

Lo grotesco: fisura y disidencia

Análisis de lo grotesco en la obra de Roberto Arlt y Silvina Ocampo

Lluís Bastida Vergés

TESI DOCTORAL UPF / 2020

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Domingo Ródenas de Moya

DEPARTAMENT D'HUMANITATS



Chief among these motives was the overwhelming idea of the great whale himself. Such a portentous and mysterious monster roused all my curiosity. Then the cold and distant seas where he rolled his island bulk; the undeliverable, nameless perils of the whale; these, with all the attending marvels of a thousand Patagonian sights and sounds, helped to sway me to my wish. With other men, perhaps, such things would not have been inducements; but as for me I am tormented with an everlasting itch for things remote. I love to sail forbidden seas, and land on barbarous coasts. Not ignoring what is good, I am quick to perceive a horror, and could still be social with it —would they let me— since it is but well to be on friendly terms with all the inmates of the place one lodges in.

By reason of these things, then, the whaling voyage was welcome; the great flood-gates of the wonder-world swung open, and in the wild conceits that swayed me to my purpose, two and two there into my innermost soul, endless processions of the whale, and, mid most of them all, one grand hooded phantom, like a snow hill in the air.

Herman Melville, *Moby-Dick: or, The Whale* (1851: 98)

Agradecimientos

Siempre me ha sorprendido la tendencia a separar los agradecimientos de las dedicatorias (pues, en el fondo, ¿no es toda muestra de gratitud un pequeño homenaje?). Sirvan, estas pocas palabras, más llenas de involuntarias ausencias que de menciones, para agradecer la ayuda, el apoyo y mi gratitud durante los últimos años.

A mi familia, en primer lugar, por ser apoyo cuando todo parece angosto; a mi familia, de nuevo, porque darles las gracias una vez no bastaba.

A mis compañeros y amigos, que están allí incluso en la ausencia. A todos ellos (a los que se fueron y a los que llegaron), agradeceros vuestra compañía. Gracias por estar más presentes que nunca cuando nos obligaron a cerrar puertas y ventanas. Un abrazo a Paula, por haber sido constancia en mi inconstancia.

Un recuerdo especial, en este viaje, a Belén y a Marta (y a Juan, claro); con quienes aprendí a compartir, entre otras cosas, el amor por las llamas. Asimismo, también quiero aprovechar para recordar (¿cómo olvidarme de ellos?) a mis piratas favoritos, guerreros todos ellos, por las locuras que todavía nos quedan por vivir («Irom from ice!»).

Un saludo, también, a mis compañeros de doctorado en la Universitat Pompeu Fabra... Qué lejos parece quedar el inicio de este extraño viaje. Gracias por compartir vuestras impresiones y ayudarme a sobreponerme a la absurdidad de empujar esta roca.

Durante el transcurso de esta tesis, pude disfrutar de una estancia de investigación en la Universidad de Buenos Aires gracias al apoyo del programa de becas del Banco Santander. No quisiera olvidarme de agradecer a los profesores Noé Jitrik, Eduardo Romano, Sylvia Saítta, Laura Juárez, Fabio Espósito y Rocco Carbone por encontrar un momento para brindarme su ayuda y sus impresiones. Agradecer, también, a Ernesto Montequin por compartir su atento conocimiento de Silvina Ocampo y por descubrirme la biblioteca de Villa Ocampo.

No quisiera terminar sin agradecer al profesor Domingo Ródenas su acompañamiento durante estos años en la elaboración de esta tesis. Sus observaciones y comentarios han sido indispensables para la redacción de este documento.

Resumen

La presente investigación nace de la voluntad de estudiar la categoría estética de lo grotesco en la literatura rioplatense en el siglo XX. Para ello, partimos de un estudio histórico y teórico que pretende dar cuenta de los muchos significados que ha adoptado lo grotesco; hecho que ha dificultado, en ocasiones, su distinción con otras categorías. Aplicaremos nuestras conclusiones teóricas al análisis práctico de dos autores que, si bien parecen no compartir mucho entre ellos, sí dibujan las dos líneas del grotesco en el siglo XX: el «grotesco social» y el «grotesco fantástico». Del primer autor, Roberto Arlt, nos interesaremos por el discurso de la violencia (prestando mucha atención al rol de los narradores), el interés por la técnica y la creación (así como el trabajo) y la escenificación teatral (principalmente, a través de la mentira y el engaño). Del segundo, Silvina Ocampo, nos preguntaremos por la participación de lo grotesco en la relación niño-adulto (dos esferas que se rechazan mutuamente), en la inclusión de lo sobrenatural en sus relatos (hecho que provoca un punto de contacto con lo fantástico) y la carnavalización (máscaras, disfraces, locos...). Son pocos los estudios que conecten directamente a estos autores con el grotesco y creemos que este es un discurso polifacético capaz de explicar numerosos elementos que caracterizan, ya no solo sus narraciones, sino el desarrollo de una estética transgresora.

Abstract

The current research emerges from the need of studying the aesthetic of the grotesque in the rioplatense literature in the 20th century. In order to do this, we start with an historical and theoretical study with the purpose of recollecting all the different meanings that the grotesque has taken along the years; a fact that has made it difficult to distinguish from other categories. We will apply our theoretical conclusions to the practical analysis done by two authors who, even though they do not seem to share much between them on a first glance, draw the two lines of the grotesque in the 20th century: the «social grotesque» and the «fantastic grotesque». From the first author, Robert Arlt, we are interested in the discourse of violence (paying close attention to the role of the narrators), the interest in the technique and inventions (and its relationship

with work) and the theatrical content (mainly through the use of lies and wiles). From the second author, Silvina Ocampo, we look at the presence of the grotesque in the child-adult relationship (two spheres that mutually reject each other), the inclusion of the supernatural elements in her stories (which causes a point of contact with the fantastic) and the carnivalization (masks, costumes, madness, ...). There are not many studies that directly connect these authors with the grotesque, and we believe that this is a multifaceted discourse capable of explaining numerous elements that characterize, not only their narratives, but the development of a transgressive aesthetic.

Índice

Introducción. Una ciudad sin crimen.....	1
--	---

I PARTE

Lo grotesco

1. La configuración de lo grotesco	7
1.1. Grotesco: origen y evolución.....	7
1.2. Las categorías negativas y el interés por lo oculto	28
1.3. Teoría y análisis en el siglo XX.....	46
1.3.1. Asedios teóricos de lo grotesco	55
1.4. Algunas propuestas de análisis	88
1.4.1. Dos mundos en diálogo	90
1.4.2. Irregularidad y transgresión. Lo sobrenatural	94
1.4.3. Degradación e inversión	99
1.4.4. Márgenes. El detalle y la violencia.....	108
1.4.5. Ensayo de una definición.....	117

II PARTE

Análisis literario de lo grotesco

2. Breve recorrido por lo grotesco en la literatura rioplatense	123
2.1. Un caso particular: el grotesco criollo.....	137

3.	Roberto Arlt y el grotesco social	153
3.1.	Episodios de violencia extrema	171
3.1.1.	La naturalidad y la monstruosidad	174
3.1.2.	La indeterminación de los narradores.....	187
3.2.	La imaginación	205
3.2.1.	La producción como ascenso y el trabajo como liberación.....	207
3.2.2.	El inesperable vínculo entre fantasía y realidad	220
3.3.	La teatralidad y la farsa.....	232
3.3.1.	Breve repaso a la obra teatral de Roberto Arlt	234
3.3.2.	La magia del Astrólogo. La simulación	243
3.3.3.	Los personajes femeninos.....	255
4.	Silvina Ocampo y el grotesco fantástico	263
4.1.	El mundo infantil	278
4.1.1.	Incomunicación	286
4.1.2.	Rebelión y manipulación.....	291
4.1.3.	A propósito del tiempo. ¿Una nueva infancia?	298
4.2.	Lo fantástico y lo grotesco.....	307
4.2.1.	El doble como ejemplo de la transgresión fantástica	309
4.2.2.	La naturalización de lo sobrenatural.....	319
4.3.	El carnaval	337
3.3.1.	La construcción de la identidad	339
3.3.2.	El anonimato y el disfraz	350
3.3.3.	La fiesta, la enfermedad y la locura.....	357
	Conclusiones. La resistencia	367

Apéndice A.....	377
Apéndice B	399
Bibliografía.....	419
Fuentes primarias.....	419
Teoría y estética de lo grotesco	421
Bibliografía general	434
Documentos lexicográficos	460
Lista de ilustraciones	469

Abreviaturas

Roberto Arlt

Novelas

El juguete rabioso (1926): *JR*

Los siete locos (1929): *SL*

Los lanzallamas (1931): *LL*

El amor brujo (1932): *AB*

Cuentos completos

El jorobadito (1933): *EJ*

El criador de gorilas (1941): *CG*

Otros cuentos: *OC*

Teatro completo: TC

Silvina Ocampo

Cuentos completos I

Viaje olvidado (1937): *VO*

Autobiografía de Irene (1948): *AI*

La furia (1959): *LF*

Las invitadas (1961): *LI*

Cuentos completos II

Los días de la noche (1970): *DN*

Y así sucesivamente (1987): *YAS*

Cornelia frente al espejo (1988): *CFE*

La naranja maravillosa (1977): *NM*

Introducción. Una ciudad sin crimen

En el año 1973, Ursula K. Le Guin, habiendo ya escrito los tres primeros libros de su celebrado ciclo *Terramar*, publicó un extraño cuento titulado «The Ones Who Walk Away from Omelas». Extraño, decimos, porque el lector no se encontró con una narración al uso; extraño, repetimos, porque se incitaba al mismo lector a decidir las particularidades del mundo que se describía. Omelas es una ciudad majestuosa donde sus ciudadanos no conocen ni la tristeza ni la desdicha. Allí no existe el crimen y toda la comunidad se encarga de educar a los niños. En su descripción, Le Guin, más que explicar, sugiere: «Smiles, bells, parades, horses, bleh. If so, please add an orgy. If an orgy would help, don't hesitate» (Le Guin 1973: 115-116). La estrategia narrativa es muy clara: invitar al lector a que forme parte de este mundo. Narrador y lector construyen Omelas, casi como si ambos fueran unos ciudadanos más de tan espléndido lugar.

Pero hay algo más: «Then let me describe one more thing» (Le Guin 1973: 117).

En un sótano vive un niño encadenado. Solo, marginado y castigado; vio, en su día, la luz del sol. Platón representó el conocimiento con la salida de la cueva y la posibilidad de descubrir un mundo que revelaba una realidad que iba mucho más allá de las misteriosas sombras que, hasta entonces, habían limitado la comprensión de los presos (*República* VII, 514a-518b). La criatura de Le Guin, no obstante, vivió en el exterior y fue sentenciado al exilio de la cueva. Allí, decía Platón (517a), los primeros exploradores serían asesinados cuando intentaran explicar a sus compañeros de celda que las sombras que veían no eran nada en comparación con los colores del exterior. Esa fue la condena a Sócrates. El niño de Le Guin, no obstante, sería forzado a vivir en unas condiciones deplorables¹. La felicidad y majestuosidad de Omelas dependen de su tristeza: si alguien le liberara, la ciudad perecería. «Those are the terms» (Le Guin 1973: 119). Todo Omelas conoce su existencia: todo Omelas conoce las normas («there may

¹ «In the room a child is sitting. It could be a boy or a girl. It looks about six, but actually is nearly ten. It is feeble-minded. Perhaps it was born defective, or perhaps it has become imbecile through fear, malnutrition, and neglect. It picks its nose and occasionally fumbles vaguely with its toes or genitals, as it sits hunched in the corner farthest from the bucket and the two mops. It is afraid of the mops. It finds them horrible. It shuts its eyes, but it knows the mops are still standing there; and the door is locked; and nobody will come. The door is always locked [...]. It is so thin there are no calves to its legs; its belly protrudes; it lives on a half-bowl of corn meal and grease a day. It is naked. Its buttocks and thighs are a mass of festering sores, as it sits in its own excrement continually» (Le Guin 1973: 117-118).

not even be a kind word spoken to the child» [Le Guin 1973: 119]). En ocasiones, recibe visitas. Al verlo, muchos sienten rechazo; otros, odio; casi todos ellos, impotencia. Algunos, incapaces de soportar esa carga, deciden abandonar la ciudad. No lo liberan, pero sí se alejan de esa víctima cuyo sufrimiento permite la felicidad a los demás.

«The Ones Who Walk Away from Omelas», como comenta su autora, es una variación de un tema de Dostoievski y de William James (Le Guin 1973: 112-113): la kafkiana condena a un inocente para garantizar un bien mayor. Puede sorprender la elección de esta historia para encabezar un trabajo sobre lo grotesco. En cierto modo, introduce su principal problemática. Algo se ha roto. Es una idea que subsiste en distintas aproximaciones a lo grotesco y que va más lejos de la extravagancia o la irregularidad con las que el DRAE (2014) define esta palabra. El grotesco es una categoría estética que combina el humor y el miedo. Es, creemos, un intento de abandonar toda linealidad de nuestro entorno y sumergirnos en un estado de oscuras pasiones y juicios controvertidos. Como veremos en las próximas páginas, su origen terminológico queda emparentado con la cueva. Allí es donde —simbólicamente— encontramos al niño de Le Guin y allí es donde algunos ciudadanos deciden bajar para ver, con sus propios ojos, un cuerpo marcado con las cicatrices de la desgracia y que es la fuente de su felicidad. Le golpean, le insultan: no quieren hacer otra cosa. Sienten remordimientos, cierto, pero también felicidad. Alegría y terror, en este cuento, son vasos comunicantes que dependen el uno del otro. Omelas es un mundo maravilloso, pero asentado en las bases de un controvertido dilema: ¿vale la felicidad el precio de la destrucción? La respuesta, para lo grotesco, es un rotundo «sí». Y no solo eso: al responder, dibuja, en su rostro, una sonrisa macabra.

La presente tesis debe entenderse como parte de una preocupación sobre la comprensión del humor y de los límites con los que, en ocasiones, pretende reducirse su contenido crítico y reflexivo. El humor (la risa en general) no es una reacción afable, sino la prueba más evidente del desequilibrio de aquello que nos rodea. La inseguridad, la incomodidad o la contrariedad son claros síntomas, como queremos analizar en las próximas páginas, de que algo ha dejado de funcionar. Reír es comprender que nos hacemos pequeños cuando todo se hace grande; es entender que no hay límites en ese mundo que hemos nombrado, una y otra vez, para justificar nuestra supuesta

comprensión. Algo se nos escapa. Sigmund Freud propuso que el chiste, en su vertiente hostil, encontraba el placer y la satisfacción al romper con las expectativas y las normas (Freud 1905: 90-91). Con la risa, hacemos visible aquello que reprimimos. Con lo grotesco, precisamos, invocamos aquello que queremos descartar. Por ello, para intentar dar prueba de esta estética, hemos querido estudiar lo grotesco desde un punto de vista teórico. En el primer capítulo abordaremos su concepción y evolución terminológica, lo que nos llevará a analizarlo en relación con otros conceptos (como sucede con el barroco y la caricatura) y examinar sus primeros usos y definiciones. Esta suerte de «viaje» nos conducirá al siglo XX, donde la bibliografía teórica sobre el grotesco es cuantiosa. Con su comprensión, ensayaremos nuestra propia definición, subrayando, especialmente, aquellos aspectos que nos volveremos a encontrar en el segundo bloque del trabajo.

Para el corpus práctico, hemos elegido la obra narrativa de Roberto Arlt y Silvina Ocampo. Como veremos, los dos autores proponen una literatura disímil, con lo que, al menos en un primer momento, puede resultar chocante la elección de estos dos escritores. En nuestro caso, optamos por su estudio después de observar, al inicio de esta investigación, un elemento de fatalismo en la obra de Silvina Ocampo que se servía del humor. Lo grotesco. Al ponerle nombre, nuevas dudas aparecieron: ¿lo grotesco se limitaba a la explicación terrible (a ratos onírica y a ratos fantástica) que caracterizaba la obra de Silvina Ocampo? ¿Era posible incorporar otras miradas? Nuestro estudio nos llevó a constatar una construcción particular del grotesco en la literatura argentina del siglo XX y a seleccionar, por su fuerza expresiva y por la singularidad de su obra, a Roberto Arlt. Sus ciudades, repletas de actos violentos naturalizados o de perversos personajes que solo ansían huir, abría un nuevo horizonte de posibilidades para analizar lo grotesco. No queríamos iniciar un estudio comparativo de la obra de Arlt y Ocampo: solo queríamos constatar que lo grotesco es una estética polifacética y que se encuentra en distintas tradiciones, momentos históricos y espacios. La elección de estos dos autores, por lo tanto, era interesante porque nos ofrecía dos miradas distintas.

La distinción por parte de Bajtín y de Kayser de dos grotescos distintos en el siglo XX nos animó a proseguir nuestra investigación tomando como referencia los caminos de Arlt (que podría mostrar el funcionamiento del llamado «grotesco satírico») y de Ocampo (en su caso, el conocido como «grotesco fantástico»). Más que buscar

similitudes estilísticas entre nuestros dos autores o recalcar su preferencia por tratar temas «oscuros» (canibalismo, violación sexual, alienación, relación problemática niño-adulto...), nuestro propósito será demostrar la prevalencia de un registro grotesco que, desde distintos ángulos y posiciones, muestra sus caras. De ahí que sea tan interesante que Roberto Arlt y Silvina Ocampo cuenten con libros tan divergentes y que parezcan compartir tan poco. No obstante, si entendemos que ambos autores se enfrentan a la noción de cotidianidad y de tradicional, veremos que los dos se preocupan por la representación de nuestros miedos y la aceptación (o descripción) de una realidad, cuanto menos, incómoda. La selección de estos escritores está basada, fundamentalmente, en dos criterios: el primero consiste en dar preeminencia a autores cuyas obras pueden haber recibido un estudio crítico menor; mientras que el segundo se apoya en la existencia de un elemento de fatalismo o determinismo en los mundos representados. Los dos autores, extravagantes, escapan de las líneas canónicas (aunque quizás, ya lo veremos más adelante, no sea del todo así) y construyen una obra singular. Nuestra voluntad será, pues, vincularla con lo grotesco y, desde este marco, examinarla como una creación original y reveladora. Consideramos que la mejor forma de hacerlo será a partir de esta estructura en la que iremos integrando el análisis de Roberto Arlt y Silvina Ocampo. Estableceremos, cuando sea oportuno, relaciones entre ellos, pero nuestro propósito es analizar su obra narrativa y vislumbrar los distintos acercamientos a lo grotesco.

Contextualizaremos estos trabajos acercándonos a otros autores que compartan esta mirada o que planteen discursos análogos. Que propongan, en definitiva, una mirada crítica hacia la realidad que nos rodea y un gusto por lo inquietante y lo absurdo. Nos preguntaremos por la cotidianidad, ya sea en su relación con lo aparentemente imposible y sobrenatural o en la descripción de unas lógicas opresivas de producción y trabajo. Escudriñaremos aquellos elementos que funden y confunden las normas que creíamos bastiones: nos acercaremos a unas fuerzas cuya lógica ni entendemos ni comprendemos. Pero las reglas son claras: «The terms are strict and absolute» (Le Guin 1973: 119). *Dura lex, sed lex*. Siendo la causa de la felicidad de Omelas, se aparta al niño encadenado por ser la nota discordante de tanta dicha. Se lo esconde en un oscuro sótano donde no corrompa, con su presencia, la ciudad. Y precisamente allí, bajo tierra, lejos de la luz y del tiempo, empieza nuestro viaje.

I PARTE

Lo grottesco

1. La configuración de lo grotesco

1.1. Grotresco: origen y evolución

Cuenta Suetonio en *Vida de los doce césares* (libro VI) que el emperador Nerón, durante el incendio de Roma del año 64, tocaba la lira mientras la ciudad se hundía: «Mientras contemplaba este incendio desde la torre del Mecenas, Nerón, transportado de gozo “por la belleza de las llamas”, según sus propias palabras, cantó *La toma de Ilión* vestido con su traje de actor» (*Nerón* VI, 38.2). Dejó que el fuego quemara la ciudad, pues sentía cierto placer en la destrucción de su hogar: se maravillaba, desde la azotea, de la incontrolable naturaleza destructora. Este episodio es recordado por diversos autores y ha logrado insertarse en el imaginario popular: la locura de un hombre que contemplaba la belleza catastrófica del fuego mientras arrancaba unas bellas notas a su lira. Un hombre que, cuenta Dion Casio (*Historia Romana* LXIIb, 13.1-16.2), envidiaba a Príamo por haber visto Troya destruida y que ordenó, como también relata Suetonio (*Nerón* VI, 38.1), prender la ciudad. Ahora bien, quizás no fue más que un rumor. Tácito (*Anales* XV), hablando del incendio, sostiene que el emperador ni siquiera se encontraba en Roma:

Nerón, que en aquel momento se hallaba en Anzio, no volvió a la Ciudad hasta que el fuego se acercó a su casa [...]. Se había extendido el rumor de que, en el mismo momento en que ardía la Ciudad, Nerón se había subido al escenario que tenía en su casa y se había puesto a cantar la destrucción de Troya, comparando las desgracias presentes a los viejos desastres (*Anales* XV, 39).

Roma quedó consumida. De las cenizas de la *Domus Transitoria*², Nerón levantó un nuevo palacio: la *Domus Aurea*. Ostentosa e inconclusa, Trajano la tapó y dejó que cayera en el olvido³. Tendrían que pasar trece siglos hasta que fuera encontrada. En su

² «Pero en ningún asunto gastó tanto como en sus construcciones, pues edificó una casa que llegaba desde el Palatino hasta las Esquilias y a la que llamó primero “Transitoria” y luego, después que fue consumida por un incendio y restaurada, “Dorada”» (Suetonio: *Nerón*, VI, 31.1). Suetonio describe el lujoso palacio de Nerón y algunas de sus extravagancias (una estatua suya de más de ciento veinte pies de altura, habitaciones forradas de oro, un sistema de tubos en los comedores para rociarlos de pétalos o esparcir perfumes...) y menciona que Nerón, al acabar las obras, sentenció que «por fin había empezado a vivir como un hombre» (Suetonio: *Nerón*, VI, 31.2).

³ Trajano pretendía construir allí sus termas, con lo que el inacabado palacio que hizo levantar Nerón quedó oculto, protegido y soterrado: «La Domus Aurea servit ensuite de fondations aux thermes monumentaux que se fit construire Trajan, sur la base des plans qu'en dressés Rabirius, l'architecte de Domitien. L'empereur fit élever des murs supplémentaires pour consolider les substructions de ses

interior se descubrieron unos motivos pictóricos que recibieron el nombre de *grottesche* (grutesco en español) en honor a la cueva (la gruta) con la que se identificaba al redescubierto palacio⁴.

