Aurora de verdad", Salinas).

La comparación que se corrige una vez y otra, demuestra nuevamente el "cajón de sastre" del narrador: en la medida en que escoge los términos

El mirlo, la gaviota
el tulipán, las tuberosas,
la pampa dormida en Argentina,
el Mar Negro *como después de una muerte*,
las niñas, los tiernos niños,
los jóvenes, el adolescente,
la mujer adulta, el hombre,
los ancianos, las pompas fúnebres,
van girando lentamente con el mundo;
como si una ciruela verde,
picoteada por el tiempo,
fuese incommovible de la rama;

Hay al menos una fuerte coincidencia en esta confluencia de imaginarios frutales, que aparecen también en el Neruda de *Residencia en la tierra* o en el Torres Bodet de *Margarita de niebla*.

²¹⁹ Salinas, *Op. Cit.*, p. 19.

con los cuales comparar, titubea y encuentra uno más adecuado, en el espacio textual, el truco de magia de la creación se desarrolla al descubierto frente al lector. El eje de la posibilidad, el paradigma, se vuelve sintagma, eje de la selección:

Fräulein parecia uma criança. Criança brasileira? Não, criança alemã. [...] Nem criança! Animalzinho. Potranca na invernada, ema, siriema, passarinho [...]

Porém eu escrevi que Fräulein era o guri do grupo... Depois corrigi para animalzinho. Estou com vontade de corrigir outra vez, última. Fräulein é o poeta da exploração²²⁰.

Esta cita que conviene tomar más allá del símil, muestra de manera ejemplar el manejo del narrador como escritor representado, en proceso de escritura de la novela que estamos leyendo. El imaginario de las comparaciones es pre-vanguardista, quizá romántico: la institutriz parece *niña, animalito, poeta*. Pero no hay una afirmación única o predominante dentro de la diégesis. La sintaxis interrumpida, corregida en el texto, cuestionada, le da su carácter moderno. Niña, no brasileña sino alemana, se pregunta y se responde solo el narrador, que es también su propio primer lector en este diálogo.

²²⁰Andrade, *Op. Cit.*, p. 119.

Fräulein parecia uma niña. ¿Niña brasileña? No, una niña alemana. [...] ¡No ya un niño, un animalito! Potranca de invernada, avestruz, carriama, pajarito. [...] Sin embargo he dicho que Fräulein era el niño del grupo... Después me corregí, dije animalito. Tengo ganas de corregir otra vez, la última. Fräulein es el poeta de la expedición [*Amar*, pp. 97-98].

Resulta igualmente inolvidable, y momento de reflexión obligada, una construcción que se ha vuelto clásica en la literatura ecuatoriana, en la cual Palacio engarza cuatro símiles, uno tras otro:

¡Cómo debieron sonar esos maravillosos puntapiés!
Como el aplastarse de una naranja, arrojada vigorosamente sobre un muro; *como el caer de un paraguas* cuyas varillas chocan estremeciéndose; *como el romperse de una nuez* entre los dedos; ¡o mejor *como el encuentro de otra recia suela de zapato contra otra nariz!*²²¹

Cuatro comparaciones, en una disposición progresiva, violentas en distinto grado, iluminan los puntapiés. Una naranja, las varillas de un paraguas, una nuez, una suela de zapato, son los términos de las comparaciones, pero no como cuatro objetos inertes. Se trata —y valga recalcar que la especificidad de cada símil es una imagen sumamente gráfica y en movimiento— de una naranja, pero al momento de *aplastarse* vigorosamente contra una pared; de un paraguas *en la caída*; de una nuez *que se rompe*; y de un zapato *que patea otra nariz*. Los núcleos son verbos sustantivados —*aplastarse*, *caer*, *romperse*, *encontrarse*— cuyo movimiento y poder aumenta saberlos *vigorosos*, *recios*, *estremecidos*. La última comparación es la más fuerte, porque los términos que se comparan no son inertes. Observamos la cosificación y el desmembramiento en estos puntapiés: quien recibe la agresión es naranja, paraguas, nuez, elementos insensibles, y sólo al final otra nariz (otra vez órgano cercenado y no presencia humana completa).

²²¹ Palacio, *Un hombre muerto...*, p. 27.

Pero sobre todo, su fuerza radica en el cambio de estructura: desde su significado se trata de un **A como A**; los *puntapiés maravillosos* que acabaron con un hombre son, al final, comparables únicamente con "otros maravillosos puntapiés"²²². Nada resulta tan contundente como el hecho mismo. Si las imágenes retóricas son revestimiento de palabras e ideas, en este momento²²³ presenciarnos el desnudamiento de la prosa: **A como B, A como C, A como D, pero sobre todo, A como A**. Sólo dentro de la vanguardia cabe esperar este acto de distancia de la misma literatura.

Michel Foucault habla en 1973 de la diferencia entre la semejanza y la similitud²²⁴. La semejanza, explica, consiste en la asociación por el parecido de un objeto con otro, que se entiende en una relación jerarquizada, como una representación subordinada a un patrón superior al que mientras más se parezca mejor será. La similitud, en cambio,

²²² La cita sigue de inmediato en que los puntapiés contra otra nariz habrán sonado:

"Así:

¡Chaj!

{con un gran espacio sabroso.

¡Chaj!"

Los matices que da el cuidado uso de la enumeración, del modificador y del complemento son también notables en este pasaje. Los puntapiés *maravillosos*, la suela *recia*, el espacio *sabroso* en medio de las patadas, la naranja arrojada *vigorosamente* contra la pared, las varillas del paraguas que *chocan estremeciéndose*. Las imágenes se paladean también por el orden en que aparecen: el *creciendo* sonoro se cierra en la nuez entre los dedos para reventar en la comparación final de la otra nariz y la suela que la encuentra. El uso de la onomatopeya y el aprovechamiento gráfico de la página son otros elementos vanguardistas (de futurismo y cubismo). Logradísimo juego de contención y violencia. Paladeemos al final la sabrosa naranja sobre el muro, en esa convocatoria de elementos disímiles.

²²³ 1926, recordando que ese año aparece el cuento en la mencionada publicación quiteña *Hélice*.

²²⁴ Nos referimos a *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, editado en francés en 1973 y en español en 1981 (Barcelona, Anagrama). Recuérdese además que la obra "Esto no es una pipa" ("Ceci n'est pas une pipe") del surrealista belga René Magritte, que Foucault analiza magníficamente en este ensayo, data del mismo año de 1926 en que Palacio publica por primera ocasión su cuento "Un hombre muerto a puntapiés" (*Hélice*, No.1. Quito, 26 de abril de 1926).

consiste en la asociación subjetiva: se busca una relación libre y personal de lo similar con lo similar, sin jerarquía ni orden al interior de la relación: elementos compartidos, por ejemplo, tanto como estructuras afines, permitirían vincular dos conjuntos diferentes.

Los narradores iberoamericanos hacen uso del mecanismo analógico de semejanza, siempre con ironía: definitivamente la *nariz como tapón de botella* o *como salchicha*, los *ojos como platos*²²⁵, distan de ser *dientes como perlas*²²⁶. Prima, en cambio, ya sin humor, la comparación descarnada: estar de loco *como estar de teniente político*, ser antropófago *como ser fumador*. Así como la similitud que, llevada a su extremo, no esclarece, sino que opaca y convoca nuevos elementos, marcando aun más la distancia con la realidad: Débora, personaje aludido que pierde fuerza *como muelle*; amor a una mujer *como el que se profesa a un cacharro*, párpados *como manos sobre naranjas*. Si bien la comparación se puede encontrar en ambos órdenes de analogía (volvemos a nuestros ejemplares *ojos como platos*, y a nuestras *patadas como aplastar de naranjas contra muro*), en el símil final de los maravillosos puntapiés —glosamos a Foucault— la similitud se señala a sí misma, desplegándose a partir de sí y replegándose sobre sí. No se intenta

²²⁵ Hay una cercanía clara a la comparación coloquial, callejera o infantil: no nos sorprenden los *ojos como platos*, ni la *nariz como salchicha*.

²²⁶ Aún los “dientes como perlas” pueden desautomatizarse. En el poema LXXVII, último de *Trilce* (1922), dice Vallejo: “Graniza tanto [sic], como para que yo recuerde/ y acreciente las perlas/ que he recogido del hocico mismo/ de cada tempestad” (C. Vallejo, *Poesía completa*. La Habana, Casa de las Américas, 1988, p. 197). El granizo es aquí perla (diente) del hocico de la (bestia de la) tempestad. La semejanza no ennoblece, sino que animaliza.

apuntar con el índice para remitir a otra cosa, sino que estrena un juego de transferencias en el plano de la narrativa, que funcionan ya "sin afirmar ni representar".

El sentido de la lectura de la vanguardia a través de un recurso literario en específico aparece como una posibilidad mientras se ciña al análisis textual. Las grandes generalizaciones pierden fuerza cuando no se revisten de carne, ejemplos concretos de las obras. En la vanguardia iberoamericana no existe un sentido único en que se utilice el símil. Se trata de un manejo extremo, bien distante de la mecánica explicación de un manual de estilística. A grandes rasgos podemos comprender su uso mayoritario, vanguardista o no, como una *ruptura dentro del código*²²⁷: la comparación sigue estando, pero ahora es ilógica, sorprendente; se asienta en ocasiones en la *cosificación* de lo animado, o en la animación de lo yerto (palabras, cosas). Corresponde a una visión del mundo personal, renovadora, distinta. Da una nueva formulación al elemento símil. Su uso puede llegar incluso a una *ruptura contra el código*: la misma razón de ser convencional del recurso retórico se pierde, cuando comparar no esclarece, sino que opaca. De poco sirve la lógica en la

²²⁷ La recuperación de la categoría de ruptura corresponde al crítico argentino Noé Jitrik, como la desarrolla en su colaboración para *Informes para una academia (crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana)*, ed. de Gonzalo Moisés Aguilar; así como la ve Celina Manzoni en su ensayo antología de Palacio *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*.

lectura de estos textos, que llegan al límite cuando al cuestionarse ellos mismos ponen en tela de duda la existencia de la literatura y su poder revelador. La distorsión de la ecuación fundamental, se vuelve igualdad al infinito: **A como A** implica también **A como nada**²²⁸.

1.3.4. El símil metaficticio:

Llegamos finalmente al último tipo relevante: la reflexión o comparación de lo escrito con la escritura; el asomo de la enunciación en lo enunciado.

[...] el tren se estaba parado un rato en una página de estación de tercera, donde una vía muerta, con despintados vagones, una pared gris [...] y un cartel [...] componían un "trozo" asombrosamente realista, eso sí, pero tan pobre e insignificante, que *no se lo explicaba uno como nacido del mismo autor, sospechando en él una interpolación apócrifa* ("Mundo cerrado, Pedro Salinas)²²⁹.

Hay que contextualizar el fragmento, y recordar que desde la primera oración de este cuento, se nos aproxima el mundo narrado al texto que leemos: "Pasó dos horas leyendo. Junto a él, en el asiento, estaba cerrado el libro"²³⁰, y así nos enteramos de que mientras nosotros leemos este cuento, el protagonista lee el paisaje. Y dentro de esta isotopía de la literatura, el desigual panorama que se observa por la ventanilla del tren

²²⁸ Este artificio de comparar lo mismo con lo mismo ocurre en más de una ocasión, como en *O Anjo* de Jorge de Lima: "O ventre largo terminava em ângulo reto perene *como os ângulos retos*" (18). O en "Mundo cerrado" de Pedro Salinas: "Y aun lo peor de todo fue aquella vez, cuando se desplegaba en su cimera belleza una descripción de desfiladero abrupto, todo rocas y nácar, y de pronto se cerró bruscamente el relato y quedó el cristal de la ventanilla ilegible, negro, *con hosca negrura de túnel, en un túnel*" (Salinas, *Víspera*, p. 14).

²²⁹ Salinas, *Ibid.*, pp. 12-13.

²³⁰ Salinas, *Ibid.*, p. 11.

le hace pensar en un probable "apócrifo":

Llegaba, por ejemplo, una página tierna, conmovedora, tan clásica en su sencillez *cual la despedida homérica*, escrita con cristalina frase por el curso del río, toda sembrada —*como de acertados epítetos*— de arbolado y verdura, con dos o tres imágenes soberbias, puras e irisadas nubes, coronando el período, y el tren la volvía rápidamente, a noventa kilómetros, sin tiempo apenas para leerla completa, cuando menos para aprenderla de memoria y llevársela adentrada, *como deseó al ojearla, el corazón*²³¹.

En "El cuento" de Palacio, la amiga del protagonista, Laura o Judith, "Puede tener amigas muy alegres con quienes celebre sesiones animadas, que *salpicarán el cuento como el lodo un vestido nuevo*, al manotazo de un caballo en una charca"²³². El cuento se convierte en una entidad tan física que puede ser enlodado. Se compara a la inversa, aunque siempre dentro de la metaficción, en la obra palaciana *Débora*, donde se dice que esta novela tiene "páginas [que] desfilan *como hombres encorvados que han fumado opio: lento, lento*"²³³, prosopopeya y símil inusuales por la distancia entre los dos referentes sobre los que está construido: una descripción frente a los consumidores de opio.

Buscando incluso la definición de lo que se realiza, se rompe la diégesis con una comparación como la que sigue: "Muerta la solterona pasó Bi —*pérfido como la onda*— a ocupar su piso [...]. Metáfora enorme: *pérfido como la onda*" (Antonio Espina, "Bi o el edificio en humo")²³⁴. En el

²³¹ *Ibid.*, p. 12.

²³² Palacio, *Un hombre...*, p. 121.

²³³ Palacio, *Débora*, p. 27.

²³⁴ Ródenas, *Proceder...*, p. 279.

segundo caso, a más de la comparación extraña, destacamos la reflexión sobre la enunciación que realiza el responsable del relato, que parece releerse y reflexionar en voz alta.

En la comentada *Dama de corazones* (1928) de Xavier Villaurrutia aparecen las siguientes comparaciones metaficticias, que llegan a ser verdaderos postulados contrarios a la preceptiva y aun irónicos de la vanguardia, relativizada como moda pasajera:

Estoy en la cubierta de un barco, en la noche. [...] Ahora, como cuando en una novela saltamos las páginas que empezaban a aburrirnos y encontramos de pronto que el personaje se halla sumergido en una aventura que ignoramos de qué modo y cuándo dio principio, vivo un episodio iluminado de una claridad molesta, detallada como una prueba sin retoque de nuestro retrato. Estoy inclinado, con una cortesía que está a punto de ser ridícula, oyendo hablar en inglés, distintamente, a una sombra de mujer.

En la oscuridad, cubierta doblemente con un velo y con la sombra, yo la miro como se mira un pleonismo en la página de un estilista²³⁵.

¡Qué delicada isla la del egoísmo para mí, naufrago voluntario! ¿Por qué no traer una mujer conmigo? ¿Por qué no intentar la realidad de una novela o de una película más: la novela o la película del naufragio en la isla desierta, en la que una pareja edifique su propia vida? ¿Por qué no revivir el mito donde la pareja edénica haga brotar la metáfora del lenguaje, como un cohete en la sombra? [...] *Yo sería como Adán y como Linneo, y al mismo tiempo el mejor poeta dadaísta* [...] ¡Qué rostros crearían para nosotros los pintores del tema ideal del paraíso! ¡Qué largos poemas se ilustrarían con nuestras imágenes en falsos hexámetros, en endecasílabos dactílicos, en alejandrinos cortados en dos como fichas de dominó cuando, mañana, los poetas regresen a las formas retóricas, cuando los nombres de Apollinaire y de Reverdy no sean más que jeroglíficos de un extraño zodiaco!²³⁶

²³⁵ Xavier Villaurrutia, *Dama de corazones*. Juan Coronado, *La novela lírica*, pp. 209-210.

²³⁶ *Ibid.*, pp. 215-216.

* * *

A lo largo de este capítulo hemos enfatizado la centralidad de la crisis en la representación como problema definidor de la vanguardia narrativa. En tres niveles, desde el mayor hasta el más pequeño —de la *mimesis* a la puesta en abismo, y de ésta al símil— las estructuras retóricas resultan tres modelos complementarios de representación. Representar según verosimilitud y no según veracidad, el primero. Representarse a sí mismo y no a lo externo, el segundo. Representarse en la distorsión asociativa y no en la semejanza, el tercero.

La negación por asomar la mirada hacia el mundo existente más allá de la subjetividad, hacia el entorno más allá de la cultura, se desprende también de esta autorreferencia continua, actitud opuesta sobre todo a la mirada del realismo.

Sin embargo, estas fórmulas llevadas a su última posibilidad, parecen convertirse también en círculos viciosos o callejones sin salida: la representación únicamente como ella misma. La palabra como la palabra, el objeto como el objeto. Según se ha visto, esto deriva más temprano que tarde en un inapelable "nada como nada": mundo sin equivalencias posibles. Lo que conduce, finalmente, a la imposibilidad de comunicación, y hasta al silencio.

Capítulo 2
La resolución diegética:
aproximaciones analíticas

**2.1. Un gran globo morado que llena la noche: la tradición
resignificada**

("Santa Teresa" de Efrén Hernández. "Santa Lucía y San
Lázaro" de Federico García Lorca, "Medusa artificial" de
Francisco Ayala", "El antropófago" de Pablo Palacio, *Mío*
Cid Campeador de Vicente Huidobro, "O aventureiro
Ulisses" de António de Alcantara Machado)

Cuando zumba un mosquito ya sé que no voy a poder dormir.
Afortunadamente aquí hay autores clásicos, mejores que el bromural
para el insomnio.

Al abrir el libro sucede una increíble cosa. He topado con la historia de
la tantas veces mencionada Santa Teresa de Jesús.

Antes dije: vamos a dormir.

Ahora digo: ¿usted gusta? Vamos a leer.

"Santa Teresa de Jesús era incansable, se movió febrilmente; no paró
en toda su vida."

Luego viene un regaño. El autor de este prólogo regaña al autor de
otro prólogo a un libro de la misma señorita, porque tuvo el
atreimiento de pensar que los siguientes versos:

*Tantas idas
y venidas,
tantas vueltas
y revueltas
quiero, amiga,
que me diga:
¿son de alguna utilidad?*

fueron escritos en honor de Santa Teresa de Jesús.

Después vienen unas ideas extravagantes. Dice que Santa Teresa de Jesús es una santa.

—Un momento, señor escritor —le digo yo entre mí—. ¿Por qué dice usted que Santa Teresa de Jesús es una santa? Yo tengo el honor de conocerlas personalmente. Las santas son unas señoras que no se mueven nunca, que permanecen quietecitas en los nichos de los templos, o bajo los capelos de cristal en las rinconeras de las casas. ¿Cómo ésta puede ser santa si no se estaba quieta ni un momento?²³⁷

La sección en verso de esta cita proviene, sin variaciones²³⁸, de una historia del fabulista Tomás de Iriarte, "La ardilla y el caballo". El neoclásico compone la fábula sobre la jactancia de una ardilla frente a un caballo, al considerarse superior a él en agilidad. El fragmento aprovechado por Hernández corresponde a la respuesta del caballo que se introduce del siguiente modo: "El paso detiene entonces/ el buen Potro, y muy formal,/ en los términos siguientes/ respuesta a la Ardilla da:/ «Tantas idas y venidas...»", y sigue la cita completa. La moraleja que el ilustrado pone a su fábula reza "Algunos emplean en obras frívolas tanto afán como otros en las importantes..."²³⁹. Moraleja ausente en Hernández que, sin embargo, podría funcionar para una crítica de época: pensemos en los sentidos que tiene la palabra *obra*, tanto en la acepción de acción como en la de escritura. Imaginemos a un adepto fanático del realismo, por ejemplo, que podría calificar de

²³⁷ "Santa Teresa", en Efrén Hernández, *El señor de palo*. México, Acento, Editorial de Estudiantes, 1932, p. 15.

²³⁸ La única variante es de puntuación, y consideramos que no afecta el sentido: un paréntesis encierra la frase conativa en la versión de Pina. (Cf. María de Pina, sel. *Fábulas morales*. México, Porrúa, 1989. Col. "Sepan cuántos...", 2ª. Edición. Pp. 137-138).

²³⁹ Pina, *Op. Cit.*, p. 138.

frívola esta historia de Hernández, frente a obras realistas “importantes”. Por lo demás, este tipo de valoración textual negativa suele aparecer en otros cuentos del autor, de manera expresa²⁴⁰.

En este caso, el significante (el texto de la fábula) se conserva, pero del desplazamiento de su significado emerge un nuevo signo. Quien atribuye la fábula a la vida de la santa es “reconvenido” por el prologuista del libro que lee nuestro personaje. El signo secundario, el libro de la vida de Santa Teresa que incluye la referida cita, se concibe como historia ejemplar, de la cual por emulación pueden aprender especialmente los niños. El principio neoclásico de la perfectibilidad humana es punto de partida de ambos textos moralizantes (la fábula y la hagiografía recontextualizadas). Pero el texto marco, nuevo signo, el cuento vanguardista, se resiste a cualquier interpretación cerrada y aún unívoca, peor todavía a subordinarse a una de orden moral y extraliterario. A través de la ironía impone una distancia a todos los textos que aprovecha, mediante, por ejemplo, asociaciones libres e iconoclastas continuas como ésta de la “santa-ardilla”, que a su vez forma parte de una larga isotopía que sostiene al cuento. En la misma se adscriben construcciones imaginarias como el ‘narrador-gato’ (a través de un falso silogismo: un libro dice que algunos hombres se

²⁴⁰ Por ejemplo: “Yo ahora llevo escritos y platicados tantos cuentos... pero la gente dice que versan sobre naderías, y que... mis producciones no son serias, sino que les falta profundidad” (“Un clavito en el aire”, *El señor de palo*, en *Obras completas*, p. 342).

parecen a los gatos, el narrador que es un hombre lo lee, el narrador se convence de que es un gato), el 'ratón-raposa' (ratoncito que "está haciéndose el muerto, como la raposita mortecina de la fábula del conde Lucanor"²⁴¹), el 'narrador-santa Teresa', la 'Inés-santa Teresa', el 'narrador-estatua de Nerón o estatua de Juárez' (el movimiento del narrador-santa Teresa es percibido por el ratón como lo sería el movimiento de la estatua de Nerón o de Juárez por parte de un humano, se nos dice) o el 'narrador-seminarista' (según cree Inés, a juzgar por su pregunta al padre). Todo sujeto de esta narración es susceptible así de presentar un rostro doble. O múltiple, según la condición humana se comparte: "Un refrán indica: «cree el león que todos son de su condición». En este refrán, león no quiere decir únicamente león, sino Pedro, Juan o Francisco"²⁴², dice el mismo cuento, de manera expresa. Este es uno de los sentidos más frecuentes del uso de la tradición por parte de la vanguardia, que

²⁴¹ Hernández, *Op. Cit.*, p. 18.

Aquí el autor remite al "enxiemplo" XXIX del *Conde Lucanor* ("De lo que contesció a un raposo que se echó en la calle et se fizo muerto"), en el que Patronio narra a su amo la historia de un raposo ladrón de gallinas al que la luz del día lo alcanza estando en una ocasión en la ciudad. El animal decide hacerse el muerto, y la gente que se amontona empieza a cortarle o extraerle cabellos, dientes y uñas para preparar talismanes contra diversos males. El raposo aguanta estoicamente, pero cuando oye que un hombre desea sacarle el corazón, se da a la fuga y salva el pellejo. La lección que hace escribir el Conde de tal "enxiemplo" es "Sufre las cosas en cuanto debieres, estraña las otras en cuanto pudieres". Cf. Don Juan Manuel, *Libro de los Enxiemplos del Conde Lucanor et Patronio*. México, Porrúa, 1988. Col. "Sepan cuantos...", 28. 2ª edición. Amancio Bolaño, versión moderna, pp. 107-109.

En el cuento de Hernández, el ratón se hace el muerto al principio, y luego corre, sin que la amenaza del recorte de sus miembros sea otra cosa que el pensamiento del narrador.

²⁴² Hernández, p. 18.

explica por sí mismo y sin más detalle la potencial actualidad de cualquiera de los textos asumidos²⁴³.

Entrados a buscar posibles claves de sentido en el refranero, bien cabría añadir que “todo depende del cristal con que se mire”; por lo tanto, muy sorprendente y distinto es cada uno de los puntos de vista expuestos: del narrador desde su perspectiva puerilizada, del personaje ratón de peculiar mirada, o de la aburrida Inés desde su fastidio. Esto convierte a nuestro cuento en un caleidoscopio, donde los elementos siempre son los mismos, pero se renuevan al girar y llegar a una disposición distinta. “Una misma realidad se quiebra en muchas realidades divergentes cuando es mirada desde puntos de vista distintos”, dice Ortega y Gasset siete años antes de la publicación de este cuento²⁴⁴.

La construcción de la voz narrativa del cuento de Hernández corresponde al parecer más que a la iconografía santateresina ilustrada, a la *poiesis* de Teresa de Ávila, escritora mística del siglo XVI. En un serio estudio sobre la retórica de la santa, el crítico alemán Helmut Hatzfeld²⁴⁵ reconoce como característico el uso del

²⁴³ Sin embargo, en el caso de Santa Teresa (1515-1582), es preciso recordar que su tardía canonización corresponde al año de 1922, apenas diez años antes de la publicación del libro de cuentos de Hernández.

²⁴⁴ José Ortega y Gasset, *Op. Cit.*, p. 14.

²⁴⁵ Contemporáneo de nuestros vanguardistas, Hatzfeld aparece mencionado en publicaciones españolas de época. Ernesto Giménez Caballero hace una reseña de su viaje por Alemania, dentro de la cual, en un apartado dedicado a los hispanistas de Frankfurt, discierne: “Así como

encadenamiento, "estilo habitual y más típico de santa Teresa", planteando que esto dista de ser un elemento de superficie: "El estilo habitual, [...] no aparece nunca de forma aislada. Es la correspondencia microestructural de una forma de pensamiento que siempre puede encontrar un paralelismo en el macroestilo de la composición"²⁴⁶. Así, juzga que ha sido un error leer la mística teresina a partir de una subordinación general a la imagen, en lugar de considerar que su prosa obedece a una bien trabada *tópica*, con lo cual la lectura de una digresión o improvisación debe trasladarse más bien a una elaboración semántica.

Si Hatzfeld propone en su lectura el eje "trabajo-ganancia" como motivo rector de *El libro de su vida* de Santa Teresa, en el cuento "Santa Teresa" de Efrén Hernández, nosotros vislumbramos como eje de sentido el motivo de "la apariencia engañosa". A partir de esta idea

Petriconi tiene su curiosidad en el sentido de Curtius hacia la filología contemporánea, Hatzfeld va en la dirección de Vossler, hacia los problemas de lingüística idealista y hacia literaturas en el Siglo de Oro". Cf. E. Giménez Caballero, "La etapa alemana", *La gaceta literaria*. Madrid, II (44), p.5. 15 de octubre de 1928.

