



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**“AMOR E IRONÍA EN RELATOS DE
ITALO CALVINO Y JORGE IBARGÜENGOITIA”**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS
(LITERATURA COMPARADA)

PRESENTA
HEIDY JOJANA OLIVA TELLO

TUTORA: DRA. TATIANA BUBNOVA GULAYA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

MÉXICO, D.F.
ENERO DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Agradecimientos:

A los profesores del Posgrado en Letras, por sus generosas enseñanzas.

A mis sinodales, Dra. Margarita León Vega, Dra. Elsa Rodríguez Brondo,
Dra. Susana González Aktories y Dr. Eduardo Serrato Córdova,
por la atención dedicada a mi trabajo y por sus cuidadosas observaciones.

Especialmente a la Dra. Tatiana Bubnova, con admiración y afecto, por el diálogo,
por su paciencia y consejos invaluable.

A mi familia, Marina Oliva, Anabelly Tello, Arnoldo Oliva (†),
Rafael Aguilar, Brenda Tello e Iván Peláez.

A los amigos que han estado cerca en momentos cruciales de mi vida.

A Javier Garduño, “hasta que las estrellas se consuman”.

“porque amar es, al fin, una indolencia”
Xavier Villaurrutia

“Ti dico addio quando ti cerco Amore”
Umberto Saba

Índice

Introducción.....	11
1. Cuento, amor e ironía	17
1.1. Cuento breve como género	18
1.1.1. En <i>Gli amori difficili</i>	21
1.1.2. En <i>La ley de Herodes</i>	26
1.2. Amor como contenido temático	32
1.3. Ironía como tono emocional y volitivo	43
2. Sobre los autores.....	55
2.1. Italo Calvino, escritor rampante	55
2.2. Jorge Ibarzüengoitia, el intelectual que no	63
3. Los desencuentros de <i>Gli amori difficili</i>	71
3.1. Los lugares frustrados para la aventura	73
3.2. La voz de los amores irrealizados.....	90
4. Los amores difíciles de Ibarzüengoitia.....	95
4.1. Aventuras amorosas de un intelectual	98
4.2. Las confesiones de un “donjuán”	118
5. La ironía del amor.....	125
5.1. Espacios amorosos en diálogo	127
5.2. Temporalidad fugaz del amor	138
5.3. “Amor” irónico en el siglo XX.....	152
Conclusiones.....	163
Bibliografía.....	171

Introducción

Claudio Guillén encuentra la base fundamental del comparatismo literario en la idea de que “ninguno de nosotros es sólo una cosa.”¹ Esta sencilla afirmación describe tanto paralelismos entre escritores como motivos literarios que requieren de un acercamiento dialógico para su comprensión. Contrastar el tema amoroso en dos obras, reafirma las nociones ideológicas de sus autores, contribuye a presenciar el diálogo entre tradiciones literarias al respecto y a distinguir el funcionamiento de los recursos literarios empleados.

El presente estudio tiene como finalidad observar rasgos estilísticos y elementos espacio-temporales en algunos relatos de dos narradores contemporáneos: del italiano Italo Calvino (1923-1985) abordaré “L’avventura di un impiegato”, “L’avventura di un lettore”, “L’avventura di una moglie”, “L’avventura di due sposi” y “L’avventura di un automobilista”, tomados del libro *Gli amori difficili*; mientras que del mexicano Jorge Ibarguengoitia (1928-1983), me detendré en los cuentos “La ley de Herodes”, “La mujer que no”, “What became of Pampa Hash?”, “La vela perpetua” y “¿Quién se lleva a Blanca?”, incluidos en *La ley de Herodes*.

La razón principal para comparar estos textos es que, a través de sus diferencias, puede confirmarse que el tema amoroso es un concepto íntimamente relacionado con el tiempo en que se desarrolla, del mismo modo que el desciframiento de la ironía responde a un contexto determinado, es decir, ambos están supeditados a una época e ideologías concretas. He elegido a dos autores que se caracterizan por su escepticismo respecto de la historia, de la postura de ciertos intelectuales y de su contexto en general. Calvino, involucrado políticamente en procesos históricos y en el desarrollo cultural de Italia, e

¹ C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, p. 23.

Ibargüengoitia con una perspectiva irreverente acerca de pasajes de la historia mexicana y de otros escritores contemporáneos que eran mucho más solemnes en la exposición de sus temas. En los presentes fragmentos de sus obras se ensayará aquello que Guillén llama comparación genética, es decir, una unidad espontánea no condicionada por el contacto directo entre determinados artistas sino por un contexto mundial compartido.

Aunque el tema amoroso no ha sido eje central en la obra de ninguno de los dos escritores, es notoria la intención de atender la ironía en los nuevos modos de relacionarse de hombres y mujeres en el siglo XX. El interés es más claro en *Gli amori difficili* cuyo título evoca la pluralidad del sentimiento y la cualidad conflictiva experimentada por diversos personajes. Por otro lado, el libro de Ibargüengoitia trata sobre los avatares de un despreocupado joven intelectual dentro de su ambiente citadino y entre todas las circunstancias en las cuales no tiene un resultado exitoso, están sus relaciones con las mujeres. Este criterio ha restringido el repertorio de relatos a estudiar, específicamente a aquellos de *La ley de Herodes* que tratan sobre aventuras amorosas equiparables, por su afinidad temática o similitud de circunstancias relatadas, con cinco de *Gli amori difficili*. Dichos paralelismos tienen relación con las condiciones espacio-temporales de los personajes y con las circunstancias del (des)encuentro: los casados, los que acuden a la playa, los que no tienen dinero, los feos, los que buscan aventuras fugaces, etc.

Es necesario considerar que los cuentos pertenecen a dos tradiciones literarias diferentes. En el caso del género cuentístico, este factor fue tomado en cuenta para su división, de manera que se puedan distinguir las peculiaridades que inclinan a Calvino hacia el rescate de estructuras realistas y modelos del relato tradicional, mientras que Ibargüengoitia responde a una narración que mezcla elementos populares, lenguaje coloquial y una brevedad que le añade tensión dramática. Dado que “la elucidación del

género no debe escorarse demasiado ni del lado del tema ni del lado de la forma [porque] en ello reside su dificultad más atractiva”², en cuanto a la temática y al estilo, me ha parecido adecuado explicar también las pautas de dichas cualidades.

El tema amoroso en literatura ha sido ampliamente abordado, por ese motivo menciono solamente algunas consideraciones que contribuyen a esbozar una definición general acorde a la intención de los autores. De ese modo puede identificarse con mayor claridad el blanco de la ironía en individuos que, desde sus condiciones adversas, buscan la compañía de alguien. La bibliografía sobre el amor es muy abundante y diversa, he tomado como base estudios destacados como el de D. de Rougemont, I. Singer y C. Gurméndez.

En cuanto a la ironía, anoto características y conceptos que permiten identificar los matices de estilo de cada uno de ellos, pues evidentemente destaca un tono más humorístico en Ibarguengoitia y otro más melancólico en Calvino. Como apoyo he extraído definiciones de los trabajos de P. Ballart, W. Booth y L. Hutcheon, de los cuales resalto que: describir los elementos irónicos significa comprender en qué está basada la simulación, recurrir a su desciframiento y reconocer el sentido figurado en el cual se expresa. La presencia de este recurso en dos autores sin relación entre sí, confirma su eficacia y capacidad eventual de convertirse a sí mismos, y también al lector, en el blanco de un *ethos* burlón.

Calvino e Ibarguengoitia parecen burlarse de algo que en los contextos sociales de los últimos tiempos no deja a los seres humanos estar juntos y convivir, tal como lo ejemplifican los héroes de sus cuentos. El recurso irónico, por sí mismo, muestra una percepción de la historia y de la cultura puesto que existe sólo respecto de un referente en la realidad, lo cual se trasluce en las acciones y pensamientos de los personajes, la descripción de espacios concretos o la alusión directa a personalidades de la época. La conformación

² *Ibid.*, p. 133.

de una perspectiva irónica emplea la descripción del espacio y del tiempo como condicionamiento para la aparición de la ironía verbal, por tal motivo empleo como herramienta metodológica la noción de cronotopo de M. Bajtín, útil para analizar las huellas del tiempo en el espacio en que suceden las acciones, pues condensan la propia historia cultural en cada caso.

Al descifrar su construcción, resulta interesante notar que el recurso irónico se basa en la contradicción entre lo deseado y lo obtenido, por lo cual ambas posturas devienen en una sensación de soledad. La irrealización de los amores y las contradicciones morales son fácilmente reconocibles en el México de Ibarguengoitia, en donde nace el refrán que nombra su libro de cuentos, y es atractivo notar que también se expresan en la Italia de los años cincuenta, aunque sus problemas sociales no sean idénticos.

De manera separada expongo elementos extra-literarios, tales como la vida y desarrollo creativo de los dos autores. En este punto son mencionadas algunas coincidencias en su formación y en determinados acontecimientos, a fin de valorar hasta qué punto pudo existir un contacto o influencia entre ellos. Sin embargo el tipo de comparación no remite al influjo de un autor sobre otro sino a escritores sin contacto directo, demostrando así su correspondencia mediante la comparación tipológica en fragmentos de sus obras.

El estilo de los autores en cuestión parece dividirse en dos facetas: en Ibarguengoitia, la histórica y la autobiográfica; en el italiano la neorrealista y la fantástica. En ambas, brindan su interpretación de los convencionalismos sociales y literarios, posturas estéticas e ideológicas por los cuales fueron reconocidos. El predominio de la ironía en escritores de diferentes continentes comprueba la universalidad de la postura axiológica y el diálogo en la literatura, como expresó Bajtín:

Dos enunciados alejados uno del otro en el tiempo y en el espacio y que no saben nada uno del otro, si los confrontamos en cuanto a su sentido y si manifiestan en esta confrontación alguna convergencia de sentidos (aunque sea un tema parcialmente común, un punto de vista, etc.), revelan una relación dialógica [...] Inclusive entre dos obras discursivas profundamente monológicas siempre existen relaciones dialógicas.³

Los dos autores objetivan y problematizan una circunstancia subjetiva como la relación amorosa, con la descripción del momento climático del encuentro en un lugar y momento definidos en los que, paradójicamente, las parejas se alejan en lugar de reunirse. Las circunstancias de dichas encrucijadas involucran cambios en las expectativas y sentimientos que oscilan entre lo público y lo privado, elementos religiosos satirizados, etc., aunque la diferencia determinante entre ambos será el fondo autobiográfico de Ibarguengoitia expresado en la noción de carácter y la mirada panorámica de Calvino respecto de sus personajes tipificados.

La ironía muestra que los autores comprenden que a mitad del siglo veinte resulta complejo definir unívocamente una relación basada en la comunicación y en factores externos que impiden la convivencia o imposibilitan una “conquista” amorosa, tales como la duración de jornadas laborales, los viajes, el sentido de propiedad hacia las personas, la educación sentimental, el individualismo, etc. Estos elementos serán observados en cada uno de los relatos, en una presentación del corpus donde se anticipan los rasgos ideológicos y estilísticos de cada grupo. A manera de conclusión, el último capítulo reunirá los hallazgos en cuanto a las variables de este trabajo: el amor visto por los ojos de los autores y su exposición oblicua a través de una figura que funciona en uno y en otro con particularidades definidas.

³ M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 317.

1. Cuento, amor e ironía

Italo Calvino y Jorge Ibarguengoitia, aunque pertenecientes a tradiciones literarias distintas, son autores contemporáneos cuyo único contacto aparente fue durante el premio Casa de las Américas de 1964. Resulta productiva una comparación tipológica entre sus cuentos debido a que presentan ejes comunes en una parte de su obra, me refiero en primer lugar al tema amoroso, en segundo lugar, al hecho de que los dos abordan ese amor inalcanzable a través del estilo irónico.

Los rasgos que hacen posible la comparación de los presentes grupos de cuentos, además del tiempo al cual pertenecen, son su género, tema y estilo. Las disparidades en el estilo que los autores usan para abordar un tema recurrente en la literatura pueden comprenderse, en principio, mediante un breve repaso del género seleccionado y la manera de abordar un aspecto fundamental de la cultura a través de la ironía.

Al comparar dos textos, es necesario tomar en cuenta la historia de los géneros, de los temas y de los estilos que los caracterizan, partir de la obra como expresión espacio-temporal de una época, rastrear el punto de partida del texto, los contextos pasados, y su anticipación hacia el futuro, de modo inseparable con su presencia en el espacio, observando no sólo las huellas presentes en una etapa descriptiva de las obras sino el modo en que estos discursos se gestaron histórica y culturalmente además de sus paralelismos, divergencias y posibles puntos de contacto.

A pesar de que el enfoque histórico de los estudios literarios debe ser tomado en cuenta al lado de factores sincrónicos, es decir, inmanentes de la obra, en ocasiones como la presente, resulta necesaria la división de elementos. A lo anterior, es necesario añadir la circunstancia de que una comparación implica varios procesos: por un lado la aproximación

a las obras de manera separada, su posterior confrontación y finalmente las relaciones entre las obras estudiadas y el que estudia.

Aunque páginas más adelante describiré el contexto cultural de los autores, no es solamente su época la que determina el sentido de los textos, éste tiene raíces que se han enriquecido y aún su propia comprensión se cosecha con el tiempo, por eso tomaré en cuenta los antecedentes del género al que pertenecen las obras a analizar, así como generalidades en torno al tema en común, las particularidades y similitudes en su estilo, los cuales confluyen para formar una totalidad de sentido que será abordada a lo largo de este trabajo.

1.1. Cuento breve como género

18

La selección de recursos lingüísticos y de géneros discursivos, se define ante todo por el compromiso o intención que adopta el autor dentro de cierta esfera de sentidos, de tal modo que el enunciado es la primera decisión que fija detalles sobre su composición y estilo. En segundo lugar se encuentra la actitud subjetiva desde el punto de vista emocional del hablante respecto al contenido semántico del enunciado.

El interés en recorrer el desarrollo del género se relaciona con la sentencia de Weisstein: “El comparatista no puede prescindir del estudio de los géneros literarios, es necesaria una confrontación continua entre la historia y la teoría de la literatura sobre una base internacional. Deben considerarse géneros antiguos aunque ya se hayan extinguido”⁴, lo cual abarca desde antecedentes directos hasta influencias parciales o no explícitas.

⁴ U. Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, p. 236.

El género posee principios de selección tales como las formas de visión y de concepción de la realidad, tiene además cierta duración que define el lugar que ocupa en la vida y en la predisposición de los lectores ante el contenido al cual se enfrentan. La brevedad que caracteriza las obras estudiadas, tiene estrecha relación con el tema y con el estilo, no obstante, considero necesaria la definición separada de los tres y, en el caso particular del género, una subdivisión que atienda a las particularidades de cada uno de los autores.

Aunque Lauro Zavala destaca que “la principal característica estructural del cuento clásico, ya establecido por Poe en 1842, sigue siendo la unidad de impresión, lo cual facilita que un cuento pueda leerse de una sola vez, en menos de dos horas”⁵, otras definiciones más generales del cuento⁶ no remiten prioritariamente a su extensión, salvo las referencias a la rapidez y a los pocos personajes, Anderson Imbert define esta última característica distinguiendo al cuento de la novela del siguiente modo: “La novela es una ciudad poblada por personas ocupadas en diversos quehaceres. El cuento, en cambio, es una casa donde cohabita un grupo íntimo, unido con un solo propósito.”⁷

Es importante tomar en cuenta que existen cruces y diálogos entre diversas formas narrativas, e incluso poéticas, cuya presencia es evidente. Por eso es preciso, tal como asevera Martha Elena Munguía, concebir el cuento como algo vivo, cambiante, siempre en proceso de formación y transformación, al igual que el resto de la literatura, sobre todo porque —no obstante que el criterio cuantitativo no es exclusivo— su efímera extensión lo obliga a ser sintético, lo cual lo dota de los elementos con los que se le reconoce:

⁵ L. Zavala en la introducción a *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, p. 7.

⁶ Por citar un ejemplo: “Relato breve, oral o escrito, en el que se narra una historia de ficción (fantástica o verosímil), con un reducido número de personajes y una intriga poco desarrollada, que se encamina rápidamente hacia su clímax y desenlace final” en D. Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*.

⁷ A. Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, p. 35.

“brevedad, tensión, intensidad y unidad de efecto”⁸ mismos que, por un lado, colocan al personaje en una constante contradicción de valores dependientes de sus decisiones (pues esas pocas acciones y pensamientos nos develarán su vida entera) y por otro, orillan al autor a valerse de recursos característicos de otros géneros literarios y de los tonos y estrategias del discurso oral.

Existen matices en los antecedentes del género que me hacen separar las dos obras en sus tradiciones literarias correspondientes: la italiana, ligada estrechamente a la europea, y la mexicana, cuyo desarrollo tiene evidente influencia de la cultura occidental pero, como veremos, consta de algunos rasgos específicos en el continente americano. Sin duda encontraremos también cruces en el origen y en las influencias de cada uno de los autores que son fundamentales para su comprensión, pues “il significato di un oggetto artistico non può essere determinato se non in relazione con la totalità del campo; ma dato che questa totalità è storica e quindi non è chiusa, il significato di un’opera si forma storicamente e si definisce nel rapporto con le altre opere.”⁹ Esta visión genera además la participación activa del lector para la creación de nuevos significados, pues el autor “no espera una comprensión pasiva, que tan sólo reproduzca su idea en la cabeza ajena, sino que quiere una contestación, consentimiento, participación, objeción, cumplimiento, etc. [...] un enunciado es un eslabón de la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados”¹⁰, como podrá apreciarse en el género al que pertenecen las obras estudiadas.

⁸ M. E. Munguía, *Elementos de poética histórica: el cuento hispanoamericano*, p. 25.

⁹ G. Guglielmi, *Ironia e negazione*, p. 9.

¹⁰ M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 258.

1.1.1. En *Gli amori difficili*

El hecho de que Italo Calvino denomine “aventuras” a sus relatos no debe ser ignorado. La brevedad del género se compensa de algún modo con la intencionada unidad que ha dado el autor a su conjunto, llamándoles “aventuras” y pluralizando el título del libro: *Gli amori difficili* en lugar de llamarle en singular, *Il amore difficile*. Esta circunstancia sugiere un concepto multívoco del amor pero también la intención de complementar los cuentos entre sí, presentándolos como una variedad de circunstancias análogas en tema y estilo.

Es así como podemos referir en los presentes textos, huellas de la novela antigua, conocida como “novela de aventuras y pruebas” cuyos argumentos se basan en el héroe mientras vive su aventura, no antes ni después, pues al terminar su historia, vuelve a ser el mismo que era antes: hombre sin sobresaltos. Existen en ella motivos como la búsqueda-hallazgo, **encuentro-separación**, pérdida-descubrimiento, etc., de los cuales resalto el motivo del encuentro por ser de especial pertinencia en esta ocasión pues tiene, simultáneamente, una implicación temporal y una espacial, lo cual confirman los relatos de *Gli amori difficili*: “no se encontraron porque no llegaron al mismo tiempo al mismo lugar, o porque en ese momento se encontraban en lugares diferentes”¹¹; esta circunstancia se relaciona con motivos como el camino, el viaje, el umbral, etc., llenos de tiempo sustancial y concreto: el camino que va hacia..., el viaje con duración y destino, el umbral que separa dos espacios y dos temporalidades internas del personaje, etc.

Aunque el tipo que he mencionado corresponde a un género extenso como la novela, recupero ciertos rasgos que están presentes implícitamente en los cuentos que

¹¹ M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, p. 250.

abordo, ya sea literal o paródicamente. El hecho de que *El asno de oro*¹², *El Quijote*, *El Decamerón*, etc., contengan anécdotas breves dentro de sí, hace pensar que la abstracción temporal, representada por la aventura, puede equipararse con un relato independiente, sobre todo con aquellos bajo la influencia del folclor. En el caso concreto de Calvino, esta influencia se explica a partir de su trabajo en la edición de *Fiabe italiane* de 1956, definatoria para su ejercicio como cuentista, tal como puede notarse en declaraciones como la siguiente: “Mi interessa della fiaba il disegno lineare della narrazione, il ritmo, l’essenzialità, il modo in cui il senso d’una vita è contenuto in una sintesi di fatti, di prove da superare, di momenti supremi.”¹³

Aunque la publicación de dicha antología fue posterior a la escritura de la mayoría de los cuentos incluidos en *Gli amori difficili*, el proceso de investigación y preparación de *Fiabe italiane* transcurrió en años previos, por lo cual considero que pudieron representar un modelo significativo para sus cuentos amorosos. A continuación un comentario suyo, plasmado en la introducción a la antología, que refleja su interés en el género, los motivos abordados y su indivisibilidad con el contenido:

Sono, prese **tutte insieme**, nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita [...] E in questo sommario disegno, tutto: la drastica divisioni dei viventi in re e poveri, ma la loro parità sostanziale; la persecuzione dell’innocente e il suo riscatto come termini d’una dialettica interna ad ogni vita; **l’amore** incontrato prima di conoscerlo e poi subito sofferto come bene perduto; [...] lo sforzo per liberarsi e autodeterminarsi inteso come un dovere elementare, insieme a quello di liberare gli altri, anzi il non potersi liberare da soli, il **liberarse liberando**.¹⁴

Resalto la noción de unidad que imprime a los relatos populares que recopila, no sólo empleando su criterio de editor sino su concepción de la totalidad de un pueblo,

¹² El relato sobre Psique y Cupido es un ejemplo de cuento milesio o fábula milesia, respecto del cual dice R. Cantarella: “Podemos hacernos una idea de estas *Historias Milesias*, en las que se abarca lo erótico con absoluta despreocupación del patetismo y con mucha frivolidad”, en *La literatura griega de la época helenística e imperial*, p. 793.

¹³ *Album Calvino*, p. 153.

¹⁴ I. Calvino, *Fiabe italiane*, p. XVIII.

representado en una serie de pasajes locales heterogéneos difundidos por la tradición oral. Menciona al amor como parte de los motivos humanos incluidos en dicho catálogo de sabiduría popular —estetizada por los ojos del editor-artista— del cual se obtienen enseñanzas de índole moral, principalmente aquella que se refiere a la liberación del individuo a través de la liberación del otro.

A través de Dante Alighieri y Francesco Petrarca podemos deducir la importancia y trascendencia de la poesía italiana durante siglos¹⁵, por eso es aún más notable la revelación de *Il Decamerone* de Giovanni Boccaccio. La semejanza entre este conjunto de novelas y *Gli amori difficili*, radica en la cohesión de decenas de relatos con trasfondo amoroso y escenas de la vida cotidiana que rebasan ideales espirituales para dar paso a relaciones con fondo realista expresadas en situaciones carnales, pícaras y alegres en el caso de Boccaccio y en el de Calvino, más atenuadamente, en cuadros de sensualidad e ironía casi nostálgica.

El término *novella*, proviene del latín *nova* que significa noticia, es un relato de ficción intermedio entre el *racconto* y el *romanzo* o narración extensa. Respecto al género de dichas “novelas” Boccaccio apuntó en su prefacio: “intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo”¹⁶, aunque también *novella* cuenta con múltiples acepciones dentro de la misma obra, “como ‘género’, ‘discusión’, o ‘rumor’ [...] *novelle* se emparenta con broma y nos acerca a las actividades preferidas de los personajes

¹⁵ Esta tendencia prevaleció hasta principios del siglo XX, fenómeno que Rossi menciona en *El mal de vivir*: “La duda sobre la incapacidad narrativa de los italianos derivaba de su tradición del siglo XIX que, en comparación con la gran producción narrativa de las literaturas inglesas, francesa, rusa o alemana, se limitaba a pocos nombres [...] que, si bien grandes, eran numéricamente pocos respecto a las demás literaturas”, p. 14.

¹⁶ Con esto anticipa sus influencias tal como lo nota Azuela: “*Favole* en alusión a los *fabliaux* franceses —caracterizados por historias de trampas y engaños, de juegos de palabras y de ingenio—; *parabole* a los cuentos ejemplares o didácticos; e *istorie* a los relatos de aventuras o acontecimientos pseudohistóricos”. M. C. Azuela, *Del Decamerón a las Cent Nouvelles nouvelles. Relaciones y transgresiones en la Nouvelle medieval*, p. 22.

de este tipo de relatos quienes de hecho, pasan la mayor parte de su tiempo burlándose de alguien.»¹⁷

Otra característica interesante es su alusión a hechos y actores históricos, los más fácilmente reconocibles son la peste de Florencia, las peregrinaciones y la mención de personajes poderosos, que nos recuerda en varios sentidos no sólo a la descripción de la vida cotidiana hecha por Calvino sino a la reiterada ridiculización de respetados escritores que hace Ibarguengoitia en *La ley de Herodes*. Muchos fueron los seguidores de Boccaccio, su influencia repercutió innegablemente en el desarrollo y el tono de los géneros narrativos breves en Italia a través del tiempo.

Fue el realismo el que configuró el cuento literario contemporáneo, heredero del *racconto*, con el mundo social del autor y la síntesis del argumento, en este contexto, el verismo fue la versión italiana del realismo y del naturalismo, desarrollada en Italia entre 1875 y 1896 e inspirada principalmente por Honoré de Balzac. Su primordial exponente, Giovanni Verga, planteaba la exposición de situaciones realistas de clases sociales bajas y tramas sórdidas centradas en “los vencidos por la vida”. De esta corriente reniega más adelante Calvino, aunque aquella sin duda constituyó un antecedente para que los neorrealistas del siglo XX desarrollaran un estilo que incluía un sentido menos patológico de la clase obrera y una mezcla de influencias narrativas modernas.

El término *neorealismo* fue inaugurado en el ámbito cinematográfico por algunos films como *Ossessione* (1942) de Visconti y *Roma, città aperta* (1945) de Rossellini¹⁸, en su aspecto literario, surgieron en esta corriente ambientes y personajes “desheredados”,

¹⁷ *Ibid.*, p. 33-34.

¹⁸ Cfr. C. Segre, *La letteratura italiana del Novecento*, p. 55.

víctimas de la crisis económica del 29, de la lucha partisana y del resurgimiento de la sociedad italiana de posguerra.

Fue en la primera mitad del siglo XX, por influencia de cuentistas ingleses y americanos, que aparecen relatos de Elio Vittorini, algunos de ellos sobre la guerra, resistencia de los intelectuales, explotación de la clase obrera, etc. Alrededor de Vittorini, se desarrollaron escritores jóvenes que coincidían con las mencionadas influencias de narrativa breve y experimentación lingüística y temática, entre los que se encontraban Cesare Pavese y el mismo Italo Calvino.

En el periodo posterior a la guerra fueron recurrentes relatos con estilo de crónica o memorialísticos a través de los cuales los escritores volcaban sus experiencias personales y presenciadas: vivencias en el campo de batalla por compañeros de resistencia, injusticias sufridas por la población civil, destrucción de ciudades y la búsqueda de identidad de sus habitantes, etc. La literatura italiana tenía una marca notable en su contenido, ya sea por evocar todo tipo de experiencias bélicas, directas o indirectas, como por la postura de desenvolver una perspectiva centrada en el hombre común —muchas veces víctima de los hechos sociales y económicos— a través de nuevas formas.

La brevedad en la narrativa no era generalizada durante la segunda posguerra italiana, en contraparte se escribieron también novelas de gran extensión que imitaban el estilo *verista*, tendencia de la cual Calvino se expresa duramente pues desde su óptica el género extenso no correspondía a testimonios vertiginosos y variados de la situación:

[...] la pretensión de hacer novelas es la gran cadena al pie que arrastramos con nosotros ¿Por qué los tipos como tú no escriben libros ordenados libremente como diarios, o memorias, o cuadros de la vida obrera, o descripciones de la propia fábrica o del propio barrio, o retratos y caracteres típicos del mundo industrial, o cuadernos de observaciones vivas? [...] La novela es la plaga de la literatura socialista.¹⁹

¹⁹ I. Calvino, carta dirigida a Valerio Berlino del 7 de marzo de 1956 en *Los libros de los otros*, p. 106.

Muchas influencias de otros escritores declaró Calvino, entre ellas es notoria su inclinación hacia autores italianos como Manzoni y Svevo²⁰ así como hacia las literaturas anglosajona y rusa. Admiró principalmente a los grandes escritores realistas y diversos cuentistas como Pushkin, Poe, Maupassant y Mansfield. Como puede observarse, también hay detrás de sus preferencias una tradición europea en general que aborda las aventuras amorosas con cierto tono humorístico en algunos casos.

He anotado rasgos presentes en los relatos de Calvino que, en algunos momentos, coincidirán con la tipología genérica de *La Ley de Herodes*, por lo cual solamente añadiré a continuación características propias del desarrollo del género en América Latina, tradición a la que tampoco fue ajena la obra de Calvino.

1.1.2. En *La ley de Herodes*

26

Martha Elena Munguía plantea que en Hispanoamérica, “la poética del cuento desde la perspectiva teórica e histórica, sólo puede ser entendida si se descubren las relaciones que guarda con sus orígenes orales, relaciones ubicadas en el plano del recuerdo, de la memoria y que se han convertido en fuerza generadora de su forma artística, de sus posibilidades significativas.”²¹ El fundamento de la anterior afirmación de basa primordialmente en dos elementos que diferencian los procesos de conformación del cuento en América y en Europa: el primero es la larga historia de analfabetismo y analfabetismo funcional experimentado por los pueblos de América Latina antes y después de la Colonia, que hacen

²⁰ En el “Corto viaje sentimental” de Svevo parecen inspirarse algunos pasajes de Calvino: un hombre solitario y reflexivo que viaja a solas en un tren y experimenta diversos encuentros con desconocidos que a él le parecen extraordinarios. Svevo, a su vez, parece aludir al tono del *Viaje sentimental por Francia e Italia* de Laurence Sterne, donde el protagonista, Yorick, relata una serie de encuentros con diversos personajes, entre ellos algunas mujeres hacia las que se siente atraído y con las cuales inicia una serie de aventuras sin culminar.

²¹ M. E. Munguía, *op. cit.*, p. 34.

de la oralidad la principal forma de cualquier comunicación; el segundo es que la preponderancia de la novela a partir del siglo XIX, tanto en la producción como en los estudios teóricos, orilla a asumir el mismo origen para ambos géneros lo cual deja de lado los nexos del cuento con el relato tradicional, la leyenda y el mito.

A partir del periodo de la Independencia el cuento se asoció con el periodismo, las gacetas son anticipo del periódico mexicano que ha sido importante para el impulso de literatos pues muchos de ellos inician sus publicaciones y perfilan su estilo a través de artículos. Varios escritores mexicanos, entre ellos Ibarguengoitia, han participado en columnas y entregas semanales de naturaleza literaria a través de suplementos que reflejan el rumbo de la cultura en México y, por supuesto, de políticas culturales que encaminan, hasta cierto punto, la postura de los involucrados.

Fernández de Lizardi es un importante precursor del cuento humorístico o cuento de costumbres pues dentro de *El periquillo sarniento* se encuentran cuentos bien definidos, posible influencia de Cervantes quien introduce también novelas breves dentro de *El Quijote*. Esta característica, como mencionaba, ya se percibe en *Las mil y una noches*, en *El asno de oro* y más adelante en *Il Decamerone*, es una recreación del relato oral, de la manera en que el habla cotidiana reproduce discursos ajenos dentro del propio y son empleados por el narrador literario ya sea para ejemplificar o para entretener a otro de los personajes. Dichas historias o novelas, por su brevedad, son equiparables con el cuento.

La picaresca en México es revelada en *El periquillo sarniento* y por obras posteriores como *La vida inútil de Pito Pérez* de José Rubén Romero. Las características morales y físicas de estos personajes derivan de la mendicidad y la vida en los bajos fondos, este género ostenta rasgos que podemos notar parcialmente en el “Jorge” de *La ley de Herodes* tales como la usurpación, ostentación, ocio, gasto en bebidas, inclinación a la

venganza, etc., sin embargo, no se trata por completo de un pícaro, sino de un intelectual ciudadano que así como el pícaro “no ríe en comunicación integradora, sino al revés; ríe desde su radical soledad. No ríe de chanzas, chistes, agudezas, etc.; ríe, vengativamente”²², también rechaza cualquier instalación profesional porque es un inconforme o desviado que busca la supervivencia por sus propios medios.

Fue a partir del siglo XIX cuando el cuento cobró importancia como género declaradamente independiente. Los modernistas buscaron motivos en textos europeos que concordaban con su aspiración a la universalidad, como prueba tenemos los cuentos de Amado Nervo, Rubén Darío, Justo Sierra, Gutiérrez Nájera, etc., en donde: “el narrador se ubica en una situación de absoluta exotopía respecto del mundo que alude, mira pasar el mundo desde la ventana de su casa [...] Es más evocador ubicar las tramas en París, Venecia, Roma, el Rhin, la Grecia clásica, pero como ambientes idealizados.”²³

28

La coexistencia de las vertientes universalista y nacional persiste en el siglo XX, es palpable la conformación de agrupaciones y generaciones literarias delimitadas como la literatura del Boom entre los que se incluye en primera línea a Cortázar, Rulfo, Lezama Lima, Borges, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa, etc., algunos de ellos satirizados por Ibarguengoitia. Pese a que América Latina no tiene participación en las Guerras Mundiales, sí se gestan movimientos, revoluciones de independencia y periodos dictatoriales que marcan los temas y posturas de las más importantes obras narrativas, lo cual atañe también al cuento.

La adopción de elementos europeos marcó también a la generación de Casa del Lago —por mencionar a los contemporáneos más cercanos a Ibarguengoitia— con temas

²² J. Maravall, *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*, p. 240.

²³ M. E. Munguía, *op. cit.*, p. 141.

que se centran en la psicologización del individuo. La sexualidad se abordaba, con la libertad que marcó la mitad del siglo XX, pero de manera sombría; lo importante era lo transgresor, lo que se mantiene en la esfera privada, la patología psicológica, lo mórbido, lo misterioso. Iburgüengoitia, en contraste, recrea la oralidad de los refranes mexicanos y expresiones populares, el empleo de “groserías”, las licencias de redacción y la alternancia de discurso directo e indirecto. Estas son señales de la cercanía del autor con el personaje que se presume autobiográfico, pero también del personaje con el lector, a quien se refiere en tono de confidencia.

Es importante notar la función sintética de los refranes presentes en los títulos de los cuentos de Iburgüengoitia, Herón Pérez los define como “expresiones sentenciosas, concisas, agudas, endurecidas por el uso, breves e incisivas por lo bien acuñadas, que encapsulan situaciones, andan de boca en boca, funcionan como pequeñas dosis de saber, son aprendidas juntamente con la lengua y tienen la virtud de saltar espontáneamente en cuanto una de esas situaciones encapsuladas se presenta”²⁴, son elementos de folclor local que saturan el tiempo de espacio pues resumen siglos de sabiduría popular transmitida oralmente en un grupo específico. Es un recurso explícito de un estilo que tiende hacia la construcción coloquial, actualiza y toma prestadas, según su conveniencia, las palabras de un saber colectivo basado en la experiencia cuyos aspectos fundamentales son “la conservación y la variación.”²⁵

Es destacable el hecho que Iburgüengoitia no escribe con brevedad —quiero decir que la mayor parte de su obra narrativa es novelística— salvo estos cuentos y algunos relatos para niños. Parece que su necesidad de acudir a la autobiografía (o al menos a

²⁴ H. Pérez Martínez, *Refrán viejo nunca miente. Refranero mexicano*, p. 29.

²⁵ M. Díaz Roig, *El romancero y la lírica popular moderna*, p. 2.

aventuras autobiográficas) lo obliga a segmentar y explotar su conocimiento de la técnica del artículo periodístico, la crónica y el teatro. Menciona Catelli que “para Mijail Bajtín [...] la existencia misma de un relato supone una instancia estética, y ésta implica a su vez nociones complejas, como las de composición y arquitectura —o género—, en las que todo juego entre un *yo* previo y un *yo* narrador y autor se convierte en un juego entre *otros*”²⁶, es decir que aún en el caso de que fuera real cada hecho consignado en estos relatos, existe un filtro estético, el excedente que tiene el autor real respecto del autor como instancia estética pues éste último no tiene una perspectiva acabada de su vida y es imposible que la mire desde un futuro donde ya estaría finalizada. La fragmentación de la autobiografía que se lee al fondo de los relatos de Ibarguengoitia podría comprenderse como parte de un proceso inevitable de fabulación de la realidad, su cercanía con el personaje lo hace ignorar la conclusión del mismo pero sí sabe, y nos muestra, el desenlace de cada aventura aisladamente, lo cual resulta gracioso porque el héroe nos da la impresión de no conocerse bien a sí mismo pues en unos episodios parece no haber aprendido las lecciones con que concluye en otros.

Por otro lado, en palabras de A. Imbert “cuando el narrador intenta lucirse con la verdad no puede impedir que en su lenguaje ficticio los incidentes transcurran en un espacio abstracto y en un tiempo pretérito. Cuando, por el contrario, intenta lucirse con la mentira, no puede prescindir ni de su condición humana no de los datos de sus sentidos, ni de sus circunstancias sociales.”²⁷ Aunque es innegable que los datos biográficos son atractivos y añaden parte de la comprensión total de su contexto, no es determinante saber si el autor vivió realmente los pasajes descritos. En términos de estructuración de la forma,

²⁶ N. Catelli, *El espacio autobiográfico*, p. 67.

²⁷ A. Imbert, “El cuentista frente al espejo” en L. Zavala, *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*, p.137.

recrea la vida de un hombre intelectual, clasemediero, etc., que podría o no ser él. Lo importante es la manera en que el personaje actúa en cada una de sus aventuras, dependiendo de la mujer en turno: “dentro de sus recuerdos habituales acerca del pasado con frecuencia es el otro quien viene a ser el activo, y es en sus tonos valorativos como nos recordamos”²⁸, es el caso del Ibarguengoitia que saca una caja con sus recuerdos de diferentes mujeres cuando lo realmente diverso son las actitudes de él mismo ante cada una de ellas.