El grutesco es un ornamento pictórico que se caracteriza por la unión y combinación de elementos dispares, como ocurre con una representación híbrida de una figura perteneciente a distintos órdenes naturales (véase apéndice A. 1-2)⁵. Se rompe con cualquier norma lógica y se es incapaz de poner freno a la imaginación: cuerpos humanos que emergen de candelabros o plantas, animales híbridos, criaturas que ignoran la ley de la gravedad... Todos los artistas y contemporáneos que bajaron a verlas quedaron sorprendidos por unas mezclas que acentuaban la exageración y el desequilibrio: eran otra forma de clasicismo (Connelly 2012: 77). Por eso, durante el Renacimiento se imitaron las imágenes encontradas en el palacio de Nerón, que fueron muy populares en el siglo XVII. Peter Thronton (1991) señaló como rasgos identificativos su estructura aleatoria y la capacidad de desarrollarse en cualquier dirección (41). Según Michael Squire (2013), lo que distinguía a los grutescos de otros conjuntos pictóricos eran los colores vivos (las esculturas clásicas habían perdido su cromatismo, con lo que se las identificaba únicamente por su blanco marmóreo) y, por supuesto, el ornamento fantasioso (450). Eran, sin duda, unas decoraciones llamativas. Elisheva Rosen (1991) escribe que lo que invitó a los artistas renacentistas a reproducir estos ornamentos (caracterizados por su propensión a lo informe y a lo deforme [27]) fue la novedad y la originalidad, así como la legitimidad intelectual clásica —en tanto que los ornamentos eran parte de una antigüedad redescubierta— (12). En un sentido análogo, Pedro Azara (1990) comenta que la particularidad de los ornamentos fue su «radical innovación» (50): mientras pintores como El Bosco caricaturizaban su entorno, aquellos que imitaron los grutescos creaban híbridos sin seguir otro modelo que su imaginación (51). O lo que es lo mismo: mientras El Bosco deforma, exagera y transforma la realidad; los grutescos surgen de la inventiva del artista. André Chastel

thermes et fit combler une bonne partie des salles à l'aide des débris de l'incendie de 64, qui gisaient encore dans la ville. C'est ainsi que la Domus Aurea devint souterraine» (Dacos 1969: 8-9).

⁴ Plinio el Viejo, nos recuerda Harpham (1982: 29), puso nombre al artista: «Another recent painter was Famulus, a dignified and severe but also very florid artist [...]. Famulus used to spend only a few hours a day in painting, and also took his work very seriously, as he always wore a toga, even when in the midst of his easels. The Golden House was the prison that contained his productions, and this is why other examples of his work are not extant to any considerable extent» (*Historia natural* XXXV, XXXVII.120).

⁵ A partir de este momento, nos remitiremos de este modo al apéndice A, constituido por una selección de imágenes artísticas vinculadas a nuestra investigación. El valor numérico indicará la numeración de la referencia en ese mismo apéndice.

(1988) consideró que la *charme irrésistible* por estos grutescos radicaba en su composición (25): en primer lugar, negaban el espacio y fusionaban elementos distintos (un mundo híbrido sin fronteras rígidas); en segundo lugar, rechazaban la gravedad y demás leyes naturales y proliferaban combinaciones insolentes (desequilibrio y exageración).

Más adelante ya irá adoptando significados de sátira o extrañez, pero, en el siglo XVI, hablar de grutesco es hacer referencia a unas pinturas que mezclan órdenes y se oponen al ideal clásico de belleza. Fueron, sin duda alguna, imágenes polémicas. Eran creaciones atractivas, sí, pero los autores clásicos, que también las habían conocido, censuraban todo aquello que se alejaba de la mimesis aristotélica. Vitruvio, en *De architectura* (VII, 5), defiende que la pintura debe encarnar fielmente la realidad («es la representación de una cosa que existe o puede existir» [Vitruvio VII, 5: 182]) y descarta la «moda ilógica» (Vitruvio VII, 5: 183) de incorporar figuras inexistentes y que contradicen el sentido común⁶. Desdice de aquellos que encuentran placer en estas representaciones: la pintura solo debe encargarse de la verdad (esto es, de representar lo real) y no debería retratar figuras monstruosas. Esta «falsa manera de pintar», concluye Vitruvio, ha conseguido imponerse tanto por su sencillez (en contraste con el esmerado trabajo de los antiguos) como por su falsedad (no es una representación veraz de la realidad, sino una construcción caracterizada por colores vivos que pretenden dar una sensación de lujo). Como acabamos de ver, Squire (2013) caracterizó los grutescos por estos dos elementos: los colores y la fantasía creadora (450). Es, justamente, aquello que Vitruvio rechaza: el exceso (se prioriza una imagen llamativa que, más que preocuparse por la representación de la realidad, hace gala de la ostentación) y la fantasía (todo aquello que no puede existir en la realidad). Su objeción, en la que claramente se refiere a unas representaciones similares a los grutescos, coincide con la postura de Horacio (según Gombrich [1979], ambos sienten una «exasperated helplessness» [256] frente a un híbrido cuyas dos naturalezas son inseparables e

⁶ «¿Cómo, en efecto, una caña puede en realidad sostener un techo, o un candelabro un frontón con sus ornamentos, o un tallito tan frágil y tan flexible mantener una figurita sedente, o cómo de raíces y de tiernos tallos pueden nacer unas veces fibras, y otras figuras con dobles bustos, por una parte de animales y por otra de seres humanos?» (Vitruvio VII, 5: 183).

incomprensibles). En *Epístola a los Pisones* (la famosa *Ars Poetica*), Horacio se muestra muy crítico con aquellas composiciones que exceden la libertad creativa⁷:

Si a una cabeza humana un pintor quisiera unir un cuello de caballo y, juntando miembros de toda especie adornarlos con plumas de distintos colores, de manera que una mujer hermosa de medio cuerpo arriba terminara en un pez horriblemente disforme, invitados a contemplar tal figura, ¿contendríais la risa, amigos? (Horacio: *Epístola a los pisones*, vv. 1-5).

Tanto Vitruvio como Horacio habían rechazado este tipo de composiciones por su absoluta libertad y falta de racionalidad. Como apunta Gombrich (1979), lo que censuraban no era la monstruosidad, sino la deliberada creación imposible (256). Los artistas renacentistas, que conocieron tanto estos textos como los grutescos, decidieron reproducir estos ornamentos. Vasari (1945a) los describió como «una especie de pintura licenciosa y satírica» (70), que es el título que André Chastel (1988) utiliza en el segundo capítulo de *La grottesque* («una pittura licenziosa e ridicola» [19]). Es cierto que Vasari habla de las «extravagancias de la naturaleza» y los «abortos de monstruos» (Vasari 1945a: 70) que pintaban los artistas de acuerdo con sus fantasías o caprichos (representaciones inverosímiles), pero no duda en resaltar el componente de libertad que hay en estas creaciones. Vitruvio, como hemos visto, los había condenado por su irregularidad, pero Vasari, en cambio, llega a celebrarlos: «son obras alegres y dignas de verse» (70). Horacio estaba de acuerdo en que un artista representara aquello que quisiera, pero pedía que su obra se ajustara a unos parámetros: la unidad y la simplicidad (*Epístola a los Pisones*, vv. 6-30). El resultado, por lo tanto, quedaba siempre sujeto a una extraña premisa: existe la libertad del artista para crear, pero este debe someterse al justo ordenamiento del mundo. ¿Qué son, entonces, estas imágenes que exceden las enseñanzas del arte clásico? ¿No son, al fin y al cabo, otra fuente de

⁷ Connelly ha comentado que lo que verdaderamente condenaba Horacio era todo tipo de mezcolanza («que todas las cosas ocupen con decoro el lugar que les cupo en suerte» [Horacio: *Epístola a los Pisones*, v. 92]), a la vez que arremetía contra el exceso de libertad creativa (Connelly 2012: 67-69). Señala que, del mismo modo que Horacio sanciona el híbrido de mujer con plumas y cola de pez, a lo largo de *Ars poetica* también pedía la justa adecuación de otras formas, prescindiendo de lo atroz (Connelly 2012: 70-72). Esta es una de las citas de Horacio que Connelly utiliza para ilustrar como sanciona el exceso y todo aquello que contradice el centro: «En la escena, un hecho o se representa o se narra una vez realizado. Conmueven menos las cosas que entran por el oído que las que se someten a la vista fiel y que el espectador aprende por sí mismo. Sin embargo, no llevarás a la escena lo que es más propio que se haga dentro y apartarás de los ojos muchas cosas que luego narrará la elocuencia de un testigo. Medea no debe destrozar a sus hijos ante el público, ni el impío Atreo cocer delante de todos entrañas humanas, ni Procne convertirse en ave o Cadmo en serpiente. Rechazaré por inverosímil todo lo que me presentes de este modo» (Horacio: *Epístola a los Pisones*, vv. 179-188).

aprendizaje? Distintas, además: son una nueva mirada —y una nueva manera de entender— al mundo clásico. Por eso algunos artistas, sin desautorizar a Vitruvio y sin prescindir de los ornamentos, lo incorporan en el mundo de los sueños: los *sogni dei pittori* (Rosen 1991: 13-14).

Muchos artistas renacentistas vieron en los grutescos un camino para dejar volar su imaginación y los integraron en sus trabajos. Es especialmente útil, entonces, que Pedro Azara (1990) compare este descubrimiento con la apertura de la caja de Pandora (49). Cuenta Hesíodo en *Trabajos y días* (vv. 42-105) que, cuando el recipiente se abrió, de él salieron todo tipo de males que se esparcieron alrededor del mundo. De forma similar, cuando se empezó a acceder al recinto de la *Domus Aurea*, otro tipo de «males artísticos» (en tanto que eran formas inconexas y anticanónicas) afloraron. Un ejemplo célebre, y donde Kayser (1957) considera que se produce el mayor momento de expresión de este objeto decorativo (29), es el de Rafael y las logias vaticanas. La condena de Vitruvio, justificando que la extravagancia y la rareza no eran algo lógico para recrear la realidad, pudo servir de excusa para que algunos artistas decidieran trabajar en los grutescos (Dacos 2008: 34). Nicole Dacos (2008) señala que Rafael debió conocer primero el texto de Vitruvio y luego visitó la *Domus Aurea*, así que pudo concebir estas formas desordenadas como una rebelión y reacción irónica contra el arquitecto romano (34). Rafael, recordemos, no decoró las logias, sino que se encargó de liderar el proyecto: «Su papel era el de un director de orquesta que dirige la sinfonía que ha escrito» (Dacos 2008: 296). El encargado de los ornamentos fue Giovanni da Udine. Como cuenta Harpham (1982), nunca el grutesco había tenido tanta importancia; tanto por la superficie decorada como por el significado independiente que adoptaba (34). Dacos, en su estudio, recorre las logias y analiza con detalle cada imagen, buscando el referente, no solo en la *Domus Aurea*, sino también en relieves antiguos, sarcófagos, monedas y en otros objetos y espacios. Sobra añadir, y la autora le dedica un capítulo (Dacos 2008: 137-209), el contenido bíblico que encontramos en los frescos.

En *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres*; Vasari nos cuenta la anécdota de que Rafael llevó a Giovanni da Udine a visitar los grutescos y «ambos quedaron maravillados por la frescura, la belleza y la bondad de las obras» (Vasari 1945b: 347), especialmente en cómo se mantuvieron a pesar de las inclemencias del tiempo. El autor

añade, también, que estos dibujos están hechos «con estilo caprichoso y audaz [...] y con escenas tan bellas y perfectas, conquistaron el corazón y la mente de Giovanni» (Vasari 1945b: 347). Y sobre su trabajo en las logias, se dice que Giovanni da Udine imitó a los antiguos y, según opinión del tratadista, consiguió superarlos (348). A él se le debe, dice Vasari, la popularidad y proliferación de los grutescos: «Los artistas posteriores lo imitaron y además los jóvenes ayudantes del maestro, después de haber aprendido este nuevo género, llenaron todas las provincias de Italia con esta clase de trabajos» (Vasari 1945b: 348). Y es que, debido a la enorme popularidad de estos ornamentos, fueron reproducidos por muchos artistas. Los grutescos eran una creación extravagante y provocaban cierto gozo al crearse figuras imposibles y de composición singular, pero no dejaban de combinar elementos opuestos y excluyentes que podían provocar, por su unión, miedo al ver que los límites perceptibles del mundo desaparecían (Kayser 1957: 33).

En cualquier caso, Rafael y Giovanni da Udine terminarían por promover unos grutescos menos siniestros, pero ambos caminos (el aterrador de los primeros grutescos y la ligereza de Rafael y sus discípulos [Chastel 1988: 30-31]) se mantuvieron a flote y dieron lugar al *capriccio* y la *terribilità*. Así, el grutesco, además de toda la luz que arroja la creación libre e irreal de los pintores, tiene un elemento de fatalismo que ya se encuentra en la misma cueva. John R. Clark (1991), hablando del legado hallado en la *Domus Aurea*, adelanta que, más que solo tratarse de un arte centrado en la hibridez y la desproporción (la mezcla de órdenes naturales), estas primeras muestras artísticas ya tienen un componente de oscuridad constatable en el hecho de que fueron encontradas en criptas: «Mere association of this ludicrous and effete art with the name of the mad tyrant Nero lent it more macabre qualities of the ominous and the berserk. In addition, its location in a darkened crypt suggests that it was an underground artistry» (Clark 1991: 19). En línea con esta idea de «arte clandestino», basta consultar el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* de Joan Coromines (1961) para ver que «gruta», ya en su formación como palabra, queda emparentada con lo oculto y lo secreto (como ya se intuye al recordar que los grutescos estuvieron soterrados durante largos siglos):

GRUTA, 1433. Del napolitano ant. o siciliano *grutta* íd., S. XV (en it. *grotta*), que viene del lat. vg. CRŪPTA íd. (lat. CRYPTA), y éste del gr. *krýptē* ‘bóveda subterránea,

cripta', deriv. de *kryptō* 'yo oculto'. *Cripta*, 1575, es duplicado culto tom. del griego por vía eclesiástica (Coromines 1961: 305).

La cueva es un espacio vinculado simbólicamente a lo femenino y a la fertilidad, pero también a un sentido espiritual —el origen del héroe— y a la representación fenoménica —el mito de Platón— (Cirlot 1958: 161-162). Connelly hablando de este espacio sombrío, incluye en su libro una fotografía de la *Boca del Infierno* en el «Parque de los monstruos» en Bomarzo (Connelly 2012: 24). En la boca (en la entrada de la cueva), dice, hay un acceso a otros mundos. La idea del descenso (con toda su relación dantesca o virgiliana en el descenso al infierno) nos ayuda a delimitar el grotesco y ver, ya en estas muestras, rasgos de degradación y ambivalencia⁸ (la popularidad de estas decoraciones en Roma contrasta con la condena de Vitruvio al considerarlas formas ilógicas y absurdas). Tanto el vientre, la fertilidad e incluso la muerte —conceptos mencionados por Connelly en la lectura simbólica de la gruta (Connelly 2012: 23)— son términos manejados por Bajtín (1965): «Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales [...]. Lo “inferior” para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un *comienzo*» (25-26).

Michael Squire (2013) subraya la importancia de entender el hallazgo de la *Domus Aurea* en su propio contexto histórico. Hoy en día, la humedad y los derrumbes de algunas galerías pueden desdibujar la asombrosa imagen que debieron hallar sus primeros visitantes, algunos de ellos lo suficientemente sorprendidos como para garabatear su nombre en las galerías (Squire 2013: 449). La singularidad de estas ruinas también la observamos en la dificultad de acceso y en las pocas facilidades para contemplar las pinturas, que, de bien seguro, las convertían en un arte mucho más oscuro del que se puede intuir en su figuración:

Visitors were lowered in with ropes and pulleys. They then navigated their way through a labyrinth of interconnecting tunnels, often crawling on all fours. Most rooms

⁸ «Pero el grotesco en sí, como forma y sistema, destaca el enlace de la continuidad y discontinuidad, es decir, la ambivalencia (Géminis), por lo cual se convierte en un símbolo general del mundo fenoménico y de la existencia en su despliegue enlazado» (Cirlot 1958: 237). Cirlot también hace notar el carácter ornamental y el origen gnóstico de algunos elementos (Cirlot 1958: 236-237).

seem to have been only partially cleared of debris: although visitors could see ceilings and barrel vaults, walls were generally obscured (Squire 2013: 447)⁹.

Son muchas las obras, especialmente si ponemos el foco en las creaciones manieristas, que optarán por este mundo laberíntico. La belleza no solo la encontramos en las descripciones de Vitruvio: también existe en aquellos ornamentos que intentó reprimir. Las representaciones de Arcimboldo (véase apéndice A. 6) —donde se unen figuras humanas y naturalezas muertas— construyen una hibridación que relacionamos directamente con el grutesco (la mezcla de distintos órdenes naturales para constituir una figura que aúne las dos naturalezas). Connelly (2012) considera que, cuando se produce una hibridación/mezcla «tan convincente» (34) como la de los retratos de Arcimboldo, debemos considerarla grotesca, ya que pone en entredicho la identidad de cada una de las partes que constituye la figura resultante (Connelly 2012: 35). Como veremos más adelante, la obra de Arcimboldo le sirve a Chao (2010) para ejemplificar lo que llama «indeterminación hermenéutica»: la inseparable unidad de aquello que se excluye (12).

El manierismo, como el grutesco, es un arte libre de creación y no solo oposición a una forma concreta y ‘elevada’, sino que es un ejemplo expresivo del autor frente a la realidad. Por eso, en sintonía con estas nuevas líneas de búsqueda de libertad artística, «grutesco» dejará de utilizarse para solo referirse a un adorno, ya que se mezclará con otros géneros y formas. Así, si queremos conocer la evolución del uso conceptual de la palabra, puede resultar muy útil consultar el libro de Barasch (1971), donde se estudian numerosos documentos para trazar una historia del término. Allí se recoge que el primer uso de «grotesco» documentado que nos ha llegado tuvo lugar en el año 1502 (Barasch 1971: 20), veintidós años después del hallazgo de la *Domus Aurea*:

Item; sia tenuto et debba lavorare la volta de essa Libreria con quelle fantasie, colori, et spartimenti, che più vaga, più bella, et vistosa iudicará, di buoni, fini, et recipienti

⁹ No solo era difícil acceder a la *Domus Aurea*, sino que también era arriesgado. Además, por su condición de ruinas soterradas, era necesario llevar alguna fuente de luz: «Could sometimes only be reached by hazardous routes down rickety ladders, along passages that might at any moment subside, and often in darkness requiring the carrying of flaming torches» (Thronton 1991: 37).

colori, a la forgia et disegni che hoggi chiamano grottesche, con li campi variati, come più belli et più vaghi seranno stimati (Milanesi 1856: 9)¹⁰.

También Barasch ha podido corroborar la popularidad en Francia del grotesco gracias a inventarios diversos que enumeran elementos *avec grotesques* o *à crotisque* (Barasch 1971: 32-33). De allí, autores como Montaigne y Rabelais pudieron hablar de esta decoración *crotisque* que, sostiene Barasch (1971), se mezclaría con otros estilos como el damasco o el morisco (38) y que, con la llegada de Callot, se vincularía con lo burlesco y la farsa (78-79). En Alemania pasó de significar ‘monstruoso’ a ser sinónimo de *low-comedy* en el XVIII, aunque en el XVI se confundió con *rollwerk*, arabesco y morisco. Lo monstruoso fue una característica básica de este grotesco que, como palabra, no llegó a difundirse tanto como sí hizo en Francia. Uno de los nombres que adoptó fue el *Traumwerk*, conocido como *diablèrie* en Inglaterra, Francia e Italia¹¹ (Barasch 1971: 38-41). En Inglaterra, prosigue la autora, se utilizó *anticke*, pero, poco a poco, la palabra sería desplazada y se terminaría adoptando *grotesque*¹². Se seguirían,

¹⁰ Barasch también reproduce este documento: «The earliest record of the word ‘grotesque’ was a contract for certain fantastic designs which Pinturicchio was to paint at Siena. The document, dated 1502, is the *Allegazione delle pitture delle Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena a maestro Bernardino, detto il Pinturicchio, pittor perugino*» (Barasch 1971: 20).

¹¹ «Grotescos mucho más espeluznantes, cuyos cuerpos son monstruosos, están atormentados o en descomposición. Entre ellos se incluyen representaciones frecuentes de la danza de la muerte y del Juicio final en la imaginería medieval, que se adentran en la obra de artistas como Bosch, Holbein y Grünewald. Estos grotescos no juegan con los apetitos del cuerpo sino, más bien, con su fracaso y muerte inevitables. Exudan su propio estilo de humor negro, pero es un humor lo suficientemente absurdo como para hacer soportable lo horrible y mitigar nuestra respuesta de miedo y desagrado» (Connelly 2003: 37-38).

¹² En el libro de Barasch, redactado en 1971, encontramos un minucioso estudio en el que, buscando y rastreando usos léxicos de grotesco, la autora consiguió compilar su presencia en distintas lenguas y en distintas etapas históricas. Sus conclusiones son todavía válidas y sus recursos bibliográficos siguen siendo, en los estudios sobre lo grotesco, actuales. Hoy día, no obstante, creemos que este corpus puede ser ampliado. Los nuevos recursos informáticos facilitan (y agilizan) esta tarea. Si bien es cierto que este trabajo excede el propósito de nuestra investigación, sí consideramos oportuno presentar nuestras observaciones. Con ello no pretendemos sustituir o abandonar el trabajo de investigación y comprensión del material bibliográfico, pero sí consideramos beneficioso el uso de nuevas herramientas. La Universidad de Toronto, por ejemplo, pone a nuestro alcance un extenso archivo con distintos diccionarios históricos ingleses («Lexicons of Early Modern English» [LEME]). Los resultados hallados (cuyo contenido hemos corroborado consultando las fuentes citadas) han sido reveladores. En inglés, como veremos, *grotesque* se emplea, mayormente, en un sentido peyorativo y se utiliza para describir situaciones y objetos irregulares. Como ya estudió Barasch, su significado se solapará con *anticke*, al que terminará desplazando, lo que introduce dos contenidos asociados a grotesco: lo antiguo y lo excéntrico. Thomas Blount, en su *Glossographia* (1656), define el ornamento como una combinación de cosas extrañas sin significado cuyo objetivo es la satisfacción visual («onely to please the eye»). Edward Phillips (1658), ese mismo año, añade que esa mezcla se puede hacer con imágenes confusas, lo que provoca, describe, que se tome cualquier imagen grosera. John Kersey, en 1702, incluye *antick work* como sinónimo y lo define como «rude figures that represent things after an odd and confused manner». Estas definiciones, aunque solo contemplan el motivo ornamental, son bastante restrictivas. Se las acusa de extrañeza y no tener más propósito que corromper la imagen natural. La crítica no es muy distinta a la de Vitruvio u Horacio: rompen con el decoro, promueven imágenes irregulares y no siguen ninguna lógica (son contradictorias, híbridas e incomprensibles). Nathan Bailey (1737) tampoco se aleja de esta

en el XVII, dos estelas (además de la connotación como elemento artístico): una imagen con vínculos fantástico (lo monstruoso, lo no natural: *chimera*) y otra caricaturesca y burlesca (la farsa, la malicia: la herencia de Callot). Sería también en el XVIII donde adoptaría un carácter popular alejado de las esferas refinadas y, allí, pasarían a hermanarse con lo subversivo y lo malicioso¹³.