Aprovechemos para mencionar un artículo de Karl Vossler aparecido en la misma publicación, tres números antes, en que el estudioso dice que, como todo arte, el realismo se define mejor de modo negativo, es decir como "el temor de la autorrepresentación inmediata o la aversión contra el subjetivismo escueto". Piénsese cómo las actitudes binarias prevalecen -contemporáneo frente a siglos de oro, realismo frente a autorrepresentación y subjetivismo- en la lectura que de los siglos de oro hacen las vanguardias. K.Vossler, "El realismo en la literatura española del siglo de oro", *La gaceta literaria*. II (41), p. 5.

Para ratificar el carácter vanguardista del recuento de Giménez Caballero, éste ve en Alemania, a más de las cátedras hispánicas, la arquitectura de Bauhaus, la plástica de Dix, Feininger, Kandinsky y Grosz. El nombre completo de la columna del viajero es además bastante futurista: "Europa: conferencias *raid*. 12.302 kms. de literatura".

²⁴⁶ Ver Helmut Hatzfeld, Capítulo VII, "Encadenamiento de motivos en la comparación del riego empleada por Santa Teresa (*El libro de su vida*, caps.XI-XXII)", en *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid, Gredos, 1976, p. 280. Col. Románica Hispánica, 16.

podemos ligar entre sí imágenes que en una primera lectura parecerían gratuitas: la habitación inadecuada para habitarse, la cama inútil para dormir, el centinela distraído, Jesús como niño travieso, la monja comedianta. A estos sucesivos usos del oxímoron en la primera parte del cuento, se van a sumar en la segunda parte elementos comparativos que rompen la lógica y desde el sinsentido inducen a la risa: libros clásicos contra el insomnio, santa de cuerda como negro que baila, hombres que son gatos de azotea; y luego, desde el sueño del personaje, un gigante que toma una sopa con arroces del tamaño de elefantes, choferes que se comportan como niños y se mojan al lavarse, una profesora que cuenta en un ábaco hasta el infinito. Todas funcionalizaciones inusuales de elementos familiares. En la tercera y última parte, las equivalencias entre los personajes los ponen a girar en una suerte de caleidoscopio: la raposita del conde Lucanor es el ratón que se hace el muerto, el narrador se hace el muerto y es una Santa Teresa nueva para el ratón, o bien, al moverse, resulta una estatua de Nerón o de Juárez que se pusiera a caminar; el narrador es un gato al que temen el ratón miedoso y el ratón ciego; Inés contemplando una llama es Santa Teresa; para ella el narrador es un seminarista, y una oscurísima imagen final nos deja con una irreductible "golondrina que dio un tope contra un campanario y se quebró"²⁴⁷.

²⁴⁷ Hernández, *Op. Cit.*, p. 21.

Otro tanto de la complejidad del texto lo da la voluntad infantilista, ilógica, del narrador representado. En primera persona, construye su escritura desde una retórica similar de la voz mística teresina. La mirada infantil —una de las conquistas de frescura que Ortega admite al arte nuevo²⁴⁸—, así como la situación de huésped que viene de lejos, de la ciudad al campo, y la poca familiaridad con el espacio y los objetos que lo enmarcan, dotan al relato de sencillez y extrañeza.

En este sentido queremos abundar, como cierre de la cita inicial, en la reflexión del narrador personaje acerca de su concepto de “santa”, representación femenina en un nicho o bajo una campana de cristal, que no le parece próxima a la santa infatigable según la historia que encuentra en un libro. Discernir que se trata de una verdadera santa, a partir de la imagen con nombre que cuelga junto a su cama, toma unos momentos al personaje, y llega a esa conclusión luego de un sucesivo descarte de otras opciones:

En un principio me pareció un retrato de familia. El retrato de una abuela o de una tía de Don Maurilio; pero cuando me puse los anteojos nuevos, hice un descubrimiento: descubrí su nombre. Un nombre y una imagen eran los únicos datos suyos que tenía. Mas luego, su traje; y trayendo a mi memoria el refrán que dice: “el traje hace al monje”²⁴⁹, vine a saber que no es el retrato de ninguna abuela, sino que se trata de una monja.

²⁴⁸ Ver Ortega y Gasset, *La deshumanización en el arte*, sobre todo pp. 30-31, lo que concierne al “ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo”.

²⁴⁹ Se revierte la tradición, al tomar irónicamente al revés el refrán, y avalarse en él para afirmar lo contrario. Pero este tipo de planteamiento de sentencia inversa, como manera popular de ver el mundo, se encuentra frecuentemente en otras culturas: “*Kleider machen Leute*”, dicen los alemanes, “el vestido hace a la gente”.

Por dos o tres minutos me asaltó una duda. Bien podía ser una comedianta. Las comediantas se visten con cualquier vestido [...] Pero en ese momento una lamparita que noté al apagarse y porque se apagó, me dio a entender que sin duda alguna no se trata de una comedianta. Todo el mundo sabe que a las comediantas no se les prenden lamparitas²⁵⁰.

Inés, la incansable y dispersa adolescente hija de Don Maurilio, el dueño de la casa, es, a partir de una abismación en lo enunciado²⁵¹, la Santa Teresa contemporánea que atrae al narrador, inconfesadamente: la muchacha y la santa son los dos únicos personajes femeninos del cuento, y el intercambio de sentidos se da por la reflexión sobre los atributos de las dos en asociación libre por parte del narrador.

Inés, sin darse cuenta de que estaba con nosotros, se mordía las uñas. Durante toda la cena hizo lo mismo; sólo una vez interrumpió su quehacer para quemar en la llama de la vela el cuernito que arrancó de su dedo del corazón. [...]

Con el fuego de la flama se encogió la uña.

Antes estábamos en un error respecto de las flamas. No es exacto que éstas sean planas, como un puñalito de dos filos. Son redondas, de la forma de un paraguas sin abrir.

Esta es una cosa que a pesar de estudiar tanto, nunca supo Santa Teresa de Jesús.

¿E Inés? Pues ella fue precisamente la que hizo este descubrimiento, y para cerciorarse, volteó el candelero, primero para acá y luego para allá.

Finalmente sus ojitos se quedaron flotando sobre el aire.²⁵²

²⁵⁰ Hernández, *Ibid.*, p. 13 El caleidoscopio aparece otra vez: desde la inserción de los versos del inicio hasta esta cita, en el cuento se suceden las transformaciones de la santa, que aparece como abuela o tía, comedianta, santa de cuerda, monja, sierva de Jesús, sujeto de biografía, y, antes, como ardilla de fábula.

²⁵¹ Nos referimos a la terminología como la maneja Lucien Dällenbach, como se vio extensamente en el capítulo I.

²⁵² Hernández, *Ibid.*, pp. 20-21.

No queremos dejar de lado la imagen de la llama en Santa Teresa, dentro de la tradición mística: el arrebato es metaforizado como «una llama grande, que parece que abrasa y aniquila todos los deseos de la vida». Aquí tenemos a Inés, concentrada en la llama al grado de no ver al ratón que se sube a la mesa durante la cena, y no percibir de tan absorta a su padre ni al invitado. El símbolo místico se reformula paródicamente.

Quizá pueda resultar extraño escarbar a partir de esta cita de Hernández, en lo que aparentemente sonaría como un oxímoron: la "tradición vanguardista". Dos razones de peso nos permiten este abordaje. La primera y más válida, en la revisión del *corpus* asoman una serie de textos narrativos que exigen (muchas veces desde sus mismos títulos, y a veces sólo en ellos, lo que nos lleva a pensar en casos *paratextuales*²⁵³) esta aproximación intertextual a la tradición.

Así ocurre, por ejemplo, además de este cuento, con varias otras narraciones iberoamericanas de vanguardia. Por ejemplo, con *Mío Cid Campeador* (1929) y *Cagliostro* (1934) de Vicente Huidobro, "Santa Lucía y San Lázaro" (1927) de Federico García Lorca, "Medusa artificial" (1928) de Francisco Ayala, "O aventureiro Ulisses" (1927) y "O filósofo Platão" (1927) de Antonio de Alcantara Machado, "Walkyria" de Benjamín Jarnés (publicada en 1933, esta narración forma parte del capítulo III de *El profesor inútil*), o "Petronio", del mismo autor (segunda parte de la novela *Paula y Paulita*, 1929); *Hermes en la vía pública* (1934) de Antonio de Obregón y *Proserpina rescatada* (1931) y "Nacimiento de Venus" (1931) de Jaime Torres Bodet. Otros textos

²⁵³ El *paratexto* consiste en una relación transtextual donde no coinciden por completo la fuente y la nueva obra. Mantienen en común sólo "título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes, ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias" (Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989, p. 11).

que no revelan el mito o texto de origen (según el caso, *intertexto*²⁵⁴ del tipo alusivo; o bien *hipertexto*) desde el epígrafe pero lo demandan de inmediato son *Novela como nube* (1928) de Gilberto Owen —que renueva el mito de Ixión—, “El antropófago” (1926) de Pablo Palacio —el mito de Saturno—, entre otros.

En este sentido, varios autores y críticos vanguardistas iberoamericanos partieron más de una incorporación de otras literaturas modernas —sobre todo francesa, inglesa, norteamericana y alemana— a la tradición en lengua castellana, que a buscar una escisión radical con la misma. La postura iconoclasta por lo general se replegó en los manifiestos, pero alcanzó menos a la obra de ficción. Es conocida la postura de la generación del '27 española, en su recuperación de Góngora y la literatura de los siglos de oro; pero también casos menos conocidos, como los de los pensadores Juan Marinello y Jorge Mañach en Cuba, se plantearon desde nuestro continente en esos años (1927) que “ser nuevo no es —ni para ser nuevo se exige— la negación o el menosprecio de toda la obra prestigiada por el elogio de los siglos”²⁵⁵.

²⁵⁴ El *intertexto* según Gerard Genette, es el primer tipo de relación transtextual. Consiste en la “presencia de un texto en otro” (*Palimpsesto*, p. 10). En esta categoría se encuentran la *cita*, el *plagio* y la *alusión*.

La *hipertextualidad* consiste en cambio en “toda relación que une un texto B (que llamare[m]os *hipotexto*) a un texto anterior (al que llamare[m]os *hipertexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Es el caso del texto *en segundo grado*, “o texto derivado de otro preexistente” (p. 14).

La segunda razón para pensar en el tema “vanguardia y tradición”, pertenece a la teoría de la recepción: revisar las vanguardias a la luz de la tradición correspondería a una lectura sólo posible en nuestro tiempo. Durante más de cincuenta años, la formulación “adánica” de los manifiestos y la exaltación de las proclamas de principios del siglo XX, en cuanto a la emergencia del todo nueva y sin antecedentes de los *ismos*, logró contaminar a los estudiosos. Las lecturas de la crítica se conservaron durante ese tiempo siempre dentro de una medida de discusión establecida por las mismas vanguardias: sus detractores y apasionados se debatieron entre el rechazo y la adhesión, sin poder plantear una mirada distanciada del objeto de estudio. Es una actitud crítica tardía, según plantea Carlos Rincón, la que permite que críticos latinoamericanos puedan leer los textos de la vanguardia enlazándolos dentro de la tradición de occidente, en pronunciamientos donde cabe “[e]l rechazo de la oposición imitación-originalidad, para mostrar la presencia de lo extranjero en lo propio, lo que hay de imitado en lo original y de original en lo imitado, como lo ha hecho Jorge Schwartz”²⁵⁶.

²⁵⁵ Jorge Mañach, “Vanguardismo”. En Hugo Verani, *La vanguardia...*, p. 132.

²⁵⁶ Carlos Rincón, “La vanguardia en Latinoamérica: posiciones y problemas de la crítica”. En Harald Wentzlaff Eggebert, *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext*. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1991, p. 65. Actas del coloquio internacional berlinés de 1989.

Rincón remite desde su lectura de la teoría de la recepción a las reflexiones de Jorge Schwartz, concentradas posteriormente en la obra *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra, 1991; misma que apareció en portugués en 1995.

Regresando a la cita de inicio, en este divertido cuento un huésped encuentra un retrato de la monja carmelita en la habitación donde lo han alojado²⁵⁷. El plano de la tradición santateresina (hagiográfico, icónico) opera sobre el plano de la realidad (y la lógica de la razón), y luego es reflejado por el plano del humor (de la creación de la historia que leemos). Santa Teresa de Ávila cede su lugar a "un santateresa" como sinónimo de un ser humano, luego de un torcido giro de las premisas que conduce a un típico falso silogismo:

- 1) Santa Teresa es un ser humano.
- 2) Todos somos seres humanos.
- 3) Todos somos Santa Teresa (ante los ojos de un ser diferente, por ejemplo, un ratón: "Una Santa Teresa grande que trajeron hace poco, levantó la mano y dijo: «¡Ushia, ratón!»..."²⁵⁸).

Esta falacia de lógica funciona bien literariamente. En muchas de estas narraciones, la apropiación vanguardista de la tradición opera justamente aproximando lo particularizador a lo genérico. Y así se logra plantear, mediante la apropiación decontextualizadora de una tradición histórico-literaria, que toda fuente es parte de nuestro legado, aboliendo cualquier tipo de jerarquía y criterios morales.

²⁵⁷ El aprovechamiento del inicio *in medias res* ayuda al desconcierto de lo que se nos narra.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 20.

Revisando de manera general la obra de Hernández, una vez salvados los primeros marbetes, encontramos que su narrativa está creada en una alusión constante a la realidad extratextual de su época. Aunque esto se ha asumido en un lugar común como una antítesis misma de la vanguardia, estudios recientes ubican esta actitud más bien dentro de lo que el crítico uruguayo Hugo Achugar llama

'una suerte de deícticos' que cumplen la función de establecer un 'aquí y ahora'. Cumplen, también, la función de un 'efecto de contemporaneidad o modernidad' que aspira a construir y a presentar el texto más que como un objeto de belleza como un objeto de consumo inmediato. Esta 'datación' de muchos de los textos vanguardistas, a diferencia de lo que ocurre con la datación del modernismo o del romanticismo, es parte consciente y fundamental de la poética y de la estrategia narrativa de estos autores²⁵⁹.

Acontecimientos claramente reconocibles de la historia mexicana de esa época presentes en la obra de Hernández —los ecos de las revueltas cristeras; el paso de villistas y carrancistas por los pueblos, convulsionando el rostro provinciano del país; paisajes urbanos de vecindades y penurias, paisajes rurales de jacales y cactus— distan de haberse leído dentro de los paradigmas de la modernidad. Sin embargo, la manera en que estas 'dataciones' intervienen en las historias contadas, y la estética en que se insertan, son gestos del todo ajenos al realismo decimonónico, y aún al realismo social.

²⁵⁹ Hugo Achugar, "El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana", en Hugo J. Verani editor, *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México, UNAM/Equilibrista, 1997, p. 25.

En un cuento como "Santa Teresa", el personaje de Don Maurilio, campesino retirado, se queja sombríamente del estado de cosas de su momento, en alusión a las revueltas cristeras. La relevancia de tal preocupación es minimizada a través del humor característico de Hernández, relativizado por el narrador en primera persona y protagonista del cuento que, desde la puerilidad, compara realidades solemnes con nimiedades:

Don Maurilio piensa que si no se resuelve pronto la cuestión religiosa, pronto será el fin de la patria mexicana.
Este golpe que acabo de sentir en mi zapato, lo ha dado un ratón.
Don Maurilio teme que esté pronto el fin de la patria mexicana.
Cada quien, más o menos grandes, tiene sus preocupaciones. Hasta el ratoncito. El ratoncito piensa que yo puedo comérmelo²⁶⁰.

Guiada por una visión bastante maniquea respecto a la vanguardia —categoría empleada como sinónimo de 'universalismo'; e indefectiblemente opuesta a nacionalismo, entendido restrictivamente como equivalente a 'realismo'— la crítica ha asumido una lectura predominante del Efrén Hernández de los años 20 y 30 como autor realista y poeta romántico. Adicionalmente, los pronunciamientos del escritor en los años 40 fueron de poca ayuda para ubicarlo dentro del espectro de las vanguardias: es conocido su rechazo expreso a lo que llama "las extravagantes, curiosísimas e innumerables manías de las

²⁶⁰ Efrén Hernández, "Santa Teresa", pp. 17-18.

modalidades artísticas de nuestros días²⁶¹, o, más particularmente, al surrealismo²⁶².

Probablemente otro de los motivos para soslayar a Hernández como vanguardista se deba a su no filiación a un determinado grupo de vanguardia. Al pensar en vanguardia literaria mexicana, se cuenta únicamente a los estridentistas y a los Contemporáneos. Es decir —y en lo que atañe a la narrativa— la obra de Arqueles Vela, único narrador estridentista; o bien la de Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo.

El guanajuatense ha sido de hecho soslayado como narrador. La lectura de la crítica, muy contaminada por pre-conceptos, no se ha llegado a leer al Hernández de *Tachas* (1928) y *El señor de palo* (1932) en cercanía con el expresionismo, movimiento de vanguardia de por sí poco estudiado en la literatura en lengua española; de cuya valoración pesimista del presente consideramos que participa el autor, junto con la focalización subjetiva y deformante por parte de sus narradores. Pero en estas primeras narraciones son reconocibles sobre todo la huella de una vanguardia ecléctica: el sinsentido dadá, el onirismo surrealista, la construcción geometrizable del cubismo, el color subjetivo del expresionismo, coexisten

²⁶¹ Efrén Hernández, “José Julio o de la autenticidad”, en *América* 59, febrero de 1949, p. 212. Comentario a la obra del pintor y grabador J.J. Rodríguez bajo el seudónimo de Till Ealing, que termina con la afirmación “conseguirá algo que es mejor —y ya lo ha conseguido—, ser un artista sincero, de buena fe, y ciertamente original”.

²⁶² Efrén Hernández, “Del surrealismo” (1940), recogido en la edición de 1995 de Lourdes Franco Bagnouls. *Bosquejos*, de la obra de no ficción en prosa del guanajuatense. México, IIFL, UNAM,

armoniosamente en los cuentos de juventud del autor (que dataríamos de 1928-1932).

Dentro de las lecturas críticas, consideramos que sólo el investigador uruguayo Hugo J. Verani, especialista en vanguardias hispanoamericanas, ha valorado a Hernández como narrador de vanguardia:

En los años veinte, las condiciones para la existencia de una ficción innovadora no eran muy favorables en México. El estridentismo representó una temprana excepción, pero contó con un solo prosista, el guatemalteco Arqueles Vela. [...]

Más adelante, otro escritor aún más singular desvía el interés hacia una narrativa despreocupada de la tradición realista: Efrén Hernández. De su reducida obra sobresale su primer relato, "Tachas" (1928), una divagación sobre las acepciones de la palabra "tachas", elaborada con aparente ingenuidad y sutil humor. A partir de experiencias cotidianas Hernández deja libre la imaginación para hilvanar ideas imprevistas en un contexto completamente abstraído, con el énfasis puesto en el acto de contar; la narración de una historia se relega a reflexiones o digresiones sobre detalles ínfimos e intrascendentes, con una naturalidad que el tiempo no ha borrado²⁶³.

En ningún momento perdemos la perspectiva de que esta recurrencia a las denominadas "vanguardias históricas" no le resta el carácter personalísimo a la prosa de Hernández, carácter que lo vuelve uno de los narradores de estilo más reconocible en las letras mexicanas. Coincidimos en este sentido con el grueso de la crítica, que si de algún modo lo ha rescatado constantemente como narrador, ha sido por su singularidad: "Efrén Hernández... ha ganado, por acuerdo unánime de sus críticos, el título del cuentista más extraño y personal del siglo XX

1995. Nueva Biblioteca mexicana, 126. Pp. 175-176.

²⁶³ Hugo Verani, *Op. Cit.* "La narrativa hispanoamericana de vanguardia", pp. 50-51. Verani antologa "Tachas" de Hernández, siendo sus seleccionados por México Arqueles Vela, Salvador Novo y Gilberto Owen, además del mismo Hernández. Ellos comparten páginas en la antología con una afortunada nómina de vanguardistas indiscutibles: Felisberto Hernández, Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Oliverio Girondo, Pablo Palacio, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Julio Garmendia, César Vallejo, y Martín Adán.

mexicano”²⁶⁴.

Frecuentemente este carácter original del autor se explica al asumirse que su escritura es siempre autobiográfica:

Acaso nadie, en las letras mexicanas de los últimos lustros, haya redactado sus textos con tal semejanza consigo mismo, con tanto amor por su íntimo impulso afectivo. Mucho contribuyó a reforzar esa actitud la fidelidad a lo autobiográfico. Las experiencias inmediatas, el recuerdo de las pasadas, la sospecha de las venideras, aparecen a tramos transformadas en minuciosas observaciones²⁶⁵.

* * *

Otras apropiaciones de la tradición de esa época resultan menos complejas por ser menor el número de fuentes imbricadas. En el caso de “O aventureiro Ulisses”, (*Verde*, 1927), de António de Alcantara Machado, el tema de la erranza se recontextualiza en el personaje de Ulisses Serapião Rodrigues, joven de 22 años que huye de Sorocaba a São Paulo, buscando la libertad. Descalzo, sin más que doscientos reales en el bolsillo —que gasta de inmediato y sin querer en comprar un ejemplar del diario *O Estado de S. Paulo* donde aparece el parte de su fuga— el relato cierra con Ulisses en busca de la Peña (¿Itaca?), siguiendo las rieles del tranvía. A pesar de lo apretado del relato, el nombre compartido con el mítico Ulises no es el único elemento que

²⁶⁴ Sin firma, cuarta de forros de Efrén Hernández, *La paloma, el sótano y la torre*. México, FCE/SEP, 1984. *Lecturas Mexicanas*, 28.

²⁶⁵ Ali Chumacero, “Imagen de Efrén Hernández”, nota preliminar a Efrén Hernández, *Obras. Poesía/novela/cuentos*. México, FCE, 1965, p. viii.

une al mito con nuestro protagonista: Rodrigues puede ser identificado también por una cicatriz —en forma de estrella que tiene en la barbilla, según aseguran quienes lo buscan en el aviso del diario— con lo que otro elemento caracterizador emerge. Y otra característica une a Ulises, personaje clásico, con Rodrigues, personaje de vanguardia: ambos son objetos de escritura, protagonistas. El uno, de una epopeya. El otro, metatextualmente, de un parte periodístico.

En nuestra línea de lectura metanarrativa, es necesario recalcar que la estructura concéntrica con la que fácilmente se podría identificar un relato que apela a la tradición, y se debe leer enmarcado en ésta, resulta una instancia textual expresa en Alcantara Machado:

Pegou um pauzinho e dezenhou um quadrado no chão vermelho. Depois escreveu dentro do quadrado em diagonal: SAUDADE-1927. Desmanchou tudo com o pé. Traçou um círculo. Dentro do círculo outro menor. Mais outro. Outro. Ainda outro bem pequetito. Ainda outro: um pontinho só. [...] Deu um risco nervoso cortando os círculos e escrevei fora deles sem levantar a ponta: FIM. Só que escreveu com n. E afundou numa tristeza sem conta²⁶⁶.

Pensamos que si la narración que leemos es el círculo tan pequeño que aparece a la vista apenas como un puntito, el siguiente nivel correspondería, por ejemplo, al *Ulysses* de Joyce (1922), el que sigue

²⁶⁶ Antônio de Alcantara Machado, "O aventureiro Ulisses", *Verde*, 2. Cataguazes, Minas Gerais, octubre de 1927, p. 9. Mi traducción:

Tomó un palito y dibujó un cuadrado en el suelo rojo. Después escribió dentro del cuadrado en diagonal: Recuerdo-1927. Borró todo con el pie. Trazó un círculo. Dentro del círculo, otro menor. Otro más. Otro. Todavía otro bien pequeñito. Todavía otro: sólo un puntito. [...] Hizo una raya nerviosa cortando los círculos y escribió afuera de ellos sin levantar la punta: FIN. Sólo que lo escribió con m. Y se hundió en una tristeza infinita.

podría ser *La Eneida* y el siguiente *La Odisea*, para llegar finalmente hasta el mito de Ulises previo a todos los textos, y aún a la idea del errante que busca regresar a Ítaca, la patria.

Esta vuelta a la idea original que subyace en el mito o en la temática literaria, es otra de las constantes en el manejo de la tradición: más allá de las *Mocedades del Cid*, del romancero, o del *Mío Cid*, está el mito cidiano, y hacia él va, sin desdeñar ninguno de estos textos, en la línea que cruza los círculos, el *Mío Cid Campeador* de Vicente Huidobro.

Mío Cid es la tempestad alzada de la venganza de una raza, es la espada de un pueblo, la espada de un conjunto informe que quiere realizarse. Una espada en marcha que atraviesa las edades oscuras, como un relámpago, obedeciendo a las leyes oscuras de la Historia.

Yo me lanzo en su busca con el corazón encendido y la pluma en la mano a través de los tiempos que nos separan, y nos encontramos en la noche de la eternidad: Padre nuestro, que estás en los cielos, recibe el poema de la admiración.

[...] Murió el Cid. ¿Oís lo que digo? Murió el Cid Campeador. ¡Cómo me zumban los oídos! Se hace el vacío en el vacío, se hace el caos en el caos. Se me rompe la pluma.

España pierde el sentido y se desmaya entre las naciones, que no pueden consolarla. Su poesía, su exaltación, su cuerda más vibrante, su vida extraordinaria y alucinante, su supervida recia y generosa, su esencia, su símbolo, ha muerto.

Se oye el ruido de una lágrima que resbala por el infinito. Después un silencio profundo se hace sobre la creación.²⁶⁷

España heroica es el Cid, y sus correspondientes desmayo y muerte se entienden como la entrada en una etapa menos heroica para España. Al mismo tiempo, el fin de la vida es el final de la novela que

²⁶⁷ Vicente Huidobro, *Mío Cid Campeador*. Pp. 369-370.

leemos, y —escritor con la pluma en alto, émulo del Cid de espada desenvainada en combate— el narrador representado va marcando el fin de su labor en estas líneas.

Sin importarle incurrir en anacronismos, más bien buscándolos, surge en el texto de Huidobro la idea del héroe a la medida contemporánea. No se trata de borrar las marcas de la actualidad, como pretendía la novela histórica realista, en el artificio de lograr un espacio neutro para la voz del narrador que con información abundante cubriera la distancia entre el actual momento de la enunciación y el antiguo tiempo del enunciado. La vanguardia destaca, al parecer, orgullosamente, la posición contemporánea como horizonte de referencia:

Rodrigo tiene quince años y ya es un formidable atleta. Corpulento, pero con una corpulencia sin grasas, rica de músculos, de huesos rellenos de cal, de nervios sueltos y sólidos como nervios de una máquina.