Es posible identificar las menciones autobiográficas en el conjunto de la obra del autor principalmente en tres libros: *La ley de Herodes*, *Estas ruinas que ves* y *Dos crímenes*, en ellos realiza una suerte de crónica de su época, de la cotidianidad de sujetos “como él”, incluyendo el proceso creativo por el que atraviesa en su novela *Las muertas*. La ausencia del nombre del personaje, en la mayoría de los casos, esconde la relación de identidad, sin embargo, eso hace más palpable nuestra percepción de su estilo: creemos que debe ser él por factores extra-literarios que nos incitan a indagar sobre su contexto y porque conocemos la totalidad de su obra, de ella se extrae la “firma”, elemento del estilo que separa, de acuerdo a Lejeune, la cuestión de la identidad y la del nombre, dos de los aspectos contractuales de la autobiografía junto con el pacto referencial, la publicación, la veracidad y la autenticidad.

Lejeune plantea el vínculo de identidad como un hecho de enunciación y el de semejanza como un hecho de enunciado, mismos que podemos aislar con cierta claridad pues el primero corresponde a datos explícitos del autor y el segundo propiamente al tono que emplea, es decir, existen elementos que nos hacen notar indirectamente que el personaje tiene matices autobiográficos. La promesa de encontrar datos verídicos o

²⁸ M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 135.

relaciones entre personajes conocidos sólo lo encontramos en las declaraciones del propio Ibargüengoitia, quien ha dicho que se trata de hechos que realmente le sucedieron: “Yo escribí esta serie de cuentos con bastante trabajo. [...] Este libro da la impresión a mucha gente de que es como si yo me siento, y cuento un cuento. Ese es precisamente el efecto que yo quería lograr”²⁹, lo cual se relaciona tanto con el aspecto autobiográfico como con la aspiración estética de verosimilitud y pretendida sencillez.

Al igual que en *Gli amori difficili* el término “amor” es cuestionado en el transcurso de los relatos de *La ley de Herodes*, como ha dicho Christopher Domínguez: “El gran invento de Ibargüengoitia en los términos de la crónica en México fue la postulación de la vida cotidiana como aventura absoluta”³⁰ y dichas aventuras, en el caso de los cuentos aquí elegidos, giran en torno a la ironía y al amor. Cada episodio de *La ley de Herodes* hace que el protagonista experimente en carne propia el refrán que nombra al libro, con lo cual se reitera la noción humorística y desinhibida de su autor así como el carácter “aventurero” de su personaje que vive una y otra vez la experiencia amorosa.

1.2. Amor como contenido temático

Las relaciones humanas son siempre dialógicas, en su complejo desarrollo intervienen diversas conciencias y son la base esencial de argumentos literarios. El principio del amor se basa en la concepción del otro, “yo amo al otro, pero no puedo amar a mí mismo; el otro me ama, pero no ama a sí mismo, cada cual tiene razón en su propio lugar, pero no subjetiva, sino responsablemente.”³¹ De este fundamento se desprende necesariamente el

²⁹ J. Ibargüengoitia en F. Díez de Urdanivia, *Cómo hablan los que escriben*, p. 120-121.

³⁰ Ch. Domínguez, *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*, p. 245.

³¹ M. Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético*, p. 53.

diálogo, puesto que la comunicación se trata (al menos) de dos conciencias, gracias a cuya correspondencia y convivencia, ambos pueden comprender su totalidad como ser. “El amor de otro para mí suena emocionalmente de un modo absolutamente distinto para mí —en mi contexto personal—, en comparación con el mismo amor por mí, pero para él; este amor obliga a cosas totalmente diferentes a él y a mí”³², esta noción ayuda a comprender al amor —y sobre todo sus crisis— como uno de los más importantes y complejos contenidos temáticos en la literatura de todos los tiempos.

Al tema, “actitud personal y subjetiva del escritor ante lo que la vida y la literatura le proponen”³³, debemos añadir la forma genérica y el estilo particular en que está planteado, de modo que se elabore una suma de los rasgos que se señalan en este capítulo pues “no hay contenido sin forma, como no hay forma sin contenido. La valoración social viene a ser aquel denominador común al que se reducen contenido y forma en cada uno de los elementos de la construcción.”³⁴ Lo cual significa que el género elegido, en esta ocasión uno breve, así como el tono empleado que lo complementa, delinean al tema amoroso, de por sí complicado y variable, cualidades que se confirman en los cuentos aquí estudiados: un surtido de “amores” valorados socialmente a través del estilo de cada autor.

Sobre el tema del amor se ha escrito y hablado lo suficiente como para resumir de tajo ni siquiera los más importantes puntos de vista. La finalidad de este apartado es registrar algunas generalizaciones del amor en la literatura occidental, para aclarar el contenido temático de las obras que me ocupan y destacar el tono empleado por Calvino e Ibarra en sus respectivos relatos, en los cuales se advierte una constante que debemos observar, considerando que “el *topos* interesa no como realidad textual, acaso

³² *Ibidem.*

³³ C. Guillén, *op. cit.*, p. 275.

³⁴ M. Bajtín, *El método formal en los estudios literarios*, p. 222.

banal y socorrida, sino como signo, como guiño, como reconocimiento de un conjunto cultural, de una «larga duración» con la que el escritor enlaza activamente y se declara solidario.”³⁵ Es decir, existe una actitud y posturas ideológicas deliberadas al abordar determinado tópico. Distinguir al “amor como objeto de conocimiento” del “amor como experiencia subjetiva” hace que un lector se coloque en la frontera del fenómeno gracias a un principio de extraposición que lo sitúa en su naturaleza estética, pero que también le resulta cercano por el hecho de reconocer en el tema, sentimientos y relaciones que son universales.

El amor es un concepto que se relativiza en función de elementos como la cultura, el momento histórico, etc. No solamente designa actividades sino el efecto de las mismas “como una inclinación, como un afecto, un apetito, una pasión, una aspiración, etc. Es visto también como una cualidad, una propiedad, una relación.”³⁶ En este trabajo, la enunciación del término “amor” es irónica por sí misma pues en realidad los relatos que abarco, niegan la quietud de un concepto ambiguo y cambiante; en todo caso, sería más preciso y literal referirlos como “amores”, como lo hace Calvino o, incluso, como “desamores” o “desencuentros” dado que no llegan a realizarse. Sin embargo, el amor como tema es concreto: es de aquella noción de la que hablan pretendidamente los cuentos. En principio el tema como herramienta metodológica ha permitido la unidad de los relatos seleccionados a partir de un conjunto más o menos heterogéneo de cada libro.

Si, como Singer, partimos de la idea de que “el amor es una manera de valorar algo [...] una respuesta afirmativa *hacia* el ‘objeto de amor’, es decir, alguien o algo que se

³⁵ C. Guillén, *op. cit.*, p. 256.

³⁶ F. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, p. 86-87.

ama”³⁷, entonces podemos determinar que se trata de un sentimiento que se modifica constantemente en dos planos: por un lado, el individual, es “un estado, un modo de ser que puede ser más o menos estable o pasajero, más o menos duradero o efímero [...] es una relación real de mi ser con el otro”³⁸, y por el otro, el de la cultura, un aspecto que se transforma como cualquier otro elemento de la sociedad. Es decir, las relaciones están condicionadas históricamente: los cuentos aquí estudiados tienen como tema el amor entre determinados hombres y mujeres en Occidente a mitad del siglo XX.

La valoración social será determinante pues el cambio de significación es la transferencia de la palabra de un contexto valorativo a otro. La designación del amor puede ser tan variable como las ideologías, sin embargo se intuyen algunos elementos base: dos individuos, su coincidencia en lugar y tiempo determinados, su empatía y atracción física. Guillén menciona algunas de las características del encuentro amoroso arquetípico, recogidas antes por Jean Rousset en *Leurs yeux se rencontrèrent*: “la instantaneidad, el estupor, la conmoción, la mudez, la reciprocidad, el destino manifiesto, el asombro ante la hermosura, la anulación del espacio, el lugar festivo o insólito en que sucede.”³⁹ A propósito serán mencionados más adelante lugares y momentos en que se desenvuelve la aventura amorosa a través de los relatos seleccionados, bajo la hipótesis de que existen algunos más propicios que otros de acuerdo a convenciones generales.

Respecto a la problemática y reiterada noción de hermosura —o de otra más volátil: el gusto—, dice Ortega y Gasset: “amar es algo más grave y significativo que entusiasmarse con las líneas de una cara y el color de unas mejillas; es decidirse por un cierto tipo de humanidad que simbólicamente va anunciado en los detalles del rostro, de la

³⁷ I. Singer, *La naturaleza del amor t. 1*, p. 17.

³⁸ F. García Olvera, *Anthropos. El misterio del hombre*, p. 49.

³⁹ C. Guillén, *op. cit.*, p. 266.

voz y del gesto.”⁴⁰ En este último sentido, puede unificarse la intencionalidad temática que abarco pues en ocasiones algunos relatos pueden parecer episodios cargados hacia el deseo sexual fortuito, pero son tan significativos como aquellos más sentimentales, debido a la elección del objeto de deseo que, como explica platónicamente Ortega y Gasset, nunca es gratuita ni azarosa.

A lo anterior hay que agregar que la “ilusión ‘aprendida’ por la mayoría de los hombres del siglo XX y, que más que la imagen de la madre los tiraniza: es la belleza estándar”⁴¹, en la cual se involucran factores como funciones sociales así como el prestigio y el aspecto físico. A este respecto podemos recordar los específicos consejos del Arcipreste de Hita en cuanto a cómo debe ser la mujer: “Busca mujer de talla, de cabeça pequeña,/cabellos amariellos, non sean de alheña,/las cejas apartadas, luengas, altas en peña,/ancheta de caderas: esta es talla de dueña./Ojos grandes, someros, pintados, relucientes,/e de luengas pestañas byen claras e reyentes”⁴², etc.

La burla hacia los estándares de hermosura es recurrente en numerosos discursos debido a que “lo común” se aleja de “lo ideal” por motivos diversos, quien observa perfección en “el amado” es sólo “el amante”. Ejemplo de ello lo tenemos inclusive en *El Cantar de los Cantares* donde “la esposa” parece disculparse por el color de su piel: “Morena soy, oh hijas de Jerusalén, **pero** codiciable como las tiendas de Cedar [...] No reparéis en que soy morena, porque el sol me miró”⁴³, detalle que “el esposo”, pasa por alto aparentemente por el efecto del amor y no al revés. La corporeidad exterior del ser humano

⁴⁰ J. Ortega y Gasset, *Estudios sobre el amor*, p. 84.

⁴¹ D. de Rougemont, *Amor y occidente*, p. 287.

⁴² Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, p. 50-51.

⁴³ *Cantar de los Cantares*, I: 5-6. El énfasis es mío.

marca los lindes exteriores del personaje, además de revelar aspectos sociales y psicológicos de quien pretende poseer o conquistar a determinado tipo de belleza.

La atracción física impulsa al tema sexual, estrechamente ligado al amoroso. La importancia del sexo, en cuanto manifestación de amor, está claramente sujeta a cambios en la moral de las sociedades. Mientras a Denis de Rougemont le parece que en el Occidente de principios del siglo XX, el sexo sigue siendo un tema tabú, herencia del puritanismo burgués del siglo XIX, Singer afirma que “en nuestros tiempos la literatura, e incluso la conversación, se han liberado de la prohibición a referirse explícitamente a la realidad sexual. Sin embargo, en el camino, se ha descuidado o se le ha negado importancia al amor.”⁴⁴ La diferencia entre estas posturas se debe a una distancia de apenas medio siglo entre sus publicaciones, sin embargo, se trata de años cualitativamente determinantes que sitúan ambos textos en el antes y el después de la “revolución sexual” de mediados del siglo XX, incluyendo el uso de anticonceptivos, el acceso a antibióticos, la inserción de las mujeres a la vida laboral y social con su consecuente independencia, etc.

Dos tipos de moral describe De Rougemont: una de la sociedad en general, teñida de religión, moral burguesa, y otra inspirada en el ambiente cultural, literario-artístico, es la moral apasionada o novelesca. Esta crisis de morales está presente en la actitud del siglo XX puesto que la Revolución Industrial del siglo XIX y las dos Guerras Mundiales aceleraron procesos, dando forma a seres fronterizos: con viejos hábitos pero con nuevas expectativas. Los intelectuales, entre ellos los escritores, han pertenecido a la segunda moral y su pasión está orientada hacia objetos de deseo inalcanzables, en el sentido de que socialmente no existe facilidad para la libertad ansiada.

⁴⁴ I. Singer, *op. cit.*, t. 3, p. 18.

El tema amoroso en literatura, tal como lo advierte reiteradamente Denis de Rougemont, no es realmente el amor sino la dificultad en el mismo. Dicha imposibilidad es germen de ironía debido a que su concreción es reprimida por circunstancias contradictorias, presentes en los personajes de manera tan cotidiana que podrían ocurrirle casi a cualquier persona durante la misma época en Occidente.

Sin embargo, como la condición para que el amor exista es el obstáculo constante, las variables sociales sólo modifican el tipo de impedimento: si antes era una guerra o las rivalidades entre familias, ahora puede ser la falta de tiempo o la carencia de recursos económicos, etc. Por ende, la naturaleza del estorbo es lo que define el tipo de relación ante la mirada pública; pero, al mismo tiempo, el amor es una cuestión interna del ser porque atiende a su temporalidad, el hombre la concibe dentro de sí. Es inevitable, por eso, tomar en cuenta el pasado y el futuro del mismo tema de un modo dialógico: anuncia elementos embrionarios de la posible transformación de las relaciones en el género humano —basadas en el diálogo con experiencias pasadas— del cual un hombre que las experimenta es solamente una muestra, en palabras de Guillén: “En el campo temático al parecer prevalece la conciencia del cambio.”⁴⁵

Tanto intelectuales como enamorados coinciden en la superioridad que los coloca por encima del mundo cotidiano, en este sentido, los amantes se apartan en una esfera personal y una serie de efectos se apoderan de su conducta. Un personaje enamorado es extraído de su cotidianidad para ser colocado en un plano extraordinario en el que las nociones de tiempo y espacio se modifican —así como en la aventura—, se siente superior porque ama, se siente más importante porque es actor de una situación amorosa. De modo

⁴⁵ C. Guillén, *op. cit.*, p. 254.

similar, el intelectual se supone un ser objetivo e instruido que observa el mundo a través de una moral propia, informada y generalmente escéptica.

De acuerdo con De Rougemont, la génesis de los ideales amorosos occidentales es el mito de Tristán e Isolda, del cual se desprenden conclusiones en torno al ímpetu amoroso, variables según las etapas históricas. Desde la caballería de los siglos XII y XIII hasta el conflicto sobre la libertad que se plantea en la literatura del siglo XXI, las historias de amor tienen como constante la pasión, los obstáculos y la gran paradoja que hizo evidente el Romanticismo: “la felicidad de los amantes no nos conmueve sino por la espera de la desgracia que los acecha”⁴⁶, es decir, que las historias felices terminan justo donde inicia el amor. De ese modo es justificable designar como amor al tema de un relato en donde la pareja nunca se muestra como tal de principio a fin, la recurrencia a Romeo y Julieta como motivo literario, la queja y el ruego en los trovadores; incluso la ansiedad de los místicos sigue la misma retórica del amor cortesano, pero dirigida hacia Dios, el amado más inaccesible.

A través de la inversión de ideales podemos explicarnos cómo es que circunstancias trágicas resultan en historias picarescas en las que existe un gusto por la desgracia de la cual se burlaban los autores. Es frecuente que en relatos picarescos encontremos a un esposo engañado o a una pareja de amantes que se ocultan con astucia y ridiculizan así a la autoridad. La crisis más clara se dio hacia el fin del siglo XVII, que representó un eclipse del mito, derivado principalmente del apogeo de la regulación civil y de las relaciones privadas-diplomáticas que opusieron amor y matrimonio hasta el siglo XVIII.

Al parecer, el libertinaje tiene la necesidad de su contraparte sagrada que se expresa a través de las caras pública y privada del matrimonio, por un lado la ceremonia cargada de

⁴⁶ D. de Rougemont, *op. cit.*, p. 53.

significados rituales, y por otro la luna de miel en la cual pueden confinarse en una noche de amor admitida por la religión, pero al amanecer parecía haber un límite para los hábitos sexuales entre esposos pues su unión tiene como objetivo la reproducción, no solamente en términos religiosos sino por la importancia del linaje y la herencia de los bienes, parafernalia que disminuye después de las guerras mundiales, en que la nueva moral es encarnada por personas independientes que buscan a otra persona, también independiente, para el intercambio de sus necesidades recíprocas.

El matrimonio es el gran punto de quiebre que el tema plantea en los siglos XIX y XX, porque paulatinamente deja de ser un acto obligado por la conveniencia, entonces la selección de pareja, como cualquier otra elección, habla mucho de quien la efectúa. Al mismo tiempo, dado que la historia de la imposibilidad es lo interesante del tópico amoroso, el amor materializado (incluida la reproducción) se supone en crisis. De ahí, quizá, la génesis del escarnio tan trillado sobre la infelicidad-monotonía.

El amor continúa representando un motivo recurrente en literatura aunque su relevancia fue adquirida con el ascenso de la moral burguesa, cuando se tomó a la mujer como una propiedad y con ello los grandes dramas que provienen de situaciones como la mujer adúltera, el hombre que no cuenta con recursos financieros para aspirar a una boda con una señorita de buena familia, mujeres que no poseen dote o son mayores para casarse, etc. Estos prejuicios permanecieron en el siglo XX, de un modo subyacente, en las mentes de quienes aspiraban a un cambio, dando como resultado una crisis difícil de librar cuya responsabilidad recayó precisamente en los jóvenes.

Esta mirada al tema amoroso es efectuado sobre la literatura occidental porque se trata de la herencia que permea las culturas analizadas. Es posible advertir un sentimiento común en países geográficamente distanciados debido a la influencia de los artistas

Europeos en los de América, en cuanto al género, como ya lo he mencionado, pero también en el aspecto social y en las maneras de abordarlos en literatura.

Los estereotipos que provienen de la Edad Media, por ejemplo, están caricaturizados en ciertas novelas rosa y en las pretensiones relacionadas con ritos como la boda con vestido blanco, la virginidad femenina, etc., en que los enamorados suelen mostrar sus sentimientos ante la sociedad, aunque detrás suele ocultarse una faceta privada más realista: la de la vida cotidiana, los problemas domésticos, la imposibilidad comunicativa y material de concretar un idilio permanente. Los conflictos privados suelen presentarse “como una ironía saludable sobre nuestras complacencias tortuosas y sobre nuestra impotencia para escoger con valor entre la norma del día y la pasión de la noche”⁴⁷, lo cual explica las sátiras de grandes tragedias, por ejemplo, burlarse picarescamente de los triángulos amorosos o de los hombres que tienen muy mala suerte en el amor, etc.

La literatura reciente muestra a nuevos don juanes abrumados por la presión de tener que decidir entre un banquete de opciones, lo cual anuncia lo que Bauman explica en términos sociológicos: “demora de la satisfacción [...] el sacrificio más aborrecido en nuestro mundo entregado a la velocidad y la aceleración.”⁴⁸ El amor se vive con más prisa que nunca, las experiencias que no se dan a la primera, se abandonan y se toma la siguiente oportunidad para no perder tiempo con insistencias porque eso ya no conviene a la velocidad de la vida y tampoco a los ideales de la nueva sociedad. La sustitución de la calidad por la cantidad⁴⁹ genera quizá la empatía hacia el mujeriego —y, aunque con menor

⁴⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁸ Z. Bauman, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, p. 28.

⁴⁹ Al respecto, Bauman asegura que son varios amores los que experimenta una persona a lo largo de su vida, lo cual no significa que sean irrelevantes: “en nuestros tiempos crece rápidamente la cantidad de personas que tiende a calificar de amor a más de una de sus experiencias vitales, que no diría que el amor que experimenta en este momento es el último y que prevé que aún la esperan varias experiencias más de la misma clase”. *Ibid.*, p. 19.

frecuencia, con su equivalente femenino—, personaje a quien los autores ya no castigan fatalmente sino que, como en una comedia clásica, recibe un escarmiento, se le ridiculiza o le pagan con la misma moneda, situaciones que originan en literatura planteamientos humorísticos.

La selección del tema, por parte de Calvino e Ibarra, responde a la intención de engendrar personajes con nuevos planteamientos amorosos que no intentan afirmar cómo deben ser las relaciones sino que ponen de relieve su complejidad. Al mismo tiempo, se trata de un tópico relevante que deja abiertas varias interrogantes debido al disimulo del tono empleado. La ironía es tono referenciado, es un planteamiento que da salida a la tensión acumulada, ya sea por la convención social que rodea al tema amoroso, al ritmo del género que exige concluir la historia en una extensión determinada, a la relación existente entre la actitud de los autores ante su personaje enamorado, o al mismo discurso amoroso tipificado que se hereda de la educación sentimental de generaciones atrás. A la ironía le corresponde un factor creativo, no solamente del autor sino del lector; decir “amor”, por ejemplo, parece impertinente y hasta ingenuo; quizá términos más adecuados serían sexo, aventura, compañía, igualdad, libertad, anhelo. Pero decir “amor” cambia de valoración, como se ha visto a través de este breve recorrido del tema, dependiendo del contexto específico.

El elemento ético del contenido se asimila por el camino de la simpatía, no en forma de juicio. El humor es eficaz para estos nuevos planteamientos, se manifiesta por el medio correcto: no pretende decir verdades acerca de un tema sensible pero muestra un catálogo de contradicciones evidentes en las concepciones actuales. De este modo, ni siquiera se afirma cómo es el amor actualmente y cómo debería ser en el futuro sino que plantea cómo podría ser. Todo esto se hace desde la trinchera justificable del personaje que se asombra de

su propio ser enamorado y recuerda constantemente su experiencia con la ingenuidad de quien la vive por primera vez.

Los autores asumen una postura ante sus personajes, no permiten que resulten desilusionados por completo pues finalmente se trata de hombres y mujeres que pretenden que sus amores sean armoniosos. A pesar de eso “no se trata de una teoría abstracta de humanismo, ni un sermón acerca del amor por el hombre, sino de los modos de representación artística del hombre, de la imagen del hombre. La responsabilidad de su héroe, como si se tratase de una persona viva; el miedo de lastimar en él lo humano, de dañar la dignidad, de dejarlo concluido hasta el final.”⁵⁰ En esto consiste la ironía ante un tema como el amor: no castiga a sus héroes ni se burla de ellos por hacer el intento de concebir el amor sino que deja abiertas varias posibilidades a sus personajes porque la manera de concluirlos se ve afectada por el tono oblicuo de las narraciones.

1.3. Ironía como tono emocional y volitivo

El origen de la palabra ironía se encuentra en la comedia griega antigua, en la cual un personaje ingenuo y fatuo, el *alazon*, era ridiculizado por un astuto contrincante, nombrado *eirón*. Con base en dicho motivo, Sócrates fundó un sistema de diálogo y razonamiento: la *eironeia*, que significa disimulo o ignorancia fingida y que proviene de *eirón*: disimulador, hipócrita o, en sentido implícito, quien dice menos de lo que piensa.

Entre las tendencias más significativas del estudio de la ironía está en primer lugar la retórica clásica, que la define como tropo consistente en decir algo distinto y, en ocasiones, lo contrario a lo que en el fondo se quiere expresar. En segundo lugar, el

⁵⁰ M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 152.

romanticismo, que la separó de los márgenes de la retórica mediante la recuperación de su antigua raíz filosófica. Durante ese periodo se buscó que nadie pudiese sentenciar contenidos en forma de proposiciones definitivas y acabadas sobre el mundo. Sin dejar de ser un instrumento verbal, la ironía se entendía como cualidad necesaria para la actividad creadora, cuyo fin era neutralizar la idea de autosuficiencia frente a las contradicciones de la realidad. Su análisis se basa primordialmente en la contradicción entre pretensión y resultado así como en la unión de elementos antagónicos en general, como la Naturaleza y el Espíritu, lo objetivo y lo subjetivo, etc., entre los cuales existe una constante tensión.

Por último, se encuentran las tendencias del siglo XX hasta nuestros días, tan variadas que ha llegado a afirmarse que: “la ironía, en mayor medida que otros aspectos de la literatura, delata al que estudia [...] según sea su orientación metodológica.”⁵¹ Vale la pena, sin embargo, detenerse en cierto consenso de elementos fundamentales de la ironía sintetizados por Wayne Booth en los siguientes cuatro:

- a) Debe ser intencionada.
- b) Debe ser encubierta sólo en cierto grado, es decir, ulteriormente pensada para su reconstrucción.
- c) Es estable o fija, pues una vez reconstruido su significado no invita a nuevas demoliciones y reconstrucciones.
- d) Es finita, su aplicación es local o limitada.

Booth menciona también los pasos para el desciframiento de la ironía, de los cuales destaca el hecho de que el lector rechace en primera instancia el significado literal del enunciado al notar incongruencias, que después ensaye posibles explicaciones y alternativas para tomar la decisión sobre cuál es la “verdadera”, basándose en guiños o advertencias claras, en expresiones eminentemente absurdas, conflicto entre los hechos de una misma obra, contrastes de estilo o cambios repentinos en el canon genérico, conflicto

⁵¹ P. Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, p. 26.

de creencias bajo sospecha de inconsistencias entre lo expresado por el autor y lo que el lector asume que el autor piensa, por ejemplo.

Dado lo anterior, señalaré mi intención de abordar la ironía como hecho estético, es decir, como el tono específico deliberado que los autores aportan, el rasgo distintivo que procura y obedece a la vez, a un ambiente social impregnado de emociones y voluntades inmediatas y duraderas. La significación constituye un puente entre el mundo material y la conciencia individual, pero no sólo representa al mundo material sino al modo en que esta representación se refiere a través de los signos. El signo encarna ideologías y, aunque se genera en el individuo, obedece a factores externos que lo condicionan a la interacción en un contexto vivo. La entonación forma parte de las valoraciones sobreentendidas de un grupo social determinado sin importar qué tan extenso o reducido sea.

De acuerdo con la idea de que “la comunicación discursiva jamás puede ser comprendida y explicada fuera del vínculo con una situación concreta [y que] el lenguaje vive y se genera históricamente en la comunicación discursiva concreta, y no en un sistema lingüístico abstracto de formas, ni tampoco en la psique individual de los hablantes”⁵², la ironía debe determinarse también en relación con otros estilos, pues así como la enunciación representa al enunciado a través del tiempo, un texto escrito o una obra concretan los discursos escuchados tras de sí.

La entonación, que brinda una parte importante de su significado al texto, nos conduce más allá de sus límites lingüísticos⁵³. El sentido irónico surge a partir de un contexto y de la habilidad del receptor para reconocerla. Linda Hutcheon clasifica a la

⁵² V. Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, p. 133.

⁵³ Apoyándose en la retórica clásica, Helena Beristáin, en su *Diccionario de retórica y poética*, define la ironía como “figura de pensamiento o metalogismo que afecta a la lógica ordinaria de la expresión, opone el significado a la forma de las palabras, declarando una idea de modo que por el **tono** se pueda comprender otra, contraria”. Como puede observarse, la autora asume que el tono (que destaque en negritas) es elemento *sine qua non* de la comprensión de la ironía.

ironía en la siguiente gama, de acuerdo con la competencia del lector: lingüística, cuando percibe contradicción entre lo dicho y lo implícito; genérica, a raíz del conocimiento de normas literarias y retóricas; e ideológica, basada en elitismo, perspicacia, formación literaria, rasgos culturales o por homología de valores institucionalizados (sociales genéricos, etc.). En todos los casos, existe un lector (o muchos, dependiendo de qué tan cifrado se encuentre el mensaje o qué tan estrecho sea su diámetro de competencia) que no comprende la ironía, de ahí la importancia de preguntarse a qué está referida, quién es el lector y a quién o a qué grupo la dirige el autor.

La clave para la lectura de la ironía, consiste en su ambigüedad que “posibilita una de las operaciones que más frecuentemente realizamos con los signos: la atribución de sentido o de un valor significativo”⁵⁴, pero su contexto concreto le aporta niveles de significado, de tal suerte que habrá lectores que la comprendan fácilmente, otros que efectúen cierto esfuerzo para percibirla y unos más que sólo entiendan su significado literal, bajo la creencia de que es el único por ser el que está a su alcance. La arquitectónica de la ironía está orientada a su reconocimiento, por eso son de gran importancia las palabras y el sentido ocultos, ya sea un aludido y/o un mensaje indirecto. El tono, es decir, la expresividad, está atenuado de modo intencional, autocensurado o censurado por el ambiente o por un tercero pasivo a través de la correlación discursiva.

La experiencia ironizada es compartida por autor y lector de manera que, aunque exija de la competencia e interpretación del segundo, pueda ser reconocible y valorada. Para ello debe ser planteada “como una subversión de sentido, desde luego, pero no tanto con la voluntad de alcanzar una absoluta ‘quiebra de razón’ como con el ánimo de

⁵⁴ J. C. García García, “El humor: sobre lo trivial y lo trascendental” en *Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, p. 86.

promover una construcción de sentido desde cada razón”⁵⁵, de ahí la importancia de la actitud del autor al momento de decidir qué tan cerrado deba ser el encubrimiento.

La ironía presupone a un tercero aludido y, en ocasiones (cuando el blanco es una persona), ofendido por cierto mensaje sólo si tiene la capacidad de percibirlo. El ironista emplea el disimulo que lo aleja de la recriminación frontal, exige complicidad de un tercero que se asume como lector y, hasta cierto punto, como cómplice, además de tener gran capacidad metafórica y mayor eficacia en tanto que oculta parcialmente, tal como lo propone Alleman: “el grado de efecto irónico obtenido por un texto es inversamente proporcional al gasto de señales necesarias para la obtención de dicho efecto.”⁵⁶ De modo que “la comprensión auténtica de un sentido global debe *reproducir* este acontecimiento de la relación recíproca de los hablantes, «representarlo» otra vez, y el que comprende adopta el papel del oyente.”⁵⁷ Aquello que se comprende es lo supuesto, lo no dicho explícitamente pero que aún así, el receptor fue capaz de descifrar.

El objeto cultural referido en la ironía revela cierta crisis en la dinámica entre individuo y sociedad, ideologías y relaciones sociales económicas, la actualidad y la historia, la cultura y la naturaleza. Las oposiciones son expresadas a través de roces cotidianos eventuales y, más aún, de relaciones ideológicas como las amorosas que la ironía evalúa con base en una vivencia específica. Toda creencia puede ser enjuiciada si no se corresponde con la realidad, y el ironista, quien es capaz de objetivar la circunstancia aludida mediante su distanciamiento, es quien lo revela asumiendo una forma de

⁵⁵ P. Ballart, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁶ Citado por A. R. Domenella, *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, p. 89.

⁵⁷ M. Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético*, p. 123.

argumentación dialéctica⁵⁸. Primero observa las incongruencias entre lo que se espera de un encuentro amoroso y lo que sucede ordinariamente a un hombre o mujer, para luego cuestionar la situación a través de su exposición velada.

La comprensión por parte del lector confirma la intuición de una crisis que el ironista ha decidido no enunciar del todo porque en general, desconfía de la seriedad, de lo cerrado y lo definitivo, aún de su propio discurso; los ironistas son personas “nunca muy capaces de tomarse en serio a sí mismas porque saben siempre que los términos mediante los cuales se describen a sí mismas están sujetos a cambio, porque saben siempre de la contingencia y la fragilidad de sus léxicos últimos y, por lo tanto, de su yo.”⁵⁹ La actitud que el ironista muestra hacia los personajes, no solamente refleja suspicacia y tipos de censura sino una intención estética: en su arquitectónica está incluida, más plenamente que en otros estilos discursivos, la participación activa del lector.

48

El disimulo, efectivamente expresado en el discurso, muestra cambios sociales en proceso, de los cuales se desconoce el desenlace. Las paradojas no son siempre tan evidentes ni diametralmente opuestas, sino que son el reflejo de la necesidad de transformación perceptible para algunos, esos que se asumirán como su lector al momento de reconocer la necesidad de que la situación aludida cambie para que deje de ser contradictoria: “l’ironia è l’annuncio di un’armonia possibile; e rispetto all’armonia è la coscienza della lacerazione reale.”⁶⁰

Es posible caracterizar a Calvino e Ibarguengoitia como ironistas, dadas las anteriores aclaraciones y las condiciones que establece Rorty al respecto:

⁵⁸ “La forma de argumentación del ironista es dialéctica en el sentido de que considera que la unidad de persuasión es el léxico antes que la proposición. Su método es la redesccripción y no la inferencia [...] piensa que cuando haya dejado de utilizar las viejas palabras con un nuevo sentido [...] la gente ya no planteará preguntas formuladas con los viejos términos”. R. Rorty, *Ironía, contingencia y solidaridad*, p. 96.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 92.

⁶⁰ I. Calvino, *Eremita a Parigi*, p. 194.

1) tenga dudas radicales y permanentes acerca del léxico último que utiliza habitualmente, debido a que han incidido en él otros léxicos, léxicos que consideran últimos las personas o libros que han conocido; 2) advierte que un argumento formulado con su léxico actual no puede ni consolidar ni eliminar esas dudas; 3) no piensa que su léxico se halle más cerca de la realidad que los otros, o que esté en contacto con un poder distinto de ella misma.⁶¹

Si el ironista se siente tan equivocado como los demás, se debe parcialmente a que forma parte del mismo conjunto. Esto facilita la acción de apuntar hacia sí mismo, ya sea hacia su persona, en el caso de obras con fondo autobiográfico, o a personajes con los que comparte grupo social o época. Dicho mecanismo polariza la idea de solidaridad que Rorty plantea como “una posibilidad de utopía liberal: una utopía en la cual el ironismo, en el sentido pertinente del término, sea universal [...] por medio de la capacidad imaginativa de ver a los extraños como compañeros de sufrimiento. La solidaridad no se descubre sino se crea, por medio de la reflexión.”⁶² Esta postura implica que el autor, a través de un personaje con quien comparte características esenciales, se coloque junto al ofendido, disminuyendo la distancia entre autor y héroe, y haciendo empática la situación para el lector reflexivo.

De cierta manera, los autores ironizan implícitamente a la sociedad a la que pertenecen. Pero incluso llega a ser más directa la intención en Ibarguengoitia, que hace recaer la ironía en personajes identificables con su persona. Finalmente “el ironista es el típico intelectual moderno, y las únicas sociedades que le han otorgado libertad para expresar su alienación son las liberales.”⁶³ Esto es, la relativa libertad estimula la capacidad de notar las crisis y contradicciones inclusive en uno mismo, lo cual es vestigio de la actitud de los intelectuales románticos.

El hecho de que Ibarguengoitia aluda a escritores conocidos de su época, nos da certeza sobre la orientación de su discurso: es para ser leído por quienes conozcan el ámbito

⁶¹ R. Rorty, *op. cit.*, p. 91.

⁶² *Ibid.*, p. 17-18.

⁶³ *Ibid.*, p. 107.

ciudadino nacional, mientras que Calvino es comprendido por cierto nivel cultural que cognoscitivamente comprenda sutilezas de su objetivación, porque incluso sin mencionar nombres ni apellidos de individuos famosos, plantea situaciones genéricas y personajes tipificados por su vida cotidiana.

Los autores confrontan a los personajes con la construcción de un futuro que está generándose y en medio del cual se encuentran. Eso podemos saberlo desde una actualidad en que las contradicciones que ellos anotaban se han agudizado. A través de los recursos estilísticos mencionados —ya sea la selección del género breve o del estilo— no cuestionan directamente la existencia del amor, sino que participan en la discusión sobre su significado con preguntas implícitas, juicios a manera de interrogantes que parten de experiencias anteriores (como las amorosas) y que incluso esperan una respuesta.

La diferencia principal entre los estilos irónicos de Calvino e Ibarquengoitia radica en el objeto de su ironía. El primero se pretende más objetivo mientras que el otro emplea referencias semiautobiográficas, en el sentido de que pueden reconocerse, fingidamente ocultos, aspectos y datos de su época (como el hecho de esconder la identidad de Jaime *Salines*, por ejemplo). Calvino en cambio refleja aún las tendencias neorrealistas: las personas comunes heroizadas o degradadas en sus relatos son los que definirán el amor, la infidelidad, la rutina, etc., su ironía responde más a la del tipo romántico porque sus experiencias contradicen sus anhelos.

Ibarquengoitia realiza también una labor de objetivación al referir la ironía a una entidad identificada con su persona, su hiperbolización caricaturiza lo trágico de la incomunicación, castiga a quienes desprecia: una casta de intelectuales que controlan la cultura mexicana y un montón de mujeres que desea y no puede tener a su disposición. Por su parte Calvino, en *Gli amori difficili*, expone una postura ética respecto de su realidad en

general, no se permite exagerar porque su narrador tiene un punto de vista alejado, su efecto es verosímil y su burla atenuada.

Es notoria la diferencia en el alejamiento de los autores respecto de sus personajes, sin embargo, coinciden en la oblicuidad de su discurso, tanto en los cuentos de manera independiente como en la totalidad de cada conjunto entre sí. En este aspecto es donde el modelo de análisis estrictamente verbal no podría abarcar demasiado, dejaría de funcionar en enunciados completos. Los cuentos aquí reunidos orientan su sentido hacia la contradicción entre lo dicho y lo no dicho, entre la selección de los recursos a emplear y los que se decide rechazar: estos últimos son los discursos autosuficientes que enjuician frontalmente como si su verdad fuera última y superior, los cuales en el tema amoroso se traducirían en un sermón de consejos sentimentales inoperantes.

Los personajes que protagonizan las aventuras analizadas son sujetos de ironía. Pero este recurso permite que piensen y actúen alrededor del amor, no desde su interior. Es decir, reflexionan sobre las circunstancias que generan su existencia y lo definen desde su experiencia práctica, no ideal. De cierta manera “la mirada descentrada del amor parece brindar la ocasión de desmontar los prejuicios, las mentiras, los silenciamientos de discursos consagrados a un solo modo de amar, a un solo tipo de belleza”⁶⁴, y el mecanismo para plantear el amor se relaciona con su postura irónica.

“En general, la forma de la ironía está condicionada por el conflicto social: se trata de un encuentro, en una misma voz de dos valoraciones encarnadas y su interferencia mutua.”⁶⁵ Las conciencias que se enfrentan son las que integran cada pareja y también son los cuentos entre sí pues ni en uno ni en otro lugar se materializan las relaciones estables.

⁶⁴ M. E. Munguía, “La risa y el humor. Apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana” en *Acta Poética*, No. 27-1, p. 208.