Uno de los primeros autores en utilizar la palabra en un sentido literario, a finales del siglo XVI, fue Michel de Montaigne (2007) en su *essai* «La amistad» (21). Sitúa el elemento grotesco dentro de la órbita fantástica (en este contexto, una percepción fantasiosa de la realidad) y de lo cómico en tanto que sorpresivo y subversivo. Es la novedad, lo distinto: lo irreal que no se acomoda a la realidad y que por eso resulta sorprendente y gracioso. Sirve, además, para rellenar los espacios vacíos (*horror vacui*), como ocurre con el grotesco ornamental, empleado ante la incapacidad de dejar huecos en una composición artística. El grotesco sigue anclado como motivo decorativo y como una parte integradora del discurso. Montaigne lo vincula con la irregularidad y el desorden (dicho de otro modo, con el caos). De hecho, podríamos decir que todas estas percepciones, hasta cierto punto, siguen vigentes en la noción de grotesco que presentaremos más adelante, con lo que nos aventuramos a afirmar que hay unos elementos característicos que sobreviven desde el elemento ornamental hasta las narraciones grotescas contemporáneas.

posición al definir lo grotesco como pinturas que representan cosas extrañas y absurdas («odd or preposterous things»). Fijémonos, en cualquier caso, que lo define como adjetivo y lo aplica, no solo a la pintura, sino a todo aquello que queda fuera de ella. Por su parte, el famoso diccionario de Samuel Johnson (1755) lo describe como algo no natural y deforme («Distorted of figure; unnatural; wildly formed») e incorpora citas de algunos usos concretos de la palabra: John Milton, John Dryden y Alexander Pope. La definición de Elisha Coles (1677) también es muy interesante: «antick work, odde confused painting without any sense or meaning, also any rude mishapen thing». La confusión con *anticke*, en inglés, se conserva porque la palabra, además de designar aspectos antiguos, como vemos en el diccionario de Coles (1677), se entiende como algo «old, strange, confused». Como vemos, con el paso de los años algunas definiciones incorporan un sentido bufonesco, probando, de hecho, que el significado de la palabra no ha quedado estancado. Su capacidad de agitar la imaginación (romper la estructura jerárquica al tomar, en ocasiones, la dirección de la representación desde el margen) es lo que permite ‘nuevas formas’ («des voies nouvelles» Rosen [1991: 20]) de representación.

¹³ En lo que ocupa al grotesco en Inglaterra, vale la pena consultar la obra de Neil Rhodes (1980). El autor se centra en el período isabelino y destaca la aparición de nuevos estilos cómicos como la prensa satírica y su participación posterior en el drama (Rhodes 1980: 3). Enfatiza la realidad histórica para desarrollar estas expresiones: la ciudad —Londres— como tema (Rhodes 1980: 3), las nuevas generaciones de jóvenes escritores (Rhodes 1980: 3), la situación social (hambre, plagas, posguerra... [Rhodes 1980: 3]) o la controversia de Marprelate (donde, como novedad, se mezcló lo evangélico con lo bufonesco [Rhodes 1980: 4]). Estudia el desarrollo de la sátira, pero especialmente las cuestiones de lo bufonesco o la importancia de la imagen física (voluntad de dar cuerpo a lo abstracto [Rhodes 1980: 14], como ocurre con el pecado o el Infierno).

Montaigne habla de la hibridez, de la monstruosidad y de una combinación supuestamente azarosa. La vinculación de Montaigne con el grotesco puede ser ampliada si atendemos a la creación del *essai*: «¿Qué son también éstos, a decir verdad, sino grotescos y cuerpos monstruosos, compuestos de miembros diferentes, sin figura determinada, sin otro orden, continuidad y proporción que los fortuitos?» (Montaigne 2007: 240). La definición que nos ofrece Montaigne de sus textos cuadra perfectamente con la caracterización de los grotescos: objetos nacidos de la combinación de lo opuesto. A pesar de que Montaigne no vuelve a hablar directamente del grotesco, Barasch se da cuenta que el escritor siguió comparando, en otros *essai*, su trabajo con creaciones como «quimérico» o «monstruos fantásticos»; utilizando, entonces, términos próximos a lo grotesco y que, en el contexto, pueden funcionar como sinónimos (Barasch 1971: 35).

Y antes que Montaigne, también François Rabelais hizo uso del término en *Gargantúa y Pantagruel*. Philip Thomson (1972: 13) y Juan Carlos Ginés Orta (2020: 8) lo ponen como ejemplo para explicar el desarrollo de la palabra en Francia durante el siglo XVI hasta ocupar terreno ajeno al arte. En el tercer libro de Rabelais encontramos, hasta en dos ocasiones, una enumeración de *couillon*. En la primera ocasión, en la lista aparece «couillon de crotisque» (Rabelais 1995: 672). Para Bajtín (1965), los epítetos elegidos son «casuales y accidentales» (376), pero coinciden los primeros ciento cincuenta y tres (los de Panurgo) en una descripción positiva (los siguientes, los del hermano Juan, expresan las dudas). Grotesco (*crotisque*), entonces, es seleccionado junto a otros términos pictóricos (*de stuc, arabesque, asseré...*) y su comprensión no se relaciona con lo monstruoso. Tiene un sentido bufonesco y carnalesco, como volvemos a ver en el capítulo XL del quinto libro: «Et ne sembloient engravez dedans la matiere, mais en bosse ou, pour le moins, en crotisque apparoissoient enlevez totalement, moyennant la diverse et plaisante lumière, laquelle dedans contenue ressortissoit par la sculpture» (Rabelais 1995: 1330)¹⁴. La palabra, en un inicio patrimonio del mundo artístico, aparece en descripciones literarias y su significado, que al principio se asemeja, acabará tomando rumbo propio. Montaigne lo utiliza para referirse a la composición de

¹⁴ Muy interesante la observación de Barasch al constatar el paso de *antiquailles* a *grotesque*: «Rabelais' early reference to the friezes of *antiquailles* and his later use of *grotesque* demonstrate the evolution of the word 'grotesque' in France. The earliest record of the word in France is 1532, a date too early for Rabelais' first book, but not too early for his acquaintance with antiques in general and the forms of grotesque design in particular. Before 1523, however, the word became known to Rabelais as an ornamental technique employed in the decorative arts of his country» (Barasch 1971: 34).

principios contrarios y a lo excéntrico y monstruoso; mientras que para Rabelais tiene un sentido bufonesco. En común tienen, tanto Montaigne como Rabelais, el vínculo con lo irregular y la fascinación por lo extraño.

Los grutescos son fantasías: uniones descabelladas de distintos órdenes naturales. Son una válvula con la que la imaginación explora nuevos mundos: son los *sonni dei pittori*, como también se les acaba llamando. Es un arte ornamental antiguo que se hace moderno; es una llamada del margen al centro; es un enfrentamiento contra las restricciones; y es una forma de combinar principios excluyentes y una designación de lo excéntrico. Grotesco no es solo un adorno: es el orden díscolo, es la imagen que contradice la oficialidad y es el diálogo entre lo que se excluye. Gracias a ello, su significado va más allá del ornamento y es usado para describir representaciones que no aceptan lo normativo. Es la sátira. Es la caricatura. Es la comedia del arte. Es, en España, el plateresco. Es el modo de designar, al fin y al cabo, aquella imagen que no encaja. Es los cuadros de Brueghel el Viejo, El Bosco y Goya (véase apéndice A. 3-4 y 10). Es el carnaval y es el mundo al revés. Ya no solo es lo que hay en el interior de la cueva: es aquello que sale de ella y es aquello que encontramos fuera de ella (véase apéndice A. 11). Se funde y confunde con nuevos conceptos, como bien puede verse en la intromisión del grutesco en el arabesco y el morisco. Adopta nuevos y diversos significados, lo que provoca una proliferación en el uso del término y dificulta su comprensión (Iffland 1978: 55-57). Justamente, para ejemplificar esta ampliación de significado, muchos trabajos que se interesan por lo grotesco —siendo el primero de ellos el de Kayser (1957: 42)— citan el diccionario de Richelet (1680) para demostrar que el significado de la palabra se ha establecido cerca de la ridiculez y de la broma:

GROTESQUE, *adj.* Plaifant, qui a quelque chose de plaifamment ridicule. [Homme grotesque. Fille grotesque. Air grotesque. Vifage grotesque. Action grotesque.]

Grotesques, f. f. Ce mot n'a point de singulier & est un *Terme de peinture*. Ce sont des figures qui représentent des choses qui n'ont jamais été. Figures qui représentent de certaines personnes d'une manière plaifante & propre à faire rire. [Grotesques bien imaginées. Calot a fait de belles grotesques.]

* *Grotesques*. Imaginations folles, imaginations un peu gaillardes. Imaginations mal fondées. [Ces grotesques sont si ridicules qu'elles ne méritent pas qu'on s'y arrête. *Patru, plaidoié* 16.] (Richelet 1680: 386).

La aparición en obras como la de Richelet, que no olvida el contenido artístico, nos revelará una idea interesante: «lo grotesco ha perdido por completo su carácter siniestro; en lugar de eso parece ocasionar una indolente sonrisa» (Kayser 1957: 43). Si nos fijamos, lo primero que se dice en el diccionario de Richelet sobre grotesco como adjetivo es que es *plaisant* («agradable»). Se enlazan las nociones de «ridículo» y «caricaturesco», algo que ya nos adelanta la función que ejercerá en los próximos siglos. Observamos, asimismo, una superposición de significados que luego será difícil separar. Que grotesco se identifique con, por ejemplo, la caricatura (Callot), indica que hay un vínculo en la interpretación caótica y ridícula de la realidad, pero esto luego provocará que autores como Thomas Wright (1875) entrelacen su significado y manejen indistintamente ambos términos. De este modo, es curioso observar la hibridación de significado de grotesco como consecuencia de vincularse con otros elementos. Por un lado, tiene la parte ornamental con la que se acerca a lo morisco y lo arabesco en la elaboración decorativa; por el otro, al oponer realidades contradictorias, se acerca a lo fantástico y la sátira (y ello conecta con la ironía y la promoción de formas irreales).

No es sorprendente que una de las deformaciones de lo grotesco competa a la caricatura. Fijándonos en el ornamento, hemos visto que no se trata únicamente de uniones dispares, sino, al fin y al cabo, de una disputa entre margen y centro, un espacio de libertad creativa y, con el paso de los años, una expresión humorística y no tanto siniestra. Pilný (2016) dice que, en el siglo XVII, grotesco era utilizada para referirse a un tipo de caricatura (deducimos que con interés satírico) y al capricho, quedando ambos ejemplificados en Callot, la *Commedia dell'Arte* y, siendo estos posteriores, Hogarth y Goya (3). Algunos de los grabados de Callot son calificados, por sus contemporáneos, como grotescos¹⁵. Por asimilación, también se designará así a expresiones similares (Barasch 1971: 78-79). Para Connelly (2012), la caricatura se transforma con Callot hasta tal punto que, con él, toma finalmente el camino del carnaval (188). Bozal (2001), preguntándose hasta qué punto sus *gobbi* (véase apéndice A. 8) son moralizantes (30), propone que su bufonería lo es por contraste (35). Se

¹⁵ «La obra de Callot sirve como una especie de encrucijada en la historia de lo grotesco. Combinaba la torsión extrema de las figuras manieristas italianas, filtradas a través de la escuela de Fontainebleau, con las exageraciones elásticas de artistas del norte como Lucas Killian, todos presentados con la brevedad de la caricatura. Los sujetos de Callot también borran las divisiones; utilizando el más sofisticada de los medios, se especializó en representar a los marginados de la sociedad: actores callejeros, personas con deformidades varias, pilluelos de la calle y la clase pobre trabajadora. Sus contemporáneos describieron la obra de Callot como “grotesca” y fue la primera vez que el significado de la palabra pasó de describir el ornamento a la caricatura» (Connelly 2012: 188).

enfrentan a un orden aparente, con lo que la designación de «grotesco» aparece, pronto, al lado de determinaciones carnales: «Through the association of ‘grotesque’ with Callot, his *diablèrie*, and his realistic *commedia* sketches, the French word *grotesque* became synonymous with ‘ridiculous’, ‘burlesque’, and ‘farce’» (Barasch 1971: 80).

Además de en el diccionario de Richelet, en la *Encyclopédie* (1751) de Diderot —donde también hay una entrada específica para «grotesco»¹⁶— se refuerza la relación Callot-Grotesco. D’Alembert, que es el autor de la entrada de «caricature» en el segundo tomo de la Enciclopedia, la vincula, además, a las creaciones grotescas. Después de trazar su origen etimológico, se dice que «il s’applique principalement aux figures grotesques & extrêmement disproportionnées soit dans le tout , soit dans les parties qu’un Peintre , un Sculpteur ou un Graveur fait exprès pour s’amuser , & por faire rire. Calot a excellé dans ce genre» (Diderot y d’Alembert 1751: 684). Por lo tanto, la identificación de «grotesco» compete a imágenes ridículas y bufonescas (extrañas, raras y burlescas: es «une espece de libertinage d’imagination» [Diderot y d’Alembert 1751: 684]) y Callot, como caricaturista, ha triunfado en este género. Sin embargo, si nos centramos en una descripción formal veremos la consideración contemporánea al autor:

Callot’s plates and sketches reported contemporary events: festivals, masquerades, sieges and wars. Some of them ridiculed the follies of the time through exaggerated characterizations of human types. Others dealt with realistic low types. Both the realistic and fantastic subjects of Callot’s engravings were called ‘grotesques’ in his own time, and that name was given also to burlesque literature and characters which resembled Callot’s art form and became popular at the same time (Barasch 1971: 78-79).

Goya tuvo que conocer la obra de Callot. Sabemos que el pintor aragonés es autor de una extensa obra satírica, pero Bozal (2008) la separa con precisión del grotesco. A

¹⁶ Watelet, autor de esta entrada en la *Encyclopédie*, en el séptimo tomo, recoge el origen de la palabra como grotesco ornamental y su participación artística: «Vient du mot italien *grotta*, grotte. Ce genre de fujets de peinture, que nous nommons aussi *ornement & arabesque* , a été appelé *grotesque* , parce qu’il est une imitation de certaines peintures anciennes» (Diderot y d’Alembert 1757: 966). No aparece ninguna referencia al carácter lúdico u oscuro, así como su presencia en otras artes, sino la entrada es una síntesis de una aproximación anterior (Bellori), se incluye una cita de Horacio para reconocer el rechazo de estos objetos y un pequeño listado de espacios donde encontrar estos ornamentos. Quizás lo más interesante de esta descripción es que Watelet dispone el grotesco como sinónimo de *ornement* y *arabesque* (Diderot y d’Alembert 1757: 966). La descripción fue ampliada en su *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* (1792), donde Watelet dedicó más espacio a hablar de Rafael y a la importancia de que los grandes artistas acogieran, como el pintor italiano, «les petits genres» (Watelet 1792: 631). Los grotescos, dice, se habían «corrompido» tanto que eran vistos como algo menor, como demuestra que los grandes artistas delegaban estos ornamentos a sus subordinados (Watelet 1792: 631-632).

propósito del estudio de sus dibujos, comenta que la sátira tiene una intención moral, de corrección (408). Frye (1957), que distingue la sátira de la ironía, caracteriza a la primera por tener un objeto al que atacar y por utilizar un humor ingenioso (*wit*) o basado en una forma disonante como el grotesco (295). Lo grotesco, a diferencia de la sátira, no intenta criticar el mundo para que este pueda cambiar o tome conciencia de una denuncia concreta, sino que se limita a describirlo con absoluta claridad: «Nada hay que remediar porque lo que en estos dibujos se ofrece es un mundo para el que no existe alternativa [...]. Tenemos la sensación de que Goya nos dice algo así como «esto es lo que hay» (Bozal 2008: 411). Tanto en sus *Caprichos* como en *Los desastres de la guerra* (véase apéndice A. 9), Goya reúne unas imágenes con un sentido crítico y satírico. Es indudable que el grotesco puede utilizar imágenes pertenecientes a la sátira (como ocurriría con Swift, un autor estudiado por Clayborough [1965]), pero no por presentar una imagen caricaturesca o de denuncia social surge el grotesco. Bozal (2008), por ejemplo, dice que el «disparate» es el ámbito de lo grotesco (426), donde entendemos que muchas imágenes de Goya pueden ubicarse.

Callot, y más adelante Goya, son buenos ejemplos de que hemos abandonado la cueva siniestra para ver la relación entre lo grotesco y lo burlesco (Kayser [1957] considera que con el desarrollo de la caricatura aparece también lo grotesco como categoría estética [47-48]). Expresión claramente popular, sigue entendiéndose lo grotesco como algo extraño y risible. En el diccionario de Furetière (1690), por ejemplo, sigue enlazándose con la obra de Callot. No se aleja mucho de la entrada que vimos en el libro de Richelet: grotesco, según Furetière, es una construcción caprichosa (arbitraria) con un contenido ridículo, extravagante y monstruoso:

GROTTEQUE. adj. m. & f. & quelquefois subst. Figure capricieuse de Peintre , de Graveur , de Sculpteur , qui a quelque chose de ridicule , d'extravagant , de monstrueux , telles que sont celles dont on pare les grottes. Calot Graveur Lorrain avoir un merveilleux genie pour définir des *grottesques*.

GROTTEQUE , se dit figurément de ce qui est bizarre , extravagant , ridicule dans les personnes , dans les habits , dans les discours , &c. On peignoit les Dieux des Payens en mille figures *grottesques*. les habits de masques , de ballets sont plus estimés plus ils sont *grottesques*. l'Arioste & les autres Poëtes Italiens inventent mille adventures *grottesques* , sont des descriptions *grottesques* (Furetière 1690: 988).

Recordando este carácter lúdico y de creación libre, fijémonos que se menciona lo «caprichoso» y que se pone al mismo nivel lo «extraño» (*bizarre*) y lo «ridículo». Es una tónica dominante que grotesco, en el XVII, sea usado de forma más libre y alejada de la cueva, tal y como demuestra el estudio de Barasch (1971). Allí encontramos testimonios de cómo la palabra logra infiltrarse en distintos discursos, pero la penetración no será homogénea. En España, por ejemplo, «grotesco» no se asentó, especialmente como sinónimo de ridículo y expresión burlesca, hasta relativamente tarde.

Gracias al *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española (NTLLE)*, una herramienta web de la RAE que permite la consulta de 103 diccionarios históricos en español (reuniendo las distintas ediciones de algunos de ellos, como ocurre con las veintiuna primeras ediciones disponibles del *Diccionario de la lengua española* de la RAE), hemos podido verificar que, al menos en el terreno lexicográfico, «grotesco» quedó anclado, desde sus inicios, a describir algo inusual. Hemos recuperado toda esta información para integrarla en nuestra investigación (ver apéndice B), observando, por ejemplo, que «grutesco», en español, ya aparece en el diccionario de Covarrubias (1611). Obviando diccionarios como el de Francisco Sobrino (1705), donde se acerca «grutesco» a lo ridículo, bien pronto veremos la acepción como ornamento decorativo. Por otro lado, si bien es cierto que podemos encontrar «grotesco» en 1617 en el diccionario de Minsheu (hay una entrada distinta para «grotesco» y «grutesco»), será una aparición fugaz. No lo volveremos a ver en este tipo de documentos hasta la cuarta edición de la Real Academia Española (1803), donde se dirá que «grota» y «grotesco» son lo mismo que «gruta» y «grutesco» respectivamente. Esta definición se mantendrá hasta la novena edición del diccionario (1843), donde se introducirá la variante como adjetivo: «Extravagante en el traje ó en los modales». La definición ya nos demuestra el carácter singular del objeto. En 1869 (decimoprimer edición) se recoge, además de la extravagancia en el vestir o en los modales, la posibilidad de ser usado como algo «chocante y de mal gusto», tal y como vemos en el primer tomo del *Diccionario nacional* (1853) de Ramón Joaquín Domínguez. El diccionario de Domínguez es uno de los primeros documentos lexicográficos españoles que acepta la posibilidad de usar «grotesco» para definir una rareza o algo de mal gusto. Finalmente, vale la pena destacar que la definición que introduce la RAE en 1884 (decimosegunda edición) es prácticamente la misma que podemos encontrar en la vigesimotercera (2014).

Otra variante del término en español es «brutesco», que se recoge desde 1604 en el diccionario de Jean Palet y donde se traduce al francés como *grotesque*. Es una forma admitida en el primer tomo del *Diccionario de autoridades* (1726), donde se describe de forma parecida a como se hará con grutesco en 1734 (tomo IV). La entrada nos redirige, entre otros autores, a Cervantes y a Quevedo como ejemplo de textos donde encontrar la palabra:

Acullá vee una artificiosa fuente de jaspe variado y de liso mármol compuesta; acá vee otra a lo brutesco adornada, adonde las menudas conchas de las almejas con las torcidas casas blancas y amarillas del caracol, puestas con orden desordenada, mezclados entre ellas pedazos de cristal luciente y de contrahechas esmeraldas, hacen una variada labor, de manera que el arte, imitando a la naturaleza, parece que allí la vence (Cervantes [2004]: 589).

No es objetivo de esta investigación reconstruir el significado diacrónico de «grotesco» en español, pero nos parece relevante destacar algunos elementos que nos ayuden a precisar cómo se puede desarrollar este concepto. A diferencia de lo que parece ocurrir en los casos francés, inglés y alemán (y citamos los ámbitos geográficos estudiados por Barasch [1971]), en español tarda en llegar esta confusión del significado de «grotesco» y sigue siendo utilizado en el sentido de adorno hasta relativamente tarde. En francés ya hemos visto que Rabelais y Montaigne la utilizan en un sentido de irregularidad, mientras que Richelet y Diderot lo relacionan con la ridiculez. Esto, en España, no ocurrirá; si bien en el XIX sí se vinculará con lo extravagante. En ningún caso significa que antes no haya habido un interés por las formas irregulares o subversivas (piénsese en el *Quijote* y la parodia de los libros de caballerías), pero sí parece posible afirmar que la palabra no se utiliza en un sentido más allá de la irregularidad grutesca (o arabesca) hasta bien entrado el XVIII. Como estilo decorativo también tiene una gran difusión y se confunde, en ocasiones, con el plateresco. Es común ver decoraciones grutescas en este estilo del XV-XVI, con lo que no es banal afirmar que pudieron conocerse a través de este.

Sin embargo, a pesar de su lenta integración léxica, tal y como dicen Ziomek (1983) e Ilie (2009), no significa que, a falta de palabra, no existiera el concepto de lo «grotesco». Ambos autores comentan la importancia que tuvo el grotesco durante el Renacimiento y el Barroco, e Ilie (2009) llega a estudiar la novela pastoril para

demostrar su existencia medieval (11-22). Ziomek (1983) dice que, en el Siglo de Oro, «grutesco», a pesar de que era utilizado para designar a estas creaciones pictóricas, no llegó a establecerse como tendencia (10). El mismo autor estudiará en su libro manifestaciones del grotesco en el Renacimiento y el Barroco, revelando que durante los siglos XVI-XVII hay una tendencia hacia el ‘carácter grotesco’ (208). Quevedo y Cervantes son dos de los mejores representantes, no solo del Siglo de Oro español, sino de esta tradición grotesca. Un buen ejemplo, mencionado también por Iffland (1978), quien ha estudiado la obra de Quevedo y la ha vinculado con el grotesco (las principales armas del poeta serían la sátira y el humor), lo encontramos en el *Buscón*. Basta pensar en todas las tretas que urde Pablitos para medrar en la sociedad, pero también en la constante crítica y caricatura de los funcionamientos sociales¹⁷.