Rodrigo tiene cuarenta caballos de fuerza, 40 H.P., y se llama Rodrigo Díaz de Vivar.²⁶⁸

Sus hermanos, Hernán y Bermudo, son mayores que él, aunque la Historia le dijera lo contrario. Son mayores porque así lo exige la novela. Siempre ha de ser el tercero. El tercero, ¿no es verdad? ¡No faltaba más sino que la Historia fuera a tener razón sobre la novela!²⁶⁹

Pero la fuente no es necesariamente una sola. En "Medusa artificial" de Francisco Ayala (*Revista de Occidente*, 1928), el mito de Medusa y

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 36.

Perseo se combina en el texto con el episodio bíblico de la anunciación a María. Bajo el subtítulo "La anunciación" aparece la parodia:

Llegada ante la puerta de la peluquería empujó una de las hojas —inquietas, oscilantes alas de arcángel. (GABRIEL. *Peluquero de señoras.*) —. El maestro, de blancos pliegues, estaba acariciando una peluca nazarena...²⁷⁰

El momento de la anunciación a la protagonista, Mari-Tere, se presenta sincrético:

—Señorita Tere —le dijo, con su voz más rara y ajena—. Voy a hacerle un rizado flexible. Cables enrollados. Señorita: podrá electrocutar a los hombres. La voy a convertir en una mujer peligrosa. O mejor: en una mujer fatal.²⁷¹

Ninguna huella retórica del "Ave María" asoma en este momento, marcado por el coloquialismo llano. En estas líneas se encuentra más bien —además de la revelación del arcángel, rebajada aquí a un contexto de peluquería y oficina, que anuncia el peinado irresistible en lugar de una concepción divina— el mito de Medusa, velado por el lenguaje maquinólatra del futurismo, pues desde el mismo título del cuento sabemos que se trata de una Medusa de artificio. Con el rizado permanente ella, se le advierte, podrá electrocutar a los hombres. Y electrocutar en este caso, es sinónimo de petrificar, según se ve líneas abajo:

Gabriel sentenció con un dedo en alto:

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 37.

²⁷⁰ Ródenas, *Proceder...*, pp. 127-128.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 128.

No exagero; cualquier hombre que la mire se quedará de piedra. Mi ondulación es permanente.

Ella:

—¡Eso es un mito! —exclamó con rapidez. [...]

—Un mito, si usted quiere —replicó Gabriel—, pero mi ondulación es garantizada. Los hombres se quedarán de piedra, y a mí me cumple advertirla del peligro. No sería el primer caso [...]
Tere se contempló, encantada; su pelo se revolvía en bucles torcidos como reptiles.

(Salvada del naufragio, sí, pero convertida en medusa).

Gabriel —peluquero de señoras— la despidió con una reverencia, y las puertas oscilaron, coincidentes, a su espalda.²⁷²

A la defensiva por ver hecho realidad su deseo inconfesado —seducir a todos los hombres— la taquimecanógrafa se defiende: ¡Eso es un mito! Y la respuesta del arcángel-peluquero es la del escritor: el mito no es una mentira, sino una posibilidad latente. La anunciación se transforma en advertencia, sobre todo frente al desenlace del cuento: el padre de Maritere será el primero en enamorarse de la hija, y el tabú del incesto requiere que el cuento tenga un desenlace trágico, aunque sea a pequeña escala:

Expiación

Todo el bar sonreía, ajeno, traspasado de sol. Godofredo [el padre], en una fila de consumidores, meditaba sobre el posible final de su tragedia. Una tragedia no puede deshacerse en el aire como tormenta que pasa sin descargar. Esto clama al cielo, si alguna vez sucede...

Se oyó el grito de vapor desmelenado que la cafetera exhalaba, mientras Godofredo salía a la calle con una resolución súbita.

CORO: Ya se acerca la hora de la expiación incruenta, pero inexorable. La venganza ejecutada en efigie, semejante al ardid de Perseo, basta para calmar a los benévolos dioses²⁷³.

²⁷² *Ibid.*, p. 129. Con la advertencia subjetiva de este paréntesis, emerge otra lectura, libre del peso de la tradición: la simbología marítima, de naufragio y hielo, se cierne como presencia de este cuento, de esta versión de Medusa, con visos más surrealistas que míticos. Cada reapropiación resulta así personalísima.

²⁷³ *Ibid.*, p. 133.

Ésta se resuelve al traspasar el padre una aguja en el centro de un maniquí vestido con la ropa de la hija: la suerte de “ritual vudú” estiliza la penetración simbólica.

Una variación notable en el uso de la tradición es la que se permite Federico García Lorca en su cuento “Santa Lucía y San Lázaro” (*Revista de Occidente*, 1927). A pesar de que se trata de la narración más oscura entre las seleccionadas como las que resignifican la tradición, en el texto no sólo se alude a los santos o a los personajes mitológicos que le dan título (como ocurre con Medusa y Santa Teresa), sino que incorpora las historias como apartados del cuento: “Santa Lucía fue una hermosa doncella de Siracusa [...] Sufrió martirio bajo el cónsul Pascasiano[...] Ella demostró en la plaza pública ante el asombro del pueblo que mil hombres y cincuenta pares de bueyes no pueden con [...] el Espíritu Santo”²⁷⁴. “San Lázaro nació palidísimo [...] Una vez confesó a su madre que podía contar en la madrugada [...] todos los corazones que había en la aldea”²⁷⁵. Sin embargo, los elementos emblemáticos de los santos —los ojos en la bandeja, el sudario— aparecen en extrañas y personales fórmulas y alusiones, lo que da una complejidad grande al cuento más allá de las fuentes expresas:

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 301.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 305.

Puedo componer perfectamente hasta ocho naturalezas muertas con los ojos de Santa Lucía.

Ojos de Santa Lucía sobre las nubes, en primer término, con un aire del que se acaban de marchar los pájaros.

Ojos de Santa Lucía en el mar, en la esfera del reloj, a los lados del yunque, en el gran tronco recién cortado.

Se pueden relacionar con el desierto [...] No se pueden unir con la montaña [...] Lejos de todo latido y de toda pesadumbre [...] Merecedores de la bandeja que les da realidad [...] ²⁷⁶

En la sastrería vecina, las tijeras cortaban incesantemente piezas de hilo blanco.

Tela para cubrir desde el pecho agostado de la vieja, hasta la cuca del niño recién nacido.

Por el fondo llegaba otro viajero. Un solo viajero.

Vestía un traje blanco de verano con botones de nácar, y llevaba puesto un guardapolvo del mismo color. Bajo su jipi recién lavado, brillaban sus grandes ojos mortecinos entre su nariz afilada. ²⁷⁷

Al finalizar de leer este complejo cuento surrealista, descubrimos que el personaje —ahora vuelto narrador en su *atelier*— contó con dos “modelos”: “Gafas y guardapolvo. En la mesa y en la silla. Santa Lucía y San Lázaro”²⁷⁸. Y toda la complejidad onírica del texto, con el tema central de la apropiación artística de estas vidas de santos contemporáneas, encuentra su relajación en estas tres últimas oraciones no verbales. Se trató de una representación de estudio de artista, que echa a volar la imaginación; no de un mundo onírico extrarreferencial.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 304.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 305.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 307.

En el caso del cuento "El antropófago" de Pablo Palacio, la fuente no evidente saturniana emerge en las últimas líneas: "Si yo creyera a los imbéciles tendría que decir: Tiberio (padre) es como Quien [sic] se come lo que crea"²⁷⁹. Las tres generaciones del cuento —Nicanor Tiberio, el matarife; Nico Tiberio, el antropófago; y Nico hijo, el desnarigado— se corresponden a las tres generaciones olímpicas: Urano-Saturno-Zeus. En la mitología griega, cada hijo debe vencer por turno al padre, para no ser devorado por él. En el cuento palaciano, Nicanor hereda junto con el nombre su oficio al hijo; y el último Nico, con una suavidad y docilidad poco frecuente entre matarifes, recibe los mordiscos de su padre en el rostro. Pero la interpretación tan filtrada y entredicha se anula, aparentemente, con la declaración final del narrador, que nos coloca en la incómoda bancada de "los imbéciles": si nosotros pensamos que el antropófago es como Saturno, es decir, como quien se come lo que crea, formamos parte de ese descalificado grupo. Con todo, existe otro nivel de interpretación posible. La palabra *creación*, presenta junto a la acepción de engendramiento, la acepción de obra artística. Piénsese si no cómo el *creador*, aparte de la divinidad, es el autor. Entonces, si oyéramos a "los imbéciles", nos quedaríamos únicamente con la lectura mitológica. Pero hay una lectura metaliteraria adicional: el narrador iconoclasta destruye cuando ironiza en la construcción de sus personajes desde la lógica

²⁷⁹ Palacio, *Un hombre...*, p. 44.

naturalista. "¡Qué culpa va a tener un antropófago! Menos si es un hijo de un carnicero y una comadrona..."²⁸⁰, "[la madre] tenía razones indiscutibles para creer que el niño era oncomesino, cosa rara y de peligros [...] porque quien se nutre por tanto tiempo de sustancias humanas es lógico que sienta más tarde la necesidad de ellas"²⁸¹ Sin embargo, no llega a comerse lo que crea, a devorar su historia al grado de destruirla, pues toda la composición ha abonado en el sentido de aproximarnos al antropófago, a individualizarlo.

El rotundo rechazo a la posibilidad de abreviar de la tradición es otra actitud común a la vanguardia. Aún el morigerado Benjamín Jarnés dice, en este sentido, en la nota preliminar a su novela *Paula y Paulita* (1929): "El espléndido pasado seguirá haciendo graves carantoñas al profesor y al erudito, pero el auténtico artista prefiere seguir andando sin volver la cabeza". Y proclama como ideal del arte, en elipsis vanguardista de proclama: "Desnudez. Punto de partida. Piscina. Lazareto".

Jarnés critica aquí específicamente la celebración centenaria de Góngora, promovida por la llamada "Generación del 27", que derivó de la imitación de "los garridos modos y los vetustos temas de Don Luis". Y se alegra del final de esta moda literaria: "Pero el centenario pasó, y

²⁸⁰ *Ibid.*, pp. 33-34.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 36.

con él tan curioso como poco fecundo mimetismo”²⁸².

Aprovechando este último término, otra posibilidad de enfrentamiento con la mimesis o imitación es la que brinda esta cita, donde ya no se plantea tomar de la realidad el material para la creación artística, sino de su *mimesis*: del arte; abriéndose la posibilidad de repetir la operación mimética o rechazarla, en esta relectura de la tradición.

Partir de una historia conocida para reformular es un riesgo que asumen con conciencia los vanguardistas al momento mismo de la escritura. En el mencionado cuento de García Lorca, reflexionando sobre el viajero pendiente de una voz que es el nuevo Lázaro, el narrador se permite una disquisición que, consideramos, alcanza el terreno metaliterario:

Le tuve gran lástima, porque sabía que estaba pendiente de una voz, y estar pendiente de una voz es como estar sentado en la guillotina de la Revolución francesa.

Tiro en la espalda, telegrama imprevisto, sorpresa. Hasta que el lobo cae en la trampa, no tiene miedo. Se disfruta el silencio y se gusta el latido de las venas. Pero *esperar una sorpresa, es convertir un instante siempre fugaz, en un gran globo morado que permanece y llena toda la noche*²⁸³.

“Esperar una sorpresa”, convertir lo fugaz en permanente, prescindir del automatismo y la espontaneidad para trabajar con materiales preexistentes, el aire fijo en un globo morado cuya oscuridad llena la

²⁸² Hasta aquí todas las citas corresponden a Benjamín Jarnés, *Paula y Paulita*, p. 26.

noche hasta confundirse con ella; el peligro de la indistinción entre la tradición y la obra nueva dentro de la voluntad paroxista de lo original y contra lo icónico que define a las vanguardias, parece una construcción límite a la que ellas apelan. La posibilidad metaliteraria devuelve tal vez la posibilidad de revisar la tradición con un sentido crítico y relativista, que desacraliza las fuentes y las redimensiona al nivel de los nuevos intentos.

²⁸³ Ródenas, *Proceder...*, p. 306. Mis cursivas.

2.2. El cambio en el "ritmo natural de la vida": las ficciones del amor

(*Amar, verbo intransitivo* de Mário de Andrade, "Entrada en Sevilla" de Pedro Salinas, "La Srta. Etc." de Arqueles Vela, "Ester Primavera" de Roberto Arlt, "Brujerías" y *Débora* de Palacio, *Cagliostro* de Huidobro, *O Anjo* de Jorge de Lima)

Baixam rápidos do Empíreo os anjos do Senhor, asas, muitas asas. Tatalam produzindo brisa fria que refrigera as carnes exasperadas do menino. As massagens das mãos angélicas pouco a pouco lhe relaxam os músculos espetados, Carlos se larga todo em beata postração. Os anjos roçam pela epiderme dele esponjas celestiais. Essas esponjas apagam tudo, sensações estranhas, ardências e mesmo qualquer prova de delito. Na alma e no corpo. Ele não fez por mal! São coisas que acontecem. Porém, a pesar de sozinho, Carlos encafifou.

Acham muita graça nisso os anjos, lhe passando nos olhos aquela pomada que deixa seres e vida tal-e-qual a gente quer. São Rafael nos céus escreve:

No. 9.877.524.953.407:

Carlos Alberto Sousa Costa.

Nacionalidade: *Brasileiro*.

Estado social: *Solteiro*.

Idade: *Quinze (15) anos*.

Profissão: *(um tracinho)*

Intenções: *(um tracinho)*

Observações extraordinárias: *(um tracinho)*

"REGISTRO DO AMOR SINCERO"²⁸⁴.

²⁸⁴ Mário de Andrade, *Amar, verbo intransitivo*, p. 70.

Rápidos bajan del Empíreo los ángeles del Señor, alas, muchas alas. Susurro de alas produciendo la fresca brisa que refresca las carnes exasperadas del chico. El masaje de las angélicas manos, poco a poco relaja los músculos atormentados y Carlos cae entero en una beatífica postración. Los ángeles pasan por su epidermis esponjas celestiales. Esponjas que todo apagan, sensaciones extrañas, ardores, e incluso cualquier prueba de delito. En cuerpo y alma. ¡No lo hace por mal! Son cosas que suceden. Sin embargo, pese a estar solo, Carlos se avergonzó.

Los ángeles sacan de eso gran placer, pasándole por los ojos esa pomada que deja los seres y la vida tal cual se quiere.

San Rafael en los cielos escribe:

No. 9.877.524.953.407:

Carlos Alberto Sousa Costa

Nacionalidad: *Brasileño*.

Estado civil: *Soltero*.

Edad: *quince (15) años*.

Profesión: *(un guión)*

Intenciones: *(un guión)*

Esta cita de *Amar, verbo intransitivo* (1927) de Mário de Andrade, establece el reconocimiento del amor de Carlos por Fräulein a partir de la extensión de un certificado. Al parecer se necesita de un papel escrito, avalado en una autoridad —qué mayor autoridad que un arcángel encumbrado en los cielos— para garantizar que se está enamorado. El personaje no es quien lo precisa, pues nunca llega a ver su propio registro, que se extiende más bien para los lectores de la novela. El “arcángel burócrata” llena un formato, extiende un número, a lo mejor estampa un sello.

La imagen misma del cortejo de ángeles irrumpiendo burlescamente en la intimidad del quinceañero para “calmarle una calentura”, “borrarle las huellas del delito en cuerpo y alma” —cuando se trata de una práctica masturbatoria por parte del adolescente— corresponde a una bufonada dadaísta. No hay antecedentes del cortejo celestial en la obra: ángeles y arcángel aparecen, repentinamente, convocados por el narrador, y desaparecen en cuanto su misión —textual— acaba.

La cédula de San Rafael merece comentario aparte. La billonaria cifra que corresponde a Carlos habla de un censo prolongado del amor, de generaciones enteras. Esta hipérbole numérica es, además, un recurso

Observaciones extraordinarias: (un guión)

“Registro de amor sincero” [*Amar*, pp. 36-37].

futurista: la combinación de las cifras en medio de las letras. El carácter de formato fijo se parodia también con la escritura de la edad del personaje en letras y números: “quince (15) años”; como suele hacerse por exigencias de cantidades importantes que podrían prestarse a confusión, propias de un cheque u otro documento bancario, por ejemplo. Los rubros no cubiertos por el adolescente —profesión, intenciones, observaciones extraordinarias— se llenan con una línea o raya que no aparece como tal en el texto, que por tanto resulta no un calco del documento original sino su traducción. El juego tipográfico que usa la parte final de este fragmento combinando itálicas, cursivas y versales centradas, de un menor puntaje que el resto del texto, genera la idea de un *collage*: la ficha emerge dibujada en medio de la novela²⁸⁵. Y, metonímicamente, reproduce el interrogatorio, donde el arcángel llevaría el solemne papel de las itálicas, y Carlos contestaría en el falsete de las cursivas y los paréntesis.

Esta combinación de vanguardia y temática angélica podría parecer del todo insólita. Sin embargo encontramos de primera ojeada varios otros ángeles en la literatura iberoamericana del período; pensemos por ejemplo, en: *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti (poemario, 1929),

²⁸⁵ En la obra aparecen otros textos que usan esta variante tipográfica: parte de un texto de canción (“Wiegenlied”, de Max Reger), un poema (“Du schönes Fischermädchen”, de Heinrich Heine), etc. Incluso el anuncio de “FIN” (al centro, en mayúsculas) del idilio aparece nueve páginas antes del fin de la obra.

"El boxeador y un ángel" y "Medusa artificial" de Francisco Ayala (el primero, titula el cuentario de 1929 donde se incluyen ambas narraciones), *Tres mujeres más equis* de Felipe Ximénez de Sandoval (novela, 1930), o bien en *O Anjo* de Jorge de Lima (novela, 1934). Sin embargo, la temática en sí poco dice del sentido de una obra. Campos semánticos radicalmente opuestos son los que abren, por ejemplo, los ángeles de Alberti y los de Andrade. El crítico inglés Charles M. Bowra, analizando los ángeles albertianos, considera que son "símbolos de potencias fuera del hombre, pero relacionados con los móviles secretos de su naturaleza"²⁸⁶. Pero es el "magistral dominio de la técnica moderna" de Alberti lo que para Bowra explica el éxito de estos ángeles:

If this experience had been expressed in a more regular and more harmonious form, it would have lost its most essential qualities. Just because it is so chaotic and so devastating it falls perfectly into an art which responds exactly to disordered states of mind and soul.²⁸⁷

Regresando a Andrade, no se concibe a estos ángeles como parte de una experiencia "caótica y devastadora", misma que correspondería más bien a los personajes. Más allá de la práctica onanista, la construcción de Fräulein y de Carlos, entre romántica y expresionista,

²⁸⁶ C.M. Bowra, "Sobre los ángeles", *The Creative Experiment*. Londres, Macmillan, 1949. Citado en Rafael Alberti, *Poesía escogida*. La Habana, Arte y Literatura, 1990. Ed. de Aitana Alberti León. Prólogo de Nicolás Guillén, Pp. 113-114

²⁸⁷ C. M. Bowra, "Rafael Alberti, *Sobre los ángeles*", en *The Creative Experiment*, p. 252. "Si esta experiencia hubiese sido expresada en una forma más regular y armoniosa, habría perdido sus cualidades más esenciales. Justamente porque es tan caótica y tan devastadora, encaja de modo tan perfecto en un arte que responde de manera exacta a estados desordenados de la mente y del alma" (Mi traducción).

se constituye de sucesivos momentos de arrebatos, a medida que la relación amorosa los consume. Recordemos en este sentido el postulado inicial de *Fragmentos de un discurso amoroso* de Roland Barthes. Revisando el concepto mismo de "discurso", dice Barthes:

Dis-cursus es, originalmente, la acción de correr aquí y allá, son idas y venidas, "andanzas", "intrigas". En su cabeza, el enamorado no cesa en efecto de correr, de emprender nuevas andanzas y de intrigar contra sí mismo. Su discurso no existe jamás sino por arrebatos de lenguaje, que le sobrevienen al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias²⁸⁸.

El amor parece no existir, aquí como en el romanticismo analizado por Barthes, fuera del discurso. En este sentido, el uso del flujo de conciencia —tan característico de esta novela— así como la focalización del narrador hacia dentro de los personajes —como discurso indirecto libre— y otros recursos modernos, permiten la expresión de los estados de conciencia desasosegados de los amantes, que tienen raptos de euforia y depresión, que gritan, se tropiezan, se sonrojan o se evitan:

Carlos não suportaria mais o malentendido, isso via-se. A angústia interior, imperiosa, aterrorizante, avisava-o também disso. Confessaria hoje agora já na lição. Será que Fräulein também percebera o desespero do menino? Acabava. A hora acabava. Carlos, respiração multiplicada sonora. E era verdade que esquecia-se das letras agora, Sehnsucht tinha agá ou não? Desejaria escrever rápido, acabar! Correr ao sol noutra calor!... Fräulein, com o braço esquerdo no espaldar da cadeira de Carlos, ponhamos, nas costas do rapaz, se despejou sobre ele, amoldada:

— Deixe ver.²⁸⁹

²⁸⁸ Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, SXXI, 1990. 8ªed., p. 13.

²⁸⁹ *Amar...*, p. 89.

Carlos no suportaría más el malentendido, eso se veía. La angustia interior, imperiosa, aterrorizante, también lo mostraba. Lo confesaría ahora mismo en la lección. ¿Acaso

En esta novela, los monólogos interiores aparecen en la focalización que hace desde el personaje el narrador único, heterodiegético, representado como un escritor. En este caso, de la descripción externa del desasosiego de Carlos ("eso se veía"), se pasa a su interior (a observar "la angustia interior, imperiosa, aterradorante"). La frase entrecortada ("Lo ayudaba. La hora se terminaba.") pertenece ya al flujo de conciencia del protagonista. Y luego viene el tono mismo de la narrativa de vanguardia: la construcción cubista, yuxtapuesta sin nexo ni verbo ("Carlos, respiración acelerada sonora"). Se retoma el flujo de conciencia ("Era verdad que ahora olvidaba las letras, ¿Sehnsucht llevaba hache o no? ¡Desearía escribir rápido, terminar! ¡Correr al sol con otro calor!") Que este discurso fragmentario y caótico se alterne con la conciencia ordenadora y hasta autorreflexiva del narrador, ("Fräulein, con el brazo izquierdo en el respaldo de la silla de Carlos, digamos, sobre los hombros del muchacho, se acomodó sobre él") o con un uso imperativo y contenedor de Fräulein en papel de maestra que revisa la tarea ("Déjeme ver") aumenta más su carácter de ruptura, por contraste. De tensión y distensión: el sofocón del chico es mitigado por la morosidad de la descripción, que corresponde al movimiento

Fräulein también había advertido la desesperación del muchachito? Lo ayudaba. La hora se terminaba. Carlos, respiración acelerada, sonora. Era verdad que ahora se olvidaba de las letras, ¿Sehnsucht llevaba hache o no? ¡Desearía escribir rápido, terminar! ¡Correr al sol con otro calor!... Fräulein, con el brazo izquierdo en el respaldo de la silla de Carlos, digamos, sobre los hombros del muchacho, se acomodó sobre él, amoldándose:

-Déjeme ver. [Amar, p. 59].

lento y controlado de Fräulein. Igual ocurre con el registro del arcángel, contrapuesto con la masturbación.

Volviendo a nuestro "registro de amor sincero", pensemos en la distancia enorme que se establece entre el tema y la expresión del mismo. El amor, tema incorpóreo y personalísimo *per se*, se vuelve tabulable, objeto de registro; y como tal cobra un carácter fáctico. Valga recalcar que el formulario se ubica en un punto de inflexión del *Idilio*, y además casi a la mitad física del libro: en el número 70 de un total de 148 páginas.

La ruptura se genera sobre todo por la oposición con el texto previo: de la absoluta levedad angélica —que se sostiene textualmente por la recurrencia léxica de términos etéreos: *Empíreo, asas, tatalam, anjos, brisa, angélicas, beata postração, roçar, esponjas, celestiais*— al peso de lo corpóreo humano que se le contrapone —*carnes, epiderme, músculos, mãos, ardências, olhos, pomada, massagens*— y corresponde al muchacho²⁹⁰.

De la iconología de San Rafael Arcángel casi nada se conserva en el

²⁹⁰ Esta dualidad recuerda de inmediato la tesis de Gustavo Pérez Firmat y las dos isotopías que califican en su momento a la vanguardia: lo etéreo frente a lo sólido. Ver en esta tesis, capítulo I, pp. 57-58. También puede leerse como la antigua dicotomía de lo "cristiano figural" frente a lo "humano criatural" (cf. Erich Auerbach, *Mimesis*. La Habana, Arte y Literatura, 1986. 1ª.ed. de 1946).

texto. A más del nombre, la pomada que los ángeles extienden sobre los ojos de Carlos sería el único atributo que se retoma de su aparición bíblica: a San Rafael se le atribuye la curación de la ceguera de Tobit a partir de la aplicación de la hiel del pez del Tigris en sus ojos, por recomendación del arcángel a Tobías (hijo de Tobit)²⁹¹. Aquí hay un uso invertido de la curación (San Rafael significa etimológicamente “el remedio de Dios”): la medicina angélica que se aplica a Carlos quita la visión en lugar de devolvérsela. La unción es descrita como capaz de dejar “los seres y la vida tal cual se quiere”. La frase coloquial “el amor es ciego” se cumple de algún modo, y al parecer la venda pasa de los ojos de Cupido —otro ángel de amor— a los del amante. Subyace también una posibilidad de lectura sicologista²⁹²: en el debate

²⁹¹ *Libro de Tobías*. Tob, 6-11.

²⁹² Las lecturas psicoanalíticas de la novela parten primeramente de las consideraciones que el texto se permite en su cuerpo, así como en la carta al redactor titulada “Acerca de *Amar, verbo intransitivo*” —que publica Andrade en diciembre de 1927 en el *Diário Nacional*, y recupera su editora, Telê Porto Ancona Lopez en la reedición de la obra (ca. 1981). Su postura en cuanto al psicologismo en literatura no deja de ser crítica:

«NÃO EXISTE MAIS UMA ÚNICA PESSOA INTEIRA NESTE MUNDO E NADA MAIS SOMOS QUE DISCÓRDIA E COMPLICAÇÃO.