⁶⁵ M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 133.

Calvino parece decir: “todos estos no pueden encontrarse, no se pueden amar” y en México Ibarguengoitia parece responder “aquí tampoco y lo peor es que yo soy uno más de los personajes cuyas aventuras no se concretan”.

La ironía es una manifestación transgresora tanto respecto del discurso serio como del cómico; el hablante está colocado a propósito entre los tonos emocionales y volitivos al expresarse con su interlocutor mediante el disimulo, así nadie se siente súbitamente agredido a través de la burla descarada pero tampoco de la imprecación seria y autoritaria sino que transmite empatía al lector, lo hace reconocer y pensar la crisis planteada, reafirmando que “todo, en su «inacabamiento perpetuo», tiene un carácter humorístico festivo, es decir que puede ser comprendido bajo su aspecto cómico.”⁶⁶

Entre los dos autores estudiados hay una clara diferencia en cuanto a la presencia de la risa que se explica a través de un ritmo semántico ágil y del uso de la hipérbole en Ibarguengoitia, ríe de sí mismo y de todos aquellos que sabe identificables con él. En los cuentos de Calvino notamos la crisis porque las situaciones son planteadas genéricamente, a través de la tipificación, del planteamiento más amplio de la circunstancia y de la interiorización de los personajes hacia los cuales el lector es comprensivo.

Un ejemplo de conseja popular cuyo medio es la risa, lo encontramos en el refrán, este se vale del sentido lúdico del lenguaje coloquial y de la sabiduría popular. Como ya he mencionado, veremos varios casos intercalados en los títulos de *La ley de Herodes*, lo mismo que el lenguaje sentencioso parodiado al final de cada uno de ellos. El refrán sintetiza al mismo tiempo la solemnidad de un consejo guiado por la experiencia y la risa de quien toma la vida a la ligera, como cosa del pasado, a diferencia del ser atormentado

⁶⁶ M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, p. 228.

que no puede saber aún el desenlace de su tribulación. Los discursos parodiados son un elemento fundamental reflejado en el uso de refranes y elementos populares que nos remiten a la idiosincrasia local de Iburgüengoitia, mientras que en Calvino lo hacen expresiones más universales, hombres y mujeres que no se caracterizan por su nacionalidad ni por su léxico sino por sus pensamientos y estos a su vez por su designación de ocupación o afición.

Así como el género breve resulta irónico para un tema tan complejo como el amor, del mismo modo resulta irónico respecto de géneros que resuenan en los relatos como el autobiográfico, el confesional e incluso de la crónica memorialística y el relato popular presentes en la estructura de las historias. La ironía se vale en estos casos de otros discursos ajenos como el religioso, el erudito, etc. —cuyo tono es serio y, en ocasiones, grave— para someterlos a una reacentuación, dando como totalidad un coloquio de risas y ecos.

Emplear recursos como la ironía en la exposición de un tema como el amor, implica objetivar el sentimiento que parece más subjetivo. El relato de las experiencias amorosas en *La ley de Herodes* aprovecha la noción de risa planteada como “defensa del temor humano ante la revelación del sexo, es exorcismo mimético [...] para dominar la perturbación absoluta que la relación sexual puede desencadenar”⁶⁷, misma que Calvino emplea en una serie de relatos donde los personajes no coinciden en edad, ocupación o nivel cultural pero sí en el amor que experimentan, la vivencia más universal que los devuelve a sí mismos a través del conocimiento del “amado” pues “el individuo como tal es inefable y la única vía del conocimiento individual es el conocimiento universal.”⁶⁸

⁶⁷ I. Calvino, *Punto y aparte*, p. 236.

⁶⁸ J. Portilla, *Fenomenología del relajo*, p. 17.

Es importante resaltar que los autores son irónicos también respecto de escritores contemporáneos y de aquellos que los anteceden, por lo cual será esclarecedor revisar someramente sus biografías y su obra literaria considerada por la crítica como irónica y a veces como humorística. Al respecto Ibargüengoitia opinó que el sentido del humor es “una capacidad de ver la realidad dentro de una perspectiva determinada. [...] que se puede cultivar dentro de los límites razonables hasta convertirlo en un instrumento crítico que puede ser de beneficio para el que lo tiene y para los que lo rodean.”⁶⁹ Declaración que coincide con la de Manguía: “la risa constituye un punto de aprehensión artística de la vida en la medida en que es una forma específica de apropiarse de un conocimiento de la realidad e implica, de entrada, una valoración ética del mundo en el que está inmersa.”⁷⁰

Estas reflexiones referentes al estilo de los autores resultan de la observación conjunta del género y del tema que abordan. La brevedad del cuento obliga al autor a resolver su planteamiento ágilmente; eso afecta al tono, lo obliga a ser conciso y a valerse económicamente de paradojas conocidas por grupos amplios, como las que se dan en el amor. Ese ritmo semántico parece recrear la rapidez con que suceden las aventuras de los personajes, momentos de su vida al parecer irrelevantes pero que pueden determinar su actitud futura. Las circunstancias epocales que contribuyan a la lectura serán visibles en las notas sobre la vida y obra de los autores esbozadas en las siguientes páginas.

⁶⁹ J. Ibargüengoitia, *Ideas en venta*, p. 56.

⁷⁰ M. E. Manguía, “La risa y el humor. Apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana” en *Acta poética*, No. 27-1, p. 195.

2. Sobre los autores

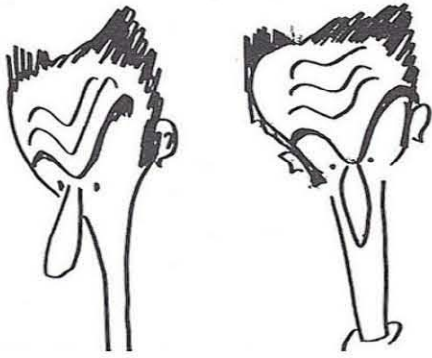
Dos autores contemporáneos, aunque espacialmente separados, pueden haber experimentado vivencias afines, determinantes en su percepción estética. El cosmopolitismo y la renovación estilística constantes, colocaron a Calvino más allá de las fronteras de varias tendencias literarias. Es destacado también su papel como combatiente en la guerra y la relación entre sus habilidades literarias y su afición al cine, consecuencia de esto último es su participación en las publicaciones y promoción cultural de los neorrealistas así como su integración al grupo *Oulipo*, que respondió a su curiosidad por la lógica y las matemáticas.

La posición del autor de *Gli amori difficili* en general es de observador panorámico de la sociedad, punto en el que se aleja de la tendencia anecdótica del mexicano Ibarguengoitia: *La ley de Herodes* presenta el contraste entre la formación provinciana del autor y su desarrollo literario; su paso de agrónomo a dramaturgo y de crítico de teatro a narrador, constituyen la base de una autodeterminación.

Este capítulo ofrece un asomo al contexto de los autores que se reflejará en sus modos de abordar un mismo tema, además de anotar condiciones para su concepción social del amor y del empleo particular de la ironía como respuesta estética a tradiciones nacionales.

2.1. Italo Calvino, escritor rampante

Italo Calvino nació en Cuba, como anticipación de algo que él mismo llamó “inestabilidad geográfica” pues a los dos años de edad llegó a Italia donde estudió y fue formado por sus padres en una ideología anarquista y socialista. Su padre, Mario Calvino era un agrónomo



que vivió muchos años en México (donde fue testigo de la Revolución), Cuba y varios países del Trópico; su madre, Eva Mameli, era doctora en Ciencias Naturales y fue la primera mujer responsable de una cátedra de Botánica en Italia. Ambos italianos, inculcaban en el joven Italo una

inclinación hacia la ciencia e ideas políticas de izquierda.

Como italiano nacido en los años veinte, sus decisiones implicaban no sólo la argumentación de un punto de vista sino la participación en la lucha armada en contra o a favor del fascismo. La opinión de Calvino sobre la actividad política se liga concretamente a su noción de intelectual y al papel del escritor en la historia: “la politica occupò una parte forse eccessiva delle preoccupazioni della mia gioventù. Dico eccessiva per me, per quello che avrei potuto dare io di utile, mentre cose che sembrano lontane dalla politica contano molto di più come influenza sulla storia (anche politica) delle persone o dei paesi.”⁷¹

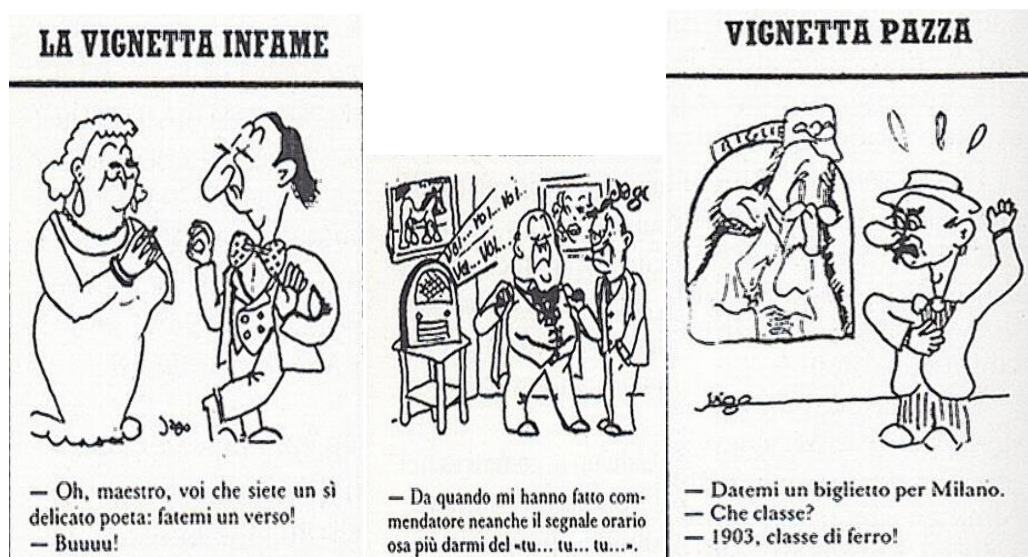
El contacto con la realidad política, no sólo de Italia, sino internacional, amplió la perspectiva de Calvino, consciente, junto con otros escritores de su época, de la necesidad de encontrar respuestas a cuestiones relacionadas con la desesperanza, la identidad, el pesimismo y la voluntad de transformación. Se afilió, durante la ocupación alemana, al Partido Comunista, el cual representaba para muchos la fuerza más activa y organizada de esos años. En 1944 se unió a los partisanos en las Brigadas de Garibaldi junto con su hermano menor, mientras sus padres fueron rehenes de los alemanes.

El comunismo, para los artistas de mitad del siglo XX en Italia, era en realidad mucho más que una orientación política; en palabras de Calvino: “non era soltanto un nodo

⁷¹ I. Calvino, *Album Calvino*, p. 6.

di aspirazioni politiche: era anche la fusione di queste con le nostre aspirazioni culturali e letterarie [...] Quell'ideale d'una cultura che fosse tutt'uno con la lotta politica ci si delineava in quei giorni come una realtà naturale."⁷² La apreciación anterior revela la concepción de un todo inseparable formado por cultura y política que se evidenciará en sus primeras obras.

Calvino realizó estudios universitarios de Agronomía, sin embargo su creatividad se desarrollaba como dibujante de la revista *Bertoldo* y otras publicaciones satíricas que muestran un instinto humorístico e inclinación hacia diversas expresiones artísticas, trasladados más tarde a sus escritos⁷³. Al inicio de este apartado incluyo un autorretrato de 1975 y a continuación unas viñetas de 1940.



Más tarde, al darse cuenta de su inclinación a la literatura y su vocación artística, estudió Letras e inició su labor de escritor. Su estrecha amistad con Pavese es singular

⁷² *Ibid.*, p. 154.

⁷³ El interés de Calvino por las expresiones plásticas y musicales se extiende a lo largo de su obra con inquietudes ecrásticas tales como relatos acerca de Gnoli, Steinberg, Del Pezzo, Peverelli, De Chirico, etc. También son destacables los trabajos realizados en colaboración con el músico Luciano Berio, entre los que se encuentran óperas y canciones de fondo social.

dadas las evidentes diferencias de temperamento entre ambos. Pavese es para muchos un escritor representativo de la sensibilidad de posguerra pues fue uno de los más importantes promotores de la literatura anglosajona en Italia, pero a nivel personal vivía grandes depresiones y cuestionamientos existenciales que finalmente lo llevaron al suicidio.

Calvino contribuyó, junto con Pavese, a difundir en Italia la literatura anglosajona y a crear el mito de América, cuya modernidad contrastaba con la provincial y arcaica Italia. La antología *Americana* de Vittorini, que recogía la obra de importantes escritores en lengua inglesa, fue un factor importante para los literatos y su necesidad de renovación y compromiso político impulsado por la Segunda Guerra Mundial, dicha colección constituye una muestra de modelos estéticos y de renovación cultural y social que fueron adaptados a la situación italiana por el neorrealismo.

58

Durante la reorganización política y reconstrucción económica inmediatas a la segunda posguerra circuló con mayor soltura la producción cultural extranjera y, una vez restablecidas ciertas libertades, pasó a primer plano la desnudez de la vida cotidiana. El gran interés en la sociedad italiana fue expresado consecuentemente por el nuevo cine italiano entre cuyos nombres destacados se encuentran Roberto Rossellini, Alessandro Blasetti, Vittorio de Sica y Luchino Visconti. La atención de Calvino en el cine se remonta a sus años de estudiante en los que acudía con sus amigos a admirar películas norteamericanas que, según afirma, constituyeron una influencia considerable en la estructuración de su obra.

Impulsado por este novísimo arte surgieron a principios de los años treinta los primeros textos neorrealistas con los grandes escritores de la segunda posguerra. Dado que el neorrealismo no es una escuela con postulados y manifiestos, existen diferencias entre los autores y las orientaciones estilísticas que lo conformaban aunque estaban cohesionados

por ciertos temas y un espíritu general de construcción de identidad y regeneración, como bien observa Annunziata Rossi: “no obstante la diversidad de sus personalidades, pertenecen al clima general de la época, es decir, a la fase histórica de la primera posguerra, de la Segunda Guerra Mundial y de la Resistencia.”⁷⁴

La obra literaria de Calvino es muy extensa y está plenamente relacionada con sus experiencias a pesar de no abordar temas declaradamente autobiográficos. No obstante, sus primeras obras, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), *Ultimo viene il corvo* (1949) y *L'entrata in guerra* (1954) están basadas en episodios de la guerra y de la Resistencia. *Gli amori difficili*, también ha sido considerada por María J. Calvo, como una obra indirectamente autobiográfica: “*Los amores difíciles* contienen elementos autobiográficos muy significativos, ya que no sólo nos presentan los obstáculos que encuentra Calvino al tratar el tema del amor en su escritura, sino que ponen de manifiesto su extrema dificultad personal a la hora de comunicarse con los demás, y, en especial, de comunicar los sentimientos”⁷⁵, algo parecido se ha dicho de *Palomar* (1983) cuyo personaje bien podría reflexionar acerca de las mismas preocupaciones del autor. Sin embargo, la autobiografía no constituye en dichas obras un elemento arquitectónico fundamental, ni es explícito el pacto autobiográfico del autor hacia su público.

Algunos críticos dividen su producción literaria en dos etapas, una realista y otra fantástica, en esta última destaca la influencia de la *fantascienza* de Tommaso Landolfi, de las reflexiones metaliterarias llevadas al extremo en *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, así como de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández, promotores del género fantástico en América. Ambas facetas se caracterizan por el uso de la ironía y los cambios responden,

⁷⁴ A. Rossi, *El mal de vivir. Ocho narradores y un poeta del siglo XX*, p. 177.

⁷⁵ M. J. Calvo Montoro, *Italo Calvino*, p. 58.

sin importar qué tan clara sea la frontera entre etapas, a la transformación que, en su opinión, la literatura debía a la también cambiante realidad.

Calvino colaboró constantemente en periódicos y revistas políticas y literarias, estuvo presente en el debate cultural e intelectual como una figura sobresaliente; fue cercano amigo de Pavese así como de Elio Vittorini, Felice Balbo, Giorgio Bassani, Pier Paolo Pasolini y Natalia Ginzburg entre otros. Esta última relata:

A me e a Pavese, Calvino portava da leggere i suoi racconti [...] il suo stile era, fin dall'inizio, lineare e limpido [...] In quello stile fresco e trasparente, la realtà appariva screziata, varegiata, e colorata di mille colori; e sembrava un miracolo quella festosità, quella luce solare, in un'epoca in cui lo scrivere era abitualmente severo, accigliato e parsimonioso e nel mondo che tentavamo di raccontare non regnava che nebbia, pioggia e cenere.⁷⁶

El estilo descrito por Ginzburg, es uno de los elementos que nos aproxima a un rasgo distintivo de Calvino —coincidente con la actitud de Ibarguengoitia hacia la generación de Casa de Lago en México—: el humor (incluso alegría) con que desacraliza no solamente la historia sino también a sus colegas contemporáneos y preceptos sociales que le parecían de algún modo inoperantes.

En 1959, Calvino fundó con Vittorini *Il Menabò*, revista abierta a la nueva narrativa que debatió el experimentalismo literario de los años sesenta y brindó oportunidad de publicación a muchos jóvenes. También participó en el momento de apogeo editorial con Einaudi donde era un personaje que definía, junto con Giulio Einaudi, las publicaciones de escritores italianos, se ocupaba además de la oficina de prensa, de leer pruebas, escribir solapas, etc.

A finales de los años sesenta Calvino asistió a seminarios de Roland Barthes y Algirdas Greimas. La neo-vanguardia había consolidado posiciones de prestigio, el

⁷⁶ *Album Calvino*, p. 106.

estructuralismo y la semiología se habían convertido en las ciencias a las que todos se referían. Calvino escribió algunos ensayos al respecto en *Una pietra sopra* e incluso se inspiró en reflexiones de Barthes para la escritura del relato correspondiente al sentido del oído, “Un re in ascolto” —como parte de la serie *Sotto il sole giaguaro*— del cual también realizó una ópera en colaboración con Luciano Berio.

Perteneció al grupo francés *Oulipo* de Raymond Queneau y Georges Perec, de quienes tradujo al italiano parte de su obra y dedicó algunos escritos, además de adoptar sus postulados por “consignas”, es decir, la invención literaria a través de reglas que respondían a un gusto lógico y casi matemático. *Il castello dei destini incrociati* (1969), *La taverna dei destini incrociati* (1973), *Le città invisibili* (1972) y posiblemente *Se una notte d'inverno un viaggiatore*⁷⁷ (1979), son obras que pertenecen a su llamada época combinatoria y ejemplo de cómo influyeron en Calvino estos contactos.

Es destacable el universalismo de Calvino, notorio no solamente en su gusto por los viajes, su interés en Nueva York y Francia, país donde vivió durante más de una década, sino en el estilo de vida de ciudades industrializadas que sin duda refleja una moral del trabajo, influencia del marxismo. A su comprensible filiación con Cuba, habría que agregar su interés por México “aunque es necesario decir de inmediato que para él México se identifica sobre todo con las misteriosas civilizaciones precolombinas y con la obra de Octavio Paz, pasando por alto la revolución, el folclore y la pintura de los grandes muralistas.”⁷⁸ Las visitas de carácter casi antropológico a México derivaron en el relato

⁷⁷ La célebre novela *Se una notte d'inverno un viaggiatore* también parece inspirada en *El museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, en “El sendero de los caminos que se bifurcan” de Borges, en la *Rayuela* de Cortázar y en Umberto Eco.

⁷⁸ N. Bottiglieri, “Italo Calvino y América” en *Itinerarios de Italo Calvino*, p. 189.

“Sotto il sole giaguaro” (acerca del sentido del gusto y de la mórbida atracción por los sacrificios humanos y el canibalismo) y en algunas disertaciones sobre la Conquista.

En 1964 hizo un viaje a Cuba que le permitió visitar la casa donde había vivido con sus padres y realizar diversos encuentros, entre ellos con Ernesto *Che* Guevara. Su visita respondió a la invitación referida por Bottiglieri del siguiente modo:

[...] en 1964 Julio Cortázar propone a Calvino como miembro del jurado de la quinta edición del Premio Casa de las Américas en Cuba. El escritor argentino acababa de publicar *Rayuela*, la novela laberinto considerada un acontecimiento internacional, de la que la revista *Casa de las Américas* publicaría en 1964 un capítulo. Presentado, pues, por un escritor prestigioso, Calvino viajaría a Cuba el 23 de enero de 1964 y ahí permanecerá alrededor de dos meses.⁷⁹

El ganador del premio ese año, como ya he referido, fue precisamente Jorge Ibarguengoitia, gracias a *Los relámpagos de agosto*, el italiano fundamentó el valor de dicha novela en la importancia de “mirar el pasado con ojos nuevos”⁸⁰, tal mirada, que únicamente puede desarrollarse con la objetivación de los acontecimientos a través del paso del tiempo o del distanciamiento de los mismos, fue un rasgo común en ambos escritores. Este parece haber sido el único contacto entre ellos.

A pesar de considerarse uno de los ensayistas que definieron la era posmoderna, debido quizá a sus *Sei proposti per il prossimo milenio*⁸¹, Calvino se pronunció siempre por una revisión exhaustiva y humilde de los clásicos. En su libro *Perché leggere i classici* (1981), define: “Los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura

⁷⁹ *Ibid.*, p. 182.

⁸⁰ A. R. Domenella, “Jorge Ibarguengoitia: Instrucciones para leer la historia de México” en *Ibarguengoitia a contrareloj* [sic], p. 79.

⁸¹ *Six memos for the next millennium* (el título fue pensado en inglés) reúne seis conferencias que serían impartidas en la universidad de Harvard (1985-1986), se considera una obra reveladora de su poética, dado que menciona las cualidades literarias fundamentales para él de cara al siglo XX: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia.

o en las culturas que han atravesado (o más sencillamente, en el lenguaje o en las costumbres.)”

La cualidad de rampante en Calvino radica en su postura objetiva y desconfiada de la realidad, en su facilidad para involucrarse en diversas corrientes y agrupaciones artísticas. A pesar de ser un intelectual activo, la versatilidad de su estilo se asocia bien con un hombre que aprecia los sucesos desde lejos y, si bien no cambia completamente de trinchera ideológica, sí enjuicia los métodos. Al hablar de su compromiso, puede ser útil la observación de Bello Valdés respecto de las afirmaciones del propio Calvino:

De ‘intelectual comprometido’ se autocalifica Italo Calvino al aludir a la postura asumida por él en los años cincuentas [...] era un hombre seguro de sus convicciones, seguro, por ejemplo, de que la literatura debe ser capaz de mostrar a qué tipo de hombre la historia, presentada en toda su complejidad, le prepara el campo de batalla, y de ofrecerle las vías para su actuación en el mundo, de acuerdo con una norma moral.⁸²

Sin duda Calvino fue un intelectual involucrado en la difusión de la cultura, en la promoción de nuevos artistas, interesado en otras artes, en viajes, en intercambios culturales, en opinar de modo realista sobre la política, sobre sus compañeros de oficio, etc. En este sentido podemos decir que su contexto lo orilló a presentar mayor “compromiso” que Ibargüengoitia, aunque esto será relativo en sus obras debido al sesgo que representa la ironía de ambos.

2.2. Jorge Ibargüengoitia: el intelectual que no

El guanajuatense Jorge Ibargüengoitia se trasladó tempranamente a México donde cursó la carrera de Ingeniería agrónoma. Una ocasión decisiva para su orientación literaria fue una invitación de Salvador Novo a la representación de *Rosalba y los llaveros* de Emilio

⁸² M. Bello Valdés, “Italo Calvino: el estupor de estar en el mundo” en *Palabras, poetas e imágenes de Italia*, p. 31.

Carballido, cuya consecuencia fue que realizara estudios de Literatura en la UNAM. En su periodo de formación conoció a Rodolfo Usigli, cuyos discípulos formaban una generación de destacados dramaturgos: Sergio Galindo, Luisa Josefina Hernández, Raúl Moncada, Rosario Castellanos, Jorge Villaseñor, Raúl Solana y Sergio Magaña, por mencionar a los más recordados por Ibarguengoitia como compañeros de clase en el ámbito teatral.

La obra dramática de Ibarguengoitia ya perfilaba su estilo, algunas de sus piezas teatrales más conocidas son *Susana y los jóvenes* (1954), *Clotilde en su casa* (1955), *La lucha con el ángel* (1955), *Llegó Margo* (1956), *Ante varias esfinges* (1960) y *La conspiración vendida* (1965). *El atentado* (1963) fue reconocida con el Premio Casa de las Américas en el mismo año de su publicación. *Los relámpagos de agosto* (1964), su primera novela, le permitió descubrir su habilidad para la narrativa y lo alejó definitivamente de los inconvenientes de la puesta en escena que el teatro mexicano presentaba. Participó en la *Revista de la Universidad* escribiendo crítica de teatro, también colaboró en *México en la Cultura* y en la *Revista mexicana de literatura*, donde trabó amistad con José de la Colina.

Fue un hombre sin ambiciones políticas a pesar de su conciencia histórica del país visible en la selección de temas para sus novelas. Ibarguengoitia figuraba en el elenco de la generación de Casa del Lago, cuyos integrantes nacieron a finales de los años veinte y principios de los treinta además de estar ligados a la Facultad de Filosofía y Letras donde se conocieron. Entre los nombres más recurrentes en la lista están Huberto Batiz, Juan García Ponce⁸³, Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Tomás Segovia e Inés Arredondo. Esta fructífera generación se relaciona también con el movimiento cultural que se desarrolló a

⁸³ El escultismo fue un peculiar centro de convergencia que propició duraderos lazos amistosos para Ibarguengoitia. En los eventos de los Boy Scout —a los que nunca negó pertenecer— conoció a los hermanos García Ponce y a Manuel Felguerez. El cuento “Falta de espíritu scout” revela algunas aventuras suyas cuando formó parte de este grupo entre los catorce y los veintitrés años.

mitad de siglo veinte, la Generación de Medio Siglo, entre los que destacaron Emmanuel Carballo, Juan Rulfo, Elena Garro, Amparo Dávila, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska. Algunos de estos escritores, a su vez, eran asociados con el Boom literario latinoamericano.

Ibargüengoitia se negó a formar parte de algo con lo que no estaba de acuerdo, lo expresó claramente después de leer un artículo en el que Fernando Curiel cita a José Donoso en *Historia personal del Boom*: “quiero decir que Pepe Donoso me hace el favor de incluirme en la lista de los integrantes del ‘Grueso del Boom’ entre Augusto Monterroso y ‘otros que se le escapan’. Si ‘boom’ quiere decir auge, no me siento en auge; si es mafia, no pertenezco a ella y si es una explosión no sé a qué se refiere.”⁸⁴ Con este tipo de declaraciones, se daba el lujo de despreciar la inclusión en el gran fenómeno literario al cual muchos escritores hubieran deseado pertenecer y se situaba como un escritor “independiente” de la política y de la institucionalización literaria que ocurría en México, del cual hubo también otros inconformes como Sergio Pitol, quien refiere: “Me pongo a pensar en la soberbia, la arrogancia, la corrupción de algunos conocidos y me altero, comienzo a hacer recuento de las actitudes que más me irritan de ellos, descubro la magnitud del desprecio que me inspiran, y al final debo reconocer lo mucho que me falta para poder considerarme un hombre civilizado.”⁸⁵

La generación de Casa del Lago era un tipo de organización más íntima y menos vertical, enfocada a la difusión cultural y al gusto por la literatura europea. Este grupo parecía tener mayor aprobación de Ibargüengoitia aunque no aceptó su inserción en ella,

⁸⁴ J. Ibargüengoitia, *Ideas en venta*, p. 80.

⁸⁵ S. Pitol, *El arte de la fuga*, p. 27.

coincidía con ellos en estancias como becarios, escribían en las mismas publicaciones pero no compartía los valores estéticos que los estructuraba como generación.

Ibargüengoitia no consideraba parte de su quehacer literario el reconocimiento de líderes o la aprobación de escritores consagrados. Precisamente la desacralización de mitos es una de las características de su obra, su actitud hacia las generaciones tiene que ver directamente con su poética. Mientras la generación de Casa del Lago y el movimiento de Medio Siglo estaban enfocados a la adopción de nuevas formas narrativas y a temas mórbidos, fantásticos y de erotismo patológico, Ibargüengoitia volvía a los cuadros de costumbres, a la descripción provinciana, a la creación de una entidad imaginaria llamada Cuévano (Guanajuato) capital del Estado de Plan de Abajo (Estado de Guanajuato), Pedrones (León), etc. Cuando otros autores abordaban el género fantástico, Ibargüengoitia prefirió mezclar hechos de la realidad, la ficción y la autobiografía.

66

En sus obras rescató con irreverencia episodios de la Historia de México, lo cual constituye una diferencia importante respecto de la generación de Casa del Lago, cuyos integrantes eludían de algún modo lo nacional y los temas sociales a través de su tendencia a la interiorización de conflictos humanos y pasiones recónditas. A pesar de todo, la Revolución cubana, las dictaduras militares, la postura ante las guerras, la desigualdad social y la influencia estadounidense en países del Tercer Mundo fueron factores que determinaron los temas y estilos de los escritores mexicanos en la primera mitad del siglo veinte, ya sea mediante la inclinación hacia patrones extranjeros, la evasión o la sátira.

La narrativa de Jorge Ibargüengoitia es de toda su obra, la más reconocida por la crítica; recibió el ya mencionado Premio Casa de las Américas y el Premio Internacional de Novela México en 1974 por *Estas ruinas que ves*. Otros libros no menos importantes son: *La ley de Herodes* (1967), *Maten al León* (1969), *Las muertas* (1977), *Dos crímenes* (1979),

y *Los pasos de López* (1981), también escribió breves piezas teatrales y algunos cuentos para niños.

Al respecto de la participación de Calvino en el jurado que premió la obra de Ibargüengoitia sobre la revolución escobarista, narra Gustavo Santillán: “el promotor de Ibargüengoitia dentro del jurado del Premio Casa de las Américas había sido Italo Calvino. Para el escritor europeo, había tres poderosas razones para galardonar el libro: poseía un estilo propio, tenía un blanco definido en la Revolución Mexicana, y el lector se había divertido al escribirla y el público seguramente haría lo mismo al leerla.”⁸⁶ En efecto, sus dos primeras novelas son audaces pues no solamente banalizan acontecimientos tan venerados como la Revolución Mexicana, sino motivos nacionalistas que predominaron en la literatura mexicana y en la novela de dictadura latinoamericana. Se manifiesta entonces un diálogo con la literatura anterior y con su propia obra.

Ibargüengoitia escribió para los periódicos *Excélsior* y *Novedades* durante varios años, su obra periodística se caracteriza por la brevedad, ligereza y sencillez. Sus artículos anecdóticos informan sobre su punto de vista relacionado con diversos acontecimientos, entre ellos la responsabilidad, pero también la conducta de sus contemporáneos, la Reforma Agraria o incluso su propia obra narrativa.

Al igual que varios integrantes de la generación de Casa del Lago y del grupo constituido informalmente por los alumnos de Usigli, fue becario del Centro Mexicano de Escritores, también de las Fundaciones Rockefeller, Fairfield y Guggenheim. La anécdota del cuento “La ley de Herodes” alude directamente a ese tipo de experiencias y al sentimiento de traición a los principios experimentado por algunos jóvenes escritores,

⁸⁶ G. Santillán, “La crítica literaria en torno a *Los relámpagos de agosto*, 1964-2000”, en J. Ibargüengoitia. *Los relámpagos de agosto*, p. 248.

simpatizantes de la revolución cubana y auspiciados por los yanquis al mismo tiempo.

Garibay alude drásticamente a este periodo:

En el Centro de Escritores nadie ocultaba un entusiasmo y buen humor bastante sospechosos. A todos la beca había aliviado sensiblemente. Entre otros, estaba Miguel Guardia, J. J. Arreola, Juan Rulfo, Luisa J. Hernández, Alí Chumacero. Leíamos y criticábamos con escaso talento y mucho del vicio mexicano en literatura, que es no pensar o no poder hacerlo y aplaudir cuanto se escucha, para evitar dificultades y formar mafias que siempre son beneficiosas. Para la haraganería mental vale más un amigo mediocre que la difícil verdad.⁸⁷

En cuanto a escritores mexicanos resultaban polémicas las declaraciones de Ibargüengoitia, en especial cuando despreciaba a personajes mexicanos muy admirados como el caso de Fuentes:

Pero volviendo a la entrevista de Fuentes, ésta termina con la afirmación de que “personas como Octavio Paz, Fernando Benítez, José Luis Cuevas, Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco... presentan la verdadera voz de México.

Perdón pero no estoy de acuerdo. Presentan la verdadera voz de los amigos de Carlos Fuentes. Que para andar de representados con el PRI nos basta.⁸⁸

68

Los juicios de Jorge Ibargüengoitia acerca de la arrogancia y egocentrismo de los escritores de mitad del siglo pasado, bien pueden resumirse en el siguiente fragmento de “La vela perpetua” en que relata sus aventuras amorosas con una mujer que suele identificarse presuntamente con la destacada dramaturga, contemporánea suya, Luisa Josefina Hernández⁸⁹, acompañada en esta ocasión de Sabines: “Un día subí al segundo piso de Mascarones y la encontré allí platicando con Jaime Salines, el gran poeta, que ya desde entonces se creía Cristo Crucificado [...] Cuando llegué junto a ellos, Julia me trató como si apenas me conociera y Salines, que estaba pensando en la condición humana, ni

⁸⁷ R. Garibay, *Cómo se gana la vida*, p. 76.

⁸⁸ J. Ibargüengoitia, *Ideas en venta*, p. 77.

⁸⁹ De acuerdo con V. Leñero, existió una prolongada e imposible relación amorosa entre Luisa Josefina Hernández e Ibargüengoitia que se reconoce en tres cuentos: “La mujer que no”, “La ley de Herodes” y “La vela perpetua”, coincide en que fue su compañera en Mascarones, fue becaria como él y también participó en los concursos literarios mencionados veladamente en los cuentos. Por otro lado, el joven filósofo con quien se casa, parece referirse a Alejandro Rossi, quien efectivamente fue el segundo esposo de la escritora. Vid, *Los pasos de Jorge*, p. 46-51.

me miró”⁹⁰. Lo mismo sucede con Jorge Portilla a quien parece adecuarse su propia definición de “apretado” (contrapolo del hombre de relajo). Para Iburgüengoitia, Portilla forma parte de un grupo de “lumberas” cuya “inteligencia” no lo deja expresarse con libertad, y lo ridiculiza así en el siguiente episodio de “La vela perpetua”:

Jorge Portilla, que en paz descanse, leyó un capítulo de *Fenomenología del relajo* y luego me preguntaron qué opinaba.

—No entiendo bien —dije.

—Bueno, pero eso ya no es culpa mía —dijo Portilla.

—Pues sí es, porque no entiendo porque está mal escrito.

En eso tenía yo mucha razón. La prueba es que Portilla leyó el mismo capítulo tres veces y todos creyeron que eran tres capítulos diferentes (LLH: 88).

Su esposa Joy Laville es autora de las pinturas que ilustran las portadas de la obra de Iburgüengoitia editada por Joaquín Mortiz. La discreta opinión acerca de su matrimonio es relatada con llaneza por Iburgüengoitia en un suplemento de la revista *Vuelta* llamado “Mujer pintando en cuarto azul”. Sorprende también la irónica respuesta de Laville cuando le preguntan si Iburgüengoitia le escribió algún poema de amor: “No me escribió específicamente cartas de amor, pero dijo cosas evidentemente con ese sentido, como *¿te caigo bien?*”⁹¹

La aparente calma económica en México hizo de Iburgüengoitia un hombre de clase media, dedicado casi con exclusividad al oficio de escritor, esto provocaba que la ironía se ajustara a sus intenciones, con el disimulo que implica decir y no decir al mismo tiempo. Las aportaciones de su estilo a la literatura nacional son incuestionables, la favorable recepción actual de su obra hace pensar en el desarrollo de la narrativa mexicana y en cómo la actitud condescendiente pero ácida de la ironía, permite al lector del siglo XXI reír

⁹⁰ J. Iburgüengoitia, *La ley de Herodes*, p. 75. Por tratarse de una de las obras analizadas que mencionaré con frecuencia, de aquí en adelante, anotaré solamente en el cuerpo del texto las siglas LLH correspondientes al título del libro cuya edición se consigna en la bibliografía, seguidas del número de página de donde fue tomada cada referencia.

⁹¹ S. García, “Iburgüengoitia: 25 años después. Entrevista con Joy Laville” en *La Jornada semanal*.

abiertamente del personaje aunque (y precisamente) sea gracias a que se identifica con su persona. Y aunque el tono humorístico no abunda en las letras mexicanas, son varios los escritores de la segunda mitad del siglo XX (la Generación de la Onda, Pitol, Monsiváis, etc.) que, como Ibargüengoitia, comprendieron que “hay que comenzar a reírse de todo, llegar al caos si es necesario, y hacer posible que los bienpensantes se intranquilen, ya que buena parte de sus males y de los nuestros proceden de sus limitaciones.”⁹²

⁹² Palabras de C. Monsiváis parafraseadas en S. Pitol. *op. cit.*, p. 47.

3. Los desencuentros de *Gli amori difficili*

Calvino declara en la nota introductoria que el título *Gli amori difficili* es una “definizione ironica, certo, perché dove d’amore –o di amori– si tratta, le difficoltà restano molto relative”⁹³; desencuentros, incomprendiones y factores sociales imposibilitan las relaciones eróticas entre hombres y mujeres. Los lugares donde se llevan a cabo o se frustran los “amores” son indisolubles del tiempo en que se experimentan y muestran huellas históricas acerca de la concepción de las relaciones amorosas. El amor no es uno sino varios (según las ideologías, concepciones culturales, etc.), además de ser relaciones humanas difíciles de entablar.