El barroco, de este modo, integra muy bien la dualidad de lo grotesco. Antes hemos visto, por ejemplo, que el grotesco es capaz de instalarse en el arte renacentista por representar otra mirada del arte clásico. Los artistas flamencos sobresalen en esta determinación, del mismo modo que los manieristas también se interesarán por la irregularidad y exageración (la *Virgen del cuello alto* de Parmigianino [véase apéndice A. 5]) o la hibridación y comunión de opuestos (Arcimboldo [véase apéndice A. 6]). Todas estas expresiones abren el camino hacia lo barroco, arte que, con excesiva facilidad, podríamos caracterizar por su exceso. Heinrich Wölfflin (1888), recordando que el barroco no tiene ninguna teoría (22), afirmó que sus contemporáneos no son conscientes de estar creando una forma nueva, sino que hablan de un «estilo moderno» que empieza a sentir placer por el gusto de lo amorfo (22). Más allá de su caracterización del barroco, a la que Hauser (1951) reprocha construirla como antítesis del Renacimiento y engrandecer el rol del subjetivismo en el barroco a la vez que lo empequeñecía en el Renacimiento (93-94), lo que nos interesa del libro de Wölfflin es darnos cuenta de que el Renacimiento (la belleza observable) no se ajusta a toda creación (lo barroco es el exceso, la embriaguez) y de que, a partir de libros como este, el barroco ya no será visto (únicamente) de forma peyorativa. Es cierto que hay toda una nómina de autores, con Winckelmann en la cabeza, que aborrecen el barroco y

¹⁷ «Decíame mi padre: —“Hijo, esto de ser ladrón no es arte mecánico, sino liberal”. Y de allí a un rato, habiendo suspirado, decía: —“De manos. Quien no hurta en el mundo, no vive. ¿Por qué piensas que los alguaciles y jueces nos aborrecen tanto: unas veces nos destierran, otras nos azotan y otras nos cuelgan? No lo puedo decir sin lágrimas —lloraba como un niño el buen viejo, acordándose de las que le habían batanado las costillas—: porque no querrían que, donde están, hubiese otros ladrones sino ellos y sus ministros» (Quevedo 1626: 12-13).

proponen volver a la belleza clásica; pero también lo es que lo irregular es, en ocasiones, subversivo (y no acepta, afirmamos, el decoro y la regla). Dice Tatarkiewicz (1970) que, en el siglo XVII, el significado de barroco era parecido al de grotesco, ya que ambos conceptos eran aplicados a los objetos artísticos que se escapaban de la norma («no denominaba ningún estilo sino justamente las desviaciones del estilo, y los gustos y modas extravagantes y extraños» [Tatarkiewicz 1970: 414]). Grotesco sigue siendo un elemento casi ilusorio, fantasioso por su comicidad, y sirve, como el barroco, para designar una creación extravagante y, por lo tanto, rara.

Antes del Renacimiento, dice Eugenio d'Ors (1935), la anatomía describía el cuerpo por partes —cabeza, tronco, piernas—, pero entonces pasa a hacerlo por sistemas —sistema nervioso, sistema muscular...—, demostrando que los elementos que parecen aislados interaccionan entre ellos. En su sistematización (prescindiendo del recorrido cronológico), d'Ors prefiere hablar de «constantes», es decir, de aquellos elementos que, ya estén ocultos o visibles, son universalmente humanos. Como sabemos, toda revolución tiene su respuesta que, a su vez, recupera un precedente (Ors 1935: 65). Para detallar esta constancia, d'Ors la compara con las especies y los tipos biológicos: hay un elemento fijo —el plasma germinativo en Weismann y los factores dominantes en Mendel— y otro variable —el plasma somático y los factores recesivos— que adquiere, o recupera, información latente. Es aquí cuando rescata la palabra *eón* para hablar de estos «elementos permanentes en la historia» (Ors 1935: 63). D'Ors sostenía que no podemos entender el barroco como un estilo histórico (en parte como hemos venido haciendo al delimitarlo dentro de un recorrido casi cronológico), sino que debemos estudiarlo como un estilo de cultura. En este caso, «barroco», a diferencia de un arte como el gótico que está anclado a un momento histórico, puede ir reproduciéndose (es un *eón*):

El gótico es un estilo inscrito en el tiempo, un estilo determinado. Si se le resucita será por restauración o pasticio [...]. En cambio, el estilo Barroco puede renacer y traducir la misma inspiración en formas nuevas, sin necesidad de copiarse a sí mismo servilmente (Ors 1935: 74).

El eón (y de este modo, el barroco) es capaz de resurgir porque nunca llega a desaparecer. Mendel, al cruzar guisantes amarillos y verdes (y lisos y rugosos) descubrió que, aunque juntara a dos dominantes del mismo color, podían aparecer

guisantes verdes recesivos. Hoy sabemos gracias a la genética que el ADN tiene información latente (por decirlo de algún modo, pasiva) sobre el individuo y su composición. No parece algo tan distinto a lo que hace d'Ors con el barroco (del que llega a distinguir veintidós «especies» [Ors 1935: 91]). Entendiéndolo como un estilo de cultura, lo barroco no está vinculado a un territorio ni a un momento histórico concreto: siempre resurge. No es algo exclusivo del arte y se opone, constantemente, al clasicismo (Ors 1935: 66).

Severo Sarduy realizó una de las más lúcidas aproximaciones al barroco. Una de las imágenes tratadas en *Barroco* (1974) compete a las observaciones de Kepler, siendo la primera de sus tres leyes la de considerar la órbita planetaria como una elipse con el Sol en uno de los dos focos. Para Sarduy era un paso significativo, ya que implicaba abandonar la forma circular perfecta que se asociaba a lo divino (Sarduy 1974: 55). Así lo vemos en el *Epitome* (publicado originalmente entre 1618 y 1621) de Kepler. Los fragmentos que transcribimos a continuación, originalmente citados por Russo (1996: 356), presentan perfectamente esta equivalencia entre la esfera y Dios:

For in the sphere, which is the image of God the Creator and Archetype of the world —as was proved in Book I— there are three regions, symbols of the three persons of the Holy Trinity [...]. So, too, just as many principal parts of the world have been made —the different parts in the different regions of the sphere (Kepler 1995: 13-14).

Since these three bodies are analogous to the center, the surface of the sphere and the interval, three symbols of the three persons of the Holy Trinity; it is believable that there is only as much matter in one as there is in either one of the two remaining (Kepler 1995: 45).

Si la órbita ya no es un círculo, adoptamos una elipse con dos focos: dos puntos fijos que no están en el centro pero que mantienen una distancia constante desde cualquier posición en el recorrido de la elipse. En el arte barroco sucede lo mismo: no es un arte irregular, sino una creación que utiliza distintos puntos de acción (la elipsis, el vacío, la repetición... 'Lo que falta'). Se rompe la línea medular y se produce el descentramiento: «Algo se descentra, o más bien, duplica su centro, lo desdobra; ahora, la figura maestra no es el círculo [...], sino la elipse, que opone a ese foco visible otro igualmente operante, igualmente real» (Sarduy 1974: 56). Sarduy ejemplifica su afirmación sosteniendo que la ciudad barroca no sigue la lógica regular de la renacentista; que El

Greco rompe con la simetría especular (el Sol, como foco de la elipse, no sigue el mismo patrón que el otro punto, ya que allí ‘no hay nada’); o que Velázquez, en *Las meninas*, traslada el centro de la obra en un cuadro cuyo contenido, aparentemente, no vemos (el lienzo podría reproducir la imagen especular —el espejo donde salen los reyes sería un reflejo— o podría tratarse de una metaobra —*Las meninas* que vemos podría ser las que Velázquez está pintando—. En ambos casos, el centro de la obra no es lo que aparece en la imagen, sino lo que no sale o lo que suponemos). Ello lo acerca a lo grotesco, que, como ya hemos visto, construye un nuevo centro desde el margen, busca lo irregular y acoge nuevos significados.

La percepción del significado de lo barroco también se va modificando. En origen, el portugués *barroco* servía para designar las «perlas irregulares», imperfectas¹⁸. De modo análogo al grotesco, no tardó en ir difuminándose y adquirir nuevas connotaciones. Por ejemplo, en la primera edición del *Dictionnaire de l'Académie Française* (1694) se da la siguiente definición: «Se dit seulement des perles qui sont d'une rondeur fort imparfaite. *Un collier de perles baroques*» (84). No obstante, si consultamos la cuarta edición (1762), veremos que «se dit aussi au figuré, pour Irrégulier, bizarre, inégal. Un esprit baroque. *Une expression baroque. Une figure baroque*» (153). Es difícil ofrecer una definición unívoca de barroco e incluso hoy en día parece tener un significado voluble. Barroco se ha asociado con la imperfección, como las perlas, pero todavía es definido, en la misma cuarta edición del *Dictionnaire* (1762), al lado de «irrégulier, bizarre, inégal» (153). En esa misma edición, se propone que grotesco pueda significar figuradamente algo «ridicule, bizarre, extravagant» (848). Barroco y grotesco sirven para designar una creación singular, pero solo el segundo tiene un aura jocosa.

En suma, a partir del siglo XVII el significado de grotesco se amplía y adopta nuevas connotaciones. Se utiliza para designar los trabajos de Callot, claramente humorísticos, del mismo modo que Montaigne empleó la palabra para describir sus *essais*. El barroco será un arte irregular que, del mismo modo que el grotesco, se aparta del centro. Ya no hay ciudades ordenadas y radiales, sino centros angostos y calles que se cortan y pierden entre ellas. Grotesco dará nombre a creaciones caricaturescas y barrocas, demostrando que mantiene su carácter siniestro y que se amplía con elementos festivos.

¹⁸ «Barroco, del portugués *barroco*, significa etimológicamente irregular, es decir, anormal. En un principio pertenece al vocabulario de la joyería: una perla barroca es una perla no esférica [...]. La palabra no indica más que el carácter insólito y sin construcción regular» (Souriau 1990: 180).

Es satírico, crítico e irregular. Es exagerado, incorrecto y popular. Los diccionarios franceses entienden lo barroco como lo irregular, mientras que acercan a la caricatura a lo extravagante. En medio, lo grotesco, que sirve para designar a ambas creaciones. El vínculo no es sorprendente, especialmente si atendemos a que con la caricatura se refuerza la vertiente popular (y aquí debemos incluir la sátira) y, con el barroco, el exceso. Más que infiltrarse y confundirse en otros espacios, lo que nos ha permitido ver este capítulo es que, poco a poco, adquiere nuevos significados. La confusión o uso indistinto de ambas palabras es solo una consecuencia. Lo que antes servía solo para designar un motivo ornamental ‘siniestro’ (tal y como lo describió Kayser [1957]), ahora también describe expresiones ridículas. Sin embargo, quedará esperar a la llegada del Romanticismo para que, como ocurrió con la fealdad, se la reivindique como una opción estética.

1.2. Las categorías negativas y el interés por lo oculto

Umberto Eco, en el año 2004, editó *Historia de la belleza*, un rápido recorrido por la noción de belleza en el arte occidental. Y decimos ‘rápido’ por la vertiginosidad que supone intentar describir, en solo unas páginas, la búsqueda estética que ha ocupado a tantos pensadores y creadores durante siglos. Tres años más tarde, en 2007, se publicó *Historia de la fealdad*, que se convirtió en la perfecta pareja del libro anterior. El formato seguía siendo el mismo (capítulos temáticos complementados por numerosas ilustraciones artísticas y fragmentos literarios y filosóficos), pero ocupándose exclusivamente de la ‘fealdad’. Ya en *Historia de la belleza*, Eco dedicó parte del libro a hablar del atractivo de lo feo («La belleza de los monstruos»), pero, en el segundo, pudo explayarse y sumergirse en el hechizante mundo de la fealdad.

Lo grotesco, en muchas ocasiones (y lo hemos visto con la caricatura y lo barroco) se vincula con la irregularidad, el monstruo o lo feo. Es cierto que se disfraza con estas máscaras, pero no lo hace tanto para inventar una extravagancia sino para mostrar que, cotidianamente, también existe un elemento perturbador que nos acompaña. Quizás no haya mejor cita, intentando mostrar el vínculo entre belleza y fealdad, que la recuperada por Eco al final de la introducción de *Historia de la fealdad* (2007): «Fair is foul, and foul is fair» (20). Pertenece, como es sabido, al *Macbeth* (1623) de Shakespeare y cierra

la primera escena del acto I. Las tres brujas, terminando el hechizo previo al encuentro con el futuro rey de Escocia, mezclan belleza y fealdad: aquello que es bello es feo, pero también aquello que es feo tiene algo de belleza. Quizás, después de todo, no haya tanta diferencia entre uno y otro... Quizás, como ocurre durante el Romanticismo, uno se nutre del otro.

Władysław Tatarkiewicz (1976) habló de la Gran Teoría y de cómo esta persistió en la historia: se corresponde, en líneas generales, con el canon de belleza occidental que ha primado la simetría y lo harmónico (y que es seguida, entre muchos otros, por los pitagóricos, Platón y Aristóteles). El modelo entra en crisis en el XVIII, coincidiendo con un barroco tardío y la llegada del Romanticismo (169), enfatizando que la belleza no tiene por qué ser algo regular o proporcional. Es cierto que el romanticismo no inventó la fealdad, y que no siempre ha significado lo mismo¹⁹, pero resulta interesante para nuestra investigación adentrarnos en unos planteamientos teóricos que, además de hablar directa o indirectamente de lo grotesco, establecieron y desarrollaron nuevas fronteras para lo bello.

Prometeo, por su rebelión contra los dioses, es uno de los abanderados del Romanticismo (*Prometeo liberado* [1820] de Percy Shelley). La belleza, si aceptamos esta metáfora, había quedado encadenada, como el titán, durante siglos. Al liberarse, se interesará por muchas más formas que la belleza clásica. Si Prometeo entregó el fuego a los hombres para que cocinaran los alimentos y se protegieran, ahora la antorcha sirve para descubrir la noche y los placeres que hay en ella («Todo lo que nos entusiasma ¿no está teñido del color de la noche?», se pregunta Novalis en el cuarto himno a la noche [Novalis 1995: 41]). E.T.A. Hoffman, a quien Kayser (1957) estudia dentro del grotesco en el período romántico (121-132), por ejemplo, publicó en 1817 sus *Nocturnos*. Allí encontramos el popular cuento «El hombre de la arena» que, más tarde, serviría a Sigmund Freud para hablar de «lo siniestro» (1919). Este concepto sería definido como

¹⁹ Remo Bodei (1995) habla de siete etapas de la fealdad, cuya caracterización ha variado en función de cómo se ha relacionado con lo bello (y cómo se ha entendido este concepto). La primera etapa (118-120) entiende lo feo como la privación de lo bello (es la que más fortuna ha tenido y ocupa a autores de Platón a Heidegger), la segunda (120-22) es la representación de la fealdad en el cristianismo (culto a las imágenes tal y como ocurre en el mundo medieval) y la tercera (122-127) integra lo feo como parte de lo bello («algo así como la sal que eliminara su posible insipidez e incrementara su intensidad expresiva» [Bodei 1995: 122], como vemos con Lessing y Schlegel). Ya en la cuarta (127-134) no es posible distinguir lo feo de lo bello (Bodei utiliza la cita de *Macbeth* que recuerda que «lo bello es feo y lo feo bello» y la ejemplifica con Victor Hugo y Baudelaire) y la quinta (134-141) propone una autonomía para la fealdad (Rosenkranz). Finalmente, la sexta (141-149) postula lo feo como superior a lo bello (Adorno) y la séptima (149-158) ya es definida como la forma de «nuestros días» (masificación).

el despertar de lo reprimido, tal y como se deduce del miedo que Natanael tiene siendo niño, y que recupera de mayor, a perder sus ojos. Más adelante volveremos a esta cuestión.

El ser humano se relaciona con fuerzas que no conoce y se deja fascinar por ello. Es cierto que hay un interés por el monstruo o la fealdad («El vampiro» [1816] de Polidori o Quasimodo en *Nuestra señora de París* [1831]), del mismo modo que existe una alianza con lo demoníaco (en «La muerte enamorada» [1836] de Gautier, la vampiresa Clarimonde se enamora y seduce a Romuald, un sacerdote; en el *Fausto* [1808] de Goethe, Fausto acaba sellando con sangre la venda de su alma a Mefistófeles). En cuanto a estos placeres culpables, quizás no hay mejor ejemplo que el Marqués de Sade, capaz de narrar en su obra un sinfín de filias y perversiones. Durante el Romanticismo, nace un interés por las categorías negativas y por el contradictorio placer de disfrutar de lo oculto y lo prohibido. Justamente, Kant hablará del sublime como aquella fuerza incontrolable que desborda al sujeto. Es lo ilimitado, aquello que rebasa los sentidos y que no se encuentra en el objeto (Kant 1790: 181-191). Es un «placer negativo» (Kant 1790: 184) por su capacidad de generar atracción y rechazo; una contemplación que se convierte, en palabras de Eugenio Trías, en «más punzante y más picante» (Trías 1982: 40). Los cuadros de Friedrich son un buen ejemplo de la expresión del sublime (la naturaleza, enorme, que sobrepasa y consume a un empequeñecido ser humano). Como lo grotesco, lo sublime excede.

En *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (publicado por primera vez en 1930 y reeditado y ampliado en 1976), Mario Praz habla de la «belleza medusea» (Praz 1930: 65-68). Con este enunciado evoca a la mítica Gorgona que, antes bella, terminó con la cabeza llena de serpientes y una mirada que petrificaba a todo el que la miraba (el atractivo por lo prohibido: mirar donde le dicen a uno que no tiene que hacerlo, como le pasó a Orfeo saliendo del Hades o a la esposa de Lot escapando de Sodoma). La expresión de Praz proviene de unos versos de Percy Shelley²⁰, fascinado después de contemplar una cabeza de Medusa atribuida erróneamente a Leonardo da

²⁰ El poema fue escrito en 1819 y publicado póstumamente por Mary Shelley en *Posthumous Poems* (1824). Algunos versos alusivos a esta contemplación bella del terror pueden ser los siguientes: «Its horror and its beauty are divine» (v. 4), «Yet it is less the horror than the grace / Which turns the gazer's spirit into stone» (vv. 9-10) y, ya en la última estrofa, «'Tis the tempestuous loveliness of terror» (v. 33). La descripción, claramente romántica, ilustra la admiración por las serpientes —casi tentáculos— que salen de la cabeza de Medusa (Shelley 1824: 582-583).

Vinci y donde «el dolor y el placer se combinan en una expresión única» (Praz 1930: 66). Veamos, sin embargo, cómo Praz define esta belleza catastrófica y atractiva:

El descubrimiento del horror, como fuente de deleite y de belleza, terminó por actuar sobre el mismo concepto de belleza: lo horrendo, en lugar de una categoría de lo bello, acabó por transformarse en uno de los elementos propios de lo bello. La belleza de lo horrendo no puede considerarse un descubrimiento del siglo XVIII aun cuando sólo entonces esa idea logró alcanzar su plena conciencia (Praz 1930: 69).

Lo horrible, lo feo, lo monstruo o cualquiera otra categoría negativa, entonces, integran lo bello. Se asimila. La caricatura y la sátira, con actitud moralizante y de corrección, insinúan un defecto y abren una brecha; pero ahora hablamos de una expresión dual (Ginés Orta 2020: 10). El carnaval, como veremos, opone y confronta. Por el contrario, el romanticismo desdibuja la separación entre lo bello y lo feo. Lo grotesco irrumpirá con fuerza y naturalidad: es indisociable de nuestro día a día.

Un ejemplo. En el epígrafe de *Frankenstein* (1818), Mary Shelley cita el *Paraíso perdido* (1667) de John Milton. Adam le grita a Dios, furioso, recriminándole que le haya creado sin que nadie se lo pidiera. Victor Frankenstein hará lo mismo que este descuidado Dios: cuando las cosas parecen no ir bien, abandonará la criatura a su suerte y querrá deshacerse de ella. Pero el Monstruo, la criatura sin nombre, siente y padece. Se enfrenta a su creador (a quien terminará llamando, una vez muerto, padre) y le pide que cree un ser «as hideous as myself» (Shelley 1818: 145). Un igual, una Eva con la que compartir la soledad en el mundo. La criatura, por lo tanto, ya no será un demonio desalmado que actúa ciegamente: ya no es un Grendel que devora humanos sin más impulso que su naturaleza vil, sino un ser que es capaz de sentir el dolor de la soledad y del amor.

Pero, más allá de la transformación de la belleza y su estrecho diálogo con las categorías negativas, el Romanticismo supone, para lo grotesco, un momento decisivo. Hasta ahora vimos que su significado se enlazó con la sátira, la caricatura, lo barroco y, por supuesto, el carnaval. Grotesco es lo irregular y lo subversivo, pero ahora, con el romanticismo, recuperará lo sobrenatural —rasgo identificativo del grotesco— como rasgo constitutivo (Orta 2020: 22-23). Veremos más adelante que esto provoca una escisión: dos caminos que, sin llegar a separarse, sí revelan distintas tendencias. Por supuesto, en el romanticismo no solo prevalecerá esta tradición ‘fantástica’, pero sí será

una de las más llamativas. Asimismo, mientras se forja un grotesco que pone atención a lo sobrenatural, y se enfatiza una mirada siniestra en detrimento de la risa del carnaval, también se amplía toda una tradición que se preocupa por cuestiones más mundanas²¹. La expresión más visible, en el terreno artístico y literario, la encontraremos tanto en el realismo como en el naturalismo. Se prescinde del elemento sobrenatural en aras del ‘retrato’ científico, intentando convertir lo artístico en un testimonio de la sociedad (una suerte de fotografía de la cotidianidad). *Moby Dick* (1851), a pesar de ser una alegoría de la búsqueda o la épica, es casi un tratado científico sobre los cetáceos. Melville estudia las ballenas y propone, constantemente, clasificaciones según su naturaleza. Habla de los hábitos de estos animales, describe cómo es el proceso de caza y enumera cada una de las partes del ballenero. El realismo es el detalle, sí, pero también rescata los ambientes más marginados de la sociedad. El naturalismo, por ejemplo, siente especial interés por las clases bajas y la locura, tal y como se puede ver en las novelas del catalán Narcís Oller (*La febre d’or* [1890] o *La bogeria* [1899]). Las novelas de Dickens, claro ejemplo del realismo literario, son «incómodas» porque son un claro retrato de la Inglaterra decimonónica y el grotesco, creemos, participa en esta literatura evidenciando las contradicciones de la sociedad.

A grandes rasgos, el grotesco se ocupará con más interés de la relación del individuo con su entorno: marginación, alienación, enfermedad... Un ejemplo de esta tradición sería Dostoievski. En *El jugador* (1867) retrata, ante todo, la obsesión de las personas con los juegos de azar. Como los caprichos de Goya o las caricaturas de Callot, Dostoievski nos describe con absoluta verosimilitud unos hechos perturbadores. Asistimos a una epidemia incontrolable, donde los personajes se dejan arrastrar por el inconfundible ruido de una bola dando vueltas en la ruleta. La adicción, que no deja de ser una fuerza irracional que nos obsesiona, puede ser entendida como grotesca. En esta tradición pervive el corpus carnavalesco de Bajtín (1965). Sucede lo mismo con el

²¹ Carmelo M. Bonet explica que el grotesco muestra más inclinaciones hacia lo cómico o hacia lo espantable según las épocas (Bonet 1959: 73). Esta separación queda muy bien explicada por Juan Carlos Ginés Orta. Habla de «dos caminos paralelos» (Ginés Orta 2020: 22) que decide bautizar como «Los dos grotescos» y que sitúa a partir de la posición del individuo con su entorno: «Por un lado, tendríamos un grotesco romántico o fantástico en el que aparece el «yo» enfrentado a las fuerzas del «más allá», y por otro lado tendríamos un grotesco realista o satírico, en el que la confrontación se materializa entre el individuo y la sociedad, es decir, el “yo” y las fuerzas del “más acá”» (Ginés Orta 2020: 22-23). La división, que analizaremos en las próximas páginas, corresponde al «grotesco fantástico» y el «grotesco social». Como veremos, estos dos caminos han recibido varios nombres, lo que ha provocado diversos desajustes en la bibliografía teórica, así que hemos decidido renombrarlos de este modo para facilitar su comprensión.

inconcluso *Woyzeck* (1879) de Büchner, tanto por el espectáculo ofrecido por el pregonero (con un caballo del que se dice que es hombre y animal a la vez: «Sí, no es una bestia sin inteligencia, es una persona. Un ser humano, un ser humano animal y sin embargo un bruto, una bestia» [Büchner 1879: 190]) como por los oficios del vientre (*Woyzeck* orinando en la calle y el doctor recriminándose) o por la descripción del asesinato a Marie, por parte del ujier, como algo hermoso: «Un buen asesinato, un asesinato auténtico, un hermoso asesinato, tan hermoso que no se puede pedir más, hace tiempo que no hemos tenido nada semejante» (Büchner 1879: 205). Creemos que, en ambos casos, tanto en Dostoievski como en Büchner, hay un interés por «lo bajo» y que se distingue, claramente, de toda la literatura gótica anterior (sin que ninguna de las dos deje de tener relación con el grotesco).