O que chama-se vulgarmente personalidade é um complexo e não um completo. Uma personalidade concordante, milagre! Pra criar tais milagres o romance psicológico apareceu» (*Amar, verbo intransitivo*, p. 80)

«O livro está gordo de freudismo, não tem dúvida. E é uma lástima os críticos terem acentuado isso, quando era uma cousa já estigmatizada por mim dentro do próprio livro. Agora o interessante seria estudar a maneira com que transformei em lirismo dramático a máquina fria de um racionalismo científico” (“A proposito de *Amar, verbo intransitivo*», p. 153).

También la crítica ha leído esta novela de Andrade a la luz del psicoanálisis. Las lecturas de Freud por parte de Andrade se encuentran bien anotadas. A más de conocerlo de primera fuente (aunque en traducción francesa), es el primero en aplicar una lectura freudiana al estudio de la cultura negra en Brasil.

«Dentre os primeiros escritores modernistas, Mário de Andrade (1893-1945) é sem dúvida o principal estudioso das idéias de Freud. Filtradas por uma leitura leiga mas atenta, incluindo reinterpretações pessoais mas nenhuma incorreção, elas aparecem dezenas de vezes em seus textos teóricos e fundamentam seu entendimento do fenômeno da criação literária e artística. [...] Quanto do lançamento, seu romance *Amar, Verbo Intransitivo* (1927) é acusado de excesso de ‘freudismo’. Mário molda o principal personagem segundo a doutrina de Freud,

humano entre Eros y Tánatos, se sublima la pasión elevándola al concepto de "amor". El avergonzado joven solitario, enrojece a solas, y las frases que anteceden a este rubor parecen corresponder a su discurso focalizado por el narrador: "¡No lo hace por mal! Son cosas que suceden...".

Evocando algo más del relato bíblico que habla de Rafael Arcángel, en el ya mencionado "Libro de Tobías", a su participación se debe, a más de la recuperación de la visión por parte de Tobit, el hallazgo de una buena esposa para Tobías, y de un buen marido para Sara. San Rafael interviene también directamente en la lucha contra el demonio Asmodio (lo espanta de junto a Sara, ya mujer de su protegido, y lo encadena en las regiones altas de Egipto). Se lo ha llegado a identificar también con el ángel que ilumina a Eliecer, el mayordomo de Abraham, al momento en que escoge a Rebeca para mujer de Isaac, el hijo de su patrón (Gén, 24. Cf. *Nueva Biblia de Jerusalén*, comentarios al libro de Tobías). En ambos casos se trata de matrimonios afortunados, dentro de la fe judaica, entre iguales (de hecho, las dos parejas resultan ser parientes cercanos). No ocurre así en esta novela.

além de citar aqui e acolá conceitos dele e incluir uma blague com seu nome. De alguma forma as críticas o incomodam, porque faz cortes antes da segunda edição, para amenizar a presença freudiana». (De la página de internet *Estadão.com.br*, acerca de la exposición *Brasil: Psicanálise e Modernismo* realizada en el MASP. Curadores Olívio Tavares de Araújo, Maria Ângela Gomes Moretzsohn e Leopold Nosek. Cf. <http://www.estadao.com.br/divirtase/especial/freud/index.htm>)

Valga anotar que la reedición se hace siempre a partir de la 2ª. edición, de 1944, que es la que aquí consultamos.

En la angeleología brasileña más que en ninguna otra, hay una vinculación directa entre San Rafael y el amor sincero²⁹³. Es a quien toman como patrono quienes desean llegar a una unión matrimonial en pureza. Tobías resume esto al decir en oración, como parte de sus votos nupciales, que se trata de tomar compañera “con recta intención y no buscando el placer”. En un sentido semejante de no escindir amor físico de amor espiritual, Fraulein explica a la madre de Carlos su

²⁹³ Véanse por ejemplo las siguientes oraciones que se le dirigen, recordando que en el relato bíblico, el Arcángel asiste como aliado de amor tanto a Tobías como a Sara, por lo que se explica que tanto hombres como mujeres le dirijan sus ruegos. Se trata de un uso popular al que apela Andrade, más que de uno de prescripción canónica.

ORAÇÃO DE SÃO RAFAEL: ORAÇÃO PARA OBTER OU CONSERVAR O AMOR DE UM

HOMEM

Em nome do + Pai, do + Filho, do Espírito + Santo, Senhor + Deus, Misericordioso + Onipotente + Jesus e + Eterno.

[...] Glorioso Anjo São Rafael, vós que sois o patrono das criaturas que amam com sinceridade, intercedei em meu favor junto ao trono do Altíssimo, vós que estais sempre presente diante do Trono do Onipotente. Afastai das más companhias, desviái-o dos caminhos da perdição, tomái-o meu amigo fiel e sincero. São Rafael, tocaí-lhe o coração, iluminai-lhe a mente para que veja nesta vossa humilde devota a criatura que lhe dará felicidade, na terra e que depois de cumprimos a nossa missão na terra possamos juntos, no céu, entoar louvores a Deus + à sua infinita bondade e misericórdia. Rezar com uma vela acesa, que não se apaga, depois da oração.

ORAÇÃO PARA OBTER E CONSERVAR O AMOR DE UMA MULHER

Em nome do + Pai, do + Filho, do Espírito Santo. Aleluia, Aleluia. Hierarquias angélicas, que habitais as esferas celestes eu vos saúdo. implorando o vosso auxílio. Vós que incendiais as almas com o fogo do vosso amparo universal, vinde em meu Socorro. Assim seja.

São Rafael, sede propício à minha prece, concedeime a graça de estar sempre dentro do coração da minha amada Que as minhas súplicas sejam ordens ao seu coração. O meu olhar seja encantador e dominador. As minhas palavras tenham o poder de alegrá-la. Que ela se sinta feliz em minha companhia. São Rafael descei do Oriente, ide ao Ocidente, trazei a luz do astro radiante, acendei os astros no céu. São Rafael, sede o meu protetor. Em nome do + Pai, do + Filho, do Espírito + Santo. Assim seja. Um Credo, um Padre-Nosso.

Cf. <http://www.marcoscartomante.hpg.com.br/oracoes.htm>

participación como iniciadora del primogénito:

É certo que o senhor Sousa Costa me tomou para que viesse ensinar a Carlos o que é o amor e evitar assim muitos perigos [...] Vim ensinar o amor como deve ser [...] O amor sincero, elevado, cheio de senso prático, sem loucuras. Hoje, minha senhora, isso está se tornando uma necessidade desde que a filosofia invadiu o terreno do amor! [...] Pela influência às vezes até indireta de Schopenhauer, de Nietzsche... embora sejam alemães. Amor puro, sincero, união inteligente de duas pessoas, compreensão mútua. [...] É isso que eu vim ensinar pra seu filho, minha senhora. Criar um lar sagrado!²⁹⁴

Contratada por el dueño de casa para encargarse de la iniciación sexual del primogénito, la institutriz alemana realiza el trabajo según sus propias convicciones: el joven debe enamorarse de ella, no sólo deseirla. La iniciación lo será a un amor "sincero, elevado, lleno de sentido práctico, sin locuras". Fräulein Else culpa de la perversión de esta unidad amorosa de cuerpo y alma —imprescindible para formar el "hogar sagrado" que propugna como ideal del amor ante la madre de Carlos— a la filosofía moderna metida en asuntos amorosos. En seguida se revelan los nombres de los culpables: Schopenhauer y Nietzsche —por más alemanes que sean, insiste la por lo demás germanocéntrica institutriz, rebasada aquí por el sentido de lo justo por encima de su nacionalismo—; según una concepción más integral del

²⁹⁴ *Amar...*, pp. 77-78.

Es cierto que el señor Sousa Costa me tomó para que viniese a enseñar a Carlos lo que es el amor y evitar así muchos peligros [...] He venido a enseñarle el amor como debe ser [...] El amor sincero, elevado, lleno de sentido práctico, sin locuras. Hoy, señora, eso se va volviendo una necesidad ¡desde que la filosofía ha invadido el terreno del amor! [...] Por influencia, en ocasiones hasta indirectas [*sic*] de Schopenhauer, de Nietzsche... aunque sean alemanes. Amor puro, sincero, unión inteligente de dos personas, comprensión mutua. [...] ¡Eso vine a enseñar a su hijo, señora! ¡A formar un hogar sagrado!" [*Amar*, p. 46].

amor que la escisión neoclásica y romántica que alinea a las mujeres según dos tipos antagónicos: las desposables o las amantes. Pero también conforme una noción higiénica: el papel de la institutriz como iniciadora del joven paulista es doble, según Renato Aloízio de Oliveira Gimenes,

ela irá dirigir a sexualidade do rapaz contra os perigos da cidade (corporificado no preconceito e na forma estereotipada com que Elza se refere às prostitutas) e salvaguardar a pureza moral do corpo físico e social da nova geração da burguesia²⁹⁵.

Parecerían existir muchas razones para convertir esta práctica usual de las clases adineradas del São Paulo de los años veinte en práctica ascética, e incluso en misión "civilizadora":

É sempre bom lembrar que, desde novembro de 1918, estava funcionando oficialmente; Sociedade de Eugenia de São Paulo, com sede na Sociedade de Medicina e Cirurgia. Os participantes, ... perseguiram mudanças no Código Civil propondo restrições aos casamentos. Realizando reuniões regulares durante toda a década de 1920, os médicos eugenistas propuseram ao Congresso Constituinte, já nos anos iniciais do Estado Novo, a instauração de uma política de saúde pública que facilitasse o casamento precoce entre indivíduos considerados "eugenizados" e que impossibilitasse a união entre pessoas com "maus genótipos" ou degenerações "físicas e morais" que pudessem por em risco a pureza racial da nação. O resultado desses esforços se corporificou em uma expressão que qualquer casal de hoje em dia conhece: exame pré-nupcial. Sem dúvida, muitos desses enunciados condenavam nossa origem de fusões raciais entre negros, índios e ibéricos. Intrometer-se na transitividade do verbo amar é, pois, uma questão de saúde pública e de investimento político no futuro da nação...²⁹⁶

²⁹⁵ "ella irá a dirigir la sexualidad del muchacho contra los peligros de la ciudad (corporificados en el preconceito y en la forma estereotipada con que Elza se refiere a las prostitutas) y salvaguardar la pureza moral del cuerpo físico y social de la nueva generación de la burguesia" (Laboratório Interdisciplinar de Tecnologias Educacionais, *Revista ENTRETEXTOS ENTRESEXOS No.3*, 1999) "GEISH", <http://www.lite.fac.unicamp.br/grupos/geish/mario.htm>).

²⁹⁶ *Idem*. "Siempre es bueno recordar que, desde noviembre de 1918, estaba funcionando oficialmente la Sociedad de Eugenia de São Paulo, con sede en la Sociedad de Medicina y

Revisando en otros textos la temática del amor en la narrativa de vanguardia, parecería que el ideal amoroso, en general, se conserva femenino, conforme a la convención del canon occidental. Los narradores son personajes masculinos, o la focalización se da a partir de la mirada de ellos. Entonces el "eterno femenino" llega a aparecer, con nombres ideales como el de la "bienamada" (la Bem-Amada de *O Anjo*, de Jorge de Lima, 1934). Esta actitud veneradora de la mujer, de larga tradición en Occidente, es asumida como parte del ideario surrealista; así que en general los narradores iberoamericanos la toman mediada por la actualización que de ella hace este movimiento.

Pero la visión surrealista del objeto amoroso, a más de contemplativa y veneradora, suele tener visos oníricos y mórbidos:

1917, 18, 19, 20. Ora, se deu que o adolescente viu uma mulher morta.

Cirugía. Los participantes, ... perseguían reformas al Código Civil proponiendo restricciones en los casamientos. Realizando reuniones regulares durante toda la década de 1920, los médicos eugenistas propusieron al Congreso Constituyente, ya en los años iniciales del Estado Novo, la instauración de una política de salud pública que facilitase el casamiento precoz entre individuos considerados "eugenizados" y que imposibilitase la unión entre personas con "malos genotipos" o degeneraciones "físicas y morales" que pudiesen poner en riesgo la pureza racial de la nación. El resultado de esos esfuerzos se corporeificó en una expresión que cualquier pareja de hoy conoce: examen pre-nupcial. Sin duda, muchos de esos enunciados condenaban nuestro origen de fusiones raciales entre negros, indios e ibéricos. Entrometerse en la transitividad del verbo amar es, pues, una cuestión de salud pública y de investidura política en el futuro de la nación".

Otra referencia de Mário de Andrade respecto a la "eugenia" o "eugenesia", aparece en su poema "Louvação da tarde", donde ironiza con la idea de la seudociencia: "Tarde incomedurável, tarde vasta, / Filha de sol já velho, filha doente/ De quem despreza as regras da Eugenia". ("Tarde incomedurable, tarde vasta, / Hija del sol ya viejo, hija enferma/ De quien desprecia las reglas de la Eugenia"). Ver, Antonio Candido, "Un poema itinerante de Mário de Andrade", en *Ensayos y comentarios*. Campinas, SP, Unicamp/FCE, 1995, p. 262. Citamos el fragmento de poema del ensayo de Candido, según la traducción de Rodolfo Mata).

Ela parecia dormir. Pairava um ar de volúpia no rosto e na atitude do cadáver. Herói achou linda a morta, aquele sono largado, aquela expressão paralisada numa juventude que estancara em pleno gosto da vida. Pois uma expressão rara de gozo ainda repuxava o beijo polpudo da moça morta.²⁹⁷

La Bien-Amada inasible, perfecta por intocable, sigue correspondiendo a un imaginario femenino pre-moderno. Sin embargo, la construcción de la amada ideal escapa con mucho del lugar común: en Herói, pintor de total sinceridad con su arte, la sensibilidad lo guía para lograr el inusual retrato de la mujer que anhela y desconoce:

O ... quadro era a Bem-Amada. (Quadros sem dísticos no catálogo.)

O sexo em triângulo negro. Ombros hieráticos.

Era tudo uma usina de emoções grandiosíssimas.

Volume e cor chocavam tanto e o conjunto avultava tão sério e tão desagradável que emudeciam logo os camaradas que vinham sorrindo [...]

Que significa? Que significa?, perguntavam.

Mas todos estavam achatados diante da enorme tela. (Aliás, a grosseria da arte de Herói só se movia bem dentro de painéis enormes.)

O Herói fizera-o com o subconsciente preso à atitude da morta que vira na meninice. Coisas do jogo desconhecido de suas hereditariedades, obsessões, taras familiares, memória de homem cristão.

Um violoncelo berrava naquelas cores, naqueles volumenes, naquela mística, só para crente de sensibilidade bem sincera.

(Que significa? Que significa?, sibilavam.)

Aquilo era uma mulher mas não imitava absolutamente uma mulher porque era justamente a Bem-Amada do pintor.

Se ele quisesse fazer as bem-amadas daquele público, teria composto mulheres à-toa, anatomias, nus-artísticozinhos, libidinagens. Prazer de marafonas para o respeitável público.

A tela imensa — verdadeiro *building* em que só cristãos de inteligência

²⁹⁷ *O Anjo*, pp. 12-13.

“1917,18, 19,20. Ahora, se díó que el adolescente vío una mujer muerta. Parecía dormir. Reinaba un aire de deseo en el rostro y la actitud del cadáver. Herói halló linda a la muerta, aquel sueño entregado, aquella expresión paralizada en una juventud que se estancara en pleno gozo de la vida. Además, una expresión rara de gozo asomaba aún en el labio carnoso de la muchacha muerta.”

pronta se podiam mover com os otis de suas intuições — era uma mulher.

Não imitava absolutamente uma mulher, porém traduzia uma sensação sexual cerebral transmitida do interior para o ambiente.

Um grave fundo místico confundia cores e linhas, se confundindo nas molduras²⁹⁸.

La obra de un pintor al interior de la novela habla de una *abismación de la enunciación*²⁹⁹. Este retrato constituye de algún modo un arte poética. Si hay una equivalencia que se desplaza de lo representado a la representación, el paralelo se da entre el cuadro y la novela que leemos y, por tanto, entre Herói pintor y Jorge de Lima escritor. Así el retrato, como la novela *O Anjo*, se concibe como una “usina de emociones grandiosísimas”, imagen futurista del arte mecanizado, maquinólatra. La novela, fábrica de emociones. Inmediatamente, una

²⁹⁸ *O Anjo*, pp. 19-20. Mi traducción:

El...cuadro era la Bien-Amada. (Cuadros sin dísticos en el catálogo).

El sexo en triángulo negro. Hombros hieráticos.

Era toda una usina de emociones grandiosísimas.

Volumen y color chocaban tanto y el conjunto se volvía tan serio y tan desagradable que enmudecían luego los camaradas que venían sonriendo [...]

¿Qué significa? ¿Qué significa?, preguntaban.

Mas todos estaban achatados delante de la enorme tela. (De hecho, la grosería del arte de Herói sólo se movía bien dentro de paneles enormes.)

Herói lo haría con el subconsciente preso en la actitud de la muerta que viera en la niñez. Cosas del juego desconocido de sus atavismos, obsesiones, taras familiares, memoria de hombre cristiano.

Un violonchelo berreaba en aquellos colores, en aquellos volúmenes, en aquella mística, sólo para el creyente de sensibilidad bien sincera.

(¿Qué significa? ¿Qué significa?, sibilaban).

Aquello era una mujer, mas no imitaba absolutamente a una mujer porque era justamente la Bien-Amada del pintor.

Si él quisiese hacer las bien-amadas de aquel público, habría compuesto mujeres al azar, anatomías, desnudos artísticos, libidinajes. Placer de meretrices para el respetable público.

La tela inmensa —verdadero *building* en que sólo cristianos de inteligencia pronta se podían mover con los impulsos de sus intuiciones— era una mujer.

No imitaba absolutamente a una mujer, sin embargo traducía una sensación sexual cerebral transmitida del interior para el ambiente.

Un grave fondo místico confundía colores y líneas, confundándose en las molduras.

²⁹⁹ Siempre según la clasificación de Dällenbach, incluida en el capítulo 1.

composición cubista la describe: "volumen y color chocaban tanto y el conjunto resultaba tan serio y tan desagradable que (el público) enmudecía..."³⁰⁰. Más adelante aparece el surrealismo, la influencia del subconsciente que saca del autor recuerdos de tiempos de infancia (la muerte). Y el naturalismo, con el peso del lastre genético: "Cosas del juego desconocido de sus atavismos (hereditariades), obsesiones, taras familiares...". El creacionismo en cuanto crear desde el intelecto y la subjetividad, y no desde la realidad externa, aparece también: "Aquello era una mujer, mas no imitaba absolutamente a una mujer porque era justamente la Bien-Amada del pintor". "No imitaba absolutamente a una mujer, sin embargo traducía una sensación sexual cerebral transmitida del interior para el ambiente". La "sensación sexual cerebral" parece estar en consonancia con el "ciclo de los nervios" del que habla Huidobro en su "Arte poética" (*El espejo de agua*, 1916), mientras "el músculo cuelga, / como recuerdo en los museos". Esta idea final de crear sin imitar directamente, traducir del sentimiento al intelecto, para mantener la pureza del arte según el ideario cubista, resulta el ideal de este nuevo relato.

Otro elemento que emerge de este texto es la relación antagónica creador-público. "Si hubiera querido hacer las bienamadas de aquel público, habría compuesto mujeres al azar, anatomías, desnudos

³⁰⁰ En esta relación de intercambio literatura-pintura, los *cellos* ponen la nota musical con "berridos sinceros" de colores y volúmenes.

artisticones, libidinajes”, “La tela... en que sólo cristianos de inteligencia pronta podían moverse...”, “¿Qué significa?”³⁰¹, se preguntan insistentemente los espectadores, como se lo podían preguntar ciertos lectores inadvertidos ante obras de vanguardia como esta novela que leemos, o bien algunos escuchas ante las composiciones vanguardistas. La inadecuación y la confrontación de público y artistas en estos años es definidora de la época³⁰².

En *O Anjo* como en *Amar...*, las relaciones de pareja son desafortunadas. El personaje mutilado de Herói halla el ideal sólo cuando ya no podrá consumir la relación: en la enfermera que lo atiende en el hospital, donde convalece, mutilado y ciego después de un intento de suicidio. En la novela de Mário de Andrade, el mismo título habla de la imposibilidad de trascendencia o comunicación a través de la relación amorosa. En la medida en que no se puede completar la acción hacia el objeto (“amar a alguien” se vuelve “amar” a secas), el verbo amar se conjuga de manera intransitiva (Carlos ama, Fräulein ama), sin pasar la acción de un sujeto a su objeto, ni mucho menos volverse recíproca. No puede trascender.

Analizando este carácter del “error gramatical” que aporta el título, dice

³⁰¹ Es importante el énfasis que da a esta interrogación la reiteración cuádruple en el fragmento señalado.

³⁰² Como ya se ha visto respecto a los postulados orteguianos de *La deshumanización del arte* en el capítulo anterior.

el crítico brasileño Renato Aloizio de Oliveira Gimenes ("Mário de Andrade e a Gramática da burguesia: para uma releitura de *Amar, verbo intransitivo*"):

Amar implica, necesariamente, em um fluxo de afeição e de desejo com relação a algo — seja a outrem, seja ao próprio sujeito, e pressupõe um canal aberto para a interação amorosa [...] *Amar, Verbo Intransitivo* sería a narrativa crítica dessas ingerências que bloqueiam e disciplinam as formas do fluxo amoroso³⁰³.

El papel de la magia es algo que debe resaltarse dentro de esta tónica amor-escritura-representación artística. La novela *Cagliostro* (1934) de Vicente Huidobro explora a partir de la figura del famoso mago y alquimista, "[h]ábil charlatán, médico y ocultista italiano..., nacido en Palermo y muerto... cerca de Roma (1743-1795)"³⁰⁴, en la vinculación de magia y amor³⁰⁵. En este caso, la rendición amorosa se logra sólo a través de la hipnosis: Cagliostro consigue el sometimiento de la altanera marquesa Eliane de Montvert, para el príncipe Rolland de este modo:

Antes de que Eliane tenga tiempo de decir la primera palabra, Cagliostro, avanzando hacia ella, levanta una mano y con el gesto de alguien que rociara con sus dedos un líquido en el aire, la hipnotiza y le

³⁰³ "Amar implica, necesariamente, en un flujo de afección y de deseo en relación con algo — sea a otro, sea al propio sujeto, y presupone un canal abierto para la interacción amorosa [...] *Amar, verbo intransitivo* sería la narrativa crítica de esas ingerencias que bloquean y disciplinan las formas del flujo amoroso".

³⁰⁴ Vicente Huidobro, *Obras completas*, tomo 2, p. 185.

³⁰⁵ Valga recordar que magia, alquimia y amor son términos ligados en la estética surrealista.

ordena:

-Y bien, la más bella y la más caprichosa divinidad de la corte de Francia, yo os ordeno amar a mi amigo el príncipe Rolland.³⁰⁶

Pero esta relación impuesta contra la voluntad de la otra, no prospera ni dura. Así no sólo que Eliane no llega a recibir ni un beso del príncipe antes de que la hipnosis sea detenida por una magia liberadora más fuerte que la de Cagliostro³⁰⁷, sino que Lorenza, la esposa de Cagliostro, retenida a su lado por la fuerza de la hipnosis, le teme y lo detesta. El mago suele utilizarla como vidente en estado hipnótico. La virginidad de Lorenza parece requisito para esta mediación, por lo que Cagliostro ha preferido no consumir el matrimonio. El castigo final de parte de los rosacruces —logia secreta que al inicio de la novela acoge al mago como nuevo Gran Rosacruz— parece justo, porque Cagliostro, anteponiendo a su designación el amor a una mujer y, sobre todo, el ansia de poder, se ha descuidado como guardián de los secretos y, por su descuido, se ha producido el arresto de cinco rosacruces. Así, ni la palabra ni la magia parecen conducir a un lugar confiable, cuando sustituyen al amor libre y espontáneo, que es

³⁰⁶ *Cagliostro*, p. 219.

³⁰⁷ Comienza el idilio artificial. El príncipe, como si olvidara el artificio que le ayuda, se muestra loco de júbilo, creyéndose acaso un conquistador leal:

«¡Oh amor! ¿En cuál rincón del mundo no estás presente y cuáles son las armas que escapan a tus deseos? [...]»

En el instante en que las dos bocas van a tocarse, aparece Marcival detrás de ellos. No se sabe si es su cuerpo o su sombra la que extiende las manos sobre las dos cabezas y detiene, con ese solo gesto, el choque de las bocas.

Su voz, como la voz grave y opaca de un fantasma, dice:

-Seguid vuestro camino libremente y que nunca una fuerza extraña venga a *cambiar el ritmo natural de la vida*.» (*Cagliostro*, p. 219. Nuestras cursivas resaltan el origen de la frase que intitula este apartado).

definido por el narrador como “la única cosa indispensable, la única fuerza invencible, la única palanca que puede cambiar los mundos”³⁰⁸.

La relación entre la magia y la escritura y, metonímicamente, entre el mago y el escritor, se sustenta también de manera metaficcional en la novela:

Todo el *poder extraordinario* de este hombre debe atribuirse [...] a que era un *hábil charlatán*, un prestidigitador de primer orden; las *maravillas* que de él se cuentan deben ser atribuidas [...] a la *sugestión colectiva* [...] Es decir que este *magó charlatán* [...] obraba verdaderos milagros debidos sólo a la sugestión colectiva; por lo tanto no eran verdaderos milagros, sino *falsos milagros*, *milagros fingidos*. *Hacia creer que fabricaba oro*, *hacia creer que poseía la piedra filosofal*, *hacia creer que engrosaba las piedras preciosas*, etc.

Curioso argumento es éste que, queriendo destruir hechos maravillosos, los explica por medio de otros hechos no menos maravillosos... Porque es innegable que *un hombre que tiene el poder de sugestionar a toda una colectividad para hacerle ver lo que él quiere que vea es*, por lo menos, *tan extraordinario como el hombre que fabricara oro*, que alargara la vida o hiciera crecer las perlas, y que este hecho es tan maravilloso como los otros³⁰⁹.

El poeta-demiurgo creacionista puede encontrar un semejante fácilmente en el narrador-mago que aquí se defiende. El “mago charlatán”, aquel que “tiene el poder de sugestionar a toda una colectividad”, es el que “finge milagros” (hay que recordar que “lo fingido”, “lo ficticio”, “la ficción”, tienen una misma raíz), y “hace creer” a los otros que posee la piedra filosofal —la inventiva absoluta, la creación de novedad a ultranza, según pretendía el mismo Huidobro— propone aquí al autor-mago como paralelo del autor extratextual.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 238. Mis cursivas.

En el primer relato de los dos que forman el cuento "Brujerías" de Pablo Palacio, un hombre en busca de un filtro de amor va con una bruja, que se enamora de él. La desdeñada hechicera elabora un filtro para vengarse del desprecio de su cliente. De que la rival y él tomen los preparados al mismo tiempo resulta la siguiente transformación:

La muchacha dio un salto del balcón abajo y se dirigió donde su dueño, quien sintió que unas extrañas prolongaciones le brotaban por los poros del cuerpo.