El libro está dividido en dos partes, la primera “Gli amori difficili”, incluye trece cuentos o “aventuras”, todos ellos, con excepción de “L’avventura di un automobilista”, escritos entre 1949 y 1959:

Sono tutti —o quasi— racconti degli “anni cinquanta” non solo per la data di stesura ma perché corrispondono al clima dominante nella letteratura italiana tra il 1950 e il 1960, anni in cui molti romanzieri e poeti si volgono a recuperare forme d’espressione ottocentesche. Calvino appartiene ancora alle generazioni che hanno avuto il tempo d’includere tutto Maupassant e tutto Čechov nelle loro letture giovanili: è in questo ideale di perfezione del componimento narrativo «minore», unito a un ideale di «humour» come ironia verso lo stesso sta la poetica degli *Amori difficili*.⁹⁴

La anterior cita hace referencia a la atmósfera cultural de la época y caracteriza la formación literaria de su generación. La influencia de la literatura rusa en Italia estaba ligada a la situación política que favorecía relaciones con la Unión Soviética y el interés de los escritores en reunir el estilo de la narrativa del siglo XIX, las formas literarias breves y

⁹³ El estudio introductorio a la edición de 1970 de *Gli amori difficili* se atribuye al propio Calvino a pesar de que en ocasiones se refiere al autor en tercera persona. I. Calvino, *Romanzi e racconti*, p. 1288.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 1290.

humorísticas —tradicionales en la literatura italiana— los temas sociales y las innovaciones narrativas de escritores anglosajones como Faulkner, Caldwell, Dos Passos, Saroyan, etc.

Los cuentos de *Gli amori difficili* fueron reunidos casi en su totalidad en el volumen *I racconti* de 1958, divididos en esa primera edición en las siguientes secciones temáticas: “Los idilios difíciles”/“Las memorias difíciles”/“Los amores difíciles”/“La vida difícil”. La mayor parte de los cuentos fueron reagrupados bajo su título definitivo, *Gli amori difficili*, en 1970, añadiendo “L’avventura di uno sciatore” (1959) y “L’avventura di un automobilista” (1967). Estos datos evidencian su labor editorial, resultado de años de trabajar para Einaudi, además de su intención de priorizar las historias amorosas y uniformarlas con el título “avventura” en la primera parte del libro.

Calvino plantea irónicamente variantes de encuentros amorosos a través de la descripción de espacios y sensaciones, considerando la importancia excepcional de la visión, “la cultura del ojo” en la sociedad del siglo XX⁹⁵; muestra gran habilidad para la humanización de espacios y la recreación de “escenas” cotidianas que reflejan el interior de los personajes. Los relatos culminan en finales abiertos, contemplativos de la realidad asimilada como un mosaico en que “progetta, mediante un mazzo di tarocchi, un sistema combinatorio delle storie e dei destini umani.”⁹⁶ Hablar de destinos humanos, es una noción que abarca pasado, presente y futuro; el conocimiento de la época y de localidad, es una señal de visión cronotópica en el autor, evidente desde el paisaje en una playa con las costumbres de los pescadores hasta los eventos que suceden en un tren donde las clases sociales entran en contacto momentáneamente.

⁹⁵ Calvino se declaró como un adolescente aficionado al cine, las imágenes eran parte de su formación y la atracción la constituía en buena parte la belleza de los escenarios norteamericanos que ocupaban sus conversaciones juveniles más tiempo que los libros. Cfr. *Album Calvino*, pp. 40-43.

⁹⁶ I. Calvino, *Romanzi e racconti*, p. 1288.

3.1. Los lugares frustrados para la aventura

La importancia temática del cronotopo es la de ser el centro organizador de los principales acontecimientos argumentales, de concreción plástica y de encarnación, que bien podemos relacionar con la noción de “visibilidad” de Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio*. Los cuentos de *Gli amori difficili* se narran en los años cincuenta —como Calvino ha mencionado—, la época es el marco de las relaciones entre las personas y la observación de un intelectual acerca de cómo se suscitan. El modo en que los lugares propicios para “el encuentro” ya no lo son, refleja una incomunicación significativa y propicia la adaptación de nuevos entornos para relacionarse. Calvino plantea que la intención de buscar a otra persona es lo que realmente contiene el amor: “[...] queste sono, per la più parte, storie di come una coppia non s’incontra, nel loro non incontrarsi l’autore sembra far consistere non solo una ragione di disperazione ma pure un elemento fondamentale —se non addirittura l’esistenza stessa— del rapporto amoroso.”⁹⁷

Los cinco cuentos seleccionados presentan convenciones acerca de determinados lugares y momentos simbólicos para concretar las experiencias amorosas: la noche en casa de una mujer rica, el atardecer en la playa, el amanecer en una cafetería, la casa de un matrimonio y la carretera que lleva hasta la persona amada. Algunas aventuras suceden en lugares que aíslan al personaje del mundo —en un sentido metafórico— y lo abstraen de una realidad a la cual volverá tarde o temprano. Los sitios son descritos de modo que el paisaje y el escenario complementan, contrastante o armoniosamente, las sensaciones y pensamientos de los personajes, sin embargo, no se especifican sus nombres, aspecto que les brindaría un elemento local característico, como sucede en los relatos de Ibarra Güengoitia.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 1289.

En los relatos de Calvino la aventura ya no es parte de un folclor que mezcle elementos fantásticos sino que la aparición de clases sociales hace que los personajes estén estratificados y devengan en tipos realistas. La anulación de la persona pública obliga a los personajes a desarrollarse en esferas íntimas en las cuales fracasan, el encuentro tiene un alto nivel de intensidad emotivo-valorativa que modifica su manera de concebirse a sí mismos en el lugar histórico que ocupan. La selección de caminos y cruce de voluntades tienen que ver con su ingreso a la sociedad pues son personajes aislados que un día deciden socializar.

Los títulos de los cuentos aluden al amor desde la vivencia de personajes genéricos: un empleado, un lector, una mujer casada, un matrimonio y un automovilista. Podemos distinguir que los anteriores adjetivos corresponden respectivamente a una profesión, un pasatiempo, el estado civil y una acción concreta. Sin embargo, todos se encuentran al mismo nivel, de manera que podemos deducir que el hecho de ser lector es para ese personaje su definición, tanto o más que para la mujer casada tener esposo o, para el empleado, acudir todos los días a la oficina: son los atributos que representan su real cotidianidad que contrastará con el momento excepcional de la aventura.

La aventura juega su papel en la vida de los personajes como recuerdo de un tiempo extraído de la rutina en que transcurren los minutos a diferente velocidad. El cronotopo que el autor comparte con los personajes es la época en que vive, un período en el cual el capitalismo ha desarrollado formas de relaciones que se subordinan a actividades laborales, donde está presente la desigualdad social y existe una sensación de soledad manifestada en la búsqueda amorosa irónica puesto que la intención no se cumple según lo esperado.

El título de *Gli amori difficili* alude a la dificultad y al resultado de los deseos: abundan en los cuentos, por citar algunos, la consideración de ambientes naturales en

“L’avventura di un poeta” y en “L’avventura di una bagnante”; el tiempo, los recuerdos y las condiciones sociales en “L’avventura di due sposi” y en “L’avventura di un impiegato”, espacios como cafeterías, trenes, autos, etcétera, que son los nuevos escenarios del amor y el desamor en la literatura del siglo XX.

L’avventura di un impiegato (1953)

En “L’avventura di un impiegato” su protagonista, Enrico Gnei, disfruta la noche anterior que pasó al lado de una bella mujer en plena primavera, estación tradicional para el amor. Caracteriza su relación como pasajera pero llena de felicidad porque su ideal erótico es un encuentro ocasional y sin compromisos, de lo contrario no se sentiría en total plenitud: “Sapeva pure che il fatto non avrebbe avuto nessun seguito, né se ne doleva, perché una relazione continuata avrebbe comportato problemi troppo imbarazzanti per il suo tenore di vita abituale. La perfezione dell’avventura stava nell’esser cominciata e finita nello spazio d’una notte.”⁹⁸ Hasta este momento el empleado otorga mayor relevancia a su estilo de vida (el trabajo) que a una relación amorosa, precisamente porque ser trabajador de oficina es una constante que no quiere poner en riesgo en aras de un contacto amoroso.

La aventura está claramente delimitada por el espacio y la ambientación propicios: la casa de una señora rica a la cual, sabía de antemano que no volvería. Rompió con sus hábitos y consideró que ese cambio significaba parte de su goce: “lo prese il temore che la casa, la ripetizione di gesti quotidiani dissolvessero l’atmosfera di straordinarietà e ricchezza

⁹⁸ I. Calvino, *Gli amori difficili*, p. 37. Por tratarse de una de las obras analizadas que mencionaré con frecuencia, de aquí en adelante, anotaré solamente en el cuerpo del texto las siglas GAD correspondientes al título del libro cuya edición se consigna en la bibliografía, seguidas del número de página de donde fue tomada cada referencia. A pie de página proporciono la traducción realizada por Aurora Bernárdez para editorial Tusquets, seguida del número de página correspondiente: “Sabía sin embargo que lo ocurrido no se repetiría; y no lo lamentaba, porque una relación continuada comportaría problemas demasiado embarazosos para su tren de vida habitual. La perfección de la aventura residía en que había comenzado y terminado en el espacio de una noche”, p. 59.

in cui ora si muoveva” (GAD: 38)⁹⁹. Sentirse fuera de su espacio y rutina indisolubles, lo hace comprender que está también fuera de la realidad de la gente que frecuenta ordinariamente.

La circunstancia amorosa está acompañada de superioridad no solamente por sentirse “enamorado” sino porque el entorno en el cual se concreta la relación es privilegiado: en la residencia de la mujer hay lujo y comodidades que seguramente contrastan con el ambiente práctico de una oficina en la que nadie vive lo mismo que él. Eso lo sabe porque, hasta la noche anterior, él ha formado parte de ese círculo. Ser empleado es fundamental en la persona de Gnei, de ahí que la comparación automática surja entre su oficina y la casa de la señora, no así entre la casa de cada uno de ellos, pues el autor ha decidido no presentarnos más circunstancia que su ambiente de trabajo.

Gnei transmite su sensación de saciedad mediante la descripción del espacio: “Uscendo dalla casa di lei, sul presto, l’aria e i colori del mattino primaverile gli s’apirono dinanzi, freschi tonificanti e nuovi, e gli sembrava di camminare a suon di musica” (GAD: 37)¹⁰⁰. La placidez despierta armónicamente sus sentidos a avenidas verdes, al zumbido del viento, al olor de los árboles, al ritmo de su andar: gusto por la belleza quizá olvidado en días laborales. El empleado se concibe como un hombre diferente a los demás mientras avanza en su camino al trabajo: “**Buona gente** del mattino. Gli erano simpatici; lui, Enrico Gnei, era un signore misterioso, per loro, misterioso e contento, mai visto prima su quel tram a quell’ora” (GAD: 39)¹⁰¹, cree que los demás notan su prestigio y se siente irreconocible, es incapaz de relacionar las noticias ordinarias que lee en el periódico con su

⁹⁹ “le asaltó el temor de que su casa, la repetición de gestos cotidianos disolvieran la atmósfera de excepción y de riqueza en que ahora se movía”, p. 60.

¹⁰⁰ “Al salir de la casa de la señora, temprano, el aire y los colores de la mañana primaveral se desplegaron ante él, frescos, tonificantes y nuevos, y le parecía que caminaba al son de una música”, p. 59.

¹⁰¹ “Buena gente matinal. Le caían simpáticos; él, Enrico Gnei, era un señor misterioso para ellos, misterioso y contento, que nunca habían visto en ese tranvía, a esa hora”, p. 60.

extraordinaria condición individual. Al llamarlos “Buona gente” en la frase que he resaltado líneas arriba, realmente quiere decir, “povera gente” porque es el grupo de personas que viven su monotonía matutina, a diferencia de él que tiene la felicidad a flor de piel. En la peluquería incluso habla a sus mejillas, interiorizando sus sensaciones al máximo a través de la personificación de su piel: “Raschia, rasoio, —pareva dire la sua pelle,— non raschierai quel che ho sentito e so!” (GAD: 41)¹⁰².

La ilusión de ser un hombre absolutamente feliz, sólo por el hecho de experimentar una felicidad momentánea, termina cuando se encuentra con Bardetta, un compañero de la juventud, a quien presume el hecho de conservarse soltero; su amigo, en cambio, ya está casado y tiene cuatro hijos. Entonces a Gnei lo ensombrece una culpabilidad derivada del contraste entre su gozo de donjuán y la penuria de un hombre que tiene que mantener a una familia numerosa. Percibe la frivolidad de su dicha a través de la conmiseración por otro, de la diferencia entre su tiempo y el de su amigo: “A Gnei, per quella sua umiltà istintiva, venne compassione e rimorso: come aveve potuto pensare di millantare le proprie fortune per far colpo su uno straccio d’uomo come quello?” (GAD: 43)¹⁰³. Gnei siente piedad y comienza a tomar conciencia de su individualismo a través del paso del tiempo en Bardetta, de la pesadez de días de preocupación y problemas, reflejada en su demacrada fisionomía.

A pesar de todo Gnei tiene esperanza en que “l’esaltazione amorosa e la passione impiegatizia fecessero un tutto unico” (GAD: 45)¹⁰⁴. Esta aspiración no conseguida, nos aclara que para él están separados cotidianidad y éxito amoroso, no se conciben como parte de una misma esfera, no puede haber fortuna en los dos aspectos, la satisfacción nada tiene

¹⁰² “«¡Raspa, navaja», parecía decir su piel «no rasparás lo que he sentido y sé!»”, p. 62.

¹⁰³ “Gnei, con su humildad instintiva, sintió compasión y remordimiento: ¿cómo había podido jactarse de su propia suerte para impresionar a un pobre diablo como aquél?”, p. 65.

¹⁰⁴ “la exaltación amorosa y la pasión oficinesca formaran un todo único”, p. 66.

que ver con el trabajo burocrático. Entre papeles y reclamos, Gnei no puede tener la ensoñación amorosa con mujeres adineradas; paulatinamente se resigna a reconocerse en un ambiente de mortificaciones económicas, descuentos salariales, regaños de superiores y trabajo pendiente: “Ma bastò la vista della sua scrivania, l’aspetto usuale di una cartella verdolina con la scritta «sospesi» per fargli sentire acuto il contrasto tra la bellezza vertiginosa da cui s’era appena staccato e i suoi giorni di sempre” (GAD: 45)¹⁰⁵.

Muy lejana parece la noche de ayer, como si hubieran pasado años y su aventura fuera motivo de nostalgia senil, entonces desea que el amor hubiera dejado al menos una marca en él, algo que lo hiciera recordar su aventura: “ecco che l’avventura della notte avrebbe potuto lasciare un segno, assumere un significato definitivo” (GAD: 44)¹⁰⁶. El contraste entre la casa de la señora (precedida por un luminoso escenario natural) y la oficina (antecedida por su encuentro con Bardetta), la diferencia de clases sociales (ella una mujer rica, él un asalariado que pretende apasionarse por su oficio), y la alteración del tiempo (la fugacidad de momentos felices y la sensación de retardación en momentos incómodos), son pautas para descifrar el sentido de la ironía: el énfasis conferido a unas horas de placer para un hombre metódico.

Al final, el paisaje primaveral cambia y parece devolverlo de una ensoñación: “Il cielo si vedeva sopra i tetti non più limpido ma sbiancato, invaso da una patina opaca, così come nella memoria di Gnei un opaco biancore andava cancellando ogni ricordo di sensazioni, e la presenza del sole era segnata da un’indistinta, ferma macchia di luce, come

¹⁰⁵ “Pero le bastó con ver su escritorio, el aspecto usual de una carpeta verdosa con el rótulo «Pendientes», para hacerle sentir el agudo contraste entre la belleza vertiginosa de la que acababa de separarse, y sus días de siempre”, p. 66.

¹⁰⁶ “la aventura de la noche hubiera podido dejar una seña, asumir un significado definitivo, en vez de desaparecer como arena en un mar de días vacíos e iguales”, p. 65.

una sorda fitta di dolore” (GAD: 47)¹⁰⁷. La identificación de los sentimientos del personaje con las nubes y con el clima, indica su percepción alterada por un momento de exaltación sensual y sugiere la vuelta a la sombría rutina de Enrico Gnei, cada vez más parecida a la de aquellas personas a quienes, compasivamente, miró viajar por la mañana a sus trabajos e incluso, a la del triste Bardetta.

L'avventura di un lettore (1958)

Esta aventura relata un encuentro involuntario que inicia con la descripción detallada del paisaje rocoso en una playa solitaria. El protagonista, Amedeo Oliva, está ahí para tomar unas vacaciones tranquilas dedicadas con exclusividad a la plácida y silenciosa lectura enmarcada por el vaivén del mar¹⁰⁸: “La strada litoranea, sul capo, passava alta; il mare era laggiù e strapiombo e dappertutto intorno, fino all’orizzonte alto e sfumato. Anche il sole era dappertutto, come se il cielo e il mare fossero due lenti che lo ingrandivano. Là sotto, contro i frastagli irregolari degli scogli del capo, l’aqua calma batteva senza spuma” (GAD: 83)¹⁰⁹.

Se trata de un hombre que prefiere leer a conversar, hasta que llega una mujer cuya imagen, inicialmente, complementa su planificada rutina: un capítulo, un chapuzón, una

¹⁰⁷ “El cielo se veía sobre los techos no ya límpido sino blanquecino, invadido por una pátina opaca, así como en la memoria de Gnei una blancura opaca iba borrando todo recuerdo de sensaciones, y una indistinta, quieta mancha de luz indicaba la presencia del sol como una sorda punzada de dolor”, p. 68.

¹⁰⁸ “El mundo de las playas y los bailes yo lo he frecuentado poco, pero en tu libro he encontrado justamente ese ritmo, esas relaciones humanas deshilachadas, esa abulia colectiva, esa indeterminación de los amores que me ha impulsado desde la adolescencia a huir de ellos como de la peste”, decía Calvino a Raffaello Brignetti, con lo cual parece definir no sólo una actitud personal sino la del hombre que lee en soledad y se siente temeroso de la incertidumbre que la vida social representa. En una carta del 5 de mayo de 1954, en *Los libros de los otros*, p. 78.

¹⁰⁹ “En el cabo la carretera del litoral pasaba por la parte más alta; abajo, en el fondo del acantilado y todo alrededor, el mar se extendía hasta el horizonte alto y esfumado. También el sol estaba en todas partes, como si el cielo y el mar fueran dos lentes de aumento. Allá abajo, contra la melladura irregular de los escollos del cabo, el agua batía tranquila, sin espuma”, p. 99.

mirada hacia las piernas de la vacacionista que se asolea. Amadeo se muestra completamente indiferente cuando la mujer insiste en conversar con él: “Non si può dire che lei sia un tipo di compagnia! Non sa che con le signore si deve fare conversazione?” (GAD: 96)¹¹⁰. El ámbito de la lectura silenciosa y concentrada lo aleja del ocioso compromiso de complacer a alguien más: “[...] sono il tipo meno adatto a fare il cicisbeo da spiaggia” (GAD: 96)¹¹¹, dice Amadeo Oliva cuando se enfrenta a los inconvenientes de llevar a cabo la “conquista amorosa” de alguien que continuamente interrumpe su lectura. La mujer que atrae a Amadeo es flaca, ni demasiado joven ni de gran belleza, él la clasifica como independiente e insatisfecha. El incidente que acerca a Amadeo con la vacacionista complementa el panorama de apatía ante el encuentro. Él finge participar en el juego de “conquista” pero sus intereses están situados en el libro.

La contradicción entre querer relacionarse y aislarse al mismo tiempo, deviene en una lucha entre el interés privado y la obligación moral hacia la mujer que espera cierta conducta de él. Ambos tienen ambiciones eróticas que muestran una actitud desinhibida ante el amor gracias a un involucramiento activo (económico y cultural) de las mujeres en la sociedad: “[...] el lenguaje cambia en el curso de la historia, de manera que los seres humanos no pueden escapar de su historicidad. Lo más que pueden hacer es manipular las tensiones dentro de su propia época a fin de producir el comienzo de la época siguiente.”¹¹²

El hecho de que un hombre solitario, no tan afortunado en el “amor” se encuentre en una situación comprometedor y incómoda es irónico si lo comprendemos como contradicción entre lo pretendido y lo obtenido. La propensión al retraimiento ha

¹¹⁰ “¡No se puede decir que sea usted un tipo sociable! ¿No sabe que a las señoras hay que darles conversación?”, p. 110.

¹¹¹ “soy el tipo menos indicado para hacer de galán de playa”, p. 110.

¹¹² R. Rorty, *op. cit.*, p. 69.

acostumbrado a Amedeo a neutralizar sus relaciones, sin embargo busca impresionar a la delgada vacacionista con su conocimiento sobre las medusas —adquirido no en la práctica sino con la lectura de narraciones marítimas— y se avienta un clavado de rocas más altas que las habituales: ocasiones clásicas para lucir su experiencia y, casi instintivamente, entablar conversación, “propio la cosa che lui non avrebbe fatto per tutto l’oro del mondo!” (GAD: 90)¹¹³.

La representación sincera de los hechos y la confrontación moral, no es menosprecio hacia las mujeres ni hacia el inocente papel de “galán” que adopta el personaje, sino la negación de otorgar poder a concepciones de belleza, de galantería y a prescripciones sociales de conducta amorosa. Amedeo no conversa, no está dispuesto a abandonar su lectura porque constituye su vivencia: “l’interesse all’azione sopravviveva però nel piacere di leggere” (GAD: 85)¹¹⁴, gusta menos de la *fantascienza* que de las largas historias decimonónicas.

En los gustos del personaje podemos deducir su personalidad lectora, la cual coincide con las bases de la postura neorrealista que volvía los ojos a grandes obras clásicas del siglo XIX que los habían formado. Aunque Amedeo lee solamente un libro en ese momento, la mención a personajes de obras variadas, nos inclina a pensar en un tipo de lector de clásicos con los cuales se equipara hiperbólicamente, por ejemplo uno que simboliza gran conflicto: *Crimen y Castigo*; como si fuera Raskolnikov, Amedeo se atormenta ante la disyuntiva: atreverse o no al compromiso fugaz del encuentro amoroso, a costa de renunciar al libro. La relación humana que le parecía “no antipática”, se torna incómoda al privarlo de concentración para la lectura y acrecienta su dilema.

¹¹³ “¡Justo lo que él no hubiera hecho por todo el oro del mundo!”, p. 105.

¹¹⁴ “el interés por la acción sobrevivía en el placer de la lectura”, p. 100.

La cartuja de Parma de Stendhal, *La educación sentimental* de Flaubert, *La guerra y la Paz* de Tolstoi, *La comedia humana* de Balzac y *En busca del tiempo perdido* de Proust, son menciones veladas que nos hacen comprender en el lenguaje del narrador, el uso de un estilo realista y cargado de descripciones de su entorno natural. En contraste con su actitud indiferente, cita a personajes particularmente apasionados, grandes enamorados de la literatura como Marcel y Frédéric Moreau. Ante tales lecturas, la apariencia y actitud de la bañista que tiene enfrente, leyendo la revista femenina *Anabella*, parece mucho más trivial.

Amedeo se sorprende al ver que la mujer le parece más agradable de cerca, ya no como parte del paisaje sino como una persona, lo mismo sucede en “L’avventura di un soldato”, cuando el personaje observa a una mujer corpulenta y vieja que sube al tren y la ve más pequeña y atractiva cuando se sienta a su lado. Al principio mira a la mujer delgada de la playa como un objeto, gradualmente humaniza su figura hasta notar en su gesto que es una persona con deseos a la cual ha desilusionado con su abulia: “era un viso triste, con una piega amara alla bocca, e scuoteva il capo, e lo guardava” (GAD: 99)¹¹⁵, del mismo modo que el empleado fue conmovido por el flaco Bardetta.

Como si se tratara de dos realidades separadas —la del libro y la de la playa— Amedeo piensa que debe tomar la decisión definitiva: el conflicto expresado irónicamente es claro cuando ella le pide sostener la toalla para desvestirse, y él trata de decidir, basándose en el cruce de sus expectativas y las de ella, si mirarla o no pues el precio de observar la desnudez que ella le ofrece será por un lado, perderse de la mejor parte de su lectura y por otro, evidenciar su real interés en la oportunidad de ver desnuda y poseer

¹¹⁵ “era una cara triste, con un pliegue amargo en la boca, y meneaba la cabeza y lo miraba”, p. 113.

—como un ordinario galán de playa— a una desconocida¹¹⁶: “Amadeo non sapeva se guardarla facendo finta di leggere o se leggere facendo finta di guardarla [...] Provava interesse per l’una e l’altra cosa, ma a aguardarla gli pareva di mostrarse troppo indiscreto, a continuare a leggere troppo indifferente” (GAD:98)¹¹⁷. La misma separación de realidades que observamos en la aventura del empleado (amor/trabajo), se repite en esta cuyo final es enmarcado por un atardecer.

L’avventura di una moglie (1958)

En “L’avventura di una moglie” Stefania R., una mujer casada, aprovecha el viaje de su marido para salir de fiesta con amigas. Al parecer, intencionalmente deja sus llaves en casa y tiene que pasar la noche fuera en compañía de un joven llamado Fornero, dando vueltas en el auto mientras se abre el portón para que pueda entrar. Ella se siente un poco desilusionada de la infidelidad no consumada con el joven simplón que no le atrajo lo suficiente y se pregunta si realmente puede considerar esa noche como adulterio. Pide al muchacho que la deje cerca de su casa y entra en una cafetería cercana para pasar el tiempo.

En la cafetería Stefania conversa con el camarero, platica con un trasnochador, un obrero y un cazador. Entre ellos se siente atractiva, deseada y presa de inusual coquetería, pues según sus costumbres, una señora no debía relacionarse ni confundirse con hombres

¹¹⁶ Una aventura análoga sucede a Palomar en “Il seno nudo”, distingue a lo lejos a una mujer que se asolea sin la parte superior del traje de baño y no sabe qué hacer: si la mira parecerá un retrógrada que no acepta que es muy natural que una mujer tenga la libertad de mostrarse sin prejuicios; si no la mira quizá ella se ofenda por no parecer atractiva o piense que él está evadiendo su cuerpo semidesnudo porque lo considera “pecaminoso”. Finalmente, decide mirarla y acercarse a ella con naturalidad aunque el resultado es que ella se siente incómoda ante su presencia. El narrador parece mostrar cómo en cualquiera de los escenarios planteados él hubiera resultado inoportuno sin tener realmente la culpa pues es la sociedad quien aún no está preparada para reaccionar ante ciertas muestras de liberalidad, incluyendo a quien las ejecuta. *Vid.* I. Calvino, *Palomar en Romanzi e racconti*, vol. 2, pp. 880-883.

¹¹⁷ “Amadeo no sabía si mirarla fingiendo que leía o si leer fingiendo que la miraba [...] Las dos cosas le interesaban, pero mirarla le parecía mostrarse demasiado indiscreto, seguir leyendo, demasiado indifferente”, p. 112.

en horas de la mañana en que sugiere haber pasado la noche “fuera”, aludiendo concretamente a que estaba más allá de los linderos de la casa que simboliza su vida de casada. De este modo ella experimenta la infidelidad en su interior, quiero decir, con la manera en que la narración expone sus pensamientos a través de constantes cuestionamientos éticos. Paradójicamente, el engaño no radica en la noche que pasó con un hombre dentro de un auto sino en los instantes inconmensurables en los cuales descubre que ella es igual a los diversos individuos que acuden por las mañanas a la cafetería.

El cronotopo se evidencia en “L’avventura di una moglie” con la consideración de espacios: el automóvil¹¹⁸ y la cafetería, lugar tradicional de exposición social, donde no imaginaríamos un adulterio. Es decir, el amor, fue encontrado por Stefania en el territorio donde menos lo esperaba y de forma inusual: no en uno sino en varios hombres, no en la consumación sexual sino en la experiencia de sentirse deseada y de convivir con personas de diferentes clases sociales y ocupaciones. El momento de la aventura es el amanecer, cuando ella la creía finalizada (el paseo nocturno con Fornero) aunque en realidad apenas iniciaba al encontrarse con los hombres.

Los lugares públicos —cafeterías y cantinas— son, en el contexto del siglo veinte, centros de reunión, sitios de exposición social. Stefania se muestra en un café cerca del portal que delimita su casa, ahí se siente atractiva entre personas desconocidas; el sitio donde la protagonista experimenta sensualidad forma parte de la construcción irónica del autor. La charla de los hombres le parece agradable mientras observa lejano el quicio de la puerta que la regresará a su intimidad. El umbral es un lugar de decisión para Stefania, así

¹¹⁸ El automóvil, las diligencias y las carrozas son en la literatura lugares para el amor, basta recordar la carroza en *Madame Bovary* de Flaubert, *Il giardino dei Finzi-Contini* de Bassani o *Fortunata y Jacinta* de Pérez Galdós.

como para “el empleado” debe haberlo sido la puerta de la mujer con quien pasó la noche y para “el lector” los peñascos por los que llegó caminando a la playa.

La cafetería es el cruce de encuentros de los personajes en diferentes momentos de su cotidianidad. El obrero bebe aguardiente antes de ir a trabajar, terminará su jornada en la noche, cansado, cuando el trasnochador apenas comience a vivir y el cazador probablemente ya esté descansando. Dichos individuos son personas públicas a los ojos de Stefania, acostumbrada a permanecer la mayor parte del día confinada en su departamento, ellos son un portador colectivo de erotismo, encarnado en diferentes estratos sociales.

El espacio que suple la plaza pública, el bar, es propicio para tomar decisiones relacionadas con su actitud: platicar, bromear y permanecer en compañía masculina. Cuando abandona el lugar tiene la opción de volver a su espacio habitual para responderse en dónde se encuentra la esencia del amor: en la convivencia y la libertad. El personaje principal es una mujer (Stefania) con resultado exitoso: experimenta sentirse atractiva y se niega a un hombre por propia voluntad y no por imposición. El cónyuge de Stefania, en cambio, está ausente de su memoria y esa parece ser la libertad de su esposa.

La aventura juega su papel en la vida del personaje como recuerdo de un lugar en que transcurren los minutos a diferente velocidad; es larga la espera de Stefania para que abran el portal del mundo real, el mismo por donde salió la noche pasada. El amor no fue para el personaje algo definitivo, la decisión no determinó su vida pero si elaboró en ella el recuerdo y ejemplificó una reflexión universal: el amor está en los lugares y momentos menos esperados.

L'avventura di due sposi (1958)¹¹⁹

“L'avventura di due sposi” sucede dentro de un departamento en el cual el matrimonio, formado por Arturo Massolari y Elide, no puede encontrarse. La casa es un lugar habitual de “amor”, sin embargo, Calvino plantea dificultades externas que imposibilitan su convivencia en un relato de ironía amarga y nostálgica. Se trata de una pareja de trabajadores sin hijos, característica de Italia en momentos de crisis económica, de desarrollo industrial y pobreza que obliga a la gente a laborar en turnos extenuantes: la puesta del sol indica para el hombre el inicio y para la mujer el fin de la jornada laboral. Arturo regresa entre 6:45 y 7:00 de la mañana, sus pasos se confunden con el sonido del despertador para su esposa. Debido a sus horarios incompatibles, él es quien le avisa a ella cómo está el clima cuando llega y ella puede saber si llueve o nieva por la temperatura y humedad de la ropa de su esposo, percibe la naturaleza a través de la experiencia del otro, como si el cuerpo de él fuera una extensión de sí misma.

86

La rutina descrita por el autor es un ciclo que se repite cada día y el momento en la casa es tan breve que el “amor” parece una hazaña fuera de lo común, incluso al comer: “Quasi non riuscivano a portare il cucchiaino alla bocca, dalla voglia che avevano di star lì a tenersi per mano” (GAD: 127)¹²⁰. El deseo del uno por el otro se manifiestan en el momento en que se asean juntos en el cuarto de baño, él para limpiarse la suciedad del trabajo y ella antes de salir al trabajo: en ese momento están semidesnudos en el cuarto, se acarician y de pronto ella advierte que se le ha hecho tarde.

¹¹⁹ Cabe resaltar que A. Bernárdez traduce el título como “Aventura de un matrimonio”, decisión que determina a la pareja como un solo ente, un matrimonio, en lugar de la alternativa literal que sería “dos esposos”.

¹²⁰ “casi no conseguían llevarse la cuchara a la boca de las ganas que tenían de estarse allí tomados de las manos”, p. 136.

Las condiciones extrínsecas hacen que la relación amorosa sea ajena a la voluntad de los personajes. Los momentos del día son vistos desde sendos ángulos, la comida con que uno inicia el día es el último bocado para el otro y los minutos de prisa por llegar al trabajo están invertidos. Ella siente vergüenza de que su marido la encuentre despeinada al salir de la cama porque él llega de la calle, de otro ambiente y con un cansancio que ella no comparte, eso los hace desiguales: “Quando due hanno dormito insieme è un'altra cosa, ci si ritrova al mattino a riaffiorare entrambi dallo stesso sonno, si è pari” (GAM: 123)¹²¹. Aunque las acciones se desarrollan al interior de su vivienda, se describen elementos del exterior como el viaje en bicicleta, el clima y hábitos como las compras nocturnas de las mujeres cuando salen del trabajo.

El par de obreros siente nostalgia por el recuerdo de su compañía: “Elide andava a letto, spegneva la luce. Dalla propria parte, coricata, strisciava un piede verso il posto di suo marito, per cercare il calore di lui, ma ogni volta s'accorgeva che dove dormiva lei era più caldo, segno che anche Arturo aveva dormito lì, e ne provava una grande tenerezza” (GAD: 127)¹²². La manera en que ellos danzan de un lado a otro, entre las sábanas, buscando residuos del amado, es una demostración de amor que reemplaza el hecho imposible de dormir juntos, constituye una acción profundamente íntima, realizada además en un mueble simbólico de un matrimonio: la cama.

Lo interesante de este cuento es notar cómo las jornadas laborales pueden modificar la rutina más aún que la voluntad. A diferencia de las aventuras del empleado y el lector, en las que los personajes no buscan más que una relación pasajera, estos personajes sí han

¹²¹ “Cuando dos han dormido juntos es otra cosa, por la mañana los dos emergen del mismo sueño, los dos son iguales”, p.133.

¹²² “Elide se acostaba, apagaba la luz. Desde su lado, acostada, corría una pierna hacia el lugar de su marido buscando su calor, pero advertía cada vez que donde ella dormía estaba más caliente, señal de que también Arturo había dormido allí, y eso la llenaba de una gran ternura”, p. 136.

tomado la decisión de permanecer juntos. Lastimosamente su amor no puede ser realizado porque no tienen tiempo de vivirlo. El ambiente descrito es un departamento donde los personajes deberían entrar en un ambiente familiar, sin embargo, el umbral que cruzan cada vez que salen al trabajo, los distancia de un modo casi permanente. El “amor” de esta pareja reside en la ternura de la añoranza y en reconocer a solas la correspondencia de sus sentimientos.

L'avventura di un automobilista (1967)

“L'avventura di un automobilista” es el único cuento, de los aquí seleccionados, que no fue escrito en los cincuenta. Resulta importante porque evidencia la postura mencionada sobre la esencia del “amor” entendido como búsqueda más que como realización. Se trata de una persecución en una carretera: el personaje X descubre que lo importante es el camino recorrido para llegar a su novia y no el destino final, y comprende que cada luz de auto que ilumina la autopista puede ser una historia como la suya.

El comienzo de esta aventura es la entrada a una carretera que él observa como un río de luces blancas y amarillas según la dirección de los autos. Sale de la ciudad, en un arrebato amoroso, para buscar a la mujer con quien ha reñido. La anécdota se lleva a cabo en un paisaje oscuro, una especie de ensoñación: “A guidare di notte anche gli occhi devono come staccare un dispositivo che hanno dentro e accenderne un altro, perché non hanno piú da sforzarsi a distinguere tra le ombre e i colori attenuati del paesaggio serale la macchiolina delle auto lontane che vengono incontro o che precedono” (GAD: 147)¹²³. Los

¹²³ “Para conducir de noche incluso los ojos deben desconectar un dispositivo que tienen dentro y encender otro, porque ya no necesitan esforzarse para distinguir entre las sombras y los colores atenuados del paisaje vespertino la mancha pequeña de los coches lejanos que vienen de frente o que preceden”, p. 153.

faros, por un lado, le parecen personas y al mismo tiempo la personificación se revierte y lo vuelve a él objeto, una parte del entorno de los otros: un automóvil más.

Los lugares en los que él y su novia viven son anónimos como en el resto de los cuentos, además de esta circunstancia, es destacable el estado impreciso en que el personaje se encuentra: “mi sembra d’aver perduto il senso dello spazio e quello del tempo” (GAD: 148)¹²⁴, en esos momentos observa las señales de carretera sin ningún significado pues él está intensamente poseído por el sentimiento de querer correr hacia Y (su novia). Comienza a llover conforme él se preocupa, la humedad empaña más su campo visual y vuelve más vívida su transformación en auto: “trasformare me stesso in questo cono di luce che si muove sull’autostrada” (GAD: 151)¹²⁵.

El meollo de la aventura consiste en ese transitar por la carretera de noche y el sacrificio mismo de buscarse mutuamente pues ella puede estar corriendo hacia él, perpetuando la negación del encuentro físico:

M’accorgo che correndo verso Y ciò che più desidero non è trovare Y al termine della mia corsa: voglio che sia Y a correre verso di me, è questa la risposta di cui ho bisogno, cioè ho bisogno che lei sappia che io sto correndo verso di lei ma nello stesso tempo ho bisogno di sapere che lei sta correndo verso di me [...] Correre sull’autostrada è l’unico modo che ci resta, a me e a lei, per esprimere quello che abbiamo da dirci, ma non possiamo comunicarlo né riceverne comunicazione finché stiamo correndo (GAD: 150-151)¹²⁶.

El enamoramiento es el suspenso que vive al no saber si sus caminos están cruzándose. El momento de llegada no es el verdadero fin de la carrera sino el trayecto por sí mismo que le hace ver a la amada en las ráfagas de luz que se mueven como él: “La Y che io amo in realtà è quel fascio di raggi luminosi in movimento, e tutto il resto di lei può

¹²⁴ “creo que he perdido el sentido del espacio y del tiempo”, p. 154.

¹²⁵ “transformarme yo mismo en ese cono de luz que se mueve por la autovía”, p. 157.