No es banal, entonces, afirmar que el grotesco entra en una etapa de transformación decisiva y que, durante el siglo XIX, se dibujarán los dos caminos que recorrerá en el siglo XX. Ya no solo será un concepto que se utilice en el sentido artístico o literario, sino que lo grotesco alcanzará el centro del análisis. La reflexión teórica no tardó en llegar. El humor, por supuesto, fue la base de muchas reflexiones. Jean Paul, en su *Introducción a la estética* (1804), por ejemplo, habla de lo «cómico romántico». Son cuatro los elementos que lo caracterizan: la universalidad (el humorismo no es como lo cómico vulgar —la sátira y la caricatura— que tienen un valor individual, sino que ataca —y engrandece y rebaja— a todo), la condición aniquiladora (el humor se enfrenta al mundo negándolo. Opone y se construye mediante el contraste), la subjetividad o el *yo* que ríe (la individualidad romántica); y su percepción (la fuerza y arrollo de la percepción y de la imaginación). El segundo rasgo hace referencia a lo grotesco, aunque no llega a utilizar la palabra (Kayser 1957: 96 y Bajtín 1965: 43). Como vemos, contradice y ataca las estructuras que lo conforman; pero ello, aunque aniquile, no es negativo, porque nos permite conocer (el diablo perfila el mundo divino).

Por supuesto, Richter no fue el primero en reflexionar sobre los pormenores del grotesco. En *Conversación sobre la poesía* (1800) Schlegel defendía una poesía que se contraponía a la imagen aristotélica de mimesis. Si para el filósofo griego la poesía era una representación e imitación de la realidad (y nunca una copia), Schlegel hablará del

poeta como un ‘creador’²²: la poesía es subjetiva y pertenece a cada uno de los poetas. Se aleja de lo racional y ella misma se encarga de construirse. Este es uno de los textos centrales del Romanticismo de Jena. Se organiza como un encuentro entre distintos personajes; como un *salon* en el que cada uno de los participantes lee su propuesta que, al final, es sometida a debate. A menudo lo grotesco aparece en relación con Ariosto y lo arabesco.

Schlegel volverá a nombrar lo grotesco en algunos de sus fragmentos aparecidos en el *Athenaeum* (1798), donde encontramos un acercamiento más lúcido, o más técnico, del concepto, tal y como se aprecia en el fragmento 305: «Lo grotesco juega con las inversiones peregrinas entre forma y materia, ama lo fortuito y lo raro, y en cierto modo coquetea con el arbitrario incondicionado» (Schlegel 2009: 133). Esto permitirá a Kayser (1957: 94) y Bajtín (1965: 43) resumir la caracterización de Schlegel a partir de la mezcla de elementos heterogéneos, el desorden, la excentricidad y el gusto por la ironía, lo ridículo y lo siniestro. A este abanico sería necesario añadir el contraste (fragmento 75) y la combinación de lo arbitrario (fragmento 389). Otro rasgo podría ser el entretenimiento (que, creemos, va más allá de la diversión por lo singular), como se entrevé en *Conversación sobre la poesía*.

Hegel también habló de lo grotesco en sus lecciones de estética. Allí incluye el arte en la manifestación del Espíritu Absoluto (el orden, de mayor a menor, es filosofía, religión y arte). La estética, después de reconocer la inexactitud de la palabra, tiene que ocuparse de lo bello (Hegel 1989: 9) que no deja de ser, para el autor, una aproximación a la idea de arte. La Idea se presenta a través de la belleza y solo el correcto funcionamiento en la ecuación forma-contenido permite esa representación (Hegel

²² En lo que ocupa a la recapitulación de la mimesis y de la conciencia del artista como creador, vale la pena consultar la conferencia de Hans Blumenberg de «“Imitación de la naturaleza.” Acerca de la prehistoria de la idea del hombre creador» (1957). Allí esboza los principales recovecos con los que el hombre se ha topado para llegar, ya en la modernidad y con la figura del ‘genio creador’ del romanticismo, a la idea de ‘crear’ y no ‘imitar’ la naturaleza. Para Platón, el artista, más allá del lugar que ocupa en *La República*, es un creador en tercer grado (la obra es la representación de la copia de la idea perfecta: «imitar la naturaleza es igual que reproducir la idea» [Blumenberg 1957: 86]). Incluso el Demiurgo, ese ser creador, no es más que un ordenador de la forma ya existente. Aristóteles sí se muestra partidario de la mimesis: la función del hombre es actuar como la naturaleza misma (‘autocompletarla’). No hay espacio, en cualquier caso, para su originalidad. Blumenberg encuentra el primer espacio de disputa con el *idiota* de Nicolás de Cusa: un artesano que es consciente de sus posibilidades. Sin embargo, estos ‘inventores’, sigue Blumenberg, tienen cierta «impotencia lingüística» (Blumenberg 1957: 79) para describir su creación y buscarán el precedente en la naturaleza (necesidad mimética), tal y como se desarrolla, al mencionar a Leonardo da Vinci y Orville Wright, en su necesidad de asimilar el aeroplano al pájaro.

1989: 71). En función de su desarrollo, Hegel habla de tres formas: la simbólica (contenido indeterminado: naturaleza confusa en la mezcla naturaleza y espíritu (71-72), la clásica (perfecto equilibrio [72-73]) y la romántica (una vuelta a la forma inexacta simbólica [73-75])²³. La forma simbólica corresponde, dice el filósofo, al primer panteísmo artístico de Oriente (72), que «fuerza violentamente las formas de manifestación para que expresen su concepción del mundo. Con ello se hace bizarro, grotesco y falta de gusto» (72)²⁴. Primera aparición de grotesco: lo exagerado, algo feo porque la relación entre Idea y objetividad es negativa (71). Es algo caótico, ya que en la forma romántica la existencia exterior puede quedar manifestada tal cómo es o «arrojar revueltas y desfigurar en manera grotesca las formas del mundo exterior» (75). Lo grotesco, entonces, parece ser la construcción irregular. Kayser (1957), analizando las menciones de «grotesco» en la *Estética* de Hegel, termina presentando tres características: la mezcla irracional de elementos que se excluyen, la exageración y la deformación, y lo antinatural (Kayser 1957: 173). El autor alemán observa, con gran acierto, que Hegel excluye el aspecto cómico del grotesco (174)²⁵.

Si bien es cierto que Hegel no se ocupó con demasiado interés de la posibilidad de un arte feo²⁶, uno de sus discípulos, Karl Rosenkranz, escribirá *Estética de lo feo* (1853). Rosenkranz propone que lo feo «sólo puede ser concebido como el punto medio entre lo bello y lo cómico. Lo cómico es imposible sin un ingrediente de fealdad que brota de él mismo y de la regresión de lo bello en libertad» (Rosenkranz 1853: 45). Este detalle nos

²³ «Quizás no sea abusivo decir que para Hegel hay un arte feo (el simbólico), un arte bello (el clásico) y un arte ya no bello (el romántico). Recordemos que Hegel identificaba arte romántico con arte postgriego, más bien postgreorromano, es decir el arte romántico comenzaría con el paleocristiano y el románico» (Salmerón 2015: 18).

²⁴ «Las formas particulares, para poder alcanzar la universalidad como formas sensibles mismas, son desfiguradas en la manera salvaje bajo rasgos colosales y grotescos. Pues la forma particular, que no ha de expresarse a sí misma y lo que le es peculiar como aparición particular, sino una significación general que se halla fuera de ella, no satisface a la intuición hasta que es arrebatada fuera de sí hacia lo enorme, sin fin ni medida» (Hegel 1989: 299). Más tarde: «El arte indio [...] se mantiene en una mezcla grotesca de lo natural y lo humano, de modo que ninguna de las dos partes obtiene sus derechos y ambas se desfiguran recíprocamente» (Hegel 1989: 302).

²⁵ De hecho, llega a criticar aquellos elementos que pueden producir una reacción satánica. Un ejemplo lo vemos cuando censura la ironía grotesca de E.T.A. Hoffman («ha traído un humor de lo repulsivo» [Hegel 1989: 195]). Por otro lado, también Bajtín se percató, como ya hizo Kayser, de que Hegel no hablaba de la comicidad y, del mismo modo que el autor alemán, lee la *Estética* de Hegel y enumera tres características para grotesco: «Hegel alude exclusivamente a la fase arcaica del grotesco, a la que define como la expresión del estado espiritual pre-clásico y pre-filosófico. Sobre la base de la fase arcaica hindú, Hegel define el grotesco con tres cualidades: 1) mezcla de zonas heterogéneas de la naturaleza, 2) exageración y 3) multiplicación de ciertos órganos (divinidades hindúes con múltiples brazos y piernas). Ignora totalmente el rol de la comicidad en lo grotesco, y lo trata por separado» (Bajtín 1965: 45-46). Las tres características coinciden con las listadas por Kayser.

²⁶ La fealdad, en cualquier caso, es rechazada por Hegel, aunque, apunta Salmerón, quizás el arte simbólico (y por extensión, grotesco) sea la etiqueta que Hegel le pone al arte feo (Salmerón 2015: 17).

permite un vínculo con lo grotesco, donde la imagen aparentemente rechazable nos conduce a una expresión cómica. Lo feo, para Rosenkranz, es lo ‘bello negativo’ y, más que un punto medio que confronta belleza y comicidad, es una cualidad (y una necesidad) de lo bello: «Si lo bello no fuera, lo feo no sería absolutamente nada, pues sólo existe en cuanto negación de aquél» (Rosenkranz 1853: 56). Lo feo deriva de lo bello (tiene «una entidad secundaria» [Rosenkranz 1853: 56]) y es parte inseparable: solo a partir de la unión de ambos conocemos una serenidad que deriva en una risa que convierte lo feo en cómico (Rosenkranz 1853: 56). Esto plantea un espacio fronterizo para lo feo: lo bello (su antagonista, pero también su punto de partida) y lo cómico (el objeto en el que se transforma, pero que borra el carácter feo para trasladar una ‘serenidad’ cómica).

Rosenkranz (1853) analiza lo feo natural (lo feo no es imperfección y la naturaleza no se preocupa por las formas bellas [62-72]), lo feo espiritual (separación de la fealdad del cuerpo y del alma [72-79]) y lo feo artístico (el arte tiene que tomar en consideración la ‘totalidad’ y expresar lo demoníaco y lo feo encuentra en lo bello «su necesario contraste» [83] y no puede ser objeto independiente en el arte²⁷ [79-89]). Habla del placer por lo feo (que solo puede existir cuando se justifica en la obra de arte y es superada por lo bello [93]) y subdivide el concepto de lo feo y lo bello. Dibuja, en definitiva, lo bello como punto de unidad y forma y la verdadera libertad.

La clasificación de Rosenkranz, más allá del debate sobre su idoneidad, es exhaustiva: la ausencia de forma (que comprende la amorfía, la asimetría y la desarmonía), la incorrección (que analiza en distintos artes) y la deformación (que se divide en lo vulgar, lo repugnante y la caricatura, así como un sinnúmero de subdivisiones). De hecho, justo cuando habla de lo casual y arbitrario (que agrupa dentro de lo vil, a su vez dentro de lo vulgar como ejemplo de la tercera sección dedicada al desfiguramiento o la deformación), nombra lo grotesco, que «es afín a lo barroco y a lo bizarro» (Rosenkranz 1853: 235). Recuerda su origen renacentista:

²⁷ La observación de *El juicio universal* de Memling, que Rosenkranz atribuye a Van Eyck, es acertada en esta exposición en la que el arte solo permite lo feo si se combina con lo bello, que permite la presentación diabólica y celestial. Aislar el elemento feo no reproduciría una experiencia placentera: «Una representación así aislada concedería a lo feo una autonomía que va contra su concepto» (Rosenkranz 1853: 84). Finalmente, lo feo es necesario «para convertir una acción en trágica o en cómica» (Rosenkranz 1853: 85).

Ha recibido su nombre en la época de Cellini de una forma particular de labrar el oro y la plata, en la que fundían diversas materias en una extraña mezcla. En seguida el término pasó a designar la variopinta manera con la que, a base de piedras pintadas, corales, conchas de moluscos, minerales metalíferos y musgo, se decoraban las grutas, los pabellones ajardinados y el fondo de las fuentes. De esta mezcolanza variopinta el nombre pasó a indicar todas las formas en las que una conflagración peculiar de arabescos imprescindibles e inesperados saltos prenden tanto como sustraen nuestra atención. (Rosenkranz 1853: 235).

Rosenkranz utiliza grotesco para referirse a las contorsiones de algunos bailarines que, sin ser bellas o cómicas, «son, en cuanto arbitrariedad que parece burlarse de todas las leyes, grotescos» (235). Reconoce, eso sí, que grotesco, junto a lo bizarro («capricho del humor» [232]) y lo barroco («dar significado a lo habitual, a lo casual y lo arbitrario con la extraordinariedad de la forma» [234]), puede transformarse en burlesco («exuberancia parodística de la arbitrariedad, que está especialmente capacitada para realizar gratas caricaturas» [236]). Vemos, pues, esta comunión de grotesco con formas populares y paródicas. Grotesco, entonces, parece significar para Rosenkranz una expresión burda y arbitraria. Según hemos visto, también Hegel consideraba lo grotesco como fruto de la casualidad, el capricho, la irracionalidad o lo antinatural. No son ni formas agradables ni reflexivas.

Victor Hugo, en otro texto fundacional del romanticismo, también hablará de lo grotesco en el prefacio de *Cromwell* (1827): «Comprenderá que todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo gracioso, que lo grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz» (18). *Cromwell*, una extensa pieza teatral²⁸, es un retrato histórico de Oliver Cromwell, Lord Protector de la república después de la ejecución de Charles I (1649). La obra cuenta la sublevación de la oposición (que urde un complot para asesinarlo), su personalismo (es decir, el carácter dictatorial) y su voluntad de conseguir el poder absoluto (si bien nunca fue rey, podríamos decir que actuó como tal). La obra, en sí misma, no nos resulta grotesca (obviamos, eso sí, los cuatro bufones que aportan una nota de comicidad), pero en la figura histórica de Cromwell hay diversos

²⁸ Sus más de 7500 versos y más de 70 personajes provocan que esta obra sea difícil de llevar a escena. Publicada por primera vez en 1827, no se llegó a representar hasta 1927 (Van Tieghem 1985: 80).

contrastes que provocan la creación de un personaje con una mayor complicitad de lo que podría parecer:

Regicida que humillaba a los embajadores de los reyes, y al que torturaba su hija; austero y sombrío en sus costumbres, pero entreteniéndose con cuatro bufones que tenía a su lado [...]; hipócrita y fanático [...]; excesivamente desconfiado, siempre amenazador y rara vez sanguinario; rígido observador de las prescripciones puritanas; brusco y desdenoso con sus familiares, acariciando a los sectarios que temía, engañando sus remordimientos con sutilezas; grotesco y sublime; en una palabra, siendo uno de esos hombres *cuadrados por la base*, como les llamaba Napoleón (Hugo 1827: 43-44).

Hugo, en el prefacio, divide la poesía en tres edades que se corresponden a una época histórica: los tiempos primitivos (líricos), antiguos (épicos) y modernos (dramáticos) (Hugo 1827: 24). El autor francés entiende lo grotesco como el reverso de lo sublime y sostiene que no toda creación, y lo afirma bajo el prisma de la modernidad, es bella: la fealdad es parte constitutiva de la naturaleza (Hugo 1827: 18). El desorden y la fealdad responden, en última instancia, a un proceso de creación divino. Es entonces cuando la poesía, al percatarse del vínculo entre la creación y la belleza y la fealdad, empezará a combinar distintos elementos: «Obrará como la naturaleza, mezclará en sus creaciones, pero sin confundirlas, la sombra y la luz, lo grotesco y lo sublime, el cuerpo y el alma, la bestia y el espíritu; porque el punto de partida de la religión debe ser el punto de partida de la poesía» (Hugo 1827: 18-19).

Interesa, del prólogo, fijarnos en que se contraponen grotesco y sublime y que se considera su unión como necesaria para caracterizar la obra artística. Por lo demás, podríamos recapitular diciendo que Hugo acerca lo grotesco a la comedia (19), afirma que no era desconocido para los Antiguos («el grotesco antiguo es tímido y procura siempre esconderse» [Hugo 1827: 20]), reconoce la importancia del grotesco en la modernidad (donde «se mezcla en todo; por una parte crea lo deforme y lo horrible, y por otra lo cómico y lo jocoso» [Hugo 1827: 20]), habla de sus muchas posibilidades («es el más rico manantial que la naturaleza ha abierto al arte» [Hugo 1827: 21]), se refiere a él como un punto de partida y de comparación con el que aproximarse a lo bello (Hugo 1827: 21) y anuncia la idea del contraste como característica del grotesco («Ya lanza la risa, ya lanza el horror en la tragedia [...]. Algunas veces, en fin, como en

la escena del rey Lear y su bufón, mezcla sin producir discordancia su voz chillona con las sublimes, lúgubres y fantásticas músicas del alma» [Hugo 1827: 29]).

Una de las consecuencias más visibles del acercamiento del grotesco a la sátira y la caricatura, como cabe imaginar, es su relación con la risa. La descripción dual de Victor Hugo, en la que nos avisa que se alterna risa y horror, es una de las afirmaciones básicas de todo estudio de lo grotesco. No es un humor plácido, como podemos deducir, sino que se recrea en una imagen negativa. Baudelaire (1855) identificó en lo cómico una característica interesante: reírnos por ver caer a alguien, dijo, es aceptar nuestra superioridad (nosotros seguimos de pie). Hay cierto proceso de identificación (si él cae nosotros también podríamos hacerlo) que casi podría describirse como miedo, cosa que nos demuestra la expresión satánica de la risa (y usamos uno de los conceptos propuestos por el poeta francés). «¿Existe un fenómeno más deplorable que la debilidad regocijándose de la debilidad?» (Baudelaire 1855: 89-90). Baudelaire añadirá más tarde que, si bien la risa puede ser un síntoma de locura, es una manifestación de la ‘misericordia humana’ y que lo cómico lo encontramos en el sujeto y no en el objeto (94). Como muy bien desarrolla con el ejemplo del hombre arrancado de la creación, es necesaria la presencia de alguien que identifique un elemento como cómico para que esta comicidad pueda existir (de faltar el hombre, los animales no se creerían superiores a las plantas). Lo cómico, en resumidas cuentas, es la conciencia de superioridad... O de contrariedad: «La risa no es más que una expresión, un síntoma, un diagnóstico. ¿Síntoma de qué? He ahí la cuestión. La alegría es una. La risa es la expresión de un sentimiento doble o contradictorio; por eso hay convulsión» (99). Lo grotesco, concluye Baudelaire —esto es, lo cómico absoluto, necesita ignorarse a sí mismo (por el contrario, lo cómico significativo tiene un desarrollo moralizante. El cómico absoluto trasciende cualquiera de estas posiciones)²⁹. El grotesco, pues, nos conduce a la transgresión de nuestro mundo para recordarnos su falibilidad. La transgresión es uno de los rasgos

²⁹ Consultando *La risa canibal. Humor, pensamiento cínico y poder* de Andrés Barba (2016), nos hemos encontrado que el autor menciona la descripción de la risa que Hobbes ofrece en su *Leviathan*. Nos llama la atención su parecido con Baudelaire (1855), ya que ambos autores coinciden en presentar la risa como un síntoma de «impotencia». Hobbes comenta que reírse por la deformidad de otro (o por ver resbalar a alguien, ampliamos nosotros con el texto de Baudelaire) revela las inseguridades propias (necesidad de compararse y de afirmarse en relación con el otro). No llega a mencionarlo, pero es evidente que la risa, para Hobbes, requiere de una identificación, como también comenta Baudelaire, en la desgracia/deformación del otro y, tras eso, la propia satisfacción de no haber caído (creerse «mejor» por no haber resbalado). Hobbes identifica el exceso de la risa como una «señal de pusilanimidad» (Hobbes 1651: 55) y considera que es labor de las «mentes insignes» (Hobbes 1651: 55) liberar a las otras del escarnio y conseguir que se comparen con «las mejor dotadas» (Hobbes 1651: 55).

constitutivos del grotesco, especialmente por la capacidad que tiene de reivindicar discursos ocultos, prohibidos o marginados (Urrutia 1996: 39).

En este sentido, Walter Scott, en su ensayo «On the Supernatural in Fictitious Composition» (1827), también se percató de la presencia de lo terrible en la descripción de lo grotesco. En su caso, estudió el elemento sobrenatural, ocupándose casi exclusivamente de la obra de E. T. A. Hoffman. Lo considera el precursor de «the fantastic or supernatural grotesque» (Scott 1827: 81) y asemeja su uso del grotesco en lo arabesco en la pintura, «in which is introduced the most strange and complicated monsters, resembling centaurs» (Scott 1827: 81) —es decir, la decoración grotesca—. Habla, también, de una *natural alliance* con lo horrible, impidiendo una reconciliación con lo bello (Scott 1827: 93). Es posible que Poe conociera este texto y, tras su lectura, tomara como modelo a E. T. A. Hoffman (Kayser 1957: 134). Quizás, por el uso de la palabra, hasta le sirviera como punto de partida para titular su libro (*Cuentos de lo grotesco y lo arabesco* [1840]) Los relatos de Poe destacan por un profundo terror psicológico (además del elemento satírico o caricaturesco) y muchos de sus cuentos están protagonizados por ‘locos’ (o personajes, al menos, que viven una experiencia en la que les es imposible delimitar la realidad, como le ocurre al protagonista de «El pozo y el péndulo»). Su objetivo es el de provocar terror («La caída de la casa de los Usher») y lo consigue, en ocasiones, con la sorpresa, elemento inseparable de esta literatura. De este modo, aunque tome como modelo a Hoffman, Kayser (1957: 139-140) sostiene que hay notables diferencias entre ellos: Poe opta por la descripción y asunción de lo horripilante, la búsqueda e intriga de lo macabro y la predilección por los finales cerrados.

En el prólogo de *Cuentos de lo grotesco y lo arabesco*, libro que se publicó originalmente en 1840, Poe sostiene que tanto *grotesque* como *arabesque* «will be found to indicate with sufficient precision the prevalent tenor of the tales here published» (Poe 1984: 129). No nos aclara nada más del funcionamiento del grotesco, pero dado que añade que lo arabesco está presente «in my serious tales» (Poe 1984: 129), parece fácil concluir que las historias grotescas, para Poe, son aquellas que acentúan el componente humorístico, como ocurre con «Bon-Bon» («Ligeia», siguiendo esta deducción, sería un ejemplo de ‘relato arabesco’). Lo cierto es que esta introducción no nos es de gran ayuda para distinguir ambos conceptos (ya Harpham

[1982] se dio cuenta de que, a pesar de que se utilicen las palabras en un sentido concreto, el autor era parco en sus explicaciones [141]), ya que, a pesar de la división que hemos sugerido, Poe planteó un panorama muy similar para ambas categorías: algo irregular, terrorífico, desconocido e incluso exótico (como bien vemos en sus relatos). En el prólogo, de hecho, se revela contra los críticos que calificaron sus cuentos de *Germanism*, aduciendo que el terror, más que de Alemania, procede del alma (Poe 1984: 129).