[...] El desdichado no pudo dar un paso más: vio que se le despedazaban los vestidos y una multitud de hojas frescas le salían del cuerpo. Se le erizaron las arterias inferiores y, taladrándole con furia los pies, desaparecieron en la tierra. Un brazo se le hundió en el tórax y le salió por la cuenca de un ojo, cargado de ramas. Se estiró sobre una sola pierna; se abombó; crujió bajo el viento; echó raíces fuertes; dio un gran grito.

Y la muchacha, como estúpida, agrandó los ojos y se quedó mirando el árbol.³¹⁰

La transformación vegetal está conformada eclécticamente de elementos vanguardistas: precisión cuantitativa futurista, imagen creacionista de lógica propia y verosimilitud interna, mutilación de los cuerpos atemorizadora y onírica del surrealismo. El gozo del narrador, a más del deleite de este hechizo, aparece sobre todo cuando piensa y describe lo no acontecido³¹¹. Reflexiona, por ejemplo, sobre la

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 185.

³¹⁰ *Hélice I* (3-4), mayo a julio de 1926; corregido en la edición del libro de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés*, 1927, pp. 49-50.

³¹¹ La vinculación con la magia abre la posibilidad de una lectura hermética, unívoca. En este sentido, el autor sería un "iniciado", hablando para otros iguales. Ver en este sentido el estudio de Gilda Holst "Pablo Palacio y un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos" (P. Palacio, *Obras completas*. París: Archivos, UNESCO, pp. 414-429).

verdadera poción que debió haber usado el joven, en lugar de ir con la bruja:

Andaba a caza de un filtro; de un filtro de amor; de uno de esos filtros que ponen en los libros ocultistas:

«*Para obtener los favores de una dama*

Tómese una onza y media de azúcar cande, pulverícese groseramente en un mortero nuevo haciendo esta operación en viernes en la mañana, diciendo a medida que machacareis: *abraxas abracadabra* [...]»

Pero este muchacho no estaba al tanto de los grandes secretos ocultistas y buscaba una bruja que le confeccionara la bebida maravillosa.

Bastaba con facilitarle los *Admirables secretos de Alberto el Grande* y el *Heptamerón* compuesto por el famoso mágico Cipriano e impreso en Venecia el año de 1792 por Francesco Succonni. Lo de los filtros es elementario en ciencias mágicas.³¹²

El narrador divaga también acerca de qué hubiera ocurrido si la bruja se hubiese decidido a darle una poción para que correspondiera su amor:

Yo no sé cómo la bruja no hizo una barbaridad, como darle a beber del filtro:

«*Para obtener los favores de un hombre*»

y hubiéramos tenido la aventura más divertida. La aventura de dos piernas nudosas, arrugadas, retorcidas y de dos piernas jóvenes que habrían hecho el contraste estético por excelencia.

Pero lo que más me habría gustado sería sin duda esa magnífica elegía de las bocas, para usar los términos de los literatos finados. Figúrense los ustedes al muchacho enamorado de la vieja, besándola

³¹² Pablo Palacio, "Brujerías". En *Hélice*, I:3, mayo de 1926, p. 11.

vorazmente la boca hedionda acorazada por dos caninos amarillos y extasiándose ante sus ojos pitarrosos y encharcados. Oigan Uds. los quejidos amorosos de la estantigua, y las palabras dulces, y los reproches, y el crujido de los huesos [...] y vean las babas [...] ¡Y véanlo a él! ¡Sobre todo a él!³¹³

Valga recalcar el carácter de predominio de lo no acontecido frente a los acontecimientos en esta escritura. "Oigan ustedes los quejidos... Y véanlo a él". Los lectores se asoman al relato más que a la historia.

* * *

Si acabamos de ver cómo la relación amorosa en ocasiones resulta tan compleja que para llevarla a buen término los enamorados no correspondidos creen precisar de la magia o de la hipnosis, en otras narraciones no intervienen los poderes sobrenaturales, sino prácticas de enunciación de alcance más cotidiano. En el cuento "Ester Primavera", del argentino Roberto Arlt, es interesante revisar el papel que juega la mentira como metatextualidad en la ficción de amor. Ester confiesa haber mentido a su novio anterior. El narrador le miente a ella que es casado, para no verse en la necesidad de entablar un noviazgo³¹⁴; para contar con una mentira más consistente, el narrador copia la vida de un conocido, ése sí casado. Y, finalmente, el mismo narrador elabora un documento que los distanciará para siempre:

³¹³ *Idem.*

³¹⁴ El cuento fue publicado por primera vez en 1928; reeditado en *El jorobadito*, 1932.

Entonces pedí recado de escribir y redacté la carta más infame que nunca haya salido de entre mis manos. Mi ferocidad y mi desesperación acumulaban ultraje sobre ultraje, tergiversaba hechos que ella me había narrado, exaltaba detalles de su vida que sugerirían a un tercero que no conociera nuestras relaciones la idea de una intimidad que nunca había existido, y limaba los insultos para hacerlos más atroces e inolvidables, no con palabras groseras, sino escarneciendo su nobleza, retorciendo sus ideas, abochornándola de tal forma por su generosidad que de pronto pensé que si ella pudiera leer esa carta se arrodillaría ante mí para suplicarme que no la enviara. Y sin embargo, era inocente.

Y como sabía que en ese momento no se encontraba en su casa y sí en la calle conversando con otro, se la envié en la certeza de que la recibiría la madre o el hermano, que no podrían dudar de lo que estaba allí escrito, pues las citas se referían a sucesos que sólo por ella yo podía conocer.³¹⁵

Mientras la mentira de copiar la vida de otro —el casado— constituye, metatextualmente, un arte “imitativa”, realista, que reproduce mediante el calco la realidad externa; la carta fingida es una verdadera creación de vanguardia no referencial. Rasgos de esta historia interna, como la *sordidez*, la *exageración*, las *situaciones límite*, resultan también característicos del expresionismo en que se inscriben los textos de Arlt. La carta funciona como un verdadero relato aludido: crea una trama, un personaje —en tanto Ester, desfigurada, receptora y protagonista de la carta, no coincide con el personaje homónimo del cuento— y construye un discurso de tono confidencial. Su autor se preocupa de hacer un escrito verosímil, aprovechando para su creación la información que las conversaciones con la amiga le han

³¹⁵ “Ester Primavera”, en Roberto Arlt, p. 137. En *El jorobadito. Novelas completas y cuentos de Roberto Arlt*. Tomo III. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1963.

proporcionado. El cuidado del mentiroso por su obra es absoluto. Le preocupan incluso las "condiciones de recepción", su lector virtual: la carta tiene como lector representado a Ester, pero ha sido escrita en realidad para la parentela, los terceros; el ruido que haga el portador de la misma debe impedir cualquier discreción y desvío. La comunicación parece eficaz; el manejo composicional es evasivo, y no conocemos el texto mismo de primera fuente, ni presenciamos la reacción de los destinatarios. Contamos sólo con las conjeturas del muy parcializado narrador, y con el silencio final de Ester: la siguiente vez que se encuentran ella sigue de largo, con el rostro descompuesto.

La presencia de esta *abismación en el enunciado* tiene muchos elementos que merecen un comentario. El escrito "tergiversado", "acumulado", "exaltado", "retorcido", como califica el narrador autor de la carta, parece hablar también del relato que leemos: el desasosiego del tísico desahuciado, su relato siempre interrumpido que oscila entre el presente gris del sanatorio de Ucul, y el recuerdo luminoso de la joven en un soleado Buenos Aires, se alternan continuamente. Esta combinación de los dos planos —lo grotesco y lo elevado, lo distópico y lo utópico— construye al cuento dentro de una estética del contraste propia también del expresionismo —en su apropiación de varios elementos románticos³¹⁶. Los lectores del cuento debemos tomar un

³¹⁶ Para una comprensión de la presencia del romanticismo en las vanguardias, ver Renato Poggioli, *A Theory of the Avant-Garde*.

papel activo, leer entre líneas, recomponer las dos historias; proceso bastante parecido a la actividad —física— de los parientes de Ester al leer la carta. La ofensa atroz infligida a la joven, misma que aparece anunciada ya en la primera página del relato, se revela apenas en la número 17 de un total de 20, precisamente en el contenido de esta carta, que ocupa así un papel central a nivel de la trama. Los elementos de la realidad son aprovechados para mostrar su cara más sórdida y distorsionada en la ficción, no para calcarla. Y esto —más allá de una posible calificación moral— parece resultar una exitosa estrategia retórica.

Lo que parecería la conducta de un loco —hacerse odiar de la mujer elegida, en lugar de tratar de lograr su amor— se explica en el texto de manera naturalista, como secuela inevitable de la enfermedad: los tísicos suelen ser perversos, enconándose con los allegados, dice el “enfermo siete”. Pero al ser un argumento no del narrador omnisciente heterodiegético del naturalismo hablando de un tercero —el personaje— sino de un desasosegado personaje del que sabemos que suele mentir, y que aquí habla acerca de sí mismo, resulta una versión al menos poco confiable³¹⁷. Leído junto con otras narraciones de Arlt del mismo libro, el escape de los noviazgos que puedan desembocar en matrimonio aparece como un *modus operandi* del personaje

³¹⁷ “[E]sa malignidad que revelaba en todos mis actos debía de ser la consecuencia de un desequilibrio nervioso ocasionado por las toxinas que segregaban los bacilos”, p. 133.

masculino, así como episodio que resuelve los relatos. Parecería que un punto central para entender el manejo de estas relaciones de pareja lo constituye el serio desfase entre la llegada de una cierta movilidad económica y la permanencia del estatismo social en Iberoamérica³¹⁸, dentro del cual el matrimonio parece uno de los únicos vehículos movilizadores. Beatriz Sarlo considera esto en relación con la obra de este escritor:

[La] celebración de la modernidad [de Buenos Aires en otros autores] contrasta con las descripciones ácidas de Roberto Arlt, que todavía denuncia el noviazgo y el matrimonio como trampas para hombres solos tendidas por mujeres hipócritas y poco escrupulosas, angustiadas ante la posibilidad de una soltería que representa, además de una *capitis diminutio* social, el seguro estado de la estrechez económica.³¹⁹

* * *

En la narración pionera de nuestro corpus, "La Srta. Etc." de Arqueles Vela —primera edición del 14 de diciembre de 1922 en *El Universal Ilustrado*, reedición en su primer volumen de narraciones, *El café de nadie*, 1926— un personaje masculino se desplaza por la ciudad en busca de una mejor fortuna y de "Ella", la mujer ideal. En este proceso de búsqueda, la mujer aparece como un referente múltiple: la viajera del tren, la mesera del café, la compradora, la pasajera del tranvía, la mujer automática, la feminista de peluquería, la actriz de cine y la

³¹⁸ Esto asoma en órdenes muy diversos, y ocurre con características diferentes en cada país. Coinciden en general en Latinoamérica una movilidad incluso geográfica, ligada con las migraciones europeas y asiáticas a la Iberoamérica de principios de siglo, la incipiente industrialización, la aparición de una izquierda obrera que empieza a sindicalizarse, la fundación de los partidos socialistas y comunistas, etc.

³¹⁹ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, p. 24.

mujer múltiple. Aunque cada vez que se encuentra con uno de estos rostros femeninos, el narrador parece pensar que ha hallado por fin su objeto amoroso ideal, las distintas confrontaciones al parecer lo convencen de que no se trata de "Ella"³²⁰. Al mismo tiempo, y con igual intensidad, se construye un texto de celebración moderna, que plantea un nexo entre la ciudad, la escritura y la mujer:

...abordé premeditadamente el tranvía a la misma hora en que ella lo tomaba.

Sentado, silencioso, contemplándola, encerrado en su indiferencia, me divagaba con la conversación babelesca de los anuncios hipnotizadores del interior del carro.

Ella se balanceaba armoniosamente de las agarraderas [...]

Mis sentimientos se desbordaban por las ventanillas, por el *trolley*, que iba dejando desgarramientos luminosos de su fibra sensitiva...

El esmalte de sus cabellos cortos, en espirales acariciantes, su voluptuosa transparencia al andar, la comisura de su sonrisa, me exacerbaban.

Bajo su mirada de

C O
 R R
 U G
 I C
 L E
 E R
 P O

 V
 Í
 A

 L
 I
 B
 R
 E

sus senos y mi corazón se quedaron
 temblando, exhaustos, con ese temblor incesante del motor
 desconectado repentinamente en un anhelo de más allá...³²¹

³²⁰ "Ella no podía ser ella", dice el narrador. La amada ideal, "Ella", no puede ser simplemente "ella", cualquier mujer.

³²¹ Arqueles Vela, *El café de nadie. Un crimen provisional. La señorita etc...* México: Conaculta, 1990. 3ª serie de Lecturas Mexicanas, 20. pp. 65-66.

La relación con el objeto amoroso se sostiene a nivel imaginario en este fragmento: el narrador representado —un escritor de provincia llegado a la capital, vinculable con el derrotero biográfico de Vela— sigue a una mujer —“entre el abigarramiento apretado de mujeres, ella subía empujada por la precisión”³²²— en un recorrido de tranvía; y la percepción erotizada del cuerpo femenino parece propia de un *voyeur*. En un imaginario cercano al futurismo, los elementos característicos de la urbe moderna —el tranvía, los carteles de tránsito, los anuncios publicitarios, el tráfico— son parte del texto-cuerpo femenino que se lee y contempla. De hecho, la antinomia futurista “mujer vs. modernidad”, se resuelve de manera afortunada en este texto: las características estéticas del movimiento, maquinolatría, entusiasmo por la velocidad, juego tipográfico y espacial de la página, visualidad sobre sentimientos, se logran hasta un orgasmo del texto, en que convergen los temblores de los dos cuerpos sin que el contacto sexual se haya producido. El “motor desconectado de manera repentina” es la metáfora que corresponde al momento en que el movimiento del tren sobre el cuerpo erguido de la mujer coincide con el palpitar excitado de quien la observa y narra, pero también marca la resolución de un clímax sexual. El momento erótico tiene mayor atractivo que la narración del único encuentro sexual del relato, con la mujer-robot, como si la observación fuera más gratificante que la participación

amatoria:

Sus movimientos eran a líneas rectas, sus palabras las resucitaba una delicada aguja de fonógrafo. Sus senos temblorosos de "amperes" [...] Me sentí asido a sus manos, pegado a sus nervios, con una aferración de polos contrarios.

Las insinuaciones de sus ojos eran insostenibles; yo los asordaba con una pantalla opalescente.

Cuando ella desató su instalación sensitiva y sacudió la mía impasible, nos quedamos como estancias a oscuras, después de haberse quemado los conmutadores de espasmos eléctricos...

Ella había llegado a ser un APARTMENT cualquiera, como esos de los hoteles, con servicio *cold and hot* y calefacción sentimental para las noches de invierno³²³.

En un artículo reciente sobre la novela *Vida del ahorcado* de Pablo Palacio (1932), que calificamos de vanguardia extrema, el crítico argentino Noé Jitrik señala el papel de claves de lectura que cumplen la reiteración léxica y la construcción metafórica en textos de ruptura radical:

Tales palabras son, vistas en su colocación, como puntos luminosos respecto de las frases en las que están, son estallidos en esas frases, núcleos de las metáforas inesperadas [...] con que la lectura tropieza a cada rato y que se imponen como signos de una irrupción en ese vago tejido narrativo, una detención. O, por lo menos, indican que hay una relación entre dos órdenes de discurso, el de la narración y el de la poesía que, al intercomunicarse de este modo, predicen una ruptura de fronteras: esas metáforas son el lugar orgánico del estallido que, por

³²² *Ibid.*, p. 65.

³²³ Vela, p. 267. Acerca del *voyeur* que se deleita con la posesión de la mirada y no soporta el contacto directo, la punición del cuerpo en libertad y, más aún, de las prácticas sexuales conscientes por parte de la mujer, el uso de ropas que sugieran siquiera las formas, etc., constituye un tabú de la época. La valoración social del cuerpo en el México de los veinte y los treinta es un tema revisado ampliamente por la Dra. Elsa Muñiz. Ver UAM-Azcapotzalco, Humanidades, 1999. Tesis doctoral *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional (1920-1935)*. Muñiz revisa con detalle los procesos que se siguen por uxoricidio contra Magdalena Jurado (1922) y Tina Modotti (1929). "La mirada puntillosa, indiscreta y acusadora de la sociedad que condenó la frescura de Tina Modotti y absolvió el recato de Magdalena Jurado, las juzgó desde una retórica del cuerpo establecida por el orden de los discursos formulados en la cultura de género vigente que sentaba sus reales sobre todo entre la gente de la clase media de nuestro país", p. 124. La tesis acaba de ser publicada, bajo el mismo título (México, Miguel Ángel Porrúa/UAM, 2002).

otra parte, porque la metáfora es siempre un estallido, asedia al texto y llega a tematizarse en un momento con toda nitidez³²⁴.

Desde estos postulados cabe leer el "caligrama" de Vela como un estallido notorio —reproducción icónica del torso y las piernas de una figura femenina, en el dibujo tipográfico de equis y línea de las palabras "cruceiro", "peligro", "vía libre"—, ruptura violenta de la tersura del texto, enmarcado hasta ese momento en una caja homogénea. La metáfora que adicionalmente proporciona —cuerpo de mujer igual a señal urbana— marca otra de las constantes de este relato amoroso y metafictivo de la vanguardia: la lectura de la ciudad como del cuerpo de una mujer. El desencuentro o el fracaso amoroso cobra en esta lectura implicaciones nuevas: se trata de una frustración del narrador con la posesión de la ciudad, en la que se siente adocenado o extraño.

Esta idea se refuerza en la abundancia de textos de la época que construyen imágenes femeninas distópicas, en escenarios urbanos degradados o inadecuados. Pedro Salinas abona en este sentido con un cuento de su libro *Víspera del gozo* (1926): "Entrada en Sevilla". En él, un narrador omnisciente en tercera persona da cuenta del paso de Robledo y Claudio por una Sevilla muy ajena a la imagen de tarjeta postal que usualmente se espera:

Se le desvanecía a Claudio la Sevilla convencional de los panoramas, definición lejana en el paisaje con dos líneas —caserío, Giralda—

³²⁴ Noé Jitrik, "Extrema vanguardia: Pablo Palacio todavía inquietante", en Pablo Palacio, *Obras completas*. Col. Archivos, p. 410.

que se cortan con una belleza estrictamente geométrica. La ciudad no se definía, lejos, depurada y distinta, sino que vivía, cerca, complicadísima, esquivaba siempre a la línea recta, complacida como cuerpo de bailarina en gentiles quiebros y sinuosidades. Sus intenciones mudaban rumbo constantemente, y a fuerza de no querer nada seguido, de cambiar sin tregua, mostraban una voluntad poderosa y en el fondo rectilínea, de suerte que sobreponiéndose al albedrío humano, no iba el hombre en ningún momento allí donde su propósito le impulsara, sino donde el capricho de la ciudad, su alma voluntariosa e indómita, le atrajera, para placer o dolor [...]³²⁵

La ciudad desigual y caprichosa, vista como cuerpo de mujer que escapa y como escritura evanescente, se ha generado previamente como comparación de una calle sevillana —“De pronto, en un cruce, la calle por donde iban hizo un esguince, se torció a la derecha escapó, toda ondulada y colorinesca, como una huida de gitana”³²⁶— y aparecerá de manera renovada para cerrar el cuento con el referente de un mito:

[...] fin de Sevilla. El asombro y el dolor de Claudio iban a quedarse sin expresión, cuando de pronto la bocina del auto, comunicada por misterioso conducto con su corazón, lanzó un rugido plañidero y ronco, disfrazado de aviso al inexperto transeúnte, pero en el que se reconocía, muy clara, hoy y empapada de siglos, la desesperación impotente y grandiosa con que el burlado egipán ve cómo se le escapa de nuevo la ninfa esquivada y deseada³²⁷.

En este caso, volviendo a la propuesta de Jitrik, el estruendo de la bocina del automóvil —“rugido plañidero y ronco”, tema futurista sin su

³²⁵ Salinas, *Víspera del gozo*, pp. 30-31.

³²⁶ *Ibid.*, pp. 29-30.

³²⁷ *Ibid.*, p. 34. Robledo, sonoramente masculino, es el apellido de la compañera de viaje de Claudio, y su único apelativo textual. Ella, conocedora de Sevilla y conductora del auto, lleva el rumbo de la visita. Los nombres de los personajes anuncian también el mito final: él lleva un nombre frecuente en la poesía bucólica, clásica o neoclásica; y ella, un nombre silvano, más de bosque fuerte que de frágil ninfa.

expresión ríspida— es otro estallido para llamar la mirada del lector, así como la triple representación metafórica de la mujer-ciudad —bailarina, gitana o ninfa— siempre fugitiva de las manos del hombre que la persigue. Claudio, que atrapado en el coche y su velocidad no llega a ver Sevilla, pasa en el transcurso de estas imágenes del anhelo a la frustración. El hermoso texto de Salinas queda en cambio, gozosamente fijo en la página, ante los ojos del afortunado lector que no recibe una Sevilla romántica o realista, como parecería querer Claudio, sino laberíntica y vertiginosa. Esta celebración del movimiento, así como de la percepción fragmentaria del espacio, constituyen elementos de vanguardia aún dentro de la clásica prosa de Salinas. El título mismo parece apuntar en este sentido: la preposición “en” da un sentido de movimiento a la entrada, en lugar de la esperable “de”, que marcaría pertenencia. El texto no es la puerta a Sevilla, sino la acción de entrar en la ciudad andaluza.

Claudio, en su lectura de la ciudad, espera una imagen urbana ya anacrónica, y su frustración puede ser equivalente a la del lector no abierto a las propuestas de vanguardia que tropezara con alguno de estos textos³²⁸.

* * *

³²⁸ Aunque cabe la lectura metatextual, la de Salinas es una vanguardia no violenta. Nos referimos al cuestionamiento de narraciones más radicales.

Pensando nuevamente en el tema del amor como ficción, el carácter metatextual que cobra en las narraciones aquí revisadas asume diferentes formas, pudiendo aparecer por igual como cédula, obra de arte, hechizo, metáfora y caligrama o mentira. La decodificación permite ver cómo estas metarrepresentaciones —que en cambio no funcionan en cuanto material de primera mano, pues más allá de crear en su textualidad al objeto amoroso, nunca lo alcanzan— son “artes poéticas” de la narrativa de vanguardia.

El mundo aparece escindido entre hombres y mujeres; por lo general las conciencias masculinas anhelan el amor carnal, y las femeninas el matrimonio, sin coincidir nunca en sus ideas del amor. Las presencias de mujeres que pueblan los relatos de los hombres, son *incomprensibles, inconstantes, evanescentes*, y su única realidad asible parece ser la letra escrita. Por eso quizá, *Débora*, la primera novela de Pablo Palacio (1927) termina antes de que Débora personaje, la “magnolia” del libro³²⁹, aparezca: el Teniente —protagonista de absoluta mediocridad— no la merece; para no enlodarla debe morir antes de encontrarse con ella:

Teniente

Tu muerte repentina da un corte vertical en la suave pendiente de los hechos [...]

³²⁹ Así fue anunciada antes de su publicación, en la contraportada del libro anterior de Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés*: “Débora es la magnolia del libro”.

Débora está demasiado lejos y por eso es una magnolia. Habríamos ido a verla.

Débora: bailarina yanquilandesa. Dos ojos azules. Sabía dar a los brazos flexibilidades de cuellos de garza.

Imagino que tiene un lejano sabor de miel.

Y por temor a corromper ese recuerdo guardo tu ridículo yo. Todos los hombres guardarán un momento su yo para paladear el lejano sabor de Débora, la que luchará por volver al espíritu cada vez más desmayadamente y a más largos intervalos [...]³³⁰

El amor permanece inalcanzable en los textos de vanguardia, quizá porque su voluntad antimimético-realista entiende que su esfera corresponde más bien a la vida. Apollinaire³³¹, como portavoz del cubismo, enuncia la necesidad de pureza no sentimental del arte nuevo. Ortega y Gasset plantea que el sentimiento contamina el arte, calificándolo de "sensiblero" o "humanizado" cuando lo tematiza. En las ficciones quedan sólo los discursos amorosos, desolados, frustrados, en sustitución del ideal que se les escapa siempre. O logradas metaficciones de tema amoroso.

En una reflexión del narrador de *Amar, verbo intransitivo*, se dice: "É coisa que se ensine o amor? Creio que não. Ela crê que sim"³³². Podríamos parafrasearla y decir: "¿Es cosa que se escriba el amor? La vanguardia cree que no. La pre-vanguardia cree que sí". Y lo que sigue a esto es el desencuentro de la pareja protagónica: "Por isso não foi [ela] no jardim, deve se guardar. Quer mostrar que o dever supera

³³⁰ Palacio, *Débora*, pp. 69-70.

³³¹ Cf. Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes*.

³³² *Amar...*, p. 65. "¿El amor, es cosa que se enseñe? Creo que no. Ella cree que sí"

os prazeres da carne, supera. Carlos desfolha uma rosa. Sob as glicínias da pérgola braceja de tal jeito que o chão todo se pontilha de lilá³³³. Parafraseando de manera libérrima, el relato de vanguardia transcurre mientras ella —la temática amorosa— se guarda en la metaficción, queriendo mostrar que el deber —la estética— supera los placeres de la carne —el despliegue de recursos e imágenes convencionales de amor—. El escritor de vanguardia entre tanto deshoja una rosa —imagen convencional de amor—, braceando de tal manera, que su texto se cubre de lila. Textos logrados, amores malogrados, parece ser el balance final.

[*Amar*, p. 30].

³³³ *Idem*. "Por eso [ella] no fue al jardín, debe cuidarse. Quiere demostrar que el deber vence a los placeres de la carne y los vence [*sic*]. Carlos deshoja una rosa. Bajo las glicínias de la pérgola agita los brazos de tal modo que todo el piso se llena de puntos lilas" [*idem*].

2.3. El limón sin el zumo: la autorrepresentación

(“Zoco y bodegón” de *El profesor inútil* de Benjamín Jarnés,
“Oxycyanureto de mercurio” de João Alphonsus, *Cuadrante*.
Noveloide de Gerardo Diego, “Una tarde de domingo” de
Roberto Arlt)

Se ve que los senos de la Maja están enfurruñados, no son buenos camaradas. Mutuamente se evitan, se repelen. Probablemente desean un culto aparte. ¡Qué personalidad la suya!

—¿En qué piensa? —me dice Ruth, que acaba de llegar.