¹²⁶ “Me doy cuenta de que al correr hacia Y lo que más deseo no es encontrar a Y al término de mi carrera: quiero que sea Y la que corra hacia mí, ésta es la respuesta que necesito, es decir, necesito que sepa que corro hacia ella pero al mismo tiempo necesito saber que ella corre hacia mí [...] Correr por la autovía es el único modo que nos queda, a ella y a mí, de expresar lo que tenemos que decirnos, pero no podemos comunicarlo ni recibirlo mientras sigamos corriendo”, pp. 155-156.

rimanere implicito” (GAD: 152)¹²⁷. El amor está en el esfuerzo y la incertidumbre de no saber la reacción del otro, en la imposibilidad de observarlo, de poseerlo.

La carretera es el camino para llegar a alguna parte, transición experimentada en ese momento de la historia como símbolo del ciclo hacia el futuro y de las interpretaciones de los actos que nadie se detiene a comprender: “Certo il costo da pagare è alto ma dobbiamo accettarlo: non poterci distinguere dai tanti segnali cha passano per questa via, ognuno con un suo significato che resta nascosto e indecifrabile perché fuori di qui non c’è più nessuno capace di riceverci e d’intenderci” (GAD: 155)¹²⁸.

La psicología del personaje que narra en primera persona es evidente en este relato que muestra *in crescendo* sus emociones. El deseo de encontrarse es mucho más vertiginoso que la resignada soledad en que se aman Arturo y Elide, debido a la aceleración del automóvil. La ironía consiste en que Y podría estar viajando también hacia X, por el mismo camino en sentido contrario sin que eso reste significado para X, quien ha descubierto el amor en su recorrido.

3.2. La voz de los amores irrealizados

Estos cuentos presentan cohesión, una de las condiciones de la literatura propuestas por Calvino, pues aunque los personajes son diversos tienen en común el tema amoroso. El género responde a una de las características de los relatos realistas que el autor admira, pues la rapidez implica una descarnada descripción de cosas complejas. En *Gli amori difficili* la

¹²⁷ “La Y que yo amo en realidad es ese haz de rayos luminosos en movimiento, todo el resto de ella puede permanecer implícito”, p. 157.

¹²⁸ “El precio es sin duda alto pero debemos aceptarlo: no podemos distinguimos de las muchas señales que pasan por esta carretera, cada una con un significado propio que permanece oculto e indecifrabile porque fuera de aquí no hay nadie capaz de recibirnos y entendernos”, p. 160.

ironía se presenta mediante un discurso primario que ejemplifica el sentimiento amoroso desde distintos puntos de vista, de un soldado, de una bañista, de un poeta, de un empleado, etc., y llegan todos, a pesar de sus diferentes condiciones materiales, a la ausencia y dificultad para concretar el amor. La ironía es la anécdota misma y los lugares y el tiempo descritos son un elemento que prepara al lector, pues crea atmósferas propicias para encuentros amorosos aunque estos no resulten exitosos. Además de la brevedad de las historias, existen puntos en común entre estos cuentos:

Los héroes son personajes modestos que se atreven a hacer algo fuera de lo común, como *flirtear* en la playa, dormir con una extraña, etc., son seres solitarios (aún la pareja de esposos) que ingresan en una vida en sociedad mediante la asistencia a un lugar o el contacto con personas en fiestas, en la playa, etc. Sus deseos individuales se transforman con el reconocimiento de otros deseos, de su propia contingencia y de su posibilidad de ser el otro; comprenden que son irremediabilmente sociales y esa conciencia propicia el surgimiento de la aventura. Estas aventuras suceden en el lapso de un día o de una noche cada una, incluso de horas que se distinguen claramente. A través de las descripciones reconocemos el ambiente de la época, las maneras de expresión develan posturas morales e ideológicas de los personajes.

Las tipificaciones sociales se reflejan en discursos de profesiones o funciones concretas: empleado de una oficina, lector, obreros, ama de casa... En ningún caso se trata de personas adineradas; la diferencia de clases propicia que el empleado se sienta fuera de su ambiente en la casa de una mujer rica, la jornada laboral impide que el matrimonio de obreros puedan convivir y que la mujer casada crea estar extralimitándose al convivir con desconocidos en una cafetería pues es costumbre permanecer en su casa a ciertas horas del día.

El anonimato de los sitios es en realidad su universalidad (los lugares ***, los nombres Y, X) pues lo importante no es la ubicación geográfica de los personajes sino su tipificación social, es decir que son las voces de tipos, ejemplos de cómo no se encuentran los individuos y cómo el amor inicia al buscarse. Todas son aventuras en que ven alterada su cotidianidad, para los esposos incluso, porque el encuentro en su propia casa es fortuito y fugaz, vuelven después a la solitaria vida habitual y ese lapso de tiempo en que la aventura transcurre parece un sueño.

Existe incompreensión recíproca entre quienes perciben la realidad de forma diferente, las circunstancias son un diálogo concentrado de dos voces, dos concepciones del mundo, dos lenguajes que tardan en sintonizarse, puesto que en ocasiones es mayor el peso de la cotidianidad monótona en una jornada de oficina que la alegría de un enamoramiento efímero, por maravilloso que este haya sido. La ironía consiste en la gracia de esa incompreensión.

Los cuentos abordados muestran la fragilidad moral del encuentro erótico provocado por la lucha de intereses. El cuestionamiento ya no es hacia la definición del amor —pues tiene diversos significados y alcances para cada uno— sino los pocos momentos para llevarlo a cabo, ya sea a través de un compromiso permanente o de un encuentro ocasional. La ironía muestra el conflicto del *affaire* como una especie de amor transitorio que refleja transformación en las relaciones a mitad del siglo pasado, cuando las personas reanudaban la liberación de su conducta y volvían a expresar con desenfado aspectos fundamentales como el sexo.

Calvino se acerca al lector para mirar juntos al personaje, habla desde la conciencia de cada uno, mezcla su voz con la postura autorial dejando de lado la opinión superficial, y con frecuencia hipócrita, mediante su imitación. Presenta sentencias con las que difiere, es

decir, expresando sus opiniones con ironía. Ellémire Zolla, habla de una mirada irónica pero condescendiente de Calvino hacia las costumbres que critica: “Tutto questo meccanismo perfetto di adattamento mai veramente compromettente esige il suo prezzo, che è la prigionia del *voyeurisme*, la malattia dell’avventuriero sornione, il quale deve conservare la sua disponibilità con tutto il garbo e l’ironia possibili e rischia di diventare interiormente vuoto come la società da cui si difende adattandosi.”¹²⁹ Calvino parece, en ocasiones, postrarse en la copa de un árbol desde la cual observa el comportamiento de los personajes, esa “búsqueda de la levedad como reacción al peso de vivir”¹³⁰ ha sido juzgada como superficialidad por algunos críticos, como el citado líneas arriba, sin embargo es justo considerar su mirada como una exposición abierta de las circunstancias en una época determinada.

La perspectiva irónica, la repugnancia, la desolación, lo grotesco-caricaturesco son rasgos innegables de nuestro contexto ideológicamente más escéptico, delineados en estos cuentos con la insinuación de una esperanza social en relaciones humanas sinceras y libertad moral de placer. En estos casos la literatura describió lo que sucedía e imaginó posibilidades basadas en la contingencia individual, en los discursos sociales y en el desarrollo de las relaciones amorosas irreconocibles en parámetros tradicionales.

La brevedad se sustituye con la condensación de la ironía en la que se conjugan voces: de los personajes, del autor y de la opinión común, esa que hace desear a X que Y no lo busque para no considerarla una mujer débil o la autocensura de Stefania que no deja de preguntarse si es infiel o no, basada en convenciones sociales. El plurilingüismo dialogante es orientado de manera irónica contra lenguajes oficiales ya sea morales,

¹²⁹ E. Zolla en I. Calvino, *Romanzi e racconti*, p. 1296.

¹³⁰ I. Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, p. 39.

religiosos o tradicionales. La estratificación social colabora en la objetivación de los personajes cuyas acciones, e incluso las descripciones de sus emociones reflejadas en su entorno plástico, oponen ideologías:

Lo choc del *reale* provoca l'apparizione d'un'*immagine*: è ancora il reale ed è già un'altra cosa; l'immagine traduce un'esperienza, ma significa di più e su un altro piano. Ed ecco che questo simbolo si mette a vivere; sviluppa una *logica* sua propria; porta con sé una rete d'avvenimenti, di personaggi; impone il suo tono, il suo linguaggio [...] Questo è il processo che governa ogni opera di Italo Calvino. Compone i termini che meno siamo abituati a vedere andar d'accordo.¹³¹

La taciturnidad y soledad de los personajes quedan sofocadas después de su experiencia con otro, con la cual comprenden mejor su propia voz: “Un hombre que permanezca a solas con su persona no es capaz de atar los cabos incluso en los estratos más profundos e íntimos de su vida espiritual, no puede existir sin otra consciencia. El hombre jamás encontrará la plenitud únicamente en sí mismo.”¹³² La reacción realista de los héroes se expresa en la entonación melancólica al final de los cuentos, la quietud y el silencio son característicos del ambiente que se describe y prevalece en los diálogos austeros de los personajes que casi siempre confrontan maneras de percibir el mundo y sienten compasión, incluso lástima por sí mismos y por el otro, torpes todos en la transición de valores, en ese espacio del proceso temporal en que transcurre el pensamiento humano.

¹³¹ F. Wahl en I. Calvino, *Romanzi e racconti*, p. 1299.

¹³² M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 262.

4. Los amores difíciles de Ibargüengoitia

Ibargüengoitia señaló la presencia de dos tendencias claramente diferenciables en su obra, que anticipan tanto los elementos autobiográficos como el carácter confesional de los relatos que nos ocupan:

[...] la pública, a la que pertenecen *Los relámpagos de agosto* (1964), *Maten al León* (1969) —la vida y muerte de un tirano hispanoamericano—, *Las muertas* (1977) —obra basada en acontecimientos que ocurrieron al interior de un burdel— y *Los pasos de López* —que está inspirada en los inicios de la guerra de independencia de México [...] La otra tendencia es más íntima, generalmente humorística, a veces sexual. A ella pertenecen *La ley de Herodes* (1967), *Estas ruinas que ves* (Premio internacional de novela “México”, 1974) y *Dos crímenes* (1979).¹³³

Respecto al libro de cuentos, su autor afirmó en una entrevista: “Creo que tengo una evolución muy lenta, que no maduré pronto ni mucho menos. Y ahora tengo otra idea de las cosas que cuando escribía *La ley de Herodes*. Es un libro un poco heterogéneo, porque los cuentos que están en él fueron escritos a lo largo de siete años. No volvería a escribirlo, de ninguna manera.”¹³⁴ Esta declaración insinúa un cuestionamiento ético sobre su juventud, corrobora la idea sobre el carácter ficcional de sus relatos y la banalidad de rastrear en los cuentos situaciones verídicas pues a pesar de tener un fondo autobiográfico —e incluso de ser ese el único atractivo del libro para algunos lectores¹³⁵—, se trata de historias objetivadas.

¹³³ “Jorge Ibargüengoitia dice de sí mismo” en *Vuelta*, No. 100, p. 51.

¹³⁴ A. Asiain, “Entrevista con Jorge Ibargüengoitia” en *Vuelta* no. 100, p. 50.

¹³⁵ “Lo rescatable del libro está en su carácter semiautobiográfico [...] También encontramos un grupo de textos que de tan ingenuos rayan en la tontería (como “What became of Pampa Hash?”) [...] Trabajos como “La mujer que no” y “Cuento del canario, las pinzas y los tres muertos”, sólo consignan detalles chuscos y algunas coincidencias graciosas que no llevan a ninguna parte. “La vela perpetua”, “¿Quién se lleva a Blanca?” y “La mujer que no” son trabajos que exageran tanto la intención satírica hasta caer en lo inverosímil y en lo intrascendente”, V. F. Torres, “Nueva visita a Jorge Ibargüengoitia” en *Tema y variaciones de literatura*, no. 31, pp. 183-204.

El estilo que Ibarguengoitia eligió en *La ley de Herodes* tiene relación con su experiencia en el teatro donde las acciones suceden con agilidad, lo mismo que las concisas descripciones del género periodístico que también cultivó con abundancia; sugiere también la brevedad de la crónica urbana en que implícitamente se nota fascinación por el México moderno y la actividad intelectual que formaba parte protagónica de la vida citadina pues los jóvenes recorrían la capital y fundaban nuevos centros de reunión para socializar.

La recreación del habla coloquial aproxima a personaje y lector de un modo confidencial y profundamente comprensivo: los acerca mediante un género breve, con humor, lenguaje de uso frecuente en la expresión oral así como experiencias universales casi involuntarias que dan un giro a su realidad por un lapso de tiempo. Las aventuras son efectivamente repentinas (no provocadas ni esperadas por él), están marcadas por encuentros casuales en la universidad, en la calle, en una fiesta, etc.; no modifican en nada su vida posterior, al grado de relatar varias aventuras, cada una como si fuera definitiva, aunque la olvide después, como si nunca hubiera ocurrido. Los datos que el autor proporciona de sus personajes serían insuficientes para determinar que se trata del mismo personaje pero su personalidad y atributos lo confirman.

El hecho de saber poco acerca del interior del personaje es consecuencia de su voluntad para vivenciar la aventura de la vida (su fabulismo) de acuerdo a sus parámetros, expresa aquello que es importante y que puede asociar con el amor por la vida: “lo que me interesa al escribir es presentar la realidad según la veo: es la vida lo que me fascina”¹³⁶. Si hay una fuerza irracional que intervenga en la existencia de este personaje, es el sexo no obtenido, el amor condenado a no permanecer. Fuera de la aventura, el resto de sus experiencias parecen todavía más irrelevantes.

¹³⁶ A. Asiain, *op. cit.*, p. 48.

El título del libro alude al resultado de los deseos porque en la vida rige “la ley de Herodes: o te chingas o te jodes”, es decir, lo contrario siempre a un desenlace exitoso, las opciones que tiene son en realidad una sola, no hay escapatoria al fracaso. Es un personaje quien vive con diferentes mujeres el amor pero al parecer, mediante el recurso del refrán con la voz colectiva y humorística, generaliza su situación, confesándose y preguntando al mismo tiempo si alguien más se ha visto involucrado en circunstancias similares.

Los títulos de los cuentos incluyen una pregunta latente, algunos de ellos mediante interrogación directa que espera respuesta: ¿Quién se lleva a Blanca? o What became of Pampa Hash?; en otros a través de elipsis, como si a continuación pudieran anotársele puntos suspensivos: la mujer que no [...], la ley de Herodes [...], incluso tiene el mismo efecto el adjetivo en “La vela **perpetua**” que recrea la infinitud de una relación nunca encarnada. Aunque el nombre del libro parece responder a estas insinuaciones, resulta inevitable sentirse cuestionado: “explícame tú” al mismo tiempo que un “¿te acuerdas de...?” gracias al tono confesional en el cual me detendré antes de finalizar el presente capítulo.

Los amores, ya sea que se trate de aventuras sentimentales, encuentros eróticos o noviazgos, no se consuman según la voluntad del héroe y concluyen, en la mayoría de los casos debido a condiciones efímeras, casi pretextos, como si esa fuera la historia sin fin: los amoríos de un hombre con varias mujeres que a su vez tienen sus propios enamoramientos; una cadena que contrasta con la noción de “único amor”, satirizando así a una sociedad que oscila entre las viejas costumbres y una moral nueva.

4.1. Aventuras amorosas de un intelectual

El personaje de la *Ley de Herodes* es un individuo que refleja la sociedad cerrada de los intelectuales a mitad del siglo pasado. La ironía en estos casos resulta ser un acto de sencillez porque el personaje elabora una imagen, como si se tratara de otra persona, para comprender las variaciones de su conducta con las mujeres y reírse de sí mismo. Ibargüengoitia “recupera para la literatura mexicana al ‘pobre diablo’ como personaje, tradición literaria que se inicia con la novela picaresca”¹³⁷, de la cual hay que recordar al ya mencionado Pito Pérez: el hombre sin estatus social, sin dinero, sin atractivos y que quiere ascender en la sociedad que tanto le irrita, objetivo alcanzado de manera caricaturesca a través de una serie de casualidades y de su astucia para aprovecharlas.

Para que un escritor mexicano existiera como tal, es decir, que pudiera sobrevivir ostentando esa profesión, antes fueron precisos acontecimientos mundiales que generaran auge cultural y con ello, cambios en la visión del mundo, “baste decir que, como consecuencia del conflicto mundial, las exportaciones del país crecieron un 100% entre 1939 y 1945, y las reservas de divisas del Banco de México alcanzaron un monto sin precedentes en los gobiernos posrevolucionarios [...] A principios de los años cincuenta, la Ciudad de México estrenaba su radiante modernidad”¹³⁸. Tal apogeo económico junto con la acelerada urbanización, dio pie a novedosas formas de socialización y sentimientos pues no solamente había un excedente monetario sino el ocio necesario para disfrutar de centros de convivencia, fiestas privadas y viajes.

¹³⁷ A. R. Domenella, *Jorge Ibargüengoitia, la transgresión por la ironía*, p. 70.

¹³⁸ A. Pereira, *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo*, p. 12-13.

Como bien observa Hadatty¹³⁹, existen paralelismos entre la edificación de la ciudad y la literatura vanguardista en los años veinte y treinta que empleaba a las calles como trasfondo o contexto particular, hecho que alcanzó su apogeo décadas más adelante. Un testimonio claro, nos lo proporciona Pitol en sus memorias: “México comienza a convertirse en una fiesta. Mi colonia, La Juárez, se transforma en la Zona Rosa de la ciudad. Se llena de galerías, de restaurantes de cafés. Todo el mundo se da cita en ellos.”¹⁴⁰

Definitivamente, los puntos de reunión son motivos literarios presentes en *La ley de Herodes* como espacio ambiental determinante para ciertos encuentros. Los recientes escenarios amorosos como cafeterías, bares y restaurantes de moda, se alternan con los parques, bosques y sitios naturales que brindan escapatorias idílicas a los amantes desafortunados, quienes están por coincidencia en el mismo lugar pero parecen no hacerlo en el momento adecuado.

La autoobservación del intelectual implica la asunción de pertenencia a cierto grupo social cuyo prestigio no se basa solamente en el dinero sino en la fama: reconocimiento de profesores, publicaciones, premios, etc. Es en este punto donde Ibargüengoitia evoca al pícaro que quiere escalar en una sociedad a la que idolatra y aborrece al mismo tiempo: “Como la propia capacidad autocrítica, la visión irónica preserva a quien la ejerce, y agencialmente también a quienes la desentrañan y aprueban, de falsas idealizaciones o de adhesiones radicales, tanto en el campo del amor como en el de la política o la literatura.”¹⁴¹

Los recuerdos del personaje son sobredimensionados para mostrar con mordacidad la mala pero divertida fortuna de un hombre de ciudad sorprendido por el amor. La

¹³⁹ Vid. Introducción de Y. Hadatty al libro *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*.

¹⁴⁰ S. Pitol, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴¹ A. R. Domenella, “Homenaje múltiple” en *Ibargüengoitia a contrareloj* [sic], p. 94.

auténtica realidad del personaje es la constante aventura, no tiene un lugar a dónde volver después de estos episodios. Se trata de un personaje sin interioridad más allá de la esfera erótica, como notaremos en el presente grupo de cuentos.

La ley de Herodes¹⁴²

“La ley de Herodes”, breve relato que da nombre al libro, revela parte del desarrollo cultural de los años cincuenta en el cual los intelectuales se debatían entre las causas revolucionarias de izquierda y las facilidades monetarias otorgadas por fundaciones —en particular estadounidenses— para viajar al extranjero. Es el caso concreto del protagonista, quien declara, en el tono de quien ha sido cuestionado una y mil veces por el mismo motivo: “No me importa que los Estados Unidos sean un país en donde existe la explotación del hombre por el hombre, ni tampoco que la Fundación Katz sea el ardid de un capitalista (Katz) para eludir impuestos” (LLH: 17).

El relativo florecimiento económico que experimentaba México a mitad del siglo pasado y la creciente actividad intelectual, permitía que un estudiante tuviera oportunidad, más o menos al alcance, de viajar y obtener subsidios para realizar estudios e incluso para el desarrollo de la propia obra creativa. Esto estimulaba las ambiciones de los jóvenes, quienes buscaban conocer el mundo al mismo tiempo que transformaban sus hábitos de convivencia basados en la usanza y la ideología de otros países.

La beca solicitada por la pareja protagónica requería de un examen médico que incluía toma de muestras clínicas y una revisión que llegó a ser humillante, al principio porque la efectuaba el doctor Philbrick, un yanqui que atendía en su casa de las Lomas;

¹⁴² Relato publicado por primera vez en la revista *S.nob*, no. 11, julio de 1962.

después por la exhaustividad del procedimiento y finalmente por implicar la invasiva exploración del recto. El lugar donde se llevan a cabo los hechos es en sí degradante para el personaje, es territorio enemigo, la lujosa residencia del explotador que presencia su vulnerable desnudez. El personaje está seguro de su objetivo: obtener la beca, por eso obedece las instrucciones que el médico hace con las hojas requisitorias de la Fundación en la mano.

Antes de la auscultación, el personaje narra sus peripecias para obtener las muestras y el posterior viaje por la calle tomándolas en su pecho como “Tarsicio moderno”, un santo que sostiene cerca de su cuerpo la sagrada eucaristía, símil que nos resume su educación cristiana, de la que aparentemente se burla bajo la aclaración entre paréntesis: “Esta metáfora que acabo de usar es un tropo al que llegué arrastrado por mi elocuencia natural y es independiente de mi concepto del hombre moderno” (LLH: 18). Con dicha enmienda se disculpa ante quienes, como Sarita, consideran casi cualquier evocación popular como un “sacrilegio” en contra del ateísmo y la idea progresista del ser humano. La convicción de Sarita se anticipa al inicio del cuento con las lecturas que recomienda al protagonista: “Marx, Engels y Carlos Fuentes”, con lo cual notamos de nueva cuenta encarnizado al escritor mexicano, al situarlo sarcásticamente a la par de los teóricos del marxismo.

La pareja de aspirantes a la beca es separada. Su reunión en una sala de espera sufre una simbólica ruptura que los divide para sendas revisiones, es la bifurcación fatal de su destino compartido. En ese momento de aislamiento, él se ve en la encrucijada de decidir mientras está alejado de quien le había mostrado “el camino del espíritu”, es decir, la igualdad entre los hombres, la lucha de clases, la victoria del proletariado y, en general, el porvenir de “la Humanidad”. Los juicios anteriores poseen un dialogismo interno pues se trata en realidad del discurso de Sarita para convencer ideológicamente a “Jorge”, él se

apropia de estas palabras sin que medie un “como dice Sarita” o “según Sarita” porque se asume que está tan convencido como ella hasta que se enfrenta a una circunstancia crucial. A partir de ese instante definitorio, en una camilla donde habían sido sometidos antes muchos hombres y mujeres en similar revisión, Sarita y el protagonista se apartan definitivamente.

El hecho de permitir una revisión clínica ultrajante a cambio de una beca no se contradice, desde la óptica del héroe, con su atributo de libre pensador, expresado en declaraciones como: “Cuando exclamo Dios mío en la frase anterior, lo hago usando de un recurso literario muy lícito que nada tiene que ver con mis creencias personales” (LLH: 18). Otra vez el personaje excusa sus dichos de contenido devoto, lo cual —como se observó con su alusión a san Tarsicio— parodia, por un lado, el cuidado que debe tener para no evidenciarse como impostor ante cierta comunidad de izquierda a la que busca pertenecer y, por otro, a dos discursos: en primer lugar, el religioso de uso cotidiano, que cita constantemente un repertorio de interjecciones casi instintivamente (del tipo ¡Dios mío!, ¡Santa Madre! o ¡Válgame el Señor!, etc.) en tono de dicho popular; en segundo lugar al del izquierdista que enjuicia cualquier reminiscencia de superstición o ideas arcaicas, como si no se tratara de una parte de la imagería pública más coloquial.

El héroe es sorprendido por la resolución de su compañera, quien se negó a ser explorada, teniendo como resultado que el doctor omitiera el examen, es decir, algo que pudo hacer cualquiera que se atreviera a alzar la voz en contra del sometimiento —era fácil por la “falta de determinación propia de los burgueses”— y que, por supuesto, no fue él porque no estuvo Sarita ahí para guiar sus acciones. Esta circunstancia hace que los protagonistas en lugar de unirse de manera estrecha por un secreto en común, se enfrenten: uno sale airosa y el otro doblemente deshonrado.

La expresión hiperbólica es explotada en cada uno de los procesos del examen: desde la “violencia” de la toma de muestras hasta las pruebas de esfuerzo para las que requiere saltar cuatrocientas veces. Sin embargo, es inevitable aludir a la percepción de género respecto del tipo de auscultación que narra esta aventura, pues es particularmente repulsiva para los hombres. El personaje no tuvo problema con la observación del resto de su cuerpo, incluso cuando menciona: “Tomó las partes más nobles de mi cuerpo y a jalones las extendió como si fueran un pergamino, para mirarlas como si quisiera leer el plano de un tesoro” (LLH: 19), pero sí le abochorna el tacto rectal. En este tipo de sumisión abunda Paz al hablar de las connotaciones de “chingar” en México, tan abundantes como recurso del albur: “el verbo denota violencia, salir de sí mismo y penetrar por la fuerza a otro [...] la voz está teñida de sexualidad, pero no es sinónima del acto sexual [...] chingar es hacer violencia sobre otro.”¹⁴³

A pesar de las circunstancias mencionadas, fue Sarita quien se resistió a la exploración médica. Ella usó esa ventajosa decisión suya para humillar al personaje con un tono de maldad que emplea su lugar privilegiado fuera del otro para propósitos contrarios a los debidos, “la tendencia de las peores imprecaciones es la de decir al otro lo que sólo el mismo puede y ‘debe’ decir de su persona, es un tocarlo donde más le duele”¹⁴⁴: hacer público que otro varón, además opresor, le metió no uno sino dos dedos por el ano a cambio de dinero, como si se tratara de una prostitución corporal a cambio de unas pocas monedas gringas, como un símbolo de sometimiento y de traición ideológica.

Parecería paradójico que el narrador, a través de un cuento, comunique su tragedia a todos los que aún no se habían enterado a través de Sarita, pero el relato parte de su deseo

¹⁴³ O. Paz, *El laberinto de la soledad*, pp. 84-85.

¹⁴⁴ M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 130.

de venganza: lo dice porque quiere justicia, apela a la comprensión de un lector que observe como traidora a Sarita, a la simpatía de quien se identifique con los exámenes médicos, tomas de muestras, etc., y con la posición de quienes han tenido que ceder a cambio de una recompensa. Ella “salió de allí y fue a contarle a todo el mundo que yo me había doblegado ante el imperialismo yanqui”, detrás de la palabra “doblegado” vemos en realidad a un hombre corpulento literalmente inclinado sobre una mesa, con el trasero al aire, siendo inspeccionado por un burgués, al mismo tiempo que retrata alegóricamente la situación del país frente a los Estados Unidos.

El cronotopo ilumina la situación nacional particular de los escritores, los hechos sólo pudieron ocurrir en el México de mitad del siglo XX porque la sociedad tenía aún arraigados ciertos tabús de género, sociales, etc., que hacen operar la ironía de la circunstancia con mayor eficacia. Asimismo es evidente que el relato brinda una caracterización de la época y de las corrientes de pensamiento que influían en la juventud, útiles para añadirlas a la atmósfera de los otros relatos reunidos en el libro, aunque principalmente expone la anécdota en que el héroe lamenta más el escarnio público que su incómoda y graciosa desventura, además de delatar la circunstancia por la que debieron atravesar varios escritores que obtuvieron la misma beca¹⁴⁵.

¹⁴⁵ En entrevista, Margarita García Flores preguntó a Ibarguengoitia si él se había doblegado ante el imperialismo como el personaje de “La ley de Herodes”, a lo cual el escritor respondió: “Él se doblega físicamente. Sí, sí lo he hecho, porque era uno de los requisitos para que me dieran la beca Rockefeller. Nos mandaban a los Estados Unidos y, para estar seguros de que no se iba uno a morir en Atlanta o en otro lado, nos hacían un examen médico verdaderamente bestial...y había que pasarlo porque queríamos la beca. Casi todos lo que tuvieron la beca Rockefeller no me han perdonado ese cuento. Han sido bastantes”. En “¡Yo no soy humorista!” de J. Ibarguengoitia, *El atentado. Los relámpagos de agosto*, p. 416.

La mujer que no¹⁴⁶

Cuando en “La mujer que no” el personaje habla de “momentos cumbres de mi vida pasional”, significa que elaboró previamente una segmentación de su vida: infancia, adolescencia, madurez, etc.; de su juventud, separó los episodios que representan grandes pasiones, pues así como “Ella” es en ese momento su centro de atracción, presenta incidentalmente a la Joven N como una mujer “que fuera el Amor de mi Vida”, enfatizando con mayúsculas que tal concepto no puede existir para un hombre como él.

Paradójicamente el título mismo del relato niega la realización de su amorío: “La mujer que **no**” contiene una privación de su deseo, ella es casada y el matrimonio es “para toda la vida” en contraste con la aventura amorosa que es pasajera y, tan imposible, que ni siquiera la pronuncia. No dice el nombre de la mujer (para no comprometerla) pero en su intento por ocultar la identidad ensaya antes, burlonamente, nombres de connotación etérea: “Aurora” o “Estela”, aunque finalmente decide llamarla simplemente “Ella”. Tampoco dice lo que niega (aquello que no se efectuó), dejando así, al lector, la tarea de despejar la incógnita: la mujer que no... ¿qué?

Los lugares públicos –cafeterías, restaurantes y cantinas– son, en este contexto, centros de reunión, sitios de encuentro social pero impedimento para concretar su relación: falta de intimidad necesaria para ocultarse con una mujer casada. La cronotopía es precisa al nombrar no sólo restaurantes y bares, sino al describir las modernidades de la ciudad. Las “estatuas pornográficas de la Alameda”, por ejemplo, al mismo tiempo que muestran un referente del paisaje ciudadano de la Ciudad de México, valoran el juicio del narrador que finge ser más ignorante de lo que en realidad es, quizá burlándose de lo que piensa la mamá

¹⁴⁶ Relato publicado por primera vez en la *Revista mexicana de literatura*, no. 3-4, marzo-abril de 1962.

de “Ella” sobre los desnudos artísticos o del prejuicio de personas puritanas en cuya opinión no se debe exponer el cuerpo públicamente¹⁴⁷.

Las estatuas ambientan el estado erotizado en que se encuentra el personaje durante su aventura pues “Ella” también expone su cuerpo cuando Jorge va a buscarla al lugar donde realiza la actividad a la que se dedica. El narrador insiste en mantener la incógnita de su profesión, sin embargo hace alusión a la ropa que deja ver su silueta y más adelante determina que se trata de un arte que la hace sudar. Los elementos son suficientes para indicarnos que puede tratarse de una bailarina pues más tarde realiza ante él un baile sensual al ritmo del jazz.

El personaje hace alarde de sus acciones desvergonzadas y burdas: “le jalé el cabello, le mordí el pescuezo y le apreté la panza” (LLH: 24), “ensayé mis recursos más desesperados, que consisten en una serie de manotazos, empujones e intentos de homicidio por asfixia, que con algunas mujeres tienen mucho éxito, todo fue inútil; me bajó del coche a la altura de Félix Cuevas” (LLH: 25). Exhibe la misma desfachatez al decir que se encontraron con “su chingada madre”¹⁴⁸, usando un tono que exterioriza al máximo su forma de pensar y lo hace capaz de apropiarse del discurso del esposo, de la madre y de otro tipo de lenguajes, por ejemplo esta especie de reporte en que resume sus acciones antes de encontrarse con ella: “me fui a la cantina el Pilón, en donde estuve tomando mezcal de San Luis Potosí y cerveza, y discutiendo sobre la divinidad de Cristo con unos amigos, hasta las siete y media, hora en que vomité. Después de fui a Bellas Artes en un taxi de a

¹⁴⁷ El periodo en que fue cubierta con ropa interior la escultura de Diana Cazadora, ubicada actualmente en la Avenida Reforma, es ilustrativo de la influencia que podían tener grupos como la Liga de la Decencia, pues el escultor fue obligado a sobreponerle un calzón de bronce en 1943, debido a manifestaciones que declaraban impúdica la obra.

¹⁴⁸ Es evidente también la intención de resaltar el odiado papel de “la suegra” por los hombres que ven en su figura un impedimento para acercarse a las mujeres. Este rasgo parece generalizado en las culturas latinoamericanas y es evidente en letras de canciones, refranes populares, albures y chistes, en los cuales se le presenta como una figura autoritaria.

peso” (LLH: 24). A partir de este encuentro su intención parece ser correspondida y empieza a retardar la narración en los momentos relevantes para su amorío.

El instante pleno de la aventura sucede cuando el protagonista va a visitarla a su casa con toda la intención de seducirla. El héroe intenta tener relaciones sexuales con “Ella” en el *couch* de la sala, puesto que la cama está reservada, como el resto de la casa y ella misma, al propietario (el esposo), “pertenencias” que pasan provisionalmente a manos del protagonista, con el significado que los objetos (entre ellos su mujer) tienen: “yo estaba en mi casa; allí estaba el ron Batey, allí el tocadiscos, allí, su mujer” (LLH: 28), como dice el personaje cuando se queda a solas con “Ella”. En este punto el personaje alude al discurso del marido, quien cree poseer las cosas que su invitado disfruta astutamente, además de parodiar la fórmula de cortesía “está usted en **su** casa” que Jorge se toma al pie de la letra.

“La mujer que no” seduce también a Ibarguengoitia a través de caricias en la palma de la mano, el baile en su casa –“es para ti”, le dice al ritmo de Chet Baker–, le obsequia una fotografía de pasaporte y lo besa. Nunca es consumada una relación carnal, eso significa que el amor para el personaje no está basado en el sexo sino en la posibilidad de su realización y que los roles sociales desempeñados por cada uno son intercambiables puesto que él es el seducido y al final es frustrado su propósito, declaradamente sexual, por el cierre descompuesto del pantalón de “Ella”. La decisión se toma en una casa a la cual no vuelve más, abandona el lugar, ajeno a su cotidianidad, con una actitud definitiva que le permite volver a su espacio habitual (del que nada sabemos, salvo que revisa ahí sus reliquias) y reservarse para el recuerdo.

El aparente sentimentalismo inicial del narrador que cuenta su experiencia, parodia el fetichismo de ciertos objetos como pañuelos, mechones de pelo, fotografías, etc., cargados de significados sentimentales a lo largo de la tradición de cortejos amorosos, como señales de las damas que le han correspondido. De igual modo, alude al tono confidencial del romanticismo, en el que los narradores comparten con el lector sentimientos muy intensos y pasajes concluyentes de su vida. Jorge relata “otro” momento cumbre de su vida pasional, cuyo desenlace no es afortunado pero tampoco fatal, sino cargado de crítica a la actitud *donjuanesca* inoperante en el contexto en el cual nos ha ambientado.

En “La mujer que no” la ironía se encuentra en el tratamiento discursivo, los elementos espacio-temporales son irónicos porque especifican lugares y acciones para sugerir al lector que fue una aventura inolvidable para él, cuando en realidad lo lleva a una conclusión general, es decir, el amor no es para el personaje algo definitivo, la decisión no determinó su vida pero sí merece su evocación para ejemplificar una máxima universal relacionada con su concepción de conquista amorosa: incluso los grandes seductores han dejado de poseer a miles de mujeres.

What became of Pampa Hash?¹⁴⁹

En este cuento el personaje se encuentra con una forastera corpulenta, cuya conducta altera el patrón con el cual se reconocería a una mujer “culta” y “sensata” para revelarse como “una especie de encarnación jocosa, pero aterradora del imperialismo”¹⁵⁰, motivo visible también en el Dr. Philbrick, médico que lo revisa y somete en el cuento “La ley de

¹⁴⁹ Relato publicado por primera vez en la revista *S.nob*, no. 12, junio de 1962.

¹⁵⁰ T. Bubnova, “El impostor ante el espejo: Ibargüengoitia y su interlocutor en La ley de Herodes” en *El cuento mexicano*, p. 325.

Herodes”. Se describe el aspecto físico y personalidad de la enorme mujer que es causa de atracción: Pampa Hash es extensa, admiradora de patologías, duerme catorce horas diarias, come mucho, deja en los restaurantes propinas miserables y observa antropológicamente “*the intricacies of the mexican mind*”. El narrador describe así la primera vez que la vio: “cuando levanté los ojos vi una imagen que se volvería familiar, de puro repetirse: Pampa Hash saliendo de la letrina [...] me miró como sólo puede hacerlo una doctora en filosofía: ignorándolo todo [...] menos mi poderosa masculinidad” (LLH: 31).

Él, siempre ávido de fortuna sexual, intenta conquistar a la mujer mediante estereotipos de virilidad acordes a las dimensiones de la mujer de continua diarrea:

[...] para calentar la comida rompí unos troncos descomunales con mis manos desnudas ampolladas y soplé el fuego hasta casi perder el conocimiento: luego trepé en una roca y me tiré de clavado desde una altura que normalmente me hubiera hecho sudar frío; pero lo más espectacular de todo fue cuando me dejé ir nadando por un rápido y ella gritó aterrada. Me recogieron ensangrentado cien metros después (LLH: 31-32).

Con su desmesurado esfuerzo, el narrador no sólo recrea la hiperbólica noción de hombre fuerte, dominante y conocedor de la naturaleza sino que trata de anticiparse a su reacción: “*She thinks I’m terrific* pensé en inglés”. A través de la diferencia de idiomas se infiere que él intenta traducir el pensamiento de ella, interpretar sus deseos y su ideal de compañero sexual, basado en la mirada de ella hacia sus genitales la primera vez que se encontraron en el barco, lugar de viaje que indica un posible cambio en su interior a través de la recién llegada, la que viene de “otro” lugar y tiene por eso “otros” valores¹⁵¹.