Harpham sostiene que Poe utiliza *grotesque* en sus textos para referirse a algo discontinuo, sin unidad y sin referente (Harpham 1982: 143-144), mientras que lo arabesco podría aludir a lo íntegro, a la unidad y a la recombinación (Harpham 1982: 143). Su campo de estudio es «La máscara de la muerte roja», ya que se da cuenta del uso que se da en el relato tanto de *grotesque* como de *arabesque* para describir una imagen similar. Concluye, al final (Harpham 1982: 153), que el propósito de Prospero es el de construir una unidad fuera de la línea del tiempo (arabesco), pero que la muerte irrumpe en la fortaleza devolviendo el marco temporal y deconstruyendo a los individuos (grotesco). A semeja lo grotesco a la parodia (Harpham 1982: 153), en tanto que es la forma de descubrir (transformar) una realidad que se construyó como inamovible. El grotesco sería, entonces, la capacidad de transformar (o de buscar «the unifying principle» [Harpham 1982: 142] en tanto que búsqueda para recomponer la unidad perdida [Harpham 1982: 142]) una realidad establecida mediante la irrupción de una forma que la degrada, la rechaza y la considera insuficiente. De este modo, la distinción entre grotesco-arabesco, para Harpham, se originaría a partir de la intromisión y el proceso de transformación: son conceptos intercambiables, y en ocasiones se solapan, pero lo arabesco se erige como lo íntegro y la forma pura, mientras que lo grotesco es la relación multiforme (Harpham 1982: 143-144). El análisis es similar al de Kayser al estudiar el mismo relato de Poe (Kayser 1957: 137-138). El autor alemán, como veremos más adelante, concibe lo grotesco como la invasión de las fuerzas oscuras en nuestro mundo; con lo que la noche, lo sobrenatural y la fortaleza violada son elementos de alto valor simbólico para su propuesta (Kayser 1957: 138).

Otro uso notable de grotesco en el siglo XIX, y dentro de esta tradición romántica, ocupa a Gautier, quien, en *Les grotesques* (1844), retrata una docena de personajes

literarios. En el prefacio habla de una «collection de têtes grimaçantes» (v) y parece reconocer el interés de lo prohibido/oculto cuando afirma que «un pareil travail ne saurait du reste inspirer qu'un intérêt purement bibliographique» (v). En lo que concierne a justificar la selección, además de reconocer el azar en la toma de decisión, dice que ha seleccionado «quelques types qui nous ont paru amusants ou singuliers» (vi). Grotesco queda asociado, brevemente, con la idea de mueca y de prohibido (lo oculto que suscita un interés) y de singularidad (lo especial, lo distinto: aquello que se aparta de la norma).

Como vemos, parece habitual que muchos escritores integren lo grotesco tanto en los títulos de sus libros como en el contenido de estos. A finales del siglo XIX, por ejemplo, H. G. Wells utilizó la palabra como subtítulo en *The invisible man. A Grotesque Romance* (1897). El subtítulo es una deformación de *scientific romance*, un modo de referirse a las historias de ciencia ficción antes de que hiciera aparición este concepto³⁰. El mismo Wells tituló así a su colección de historias publicada en 1933 (*The Scientific Romances*). En *El hombre invisible* (1897), la palabra aparece para describir a Griffin en su llegada a *Coach and Horses* (18), para indicar a Kemp que lo que ha hecho Griffin es terrible (103), como una manera de referirse a lo perturbador que sería volverse visible siendo invisible al tener que comer (los alimentos, visibles, se mostrarían en el cuerpo invisible de Griffin y delatarían su posición [139]) o para referirse a los atuendos que Griffin viste (lo que incluye su máscara [146]). Por el uso del término dentro del libro, queda claro que es entendido de forma peyorativa: «It's grotesque, no doubt. It's horrible!» (103), en muchas ocasiones con un sentido de ridículo o perturbador. La novela difícilmente contiene pasajes grotescos, pero subrayaremos dos momentos que nos resultan llamativos. El primero tiene lugar cuando Griffin le acaba de explicar su historia a Kemp y le propone, aprovechándose de su invisibilidad, dominar el mundo. Su locura y la desenfadada violencia que sigue a la historia desdibuja toda racionalidad, pero nunca llegan a unirse los universos de risa y miedo. Por eso, en segundo lugar, hemos seleccionado una breve escena que tiene lugar al principio de la novela:

‘We was afraid, one time, that he'd have to have an op'ration, he was that bad, sir.’

³⁰ *The Oxford Companion to English Literature* (2009) da la siguiente definición: «A term taken from C. H. Hinton's collection *Scientific Romances* (1886) to describe the fiction and non-fiction which would draw upon scientific speculations to become what was later called science fiction. It was particularly applied to the work of H. G. Wells. In Britain particularly, the term may be said to describe the Wellsian legacy: a more reflective and literary tradition than the stories of inventor-heroes or action-adventure tales featured in the American 'pulp' magazines» (Birch 2009).

The visitor laughed abruptly—a bark of a laugh that he seemed to bite and kill in his mouth. ‘Was he?’ he said.

‘He was, sir. And no laughing matter to them as had the doing for him as I had, my sister being took up with her little ones so much. There was bandages to do, sir, and bandages to undo. So that if I may make so bold as to say it, sir—’ (Wells 1897: 12).

Mrs. Hall acaba de contarle a Griffin la desgracia que le sucedió a Tom, su sobrino, que se cortó con una guadaña. La risa del huésped es satánica. Se ríe porque el accidente le parece absurdo, especialmente cuando lo compara con su situación actual. Pero el centro de la carcajada no solo es Tom, sino también él mismo: víctima y verdugo.

Del mismo modo que Wells, a quien difícilmente podríamos encontrar en una hipotética antología de literatura grotesca, usaba «grotesco» para describir sus historias de ciencia-ficción, otros autores vinculan su significado con otras categorías. Un caso notable es el de Thomas Wright, autor de *A History of Caricature And Grotesque In Literature And Art* (1875); donde, en líneas generales, se solapan los significados de grotesco y caricatura. Wright, después de enunciar la universalidad de la risa («Laughter appears to be almost a necessity of human nature, in all conditions of man’s existence, however rude or however cultivated» [Wright 1875: 1]) explica la evolución de la caricatura y la sátira desde Egipto hasta las caricaturas de James Gillray. Entiende el grotesco como un elemento ornamental que, más que híbrido, aúna las fuentes de carácter popular (el carnaval, la sátira...) para transmitirlos en un mundo cotidiano (el grotesco, y la sátira en general, genera una risa incómoda). Lo equipara a la caricatura, y a pesar de que en un inicio declare que no es su intención proponer una definición de caricatura o de grotesco, en su análisis prima esta percepción del contenido popular. Como notó Campbell (1907) analizando el libro de Wright, tanto grotesco como caricatura enfatizan el elemento de distorsión (Campbell 1907: 17), así que no debe sorprendernos esta agrupación. Lo cierto es que, antes de Wright, John Ruskin habló del grotesco en el tercer volumen de *The stones of Venice* (1860): «It seems to me that the grotesque is, in almost all cases, composed of two elements, one ludicrous, the other fearful; that, as one or other of these elements prevails, the grotesque falls into two branches, sportive grotesque, and terrible grotesque» (Ruskin 1860: 138). De su propuesta se entiende que hay dos grotescos, pero dado que es difícil encontrar ejemplos que no los combinen («there are hardly any examples which do not in some degree combine both elements» [Ruskin 1860: 138]) es mejor no separarlos.

En función de cómo sea el instinto de *playfulness*, Ruskin propone cuatro categorías (Ruskin 1860: 139): las personas que juegan sabiamente (la ‘desconexión’, el hombre sabio pensante que trasciende las ‘cosas bajas’ en pos de las espirituales, perdiendo capacidad para la broma y la sorpresa), los que juegan por necesidad (aquellos que no pueden dedicarse a la contemplación/creación y cuya energía es gastada en la rutina del trabajo y que, a pesar de reconocer la necesidad de la creación, sus principios nobles e imaginativos evitan que sean aplicados a cualquier tema serio), los que juegan sin orden (los que se limitan a jugar para divertir su existencia y son tóxicos, por sus vicios y falta de principios, para los demás. Mentes activas que pueden no tomar con seriedad temas de importancia) y los que no terminan de jugar (los que no pueden jugar, ya sea porque la rutina les deja sin energía o porque su forma de ser no les deja disfrutar de las bromas). Ruskin distingue entre *noble grotesque* (o *true grotesque*) e *ignoble grotesque* (o *false grotesque*), ilustrados a partir de la oposición en la que tenemos que elegir [Ruskin 1860: 154]. Ante la presencia de las formas provocativas de unión de terror y juego, reaccionaremos, o bien burlándonos conociendo el significado latente (grotesco noble), o bien no comprendiendo nada y burlándonos «with the laughter of the idiot and the cretin» (grotesco innoble). Es significativo, en cualquier caso, que Ruskin hable del grotesco en términos lúdicos. Esto refuerza la tesis de un cambio de perspectiva eminentemente negativa e irregular del grotesco.

George Santayana, en *The sense of beauty* (1896), dijo que lo grotesco —en un sentido plástico— era análogo al humor. Al principio nos encontramos con una imagen que exagera o se combina con otra y que intenta plantear *inventions* (Santayana 1896: 159) que la naturaleza desconoce. La finalidad es la *re-creation*: una creación que el mundo no tenga pero que podría haber tenido. La referencia aristotélica es clara³¹. Llamaremos grotesca (o cómica) a esta imagen si el espectador la entiende como una divergencia de la naturaleza y no tanto la proyección de algo imposible. Termina el efecto grotesco una

³¹ Dice Aristóteles en *Física*, en una cita recuperada por Blumenberg [1957: 73]), que existe un estrecho vínculo entre arte, naturaleza y creación: «En general, en algunos casos el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza. Por lo tanto, si las cosas producidas por el arte están hechas con vistas a un fin, es evidente que también lo están las producidas por la naturaleza; pues lo anterior se encuentra referido a lo que es posterior tanto en las cosas artificiales como en las cosas naturales» (*Física* II, 8: 15-20). Para Aristóteles, el artista tiene que completar la naturaleza o imitarla (en este sentido, está subordinada a esta y, como ha notado Blumenberg (1957: 89-96), no hay espacio para su ‘originalidad’ o para la presencia de un ‘creador’). Santayana (1896) también subordina al creador a la naturaleza, ya que integra partes de esta y presenta elementos que podrían haber existido: es entonces cuando debemos considerar que el creador ‘dispone’ elementos ya presentes y no hay espacio para su originalidad.

vez aceptamos la imagen (su imposibilidad es, justamente, aquello que nos llama la atención e intentamos resolver), ya que entonces, entendemos, no hay transgresión posible. Santayana utiliza el ejemplo del centauro para indicar que, si bien al principio puede haber cierta incongruencia, este híbrido está tan aceptado o es tan reconocible que ya no nos produce el efecto grotesco («type is accepted» [Santayana 1896: 159]).

Esta disposición intermedia no solo la vemos entre la divergencia y la imposibilidad, sino en su desviación de lo normal. Como indica Santayana, se nos presentan formas desordenadas: si la confusión es absoluta, el objeto es *null* (no puede haber experiencia estética); si la confusión no es absoluta, tenemos lo grotesco («It is the half-formed, the perplexed, and the suggestively monstrous» [Santayana 1896: 159]). De este modo, vale la pena insistir en la importancia de entender el grotesco como un espacio liminal, ya que autores posteriores como Harpham (que recupera el *interval* de Santayana e insiste en la disimilitud de una imagen formada por partes [1982: 18-19] o Connelly (2012) utilizarán una disposición parecida (el *Spielraum* [Connelly 2012: 42]). Fijémonos, por cierto, que el punto de vista elegido por Santayana para detallar la presencia del grotesco es el del espectador. Por lo tanto, grotesco no será una cualidad del objeto, sino una percepción del sujeto. En eso coincide con Baudelaire (1855).

Como se puede observar, después de este breve repaso a algunas de las aproximaciones más significativas en el siglo XIX, «grotesco» ha perdido su significado original y ha ampliado notablemente su contenido. Se asocia, cada vez más, a la risa cínica y terrible. Oscar Wilde, por ejemplo, indica en «Art and the handicraftsman» (1882) que los periódicos no deberían hablar de arte, acusando que en esos artículos se interesan más del autor que de la obra. Es el arte que quiere evitar: «Grotesque art, malice mocking you from every gateway, slander sneering at you from every corner» (Wilde 1882: 191-192). Por otro lado, en *Los pazos de Ulloa* (1886), Emilia Pardo Bazán lo emplea para adjetivar una explicación histriónica y absurda (164), para describir las grotescas contorsiones de una rana atada (211) y para caracterizar un profuso alboroto (250). Un alboroto, aprovechamos para decir, que no ha hecho nada más que empezar. Es cierto que en el siglo XX encontraremos los libros de Wolfgang Kayser (1957) y Mijaíl Bajtín (1965), los dos principales teóricos de lo grotesco, pero también lo grotesco ampliará, todavía más, su contenido tétrico y ridículo.

1.3. Teoría y análisis en el siglo XX

¿Qué lugar ocupa el grotesco en el siglo XX? En el arte, parece difícil no estudiarlo junto a las vanguardias artísticas; ejemplo de la experimentación y la rebelión contra las formalidades³². En literatura, parece guardar relación con las obras de Pirandello (así como toda una vertiente del teatro italiano), Beckett, Kafka y Valle-Inclán³³. La lista de nombre podría ampliarse con la *Antología del humor negro* (cuya primera edición data de 1939) de André Breton, en cuyo índice aparecen, mayormente, autores que, en sus textos se enfrentan a la percepción de lo formal y lo políticamente correcto. Allí se considera a Swift como el iniciador de este humor (Breton 1939: 15) que es, dice Breton

³² «Vanguardia», de hecho, proviene del francés *avant-garde*, en referencia a la primera línea de un ejército que también tiene tareas de 'exploración': «The avant-garde understands itself as invading unknown territory, exposing itself to the dangers of sudden, of shocking encounters, conquering an as yet unoccupied future. The avant-garde must find a direction in a landscape into which no one seems to have yet ventured» (Habermas 1981: 4). Esta última frase de Habermas nos recuerda, en una fácil asociación de ideas, al famoso monólogo del *Hamlet* (1605) de Shakespeare. Allí se habla de la muerte como «the undiscovered country» de donde «no traveller returns» (Shakespeare 2016: 2041). Coinciden, ambas imágenes, en el descubrimiento de lo desconocido (el *Sapere aude!* de Kant) y en cruzar la frontera que impide nuestra liberación como sujetos. Las vanguardias son, a menudo, una estética disonante que se enfrenta al canon vigente. Este ejercicio de oposición tiene mucho que ver con el grotesco (reivindicación de los márgenes o de lo anticanónico), ya que el expresionismo y el surrealismo, dentro de su heterogeneidad, funcionan como manifestaciones o plataformas de un arte grotesco.

³³ Ramón María del Valle-Inclán acuñó el término «esperpento» para referirse a su producción literaria. Como comenta Max Estrella en la escena duodécima de *Luces de bohemia* (1924), el esperpento es el reflejo premeditado de la deformación: «Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas» (131); o, como dicen Cardona y Zahareas (1987), en mostrar «esa visión absurda de la condición humana» (68). Un buen ejemplo lo encontramos en la escena sexta de *Luces de bohemia*. Max Estrella, detenido en la escena anterior después de una hilarante discusión con Serafín, conoce a Mateo, un preso condenado a muerte. Su mayor temor, más que ser fusilado, es que sus verdugos «se diviertan dándome tormento [...]. Me sacarán la vida los que tienen a su cargo la defensa del pueblo» (Valle-Inclán 1924: 91). El mundo es una controversia (Valle-Inclán 1924: 160), como concluye Pica Lagartos al final de la obra. Algunos autores que han estudiado la obra de Valle-Inclán en resonancia con la estética del grotesco son Rodolfo Cardona y Anthony Zahareas (*Visión del esperpento* [1987]), Paul Ilie (2009) y Juan Carlos Ginés Orta (*La Literatura grotesca en Europa [siglos XVI-XX]* [2020]).

Otra tradición del grotesco en la literatura española la podríamos encontrar en el «tremendismo» (favorecido por las atrocidades de la reciente guerra civil española) que inauguró, al publicar *La familia de Pascual Duarte* en 1942, Camilo José Cela. La narración de la novela se presenta como unas memorias escritas en prisión por Pascual Duarte. Un editor toma su manuscrito, transcribe las notas, modifica el texto original y añade unas epístolas para explicar los últimos minutos en vida del protagonista. Pascual Duarte fue sentenciado a muerte después de haber asesinado a su madre y de entrar, por segunda vez, en prisión. Desde su celda cuenta la historia de su familia: la actitud hostil del padre, las mentiras y engaños de su hermana Rosario, el terrible destino de su hermano Mario (que muere ahogado en aceite), la muerte de sus dos hijos, la vileza de Rafael y del Estirao... Situaciones terribles a las que los personajes parecen predisuestos (no tan lejos, entonces, de la producción naturalista). Se alterna lo truculento y lo excesivo (como cuando un cerdo le come las orejas al desdichado Mario, «que tonto había nacido, tonto había de morir» [48]) con la violencia («es que la sangre parece como el abono de tu vida» [123], le dice Lola a Pascual). El letargo de los personajes, todos ellos atrapados y que actúan según sus pasiones, se encuentra, también, en *Nada* (1945) de Carmen Laforet.

en el prólogo, «enemigo mortal del sentimentalismo» y de «cierta fantasía de corto vuelo» (13).

En el prólogo, es cierto, la definición de humor negro es casi inexistente, aunque sí hay espacio para comentar la dificultad de definir un concepto tan problemático como el humor. Breton repasa algunos comentarios al respecto y enumera distintas representaciones plásticas (entre las que prima la obra de José Guadalupe Posada [Breton 1939: 11]) y cinematográficas (donde, por supuesto, recuerda las producciones de Buñuel y Dalí [Breton 1939: 12]) que se adscriben al contenido de la antología. Breton se preocupa, una y otra vez, por recordarnos que el humor no es algo infantil y que, en su vertiente negra, es algo ‘explosivo’. La descripción no puede ser más literaria: «Nos estamos adentrando en un terreno candente, avanzamos por tierra de volcanes, tenemos alternativamente todo el viento de la pasión a favor y en contra desde el momento en que decidimos hacernos a la vela hacia este humor» (Breton 1939: 8). Un terreno peligroso, dice Breton, donde tanto aliados como enemigos son hostiles. Y esta es, justamente, la síntesis de la evolución de lo grotesco. Aquellos grotescos que aparecieron en la *Domus Aurea*, y con cuya denominación se creó un modelo artístico ornamental, fue invadiendo, poco a poco, el mundo de los sueños y del carnaval. Dos caminos que, de hecho, dan cobijo, cada uno de ellos, a las dos obras más representativas del estudio teórico del grotesco: por un lado, Wolfgang Kayser con *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura* (1957); por el otro, Mijaíl Bajtín, autor de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1965).

Todavía hoy, los libros de Kayser y Bajtín siguen siendo el punto de partida para toda investigación de lo grotesco. Es por ello por lo que hemos decidido estudiarlas al margen del resto del corpus teórico, aunque, como no podría ser de otro modo, sus reflexiones reaparecerán cuando comentemos la bibliografía del grotesco. La reflexión y comprensión de estos dos libros es necesaria para entender, ya no solo dos de los documentos con más repercusión dentro del campo de estudio, sino para reseguir los dos caminos en los que se divide el grotesco.

Las dos descripciones, la de Kayser (1957) y la de Bajtín (1965), son claramente antagónicas. El autor alemán ve en el grotesco una respuesta por la enajenación de nuestro mundo: lo describe como un miedo irresoluble frente a algo absurdo o

terrorífico. Bajtín, por el contrario, recalca la importancia de la cultura popular y del humor. Rabelais es, entonces, el autor carnalesco por excelencia (el inefable limpiaculos³⁴). Después de estas dos propuestas, la crítica del grotesco ha empezado a entender su objeto de estudio como una contraposición entre el miedo (acentuado por Kayser) y la risa (enfaticada por Bajtín). Por eso resulta tan irónica la postura de Bajtín al criticar que Kayser no contemple en su investigación la risa carnalesca, ya que él olvida (o no lo define con un rol significativo, sino que lo supedita a la risa) el miedo.

Kayser (1957) inicia su estudio recordando una visita que hizo en el Museo del Prado, donde pudo contemplar los cuadros de Velázquez, Goya, El Bosco y Brueghel. Dice que vio en ellos un «inquietante y desconcertante fenómeno» (11) que terminaría identificando como lo grotesco³⁵. Fijémonos en la elección de los dos adjetivos propuestos para encabezar el estudio: «inquietante» y «desconcertante». Ambas palabras reaparecerán, con asiduidad, para explicar el fenómeno grotesco, con lo que nos parece banal señalarlas como una primera aproximación por parte de Kayser. En cualquier caso, el autor alemán empezará estudiando el fenómeno en las excavaciones de la *Domus Aurea* y se interesará por su formulación renacentista (los grutescos, la confusión entre ornamentos artísticos, la difusión, el uso de la palabra por Montaigne o Rabelais, su participación en diccionarios...). También habla de la caricatura y la *commedia dell'arte*, aunque centra su atención en el período romántico (Jean Paul, Schlegel, Hugo, Edgar Allan Poe, Büchner...) y, a pesar de dedicarle un capítulo al grotesco realista, revela el poco interés en estudiar el grotesco postromántico (171). Ahora bien, con la llegada de la modernidad sí aparecen muchas manifestaciones del grotesco: Kafka, Mann, el surrealismo... En el repaso literario y artístico el autor prioriza, constantemente, las obras de autores alemanes.

³⁴ Después de enumerar distintos *torche-cul*, Gargantúa concluye que «qu'il n'y a pas de meilleur torche-cul qu'un oison bien duveteux, pourvu qu'on lui tienne la tête entre les jambes, Croyez-m'en sur l'honneur, vous ressentez au trou du cul une volupté mirifique, tant à cause de la douceur de ce duvet qu'à cause de la bonne chaleur de l'oison qui se communique facilement du boyau du cul et des autres intestins jusqu'à se transmettre à la région du cœur et à celle du cerveau» (Rabelais 1995: 117).

³⁵ Todos estos artistas establecen una relación muy visible entre sus obras y lo grotesco. En el caso de Goya, muchos autores que han notado este vínculo (Baudelaire, por ejemplo, mostró interés en la caricatura), especialmente por sus series de grabados —*Los caprichos* y *Los desastres de la guerra*— y su última etapa pictórica en la que elaboró las conocidas como «pinturas negras» (véase apéndice A. 10). La producción del pintor aragonés muestra, en líneas generales y rehuyendo su etapa de retratista, personajes feos (*La boda*) y un gran interés por la violencia (*Duelo a garrotazos*) y la muerte (*Asalto de ladrones*); ambas relacionadas con la guerra (*El 2 de mayo de 1808 en Madrid* y *El 3 de mayo en Madrid*). A menudo nos encontramos con imágenes irracionales y monstruosas, como sucede con su célebre *Saturno devorando a su hijo*. Para ampliar información sobre la relación de Goya con el grotesco, puede consultarse la obra de Valeriano Bozal; especialmente «Dibujos grotescos de Goya» (2008) y *Pinturas negras de Goya* (2009).