—En nada. Estoy sintiendo.

—¡Ya era hora! ¿Qué siente?

—Que esos senos han reñido, como si alguien los hubiera desigualmente acariciado. ¿No podría ocurrir que este maravilloso relieve par se cansase de serlo, desplegase una desigual coquetería?

Me detengo para observar la reacción de mi amiga. Pero Ruth, impassible, me dice:

—Desarrolle con toda libertad su teoría. O su sentir. Siéntese. Le escucho.

Me desconcierta. Ya mi lección ha perdido toda su espontaneidad. Comenzó por un exabrupto, y acabará por una plática. Quiero inhibirme. Apunto la idea de ver a Zurbarán, pero Ruth, implacablemente, ordena:

—¡Hábleme de esos senos!

Obedezco. Procuero demostrar la enfurruñada personalidad de cada uno. He aquí el izquierdo, de frente, agresivo, cínico, ofreciéndose en toda su redondez, delicioso hemisferio que no recuerda a las frutas, que excluye toda metáfora, todo recuerdo de maravillas ajenas. Porque se basta a sí mismo, es por sí mismo hurafia poesía. No vale compararle con flor ni con fruto, con nada botánico, zoológico o estelar: es algo más que todo eso, es su resumen. Nunca se enlazaron con tal ímpetu vida y geometría, fiebre y cristal. ¿Y el montículo derecho? Ahí lo tenemos de perfil, en fosca lejanía, desdeñoso, pero sin dejar de marcarnos toda su curva. Divino medio punto. Arco perfecto. Porque usted, Ruth, sabe muy bien que un seno hemisférico —y un cónico— puede llegar a la máxima expresión voluptuosa: pero no a la pura expresión geométrica. Un seno hemisférico —dicen los tratadistas— no logra jamás una regularidad matemática.³³⁴

³³⁴ “Zoco y bodegón”, Cap. II de Benjamín Jarnés, *El profesor inútil*, pp. 141-142.

Este fragmento, que forma parte del capítulo segundo de la novela señera del vanguardismo español, *El profesor inútil*, de Benjamín Jarnés, en la edición de 1934³³⁵, es un momento paradigmático del giro en la representación que ha dado el relato de vanguardia.

En un panorama de la literatura española en donde —movida en mucho por parámetros aún decimonónicos, la espera general de la crítica seguía anhelando una gran “novela nueva”— “[l]a más sólida propuesta de una novela nueva, la más fundada en una teorización coherente y cuyos resultados fueron más imperecederos fue la de Benjamín Jarnés”³³⁶.

El profesor inútil se articula según las conquistas o historias de mujeres que vive el protagonista. En esta parte del relato, se trata de la hermana de un alumno, Ruth. Durante las páginas anteriores, el profesor, maldormido y poco acostumbrado a las desveladas, se ha dedicado a beber e imaginar en el contexto identificable de Madrid la llegada de Ruth, que ocurre por segunda ocasión en este momento. La víspera se han encontrado para ver varias obras de arte moderno, también en el museo. Con motivo del encuentro, llegamos a una

³³⁵En la edición de 1926, este capítulo se presentaba dividido, perteneciendo a dos de los tres apartados originales.

³³⁶Narrador de plena vanguardia, entre 1925 y 1936 el autor aragonés publica la mayor parte de su obra novelística. La cita superior pertenece a la introducción de Ródenas de Moya a la edición crítica de *El profesor...*, p. 27.

valoración negativa del arte nuevo —en el que parece necesitarse de más talento para la comprensión que para la creación, ironiza el profesor— cuando trata de ser un mero artificio de la forma; que incomoda gratuitamente al espectador. La mayor detractora del nuevo arte es Ruth. Ródenas de Moya, editor de Jarnés y estudioso de la narrativa vanguardista española, piensa que se trata del momento en que la narración de vanguardia se relativiza y se puede concebir como parte de una tradición, y ya no como momento de culminación.

Volviendo con la descripción previa a los encuentros, en un imaginario que podríamos llamar onírico, el narrador protagonista desdibuja desde el inicio del capítulo —con matices creacionistas, dadaístas y surrealistas— la glorieta de Atocha, el caminar de los transeúntes, la aparición de otras mujeres, confundiendo constantemente tiempos y espacios, realidad, recuerdos o imaginación:

Yo, sentado en medio de la turbia orquesta, dejo vagar mis ojos en torno. Van de la estación del Mediodía a los muros rojos de Fomento, de estos a la masa verde del Jardín Botánico. Toda la valla está en divorcio del azul, nunca se empapa de él. Todo parece construcción infantil, para ser recortada y fingir un relieve³³⁷.

A veces esto se realiza de manera autoconsciente, en cuanto se nombra expresamente la subconciencia, el surrealismo, e incluso la

³³⁷ Jarnés, *El profesor...*, p. 126.

causalidad para llegar a ellos (falta de sueño, consumo de alcohol, por ejemplo):

Pasan muchos raros ejemplares de la humanidad a quienes se les cayó el cartelito que debieron guardar colgado en el vientre. Pasa el «homo errabundus», el «homo placidus», el «homo tenebrosus», el «homo extáticus». Todos vienen a enriquecer la glorieta con sugestivos matices de todas las familias bípedas. Acaso se pierden para la ciencia muchos tipos de vitrina.

En una de mis profundas reverencias choca mi frente con un sifón. Mi sobresalto produce un silencio embarazoso. El camarero se ríe, a hurtadillas, recostado en el tronco de una acacia³³⁸.

Apenas he dormido, y ahora este zumbido humano me adormece. Pido el tercer *bock*. O tal vez el quinto. Reparto los minutos entre el jarrito rubio y el sueño. Comienzo a ver turbios, desordenados, todos los personajes de la noche. Siento que alguien me va empujando de escalón en escalón hacia los sótanos de la subconsciencia, y temo quedar convertido en un héroe de novela superrealista³³⁹.

Una mujer se le acerca en medio de este vértigo, pero —piensa con sufrimiento el profesor— es ciega. Y por reminiscencia, decide llamarla Nidia, como la niña invidente, personaje de *Los últimos días de Pompeya* (Edwar Bulwer Lytton, 1834). La asociación se abre a la intertextualidad, de manera más fluida:

Apelo a la mímica para epilogar dignamente la romanza verde y rubia. Es inútil: pasa el trueno de un camión. Me resigno y pido más cerveza. Y pasan los días o los *bocks*, no puedo precisarlo. *El verano apagó sus cohetes, y el amor sus sorpresas. La pasión se nutre de momias de recuerdos*. Nidia es una estrella chamuscada en la bruma. Es inútil que pretenda reiterar la profanación de la virgencita resucitada, producto de ciertas excavaciones en las ruinas de una adolescencia³⁴⁰.

³³⁸ *Ibid.*, p. 129.

³³⁹ *Ibid.*, p. 127.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 130. Con las cursivas nos permitimos destacar la presencia de frases de otro orden, que hacen pensar en aforismos o aún en las greguerías de Gómez de la Serna, influencia

En este caso, el hipertexto, la muy conocida novela histórica, funciona como alusión pertinente, válida no por su historia, sino como apertura a un imaginario que permite la introducción de un personaje en el hipotexto; mientras la anécdota permanece en el mismo brumoso recuerdo. Las ruinas no son las de Pompeya, la ciudad destruida por la erupción del Vesubio en la novela mencionada, sino las de la adolescencia de nuestro protagonista, lector juvenil de esa novela, cuyos recuerdos se alimentan de las mismas ruinas.

Antes de este momento se ha anunciado ya la postura del narrador, más inclinado por el arte que por la vida. En el mismo escenario madrileño, al cruzar desde la glorieta de Atocha hacia la plaza de Antón Martín, según conduce el profesor al "viajero", encontrará un zoco, donde los puestos del mercado "invaden las aceras; inundan las calles contiguas de colores vivaces, de acres olores de campo; acribillan el barrio con sus gritos broncos"³⁴¹. Poco más adelante, sostendrá que "Este es un mercado sin freno y sin vértebras. Explota aturdidamente y, como todas las vidas vehementes, se consume al punto"³⁴², de tan feraz resulta incomprensible e inaprehensible para el viajero, que sólo lo entenderá más adelante, cuando llegue a su representación:

generalizada durante esos años en la prosa y la poesía. Cf. al respecto, la introducción a la edición crítica de esta novela, hecha por Ródenas de Moya, p. 32.

³⁴¹*Ibid*, p. 132. Nótese en esta cita y la siguiente, la negatividad de la descripción: todo marca la hostilidad, las prosopopeyas de destrucción y los epítetos de valoración negativa.

Y entonces comenzará el viajero a ver lo que aún no ha visto: el mercado. Entonces comenzará a ver esa fruta, aquel haz de hortaliza: unos pequeños seres vivos, ya no desparramados, en tumulto, perdidos dentro de sus propios zumos, coloreados, sino *desnudos*, con su propio perfil, destacados, únicos. Verá aquella manzana, este limón, aquel racimo de oro, este florón morado de col lombarda. Irá surgiendo el mercado en su propia destrucción. Se apagarán unos y otros gritos, y, ya sereno y puro el aire, nacerá de la nada —y de todo— el arte.

Porque el viajero habrá llegado conmigo frente al museo. Entrará en él, [...] Él sabe que hay un escondite, un pasillo sin salida, un silencioso mercado, sin multitud, sin refriegas, sin soeces «casticismos», sin proyectiles de fruta podrida. Y allí están las mismas berenjenas, los mismos sencillos tomates [...] Y los limones. Mejor: el limón, un fino y único limón, tan vivo, tan destacado, tan gracioso, entre calderetas y picheles y alcuzas. *Un limón único, tan sabroso de contemplar*, que el viajero se detendrá un largo rato ante el cuadro, *como si todo el museo se encerrase*, no en la ácida pulpa, que no existe, sino en la *amarilla epidermis, creada por un artista*³⁴³.

La comparación positiva se establece como antítesis del caos anterior.

El referente específico del bodegón del Prado, nueva metalepsis, se trata, nos dice benévolo el narrador —quien ahora funge más bien como guía de turismo de nosotros, lectores-viajeros— de un cuadro de Luis de Menéndez, pintor realista de fines del siglo XIX. Inmediatamente va a venir el párrafo que contiene la frase para la que nos preparábamos desde la aparición del título del capítulo: "Frente al limón, está Ruth. Mientras yo recorría un confuso mercado, ella se llenaba aquí de ordenada claridad, como preparándose a entrar en la novela. Porque si la vida es el zoco, la novela ha de ser el bodegón"³⁴⁴.

³⁴² *Ibid.*, p. 133.

³⁴³ *Ibid.*, pp. 135-136. Mis cursivas.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 136. «En *Salón de estío* había dicho [Jarnés] lapidariamente: "La vida es el zoco."

Metaficción al descubierto, puesta en evidencia: el personaje se prepara a entrar en la novela.

Hasta este momento contamos con la inclusión de dos obras pictóricas figurativas y realistas, el desnudo y el bodegón, Goya y Menéndez, y de una obra literaria romántica, novela histórica, Bulwer Lytton, dentro del texto que leemos. Si bien se trata de un imaginario marcadamente distinto del de la vanguardia, la reflexión que de estas tres obras se hace en esta narración aporta un primer sentido dentro de la función narrativa, función que las ubica en una posición semejante a la de otros textos aludidos por las narraciones de vanguardia: el arte se encuentra por encima de la vida. Este pronunciamiento parece de inicio seguramente un sinsentido: todo, la misma representación de estas obras, es arte, nuevo material textual, al igual que lo son la mujer del encuentro durante la borrachera, el mercado caótico de fuera del museo, o la presencia de Ruth. La vida está en todo caso fuera de las páginas. Pero, recordando la fórmula base del relato metadieético propuesta por Dällenbach, la relación del narrador con el relato en la historia marco encuentra una relación de correspondencia con la del narrador (pintor, creador, ordenador) con la obra (pictórica o literaria) interna, si se trata de una verdadera estructura abismada. En este caso, hay una postura del

La novela es el bodegón”, sentencia que pasará tal cual a [esta] novela [...] Y, puesto que de la vida sólo puede abarcarse un fragmento, interior o exterior, la novela es condenada a ser fragmentaria; sólo las malas novelas llevan colofón» (Ródenas, prólogo de *El profesor...*, pp. 42-43; cita de *Salón de Estío*. Madrid, *La Gaceta Literaria*, 1929. P. 13).

personaje, en la cual en lugar de revisarse aspectos de la realidad externa —o realidad real— se dialoga con el arte de otra época, desde una perspectiva contemporánea: el arte es superior a la realidad, se dice, en cuanto a la comparación del zoco y el bodegón (que es central y no accesoria, si recordamos que da título al capítulo). La mirada podría corresponder a una visión ilustrada del mundo: el caos debe ser ordenado, para ser objeto de goce, o de estudio. La selección hecha sobre el material real lo supera: mientras la saturación de los sentidos (olores, colores y sonidos que se presentan agresivos) del zoco es contraria al conocimiento, la estilización del arte le es propicia. Por ello el limón solitario del cuadro es reivindicado sobre los reales; aunque no sea su zumo o contenido lo que de él interesa, ni siquiera sabemos si éste existe sino únicamente su amarilla epidermis —el significante sobre el significado—, la desnudez que opera la metáfora limón-cuerpo al despojarlo de la cáscara y dotarlo de una piel, a partir del uso de “epidermis”.

La relación inversa no es unívoca: el arte no necesita de la realidad para ser entendido, se nos dice en cuanto a la Maja. No hay fruta que se compare a un desnudo. Ni tampoco arte: no hay poesía que explique la belleza de esos senos. La percepción de la obra se vale en todo caso de la geometría: el seno es visto como un “hemisferio que no recuerda a las frutas, que excluye toda metáfora, todo recuerdo de maravillas ajenas”. En ese sentido, podríamos pensar en una lectura

cubista de una obra realista; incluso una exaltación del arte que no es radical ni iconoclasta³⁴⁵.

El rechazo a la comparación³⁴⁶ explica que se lo defina como "huraña poesía. No vale compararle con flor ni con fruto, con nada botánico, zoológico o estelar: es algo más que todo eso, es su resumen". El arte que huye de las comparaciones, es calificado de "poesía huraña". El tono general de la prosa de Jarnés nos habla siempre de una vanguardia sin violencia en la sintaxis, en general bastante ecléctica. La forma en que se resuelve el capítulo, sin embargo, es la contraria: el arte es el pretexto que impele a vivir al profesor; si bien gracias a la mediación del personaje femenino.

Otra comparación que se rechaza es la que tenemos en la comentada novela *Mío Cid Campeador*, de Huidobro:

Jimena era una estatua griega. Tenía un cuerpo de palmera, un cuello de cisne, unas manos de lirio. Tenía una nariz perfilada, perfecta; unos labios de coral, unos ojos inmensos y profundos como dos lagos en la noche, etc. Después de haber cumplido con todos los ritos de la mala poesía, Jimena entraba de lleno en la belleza.

(En este momento aparece delante de la mesa del poeta la sombra del Cid).

³⁴⁵ La elección del museo como espacio narrativo es en todo contraria al rechazo de los futuristas, por ejemplo. Sobre todo si consideramos que en la novela funciona como espacio positivo –del orden superior al de la vida, del encuentro de los amantes–. Podemos encontrar otros museos en estas obras, por ejemplo, en "Aurora de verdad" de Pedro Salinas (1926).

³⁴⁶ Este rechazo a la comparación, no es exclusivo de Jarnés. El canto tercero de *Altazor* destruye y descarta extensamente también a la analogía como manera de pensar y poetizar el mundo. Lo mismo vimos respecto al símil en Palacio anteriormente.

HABLA LA SOMBRA DEL CID

Poeta, te equivocas. Jimena no era una belleza griega, era una belleza española. No tenía cuerpo de palmera, ni cuello de cisne, ni manos de lirio, ni nariz perfilada, ni labios de coral, ni ojos de lagos nocturnos. ¡Qué sandios sois los poetas! ¿Por qué comparáis a la mujer con todas esas cosas? ¿Habéis visto algo más hermoso que una mujer hermosa?³⁴⁷

Y llega incluso a reclamar la opción contraria:

¿Por qué no comparáis más bien esas cosas con una mujer? Ya sería algo mejor. Decid que una palmera tenía cuerpo de mujer, hablad de un cuello de cisne hermoso como un cuello de mujer, hablad de un trozo de coral como unos labios de mujer.

EL POETA

Es lo mismo al revés.

LA SOMBRA DEL CID

Es lo mismo, y, sin embargo, al revés es menos soso que al derecho. [...] Jimena tenía un cuerpo de mujer hermosa, anchas caderas y senos potentes, sin ser muy grandes, y con nada de ánfora ni de mármol [...] tenía unas manos de carne, de hermosa carne de mujer [...]; tenía unos labios gruesos y carnosos, labios de beso³⁴⁸.

La desconfianza de las palabras dadoras de dones caracteriza a ambos diálogos. El arte no es ornato que pueda revestir a la realidad para realzarla. Las figuras literarias, las tópicas, no son un repertorio desconectado de la creación, sino parte de ese proceso extremadamente orgánico. Pero el juego de espejos de ficción menor contenida por ficción mayor, parece que de tan cercano se evidencia, y muestra el marco —marco también de la ventana de Ortega—. Parece oportuno recordar un elemento teórico:

³⁴⁷ *Ibid.*, pp. 71-72.

³⁴⁸ *Ibid.*, pp. 72-73.

En cuanto segundo signo, ...la *mise en abyme* no sólo hace que destaquen las intenciones significantes del primero [el relato que la vehicula] , sino que también pone de manifiesto que éste [no] es [sino] signo y que proclama como tal un tropo cualquiera aunque con un rigor centuplicado por su tamaño: Yo [sólo] soy literatura; yo, y el relato que me contiene³⁴⁹

Una vez más la irrefrenable actitud del arte moderno mirando hacia el arte moderno, nos conduce al callejón sin salida de que la literatura sólo es y puede ser literatura: significante más que significado.

La larga cita que incluimos para iniciar este apartado resulta aun más elocuente cuando la contrastamos con otros textos de época, que avalan su representatividad. La idea de privilegiar el orden artístico frente al de la naturaleza, coincide, evidentemente, con la voluntad expresa del Creacionismo y los manifiestos de Huidobro: mencionamos en el capítulo anterior el "Non serviam" (1914), pero podemos pensar también en el manifiesto "El creacionismo" (1925):

Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos.

Dicho poema es algo que no puede existir sino en la cabeza del poeta. Y no es hermoso porque recuerde algo, no es hermoso porque nos recuerde cosas vistas, a su vez hermosas, ni porque describa hermosas cosas que podamos llegar a ver. Es hermoso en sí y no admite términos de comparación. Y tampoco puede concebirse fuera del libro³⁵⁰.

³⁴⁹ Dällenbach, *Op. Cit.*, p. 74.

³⁵⁰ Verani, *La vanguardia...*, p. 219.

También un autor como Jorge Guillén afirma, al reflexionar sobre la obra de sus cogeneracionales en un ensayo de esos años: "La realidad... no fue duplicada mediante la simple copia, sino que fue recreada de la manera más libre posible"³⁵¹.

Pedro Salinas se aproxima a este tipo de postulados, cuando en su revisión de la obra de algunos de sus contemporáneos se pronuncia:

Su labor no puede ser otra sino transmutar la realidad material en realidad poética. Si la poesía de Guillén, siendo tan real, es al par tan antirrealista y da una sensación tan perfecta de *mundo purificado, esbelto, platónico...* es por lo potente y eficaz de su instrumento de transmutación³⁵².

Andrew P. Debicki va a definir estas poéticas como propias de la modernidad, con un postulado "idealista y logocéntricamente concreto": en él la obra de arte aparece "como un modo de elevarse más allá de la realidad común"³⁵³. En una serie de conferencias acerca de "La realidad y el poeta en la poesía española", impartidas en 1937 en la Universidad Johns Hopkins, dice Pedro Salinas:

La realidad es indispensable para el poeta, pero no es suficiente [...] La realidad debe ser revisada, confirmada, aprobada por el poeta. Y él la confirma o la recrea mediante la palabra, simplemente al ponerla en palabras [...] Y el poeta es por tanto [...] el que utiliza con más perfección su poder [...] de dar una realidad distinta y poética a la realidad indistinta y cruda³⁵⁴.

³⁵¹ Jorge Guillén, *Language and Poetry: Some Poets of Spain*. Cambridge, Harvard University Press, p. 207; citado por Debicki, *Op. Cit.*, p. 37.

³⁵² Reseña sobre *Cántico* de Jorge Guillén, 1935; citado en Debicki, p. 37, mis cursivas.

³⁵³ Debicki, p. 37.

³⁵⁴ Esta discusión sobre el arte puro o sobre la autonomía del arte es común a todas las literaturas modernas. En su marca por una especificidad del arte, el expresionismo alemán

El esfuerzo de transmutación poética, que, como habíamos visto, era también el motor del símil, aparece como comparación sin nexo elaborada a vista y paciencia del lector. La imagen primera asoma, la asociación se le une, y la conciencia del autor implícito corrige, matiza, duda, al crear la metáfora: "La glorieta de Atocha es la palma extendida de una mano gigante", "O quizá es un puerto sobre el Mar Gris... Quizá en el puerto de Atocha sólo falta esa enorme estatua del descubridor de Iberia, el Colón de los grandes puertos"³⁵⁵. La estación de trenes se ve transformada, con un giro creacionista, en parte de una mano gigantesca, y sus dedos se extienden por las rieles a lo largo de España; en una naturalización de lo artificial, que hace pensar en la inversión de las imágenes dobles de Marinetti: a *mujer-obús*, *plaza-embudo* u *hombre-torpedo*, puede unirse, homodiegéticamente, esta *glorieta-mano*. Excepto porque aquí el primer referente es el de lo no humano, y se lo aproxima al orden natural. Pero además a esta glorieta se la vuelve un puerto, a partir de que Castilla se vuelve un mar:

Se cuentan el Mar Negro, el Rojo y el Blanco, pero apenas se recuerda

—quizá la menos radical de las vanguardias— se ocupa también de esta reflexión. En el manifiesto de 1918, "Über den dichterischen Expressionismus" ("Sobre el expresionismo poético"), Kasimir Edschmid se pronuncia en clara escisión entre arte y vida: "Die Welt ist da. Es wäre sinnlos, sie zu wiederholen. Sie im letzten Zucken, im eigentlichsten Kern aufzusuchen und neu zu schaffen, das ist die größte Aufgabe der Kunst" ("El mundo está ahí. Sería inútil repetirlo. Rebuscarlo en la última contracción, en su núcleo más íntimo, y crearlo nuevo, es la más grande tarea del arte") Cf. *Theorie des Expressionismus*, p. 59. Puede consultarse también de Henri Brémond, *La poesía pura. Con un debate sobre la poesía por Robert de Souza*. Buenos Aires, Argos, 1947 (notas sobre el debate 1925-1926).

³⁵⁵ Jarnés, *El profesor*, pp. 125-126.

el Mar Gris, es decir, Castilla. Sólo algún tratado de retórica de la raza nos describe minuciosamente esta amplia meseta, tapizada de muchos metros de estameña parda. Aquí, como en todos los puertos, se juntan al dinamismo y el éxtasis, el vuelo y el reuma. Hay en el muelle lanchas atracadas, olor a pescado, collares de luces nadando en el agua negra de la noche. Y todo hierve de pasajeros febriles que van a perder el vapor. Quizá en el puerto de Atocha sólo falta esa enorme estatua del descubridor de Iberia, el Colón de los grandes puertos, que señalase con el dedo a ninguna parte, mástil de piedra donde encallan todas las miradas sin brújula³⁵⁶.

La asociación se establece de manera más o menos libre: la seca meseta castellana tiene un remanso en Atocha, donde el impulso de los puertos convierte a su continente en un mar, gris, jugando con la idea de los "mares de colores". La estación de trenes es un muelle de lanchas atracadas. Y este puerto imaginario es más completo que la estación de trenes real, pues cuenta con un vigía, el faltante Colón de Atocha. Su presencia en estatua le quita su significado original, congela el significante dinámico en un rasgo identitario porteño —la estatua que señala a ninguna parte, el mástil de piedra— y se convierte en nuevo significado: el puerto, el rumbo, la hazaña del descubrimiento. Pero, regresando al punto de partida, Atocha es un puerto incompleto, sin su Colón. En un mar sin agua. Una mano sin movimiento.

Benjamín Jarnés recoge tras de sí una larga tradición en lengua castellana. Como bien anota su editor, Ródenas de Moya, en el mismo

³⁵⁶ *Idem.*

tema de la historia de *El profesor inútil* resuenan ecos del *Libro de Buen Amor*. Otras voces de las que componen el "tapiz" novelístico jarnesiano, serían principalmente Miguel de Unamuno y Jean Giraudoux. Jarnés concibe dos maneras de novelar. La una, inductiva, basada en el método experimental, estaría encarnada por D.H.Lawrence. La otra, deductiva, en que "priman las verdades generales y universales sobre las particulares", por Unamuno. A la segunda se adscribe este autor, con personajes con un porcentaje de ejemplaridad, como contrapartida de la realidad, misma que los "realistas absolutos [...] creen conocer, por incapacidad de ver, de inventar otra"³⁵⁷, y que aparece a través de "hombres o cosas arrancados —como se dice— de la *realidad*".

Los pensamientos de Jarnés acerca del realismo se conocen de primera fuente: es un escritor y un teórico, que reflexiona por escrito a lo largo de su vida sobre la labor del novelista. Igual que Salinas, piensa que la ficción debe ser el espacio de una realidad superior, expositiva y no resolutive. La nueva novela debe cumplir una función *prospectiva*: revelar el mundo desde un aspecto secreto, o una mirada oblicua. En esto, su ataque al realismo es frontal: este movimiento "no pudo ver la realidad", porque los autores a él adscritos "sólo la miraban

³⁵⁷ Jarnés, *Feria del libro*, p. 58; citado por Ródenas, introducción a *El profesor inútil*, p. 40. Las cursivas son del original.

por un costado, o a simple vista. La realidad humana nunca fue peor comprendida que en los tiempos del llamado realismo³⁵⁸.

La conciencia generacional de estar escribiendo para un nuevo lector lleva a que una publicación absolutamente periférica, como resulta la revista *Verde de Cataguazes, Minas Gerais*, incluya en un número de 1927 un cuento de João Alphonsus en donde se tematiza una problemática semejante. "Oxycyanureto de mercurio" es una estampa de cantina, contada modernamente, haciendo uso del ya mencionado mecanismo de enunciación, corrección, borramiento, que aquí opera desde las primeras palabras: "Parecia botequim de bafon londrino fabricado nos estudios da Paramount. Parecia um pouquinho. Quasi nada"³⁵⁹. El espacio que se nos presenta en primer lugar es una

³⁵⁸ Jarnés, "Al margen de Flaubert", *ROcc*, 77, 1929, p. 258; citado en Ródenas, estudio introductorio a *El profesor*, p. 29.