El forzado contacto del hombre ciudadano con el entorno natural en su estado más salvaje, delata que se encuentra fuera de su espacio acostumbrado, las ampollas (después llagas) en sus manos muestran su falta de pericia para hacer fogatas. Destaca en todo

¹⁵¹ Ziuta y Max Kerlow relatan, en la entrevista transcrita por Víctor Díaz Arciniega, que presenciaron la relación pasajera de Iburgüengoitia “con la antropóloga Peggy Golde, grotescamente dibujada como «Pampa Hash» en el cuento”. Vid. J. Iburgüengoitia, *El atentado. Los relámpagos de agosto*, p. 465.

momento cada acción que él cree que debe mostrar para agradar a la mujer, porque si ella es grande debe gustar de un hombre muy fuerte y valiente, hábil hasta en detalles mínimos como calzar sus botas justo encima de una piedra, aunque más adelante resulte que su contacto definitivo sea a través de la conversación sobre códigos postales en un directorio.

La autoironía con la cual el autor relata la peripecia malograda, parece reprochar una situación incómoda generada por la ligereza de una “realidad *chabacana* [que] no sólo se revela como tal en las condiciones materiales y relaciones sociales de la *vida*, sino en la misma capacidad de relacionarse con la gente, de sentir sus propias emociones y vivencias por parte del narrador.”¹⁵² La ironía resulta ser un acto de sencillez porque elabora una imagen ajena a su propia circunstancia para comprender las variaciones de su sorpresiva conducta con las mujeres y reírse de sí mismo.

Jorge se siente repelido por el comportamiento exhibicionista y grotesco de Pampa Hash; descubre la inconveniencia de la relación cuando ve a su acompañante comer consecutivamente tres mangos hasta dejar la semilla brillante: La falta de afinidad se agudiza con las actitudes de Pampa bailando con el “Fred Astaire de la colonia del Valle” y cantando “Ay Cielitou Lindou” en público; sin embargo, gracias a la atracción por el sexo permanece junto a ella bajo advertencia: le dice a Pampa que no la ama después de comer el último mango. La imagen de la mujer grande, chupando huesos de fruta, parece aludir simbólicamente a la succión que hace Pampa de la personalidad de “Jorge” y de ese modo acaba con su relación.

Las menciones escatológicas y la bestialidad en las proporciones de los personajes refieren su amorío, sus maneras de acercamiento corresponden a sus magnos cuerpos: “me levanté y traté de violarla, pero no pude” (LLH: 32). Todo parece pequeño al lado de esta

¹⁵² T. Bubnova, *op. cit.*, p. 330.

pareja que pesa ciento sesenta kilos entre los dos; por ejemplo, la embarcación con un solo camarote. El mayor problema se desarrolla en la ciudad, concretamente al aproximarla al círculo de personas que él conoce. Ella pierde la compostura, se desvanece con facilidad y trata despectivamente a empleados que brindan servicios.

La intertextualidad que plantea el cuento es fácilmente comprensible: una frase de Baden-Powell¹⁵³, el viaje homérico que alude a *La Odisea*, la mención operística (pues más adelante habla del *gran finale*) de Brunilda y Sigfrido, una mujer exótica y voluptuosa como Mata Hari bailando en torno a una deidad india, etc. Todas estas referencias parecen orientarnos hacia elementos ajenos a la cultura mexicana que rodean la relación entre Jorge y Pampa Hash, “gemelos” rabelaisianos que pasean ociosos por las calles comprando calzones descomunales y comiendo mangos maduros, pero sin comprender del todo sus expectativas mutuas.

El sexo se adivina como una “gran” experiencia pues hablamos de una mujer-lugar¹⁵⁴, un ser absorbente y multitudinario: come excesivamente, usa pantaletas enormes, tiene un grado académico y situación intimidante y también ama mucho. La ironía está fundamentada en los lugares y los momentos en que es ubicada Pampa: la letrina, una tienda de ropa interior, se le ve bailando y luego llorando para pedir perdón, dejando poca propina y al final, siendo abandonada, absurdamente en su hotel, por el personaje que se prepara ya para continuar sus aventuras con maleta (de Pampa Hash) en mano. Aquí el héroe se muestra a sí mismo como una propiedad de Pampa, al nivel de su maleta; lo

¹⁵³ En varias ocasiones Ibargiengoitia se refiere a su experiencia como escultista, en este caso, parodiando el discurso de Baden-Powell, fundador del movimiento Scout: “echamos la balsa al agua y navegamos en ella ‘por el río de la vida’, como dijo Lord Baden-Powell”, *La ley de Herodes*, p. 31, en alusión a su actuar instintivo (a pesar de que sus acciones de conquista son muy calculadas). El título de Lord, parece enfatizar lo anacrónico que resulta un discurso idealista como el de los scouts y a la vez burlarse de sí mismo por su prolongada filiación a dicho movimiento.

¹⁵⁴ Pampa Hash es el nombre que recibe una danza quechua asociada con la fertilidad de la tierra.

opuesto sucedió con “La mujer que no” donde la enumera a “Ella”, la esposa, como parte de los objetos que ha comprado un hombre adinerado, con lo cual puede decirse que la cosificación se aplica a hombre o a mujer, según la circunstancia. Lo anterior no es un juicio de género o tratamiento despectivo hacia alguien, simplemente, en ocasiones, cualquiera desempeña el papel de perdedor.

La vela perpetua

El cuento más extenso de los que aquí reviso corresponde con dicha cualidad a la perennidad del amor irrealizado entre Julia y el protagonista. Jorge afirma que se trata de una “relación de confesionario” cuyo inicio se da en la Escuela de Filosofía y Letras, en un ambiente de competencia por sobresalir como escritor. Como en otras ocasiones, el héroe enfatiza el carácter accidental de su encuentro, no por la circunstancia, pues son compañeros de estudio, sino por tratarse de personas que no se atraen a primera vista: “Nos avergonzábamos el uno del otro”; para ejemplificar su incomodidad contrapone el aspecto físico de ambos y relata una anécdota:

Llevaba una bolsa de mecate con barbas de estropajo, porque **era medio folklórica**. Amancio Bolaño e Isla, que era el maestro, se le quedó mirando muy extrañado y cuando ella salió me preguntó:

— ¿Qué es lo que traía en la mano?

Y yo, como San Pedro, contesté:

—No sé, Maestro. No me fijé (LLH: 76).

Podemos deducir su burla hacia modas relacionadas con el indigenismo eventualmente artificial de la época, concentrado en la Facultad de Filosofía y Letras, dado que el estilo de vida de una estudiante de Mascarones era más bien ciudadano. “Ser folclórico” es una categoría que no atiende a intereses reales sino superficiales, es decir, no se refiere a que ella esté interesada en el estudio del folclor sino que viste como si así fuera.

Esta, como veremos también en “¿Quién se lleva a Blanca?”, es una postura que tiene un trasfondo intencional, como observa Domenella, “[...] es evidente en los cuentos de *La ley de Herodes* el rechazo a una visión folclorizante e idílica desde la perspectiva del narrador protagonista, joven y clasemediero”¹⁵⁵ quien además refuerza su escarnio mediante la comparación entre su diálogo con el profesor y la bíblica escena de la triple negación de San Pedro.

En este relato están presentes algunos lugares fácilmente reconocibles como puntos de encuentro; los parques y bosques juegan un papel de oasis dentro de la ciudad, una atmósfera donde es propicio besar, hablar de amor y confesarse: “Fuimos a dar un paseo por unas arboledas y ella me tomó de la mano y me dijo: —¡Qué feliz soy! ¡Siento que nada me falta!” (LLH: 79). El primer lugar para su romance es el parque Sullivan y, aunque para el protagonista, el paso subsecuente era el encuentro en la cama, pasaron cinco años sin que esto sucediera. Continuaron aventurando a través de un tiempo suspendido en que engañosamente carecen de la voluntad necesaria para realizar o negar rotundamente el encuentro sexual aunque su relación sentimental parece interminable: “[...] todo comenzó en el Parque Sullivan, siguió en el Parque Sullivan y terminó en el Parque Sullivan. Digo, todo lo erótico. Lo no erótico, en cambio, fue un verdadero magallate” (LLH: 77).

La confesión adquiere un carácter religioso a tono con este relato plagado de motivos devotos que parecen justificar la falta de decisión y los sacrificios vanos para merecer la aceptación de una mujer. En este sentido, él dice que las confesiones de ella eran “apócrifas”, se refiere a Julia, su hijo y él como “la Sagrada Familia”, etc. Más adelante y, en la medida que ve frustradas sus expectativas eróticas, se intensifica su fervor religioso:

¹⁵⁵ A. R. Domenella “Jorge Ibarguengoitia: Instrucciones para leer la historia de México” en *Ibarguengoitia a contareloj* [sic], p. 70.

comulga, asiste a misa y declara vocación para el sacerdocio pero sin dejar de espiar a Julia desnuda en cuanto tiene oportunidad, es decir, satiriza a quienes buscan refugio en la fe y en la bienaventuranza del perdón cristiano pues su búsqueda ulterior es otra mucho más carnal: “Le pedía a Dios Nuestro Señor y a la Santísima Virgen que me dieran una compañera que fuera al mismo tiempo decente y cachonda” (LLH: 81).

En otro momento del cuento el personaje relata: “fui a ver al padre y le dije que tenía una relación con una mujer DIVORCIADA” (LLH: 83), las mayúsculas enfatizan un fingido remordimiento, lo mismo que hace “Ella” en el cuento “La mujer que no” cuando dice: “¡Gracias, Dios mío, por haberme librado del **asqueroso pecado** de adulterio que estaba a punto de cometer!” (LLH: 25), de la anterior frase destaco el elemento piadoso que da un tono particularmente satírico al lenguaje de los personajes, quienes en realidad actúan de acuerdo a sus instintos eróticos.

Es a través de los otros cuentos de *La ley de Herodes* como reconocemos el humor de estas frases, así estamos seguros de que su religiosidad es momentánea puesto que sus intereses y opiniones indican recelo hacia las instituciones en general, como lo deja ver durante los ejercicios de encierro (una especie de abstracción dentro de la abstracción que representa ya su aventura con Julia, una vuelta a sí mismo). En el lugar del retiro, así como se cruza un umbral, el héroe pasa del tormento pasional a la paz de los rezos y el silencio, hasta que un sacerdote lo desilusiona al declararle: “Durante muchos años no podía yo resistir los Ejercicios, porque me enfermaba yo al tercero o cuarto día. Pero ya descubrí el secreto. Cada vez que la distribución dice “meditación” me duermo. Y mire, salgo de ellos tan campante” (LLH: 83).

Entre las mujeres de los relatos que atendemos ahora, sólo con Julia realiza viajes, lo cual significa un “ir más allá”. Si en los otros cuentos expresa su intención de una

aventura pasajera, en este parece guardar rencor hacia la mujer que no formalizó sus sentimientos hacia él. Las huidas de la pareja, provocan en él la ilusión de iniciar una nueva aventura, una oportunidad de realización amorosa, sin embargo advierte que, tal como una veladora ante el altar de un santo, esa posibilidad remonta y se apaga constantemente. Cada desplazamiento acrecienta la espera y, cada vez más, las peleas y reconciliaciones se suscitan en lugares impersonales como calles, hoteles, cafés, etc., lejos de aquel Parque Sullivan.

Este personaje femenino parece arrojar a su pretendiente hacia los brazos de la religión, lo cual es paradójico porque se trata de una mujer particularmente liberada en el sentido sexual. En el corto lapso de su vida, confiesa al personaje aventuras como: dos maridos, dos hijos, la homosexualidad de uno de sus esposos, un aborto, un amante, un principio de enamoramiento con otro homosexual, un *affaire* con su médico de cabecera y una ligera tentación lésbica; hechos que el narrador relata con cierta incredulidad en algunos casos. En definitiva la condición de intelectual en ella, dificulta su comunicación amorosa, lo cual es visible en declaraciones como “yo no le contestaba cuando decía frases crípticas” (LLH: 80).

La ruptura entre los personajes es provocada por una carta en la cual ella lo llama “advenedizo”, epíteto que logra ofenderlo mucho más que cualquier desprecio pues significa literalmente que está en una posición que no le corresponde y que ha llegado a un lugar donde lo consideran un extraño. En este momento comprende que la aventura debe terminar, su amor es irrealizable, cobra conciencia del papel que ha desarrollado en todos esos años de cortejo: el de un peregrino que no ha pedido asilo y, no obstante, se lo han negado. De forma paralela culmina su devoción cristiana, salta de la aventura espiritual a su

vida ordinaria: “salí a la calle, compré un suéter y varias camisas, y me olvidé de Julia y de la religión. No he vuelto a verla ni a confesarme” (LLH: 99).

¿Quién se lleva a Blanca?

Este cuento muestra, como si quitáramos el techo de las casas, el ambiente de las fiestas en que los jóvenes de la época bebían y charlaban acerca de arte y teorías. Blanca es un personaje con cierta ingenuidad que denota su clase social a través de humildes expectativas, su aparente puritanismo y las costumbres de su familia; sin embargo es una estudiante universitaria de Trabajo Social, es decir, las mujeres, aún las más modestas y reprimidas, fungen ya como intelectuales activas que oscilan entre el tradicionalismo religioso de provincia y la vida más liberal de ciudad en la cual los borrachos quieren tocarles los muslos a las mujeres bonitas.

116

De algún modo, el impedimento del personaje para concretar su aventura sexual era el dinero pues inicialmente no podía llevar a Blanca a un hotel sino que tenía que conformarse con sus encuentros en parques y, a veces, tomar café en restaurantes. Ella es una mujer complaciente que mientras le dice “no gastes en mí”, idealiza sus caminatas en medio de bosques silenciosos:

Una tarde, estábamos sentados en una placita que hay en San Ángel, sin decir nada. Cuando pasó un camión haciendo mucho ruido, me dijo:
—Se rompió el hechizo.
No le contesté. (LLH: 137).

Resultaba impensable que la casa de ella fuera un lugar para el amor porque su familia era muy conservadora, hecho que nos recuerda que no sabemos nada del héroe, ignoramos dónde vive y con quién, a pesar de que sí sabemos qué lugares frecuenta en un inventario que va desde la colonia Narvarte hasta el mercado de La Merced. Por otro lado,

ella parece idealizar el supuesto recato de la relación que no llega a consumarse sexualmente.

Blanca revela el orgullo por sus raíces indígenas a través de cuadros al óleo en que ostenta trajes regionales mexicanos; después de que él los observa en silencio mientras están en su casa, ella le dice con un orgullo fuera de lugar: “Eres de la raza opresora”. Como ya señalaba en el caso de Julia, el autor critica la sobrada –y defensiva en exceso–, postura nacionalista en medio de un ambiente de universalidad. Ella tampoco está pensando en dignificar ninguna raza, aunque efectivamente, marca una empatía por un estilo de estética nacional. Lo que realmente le interesa es su futuro personal con “el opresor”, es decir, el matrimonio, la casa, los hijos...un panorama que él no comparte pero tolera en pos de conseguir sus objetivos:

Había llovizado y cuando salimos del restaurante hacía fresco. Le puse mi impermeable encima y le dije:
—Bueno, ahora vamos a hacer el amor (LLH: 136).

El detonante del rompimiento entre los personajes es el temor de Jorge al compromiso que significaría acostarse con la doncella Blanca, pues todavía ignora que ha sido víctima de su propia y fallida estrategia de conquista. Cuando él se entera de que ella “siempre se enamora de imposibles”, desconoce que se trata de un impedimento provocado por ella misma pues, al parecer se acuesta con quienes saben proponérselo, y él definitivamente no supo hacerlo porque su sinceridad y paciencia resultaron inocentes y ella confusamente astuta.

El protagonista cae en un juego al que parece aludir discretamente el título del cuento: la ronda de doña Blanca en la que varios niños cercan a una niña para protegerla de uno más que queda fuera y tiene que sortearlos para liberarla, perseguirla y volver a iniciar

desde el principio, cambiando los roles de los personajes, sin olvidar que la verosimilitud del juego requiere a una niña adentro del círculo. La travesura en el relato inició con la pregunta a la que inocentemente respondió Jorge: “¿Quién se lleva a Blanca?” La imposibilidad que ella premedita no hace más que continuar una tradición interminable de seducción en el personaje: anhelo de tener.

4.2. Las confesiones de un *donjuán*

Como ya se ha mencionado en el primer capítulo, existe un fondo autobiográfico en los cuentos de Ibarguengoitia que crea la expectativa de reconocer elementos reales de su vida y la de otros escritores. Del mismo modo es importante mencionar que *La ley de Herodes* tiene un tono confesional cuyo interés deriva también de esta circunstancia: sabremos los secretos, no solo del personaje sino que es posible que del mismo autor, al respecto pueden destacarse algunas características e implicaciones del discurso confesional.

El uso de primera persona es constante en los citados relatos de *La ley de Herodes* y, aunque literalmente sólo en el cuento “La mujer que no” se hace referencia a su nombre como “Jorge”, existen otros rasgos identificables con su vida, como la obtención de la beca Katz en “La ley de Herodes” que pudiera aludir a la beca Rockefeller que Ibarguengoitia obtuvo en 1955, ahí mismo menciona que el doctor Philbrick cree que es ingeniero agrónomo, la cual conocemos como la primera carrera del autor, las referencias a personajes de la época a quienes realmente conoció y menciona de forma directa (o disimulados torpemente, con intención de que sean reconocidos), las similitudes entre algunos personajes femeninos y la real Luisa Josefina Hernández, etc. Esta información

extrínseca corresponde al enunciado mientras que al hecho de identidad, la enunciación, lo hará el tono que podemos caracterizar de confesional.

La confesión es un género discursivo con propósitos no estéticos que pueden mezclarse en una obra literaria, el acto de la confesión aspira a una autoconciencia pura que requiere necesariamente de una voluntad ajena. Los tonos de maldad y burla, derivan precisamente del rechazo al posible juicio del otro al respecto, *La ley de Herodes* es de esas obras “que se sitúan en la frontera entre la estética y la confesión (orientación moral en el ser singular).”¹⁵⁶ Declara Ibarguengoitia:

El narrador soy yo. En ningún caso se pretende que el narrador sea otra persona. Esto para mí es la sencillez llevada hasta su última expresión [...] un intento de transformar una cierta parte de mi vida, ciertos episodios de mi vida, que además no están ligados entre sí...transformarlos en una serie de eventos que se juntan en un libro y que además se pueden leer aparte, o como le dé a uno la gana.¹⁵⁷

Cabe detenerse un momento en la cuestión de la voz de quien confiesa, pues a través de las confesiones del Jorge Ibarguengoitia-autor, queda abierta la posibilidad de que el libro pueda leerse como pasajes de su vida. Lo señalo porque a pesar de ser clara la distinción entre narrador y personaje¹⁵⁸, Lejeune, nombra tres posibilidades del documento autobiográfico, del cual, según él, no podemos descartar el histórico y el psicológico para quedarnos con el literario sino que requieren visiones históricas, literarias y genéricas al mismo tiempo.

Los cuentos aquí abordados se complementan entre sí y representan una polifonía pues el mismo personaje nos presenta varios supuestos, varias reacciones y sus respectivas consecuencias: en uno es abusado y humillado por una mujer debido a su ambición

¹⁵⁶ M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 21.

¹⁵⁷ J. Ibarguengoitia en entrevista de F. Diez de Urdanivia, *op. cit.*, p. 121.

¹⁵⁸ “Para Bajtín “[...] la existencia misma de un relato supone una instancia estética, y ésta implica a su vez nociones complejas, como las de composición y arquitectura —o género— en las que todo juego entre un yo previo y un yo narrador y autor se convierte en un juego entre otros”, N. Catelli, p. 67.

pequeñoburguesa, después aspira a seducir a una mujer casada, en el tercero es dominado por una exhibicionista, en otro sus sentimientos son mal correspondidos por una mujer complicada y en un último desvaría por una joven que se hace pasar por mojitata. Los relatos tienen un tono hasta cierto punto nostálgico, como si se tratara de la voz de quien mira un viejo álbum fotográfico y recuerda cómo ha madurado a través de las cinco aventuras (des)amorosas que narra después de algunos años, a manera del diario confesional de un don Juan a la inversa.

La figura de don Juan es concebida en literatura como un argumento asociado con el tema amoroso, tal es que, después de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina, fue retomado por Cicognini, Molière, Mozart, Lord Byron y José Zorrilla, por mencionar algunas de las muchas versiones que ha inspirado el joven héroe conquistador y burlador de mujeres, mismo que, como señala Elizabeth Frenzel, “ha sido utilizado para innumerables héroes del amor, que nada tenían en común con el viejo argumento, aparte de su facultad de seductores.”¹⁵⁹ Don Juan ha pasado de ser el personaje castigado del drama religioso a convertirse en la imagen de un libertino consciente, un romántico en búsqueda constante de un ideal, un benefactor de mujeres solas y mujeriego rehabilitado. La explicación radica en cada momento cultural en que esto sucede, y así puede determinarse también la parodia o la seriedad con que se plantea.

Desde el punto de vista de Paciencia Ontañón, es errónea la idea de un don Juan viril y joven, el esquema está basado más bien en un complejo edípico del que resulta interesante destacar algunos rasgos como:

[...] la incapacidad para amar a una sola mujer y la subsecuente necesidad de ir de una en pos de otra sin quedarse nunca con ninguna [...] Busca mujeres a las que no necesite estimar, con objeto de mantener su afecto fijado en el personaje amado. Todo esto conduce

¹⁵⁹ E. Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, p. 126.

a una degradación psíquica del objeto sexual, ya que sólo puede experimentar placer con figuras rebajadas y desestimadas.¹⁶⁰

Este análisis psicológico, podría coincidir con cierta tendencia del personaje de *La ley de Herodes* a destacar cualidades, no precisamente degradantes, pero sí poco atractivas de las mujeres con las que vive sus aventuras. Por ejemplo, la indiscreción fatal de una mujer de izquierda como Sarita; en “La mujer que no”: “dos orejas enormes, tan cercanas al cráneo en su parte superior, que me hacen pensar que cuando era niña debió traerlas sujetas con tela adhesiva para que no se le hicieran de papalote”; las dimensiones de Pampa Hash: “bastaba dejar dos minutos el brazo sobre su cuerpo, para que se entumeciera.”, además de ser exhibicionista, apasionada de las patologías y avara. Acerca de Julia inicia aclarando: “Ni yo le gustaba a ella, ni ella me gustaba a mí; ni yo le simpatizaba, ni me simpatizaba ella [...] pensaba que a ella le faltaban pechos, le faltaban piernas, le faltaban nalgas y le sobraban dos o tres idiomas que ella creía que hablaba a las mil maravillas”, y se decepciona también de Blanca: “El rosa le quedaba muy mal. Tenía el pelo lacio y muy mal cortado y la piel del color de una cáscara de chirimoya”.

Sin embargo más que una degradación física de las mujeres se trata de una parodización de don Juan, puesto que Ibarguengoitia-personaje carece de la actitud dominante, altanera, “orgullo de sus órganos sexuales, aparentemente al servicio de amor”¹⁶¹; por el contrario, es un “pobre diablo” como lo llama Domenella, una especie de pícaro que corre con suerte puesto que no es guapo ni culto, viste mal y no tiene dinero. Él, a su vez, resulta atractivo a mujeres imperfectas cuya actitud dista mucho de ser la de una víctima inocente de la seducción calculadora de un hombre.

¹⁶⁰ P. Ontañón de Lope, *El donjuanismo en las novelas de Galdós y otros estudios*, p. 7.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.10.

Jorge, como un pícaro, presenta rasgos tales como el propósito de ridiculizar a intelectuales, soledad intencional, desincorporación social, mordacidad, amarga visión de la vida y tendencia a la burla irónica. No se trata de la visión de un mártir pero tampoco la de un descarado vicioso de placeres; él se manifiesta con absoluta sinceridad en cuanto a sus aventuras aunque de él realmente no sepamos nada fuera de esa esfera erótica, de los lugares que visita y dan pie a la aventura. Confiesa que no es seductor, que no es malvado, que no es irresistible, solamente estaba ahí.

Dadas estas condiciones, es posible volver a mencionar la apariencia de interlocución hacia el lector que no solamente es incluido a través de las preguntas y elementos elididos, sino que además es invitado a escuchar sus confesiones y otorgar comprensión ante las dificultades a las que el personaje se ha enfrentado. Al lector se le muestra una imagen cercana: un hombre que ha conseguido ciertos logros en medio de muchos fracasos. Como consecuencia, es probable que simpatice también con el autor-real quien declara que son pasajes de su vida, eso crea una atmósfera de absoluta confianza y reciprocidad que se vuelve compleja gracias a la ironía con la cual el personaje se sitúa a sí mismo y por lo tanto, obliga al lector a hacer lo mismo.

Es de especial interés observar la “posible apreciación de cambios históricos en la percepción de la identidad sexual”¹⁶² a través de un personaje que confiesa sin otra pretensión más que la revancha contra la vida que no le ha proporcionado cuantas mujeres quiere poseer y contra esas mismas que lo han rechazado. Ibarzüengoitia, a través de su confesión, previene al lector sobre los inconvenientes de la conquista, de lo absurdo de seguir convenciones; anticipa así una transformación en las relaciones amorosas de su contexto, esas que, como vemos en sus cuentos, no son plenamente amoríos pues no se

¹⁶² N. Catelli, *op. cit.*, p. 57.

llevan a cabo, son extremadamente pasajeras y tampoco representan al “amor” en el sentido tradicional del término.

5. La ironía del amor

Una vez situados los autores en el marco de sus respectivos contextos y señaladas las particularidades de los cuentos que abarco, es posible determinar paralelismos respecto de sus nociones de amor así como diferencias en sus estilos. En primer lugar, tomaré en cuenta los espacios del encuentro, sus horizontes y entornos aludidos; después atravesaré brevemente por la temporalidad de las situaciones y la interioridad de los personajes respecto de sus etapas amorosas para, finalmente, concluir con la reflexión del tema amoroso perceptible en cada uno de los autores a través de la ironía.

En general, salta a la vista que Calvino tuvo la intención de ejemplificar las dificultades del amor —o más precisamente, de varios sentimientos que suelen nombrarse así— con circunstancias que suceden a un repertorio plural de personajes tipificados. La totalidad de los cuentos de *Gli amori difficili* abordan la misma cuestión a partir de las aventuras de hombres y mujeres de distintos estratos sociales y ocupaciones. Ibarguengoitia, en cambio, presenta a un solo individuo como protagonista de varios incidentes relacionados con su infortunio, mismos que van desde la denuncia de irregularidades en la venta de terrenos y su experiencia como *boy scout*, hasta sus desilusiones amorosas, estas últimas, consideradas como un aspecto más en donde la suerte no le favorece. El hecho de colocar a un solo personaje en diferentes encrucijadas, permite que el lector conozca un poco más de su carácter, lo cual se refuerza con el ya mencionado pacto autobiográfico.

Las opiniones de los autores suelen reflejarse en recursos alrededor del héroe, como los objetos, el clima, el ritmo en que suceden las acciones, etc. En Calvino se percibe una finalidad militante de realismo, identificada por descripciones de los espacios y del carácter

de los héroes. Este rasgo se entrecruza con la extensión corta del cuento en la que se dificulta verter una postura con suficiente detalle. La paradoja profundidad-brevidad parece ser resuelta con la económica tipificación de atributos que se encuentran tácitos en los personajes de *Gli amori difficili*.

Jorge, de *La ley de Herodes*, es un intelectual vagabundo; sus intenciones son limitadas éticamente por deseos instintivos que lo empujan a la búsqueda constante de sexo. Los personajes de Calvino, por lo general, tienen un horizonte más amplio que abre más interrogantes sobre el tema, pues resulta que el amor no solamente puede estar en variadas relaciones humanas, sino que es algo distinto a lo imaginado, por lo cual es susceptible de surgir inesperadamente en cualquier momento y situación.

La importancia del tiempo-espacio recae no solo en el personaje que ama (el amante) sino en su objeto de deseo (el amado). Ibargüengoitia intenta crear un repertorio de las mujeres con quienes se relaciona, punto en el que coincide con la inclinación generalizadora de Calvino. El lector conocerá de los amados solamente aquello que los amantes subrayan de ellos. Así, por ejemplo, Sarita (de “La ley de Herodes”) será recordada siempre en su faceta de izquierdista y despiadada delatora, por tratarse del aspecto que determinó su aventura con ella y la hizo diferente a él. Así será tratado cada personaje —excepto el matrimonio, que constituye un solo personaje conformado por dos personas— en los párrafos siguientes donde, a manera de conclusión, me detendré a contrastar los espacios y tiempos destinados al desarrollo de estas breves aventuras amorosas.

5.1. Espacios amorosos en diálogo

Es irónico suponer la existencia de una serie de espacios destinados al amor o locaciones donde deberían surtir efecto las conquistas amorosas dado que el amor es un término subjetivo del cual no es posible hacer predicciones y principalmente porque, sin importar los esfuerzos de los personajes, las aventuras desarrolladas por los autores son frustradas debido a la falta de coincidencia espacio-temporal.

La corporeidad suele concretar el lugar que ocupa el personaje dentro de su entorno, mismo que debería compartirse con el amado para que el encuentro amoroso se llevara a cabo físicamente:

La forma espacial es la forma del héroe como sujeto en su mundo, ya que refleja la actitud creadora del autor sobre la forma exterior del personaje [...] es frontera trabajada estéticamente. Al mismo tiempo se trata de la frontera del cuerpo, de la frontera del alma y de la del espíritu (de la orientación semántica) [...] El propósito vital del héroe se le confiere en su totalidad a su cuerpo en tanto que límite estéticamente significativa, se *encarna*.¹⁶³

127

Al respecto, notaremos que el cuerpo de los personajes de Calvino es su vínculo con el mundo pero solamente como puente mediante el cual lo perciben. Su físico es irrelevante, su aspecto tipificado es tácito: Amedeo en la playa, seguramente será poco atlético porque su vida consiste en la experiencia lectora; la mujer casada es joven porque tiene apenas un par de años de matrimonio y sus amigas aún son muchachas solteras que frecuentan fiestas, etc., sin embargo, poco se detiene en la descripción física de cada uno de ellos. El extremo de esta característica es X, el automovilista, desprovisto de corporeidad e incluso de nombre, lo cual es extremadamente irónico y valorativo pues nos preguntamos cómo un hombre sin cuerpo puede constituir un ejemplo de experiencia erótica.

¹⁶³ M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 85.

Al personaje de *La ley de Herodes* me he permitido nombrarlo “Jorge” pues así se le designa en uno de los cuentos aquí estudiados¹⁶⁴. También hay indicaciones de que es un estudiante de Letras en Mascarones y su conducta revela una etapa de amoríos juveniles. Estamos al tanto de su corpulencia porque entre Pampa Hash y él hay una similitud de espejo y porque tiene vestimenta y modales que emulan al “ingenierote bajado del cerro a tamborazos” que él mismo refiere.

Pero más allá del exterior de los personajes que aman, resulta importante y revelador cómo se percibe al amado: “Es sólo el cuerpo interior —la carne pesada— lo que se le da al hombre mismo, y el cuerpo exterior del otro apenas está planteado: el hombre tiene que crearlo de una manera activa.”¹⁶⁵ De modo que el gusto y atracción hacia alguien y la manera en que se actúa para agradar a otro, como ya mencionaba Ortega y Gasset, habla de la perspectiva estética, y en ocasiones, ética del amante.

128

Calvino coloca a sus personajes en una etapa transitoria de reconocimiento del amor, es decir, no saben desde el principio que aman sino que lo advierten gradualmente. Enrico Gnei es un empleado seducido por la finura de una mujer rica que se fijó en él empujada por “una ligera exaltación alcohólica”; a Amedeo le atrae una mujer bronceada que pareciera nunca haber salido de la playa, no tan joven ni tan fascinante, su aspecto es definido más por su frivolidad y deseos que por su físico; la mujer casada advierte al amor en individuos desconocidos: hombres desiguales y torpes que también están sorprendidos de ver a una mujer como ella, sola, en esa parte de su ritual matutino. El aspecto del

¹⁶⁴ En “Falta de espíritu scout”, otro cuento de la *Ley de Herodes*, el personaje es nombrado por su apellido: Ibarguengoitia. En general, las características del personaje coinciden siempre con las del autor, salvo su profesión en “La ley de Herodes” donde dice ser sociólogo.

¹⁶⁵ M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 52.

matrimonio es casi el de dos hermanos que actúan igual y lucen extenuados; mientras que X y su novia Y, funcionan como un binomio incorpóreo de voluntades interiorizadas.

De ningún modo sucede esto con los personajes amados de Ibarguengoitia. Sarita es la única que no puede ser descrita a partir de su aspecto visual porque eso confirmaría la falta de convicción ideológica que ella difunde de él: se trata de una mujer progresista, por lo tanto, Jorge parecería una persona frívola al detenerse a mencionar su atractivo físico. Salvo esa excepción, que evidencia más su fingimiento irónico, las demás mujeres son descritas con bastante detalle y no como bellezas estándar indispensablemente. Las alusiones hacia el exterior de los personajes femeninos denotan cierta expresividad plástica, aunque sea irónica, por lo que la actitud burlona de Jorge puede ser caracterizada de epicúrea. No delata su morbo machista sobre el cuerpo —pues su postura revanchista más tarde será compensada con la burla sobre sí mismo— sino una estética de cualidades realistas, austeras y, hasta cierto punto, grotescas.

Decir que Blanca “tenía unos muslos fenomenales” es una percepción estética corporal aunque en realidad refleja un valor interior del personaje que la juzga. Es destacado el papel de Pampa Hash como mujer pintoresca que permite el reflejo de ella en él a través de la magnitud, de la escatología del cuerpo y de la corpulencia fértil en el varón. La abundancia es bella para Jorge, por eso Julia —entre otros defectos— le parece demasiado delgada al principio de “La vela perpetua”. Finalmente, debemos recordar que es el personaje quien juzga estos moldes; las personas que le atraen hablan sobre su criterio estético, en este caso, alejado de cualquier languidez que denote lástima o indefensión.

En *Gli amori difficili* los aspectos corporales son simbólicos, como las canas que representan la edad y la amargura de Bardetta en la aventura del empleado: “era piuttosto ingrigo, e l’espressione volpina e un po’ viziosa del suo viso s’era accentuata” (GAD:

42)¹⁶⁶. El anterior retrato contrasta la descripción primaveral de Gnei con la estoicidad de su amigo, tan delgado, que comienza a morir a través de la extinción paulatina de su carne. Algo similar sucede con la cabeza despeinada de Elide al levantarse de la cama para recibir a su esposo, un elemento visual que opone la situación corporal de los personajes; este aspecto se vuelve más evidente con el aseo que comparten: uno porque está sucio luego de su jornada como obrero y la otra porque acaba de levantarse y se arregla para ir al trabajo en la fábrica.

El hecho de que el personaje de Iburgüengoitia sea un hombre heterosexual, hace que el blanco de su apetito sea siempre el sexo femenino. El cinismo de su intención erótica deviene en un ideal de aventura fugaz que le permita seguir experimentando, una estratificación de las mujeres por parte del personaje y una idea de sí mismo para agradar a todas ellas. En los retratos femeninos, aunque irónicos, el personaje refleja su ética: “El rosa le quedaba muy mal...”, dice de Blanca, a quien a pesar de todo decide conquistar, se detiene a pensar en sus deseos e intenta satisfacerlos para lograr su cometido. Al decir “quizá yo era como los demás”, Jorge deduce que ella lo cree un don Juan y, como consecuencia, él intenta compensar esa imagen con la discreción y la paciencia que finalmente lo hacen un “amor imposible”. Su condescendencia ante el aspecto físico, e incluso ante la actitud de las mujeres, indica que el personaje parte de su propia imperfección para la búsqueda de una compañera en igualdad de circunstancias.

Una vez configurado su límite corporal, es importante decir cómo son colocados los héroes en el mundo y en qué mundo son colocados. Resulta evidente que la vuelta al realismo de Calvino lo hace ubicar a los personajes en un entorno específico del clima, de

¹⁶⁶ “estaba bastante canoso y la expresión de zorro, un poco viciosa, de su cara, se había acentuado”, pp. 63-64.

la naturaleza y de los horarios. Ibargüengoitia, por su parte, se detiene en la descripción de espacios urbanos como las calles del Centro de la Ciudad de México, bares y restaurantes de moda, mercados, parques y, en general, el territorio que habita y conoce.

Es en fiestas privadas donde el empleado conoce a la mujer de su aventura, donde Stefania conoce a Fornero y Jorge ve a Blanca por primera vez; Jorge también acompaña a Julia a reuniones donde bajan cada vez más sus bonos intelectuales. La sala es importante como lugar donde se gestan preámbulos. Estar en el recibidor implica entrar a la casa con el anfitrión pero en un espacio anterior, no adentro de su completa intimidad, tanto así que un médico como Philbrick atiende a los pacientes en su residencia particular de las Lomas. Esto ocasiona que se gesten relaciones en la frontera entre la superficialidad y el intimismo: el baño de donde sale Pampa, los pasillos de Mascarones, la cocina del matrimonio, las escalinatas, el tranvía, el Sanborn's y las calles del Centro, no son sitios para que permanezcan los enamorados durante mucho tiempo sino que son escenarios transitorios adecuados para encuentros ocasionales.

Existe también una frontera determinante que se relaciona con la casa, en palabras de Stefania: “come se la vicinanza della casa rendesse tutto diverso” (GAD: 113)¹⁶⁷. Paradójicamente, las casas impiden el amorío: incluso para los esposos porque pueden estar a solas pero no tienen tiempo de hacerlo. La casa lujosa en la colina denota la diferencia de clases sociales entre Gnei y la señora amada, el viaje de X a la casa de Y es contradictorio porque es posible (e ideal) que también Y esté encaminándose hacia X. En Ibargüengoitia se trata de un obstáculo más concreto: él no tiene una casa a donde estar con las mujeres¹⁶⁸, parece que su vagabundeo responde a que no tiene un lugar para estar a solas con ellas. Las

¹⁶⁷ “como si la cercanía de su casa lo cambiara todo”, p. 125.

¹⁶⁸ En “Cuento del canario, las pinzas y los tres muertos” y en “Manos muertas” de *La ley de Herodes*, el mismo personaje relata su vida en una casa de Coyoacán en la que vive con su mamá y sus tías.

mujeres que desea, por el contrario, sí poseen un sitio propio: la del marido, donde viven con sus hijos, o la tradicional casa de Blanca donde lo único posible es sentarse con su familia a ver la televisión o despedirse en el jardín: “Parecemos un matrimonio —me dijo cuando nos sentamos—, que ha ido al cine y que ahora regresa a su casa a merendar café con leche y pan” (LLH: 136), el ideal de Blanca acerca de cómo son vistos por los demás, se relaciona directamente con tener un espacio común a dónde regresar, aunque, como notamos en “L’avventura di due sposi”, ni la casa ni el matrimonio asegurarían la concreción de su amor.