Ya en el último capítulo, Kayser concluye el libro enumerando distintas características con las que propone una definición de grotesco. En primer lugar, dice que «*lo grotesco es el mundo en estado de enajenación*» (309), cosa que debemos entender como consecuencia de la transformación de un mundo que comprendíamos a uno que nos resulta inquietante, distinto. Hablamos, pues, de la extrañeza y del desconcierto por la alteración de una realidad cuya lógica y apariencia creíamos conocer (lo repentino y la sorpresa pertenecen a lo grotesco [310]). Nos sentimos ajenos, ausentes: «No se corresponde con lo grotesco el miedo a la muerte, sino el pánico ante la vida» (310). Justo aquí, Kayser menciona el miedo ocasionado por las formas que invaden nuestro mundo... Y decimos ‘formas’ porque simbolizan el desconcierto, ya que, una vez reconocemos lo que nos altera, el caos grotesco se desvanece (darle nombre o aceptarlos dentro de nuestra realidad implica que el grotesco ‘pierda su esencia’ [311]). De este modo, la segunda afirmación de Kayser es que «*lo grotesco es la representación del “ello”*» (311).

Nos aterroriza, según Kayser, nuestro mundo. Es un mundo absurdo y donde no tenemos que orientarnos pues, de hacerlo, se disiparía la fuerza del grotesco (el desconcierto por ese algo que no entendemos): «*la realización de lo grotesco supone el intento de conjurar y exorcizar las fuerzas demoníacas de nuestro mundo*» (315). Tenemos miedo por una situación excesivamente insólita (la risa, cuando aparece, es nerviosa): nos sentimos invadidos, ausentes en nuestra realidad. El demonio ha conseguido llegar a nosotros y ha transformado nuestro mundo en uno terrible. Vemos, todavía, trazas de lo que reconocemos como propio; pero se ha transformado tanto, y de una forma tan terrible, que no nos parece concebible. Lo grotesco, para Kayser, tiene una connotación negativa, amarga. Precisamente por eso, cuando se opone su teoría con la de Mijaíl Bajtín (1965), el contraste es tan potente. Es indudable la importancia que adopta para Bajtín el componente popular y carnavalesco: «La exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son, como es sabido, los signos característicos más marcados del *estilo grotesco*» (Bajtín 1965: 273). La risa medieval, a diferencia de la romántica, es un modo de regeneración que contrasta con su posterior concepción eminentemente siniestra. En el romanticismo pierde, según Bajtín, parte de su carácter jocoso y alegre, aunque sigue siendo posible reconocer las formas carnavalescas. La carcajada es un modo de expresión capaz de derrotar lo aterrador:

La risa carnavalesca es ante todo patrimonio *del pueblo* [...]; *todos* ríen, la risa es «general»; en segundo lugar, es *universal* [...], el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso [...]; por último, esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez (Bajtín 1965: 17).

El grotesco moderno se ha caracterizado por un enunciado tétrico, distinto a la liberación medieval que marcaba Bajtín. Es por esta razón que aparecen pasajes más oscuros y trágicos, sin ninguna necesidad de convertirlos en lecturas eminentemente burlescas. La risa, sea una reacción histérica o comedida, es esencial para el correcto desarrollo de lo grotesco: su intervención es una revuelta contra lo establecido. Por lo tanto, parece lógico que Bajtín recrimine a Kayser no haber estudiado el corpus grotesco en toda su amplitud. Bajtín menciona la importancia del grotesco en la época antigua y en la arcaica y sostiene, y por eso decide analizar la obra de Rabelais, que donde mejor se ve este carácter regenerador del grotesco es en el mundo medieval y el Renacimiento. El Romanticismo no deja de ser, para Bajtín, un ‘intento’ incompleto de recrear el mundo popular del que habla. Particularmente, el hecho de que utilice armas como la ironía en un sentido destructivo demuestra que no existe el carácter regenerador de la risa medieval. Nos encontramos frente formas evasivas: en el período romántico, utilizar una máscara significa esconderse; en el carnaval, implica una transferencia (uno pasa a *ser* el otro).

Bajtín analiza las fuentes populares en la obra de Rabelais (el más rico, el más radical: «fue *el más democrático* de los modernos maestros literarios» [Bajtín 1965: 8]). Cree que la risa popular es el rasgo menos estudiado de la creación popular y que, por consiguiente, su verdadera forma todavía no nos ha sido revelada. Agrupa la cultura cómica popular, que se opone a la cultura oficial (‘lo serio’), en tres puntos: formas y rituales del espectáculo, las obras cómicas verbales y el vocabulario. En el primer grupo habla de la importancia de la fiesta en el mundo medieval y afirma que esta no puede desarrollarse sin una organización cómica (Bajtín 1965: 10-11). Estas fiestas son ‘un segundo mundo’ y ‘una segunda vida’ (una vida festiva). Se oponen, deliberadamente, a las fiestas oficiales, ya que sus celebraciones no subvierten ningún orden (de hecho, terminan defendiéndolo). Una dualidad, en cualquier caso, que Bajtín dice que ya se encontraba en civilizaciones primitivas, donde lo cómico y lo serio eran ‘oficiales’. Sin embargo, es cuando se instala el régimen de clases que, provocando una brecha social y

de derechos, lo cómico se readapta, se renueva: se transforma y pasa a representar lo popular. Es durante el carnaval, por lo tanto, cuando las jerarquías y las desigualdades desaparecen³⁶. El carnaval es la imagen paradigmática de la cultura cómica popular, ya que uno no asiste a la celebración: la vive (13). Y dos características muy importantes de la forma de entender esta fiesta: el renacimiento y la renovación. El carnaval no es el final o un cierre, sino un principio constante: se transgrede todo aquello que parecía tener un límite, que se revela como incompleto (15). La risa medieval se caracteriza por su carácter popular («es ante todo patrimonio *del pueblo*» [17]), por su universalidad y por su ambivalencia (alegre y sarcástica). A diferencia de la moderna, es capaz de burlarse de sus escarnecedores, mientras que el autor moderno intenta apartarse a sí mismo (17).

En lo que ocupa a las obras verbales cómicas, Bajtín afirma que esta literatura es marcadamente carnalesca (18). Aparecen nuevos géneros y variaciones (gran difusión de la parodia) y la risa influye en las altas esferas del pensamiento (18-19). Cree que todas estas obras y géneros están vinculadas al carnaval, pero la que más sobresale es la dramaturgia cómica medieval. Finalmente, Bajtín habla del vocabulario como la tercera forma de la cultura cómica popular. La posibilidad del carnaval de abolir orden y jerarquía provoca, según el autor, la creación de un lenguaje sin restricciones. Aparecen nuevas formas y fenómenos lingüísticos: uso frecuente de groserías, juramentos, obscenidades... Un lenguaje, concluye, que tiene mucha influencia en Rabelais.

Vemos, entonces, dos propuestas claramente distintas. Kayser considera que lo grotesco es el extrañamiento de nuestro mundo; Bajtín, por el contrario, lo vincula al carnaval y a la celebración. Esto tiene consecuencias muy visibles en sus propuestas, tal y como sucede con la risa. Kayser (1957) cree que es una herencia de lo cómico y lo caricaturesco, donde existía un componente de amargura (313). Es un síntoma de la enfermedad de nuestro mundo y por eso habla de una risa cínica y satánica. Es una risa

³⁶ Peter Burke, escribiendo sobre la participación de las clases altas en las clases populares, describe una interacción desigual: mientras que la cultura popular queda abierta para todos, las clases bajas no pueden participar en la cultura «seria» (Burke 1978: 67-68). Según describe, se transmiten por vías distintas, así que la cultura oficial es exclusiva y la popular inclusiva. Pero ¿qué invitó a las clases altas a participar en la cultura popular? Si es cierto, como dice Burke, que incluso algunos clérigos eran los encargados de organizar la Fiesta de los Locos (Burke 1978: 66), puede sorprendernos esta aparente alianza entre clases. Burke encuentra dos posibles respuestas: la primera es que las clases altas no asociaban la producción cultural popular con el pueblo, ya que ellos participaban en estas expresiones (Burke 1978: 66); la segunda, y seguramente relacionada con la primera, es que la lectura que realizaban distaba de ser la misma que la de los campesinos (participar, quizás, podía significar curiosidad [Burke 1978: 67]).

nerviosa, un gesto irracional por la incomprensión de aquello que nos rodea: el miedo es tan grande que el terror no es suficiente para enfrentarnos a lo acontecido. Por otro lado, Bajtín cree que la carcajada es un reflejo del carácter popular (renovación): «La risa degrada y materializa» (1965: 25). Uno de los conceptos manejados por Bajtín es el de *realismo grotesco*, creado como una suma de las imágenes cómicas pertenecientes a la cultura popular (23). Su rasgo más significativo es la degradación o, dicho en otras palabras, en rebajar lo ‘alto’ a lo ‘bajo’ (24-25)³⁷. Este acercamiento no debe ser entendido como negativo, pues lo ‘inferior’ es origen y fertilidad. Es el inicio de todo (26). Si Bajtín entiende la cultura popular como aquella que permite la libertad (la oficial coarta), es normal que la risa, siendo su vehículo de manifestación, tenga esta fuerza. Degenerará (tal es el verbo elegido por el autor) cuando se separe de la cultura popular y se convierta en tradición literaria (37).

Una de las críticas que más abiertamente se le han hecho a Kayser, como ya se puede haber percibido, es la proximidad de su discurso con Freud (una relación excelentemente estudiada por Michael Steig [1970]). *Unheimlich*. Esta es la palabra que eligió el autor austríaco para describir una experiencia de descentramiento de lo familiar. En inglés, se traduce como *uncanny*; mientras que, en español, como lo «siniestro». Como sabemos, Freud (1919) estudia el cuento de E.T.A. Hoffmann «El hombre de la arena», donde Natanael se enamora de Olimpia. Al principio le extraña, observándola desde su ventana, que apenas se mueva. La belleza de su rostro le hechiza, aunque sus ojos parezcan no tener vida: «Por primera vez vio entonces Natanael los perfectos y bellísimos rasgos de Olimpia. Solo los ojos le parecieron extrañamente rígidos y sin vida» (Hoffman 1817: 76). No puede dejar de pensar en ella, especialmente durante los días en que una cortina tapa la ventana por la que la observaba. Bailando con ella, nota que sus manos están heladas y que sus movimientos son rítmicos y regulares. Ni siquiera habla. Como descubre más tarde, ya enamorado, Olimpia no es más que un autómatas. Una muñeca sin vida. Y he aquí lo siniestro: es el extrañamiento al reconocer lo familiar en aquello que, en verdad, ha demostrado que no lo es. Es la imposibilidad de separar lo animado de lo inanimado: es descubrir que Olimpia, a la que

³⁷ «Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y *al mismo tiempo* de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades humanas» (Bajtín 1965: 25).

se ha querido, no es más que un muñeco. Es el asombro tras constatar que aquello que parecía vivo, en realidad, no sea más que un ser artificial. Es, para Freud, el despertar de lo reprimido o de un sentimiento ya superado. Una fuerza externa —una suerte de impacto— que desencadena un horror que parecía olvidado³⁸. El autor austríaco lo ejemplifica con el miedo de Natanael a perder sus ojos; un temor que tiene siendo niño y que recupera cuando conoce a Coppola o cuando Spalanzani le lanza los que usaba Olimpia. Es, concluye Freud, el miedo a la castración. Para él, sin duda, la pérdida de los ojos teje el principal motivo siniestro del relato, aunque acepta la presencia de otros (como el doble —el temor a la repetición— o la dicotomía animado/inanimado).

No es descabellado, creemos, considerar que la definición de Kayser contempla la aparición de lo *Unheimlich* en nuestro mundo (aunque, como afirma Steig [1970: 257], no debemos confundir ambos conceptos): fuerzas que desordenan y que extrañan aquello que creíamos fijo. Natanael, en el cuento de Hoffmann, enloquece, y sabemos que Kayser definía lo grotesco como el mundo en estado de enajenación. Sin embargo, su propuesta va mucho más allá de Freud. Kayser habla de la materialización de las fuerzas oscuras y de su presencia cotidiana en el mundo que habitamos. Para Freud no es más que un extrañamiento; descubrir que algo no encaja. Para Kayser, estas fuerzas tienen cuerpo, tienen voz y, más que perturbar, atacan. Bajtín comenta, por ejemplo, que la propuesta de Kayser va mucho más allá de lo freudiano. El autor alemán habla, en distintas ocasiones, de la ‘libertad’ en la fantasía grotesca. Pero Bajtín se pregunta: ¿cómo es posible que exista la libertad en un mundo dominado por fuerzas demoníacas? ¿Cómo puede existir una fuerza creadora si, en verdad, el mundo queda sujeto al «ello»? (Bajtín 1965: 49-50). Por el contrario, Bajtín afirmará que el grotesco pretende ‘liberarnos’ de las formas inhumanas (50). Dicho de otro modo: a partir del conocimiento de una forma grotesca, la risa permitirá conocer y dibujar nuevos horizontes³⁹.

³⁸ «Nuestra formulación final sería entonces la siguiente: lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación» (Freud 1919: 2503).

³⁹ Quizás, para entender bien cuáles son las posturas de Kayser (1957) y Bajtín (1965), vale la pena consultar, desde los dos puntos de vista, un mismo ejemplo: «El papel de pared amarillo» (1892), de Charlotte Perkins Gilman. La historia narra la idea de la obsesión de la imagen, tal y como sucede en «El retrato oval» de Edgar Allan Poe, en «La marca de nacimiento» de Nathaniel Hawthorne y en *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (tres narraciones, especialmente la de Poe y Wilde, que quedan emparentadas y que reescriben el mito de Narciso). El argumento es simple: una mujer empieza a obsesionarse con el empapelado de una habitación hasta el punto de encerrarse en ella. El relato concluye

Otro fleco no cubierto por Kayser y Bajtín, además de su mirada parcial en lo que ocupa a la caracterización de lo grotesco (el miedo por parte de Kayser y la risa popular de Bajtín), ocupa al corpus con el que trabajan. Si Bajtín recrimina a Kayser haber estudiado un grotesco que se aplica muy bien en el Romanticismo, él hará lo mismo con la tradición popular. Estudiar la obra de Rabelais, por mucho que tome toda esta tradición del pueblo, explica muy bien un tipo de grotesco, pero su teoría no tiene por qué aplicarse a las obras posteriores. Del mismo modo, James Iffland notó la artificialidad que suponía para Kayser llegar a la definición de grotesco a partir de su evolución como término, ya que evitaba estudiar muchos otros contenidos anteriores (Iffland 1978: 19). Tanto Kayser como Bajtín idealizan y priorizan una forma concreta del grotesco: en el caso del alemán, prima el Romanticismo y cree que en el Realismo del XIX pierde su esencia; Bajtín, por otro lado, habla de una ‘degeneración’ de la cultura popular después de la Edad Media (y acostumbra a repetir que hay un interés en volver a esta ‘Edad de Oro’). Dicho de otro modo, ambos autores se contentan con estudiar su parcela y la entienden como el centro de toda la estética del grotesco. Bajtín se justifica escribiendo que, solo a través de la cultura cómica popular medieval y de la literatura renacentista, se podrán descoser los entresijos del grotesco como categoría estética (1965: 52).

Tanto Kayser como Bajtín hablan de dos grotescos en el siglo XX: el grotesco fantástico o modernista (retoma el ‘grotesco romántico’, como ocurre con los expresionistas y los surrealistas) y el grotesco satírico o realista (retoma el ‘realismo grotesco’ y la tradición popular, como ocurre con Brecht y Thomas Mann). Sospechamos que ambos son una evolución de las dos tendencias que ya observamos en el siglo XIX (es decir, el romanticismo y el realismo), aunque queda claro que el origen de ambas es anterior. Kayser, por ejemplo, considera que El Bosco y Brueghel el Viejo cultivaron el grotesco fantástico (concepción de lo onírico y no de la vigilia), mientras

con un desdoblamiento esquizofrénico por parte de Jane y su fusión con la realidad del papel de pared («I’ve got out last [...]. I’ve pulled off most of the paper, so you can’t put me back» [144]), evidenciando la degradación que ha sufrido el personaje a lo largo de la historia. Esta podría explicarse, si utilizáramos la teoría de Kayser, como la invasión de unas fuerzas desconocidas que atacan a la protagonista. Esto convertiría el texto en una expresión terrorífica: en esta ocasión ejemplificadas por lo sobrenatural, las fuerzas demoníacas se adueñarían de Jane y, por extensión, de nuestro mundo. En cambio, si aplicáramos la propuesta de Bajtín, veríamos que la risa aparecida frente a la neurosis de la narradora nos permite, a su vez, acceder a esta ‘otra realidad’: la protagonista, liberada de las cuerdas que la ataban, conocerá el ‘mundo de la locura’. Aquí está la clave: entender la locura como una neurosis causada por las fuerzas demoníacas o comprender que permite emanciparse de las estructuras imperantes (tanto de su marido — médico— como de la separación entre realidad e imaginación e interior y exterior).

que Bajtín habla del cuerpo carnavalesco medieval para situar el grotesco realista. Ambas vías se allanan y actualizan su significado. Clark (1991) estudiará las técnicas y temas que, dice, utilizan los autores para dar contenido al ‘grotesco satírico’; concluyendo que, en definitiva, la sátira grotesca es rica en variedad en el siglo XX. Y no solo eso, sino que también es una estética muy imaginativa que, a diferencia de las tendencias que interpretan grotesco como algo negativo, puede ser comprendido con aspectos positivos (los movimientos contraculturales enfrentados a las estructuras dominantes, el satirista que ataca la figura ‘sagrada’ del autor... Romper, en síntesis, con la expectativa y lo convencional).

En resumen, todavía hoy los libros de Kayser y Bajtín siguen siendo de gran valor tanto en la teorización de lo grotesco como en su estudio histórico. A pesar de sus contradicciones y la polarización de sus dos exposiciones, es posible construir una propuesta propia contemplando ambas teorías. Si es lícito hablar de dos grotescos, parece que también lo debería ser mencionar dos tipos de reacciones. Entonces, las propuestas de Bajtín y Kayser no deberían excluirse. Existe un grotesco satírico que utiliza armas del mundo medieval (emplea el corpus grotesco bajtiniano: rebaja y renueva), pero también encontramos un grotesco romántico que se recrea en la negatividad (la risa como última defensa). Por eso, tanto la risa medieval de Bajtín como la invasión demoníaca de Kayser son argumentos que nos parecen aceptables para definir o delimitar estas dos vías. No creemos que el miedo o el extrañamiento del que habla Kayser pueda entenderse como un deseo (o un desconocimiento) del mundo popular medieval, del mismo modo que tampoco creemos que la risa pueda ser siempre un síntoma de algo jocoso.

1.3.1. Asedios teóricos de lo grotesco

A partir del siglo XX la bibliografía sobre el grotesco es muy numerosa. Hasta el momento hemos trabajado en una reconstrucción histórica que se focalizaba en la búsqueda de testimonios que corroboraban la evolución conceptual y, más tarde, ensayaron las primeras definiciones. Ahora, frente a la enorme proliferación de descripciones que ha habido, especialmente después de Wolfgang Kayser (1957) y Mijaíl Bajtín (1965), hemos decidido ordenar las fuentes teóricas en cuatro grupos. A

pesar de que justificamos el uso y aplicación de estas categorías, lo cierto es que no pretendemos plantear una distribución efectiva, sino que nos serviremos de estas denominaciones para facilitar la comprensión del estudio teórico. En ningún caso, entonces, proponemos como objetivo la adopción de las agrupaciones que, con cierta cautela, presentamos. Cabe resaltar que estos puntos no contemplan toda la bibliografía que se ha escrito sobre el grotesco, pero sí permiten que distribuyamos con cierta equidad los objetos que hemos considerado idóneos para nuestra investigación. Otras fuentes, que seguro enriquecerían el trabajo, podrían no adecuarse a estas etiquetas. Por lo tanto, somos totalmente conscientes de su provisionalidad. Algunas de ellas podrían guardar relación y corresponderse con algunos de los grupos, tal y como veremos, propuestos por Arthur Clayborough (1965). Nuestra fórmula, sin embargo, permitirá estructurar los contenidos de acuerdo con su forma y no tanto por el contenido latente o ‘intencional’ del autor. Incluirá, además, aquellos documentos que trasteen la evolución del motivo.

Dicho esto, la división es la que sigue: el grotesco como evaluación del canon literario, la especificidad histórica del motivo, la síntesis de las dos principales teorías y los trabajos comparatistas. En este último grupo hemos estimado oportuna la inclusión de fuentes que, aunque pudiera parecer que se escapan en exceso de nuestro marco de estudio (Sheinberg [2000]), nos permiten estudiar la gran variedad de tonos y discursos que adopta el grotesco. Finalmente, la incorporación de una referencia bibliográfica en una u otra categoría —cuya frontera se nos puede antojar vaporosa— terminará respondiendo, en última instancia, a la cuestión de operatividad para facilitar el diálogo entre la bibliografía escogida.