Esta incompreensión y aun desatención por la realidad humana aparece de un modo más violento en una reflexión de 1927 de Pablo Palacio, al interior de su novela *Débora*:

Ya llega el toque de muerte. La novela realista engaña lastimosamente. Abstrae los hechos y deja el campo lleno de vacíos; les da una continuidad imposible, porque lo verídico, lo que se callan, no interesaría a nadie.

¿A quién le va a interesar el que las medias del Teniente están rotas, y que esto constituye una de sus más fuertes tragedias, el desequilibrio esencial de su espíritu? ¿A quién le interesa la relación de que, en la mañana, al levantarse, se quedó veinte minutos sobre la cama cortándose tres callos y acomodándose las uñas? ¿Cuál es el valor de conocer que la uña del dedo gordo del pie derecho del Teniente es torcida hacia la derecha y gruesa y rugosa como un cacho?

Sucede que se tomaron las realidades grandes, voluminosas; y se callaron las pequeñas realidades, por inútiles. Pero las realidades pequeñas son las que, acumulándose, constituyen una vida. Las otras son únicamente suposiciones. "puede darse el caso", "es muy posible". La verdad: casi nunca se da el caso, aunque sea muy posible. Mentiras, mentiras y mentiras. Lo vergonzoso está en que de esas mentiras dicen: te doy un compendio de la vida real, esto que escribo es la pura y neta verdad; y todos se lo creen. Lo único honrado sería decir: éstas son fantasías, más o menos doradas para que puedas tragártelas con comodidad; o, sencillamente, no dorar la fantasía y dar entretenimiento a lo John Raffles o Sherlock Holmes. [Palacio, *Débora*, pp. 48-49].

³⁵⁹ João Alphonsus, "Oxycyanureto de mercurio". *Verde*, 3: 1, p. 8. "Parecia cantina de

comparación expresa. El término con el que se compara es un artificio: no parecía cantina londinense, sino cantina londinense *fabricada* en los estudios de una compañía cinematográfica. Es decir, el artificio señala hacia otro artificio, que no está sino en el imaginario del narrador y el lector, no en la realidad; por ello se puede hasta corregir más de una vez, de inmediato: "...parecía un poquito. Casi nada".

Ese ambiente de conductas prefijadas de cantina de película, queda abismado desde ese inicio hacia la iconología moderna del *western*. Y cada nuevo elemento deberá someterse a esta conscientización de lectura: "Postado num canto un homem de boné exhibia, na fachada tôrva, imensa raiva concentrada. Uma resolução perfeitamente cinemática de quem quer matar ou morrer. Mas não era cinema, não. Porem verdade"³⁶⁰.

El cinematógrafo como segunda realidad, gran tema de la vanguardia, aparece continuamente en la narración³⁶¹. La conversación de una

ambiente londinense fabricada en los estudios de la Paramount. Parecía un poquito. Casi nada".

³⁶⁰ *Ídem*. "Apostado en una esquina un hombre de sombrero exhibía, en la fachada torva, inmensa rabia concentrada. Una resolución perfectamente cinemática de quien quiere matar o morir. Mas no era cinema, no. Sino verdad."

³⁶¹ Sobre el tema del cine en la literatura de vanguardia, se puede consultar una amplia bibliografía crítica. Ródenas de Moya recomienda entre otros textos el de C. Brian Morris, *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*. Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1993. Nosotros añadimos la recomendación del libro de Román Gubern, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona, Anagrama, 1999.

mesa de jóvenes gira en torno a la anécdota de una película que relata uno de ellos, Amancio. Justamente este personaje es quien menos se ajusta al perfil duro de los demás parroquianos, enjutos, secos, rudos (“...o Amancio trazia nos olhos, na bocca [sic] nos 20 annos uma inquieta elegria [sic] de viver. Comtudo [sic] lívido e gordo e a gordura dando impressão de flácida na lividez doentia”³⁶²). Amancio cuenta cómo se curó de una terrible enfermedad, en el tono inverosímil de un melodrama de hospital. El título del cuento, al que podríamos calificar de futurista por filiación con el metarrelato científico, es el nombre del producto farmacéutico que, aparentemente, devolvió la salud a Amancio. Casi al final de la curación misteriosa, el médico lo premia con el permiso para ir al cine: “Você pode sahir [...] Pode até ir ao cinema. Hontem passou no Odeon uma fita batuta de Lon Chaney. Ele morreu no fim dum modo horrivel. Estraçalhado”³⁶³.

Este momento aparece después de que se nos cuenta que Amancio, desesperado por el tratamiento y perdida la fe en la curación, ha hecho trampa desde tiempo atrás, incluyendo en medio de las ampollitas que le inyectan como tratamiento una letal, de oxicianureto de mercurio, según leyó en el periódico. Y este “premio” del médico, el permiso

³⁶² Alphonssus, *Ídem*.

“... Amancio trata en los ojos, en la boca, en los 20 años, una inquieta alegría de vivir. Con todo, lívido y gordo, y la gordura danndo la impresión de flácida en la lividez enfermiza”.

³⁶³ *Ibid*, p. 9. “Usted puede salir [...] Hasta puede ir al cine. Ayer pasaron en el Odeón una cinta dirigida por Lon Chaney. Él moría al final de un modo horrible. Despedazado”.

para ir al cine, incorpora, nuevamente de modo abismado, el desenlace del relato incluido: Amancio siente la muerte fingida de Lon Chaney en cada inyección, pero se salva. Y cuando espera oír el sonido de la muerte, escucha, irónicamente, la voz del médico, comentándole una cinta de Harold Lloyd: "A cabelleira do Harold arrepiou quando, ao procurar a mão da pequena, achou uma pata de leão..."³⁶⁴. Eso mismo ocurre con la sorpresa festiva de Amancio que no muere y en cambio sana, y cada vez que extiende el brazo en busca del pinchazo de oxicianurato halla su propia "pata de león": la medicina de su curación.

Sin embargo, la película de Chaney es la abismación central, no equívoca: funciona anticipando el desenlace de la historia marco: el hombre del sombrero, parroquiano de la cantina, de quien se dijera al inicio que tenía una resolución perfectamente cinematográfica de matar o morir, terminará por atacar con una navaja a Amancio, y lo herirá de muerte. Lon Chaney había muerto en la cinta que viera el médico de un modo horrible: destrozado. Se trata de una abismación *diegética o del enunciado*.

La anotación que encontramos después del final nos hace sonreír, a pesar de la tragedia narrada: lo que no alcanzó a verse en el relato de

³⁶⁴ "La cabellera de Harold se erizó cuando, al procurar la mano de la pequeña, halló una pata de león".

este *western* brasileño de Alphonsus, se marca aquí, como un *close-up* en un montaje erróneo. La motivación de la conducta del asesino. Como nota al final aparece. "(1) Para mejor entendimiento avisamos que este personaje tenía en el bolsillo del paletó un papel perfumado y arrugado", y en este papelito aparece la nota de despedida de Herminia, la mujer que acaba de abandonarlo. Otro lugar común del cine de época: la toma de acercamiento a la nota aclaratoria, rompe aquí la linealidad del relato: recuerda el carácter escrito de la literatura al jugar con recursos gráficos, y provoca un momento de hibridez genérica entre el formato del ensayo anotado y el del cuento.

* * *

En otra representación de vanguardia con imaginario de *western*, tenemos la narración *Cuadrante. Noveloide.* de Gerardo Diego (1926), texto que parodia la ópera *La fanciulla del West* de Giacomo Puccini³⁶⁵.

La ópera de Puccini (1858-1924), obra de madurez del músico, está ambientada en el oeste americano durante la fiebre del oro (1849-1850). La protagonista es Minnie, denominada la "fanciulla", la

³⁶⁵ Puccini, *La fanciulla del West*. Ópera en tres actos de Guelfo Civinini y Carlo Zangarini, a partir del drama de David Belasco. Se estrenó el 10 de diciembre de 1910, en el Metropolitan Opera House de Nueva York.

muchacha, única mujer en un campamento minero, dueña del Polka saloon, cantina local, maestra de catecismo y tesorera de los gambusinos. Se trata de una historia de amor: al campamento minero llega un forastero, Dick Johnson, a quien Minnie ha conocido en un viaje a Monterey (California), y que en el breve encuentro previo la ha cortejado con jasmínes, y la ha invitado a recoger moras. Ninguno ha podido olvidar al otro. Cuando Johnson aparece en el Polka Saloon, se reconocen, bailan un vals. Minnie lo invita a su cabaña, en donde ambos se declaran amor. Los mineros complican la trama: tras escenas de celos, juegos de poker, pistoletazos, e intentos de ahorcar al forajido, llegamos al final feliz.

Cuadrante. Noveloide. de Gerardo Diego³⁶⁶, es una narración extraña, hecho que se advierte desde la inclusión en el título de una definición genérica: "noveloide", algo parecido a una novela. Diego, integrante de los movimientos hispánicos ultraísmo y creacionismo, y heredero del geometrismo cubista, es uno de los integrantes de la llamada "Generación del 27", esa afortunada mezcla española de vanguardia y tradición hispana. La anécdota de "Cuadrante" no resulta tan lejana a Puccini: en una reunión social en jueves, tarde de ajedrez, la hija del anfitrión, Impaciente, se aburre. En el palacio irrumpe un desconocido: el señor Agudo. Un agresivo y rápido cortejo los reúne en una banca,

³⁶⁶ Aparece por primera vez en *Revista de Occidente*, XIII, 37 (julio de 1926), pp. 1-24.

y en promesa de amor deciden tener relaciones carnales. No llega a ocurrir por una imposibilidad física: ninguno de los dos es un ser humano, son dos alfiles.

Como se enunció al inicio de esta reflexión, *Cuadrante* parodia la mencionada ópera. Las marcas que permiten la lectura intertextual desde el noveloide de Diego, son dos: la denominación de “fanciulla” para la protagonista —bautizada Olvido, autonominada Impaciente, y apodada socialmente “la Fanciulla”—, y la anotación elíptica del “West”: “En este instante está presenciando a Cristóbal Colón rumbo al W. [...] Cristóbal Colón marchó rumbo al W. para alcanzar el E. relativo y regresar a casa...”³⁶⁷, piensa Agudo, desde la focalización del narrador en tercera persona.

Los elementos en común a nivel de la trama son obvios: dos lugareñas se enamoran de dos forasteros, movidas por una sensación de soledad y no pertenencia en medio de una reunión social. Desde el apodo al nombre falso, los integrantes de la pareja se enmascaran en otras identidades: en Puccini, se trata de Ramerrez [sic], oculto bajo la identidad de Dick Johnson. Minnie es conocida como “la fanciulla”. En Diego, Olvido es Impaciente, y es la fanciulla. Y Agudo es un peón que se volvió alfil, y un alfil que se volvió humano.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 7.

Pero este juego de identidades va más allá de los personajes: podemos considerar que la intertextualidad, en este juego de "literatura en segundo grado"³⁶⁸, es otra forma de travestismo. La ópera reviste un salmo, el cuento reviste a la ópera. El esfuerzo del lector radica en considerar la alusión de los hipertextos sin descartar su enfrentamiento con el hipotexto o texto final.

A nivel de la resolución de la trama, mientras la ópera cierra con un final feliz —la pareja consigue el perdón de los mineros para Ramerrez y promete a cambio partir de California para iniciar una nueva vida— el noveloide tiene un final trágico. En el momento del encuentro sexual de Agudo y Olvido, él descubre que ella es también un alfil negro, su "incontrable", y comprende que tienen que desplazarse sin tocarse jamás, cada uno en su mitad del tablero, uno en las casillas negras y la otra en las blancas:

Y entonces sucede lo inesperado, lo trágico, lo humano y alfileño a un tiempo. Donde creyó hallar graciosas volutas, invitándole al modelado, encontró ingratos, erizados, cortantes diedros. [...] Aquel cuerpo que se erguía no era un cuerpo de mujer. Era un cuerpo de madera. De madera de ébano negra, pero con reflejos epidérmicos de luna blanca, de marfil blanco, que le vestían una aureola inmaculada, equívoca, sobre su negrura verdadera. Era su incontrable³⁶⁹.

³⁶⁸ En este ensayo nos valemos de las categorías genettianas de "hipotexto" e "hipertexto", para la revisión intertextual, como hemos hecho en otros momentos de la tesis. Ver Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989. (1ª edición francesa, 1962).

³⁶⁹ *Ibid.*, pp. 21-22.

Agudo huye ante la imposibilidad amorosa, y se suicida de inmediato de un balazo. Impaciente lo persigue, lo encuentra muerto, enloquece y se mata también, con la misma pistola del amado. Al día siguiente se encuentra los dos cadáveres, e inexplicablemente, “[l]a pistola y la sangre, únicos indicios posibles, habían desaparecido”³⁷⁰. Estos dos indicios carecen de antecedente en *Cuadrante*: pertenecen más bien a la utilería de la representación de Puccini: en *La Fanciulla...* Minnie se mancha de sangre con la herida de Ramerrez —baleado por el *sheriff*— igual que deja un reguero de sangre en su casa, cuando lo oculta. El comisario sigue las huellas de sangre y encuentra al forajido. La pistola es el arma con que Minnie dispara al aire, balazo que logra que los mineros se alejen de la horca en que pretendían ajusticiar a Dick. En cambio en el relato vanguardista, fuera de lugar y de contexto, la pistola será un arma mortal. Agudo se la saca de la faltriquera, expresión que en este caso equivale a “sacársela de la manga”, pues no hay indicio previo de que hubiera tenido un arma.

La distancia que se establece en Diego entre realidad y representación es máxima, en esta ficción en que el mundo resulta ser un tablero de ajedrez y los protagonistas dos piezas del juego. El hipertexto (Puccini) recibe un tratamiento paródico por parte del hipotexto (Diego). El “Monólogo de Agudo, un tanto interrumpido” —segunda

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 24.

parte de la narración— parodia en su teatralidad y aun en la sucesión de las voces de Agudo e Impaciente, la composición operística, donde las arias de tenor y soprano se alternan en los momentos de mayor lirismo³⁷¹. Consideramos que el momento de la ópera al que corresponde esta división del relato es al aria del Segundo Acto “Sonno un danato!”³⁷². Se trata de la confesión de Ramerrez a Minnie: acepta ser el forajido buscado por los mineros, le cuenta cómo heredó la banda de su padre, y cómo al conocerla deseó iniciar una nueva vida, para que ella nunca supiera de su identidad criminal. En la narración aparece otro momento confesional, Agudo dice ser una pieza de ajedrez, y no el hombre ideal que Olvido espera: “Impaciente, yo no soy él. Una vez más tu sueño ha fracasado. Has de seguir esperando. Yo no soy un hombre. Soy un alfil”³⁷³.

El referente humano ha quedado lejanísimo: la quimera del oro, el viejo oeste. Su representación primera, la ópera, ha escogido un lenguaje especialmente estilizado y miméticamente débil. Esta pretensión mimética realista que quiere encontrar su verosimilitud en la proximidad a la realidad externa³⁷⁴, es desdeñada en el segundo nivel

³⁷¹ “Agudo se separó suavemente, y con un extraño timbre, más vegetal que metálico de voz, comenzó su confesión desgarradora”, Gerardo Diego, *Op. Cit.*, p. 10.

³⁷² “Sono un dannato! Io so, io so!// Må non vi avrei rubato!// Sono Ramerrez: nacqui vagabondo!// era ladro il mio nome!// de quando venni al mondo [...]”. (CD, SONY, S2K 47189).

³⁷³ Diego, *Op. Cit.*, p. 10.

³⁷⁴ Que en la ópera aparece sobre todo en el cuidado de la escenografía y los vestuarios, que en el estreno causaron una gran admiración del auditorio en especial por el cuidado de los detalles como la imitación de la escarcha sobre los vidrios de la cabaña de Minnie —escenografía del

de representación, el 'noveloide. En una comparación se nombra irónicamente las unidades o medidas aristotélicas —“La marquesina recobra su unidad de sombra, no menos ansiada que la de lugar, acción o arquía en la Europa clasicista”³⁷⁵—. Recordando con este pretexto la observación neoclásica de las llamadas unidades aristotélicas, se puede ver cómo éstas se cumplen cabalmente en esta narración —que dura menos de una jornada, trata sobre un solo tema y transcurre en escenarios muy próximos entre sí—. Sin embargo, no por ello corresponde a la estética del clasicismo o del neoclasicismo, demostrándose con ello que las reglas en abstracto nada logran señalar de una obra literaria, pues a iguales principios corresponden textos tan disímiles como *La Fanciulla* y el noveloide de Diego.

La ópera contiene también una transtextualidad expresa: poco antes de la aparición de Johnson, Minnie lee a los mineros, en el contexto de la clase de catecismo, un fragmento del Salmo 51 de David³⁷⁶. Pero funciona más bien como anticipación de la redención de vida que a través del amor logrará el pecador Ramerrez, y del perdón humano al

acto segundo— o la simulación del viento soplando sobre las ventanas. También está, por ejemplo, la coincidencia de un ámbito rudo, el de los mineros, con 16 voces masculinas de un total de 18 en escena, y 10 de éstas de barítonos y bajos. “El coro, de voces masculinas únicamente, canta en octavas, creando una atmósfera “bárbara” y expresando el primitivismo de los gambusinos” (CD; Morini, introducción al libreto de la ópera, grabación citada).

³⁷⁵ Diego, *Op. Cit.*, p. 6.

³⁷⁶ En este salmo, un pecador pide la compasión y el perdón divino: “Rocíame con agua, y quedaré limpio;/ lávame y quedaré más blanco que la nieve” (Sal, 51-9, *Nueva Biblia de Jerusalén*).

que se hará acreedor gracias al cariño que los mineros sienten por Minnie.

El juego de intertextos es complejo: Zangarini —libretista de la *Fanciulla*— aprovecha un salmo como hipotexto³⁷⁷, luego de que Puccini ha tomado a su vez la ópera de David Belasco (ca. 1907) como hipotexto. A su vez, Diego habla de que Impaciente “no atendía a la recepción directa, sino que se colocaba sesgada para percibirlos, después de contrastados en el reflejo, como monedas sospechosas”³⁷⁸, en lo que nos gusta asumir como una alusión a la demasiado reciente *Los monederos falsos* de André Gide (1925), verdadero paradigma en la generación de Diego). Alude también al monólogo de *Hamlet* (1601) “Ser alfil, ser alfil. Ser o no ser [...]”³⁷⁹. Y también a *Los viajes de Gulliver* de Swift (1726): “Los caballos son otra especie intransferible a la nuestra, aunque con alma paralela a la alfileña. Algo así como aquellos caballos racionales y humanos que vio Gulliver en uno de sus viajes”³⁸⁰.

Por supuesto no todo manejo intertextual es en sí una clave de lectura. En Puccini se trata de una cita de autoridad (bíblica) o de un proceso compositivo absolutamente común, mientras en Diego la estrategia

³⁷⁷ Esto no es una relación de fidelidad textual, o cita: por efectos de rima, el versículo 9 del salmo es llamado “segundo” en el libreto de Puccini, que además se permite elipsis y acomodados.

³⁷⁸ Diego, *Ibid.*, p. 1.

metaficticia es plenamente moderna, aunque en la composición de ambas obras medien solamente 16 años. Las estrategias de la representación realista y de vanguardia coinciden en cuanto la pertenencia a un canon avalado en la tradición del arte y la cultura.

* * *

En "Una tarde de domingo" de Roberto Arlt (*El jorobadito*, 1932), el protagonista, Eugenio Karl asume que algo inusitado sucederá esa tarde. Lo que finalmente ocurre en su paseo es que Leonilda, esposa de su amigo Juan, lo invita a tomar el té en ausencia del marido. Previendo la propuesta de adulterio por parte de la mujer, y a partir de su propia experiencia, Eugenio le explica que así son todas las relaciones de pareja, monótonas, aburridas, cíclicas. La alternativa que le ofrece no es aceptada por ella:

—¿Por qué no se distrae leyendo?

—Déjeme, por favor, de libros. ¡Son horribles! ¿Qué quiere que lea?

¿Puedo aprender algo en los libros?³⁸¹

El protagonista, lector asiduo de periódicos, parece darle la razón, en cuanto a este tópico de la narración vanguardista, donde alguno de los personajes reniega de la lejanía entre el arte y la vida: "...tuve

³⁷⁹ Diego, *Op. Cit.*, p. 13.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 12.

³⁸¹ Arlt, *Op. Cit.*, p. 295.

pequeñas tenidas que me han demostrado que las más inteligentes [mujeres] son de una estrechez mental espantosa. Por ejemplo, vea: vez pasada conozco a una jovencita, medio literata y medio tuberculosa...³⁸². Literata y tuberculosa, ideal del arte inútil ya caído en desuso, son parte de un mismo imaginario³⁸³. No extraña en este contexto que en una narración del mismo libro, Arlt llegue a la memorable imagen siguiente, que ya nos permitimos citar en el anterior capítulo:

Momentos hubo en que anhelé que todos los escritores de la tierra tuvieran una sola cabeza. Qué magnífico entonces destrozar esa única cabeza a martillazos, abrir una fosa en cualquier desierto, sepultar bien profundamente el amasijo humano y exclamar a voz en cuello:

-¡La literatura no existe. La maté para siempre!³⁸⁴

Retomando el inicio de este subcapítulo, el profesor inútil recibe de la vida, encarnada en las pragmáticas e iletradas mujeres que son su contraparte, continuamente una lección. Él por su parte no tiene nada que enseñarles, su conocimiento resulta incluso un obstáculo para la

³⁸² *Ibid.*, p. 298.

³⁸³ Cf. el artículo “Enfermedades románticas: la tisis” (*Hélice* I:1, Quito: abril de 1926, p. 4), en donde Carlos Riga anota con humor que “Fue la dama de las camelias [...] la que puso de moda a la tisis. Quizá por ello, antes que bacilo de Koch, debería llamarse bacilo de Gautier o bacilo de Dumas (hijo)”. La tísica se asume como icono del romanticismo y su ideal femenino, y aquí se la enfrenta contra el nuevo modelo de la *flapper*, musa de la vanguardia: “Desgraciadamente, el tennis, la melena *garçone*, el automóvil, el jazz-band, las payasadas de Charlot, y las conferencias de Higiene, van a concluir con algo de lo poco, que, de pintoresco y de sentimental, va quedando en las grandes ciudades [...] Entonces las novias eran pálidas, no leían a Schopenhauer, ni se pintaban las mejillas”. Acerca de la *flapper* como ideal vanguardista, se puede confrontar una gama de encarnaciones en la literatura en lengua española, que va desde la amada neoyorquina del José Moreno Villa de *Pruebas de Nueva York* y *Jacinta la pelirroja* (1929); hasta la encarnación de la nueva literatura en el manifiesto del uruguayo Alfredo Mario Ferreiro “La literatura de entrecasa” (1930).

³⁸⁴ Arlt, *Op. Cit.*, p. 233.

felicidad. En este caso en especial, Ruth es quien termina por decir: "Deje en paz el arte; ahora estamos viviendo"³⁸⁵. Este llamado no resulta suficiente para romper la cátedra permanente del profesor, por lo que ella deberá ser más clara:

-¿Le gustaría en vivo comprobar sus teorías?

-¿Cuáles?

¿Cómo describir aquella mirada profunda, aquella presión de manos, aquellas palabras temblorosas?

-¡Eres tonto! Tendré que ser yo quien dé la lección. ¡Ven conmigo! Detiene un coche y da al chófer una dirección extraña... El resto es silencio y penumbra.³⁸⁶

Tomando como metáfora del arte al culto protagonista de *El profesor inútil*, y enfrentándolo con la estampa de la cantina brasileña, al discurrir divertido e imaginístico del joven estudiante se opone la contundencia de la realidad y los personajes que la representan (Ruth, el asesino del bar). Hay una divergencia entre el mensaje denotativo —que rechaza y ríe de un arte que pretenda sustituir a la vida— y racional, en boca de los protagonistas (el profesor o Amancio); y lo que parece decir el relato a nivel connotativo, doble nivel de significación que, al parecer, se muerde la cola, negando a nivel de significado lo que se afirma a nivel de significante, volviéndose el signo una entidad extremadamente ambigua y contradictoria.

³⁸⁵ Jamés, *El profesor...*, p. 143.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 144.

3. Recapitulación

Después de Todo:
a cada hombre hará un guiño la amargura final.

Como en el cinematógrafo —la mano en la
frente, la cara echada atrás—, el cuerpo
tiroides, ascendente y descendente, será un
índice en el mar solitario del recuerdo.
(Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés*)

Con el solo título de esta tesis quedaban abiertas al menos dos preguntas: ¿existió en esa época, en esta región, un fenómeno al que podamos denominar “narrativa de vanguardia iberoamericana”?, y, en caso de reponderse de manera positiva, ¿fue la representación el asunto que marcó el cambio estético para el mismo?

Habría que añadir de manera más bien explícita, que desde la introducción y a lo largo de la tesis se ha perfilado una tercera interrogación: ¿se trata de una homogeneidad, o existen “grados” dentro de la vanguardia narrativa?

La triple hipótesis planteada en torno a estas preguntas se ha ido despejando. Estudiadas en visión de conjunto hace apenas cinco o seis años, la narrativa de vanguardia hispanoamericana y española se unen en estas páginas a su homóloga brasileña (sin estudios genéricos) para acuñar y validar el concepto de **narrativa de vanguardia iberoamericana**. Las coincidencias entre las narraciones hispanoamericanas, brasileñas y españolas son enormes, al punto de dialogar sin presión, como un verdadero *corpus*. Las diferencias de estilo y de grado resultan absolutamente imborrables e importantes de señalar, pero no mayores que al interior de cualquier otro movimiento literario.

En cuanto a la crisis en la representación, la lectura binaria y polarizada de vanguardia opuesta a tradición —y, según su momento, opuesta a modernismo, realismo o posmodernismo— corresponde en la narrativa al enfrentamiento de estética mimético-realista (de corte platónico) versus estética de vanguardia aurorrepresentativa (de corte aristotélico) en la Iberoamérica de los años veinte y treinta. En esta nueva narrativa predomina la construcción metadiegetica o abismada, que reproduce en su seno la relación extra-literaria autor-lector, muchas veces fragmentaria o de apariencia inacabada. Las abismaciones de lo enunciado, de la enunciación y del código, y aun las híbridas se encuentran con enorme facilidad en estos relatos.