El departamento del matrimonio Massolari parece un escenario de cine mudo, apenas se dicen lo esencial. Como si ambos fueran dos aspectos de un solo personaje, tienen una idea afín de la vida y son conmovedoramente solidarios. Luchan contra la rutina (monetariamente necesaria) buscando la felicidad: estar juntos. En un lugar tan reducido, en el que pocas cosas hay para describir, Calvino aprovecha su narración indirecta para ampliar el horizonte de los personajes. Están casados y tienen un sitio para reunirse, no obstante, también forman parte de los amores difíciles, su entorno es elemental, accidentado y monótono. A través de los objetos, y del pequeño espacio de su vivienda, el lector intuye el interior de los personajes, la disposición espacial está hecha para la placidez de saber que el otro está cerca.

En oposición a la tibieza que transmite el matrimonio con su limitada habitación, se encuentra la descripción de espacios exteriores. El mar implica un clima y naturaleza exuberantes que hacen a Amedeo/lector y a Jorge en “What became of Pampa Hash?”, sentirse hombres fuertes que nadan, corren, hacen fogatas y exhiben su desnudez. Una erotización fundamental es visible también en el atuendo de bailarina de “Ella” y en la exposición de los cuerpos de los dos esposos cuando se asean en la casa. Sin embargo, el

amor está en los ambientes que se crean. El personaje de “L’avventura di un lettore” es seducido por el cuadro ambiental de la playa: los niños jugando, la vacacionista semidesnuda, el sol dorado, el mar apacible y la soledad de los riscos. Este paraíso se enfrenta con su afición de lector, con su inmóvil horizonte cultural: su aventura es resultado de esta lucha. En una atmósfera análoga, Jorge expresa una falsa inocencia como tono para narrar un supuesto narcisismo. Cree que impresiona a Pampa Hash a través de una serie de actos desesperados en un contexto de embriaguez y exuberancia que se desfigura poco después con el cuadro de Pampa, bailando extasiada como la hermosa Mata Hari alrededor del dios Shiva (un bailarín de la Colonia Roma) en plena Ciudad de México.

Pero los relatos en la playa son la excepción, generalmente, los personajes se desarrollan en ambientes más cosmopolitas. El automovilista, por ejemplo, representa la vivencia interna sobre el pavimento, no cuenta con rasgos prosopográficos sino que desarrolla su discurso interior. El camino aparece como elemento arquetípico debido al desplazamiento físico del personaje: su cronotopo es precisamente un largo trayecto a través de la carretera. Por lo tanto, su estética espacial será la relación entre su entorno y su pensamiento. La autopista es determinante porque coloca a X en un lugar indefinido y limítrofe: no está en su casa pero tampoco está todavía con Y, está solo —aunque no pasivo— dentro de su carro en movimiento.

Para el automovilista están excluidas las experiencias espaciales porque no es precisamente un ser en el espacio, ni siquiera tiene conciencia de su cuerpo. Lo que tenemos es a un hombre procesando una idea, un individuo en transformación. El ritmo del cuento está delimitado por el transcurso entre A y B, en cuyo paisaje hay una carga de simbología abstracta: vías de los faros, línea del pavimento, luces, lluvia, etc. Por tratarse de un cuento posterior a los otros aquí estudiados, anticipa una visión lógico-matemática en

el estilo posterior de Calvino, que precipita el panorama al conflicto real, el sentimiento defensivo y fijo del automovilista: alcanzar a Y para que no se reúna con Z. Las posibilidades de encontrarse o no encontrarse son muchas y tienen que ver con múltiples combinaciones temporales.

Los lugares en que se desarrollan todas las aventuras son provisionales, incluso la casa del matrimonio en la que no permanecen más que el tiempo indispensable para bañarse y dormir. Entre los espacios mencionados, la universidad ocupa un lugar importante para Jorge pues implica no solamente compartir aulas, corredores y maestros durante un tiempo determinado de su juventud, sino que la actividad realizada ahí, sugiere la siguiente premisa: si tienen un entorno común, es decir, el lugar donde estudian y se desenvuelven intelectual y socialmente, entonces es probable que también tengan el mismo horizonte, interioridad y expectativas. Pero esto no se cumple a cabalidad, prueba de ello es su amorío con Blanca, la estudiante de Trabajo Social, que pasa una tarde pensando en los nombres de los hijos que tendrá con un sujeto al que casi acaba de conocer.

Los objetos también forman parte destacada de la secuencia axiológica del empleado. El detalle en la percepción del personaje sobre las cosas externas muestra su hipersensibilidad en un momento de euforia amorosa: “Sul banco c’era un giornale aperto” (GAD: 39)¹⁶⁹, observa Gnei y lee la primera noticia deportiva para entablar conversación con la gente que encuentra en su camino. La barbería, junto con la cafetería —a la que acude Gnei evitando volver a la rutina de su casa— son recursos orientados a su exterior. La cafetería, lejos de ser simplemente un expendio de bebidas, es un espacio público al que también acude el personaje de “L’avventura di una moglie” y, de hecho, constituye el lugar medular que desencadena su anécdota. Con un resultado opuesto al de Gnei, y a pesar de

¹⁶⁹ “Sobre el mostrador había un periódico abierto”, p. 61.

que no lo planificó de ese modo, ella sí obtiene respuestas y compañía de los individuos que ahí se encuentran, como si el entorno de Gnei y la mujer casada se cruzaran para ejemplificar lo que puede suceder en un mismo lugar dependiendo de la predisposición anímica en la que se visita.

El olvido de la llave determinó el conflicto espacial de Stefania: “Non aveva la chiave. Era perché non aveva la chiave che aveva passato la notte fuori” (GAD: 113)¹⁷⁰, es un objeto de valor estético y organizativo espacio-temporal para el personaje. Las inmensas pantaletas de Pampa Hash y la letrina (a propósito no le llama WC o inodoro) denotan un sentido grotesco, los papeles de Gnei sobre el escritorio significan asuntos irresueltos, la bolsa artesanal que usa Julia es reflejo de su conciencia y de la moda, etc. En particular las menciones al libro de Amedeo, representan toda una tradición literaria pues no se cita específicamente una novela sino personajes y títulos de autores universales que definen un estilo particular y añaden un juicio sobre la corriente realista.

También destaca el papel de la maleta de Pampa Hash pues simboliza, al final de la aventura, su condición de huésped en el país y en la vida de Jorge. Hace recordar al lector que la historia terminaría pronto, pues ella estaría junto a él solamente mientras tuviera una motivación académica y una beca. El hotel donde se hospeda no representa un santuario erótico sino su condición de viajera, así como el barco donde la conoció, su constante movimiento.

En general, la parte más conflictiva de las aventuras es motivada por la activa intercalación de interior-exterior en los personajes: Gnei es una muestra de esto cuando está hablando con su jefe por teléfono mientras se alterna su pensamiento melancólico acerca de la reciente aventura:

¹⁷⁰ “No tenía la llave. Justamente había pasado la noche fuera porque no tenía la llave”, p. 125.

Suonò il telefono. Era il direttore. Chiedeva i precedenti del reclamo Giuseppieri.
 —Vede, signor direttore, —spiegò al telefono il Gnei, —la ditta Giuseppieri in data sei di marzo... —e voleva dire: «Ecco che quando lei disse lentamente: se ne va...? Io capii che non dovevo lasciare la sua mano...»
 —Sì, signor direttore, il reclamo era per merce già fatturata... —e pensava di dire: «Finché la porta non si richiuse alla nostra spalle, io ancora dubitavo...»
 —No, —spiegava, —il reclamo non è stato fatto tramite l'agenzia... —e intendeva: «Ma allora solo capii ch'era tutta diversa da come l'avevo creduta, fredda e altera...» (GAD: 46)¹⁷¹

Lo mismo sucede con la mujer casada cuando acepta no sentir remordimiento por haber pasado la noche **fuera**, siguiendo un rígido esquema: afuera de su casa es infiel, afuera del carro de Fornero está a salvo de la infidelidad, adentro de la cafetería tiene sensación de libertad y charla. Por eso cuando quiere cortar la conversación con el primer hombre que la aborda, sale unos pasos, pero en el momento que entra, está automáticamente disponible para conversar otra vez, tanto que incluso se expresa con el coloquialismo que emplea uno de ellos para despedirse con un casual “Addio”.

El umbral que representa la puerta de la cafetería es tan simbólico como el portón de la casa de Stefania, una vez adentro espera al esposo y llega el fin de la aventura. Para Jorge, en “La mujer que no”, estar adentro de la casa de “Ella”, aunque se trate de la casa de otro hombre, significa privacidad; cuando sale (después de su aventura frustrada) no vuelve más porque sabe que esa era su gran oportunidad, sólo una, después significaría demasiado esfuerzo para un hombre como él, que recaba recuerdos de “incontables” mujeres.

¹⁷¹ “Sonó el teléfono. Era el director. Preguntaba por los antecedentes de la reclamación de la casa Giuseppieri.

—Mire, señor director —explicó por teléfono Gnei—. La casa Giuseppieri, en fecha de 6 de marzo... —y quería decir:

"Y cuando ella me dijo lentamente: ¿Ya se va?...yo comprendí que no debía soltarle la mano...".

—Sí, señor director, la reclamación es por mercancía ya facturada... —y creía decir:

"Hasta que la puerta se cerró a nuestras espaldas, yo seguía dudando...".

—No —explicaba—, la reclamación no se hizo a través de la agencia... —y pensaba:

"Pero sólo entonces entendí que era completamente distinta de lo que había creído, fría y altanera...", p. 67.

Las becas mencionadas por el personaje de *La ley de Herodes* en sus enredos con Sarita y Julia (así como las obtenidas por Ibarguengoitia-autor), implican una modificación fundamental del entorno, lo mismo que sucede con las vacaciones de Amedeo: cambian intencionalmente de lugar, ya sea para dedicarse a crear, estudiar o para descansar y leer. En este caso es similar la función de Pampa Hash en México, aunque su procedencia, aparentemente, se mantiene incógnita, su cometido es explorar México para elaborar un informe, sin descartar que durante su estancia conozca a alguien y viva un predecible *affaire*.

La aventura del automovilista refleja el alma del personaje, externa la inquietud de sus ideas, por eso la percepción que tiene del exterior es una avalancha de imágenes: su mente viaja más rápido que el auto. La fuerza en realidad proviene del exterior que se mueve para él. Esa autocondescendencia se debe a que el personaje se objetiva; del principio al final del cuento, su conciencia se incrementa, se tranquiliza a sí mismo y culmina su episodio.

El movimiento del matrimonio Elide-Arturo de un extremo al otro de la cama, es la emotividad definitiva del cuento; la intranquilidad que sienten se debe a que el otro no se encuentra ahí. A través de sus acciones solitarias en la habitación, muestran el amor por el otro: poner la mesa, lavar la ropa, etc., están viviendo un tiempo estéril y efímero antes de que llegue el amado. Sus actos aparentan ser parte de un juego de dificultades y esfuerzos que irónicamente los hace parecer amantes ilícitos y sigilosos en lugar de un matrimonio.

Los lugares coincidentes han sido hasta ahora la playa, las casas, la calle, etc., pero el movimiento espacial no es todo lo que refleja la crisis y contradicciones de los personajes aventureros, también lo serán las consideraciones de la temporalidad en cada caso.

5.2. Temporalidad fugaz del amor

En el género cuentístico, el autor coloca al personaje en una encrucijada crítica que deberá resolver en pocas palabras. Los presentes escritos difieren sutilmente en cuanto a la extensión, aunque en ambos casos puede hablarse de relatos breves. Los relatos de Calvino son un poco más largos que los de Ibargüengoitia, las aventuras de *Gli amori difficili* muestran más el interior de sus personajes, lo cual produce un efecto de mayor detenimiento, es decir, suceden menos acciones y, como consecuencia, tienen un ritmo semántico más lento, apropiado para la reflexión. Ibargüengoitia, en cambio, transmite la sensación de que sus lances terminarán de un momento a otro, ya sea porque él mismo anuncia que no le serán favorables como en “La ley de Herodes”, porque es una mujer casada a quien pretende, porque es una extranjera que está de paso en México o bien porque atendemos al título del libro que advierte que nada bueno puede suceder.

El horizonte de los personajes de Ibargüengoitia contrasta con los de Calvino pues los últimos cavilan más, se interioriza su experiencia, misma que dura apenas el transcurso de un día o una noche, mientras que Ibargüengoitia hace una selección de los momentos del amor en lapsos variables: a veces un par de horas, algunos meses o incluso años como en “La vela perpetua”. El ritmo semántico de los cuentos de *La ley de Herodes* contribuye al efecto de fugacidad del tema, también Calvino —en su declarado rechazo a la novela *verista* socorrida por algunos autores de la posguerra— retoma la tradición del género breve, afín a su intención de no retratar la particularidad sino la compleja unidad que constituyen las conciencias reunidas de varias personas, combinando así la actividad ética del héroe contemplativo y su propia labor de autor hacia la estructura temporal de la obra.

Gli amori difficili muestra la interioridad de sus héroes, a partir de la cual aman y construyen una idea de sí mismos hacia los demás: “todas mis reacciones emocionales y volitivas percibidas valorativamente que contribuyen a construir la expresividad externa del otro: admiración, amor, ternura, compasión, enemistad, odio, etc. [...] son inaplicables con respecto a mí mismo de una manera inmediata, tal y como yo me veo a mí mismo”¹⁷². Incluso Ibarguengoitia, ofrece a su personaje momentos de recuerdo y aparente charla informal con el lector, en que reflexiona sobre la manera en que actuó en cada aventura. Esta relación se apreciará en la intersección entre temporalidades internas y externas que plantean los personajes de manera similar, y contrastante en algunos casos, por lo cual es importante atender a sus pensamientos pues “el tiempo es una determinación interna del hombre. Lo podemos encontrar en su actitud emocional y volitiva.”¹⁷³

En “L’avventura di un impiegato” el personaje deja ver su entorno rutinario mientras que el autor nos narra su horizonte. Muestra una felicidad que paulatinamente se desvanece al caer en cuenta de su realidad de empleado. Tiene puesta su atención estética en el cumplimiento cabal de las horas de trabajo, lo cual hace que su aventura amorosa desaparezca “come sabbia in un mare di giorni vuoti e uguali” (GAD: 44)¹⁷⁴, metáfora creada estéticamente pero con un valor negativo.

La aventura es un paréntesis de tiempo en su rutina laboral. En un instante está condensado todo su conflicto y quisiera poder exteriorizarlo para vencer las adversidades de su realidad:

«Questo è il segreto, —decise, ritornando nel suo studio: —che in ogni momento, in ogni cosa che io faccio o dico, sia implicito tutto quello che ho vissuto». Ma lo rodeva un’ansia, di non potere mai essere pari a quello che era stato, di non riuscire a esprimere, né con

¹⁷² M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 34.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 93.

¹⁷⁴ “como arena en un mar de días vacíos e iguales”, p. 65.

allusioni e men che meno con parole esplicite, e forse neppure col pensiero, la pienezza che sapeva d'aver raggiunto (GAD: 46).¹⁷⁵

El personaje es conmovido éticamente por una causa estética: una noche perfecta de amor. Su “pasado” de la noche anterior lo ha marcado y hace que incluso cambie su percepción del tiempo. Se siente lleno de seguridad hasta que el presente de su rutina lo ensombrece. Es perceptible también la conciencia respecto del total de su vida motivada por varios personajes: la cajera somnolienta —no por una noche de amor sino por cansancio—, el camarero con quien intenta fallidamente entablar conversación, la (fingida) afición a un equipo que resulta adversario al del barbero, la desilusión de su amigo Bardetta, el compañero de trabajo a quien han descontado la mitad del salario y el director de la empresa que le demanda explicaciones. Todos ellos son personajes con quienes tiene mayor relación que con la mujer amada quien lo despide fortuitamente de su casa para que no sea visto por los criados. Las anteriores son conciencias que tienen algo de sí mismo y lo hacen volver paulatinamente a su monotonía.

140

Bardetta, tipo realista opuesto al empleado, colabora —más contundentemente que los otros personajes— en la anagnórisis axiológica del personaje. Lo enfrenta a una disyuntiva ético-estética en la que quiere gritar a los cuatro vientos su satisfacción pero no se atreve a hacerlo porque se siente frívolo ante el hombre apesadumbrado. Bardetta, con su vida entera (esposa, hijos, trabajo, viaje a Venezuela, canas, etc.) es una suerte de espejo potencial de Gnei; la diferencia entre sus caminos han sido las decisiones individuales, no la realidad de la vida. Antes de esa conversación, el empleado creía que era feliz pero, al

¹⁷⁵ "«El secreto es éste», decidió volviendo a su oficina, «que en cada momento, en cada cosa que haga o diga, esté implícito todo lo que he vivido». Pero lo corroía un ansia de no poder estar jamás a la altura de lo que había sido, de no poder expresar, ni con alusiones y aún menos con palabras explícitas, ni siquiera con el pensamiento, la plenitud que tenía conciencia de haber alcanzado”, p. 67.

mismo tiempo, el encuentro con su viejo amigo Bardetta fue desatado porque salió de una rutina que quizá lo tenía ciego ante el mundo.

Enrico Gnei se inclina a una reflexión sobre el valor total de la vida que amplía su cerrado horizonte de oficinista: “andava come in cresta a un’onda, alternando un cuore slanci e languori” (GAD: 42)¹⁷⁶. Al final existe un equilibrio con el cual termina conformándose; tiene lo que siempre le había gustado, luego de valorar los extremos: la plena y pasajera relación con la señora adinerada (que reconoce más tarde como fría y altanera) y la miseria de un hombre (más lamentable al considerar que era un viejo amigo suyo). Es una aventura que forja el carácter de un trabajador de oficina ante la realidad, le arrebató su felicidad y optimismo superficiales. La introspección sirve para llenar de pasado real la conciencia del tiempo del personaje: hacer lo correcto, como siempre. Recupera su seguridad en la rutina laboral como tragedia lamentable, concluyendo, simultáneamente, el conflicto de Gnei y el desenlace del cuento.

Parece irónico pensar en un gran conflicto y recordar el hilarante aprieto de Jorge en “La ley de Herodes”. Sin embargo, así como el cuento anterior, muestra una realidad a la que arrojan determinadas condiciones materiales. Esta aventura es contada en una actitud de remembranza valorativa cuando ya ha pasado mucho tiempo, con la intención cronológica de quien cuenta una parte de su biografía una vez que la ha objetivado. Constituye un acto de confesión en el que el “antidonjuan” resalta su desgracia al confiarse de una mujer intelectual de izquierda. Lo único que el lector conoce de Sarita es su falsa convicción ideológica, el elemento más importante del cuento. La historia parece no tener

¹⁷⁶ “estaba como en la cresta de una ola, ímpetus y languideces se alternaban en su corazón”, p. 63.

relación con el amor, sin embargo, para el esbozo total de sus aventuras amorosas, complementa la actitud del aventurero ante varios tipos de mujeres.

Se trata de una prueba “fronteriza” en toda la extensión de la palabra, nos recuerda incluso las exigencias migratorias para solicitar una visa y las vejaciones aduaneras en los aeropuertos norteamericanos. Sumado a eso, tiene en su contra a una mujer que lo vigila y enjuicia constantemente. Ibargüengoitia describe sus vivencias y no sus juicios como los de Sarita, en su discurso está justificándose todo el tiempo de sus menciones a Dios, de sus analogías populares, etc. Pero lo que transmite es el hartazgo de autocensurarse para complacerla a ella, así como se cuida también de decir cualquier cosa ante “tanta lumbrera” con quien convive Julia en “La vela perpetua”.

Detrás de “La ley de Herodes” persiste cierto pensamiento ético: religión, costumbres, situaciones prácticas e ideas predominantes en su época, tanto tradicionales como revolucionarias. El personaje finge ser más religioso de lo que es, de manera justiciera, preguntando: ¿qué hace tu ideología, Sarita, con el resto de la humanidad que actúa guiado por sus antiguos hábitos? La gran controversia implícita se encuentra en el hecho de que ella también solicita una beca a un millonario gringo. Jorge permitió que revisaran su cavidad rectal y lo confiesa porque el acto ideológicamente contradictorio ya estaba consumado: solicitar la beca. En ese sentido los dos personajes están en igualdad de condiciones. Así que quien está siendo enjuiciada éticamente es Sarita.

Calvino también presenta una intriga que determina a la mujer casada como personaje realista pues es un ejemplo de todo un sistema de valores morales, reflejado en la mente del personaje meditabundo. El “gran fastidio” es el motivo de esta heroína; su “conciencia de que le faltaba todavía algo” constituye uno de los principales dilemas amorosos en la literatura contemporánea. El autor nos presenta la tesis: “¿era una

adúltera?”), luego valora elementos en contra y elementos a favor para después permitir que el entorno, y otros personajes a su alrededor, la ayuden a resolver su pregunta, de modo semejante al que Enrico Gnei es conmovido por las personas que forman parte su rutina.

Stefania resume el desarrollo argumental de un planteamiento ideológico del autor en torno al matrimonio y la vida anodina de un ama de casa. El interior del personaje trasluce la degradación de una moral y el surgimiento de otra. Al mismo tiempo que se califican sus acciones, el lector puede observarse a sí mismo. Durante la introspección de su conflicto presente, ella retrocede a su experiencia pasada de seguridad mientras está sola en la calle, sin la habitual protección del marido: “un’po come di quad’era ragazza, ma in tutt’altra maniera” (GAD: 114)¹⁷⁷. La indicación de factores temporales brinda al lector la posibilidad de saber más del personaje: “Ma era tranquilla proprio perché ormai aveva fatto il salto, perché aveva finalmente messo da parte i suoi doveri coniugali” (GAD: 115)¹⁷⁸, las obligaciones a las que se refiere, hablan de una vida éticamente regulada por el deber ser de una esposa. Cuando menciona que “s’era *un po’* innamorata”, en cursivas resalta la idea de una inocente gradación del amor que, hasta ese momento, estaba encarnado principalmente por su esposo.

El personaje resuelve su conflicto gracias a la sabiduría despreocupada de los hombres del bar, con quienes el autor parece haberla dejado a solas. Ellos la aleccionan con sus perspectivas del tiempo basadas en sus experiencias singulares. El “ancora? Già?”, por ejemplo, es un criterio —para dividir a la gente que se desvela de la que se levanta muy temprano— que ella podría aplicar a su estancia en esa cafetería, a su vida y al amor: ubicarse entre los que decidieron cerrar su vida al amor porque ya lo han encontrado y los

¹⁷⁷ “un poco como cuando era muchacha, pero de una manera completamente distinta”, p. 126.

¹⁷⁸ “estaba tranquila justamente porque había dado el salto, porque finalmente había dejado de lado sus deberes conyugales”, p. 126.

que creen que todavía pueden encontrarlo. El tiempo que pasó con los hombres en la cafetería la hace objetivar su conflicto.

El cuento se desarrolla como el aprendizaje de una adolescente: “Era quasi una continuazione della sua attesa di ragazza, come se per lei ancora l’uscita completa dalla minorità non fosse avvenuta” (GAD: 115)¹⁷⁹. Al acercarse el amanecer, la heroína debe entrar con una conciencia adulta a su casa, debe resolver su moral interna y el autor debe culminar estéticamente el cuento. Todo sucede mediante una reflexión sobre otredad, la concepción del yo a través de los otros “Era stato questo il suo adulterio, questo stare sola in mezzo a loro, così, alla pari” (GAD: 121)¹⁸⁰.

Resulta interesante observar a Stefania junto a la aventura de un hombre con una mujer casada en el libro de Ibarguengoitia. El cuento “La mujer que no” concluye con un juicio de generalización: “y el pensamiento de que las mujeres que no he tenido (como ocurre a los grandes seductores de la historia), son más numerosas que las arenas del mar” (LLH: 28), legitimando así una clasificación del carácter de las mujeres en los cuentos de Jorge. A esta mujer sin nombre le corresponde el papel de “la casada”, la que está negada para él, dentro de este repertorio de situaciones. La historia casi no tiene diálogo, lo cual favorece a Jorge, quien tiene en mente la transparencia de contar la anécdota rápidamente, con la abundante prosopografía de “Ella”.

Resulta útil contemplar la concepción de la infidelidad femenina en ambos casos: “Ella” lo considera un pecado aunque es mucho más osada que Stefania. Parece que lo más escandaloso para ambas es autonombrarse adúlteras: “Percibir el tiempo es precisamente permanecer en el espacio del presente: la palabra ya pronunciada suena a irremediable en su

¹⁷⁹ “Era casi una continuación de su espera de muchacha soltera, como si ella todavía no hubiese salido del todo de la minoría de edad”, p. 127.

¹⁸⁰ “Había sido éste su adulterio, estar sola entre ellos, así, de igual a igual”, p. 132.

carácter ya enunciado; la palabra pronunciada es la carne mortal del sentido [...] la ya-existencia.”¹⁸¹ Denominarse adúlteras, confiere un valor a las palabras de los años cincuenta, es como ellas creen que la sociedad puede llamarlas y, por ende, juzgarlas. Las mujeres consiguieron el estatus del matrimonio pero no se sienten por completo satisfechas. Ni Stefania ni “Ella” comparten realmente su horizonte con los personajes que las “enamoran”, tampoco con sus esposos, como sí sucede en “L’avventura di due sposi”.

Entre los esposos, Arturo y Elide, el diálogo lacónico es positivo no sólo para la construcción de los personajes sino para la estructura temporal del relato. No se refleja literalmente el pensamiento de los esposos sino que se intuye un horizonte común en sus acciones y en la rutina a pesar de la cual se aman. El cuento da la impresión de un pequeño documental que retrata el modo en que una pareja no puede amarse en el capitalismo. La temporalidad se introspecta, se presenta implícitamente para el lector: el tiempo es el gran problema; sería inútil extender su historia, sus acciones son reiterativas, se repiten al infinito, expresando así la monotonía de toda su vida.

No es precisamente que el cuento relate pocas acciones sino más bien pequeñas acciones orientadas a preservar el amor aunque las condiciones temporales sean adversas. Por ello es favorecedor el ambiente y el área reducidos: en poco tiempo, poco espacio y pocos hechos, pasa ante los ojos del lector, toda la realidad de una clase social. Cuando termina el descanso de uno, finaliza el trabajo del otro y con esto el tema del cuento; los límites temporales son la frontera constante entre el encuentro y el desencuentro.

Este relato —junto con “L’avventura di un impiegato”— son muestra del estilo neorrealista de Calvino, presenta las características sociales así como la vida y aspiraciones de los empleados en un periodo de transición entre la crisis de la segunda posguerra y su

¹⁸¹ M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 119.

relativa recuperación económica. Los personajes que conforman el matrimonio no tienen mucha esperanza de que su rutina cambie, sin embargo aman, y la sola idea de concebir el amor, aunque no lo experimenten plenamente, constituye un aliciente pasajero. En este caso el matrimonio, como hecho social, no significa una crisis de valores sino que el impedimento es estética y socialmente positivo: hay igualdad entre ellos, eso los hace buenos compañeros en la calamidad de su vida.

Por su parte, en “¿Quién se lleva a Blanca?”, Ibarguengoitia exhibe el pensamiento de una mujer “tradicional” cuyos aparentes objetivos son el matrimonio y la maternidad. Jorge trata de sobrellevar la simplicidad de esas ideas para obtener sexo, pero también porque resulta manipulado por su supuesto candor y sus constantes juicios éticos e ideológicos sobre él. En realidad el personaje parece haber sido embromado por la pregunta que encabeza el cuento, pues Blanca es una mujer cambiante que reacciona de acuerdo a quien la pretende.

“Todo empezó con una obra de caridad”, dice Jorge en una retrospectiva al inicio de su historia. Menciona también, “esa fue la segunda vez que la vi”, “fui su novio durante dos o tres semanas”, delimitando así el breve tiempo de su idilio en contraste con las ambiciosas expectativas de ella, expresadas en frases como: “lo maravilloso que es cuando dos almas se encuentran”, criterio interior temporal, que refleja su horizonte vital. El cuento se basa en los malentendidos entre ellos, él cree que ella es más difícil de seducir, ella cree que Jorge no quiere faltarle al respecto, etc.; incluso su ruptura, implica que él deba decirle claramente: “Blanca, lo que no quiero es seguir de ninguna manera”. El planteamiento de Blanca es falsamente ético porque muestra libertad sexual con los otros personajes, mientras que con Jorge finge una actitud mucho más inocente y pudorosa, como si la fiesta donde la conoció la hiciera interpretar un papel que continúa a lo largo del cuento: el de

mujer abnegada, comprensiva ante la falta de dinero de su novio. Acepta con resignación la vida sencilla que él pudiera ofrecerle porque ella cree que él es un tipo con el que debe actuar así.

El cuento nos invita a hacer interpretaciones diversas sobre la interrogación de quién se lleva a Blanca. El personaje pensó que se la lleva (consigo) quien quiere acostarse con ella, como si le preguntaran “¿quién la quiere, a quién le gusta esta mujer?”, pero en realidad se la lleva el incauto que no sabe cómo es su carácter. Por eso, los lectores podemos entender que la pregunta real es: “¿A quién le toca llevarse a Blanca esta vez?” que además recuerda la ronda infantil de Doña Blanca, mencionada aquí anteriormente, en que todos los participantes juegan a atrapar a la niña del centro en repetidas ocasiones, o incluso, a una irónica farsa: “Boris Gudonov es el villano de la historia, Blanca y yo fuimos sus víctimas, Rita y Willert no son más que comparsas” (LLH: 137).

Con la afirmación: “Durante meses, Blanca anduvo lloriqueando”, se vislumbra el cambio de perspectiva del personaje: el tiempo ha pasado, de manera que él puede reconocer que fue víctima de la compasión hacia una joven que ahora llora con hipocresía, y lo hizo quedar como un tonto ante los demás por no acostarse con ella. Blanca se gana en su catálogo de amores, el puesto de la mujer que se hace la difícil.

La búsqueda constante es la principal característica del automovilista de *Gli amori difficili*, el autor explota líricamente a su personaje a través de un soliloquio en primera persona que produce el efecto de ampliación del tiempo subjetivo como reflejo del alma, no precisamente de la memoria, porque no relata los hechos anteriores de su relación amorosa, sino la interiorización del sentimiento presente: la frontera entre la vía rápida y su deseo de llegar inmediatamente con Y. El cuento externa su apasionamiento amoroso, su ansiedad por ver a Y, construido sobre la intensa imaginación del personaje. El humor radica aquí en

una valoración emotiva y desiderativa que concluye en lo absurdo pues el personaje conjetura sobre las posibilidades del desenlace, sobredimensionando el resultado negativo. El detonante para X es un mal entendido entre él y Y: es decir, un conflicto amoroso, muy frecuentado por la literatura. La sensibilidad juega un papel éticamente patético pero estéticamente positivo porque revoluciona la mente del héroe, a tal grado que pretende resolver matemáticamente y a oscuras su interminable pesquisa, casi perpetua, como la aventura de Jorge con Julia, la dramaturga.

En “La vela perpetua” al usar la autobiografía ficcionalizada como recurso discursivo, el autor asume la responsabilidad de ser él mismo la fuente de las todas las verdades reveladas. Ibarguengoitia provoca la réplica a las “calumnias ficcionales” desarrolladas con irreverencia en sus cuentos. Se refiere irónicamente a personajes e ideas de su contexto real para burlarse de ellos con intención insolente. No es una parodia directa del don Juan aunque plantea de forma tácita que “ellos” (Fuentes, Sabines, Portilla, los filósofos, etc.) se creen unos donjuanes, muy inteligentes y talentosos, que sí tienen éxito con las mujeres. La confesión propia funciona para delatar aquella conducta frívola, politizada, pedante y bohemia del contexto al cual traiciona: está contra ella y contra ellos, esos galanes de fiestas y pasillos universitarios. Se jacta de ser un bruto, un *boy scout* mal vestido, un “advenedizo”. Lejos de evadirse en el sentimentalismo individual, se vuelve intencionalmente realista.

La metáfora presente en el título del cuento radica en que una mujer lo hace esperar, incluso más que Blanca. Julia es una mujer más complicada y cambiante que lo hace pensar en que son el uno para el otro. Es llamativo también que busque con tanta insistencia refugio en la religión, misma que abandona una vez que da por terminada su prolongada desventura con ella. Los cambios de ánimo de Julia son muy abruptos, vive a toda

velocidad y él parece ser sólo un espectador pasivo de una de sus “obronas en donde la gente sufría mucho y odiaba mucho y las leía con voz lenta y precisa, con una sobriedad rayana en la monotonía [mientras él] la escuchaba alelado, asombrado de que se le ocurrieran cosas tan tremendas” (LLH: 38-39), lo cual es una manera de conocerla a través de su obra además de ser un recurso del autor para establecer un contraste entre una obra plagada de patetismos (pero que gana los concursos en los que él también participa) y sus cuentos breves, éstos donde las angustias son más bien episodios irónicos en los cuales ella y él mismo son héroes manipulados por las circunstancias.

Así como la relación con Julia está llena de alusiones religiosas, la aventura con Pampa Hash está plagada de juicios éticos, le avergüenza que sea exhibicionista y las magnas proporciones, que al inicio le parecen atractivas, resultan indomables para él. “La vida interior, así como la dación externa del hombre —su cuerpo— no es algo indiferente a la forma”¹⁸²: como ellos dos son grandes, seguramente su pasión fue magnífica pero torpe. Esta es la única aventura en la que Jorge consigue acostarse con la amada, sin embargo, no somos testigos de eso sino de los inconvenientes de la relación en general, confirmando que la médula de la historia es el desamor y no el sexo. Su ruptura es simple, ironiza el sentimiento interior pues él creía que la amaba más de lo que en realidad lo hacía. Interpreta que las grandes pasiones, dejan de parecerlo al cabo de unos días.

Pampa es una amante efímera porque está de visita. Líneas arriba mencioné que las becas impulsan a cambiar de lugar pero también abstraen temporalmente. Para los personajes es un tiempo en otro espacio, donde nadie los conoce y, en teoría, no pueden juzgarlos, por eso la importancia de la maleta, del barco en que se conocen e incluso del hotel, no como espacio del amor, sino como “la casa” de alguien que no estará mucho

¹⁸² *Ibid.*, p. 95.

tiempo y no requiere un lugar estable. Ella piensa diferente y actúa diferente que el resto de la gente del país en donde se encuentra, no cree necesitar de adaptación alguna puesto que mira exótica y antropológicamente las costumbres del lugar del que pronto partirá.

La aventura con Pampa tiene un *gran finale* abrupto porque así fue la relación desde el principio: de repente y por casualidad, se puede decir que aquí la aventura sí se cumple pero él no estaba preparado para la franqueza y el desinterés de la mujer. Ella hace exactamente lo opuesto a Blanca cuando van a tomar una copa, mientras Blanca le dice “no gastes en mí”, Pampa le presume que ha ido a los mismos lugares en mejores circunstancias, tomando mejores bebidas y exhibiéndose sin censura. El hecho de que los relatos compartan locaciones, hace a la ciudad un escenario de la vida en donde se representan diversos papeles.

También en “L’avventura di un lettore” notaremos esa transparencia del carácter de la mujer ante un hombre que se avergüenza de ella y, a pesar de eso, le gusta. Amedeo Oliva conoce a una señora libre mientras él parece preso de su afición. El tiempo no siempre es experiencia física para Amedeo, quien vive a través de la lectura, es avaro con los momentos que dedica a alguien más; eso lo nota a través del horizonte del otro, esa mujer que quiere estar cerca de él y por la que no puede evitar sentirse atraído. Se observa también el corte temporal extraordinario del que surge “L’avventura di un impiegato”, así como la crisis propiamente cognoscitiva que va sufriendo (y extremando) el automovilista. En esta ocasión, el lector se debate entre su gusto por la lectura y el cuerpo de una mujer. Ella parece más frívola que los personajes del matrimonio, que la mujer casada y el empleado; ese rasgo hace esta historia más ligera, como un idilio en el campo.

Es visible cómo el personaje de *La ley de Herodes* fanfarronea con su actitud ligera de aventurero, quiere estar fuera de lo literario y del círculo que generan el arte y las ideas;

al contrario que Amedeo, el lector, quien involucra a sus libros incluso cuando está conquistando a alguien. Jorge puede parecer incluso un felón, en el sentido de que intenta clasificar a las mujeres amadas, sin embargo, lo que consigue es una estratificación de sí mismo en diversos escenarios. Alude a lo que considera significativo para la aventura amorosa, de la cual su oficio de escritor se encuentra lejano, e incluso opuesto, pues es su principal motivo de rivalidad con Julia.

El corte del momento o la brevedad del día son sólo significativos en la totalidad biográfica de los héroes. Las aventuras otorgan un lugar relevante a los personajes que están alrededor del protagonista pues en ellos está cifrada su reflexión sobre el amor: “[...] el argumento de mi vida personal es creado por otra gente que lo protagoniza, igual una visión estética del mundo, la imagen del mundo, se crea por la vida concluida de los otros hombres que son sus héroes.”¹⁸³ Por lo anterior debe destacarse la conjunción de horizontes de los personajes, su aspiración a la igualdad.

En Ibarguengoitia la ironía se observa en la falsa ingenuidad del personaje y en la ambigüedad que suscita el tono parodiado de confesión y autobiografía. Es importante el binomio éxito/fracaso como esquema típico en la vida del desventurado: su mala suerte es evidente respecto de los momentos en que parece que está logrando el triunfo. Desde este punto de vista, los cuentos son hazañas, pruebas, y episodios de una vida en la que se muestra la crisis constante de valores sentimentales. No hay heroización sino degradación del personaje. En cambio, en Calvino, hay una evolución paulatina en la conciencia de sus aventureros. La diferencia de sus horizontes se relaciona con el ritmo: las rupturas, los intentos y los arrepentimientos de Ibarguengoitia suceden rápidamente, en cambio las reflexiones de Calvino son más detenidas.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 100.