* * *

La recurrencia de elementos textuales en el *corpus* que permiten sostener una lectura metaficticia —tales como la inclusión de historias abismadas, la continua reflexión sobre el arte y las estrategias de representación, que en ocasiones tienen más peso que las ficciones mismas— abonan en el sentido de una actitud autorreflexiva, propia del debate de la modernidad. La literatura se vuelve crítica de sí misma, se observa todo el tiempo y habla de sí, al grado de que aún las manifestaciones antivanguardistas posteriores a los años treinta se ven contaminadas por esta actitud autocrítica. Se trata de un discurso de época, asumido como tal desde su mismo momento de producción, según hemos visto en los manifiestos, reseñas y críticas; a más de la *prosa de ficción propiamente dicha*.

El distanciamiento vida-arte conlleva la necesidad de un artificio que sustituya a nivel operativo, pero también a nivel teórico, la mimesis realista, "reflejo" del mundo externo. La ironía, la fragmentación, la discontinuidad, la relativización de la voz autorial como propia de un sujeto tan avalado como cualquier otro para contar su historia, constituyen modos alternativos de mimesis, y en ellos campea la autorrepresentación como el único nivel acreditado. El afán objetivista del realismo se desvanece ante la irrealidad de su pretensión, pues la

mirada humana —se evidencia— no puede ser sino subjetiva, cualquiera que sea su grado de aproximación al mundo.

Lejos de afirmaciones radicales propias de la retórica de los manifiestos que caracterizaron el discurso de época, la revisión de la vanguardia que ahora realizamos a inicios de un nuevo siglo, la ve emerger como un parteaguas respecto a la crisis mimética. Sin propugnar con ello que la ruptura se diera en todos los órdenes, ni plegarnos a valoraciones simplificadoras de “novedad absoluta”, afirmamos que el problema de la representación marca el punto de inflexión en el primer tercio del siglo XX.

Hacia delante, la herencia vanguardista puede rastrearse en dos senderos: *modificando el realismo decimonónico desde el dominio de la subjetividad sobre la realidad extraliteraria, hasta niveles del relato fantástico, o de lo que se llamará después “el realismo mágico” o “lo real maravilloso”, con la narrativa del boom; o bien, en la corriente de la liberación escritural, en el experimentalismo que define a cierta posmodernidad.*

Las dos opciones que hallan los mismos autores vanguardistas como alternativa *poiética* en su momento dan testimonio de la relevancia del problema planteado: deben escoger —con mayor o menor grado de reflexión— entre explorar más allá del realismo objetivo o externo las

posibilidades de la conciencia a la luz de los nuevos saberes, dejando aflorar la intensidad y la subjetividad como alcance humano del absoluto —único grado válido, tal vez—; o bien, asumir el orden del arte como superior al de la vida, y por ello, insubordinable a ésta, más bien su modelo.

Si debemos marcar la división al interior de nuestra selección, la primera opción es la que se asumió en narraciones como la cuentística de Pedro Salinas, la novela jarnesiana *El profesor inútil*, la obra expresionista de Roberto Arlt, los cuentos de vanguardia de Gómez de la Serna y de Antônio de Alcantara Machado, los cuentos de Pablo Palacio, la narrativa de Vicente Huidobro y la de Pablo Neruda, así como la “novela lírica” de los Contemporáneos: en todos estos casos, el realismo decimonónico se valora como excesivamente plano y simplificador, para la complejidad del sujeto del siglo XX. Debe ser perfeccionado desde la subjetividad, y la narración de “relatos menores”. Se trata de una opción conciliatoria de la vanguardia. La ruptura se da “dentro del código”³⁸⁰, pues de algún modo se sigue dentro de la línea marcada por la tradición, misma que se decanta y limpia en el proceso de escritura.

En el otro extremo está la obra de ruptura extrema, que rompe “contra el código”: anotamos aquí al Jarnés más radical (*Teoría del zumbel*), las

³⁸⁰ Retomamos las categorías de ruptura y tradición, así como la terminología de la teoría de la ruptura, como la maneja Noé Jitrik, como lo hicimos previamente en el apartado del símil.

novelas de Palacio, la obra de Macedonio Fernández, la narrativa estridentista de Arqueles Vela, el Mário de Andrade de *Amar, verbo intransitivo*, la obra de Antonio Espina, el Gerardo Diego de *Cuadrante*, los cuentos de García Lorca, la narrativa de Efrén Hernández, *O Anjo* de Jorge de Lima, *La casa de cartón* de Martín Adán, "Cédula de eternidad" de Dámaso Alonso. Este segundo gesto debe enfrentar de inmediato el riesgo de los radicalismos, el peligro de desembocar pronto en el silencio, por la autoconciencia de representar cada vez menos otra cosa que al mismo signo; o bien, del agotamiento paroxista del experimentalismo frenético. Quizá frente a esta opción podría entenderse mejor el temor de Espina con el que inició esta tesis: la autofagia lamentable por la que opta el artista es también, llevada a sus últimas consecuencias, un callejón sin salida.

En esta mirada de la vanguardia a futuro, no se llega indefectiblemente a la loa por la consecución del proyecto de modernidad. Muy por el contrario, en su *Guía del nuevo siglo*, Julio Ortega propone una lectura de la metaficción militante:

Estos gestos de una escritura apelativa y abismada podrían muy bien corresponder, a su modo heteróclito, a las varias respuestas de resistencia que son patentes en la sociedad civil latinoamericana; cuando el programa de la modernidad se incumple una y otra vez, con costos ahora más altos, esas respuestas y esas virtualidades y recuperaciones, reafirman la sobrevivencia y la sobrevida³⁸¹.

³⁸¹ Julio Ortega, "Prólogo", *Guía del nuevo siglo*. San Juan, Ed. de la Universidad de Puerto Rico, 1998. P.1.

Nos adscribimos, en esta lectura de abismación, especularidad, pasión y disfrute, por ambas posibilidades de narrar, más o menos radicales; pero, claramente, por la opción del arte que rehumaniza.

* * *

La alternativa se abría ya en el mismo momento de la enunciación, y en gestos como la publicación y el debate de la *Deshumanización del arte* de Ortega y Gasset. El enfrentamiento con el mundo aclaraba la posición ideológica. La llegada de la modernidad se asumía de manera celebratoria o apocalíptica, dentro de cualquiera de las opciones narrativas.

En una posición milenarista de confrontación y pérdida de fe en la palabra, propia de la percepción apocalíptica de una cierta vanguardia más cercana al expresionismo, diríamos que si la apertura clásica retomada por el medievo goliardo hacia el optimismo se expresa en la actitud del *carpe diem*, la modernidad de estos textos nos brinda el efímero *carpe paginām*: el solaz del texto dura lo que el acto de lectura; afuera queda el desordenado, violento, sanguinario mundo. Aprovechar los momentos de encuentro con el arte como momentos de plenitud, en ocasiones puede aproximarse a la evasión: “la pureza del arte”, “el arte por el arte”, la renovación del mito de “la torre de marfil”; se abona en

esta actitud heredada del romanticismo y del simbolismo que asumen algunas vanguardias, elitistas, minoritarias.

Y, al mismo tiempo, aparece también una postura a la vez celebratoria y crítica, en gestos donde se anuncia un mundo a la medida de los individuos más que de las instituciones, no monolítico. Esto se vería anunciado y anticipado por páginas que al desacreditar un arte de excesiva solemnidad exaltan también el derecho de cada ser humano de aproximarse sin intermediarios a la obra de arte, y disfrutarla asistidos por la intuición y la emoción tanto como por el intelecto que guiaron a los mismos creadores. La modificación en el concepto de razón como mejor vía para el encuentro con el arte replanetea la jerarquía arte-saber, y devuelve la creatividad y el disfrute a los receptores de arte. En algo restitución de la totalidad humana, excesivamente escindida de la vida moderna.

Otro sendero abierto en la introducción, fue la voluntad que parecen exhibir estas narraciones de destruir sus ejes narrativos (las historias contadas), de erigirse en antinarraciones. Si pensamos en la narratividad (esta relación de causa-efecto, tránsito mediante el cual los acontecimientos de un estadio A pasen a ser los de un estadio B, con la permanencia del protagonista cohesionador de ambos) como la

actitud principal y propia de la épica³⁸², estas narraciones que de manera secundaria cuentan una historia, y de manera principal construyen un discurso, parecen obligar a un replanteamiento genérico. El concepto mismo de novela, de cuento y de relato, puesto en debate en toda la discusión teórica y crítica de época, debe redefinirse, matizarse o ponerse en tela de juicio a partir de la emergencia de un *corpus* como éste. Quizá en esto estribe la mayor aportación de la narrativa de vanguardia a la historia literaria iberoamericana.

* * *

Recapitulando, la lectura de *La deshumanización en el arte* de Ortega y Gasset marca de manera extrema la percepción del momento de un arte emergente, nuevo y exaltado frente a un arte caduco, viejo y estigmatizado; y es claro que su mismo nombre de "arte deshumanizado" refleja la fobia a una representación de lo humano como calco de realidad y sensiblería. La labor intelectual exaltada por Ortega tiene sus variantes lúdicas e intuitivas en otros autores.

La estructura retórica del símil, **A como B**, denotación como connotación, refleja ejemplarmente el cambio en la noción de representación. Se puede rastrear con relativa facilidad la presencia

³⁸² Cf. Wolfgang Kayser, "La estructura del género", sobre todo "Actitudes y formas de lo épico". *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1985, pp. 460-489. La obra se publicó originalmente en alemán en 1954.

ecléctica de las denominadas vanguardias históricas en Iberoamérica, a partir de un catálogo de comparaciones; así como ver la particularidad regional dentro de este espectro, y comprobar de una manera completamente analítica su existencia autónoma, bien distante de un concepto de epifenómeno, como se suele ver de manera harto simplificadora. Aunque en una lectura excesivamente atomizada podría perderse de vista la individualidad autorial y de estilo en la obra, la revisión amplia de un recurso considerado menor es inmensamente esclarecedora de un mecanismo que trasciende lo retórico para volverse modelo de representación.

En el segundo capítulo se ha revisado temas poco usuales en torno a la concepción de la vanguardia. La paradójica noción de tradición dentro de la vanguardia se ha visto sin que se anule la idea de ruptura: se trata de una opción especialmente audaz por parte de estos narradores, que dentro de la estética de la ruptura releen y reformulan mitos greco-latinos, referentes judeo-cristianos, o temas ancilares de literatura castellana.

El tema del amor como ficción —que asume un carácter metatextual de mentira, hechizo, obra de arte, metáfora o documento probatorio— muestra quizá de la manera más innegable cómo esta narrativa sólo puede autorrepresentarse: su modelo no es la vida o el sentimiento, sino el arte, su representación.

En cuanto a la autorrepresentación como estrategia de la vanguardia, los guiños en que el arte se autoevidencia como **sólo arte** son cada vez más frecuentes, al grado en que la ironía, la inteligencia, el disfrute y la participación lúdica son las opciones de gozo en un arte que rompe con las posibilidades de empatía y coincidencia.

La lectura final, como corresponde a una obra tan ambigua y compleja, es de audacia y entusiasmo, no de certezas o versiones cerradas.

Parfraseando la cita de Palacio que tomamos como epígrafe de este apartado, de la aproximación a esta literatura de vanguardia, cada quien tendrá su propia versión, "en el mar solitario del recuerdo"³⁸³.

Julio de 2002

³⁸³ Palacio, *Un hombre muerto...*, p.141. Es un postfacio del autor al libro de cuentos. Aquí la "amargura final" estribaría en buscar una estética distinta a la vanguardia en el corpus.

4. Bibliografía

Introducción:

BARRENECHEA, Ana María, "La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos". En *Revista Iberoamericana*, XLVIII (118-119), enero-junio de 1982.

BLOOM, Harold. *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama, 1997.

BUSTOS FERNÁNDEZ, María, *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana*. Madrid, Pliegos, 1996.

DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*. Madrid, Gredos, 1997. Biblioteca Románica Hispánica, Manuales, 78.

ESPINA, Antonio, "Ivan Goll, *Les cinq Continents. Anthologie mondiale de poesie contemporaine*", *Revista de Occidente*, I (jul-sept. de 1923).

HORIZONTE. Revista mensual de actividad contemporánea. Jalapa, Veracruz, 1926-1927. 10 números. Germán List Arzubide, director.

JARNÉS, Benjamín. *El profesor inútil*. Madrid, Espasa-Calpe, 1999. Col. Austral, 460. Edición crítica de Domingo Ródenas de Moya.

KISHIMOTO YOSHIMURA, Jorge. (Selección, antología, notas). "Introducción" a *Narrativa peruana de vanguardia*. Monográfico de *Documentos de literatura*. Lima: Másideas, 26 de enero de 1994. 2/3 trimestre, abril-diciembre de 1993.

KLAXON. *Mensario de Arte Moderna*. 9 números entre 1922 y 1923. Edición facsimilar de abril de 1972, Consejo Estadual de Cultura, en el 50 aniversario de la Semana. Con un estudio introductorio de Mário da Silva Brito.

MANZONI, Celina. *El mordisco imaginario: crítica de la crítica de Pablo Palacio*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1994.

PÉREZ FIRMAT, Gustavo. *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. Durham (Carolina del Norte), Duke University Press, 1993.

PÉREZ LÓPEZ, Ma. Ángeles. *Los signos infinitos. Un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro*. Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH) / Universitat de Lleida, 1998. Serie América, 3.

PINO, José M. Del. *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*. Ámsterdam: Atlanta, 1995.

PRADO, Antonio Arnoni. *1922: Itinerário de uma falsa vanguarda. Os dissidentes, a Semana, e o Integralismo*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo. *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española 1923-1936*. Barcelona, Alba Editorial, 1997.

----- *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencialidad en la novela vanguardista española*. Barcelona, Península, 1998.

RODRÍGUEZ FISCHER, Ana. *Prosa española de vanguardia*. Madrid, Clásicos Castalia, 1999.

SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra, 1991.

ULISES. *Revista de curiosidad y crítica*. México, mayo a diciembre de 1927, 5 números. Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, editores.

VERANI, Hugo J. *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México, UNAM/ Ediciones del Equilibrista, 1996.

Capítulo 1. La crisis en la representación: aproximaciones teóricas

1.1. *Mimesis*, la vuelta a Aristóteles

- ANCONA LOPEZ, Telê Porto. *Mário de Andrade: Ramais e caminho*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1979.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Traducción, prólogo y notas de Francisco de P.Samaranch. Madrid, Aguilar, 1972.
- BORGES, Jorge Luis, "El arte narrativo y la magia". En *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974.
- BOYD, John D., *The Function of Mimesis and its Decline*. Harvard, Harvard University Press, 1986.
- BRECHT, Bertolt, *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1963.
- "The Modern Theatre is the Epic Theatre", en Vassili Kolocotroni, Jane Goldman y Olga Taxidou editores, *Modernism. An Anthology of Sources and Documents*. Chicago, University of Chicago Press, 1998. Pp. 465-469.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Tecnos, 1991.
- CORONADO, Juan. *La novela lírica de los contemporáneos*. México, UNAM: Coordinación de Humanidades, 1988.
- FLETCHER, John y Malcolm Bradbury, "O romance da introversão". En Malcolm Bradbury y James McFarlane. *Modernismo. Guia Geral*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999. Pp.322-339.
- HABERMAS, Jürgen. "Modernidad versus postmodernidad", en Josep Ricó, comp. *Modernismo y postmodernidad*. Madrid, Alianza, 1988. (Ed. Original *New German Critique*, 1981).
- HUIDOBRO, Vicente, "Arte poética"; en *Breve antología. Poesía latinoamericana de vanguardia (1920-1930)*. Buenos Aires, Sudamericana, 1996. P.18.
- MACHADO, António de Alcantara. *Bras, Bexiga e Barra Funda*. Rio de Janeiro, Imago, 1997.
- MELLO E SOUZA, Gilda. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1979.
- OSORIO T., Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.

PALACIO, Pablo. *Vida del ahorcado. Novela subjetiva*. Quito, Talleres nacionales, 1932.

POGGIOLI, Renato. *The Theory of the Avant-garde*. Cambridge, The Bellknaf Press of Harvard University Press, 1968. 7ª reimpresión de 1994.

VERANI, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. (Manifestos, proclamas y otros escritos). México, FCE, 1986.

WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald. "Avantgarde in Hispanoamerika" en Harald Wentzlaff Eggebert (ed.) *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext (Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989)*. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1991. Pp. 3-27.

1.1.1. El "humilde" arte deshumanizado

LAFETÁ, Joao Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo, Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

HENRIQUES, Luiz Sérgio Nascimento, "Contradições do Modernismo", en Carlos Nelson Coutinho *et al. Realismo & antirealismo na literatura brasileira*. Río de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1974. Pp.57-74.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. México, Porrúa, 1992. Col. "Sepan cuantos...", 497.

1.1.2. El carácter fragmentario, el borramiento

RIVERA RODAS, Óscar. "La modernidad y la poética de la vanguardia", *Semiosis*. 1:1. Universidad Veracruzana, enero-junio de 1997.

-----, *La modernidad y la retórica del silenciarse*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2001.

TYTELL, JOHN, "Epiphany in Chaos: Fragmentation in Modernism". En Lawrence D. Kritzman, editor; *Fragments: Incompletion & Discontinuity*. New York, NY Literary Forum, 1981. Pp. 3-15.

1.2. Metadiégesis, abismación, metalepsis

ANDRADE, Mário de, *Amar, verbo intransitivo. Idílio*. Belo Horizonte, Villa Rica, ca.1981 (16ª. ed.).

Amar, verbo intransitivo. Idílio. Caracas, Monte Ávila Editores, 1980. Traducción de Sarandy Cabrera.

ARLT, Roberto. *El jorobadito. Novelas completas y cuentos de Roberto Arlt*. Tomo III. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1963.

DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Madrid, Visor, 1991.

FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 1981.

GARMENDIA, Julio. *Cuentos. La tienda de muñecos. La tuna de oro*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1985.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.

HERNÁNDEZ, Efrén, *El señor de palo*. México, Acento Editorial de Estudiantes, 1932.

JARNÉS, Benjamín. *Paula y Paulita*. Barcelona, Península, 1997. Col. Vidas Imaginativas. Presentación de Domingo Ródenas de Moya.

KOLB NEUHAUS, Roberto, *Silvestre Revueltas. Catálogo de sus obras*. México, UNAM/ Escuela Nacional de Música, 1998.

LIMA, Jorge de. *O Anjo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998.

PALACIO, Pablo. *Débora (novela)*. Quito, s/editorial, 1927. Portada de Latorre. Exlibris de Kanela.

SALINAS, Pedro. *Vispera del gozo*. Madrid, Alianza Editorial, 1976.

1.2. *El símil*

ARLT, Roberto. "El jorobadito" en *Antología*. Sel. y prólogo de Noé Jitrik. México: Siglo XXI, 1980. Col. La creación literaria.

-----, *El juguete rabioso*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

- BERISTÁIN, Helena. "Comparación (o símil, similitud, disimilitud)", en *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1997. Pp. 96-100.
- CERNUDA, Luis. *Antología*. Ed. de José María Capote. México: REI-México, 1990. Col. Letras Hispánicas, 144.
- ESCUADERO, Gonzalo. *Obra poética*. Quito, Editorial Acuario, 1998.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Greguerías*. México: REI, 1990. Col. Letras Hispánicas, 108.
- GREIMAS, A. J., y J. COURTÉS, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1982. Románica hispánica, diccionarios, 10.
- GRÜNFELD, Mihai. *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Madrid, Hiperión, 1997.
- GULLÓN, Germán, ant. *Poesía de la vanguardia española (Antología)*. Madrid: Taurus, 1981. Col. Temas de España, 109.
- HAWKES, Terence. *Metaphor*. N.York: Methuen and Co., 1986. Serie The critical idiom, 25.
- HÉLICE. Quito: Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1993. Col. de revistas ecuatorianas, LVII.
- JITRIK, Noé en Aguilar, Gonzalo Moisés, ed. *Informes para una academia (crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana)*. Buenos Aires: ILH, Universidad de Buenos Aires, 1996.
- , y Celina Manzoni. *Literatura latinoamericana II*. Buenos Aires: SIM apuntes, 4 de abril/ 7 de mayo de 1991.
- MORENO VILLA, José. *Jacinta la pelirroja*. Madrid: Ediciones Turner, 1977.
- MORIER, Henry, *Dictionnaire de la poétique et de la rhétorique*, PUF, Paris, 1981
- NERUDA, Pablo, *Residencia en la tierra*. Barcelona, Seix Barral, 1976. Biblioteca Breve, poesía, 402.
- PALACIO, Pablo. *Un hombre muerto a puntapiés (cuentos)*. Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1927.
- *Obras completas*. Poitiers, ALLCA XX, 2000. Col. Archivos, 41. Wilfrido H. Corral, coord.

ROVATTI, Pier Aldo. *Como la luz tenue. Metáfora y saber*. Barcelona: Gedisa, 1990.

SCHULTZ, Joachim, *Wild, irre und rein. Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarden in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940*. Giessen, Anabas Verlag, 1995.

VAUGHT BROGAN, Jacqueline, "Simile". En Preminger, Alex et al. J.V.B. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993. (pp.1149-1150).

VALLEJO, César. *Poesía completa*. La Habana, Casa de las Américas/ Editorial Arte y Literatura, 1988. Bib. de literatura universal. Raúl Hernández Novás, coord.

Capítulo 2. La resolución diegética: aproximaciones analíticas

2.1. Un gran globo morado que llena la noche: la tradición resignificada:

HATZFELD, Helmut. *Estudios literarios de mística española*. Madrid, Gredos, 1976. Col. Románica Hispánica, 16.

HERNÁNDEZ, Efrén, *Obras. Poesía/Novela/Cuentos*. México, FCE, 1965. Col. Letras Mexicanas. Nota preliminar de Alí Chumacero, bibliografía por Luis Mario Schneider.

----- *La paloma, el sótano y la torre*. México, FCE/SEP, 1984. Lecturas mexicanas, 28.

----- *Bosquejos*. México, UNAM (IIFL,CEL), 1995. Col. Nueva Biblioteca Mexicana, 126. María de Lourdes Franco Bagnouls, editora.

HUIDOBRO, Vicente. *Mío Cid Campeador*. México, UAM, 1997. Libros del Laberinto, 53. Presentación de Ángeles Pérez López.

JUAN MANUEL, Don. *Libro de los Enxiemplos del Conde Lucanor et Patronio*. México, Porrúa, 1988. Col. "Sepan cuantos...", 28.

PINA, María de Pina. *Fábulas morales*. México, Porrúa, 1989. Col. "Sepan

cuantos...".

RINCÓN, Carlos. "La vanguardia en Latinoamérica: posiciones y problemas de la crítica". En Harald Wentzlaff Eggebert (ed.) *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext (Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989)*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1991. Pp. 51-75.

Verde. *Revista mensal de Arte e Cultura*. Cataguazes, Minas Gerais, septiembre de 1927 a mayo de 1929. Reedición facsimilar en el Cincuentenario modernista, São Paulo, Metal Leve, 1978. Presentación y notas de Plinio Doyle. Estudio de Cecilia de Lara.

2.2. El cambio en el "ritmo natural de la vida". Las ficciones del amor

ALBERTI, Rafael, *Poesía escogida*. La Habana, Arte y Literatura, 1990. Prólogo de Nicolás Guillén. La edición, a cargo de Aitana Alberti León incluye un fragmento del ensayo de C.M. Bowra "Sobre los ángeles" (*The Creative Experiment*. Londres, Macmillan, 1949).

APOLLINAIRE, Guillaume, *I pittori cubisti*. Con un chiarimento di Carlo Carra. Milán, Il balcone, 1945.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. La Habana, Arte y Literatura, 1986.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, Siglo XXI, 1990. 8va. edición.

BIBLIA Latinoamérica, La. Madrid, San Pablo/Verbo Divino, 1995. 63a. edición.

BOWRA, C.M., "Cap. VIII. Rafael Alberti, *Sobre los ángeles*". En *The Creative Experiment*. Londres, Macmillan, 1949. Pp.220-253.

CANDIDO, Antonio, "Un poema itinerante de Mário de Andrade", en *Ensayos y comentarios*. Campinas, São Paulo, Unicamp/ FCE, 1995. Pp.251-272.

GIMENES, Renato Aloízio de Oliveira, "Mário de Andrade e a Gramática da burguesia: para uma releitura de *Amar, verbo intransitivo*", en Laboratório Interdisciplinar de Tecnologias Educacionais, GEISH, *Revista ENTRETEXTOS ENTRESEXOS No.3*, 1999.
<http://www.lite.fae.unicamp.br/grupos/geish/mario.htm>

HUIDOBRO, Vicente. *Obras completas. Tomo 2. Novelas y teatro.* Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1976. *Cagliostro. Gilles de Raiz.* Edición de Hugo Montes.

MORETZSOHN, Maria Ângela Gomes, Olívio Tavares de Araújo y Leopold Nosek. "Mário de Andrade, um olhar cuidadoso e atento". En estadao.com.br, *Brasil: Psicanálise e Modernismo*, página de la exposición realizada en el MASP. <http://www.estadao.com.br/divirtase/especial/freud/index.htm>

MUÑIZ, Elsa, *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional (1920-1935).* México, UAM-A, 1999 (tesis doctoral). México, Miguel Ángel Porrúa/UAM, 2002.

ORAÇÃO DE SÃO RAFAEL, Cf. Marcos o Cartomante ocultista, <http://www.marcoscartomante.hpg.ig.com.br/oracoes.html>

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930.* Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

VELA, Arqueles. *El café de nadie. Un crimen provisional. La señorita etc...* México: Conaculta, 1990. 3a.serie de lecturas mexicanas, 20.

2.3. El limón sin el zumo: la autorrepresentación

BEST, Otto F (ed.). *Theorie des Expressionismus.* Stuttgart, Phillip Reclam, 1994. Tomo 9817.

-----, *Expressionismus und Dadaismus.* Stuttgart: Phillip Reclam, 1996. Tomo 14 de la col. Die deutsche Literatur in Text und Darstellung.

BRÉMOND, Henri, *La poesía pura. Con un debate sobre la poesía por Robert de Souza.* Buenos Aires, Argos, 1947.

DIEGO, Gerardo, *Cuadrante. Noveloide.* En *Revista de Occidente*, XIII, 37 (julio de 1926), pp.1-24.

GUBERN, Román. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine.* Barcelona, Anagrama, 1999. Col. Argumentos, 231.

PUCCHINI, Giacomo. *La fanciulla del West*. CD, Sony, S2K 47189.
Introducción de Morini.

3. Recapitulación:

KAYSER, Wolfgang, "Actitudes y formas de lo épico", en *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1985.

ORTEGA, Julio, "Prólogo", en *Guía del nuevo siglo*. San Juan, Ed. de la Universidad de Puerto Rico, 1998.