Los personajes de ambos grupos de cuentos también difieren en cuanto al siguiente aspecto: “la actividad estética propiamente dicha comienza cuando regresamos hacia nosotros mismos y a nuestro lugar fuera de la persona que sufre, cuando estructuramos y concluimos el material de la vivencia”¹⁸⁴, de ese modo me parece que el papel del narrador cercano al autor, en el caso de *La ley de Herodes*, significa un empleo más pronunciado de la ironía, ya que estetiza sus propias experiencias a través de la hiperbolización y la ironía dirigida hacia sí mismo que lo autoriza para burlarse también de los demás.

En general, los personajes buscan la igualdad, y eso deriva de la crisis en el amor que ya no se percibe como trágica para el lector porque los autores la exhiben irónicamente, presentándola en su graciosa contradicción. Las aventuras que relatan, aunque fallidas, no dejan de ser conceptualizadas como amorosas en toda la subjetividad y la complejidad que el término ostenta en la literatura del siglo XX.

5.3. “Amor” irónico en el siglo XX

Ha sido notorio que, para los autores, el amor no es irónico en sí mismo sino que es un sentimiento subjetivo condicionado por el contexto histórico, por lo tanto, el enamoramiento es un acto social vinculado con la cultura. La decisión de plantearlo a través de situaciones heterogéneas y contradictorias deriva en un planteamiento ideológico sustentado en el estilo discursivo. En primera instancia, la subjetividad del término “amor” es resaltada a través de su empleo ambiguo, de la presentación de diversas relaciones y de sus rupturas.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 31.

Los parámetros amorosos en estos cuentos no están guiados por una moral religiosa pero tampoco hay intención de resaltar el aspecto sexual pues aunque es la búsqueda constante del personaje de *La ley de Herodes* y, hasta cierto punto también es perceptible ese deseo en “L’avventura di un impiegato” de Calvino, realmente no se detienen en descripciones de escenas sexuales. Cuando los personajes logran establecer un vínculo carnal durante su aventura —lo cual sólo sucede en las aventuras del empleado, del lector y en “What became of Pampa Hash?”— no parece importar tanto como los inconvenientes previos o posteriores al encuentro erótico.

En la extensión de las historias de cada autor se refleja el empleo de la ironía; Ibarquengoitia recurre más a la aceleración de las acciones, presentando cuadros en que cambia rápidamente su situación; incluso su cuento más largo, “La vela perpetua”, bien podría ser segmentado a partir de sus distintos episodios con Julia. No obstante, el tema hace que los relatos de ambos autores presenten tal unidad, que cada uno podría ser el capítulo de una novela de aventuras que hiciera coincidir a los personajes en la cafetería, en el tranvía, en la playa, etc. En los relatos se muestra un enamoramiento en declive, cada vez menos duradero para los personajes; emotivamente intenso pero temporalmente efímero.

La principal diferencia en la construcción de los personajes es que Calvino emplea la tipificación como forma de relación entre autor y héroe, mientras que Ibarquengoitia destaca más la exposición del carácter del personaje, implícito en cada una de sus acciones. En este punto hay que considerar que “la arquitectónica del carácter está orientada hacia el pasado mientras el tipo se inclina hacia el presente [...] el entorno del carácter es simbólico

mientras el mundo objetual del tipo es un inventario.”¹⁸⁵ Esto puede confirmarse con los horizontes de los personajes en *Gli amori difficili*:

Enrico Gnei es un empleado y, como tal, no deja de pensar en su puntual arribo al trabajo, en atender con diligencia asuntos pendientes de cada día etc.; Amedeo Oliva es un lector antes que cualquier otra profesión, esto parece indicar que para él lo más importante es la lectura, como si se tratara de su estado civil o de su función, por eso no abandona su libro ni ante un ofrecimiento sexual; Stefania R. es una mujer casada cuya ocupación primordial es estar en su casa; Arturo Massolari y Elide son siempre un matrimonio, su filiación define el rumbo de sus vidas, a la conservación de ese estado se encauzan todas las acciones que realizan; X es un automovilista que piensa en su recorrido durante todo el cuento y no podríamos imaginarlo en otro momento de su vida o en otro lugar. Esta caracterización es posible gracias a que el autor no participa directamente en el mundo de sus personajes y le permite ser crítico hacia ellos.

Los cuentos de *Gli amori difficili* representan transformaciones conscientes, fáciles de distinguir por el estilo objetivo realista y por la contundencia que el género requiere. Los personajes encarnan una tesis o una idea central de su pensamiento estético-social, señalan la desintegración del valor que representaban al inicio de los cuentos. La degradación es provocada por un patetismo emocional, por euforia o por confusión. El hecho de que los planteamientos de Calvino sean más reflexivos que los de Ibarguengoitia se relaciona con el empeño del primero por consolidar una tradición estilística con fondo ético: el neorrealismo. En este sentido podemos decir que “el héroe sentimental es el que más encaja con las obras tendenciosas, por poder despertar una compasión social o una hostilidad

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 160.

social extraestética”¹⁸⁶; dentro del marco de las historias, nos conmueve especialmente la relación del matrimonio de Arturo y Elide porque expresan la igualdad como ideal latente en todos los relatos. En su conflicto existencial se observa que la concreción del amor no depende de ellos, sin embargo, la ejecución de su voluntad produce empatía en el lector.

Para los personajes el amor está basado en la igualdad, resulta obvio en el matrimonio retratado por Calvino, pero también en las mujeres que atraen la atención de Jorge, las cuales son estudiantes universitarias como él, escritoras o becarias con determinada educación. La desventura de Amedeo radica en que no tiene dinero ni tiempo libre como la mujer rica. En oposición, Stefania consume su adulterio en la cafetería al igualarse con los hombres. En tanto los personajes no tienen las mismas condiciones, no comparten expectativas y sus amoríos no se concretan. O se diluyen, como la relación de Jorge cuando advierte que la personalidad absorbente de Pampa lo pone en desventaja.

Es posible que Ibarguengoitia, en su afán por delatar a otros, también tenga intención de tipificarse a sí mismo como un estudiante y escritor clasemediero, haciendo que sus relatos funcionen como un llamado de atención a la intelectualidad mexicana y una burla hacia la izquierda moderna, respecto de las cuales se concibe marginal. Sin embargo, hay que considerar que “el momento de generalización tipológica es marcadamente transgrediente; lo más imposible es tratar de tipificarse a uno mismo.”¹⁸⁷ De modo que Ibarguengoitia no logra tipificar a su héroe, por ser tan cercano a sí mismo como autor, pero tampoco a las mujeres a las que ama porque implicaría un papel pasivo de los personajes femeninos y, de ser así, no existiría el juego de dependencia que mueve a la transformación del protagonista. Ibarguengoitia emplea el carácter como “forma de realización recíproca

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 157.

¹⁸⁷ *Ibidem.*

entre el héroe y el autor que realice la tarea de crear la totalidad del héroe como personalidad determinada y en que esta tarea aparezca como la principal.”¹⁸⁸ Esta forma de aproximación a los personajes resulta, en este caso, intermedia entre la autobiografía y la tipificación.

El fondo autobiográfico en *La ley de Herodes* es un recurso que refuerza el disimulo irónico; establece una relación con el lector en la que hay mucha tensión y unidad de efecto, características primordiales del cuento, además hace que podamos conocer más al intelectual estándar y comprender su ironía. Ante la interrogante acerca de escribir una autobiografía, él mismo autor respondió: “Más de lo que he contado en el periódico donde escribo y en *La ley de Herodes*, no puedo contar.”¹⁸⁹ El hecho de que Ibarguengoitia relate una parte de su intimidad, sirve como denuncia de la conducta de los otros reflejada en su personaje. En esto último radica su ingenio: utilizó un recurso relativo de sentido, como la ironía, para crear la impresión de ambigüedad en el lector y lanzar indirectas a las personalidades de su época.

Ibarguengoitia, parodiando un estilo popular, cierra cada cuento con una breve enseñanza: la revelación de los embustes de Blanca, la revancha hacia Pampa robándole su maleta, la traición de Sarita, el recuento de las mujeres no poseídas y la compra de las camisas por el abandono de la fe. Todas apuntan a un desahogo de las experiencias sufridas y a la vez integran una especie de manual de lo que no debe hacerse en situaciones análogas, por ejemplo: lo que me pasó cuando tramité la beca a Estados Unidos, lo que me pasó cuando frecuentaba a Boris enfermo, etc. Su intención no es ética sino estética:

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ J. Ibarguengoitia, citado por V. Leñero, *op. cit.*, p. 23.

muestra que la ironía se encuentra en diversos planos de la realidad, las relaciones humanas son contradictorias y pueden presentarse con sentido del humor.

El amor en literatura es principalmente su imposibilidad, así los relatos son un recuento de obstáculos para el amor a mitad el siglo XX, entre los cuales se encuentra en primer término la vaguedad de su definición puesto que al no haber fórmulas al respecto, los individuos propician situaciones impredecibles. Esto es irónico porque está basado en la contradicción entre lo deseado y lo obtenido, en los cuentos se expresa mediante problemas de comunicación que los autores extreman para hacerlos más evidentes, al mismo tiempo que los hace verosímiles a través de la falsa inocencia, del cinismo o del carácter aprensivo de los personajes, inclusive de los espacios que comúnmente se relacionan con el amor pero ya no surten efecto: la casa, la playa, las fiestas, etc.

La representación discursiva del amor se efectúa a través de la ironía como recurso sesgado para expresar las contradicciones con un ánimo crítico pero ligero. Es decir, el desamor no se concibe como una gran tragedia sino como un infortunio que provoca sonrisas de reconocimiento debido a que le sucede a cualquiera en más de una ocasión pero la búsqueda puede continuar y, de no obtenerse, sencillamente puede trocarse el enfoque amoroso. Esto se debe a que el amor está despojado de su naturaleza subjetiva para ser planteado de manera realista y cotidiana, recordando así al lector que se trata de una situación en la que todos somos susceptibles, sobre todo a mediados del siglo XX donde todavía sorprendía un hecho que ya nos es habitual: la pareja que trabaja todo el día para pagar un alquiler y después no tiene ocasión para estar en esa casa con la compañía anhelada.

El gusto por la desgracia que generaba humor en los *fabliaux* y en la picardía de los *novellieri* en este caso se dirige a nosotros mismos. Hay angustia y cinismo en los

personajes, incluso en los de Ibargüengoitia, que dedica casi la mitad de su libro de relatos a los episodios amorosos. Sus personajes desean estar con alguien, su desfachatez consiste en declarar que la razón es únicamente sexual y pasajera, aunque en el fondo parece más una justificación de su infortunio.

La ironía encubre la postura sobre cómo es estéticamente el amor en los personajes y en la sociedad, su conclusión es ideológica: hace sonreír al espectador para que dude de la estabilidad de las premisas epocales, concretamente enjuicia la convicción de la libertad sexual pues, al parecer, hay personajes que siguen actuando bajo modelos anteriores. Este último aspecto hace que, como lectores del siglo XXI, aprovechemos nuestra extraposición para notar hasta qué punto los relatos breves y amorosos han sido un referente en cuanto al humor reflexivo de la ironía: Calvino con su inclinación al neorrealismo pero apuntando a una tendencia científica, como si pusiera a sus personajes las etiquetas que sus papás colocaban en los árboles de San Remo para su posterior clasificación y estudio. Ibargüengoitia hizo de la desvergüenza un perfecto modelo para la Generación de la Onda, que entre aventuras y chanzas, seguían planteándose grandes preguntas sentimentales.

El término “aventura” se emplea como una parodia lúdica, pues efectivamente representa una abstracción en la vida de los personajes aunque sí dejan en ellos huellas, ya sea en la concientización de los personajes, en el caso de Calvino, o en el rencor y carácter didáctico que satiriza Ibargüengoitia. Es distinguible la aceptación contemporánea del término aventura para nombrar un suceso que genera incertidumbre, que presenta riesgos o para designar un *affaire*. Desde su trabajo de recopilación de las *Fiabe italiane*, las pruebas a superar son el eje de las narraciones de Calvino cuyos relatos amorosos son más significativos en la medida en que interfieren en la conciencia de los personajes, mientras que Ibargüengoitia presenta a un personaje distraído al que vuelven a sucederle los mismos

inconvenientes, mostrándose cada vez confiado, oportunista y luego nuevamente castigado por tratar de perseguir a otra mujer a la que no comprende. Las aventuras que relata constituyen su venganza, en cambio Calvino tiene un tono melancólico porque sus personajes están objetivados y porque decide estetizar episodios que lo conmueven empáticamente.

El amor contemporáneo está siendo cuestionado, los autores abordan casos ubicables en su momento histórico, este hecho es el principal motivo de la presente comparación; se trata de una época en que inicia a perfilarse una común ideología que abarca al amor como parte de la esfera cultural de Occidente. Sin importar que los planteamientos de los autores difieran, son testigos de las relaciones que se están gestando. El sentimiento amoroso es constantemente modificado en los planos individual y cultural. Los acontecimientos pseudohistóricos de las *novelle*, se encuentran de algún modo en los relatos con estilo de crónica que exploran la identidad individual, en el caso de *La ley de Herodes*, y colectiva en *Gli amori difficili*.

A los personajes de estos dos libros, les gusta la seducción circunstancial y la compañía. Su experiencia se acerca por momentos a lo epicúreo, al narcisismo, al hedonismo y luego a la añoranza. Calvino e Ibarguengoitia advierten en su época el aligeramiento de la sublimación del amor: la libertad sexual en un país en apogeo que no ha sufrido la guerra, tal como lo muestra Jorge, se expresa como exposición pública y sexo ocasional. En cambio Calvino, a través de las conclusiones de sus personajes, plantea que se encuentra el amor incluso en una conversación o viajando en un auto hacia la casa de una persona que probablemente no se encontrará, lo cual habla de un sentimiento fraternal más amplio.

La convergencia entre los dos autores lleva a concluir que la ironía amorosa es un medio eficaz y revela la crisis ideológica contemporánea. La tendencia dominante es la búsqueda de relaciones necesariamente pasajeras —en tanto que condicionadas por factores externos— pero equilibradas, en el sentido que buscan la comprensión y la igualdad. La literatura ya ha dicho casi todo respecto del amor, por eso es perspicaz que los autores formulen sus planteamientos a partir de las experiencias cotidianas. El neorrealismo puso su atención en la vida de las personas comunes, lo cual llevaría a una exploración de la identidad de la mayoría. Por su cuenta, Ibarguengoitia hace la misma operación respecto de sí mismo, como hombre ordinario que rehúye del intelectualismo de su época, de una tendencia falaz a querer explicar todo a través de palabras que no se plasman en la experiencia.

A partir del estudio supranacional del conjunto de cuentos seleccionados se ha confirmado el tratamiento amoroso como hecho concreto, social. Existe una serie de premisas culturales y sociohistóricas comunes que los hace compatibles incluso en sus diferencias, las cuales se explican por las tradiciones literarias a las que pertenecen y a sus intenciones éticas y estéticas particulares. Se percibe en las obras de estos dos autores un diálogo intermitente entre unidad y diversidad, de manera que sus personajes pueden coincidir en el desencuentro amoroso, en su cronotopo y en el uso de la ironía y, al mismo tiempo, tener diferencias significativas en cuanto a construcción de personajes y matices irónicos, estos últimos sugeridos por su contexto, por lo cual se ha intentado el examen diacrónico de sus respectivos procesos.

La comparación de los presentes cuentos permite objetivar la postura y el estilo de los escritores. El contraste muestra los elementos estéticos que develan su juicio ideológico hacia la cultura, lo cual incluye a las tradiciones literarias correspondientes, escritores

contemporáneos, estilos preponderantes de su época y principalmente hacia un tema que revela la propia identidad, construida a partir de la experiencia con el otro pues, como sentencia Bajtín, “No se puede amar al prójimo como a uno mismo, o más exactamente, no se puede amar a uno mismo como al prójimo; sólo se puede transferir a éste todo aquel conjunto de acciones que suelen realizarse para uno mismo [...] se trata de una creación de una totalmente nueva actitud emocional y volitiva hacia el otro como tal, que llamamos amor.”¹⁹⁰

¹⁹⁰ M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 50.

Conclusiones

A través de las páginas precedentes, he estudiado dos grupos de cuentos con el fin de aproximarme a la concepción del tema amoroso y al empleo de la ironía en dos escritores contemporáneos de continentes distintos. Por un lado, Ibargüengoitia, cuya obra tiene una recepción positiva en México y ha sido en últimos años fuente de investigaciones y estudios; por el otro, Calvino, uno de los autores italianos más reconocidos en el resto del mundo, quizá debido a su universalidad. De ellos he tomado dos libros excepcionales, pues no se trata de las célebres novelas históricas de Ibargüengoitia, como *Los relámpagos de agosto*, *Maten al león*, etc., sino de su único libro de cuentos; mientras que de Calvino seleccioné uno que pertenece a su etapa neorrealista, opacada muchas veces por sus títulos más emblemáticos como *Se una notte d'inverno un viaggiatore* o *Le cosmicomiche*.

Una vez seleccionados los relatos, cuyo tema son las relaciones entre parejas, procedí a rastrear su contexto y las razones por las cuales abordaron de determinada forma el amor. Con el fin de exponer las variables pertinentes, separé los elementos para su observación y busqué reunirlos de la manera más integral posible, de modo que en el último capítulo pudieran concentrarse los principales hallazgos de dicho análisis. Las reflexiones a las que ha llegado esta aproximación se relacionan con nociones culturales, es decir, se concibe al amor no solamente desde el punto de vista individual sino social de acuerdo con los ámbitos particulares. Lo anterior implica problematizar la descripción del amor elaborada por los autores mediante la ironía, para descubrir ideologías y concepciones implícitas en su manera de plantearlo.

Recurrí al concepto de cronotopo —que define las huellas del tiempo en el espacio— porque el lugar y el tiempo son determinantes en la comparación. Tanto la

observación del tema como del estilo, dependen de su contexto para ser comprendidos. En otras palabras, para descifrar la ironía, es necesario atender primero el blanco de la misma. El amor es una relación comunicativa que se basa en la percepción del otro, por tal motivo, he tomado en cuenta nociones de M. Bajtín referentes a la espacialidad y el tiempo, definiciones de amor de las cuales parte su concepción dialógica, así como los apuntes desde el punto de vista lingüístico de V. Voloshinov que ayudan a esclarecer el modo en que opera la ironía, recurso estético que involucra no solamente una competencia verbal sino un contexto cultural y social específicos.

La manera en que los acontecimientos mundiales influyeron en todo el mundo se puede notar en la siguiente declaración de Ibarguengoitia, con la cual da respuesta acerca de sus creencias:

Las cosas han llegado a un punto en que el futuro de la humanidad tiene muchos más bemoles de los que tenía hace 30 años. Cuando yo era chico y terminó la Segundo Guerra Mundial, podía pensarse que la humanidad había hecho muchas cosas horribles pero que había una esperanza tremenda, porque a la larga, los buenos ganaban. Resulta que los buenos ganan, pero también son malos. Creo que el hombre es un animal rapaz. Es una bestia peligrosísima.¹⁹¹

La anterior cita revela una postura de desencanto que liga los sucesos históricos con un estado de descontento generacional, con frecuencia asociado con la ironía como un juego constante de escepticismo; expresa la postura de un escritor mexicano, lejano a un acontecimiento bélico que a Calvino afectó directamente, lo cual deviene en el estilo común mediante el cual expresan sus incredulidades. En este marco, su exposición del amor no tiene la forma de tratados morales ni de reflexiones pretenciosas sino de un muestrario de contradicciones que permite sonreír al lector, ya sea por el reconocimiento de las mismas en su vida o porque se apropia de la ironía y se pone al lado de los personajes. Las nociones

¹⁹¹ Entrevista realizada a J. Ibarguengoitia, en M. García Flores, *op. cit.*, p. 420.

de amor en los autores forman parte de la cultura, indispensablemente se detienen en un aspecto comunicativo básico y en un encuentro que requiere de espacio y tiempo determinados. Sus personajes son realistas en el sentido de que son personas comunes, con ocupaciones y estilo de vida reconocibles. De ahí se desprende la empatía que generan en el lector.

La ironía tiene diferentes posibilidades y efectos cuando se emplea en un discurso autobiográfico como el de Ibarguengoitia y cuando se hace en un discurso objetivado como el de Calvino. En Ibarguengoitia la reflexión proviene de la contradicción interna entre pasión y matrimonio, entre los hábitos de un mexicano educado en un catolicismo tradicional y un cosmopolita “donjuanesco” que traduce a su realidad formas liberales de relacionarse con las mujeres. Por su lado Calvino emplea la tipificación de los personajes, resumiendo verosímilmente la manera de actuar de cada uno de ellos, los construye empáticamente, mientras que Ibarguengoitia, al valerse de un trasfondo autobiográfico, se permite simular una increpación a sí mismo para increpar a los demás. En Calvino notamos que los personajes se reconocen en el otro y buscan el amor con sinceridad, lo que hace Ibarguengoitia, más bien parece liberarlo del rencor hacia las mujeres que representan su competencia en varios planos, desde el profesional hasta el erótico, estas circunstancias definen la actitud del amante hacia el amado y dan un tono diferente a los relatos.

La pretensiones de los autores parecen resumirse en dos: la de abrir interrogantes acerca del tema que observan y experimentan, y la de divertirse, mostrando que puede tomarse a la ligera un tema que ha pasado por varias etapas a lo largo de la literatura universal. El individuo continúa su vida a pesar de desencantos eróticos y el amor no termina sino que se transforma, esa parece ser la premisa. La base amorosa es ese anzuelo que describe Andrés el Capellán del siguiente modo: “el que se enamora queda cogido en

las cadenas del deseo y desearía coger a otra persona con su anzuelo [...] el cautivo del amor se esfuerza por atraer a otra persona con sus halagos y se afana cuando puede unir dos corazones diferentes con su lazo intangible.”¹⁹² Las dificultades para concretar relaciones son visibles en las nociones ideológicas que se plantean constantemente en los relatos: existe soledad, individualismo e incomunicación, sin embargo los personajes no cesan de recurrir al otro, sin importar qué tan interesante sea la novela que leen en la playa, su pasión por el trabajo en la oficina o su libertad para aventurar.

Más allá de la descripción de los hechos, los autores adoptan una manera de abordar el amor que permite la reflexión. No asumen el compromiso de decir que hay contradicciones profundas sino que comprometen al que lee a observar con cuidado y definir, hasta cierto punto, una transformación que ubica a la época contemporánea en una especie de adolescencia en la cual los individuos apenas inician a asimilar los sentimientos e ideologías que luchan entre sus aspectos público y privado. La libertad sexual, así como cualquier otra, requiere una capacidad de respuesta de quien la ejerce, las relaciones amorosas —por generalizarlas de algún modo— exigen de los personajes un diálogo de conciencias. Cuando esto no sucede, parece haber desigualdad de circunstancias y quien ensordece termina siendo sorprendido por el infortunio.

El amor es concebido por los autores dentro de un marco cultural amplio y realista, no es sólo la identificación de dos individuos sino que todo lo que está a su alrededor puede definir el éxito de la relación: la privacidad de los espacios a los que acuden, las amistades que los rodean, el dinero, la competencia profesional entre ellos, sus ideologías y clases sociales, etc. Amor e ironía, empatan en la circunstancia de que ambos requieren de un contexto específico dado para ser resueltos, como definición o aproximación que revela la

¹⁹² Andrés el Capellán, *Tratado de amor cortés*, p. 13.

cultura y como recurso estético hecho para descifrarse. La mitad del siglo XX, en este caso, permite reunir a estos autores, a partir de sus coincidencias y contrastes: Calvino inicia un proceso de constantes cuestionamientos estéticos hacia el neorrealismo, planteados en sus aventuras; Ibargüengoitia habla de sí mismo con desparpajo, no quiere ser como los otros intelectuales de su época. Saben que aspiran a valores nuevos y que la transición saca a flote las contradicciones de esas fronteras. Esta sensación derivada de la revolución sexual los hace observar cómo se está gestando el cambio, cómo resulta en la realidad.

Las nociones que emplean los autores critican el hecho de tener definiciones acabadas para sentimientos que pueden ser muy diversos y colocan a los personajes en diferentes situaciones. La relatividad del tiempo provoca que el amor sea visto de modo verosímil. Calvino está lejos de los aventureros, mirándolos desde la copa de los árboles, no aisladamente sino reconociendo generalidades humanas, mientras que Ibargüengoitia está cerca porque vivencia el amor aunque está lejos de sí mismo en el tiempo, eso le permite reír de lo que le ha pasado y sacar provecho de exponer sus infortunios para tomar venganza de las mujeres con quienes compite y para escarnecer a personajes de su época. Esta objetivación hace que puedan abordar, con el distanciamiento irónico, las situaciones que pudieron ser penosas o irritantes.

En la edición crítica de *El atentado y los relámpagos de agosto*, Villoro reúne las perspectivas de Ibargüengoitia y Calvino en la siguiente afirmación:

Ambos autores dieron un trato irónico al pasado. En *El barón rampante*, el protagonista sube a un árbol y ve el siglo XVIII desde una óptica distinta, individual, descreída [...] Calvino enfatizó aún más las limitaciones del punto de vista individual y se tomó en serio la metáfora de quien «anda por las ramas». [...] Ibargüengoitia comparte la idea de que toda visión de la historia es sesgada, forzosamente subjetiva, pero trabaja en otro registro [...] El narrador la ve desde lejos, consciente de que los hombres que se creen históricos no saben lo que hacen.¹⁹³

¹⁹³ J. Villoro en J. Ibargüengoitia. *El atentado. Los relámpagos de agosto*, p. XXXVIII.

La diferencia entre las obras de trasfondo histórico mencionadas y los presentes grupos de cuentos es fundamental: en esta ocasión no quieren retratar el pasado sino el presente más vívido, el de las relaciones humanas que no solamente observan sino experimentan. Quizá eso los inclina a hacerlo a través de un recurso empático. Las circunstancias de los personajes podrían resultar lastimosas, eso es muy claro con la pareja de esposos de Calvino que no pueden estar juntos a pesar de sus esfuerzos; en contraparte, Ibarguengoitia, presenta sus desventuras con sentido del humor y sarcasmo, muestra al hombre que quiere aprovechar cualquier ocasión para obtener sexo pero que también es capaz de perseguir a una mujer imposible durante años, ser su confidente y tratar de comprenderla sin ninguna recompensa.

Italo Calvino, a través de su documentada labor editorial, influía en jóvenes escritores italianos, dando un sesgo interesante al neorrealismo, mientras que Ibarguengoitia prefigura el estilo de la literatura de la Onda, antecede al descontento del 68 mexicano. Esta influencia es notoria en la perspectiva de Parménides García Saldaña, de Sergio Pitol y de varios contemporáneos suyos, en los cuales también se observa un tono irónico respecto de las normas sociales.

El hecho de comparar las presentes obras, permitió encontrar coincidencias en cuanto al tema y dos modos diferentes en que opera la ironía con base en la proximidad o alejamiento de su autor hacia sus héroes. También resultan importantes las diferencias entre el origen del género empleado en cada una de sus tradiciones literarias, aunque los cruces entre ambas culturas son determinantes, ya sea porque la época y los eventos del gran tiempo definen a individuos y sus posturas éticas y estéticas, o porque se trata de un tema como el amor al que casi nadie es indiferente.

Considero que la exposición estilística del tema es adecuada para la reflexión y es eficaz estéticamente, se aleja de idealizaciones para acercarse a la realidad concreta porque suceden en la absoluta cotidianidad. El recurso irónico es altamente empático, resulta eficaz, propositivo y esperanzador en su planteamiento: “sólo el amor, siendo todavía serio, quiere sonreír; es sonrisa y alegría que triunfan continuamente sobre la seriedad, borran los rasgos de la seriedad en las caras, vencen la amenaza del tono.”¹⁹⁴

¹⁹⁴ M. Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético*, p. 142.

Bibliografía

- ANDERSON Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. 3ª ed. Barcelona, Ariel, 1999.
- ARROYO, Francisco, *et. al.* *Ibargüengoitia a contrareloj* [sic]. México, Cámara de Senadores LX Legislatura, 2006.
- AZUELA Bernal, María Cristina. *Del Decamerón a las Cent Nouvelles nouvelles. Relaciones y transgresiones en la Nouvelle medieval*. México, UNAM, 2006.
- BAJTÍN, Mijail M. *Estética de la creación verbal*. 10ª ed. Tr. Tatiana Bubnova. México, Siglo XXI, 1999.
- (Pavel N. Medvedev). *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid, Alianza, 1994.
- *Problemas de la poética de Dostoievski*. 3ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Tr. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid, Taurus, 1989.
- BALLART, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Quaderns crema, 1994.
- BÁRBERI Squarotti, Giorgio. *Poesia e narrativa del secondo Novecento*. Milano, Mursia, 1978.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- BELLO Valdés, Mayerin. “Italo Calvino: el estupor de estar en el mundo” en *Palabras, poetas e imágenes de Italia. II Jornadas de estudios italianos. Cátedra Extraordinaria Italo Calvino*. Editoras, Franca Bizzoni y Mariapa Lamberti. México, UNAM, 1997.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y poética*. 8ª ed. México, Porrúa, 2000.
- BOOTH, Wayne. *Retórica de la ironía*. Madrid, Taurus, 1989.
- BOTTIGLIERI, Nicola. *Itinerarios de Italo Calvino*. Cassino, Universidad de Cassino, 2002.
- BRUNEL, Pierre, *et. al.* *Compendio de literatura comparada*. Tr. Isabel Vericat Nuñez. México, Siglo XXI, 1994.
- BUBNOVA, Tatiana. “El impostor ante el espejo: Ibargüengoitia y su interlocutor en *La ley de Herodes*” en *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. Ed. Sara Poot-Herrera. México, UNAM, 2000.
- CALVINO, Italo. *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*. Milano, Mondadori, 1996.
- *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*. Torino, Einaudi, 1987.
- *Gli amori difficili*. Milano, Mondadori, 1993.
- *Los amores difíciles*. Barcelona, Tusquets, 1990.

- *Los libros de los otros. Correspondencia (1947-1981)*. Tr. Aurora Bernárdez. Barcelona, Tusquets, 1994.
- *Por qué leer a los clásicos*. Tr. Aurora Bernardez. México, Tusquets, 1992.
- *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Tr. Gabriela Sánchez Ferlosio. Barcelona, Tusquets, 1995.
- *Romanzi e racconti*. Milano, Arnoldo Mondadori, 2004.
- *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela, 2002.
- CANTARELLA, Raffaele. *La literatura griega de la época helenística e imperial*. Buenos Aires, Losada, 1972.
- CASTAÑEDA Iturbide, Jaime. *El humorismo desmitificador de Jorge Ibarguengoitia*. México, Gobierno del estado de Guanajuato (Nuestra Cultura), 1988.
- CASTAÑÓN, Adolfo. *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I*. México, Lectorum, 2003.
- CATELLI, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona, Lumen, 1991.
- CURIEL Defossé, Fernando. *Elementos para un esquema generacional aplicable a cien años (aprox.) de literatura patria*. México, UNAM-IIF, 2001.
- DE ROUGEMONT, Denis. *Amor y occidente*. Tr. Ramón Xirau, México, Conaculta, 2001.
- DÍAZ Roig, Mercedes. *El romancero y la lírica popular moderna*. México, El Colegio de México, 1976.
- DIEZ de Urdanivia. *Cómo hablan los que escriben. 25 autores de la Lengua Española. Entrevistados por Fernando Díez de Urdanivia*. México, Edamex, 1996.
- DI BIASE, C. *Novecento letterario italiano: ricognizioni*. Napoli, Liguori, 1997.
- DOMENELLA, Ana Rosa. *Jorge Ibarguengoitia: la transgresión por la ironía*. México, UAM (Cuadernos Universitarios No. 45), 1989.
- DOMÍNGUEZ Michael, Christopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México, FCE, 2007.
- ESTÉBANEZ Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1999.
- FERRATER Mora, José. *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires, Editorial sudamericana, 1975.
- FERRO Gay, Federico. *Breve historia de la literatura italiana*. 2ª ed. México, Porrúa, 1981.
- FRENZEL, Elisabeth. *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid, Gredos, 1976.
- GARCÍA Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier. *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*. 3ª ed. Madrid, Cátedra, 1999.
- GARCÍA García, Juan Carlos. "El humor: sobre lo trivial y lo trascendental" en *Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica: Celebrado en Sevilla 3-5 de diciembre, 1990: describir, inventar, transcribir el mundo*. Vol. 1. Madrid, Visor-Asociación Española de Semiótica, 1992.
- GARCÍA Olvera, Francisco. *Antrophos. El misterio del hombre*. México, UNAM, 1995.

- GARCÍA, Salvador. "Ibargüengoitia: 25 años después. Entrevista con Joy Laville" en *La Jornada semanal*. No. 721, 28 de diciembre de 2008.
- GUGLIELMI, Guido. *Ironia e negazione*. Torino, Einaudi, 1974.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona, Tusquets, 2005.
- GURMÉNDEZ, Carlos. *Estudios sobre el amor*. 2ª ed. Bogotá, Anthropos, 1992.
- HADATTY, Yanna. *La ciudad paroxista. Prosa Mexicana de vanguardia (1921-1932)*. México UNAM-IIF, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*. Chicago, University of Illinois, 2000.
- Italo Calvino. Nuevas visiones*. Coord. María J. Calvo y Franco Ricci. La Mancha, Universidad de Castilla, 1997.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge. *El atentado. Los relámpagos de agosto*. Edición crítica de Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega. Madrid, ALLCA XX, 2002.
- *Ideas en venta*. México, Joaquín Mortiz, 1997.
- *La ley de Herodes*. México, Joaquín Mortiz, 2003.
- "Los papeles de Amaral. Del cuaderno de Jorge Ibargüengoitia (Apuntes)". *Letras Libres*. Noviembre 2003.
- "Memorias de novelas". *Vuelta*, abril 1979, Num. 29.
- KOLONTAY, Alejandra. *La historia del amor*. México, Publicaciones Cruz, 1979.
- LAVILLE, Joy, et.al. "Jorge Ibargüengoitia. Llevaba el sol adentro". *Vuelta*, marzo 1985, Num. 100.
- LEAL, Luis. *Breve historia del cuento mexicano*. 3ª ed. México, UNAM, 2010.
- LEÑERO, Vicente. *Los pasos de Jorge*. México, Joaquín Mortiz (Cuadernos de Joaquín Mortiz), 1989.
- LUTI, Giorgio. *La literatura italiana del Novecento*. Roma, Riuniti, 1998.
- MARAVALL, José Antonio. *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*. Madrid, Taurus, 1986.
- MUNGUÍA Zatarain, Martha Elena. *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*. México, El Colegio de México, 2002.
- "La risa y el humor. Apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana" en *Acta poética*. No. 27-1, Primavera 2006.
- Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*. Selección, prólogo y notas de Mercedes Díaz Roig y María Teresa Miaja. Ilustraciones de Iliana Fuentes. 2ª ed. México, El Colegio de México, 2007.
- OCHOA Santos, Miguel G. *Realidad, lenguaje y ficción literaria. Calvino, Pasolini y la neovanguardia italiana*. México, Eón, 2013.
- ONTAÑÓN de Lope, Paciencia. *El donjuanismo en las novelas de Galdós y otros estudios*. México, UNAM, 1993.
- ORLANDINI, Alberto. *El enamoramiento y el mal de amores*. 2ª ed. México, FCE, 2012.
- ORTEGA y Gasset, José. *Estudios sobre el amor*. México, Fontamara, 2009.

- OTTAVI, Antoine. *La literatura italiana contemporánea*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta al laberinto de la soledad*. 2ª ed. México, FCE, 1995.
- *La llama doble. Amor y erotismo*. México, Seix Barral, 1993.
- PEREIRA, Armando. *Diccionario de literatura mexicana siglo XX*. 2ª ed. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2010.
- *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo 1947-1968*. México, UNAM-IIF, 2006.
- PÉREZ Martínez, Herón. *Refrán viejo nunca miente. Refranero mexicano*. México, El Colegio de Michoacán, 1994.
- PITOL, Sergio. *El arte de la fuga*. México, Era, 2010.
- PORTILLA, Jorge. *Fenomenología del relaxo y otros ensayos*. México, FCE, 1984.
- PULLINI, Giorgio. *La novela italiana de la posguerra (1940-1965)*. Tr. José-Miguel Velloso. Madrid, Guadarrama, 1969.
- RORTY, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona, Paidós, 1991.
- ROSSI, Annunziata. *El mal de vivir. Ocho narradores y un poeta del siglo XX*. México, UNAM-Aldvs, 2011.
- *El relato del Renacimiento italiano*. México, UNAM, 2007.
- SEGRE, Cesare. *La letteratura italiana del novecento*. Roma, Laterza, 1999.
- SILVA, Hernan, et. al. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*. México, UAM, 1992.
- SINGER, Irving. *La naturaleza del amor*. México, Siglo XXI, 1992.
- SPANG, Kurt. *Géneros literarios*. Madrid, Síntesis, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. "El origen de los géneros" en *Teoría de los géneros literarios*. Comp. Miguel Garrido Gallardo. Madrid, Arco/Libros, 1988.
- TORRES, Vicente Francisco. "Nueva visita a Jorge Ibarguengoitia" en *Tema y variaciones de literatura*, no. 31, Semestre II. México, UAM, 2008.
- TREJO, Ignacio. *Lágrimas y risas (La narrativa de Jorge Ibarguengoitia)*. México, UNAM, 1997.
- UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Buenos Aires, Losada, 2003.
- VOLOSHINOV, Valentín N. *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*. Tr. Tatiana Bubnova. Madrid, Alianza, 1992.
- VOSSLER, Karl. *Historia de la literatura italiana*. 3ª. Tr. Manuel de Mantoliu. Barcelona, Labor, 1925.
- WEISSTEIN, Ulrich. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Planeta, 1975.
- ZAVALA, Lauro. *Teorías del cuento I. Teoría de los cuentistas*. 2ª ed. México, UNAM, 2008.
- *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*. 2ª ed. México, UNAM, 2008.

ZÚÑIGA, Dulce María. *Intertextos. Calvino-Borges-Fuentes*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1989.

----- *La novela infinita de Italo Calvino*. México, CNCA, 1991.