1.3.2.1. Una relectura desde el canon

Barasch (1971) menciona la importancia de Bagehot (1864) como primer intento de relacionar el grotesco en un sentido literario amplio, y añade que su estudio de Brown empujó los de Chesterton y Campbell (Barasch 1971: 156-160)⁴⁰. Lo cierto es que esta

⁴⁰ Lily Bess Campbell (1907) analizó con interés la obra de Robert Browning (a quien llama «the prophet of grotesque» [Campbell 1907: 38], al intelectualizar, dice, lo grotesco en la poesía [Campbell 1907: 37-38]) en relación con lo grotesco. Esta relación ya había sido propuesta por Walter Bagehot (1864) y G. K.

primera secuencia, que prologaría esta relación con lo literario, nos muestra cierta inclinación por transgredir la mera frontera de lo artístico y de plantearlo en lo textual (Brown). Pero ¿cómo vamos a evaluar y decidir qué fuentes incluiremos en este grupo? Más que rastrear en aquellos documentos que nos permitirían sintetizar cierto interés histórico en la construcción de la relación grotesco-literatura, hemos decidido cotejar otras investigaciones. En rigor, la bibliografía que examinaremos en este apartado cumple estos dos requisitos: el estudio de obras y/o autores canónicos y la capacidad de relacionar el análisis con la transgresión grotesca. Uno de los trabajos más reconocidos es el G. Wilson Knight (1930), quien estudió el grotesco en *El rey Lear* de Shakespeare. No hay, por su parte, una propuesta teórica, pero señala, con acierto, la creación de un espíritu contradictorio en la obra, capaz de generar una risa que no se adscribe a una forma convencional desenfadada. El trastorno de Lear —su actitud incoherente y enfermiza— hace de esta obra un ejemplo de un cruel sentido del humor (Knight 1930: 244). Lo contradictorio es, en definitiva, el arma que desvela toda la irracionalidad presente en la obra:

Chesterton (1903). El libro de Chesterton es revelador. El autor indicó tres elementos básicos de lo grotesco en la poesía de Browning: la energía (la capacidad de construirse e ir más allá del reflejo de la naturaleza [149]), la sorpresa (definir una singularidad, una extravagancia [151]) y el *horse-play* («payasadas») y la *buffoonery* (153-154, en tanto que incapacidad de delimitar lo grotesco [17]). Clayborough (y Thomson, enumerando exactamente los mismos puntos [1972: 17-18]), los agrupa en los siguientes puntos de vista: reflejo del mundo, creación artística deliberada y temperamento peculiar (Clayborough 1965: 58-59). Sin embargo, Campbell (1907) va un paso más allá e inicia su estudio repasando algunas tendencias estéticas que discuten la noción de fealdad y grotesco (discute muy de cerca los trabajos de Wright, Ruskin y Santayana; este último publicado un año antes) y la comprensión de lo grotesco como una actividad intelectual. Agrupando las conclusiones de las definiciones que analiza, mantiene que el grotesco es resultado de la imaginación y no de la fantasía (el constante intento, dice, de tomar lo incomprensible [Campbell 1907: 13]). Añade otros aspectos como la incongruidad y la pareja terror-humor. Toma de Rosenkranz la idea de lo feo como el espacio intermedio entre lo bello y lo cómico y considera que lo grotesco podría situarse entre estos dos últimos. De acentuar el elemento de terror, uno conseguiría acercarse a lo feo y nacería lo grotesco; de enfatizar el componente humorístico, se llegaría a lo cómico y aparecería la caricatura. A efectos esquemáticos podríamos proponer esta secuencia: belleza - sublime - fealdad - grotesco - caricatura - cómico. El sublime se descubre cuando se intenta alcanzar aquello que queda más allá de la belleza; cuando se pretende conocer la periferia de lo feo, nos adentramos en el territorio de lo grotesco (Campbell 1907: 14). Lo grotesco, vemos, queda a caballo del miedo (*terrible*) y la risa (*humorous*) (Campbell 1907: 13). Campbell no habla de una actividad desinteresada o de un juego con lo ridículo y lo caótico (aunque, según veremos a continuación, sí son formas, aunque no las más elevadas, del grotesco), sino del intento de intelectualización y comprensión artística de lo informe (Campbell 1907: 13). Según este propósito, la autora clasifica el grotesco en tres grupos (15): *great grotesque* (en el que el autor es incapaz de plasmar en el arte su imaginación desbordante [36], con lo que remueve los límites perceptibles de nuestra realidad [Campbell 1907: 15]). Es el más presente en Browning [Campbell 1907: 20]), *fanciful grotesque* (Campbell dice es el grotesco definido por Ruskin y que se caracterizaría por la pretensión de construir (construcción de imágenes feas como algo lúdico [Campbell 1907: 15]). Son juegos fantasiosos [*fancy*] en los que se juega con todas las posibilidades que ofrece la naturaleza [Campbell 1907: 36]) y *artificial grotesque* (lo incoherente: combina lo conocido y lo no conocido [Campbell 1907: 15]). El caos como resultado [Campbell 1907: 36]).

La tragedia es más punzante por irrazonable, por falta de propósito. De toda nuestra literatura, es la más intrépida confrontación con la crueldad fundamental de las cosas. Aquí sería menor esta crueldad si no fuera por este elemento de comedia que he señalado, por las insistentes incongruencias que causan y acompañan la locura de Lear, que cobran forma vívida en la burla del suicido de Gloucester, y que son intrínsecos a la textura de toda la obra (Knight 1930: 257).

Un bufón, que puede que esté más cuerdo que el rey, acompañará constantemente al monarca. Con ironía y acidez, acentúa la locura de Lear. Knight considera que, si tanto lo cómico como lo trágico se excluyen el uno al otro, su mezcla produce «una nueva y sublime incongruencia» (1930: 237). Entonces, el balanceo de Lear entre la demencia y cordura tiende a producir, agudizado por los comentarios del bufón, este efecto que subraya Knight. El mismo discurso de Lear es inconexo por esa fina línea, de la que solo Cordelia parece ser el antídoto, que separa racionalidad y locura. Al principio rechazada, pese a haber sido la hija que el rey más amaba, la muerte de Cordelia acarreará la de Lear: muerto el verdugo, y después de que Kent descubriera su disfraz, el rey perecerá. La imagen del monarca abrazando el cadáver de la única hija que le ha sido fiel hizo que Freud, en «El tema de la elección de un cofrecillo», equiparara a Cordelia con «la diosa de la Muerte» (1874). Precisa que su simbolismo es el del plomo (el silencio, la espera: la Cenicienta, la compara Freud, que aguarda). Es la imagen que Lear rechaza, pero que luego busca desesperadamente.

Consideramos que el valor del trabajo de Knight reside en el interés por una risa que va más allá de los límites que podríamos comprender (aquella risa diabólica que aparece ante la miseria) y la distancia que se toma con el humorismo más ‘convencional’. La deriva causada por la contradicción, acentuada por aspectos como la crueldad (Knight 1930: 244) y el absurdo (249), termina ofreciendo una risa que es de todo menos cómica. Es la causante, de hecho, de que la tragedia no se detenga, sino de que se acentúe su efecto. Trabajos como el de Knight, que anteceden a Kayser (1957) y Bajtín (1965), siguen la línea de autores como Ruskin (dos fuerzas antagónicas). No estamos postulando que el artículo de Knight anticipe estos contenidos (que ya hemos visto que son anteriores a él), como tampoco queremos sostener que sea el primero en aplicar el término a la literatura. Lo cierto es que, y ya hemos citado algunos ejemplos, hay una serie de autores que lo emplean antes: por ejemplo, Ruskin lo relacionaba con la *Divina*

Commedia («But the whole of the “Inferno” is full of this grotesque» [Ruskin 1860: 162]) y Montaigne, lo vimos en el primer capítulo, comparaba sus *essai* con el proceso compositivo *crotesque* (Montaigne 2007: 240). Sí nos interesa, de Knight, el énfasis de lo degradante y la atención que pone a un elemento tan sintomático como lo absurdo. Sin embargo, su gran acierto seguramente se deba a entender *El rey Lear* como una tragedia (y no una tragicomedia) donde el humor tiene su participación. Hay una mezcla perfecta entre lo cómico y lo trágico (apunta Thomson [1972]: en la tragicomedia se alternarían [63]). Ambos se basan en la necesidad de incompatibles y se excluyen, con lo que mezclarlos provoca un delirante efecto (Knight 1930: 237). La solución no la hallamos en la contemplación pasional o en una risa disuasoria: la purificación (la *catarsis*, leemos) se intensifica por el diálogo entre ambos discursos (Knight 1930: 237-239).

Además de *El rey Lear*, otras obras de Shakespeare se han asociado al grotesco. Uno de los primeros en promover esta relación fue Willard Farnham (1971), que se centró especialmente en *Enrique IV* y en analizar el personaje de Falstaff. Iffland (1978: 47-48) comentaba que uno de los aspectos en los que más insiste Farnham es la comunión de opuestos, y esto se ve perfectamente en su caracterización de Falstaff («a part of his monstrous grotesqueness that makes him both a coward and not a coward» [Farnham 1971: 49]) y en su comparación de Hamlet y Lear; ambos a caballo de la locura y la sensatez: el rey cae de la majestuosidad a lo absurdo, mientras que el príncipe encuentra cierta capacidad de orden en su búsqueda de la verdad (Farnham 1971: 119-120). En su primer capítulo, Farnham estudia con interés el grotesco medieval y su plasmación (los manuscritos iluminados), la distinción del grotesco clásico (distanciándose, básicamente, por proponer una «violent struggle» en la construcción monstruosa y por distanciarse más de lo considerado «normal» [Farnham 1971: 10-11]) y la aparición de lo cómico en el arte religioso con la llegada del gótico. Pese a eso, Neil Rhodes criticó el libro de Farnham (Rhodes 1980: 6) por la ausencia de un corpus teórico (no se aplican los desarrollos bibliográficos del grotesco) y por el balanceo temático (no se concreta qué es o no grotesco y no hallamos un diálogo, o conclusión, entre las partes). Los reproches se suceden cuando Rhodes le recrimina a Farnham no haber tenido en cuenta a Nashe, cuya obra le parece importantísima para el desarrollo del nuevo drama inglés (1980: 6). A pesar de que Rhodes tampoco llega a definir el concepto (no cree posible una fórmula universal, ya que cada época produce su variación [ix]), anota

algunos contenidos propios de la comedia grotesca en la época isabelina. Principalmente, habla de los sentimientos contrarios del lector como el rasgo más visible del grotesco (si bien dicha unión es una característica propia de las imágenes decadentes [10]) y del choque que produce dos actividades dispares (41). Su interés se encuentra en la década de 1590 y discutirá sobre las nuevas posibilidades cómicas derivadas de la sátira. Su punto de partida es la controversia de Marprelate y, desde aquí, analiza la obra de Nashe (proponiendo a Rabelais como punto de apoyo, Rhodes verá que Nashe se interesa por todas las formas posibles del grotesco: «from comedy to horror» [41]). La literatura inglesa tiene potentes vínculos con el grotesco y la sátira, como muy bien acostumbra a resumirse con Swift.

Retomando el artículo de Knight (1930), lo veremos reaparecer en *The Grotesque* (2009), una antología de textos editada por Harold Bloom. En el índice también encontramos un texto de Heine sobre *Don Quijote*, otro libro que ha sido estudiado bajo el prisma del grotesco. Ya hemos visto la alianza del grotesco con la parodia y la sátira, con lo que no debe sorprendernos la elección de *Don Quijote* como objeto de estudio. Diversos autores han querido releer la novela de Cervantes en clave grotesca, tal y como ocurre con Sullivan (1996). De su trabajo nos interesa la capacidad de vincular lo grotesco con la catábasis (descenso a los infiernos). Esta relación la desarrollará, especialmente, a través del episodio de la cueva de Montesinos en la segunda parte del *Quijote*, donde propondrá una lectura lacaniana⁴¹. En ocasiones, la crítica grotesca busca la relación simbólica con la cueva o cualquier espacio cerrado asimilable a la gruta.

Ziomek (1983) considerará a Alonso Quijano como un personaje grotesco, esencialmente por su anacronismo y la ridiculez de los episodios en los que interviene (109-120). En ese mismo libro, el autor afirma que grotesco «es un deseo de lo

⁴¹ Henry W. Sullivan (1996), que entiende el grotesco como un modo literario, relacionó el interés de los grotescos romanos con la teoría lacaniana del cuerpo (recordemos: el cuerpo como organismo pertenece a lo Real, pero es construido a través de lo Imaginario —fase del espejo—: el cuerpo, entendido como un todo, es una suma de las partes). Los grotescos representan el cuerpo humano fragmentado, pero lo hace en una forma no familiar e incongruente (Sullivan 1996: 62). Sullivan indica que la desmembración del cuerpo produce ansiedad (y por eso es un recurso utilizado en las películas de terror [Sullivan 1996: 62]) y es un síntoma de delirio. Lo grotesco, para Sullivan, conseguirá una transformación estética más o menos aceptable (*halfway acceptable* [Sullivan 1996: 62]). El *grotesque purgatory* será la dimensión donde se provocará la risa, pero que permitirá que se mantenga la seriedad en la narración (Sullivan 1996: 59). Finalmente, el autor vinculará lo grotesco con la catábasis (descenso a los infiernos), evidenciada a través del episodio de la cueva de Montesinos en la segunda parte del *Quijote* y del que hará una lectura lacaniana.

imposible» (13). Termina matizando este primer acercamiento diciendo que es grotesco todo aquello que no nos parece proporcional o adecuado en nuestra concepción de cotidianidad (13). Ziomek habla de una búsqueda común entre los opuestos («Busca lo sublime a través de lo perverso y representa la unión entre lo trágico y lo cómico» [14]), siendo su efecto el de provocar risa, terror y asombro (14). Sostiene que los elementos compartidos entre grotesco y caricatura son el humor, la sátira y la exageración; pero que se distinguen porque el grotesco produce extrañeza (14). Si tomamos este último elemento, entenderemos que no hablamos de una simple oposición de contrarios, sino de la reacción contradictoria en un disparatado (esto es, la exageración) enfrentamiento entre horror y risa. Para que pueda producirse un ‘choque grotesco’, es necesaria la hipérbole:

Las formas, para hacerse atroces y horribles, han de ser risiblemente exageradas. En la técnica de lo grotesco una hipérbole, un oxímoron inspiran temor, en cuanto que contradicen nuestra sensibilidad hacia el orden establecido. En la tragedia o drama serio, lo grotesco consiste en la distorsión de las reglas de la moral universal; en la comedia es el orden social el que se somete a mofa (Ziomek 1983: 14).

El Quijote es un buen ejemplo: «La acción de Don Quijote es entretenida y divertida, pero poco a poco la carcajada es reemplazada por una sonrisa» (111). Basta pensar, en un episodio que Ziomek estudia (110-111), en la famosa batalla contra los molinos de viento. Por un lado, tenemos la escena ridícula de alguien atacando unos molinos; pero, por el otro, a un individuo que cree estar enfrentándose a enemigos de gran envergadura. Para Ziomek, este oxímoron —esta contradicción que ataca nuestra sensibilidad y produce temor [14]—, acentuado por la evidente hipérbole en la confusión gigantes-molinos, es lo grotesco. Más concretamente, nuestra reacción dual al dibujar una sonrisa casi de compasión. El episodio también cumple la premisa de la ‘sorpresa’, ya que la locura de Alonso Quijano convierte el enfrentamiento en absurdo (y, por lo tanto, en disparatado e inesperado).

Ziomek también estudió otros autores del siglo de Oro español, como han hecho Iffland (Quevedo)⁴², Navarro González (Calderón de la Barca)⁴³ e Ilie. Esta proliferación de

⁴² El trabajo de James Iffland (1978), si bien dedicado a Quevedo, es una de las contribuciones bibliográficas más interesantes para el estudio del grotesco. El primer capítulo, alejándonos ahora de los rasgos grotescos concretos de Quevedo, repasa distintas teorías: Kayser (Iffland 1978: 19-25),

estudios en consonancia con estos escritores da sentido a la afirmación de Ziomek (1983) al decir que, durante esta etapa histórica, hay cierta predisposición hacia lo grotesco (208). Lo podemos constatar en el libro de Paul Ilie (2009), donde recogió diversos artículos que, entre 1961 y 1976, dedicó al grotesco en conexión con diversos autores españoles (Gracián, Bécquer, Machado, Valle-Inclán...). Concluía el documento con una síntesis donde reflexionaba alrededor de estos trabajos y proponía una periodización del grotesco en España. Es consciente, como ocurre con Griffith (1968)⁴⁴,

Clayborough (Iffland 1978: 25-29), Jennings (Iffland 1978: 29-40), Thomson (Iffland 1978: 40-47), Farnham (Iffland 1978: 47-49) y Kris (Iffland 1978: 49-55). Se muestra especialmente crítico con Kayser y se suma a las observaciones de Griffith (1968) al hablar de la dificultad de acotar unos rasgos concretos que puedan servir para todas las definiciones de grotesco y del interés, entonces, de utilizar ‘agrupaciones familiares’ (Iffland 1978: 55-57). El autor toma como uno de los ejes para su trabajo las propuestas de Thomson y Jennings («I accept the formulation of the grotesque as the “unresolved clash of incompatibles”, one of which is some form of the comic and the other some form of the disagreeable, disgusting, obscene, etc» [Iffland 1978: 56]). A eso le suma el desarrollo de Farnham (esto es, la unión de elementos incompatibles [Iffland 1978: 56]). Iffland lamenta que Quevedo no sea uno de los autores que repasa Kayser en su «visita en *El Prado*» ya que, según concluye en el primero de los dos volúmenes, debe haber pocos autores con una capacidad tan potente para emplear formas ingeniosas e inventivas (Iffland 1978: 174). La presencia de Jennings en el estudio es palpable, especialmente en la denominación de las *spheres of negativity*. El segundo volumen de su libro termina ubicando la génesis del grotesco quevediano en dos esferas distintas: la propia del autor («The interior process», como titula Iffland [1982: 185-239]) y el *environment* (el contexto sociocultural, por ejemplo [Iffland 1982: 240-269]), quedando ambas unidas.

⁴³ Más allá de la caracterización de la obra calderoniana como grotesca (o no), vale la pena precisar que el libro de Navarro González (1984) no profundiza en la explicación de qué es lo grotesco y que se centra en las expresiones trágicas, cómicas, satíricas y burlescas. Estas dos últimas, según él, tienen un carácter desenfadado y renovador (la sátira no abunda en la obra de Calderón de la Barca [79]). El primer efecto que estudia es la comicidad, si bien afirma que su importancia nace por la forma y el contenido y no por los «caracteres cómicos» (78). Algunos rasgos cómicos aparecen en el lenguaje: los nombres y posición social de los graciosos (90) y un lenguaje más ingenioso que coloquial (89), uso de un lenguaje tosco (rara vez emplea un lenguaje ‘alejado’ [91] y el elemento cómico no aparece por emplear diálogos o jergas torpes o rurales [93]), los juegos de palabras (ingeniosos, complemento de los personajes centrales y defensa de los valores contrarios a los objetivos batallados por los héroes [93-97]), alusiones extratextuales (recordar condición teatral mediante la mención de situaciones concretas [98-101]), parodia del lenguaje de los héroes (explicaciones patéticas, enumeraciones o contraste [102-105]) y la creación de palabras (105-106). En lo que ocupa a lo grotesco, resalta que en Calderón no tiene la violencia o intensidad que sí vemos en Quevedo o Valle-Inclán (140) y lo enlaza «con los chistes y gestos grotescos del inofensivo, fantástico y alegre mundo circense» (141). Lo analiza en *Céfalo* y *Pocris*, obra que autorreferencia y parodia otras creaciones calderonianas (145) e invierte expresiones y comportamientos entre nobles y plebeyos (146). Estas parodias o inversiones son ejemplo de las muchas otras estudiadas por Navarro González (147-169), de las que cabe destacar las intituladas «Príncipe encerrado en gruta» (148-150) por su relación simbólica con el grotesco. Navarro González nos recuerda la importancia que tiene «la privación de la luz» (149) en Calderón y enumera diversos espacios y alusiones (interesante, entonces, la parodia que se hace de la gruta en *Céfalos* y *Pocris* [150]). Queda claro, en este capítulo, la adscripción por parte del autor de lo grotesco dentro de la parodia (en tanto que inversión de roles y comportamientos). De este modo, Navarro González presenta lo grotesco como derivado de algo risible y con rasgos más próximos al patetismo. Acentúa el carácter desenfadado y parece hablar, sin llegar a mencionarlo en muchas ocasiones, del carnaval. Como Bajtún, Navarro González describiría una mirada regeneradora y jovial del grotesco. Quizás el libro no sea un gran documento para detallar una definición del grotesco, pero sí es un buen estudio de Calderón y de las expresiones que acentúan el sentido y significado de la risa en su obra.

⁴⁴ Malcolm Griffith en «Theories of the Grotesque» (1968) afirma que no es posible fijar unas normas para el grotesco que se adecúen a distintos autores y obras, en tanto que no es necesario conocer su ‘esencia’: «They [Wittgenstein and his followers] have shown that the intelligent and correct use of a

de que sus reflexiones se adaptan a los autores estudiados y de que las conclusiones pueden perder fuerza al situarse en otro marco (Ilie 2009: 265). Ilie maneja el concepto *grotesque aesthetics*, que define como una técnica de distorsión que pretende provocar lo incongruente (272). Plantea la existencia de un indicador referencial interno en el texto, pero también de uno externo (el referente sociopolítico [272]). Los dos motores que producen lo grotesco, observa Ilie, son lo incongruente (que tendría lugar cuando el lector experimenta el *uncanny*, cuando se percibe la alienación o cuando se impone una distorsión sobre la imagen) y la deshumanización y la desproporción (zoomorfismo y deformación). Vemos, entonces, que la *grotesque aesthetics* se perfila de acuerdo con la percepción deformada del sujeto (por decirlo de algún modo, aunque ya hemos visto que la definición de Ilie va mucho más allá, la ‘locura’) y a la construcción y modificación del objeto y del cuerpo (la ‘transformación’). Más allá del corpus estudiado, quizás podamos sintetizar la comprensión de Ilie de lo grotesco, no solo de acuerdo con las ‘disparatadas’ situaciones narradas, sino en la manera en cómo son leídas y comprendidas.

Un rasgo interesante de su libro es que Ilie entiende que lo grotesco tiene lugar después de dibujar al ‘otro’. Esto nos recuerda la risa satánica de Baudelaire (1855), quien consideraba necesaria la idea de superioridad (cuando el otro resbala, reímos porque nosotros nos mantenemos de pie). En lo que ocupa a la dimensión de lo incongruente, creemos que es otra forma de nombrar el elemento ‘absurdo’ con el que otros autores caracterizan lo grotesco. Finalmente, cabe subrayar la importancia de su libro (esto es, su serie de artículos) como parte de un proyecto de ‘reconstrucción literaria’ al preguntarse por la idiosincrasia de lo grotesco. Son muchos los autores que deciden repasar la historia de la literatura para rebuscar, y estudiar, distintos autores desde esta estética. Sin ir más lejos, Kayser (1957) pone gran atención a la literatura alemana. Esto permitirá que luego otros autores como Jennings (1963) y Clayborough (1965) inicien caminos parecidos. Clayborough, de hecho, es el mejor exponente del estudio del

Word does not necessarily depend upon a knowledge of its essence, its nature, its defining properties» (488). Asegura que la construcción teórica estará siempre sujeta al cambio, aunque encuentra tres criterios a partir de los cuales es ‘apropiado’ usar «grotesco»: por su similitud con otras obras comúnmente llamadas grotescas («paradigm case rule» [490-491]), por la presencia cuantitativa de características tradicionales de grotesco («paradigm properties rule» [491-492]) o por la imposibilidad de usar las dos normas anteriores (debido a la ‘naturaleza no concluyente’ de grotesco, «we decide to extend the term to cover a work which is neither like typical grotesque works nor has typical properties of the grotesque» [492]). A pesar de que la afinidad pueda ayudarnos a recoger y reconstruir obras como grotescas, parece un procedimiento bastante volátil tener que delimitarlas, no tanto por sus propios procedimientos, sino por la similitud que puedan tener con otros trabajos adjudicados como tales.

grotesco en la literatura inglesa. Tres son los escritores de los que habla: Swift, Coleridge y Dickens. No obstante, más allá de la acotación de su objeto de estudio, el libro sigue siendo un documento de referencia por el interés y rigor con los que decide emprender su investigación.

La primera parte del trabajo es un valioso repaso a la evolución de la palabra y, al ya conocido origen etimológico, le suma su desarrollo semántico: el uso como estilo artístico hasta el s. XVII, sinónimo de ‘ridículo’ y ‘desordenado’ en el s. XVIII, imaginativo y extremadamente extraño —sin mirada peyorativa— durante el Romanticismo... (1-20). Clasifica los estudios teóricos del grotesco en cuatro categorías que no se excluyen las unas de las otras y cita, dentro de ellas, algunos autores representativos. La primera es aquella donde el grotesco es definido de acuerdo con la postura del artista, su intencionalidad o reacción involuntaria (22); tal y como ocurre con Kant y Sir Walter Scott. El segundo grupo se centra en el efecto provocado al espectador (Edgar Allan Poe), mientras que el tercero define el grotesco a partir de su proximidad con otras categorías (Ruskin y Santayana) y el cuarto a partir del estudio de diversas obras (Ruskin y Kayser). Sin entrar en debate de la presencia de estas líneas de estudio, la clasificación de Clayborough es ilustradora y, aunque en ningún momento se cita a Bajtín (tanto el libro de Clayborough como el del autor ruso fueron publicados en 1965 y ninguno de los dos menciona al otro), su minuciosa descripción de Rabelais le forzaría a entrar en la misma categoría de Kayser.

Otra aportación muy valiosa de Clayborough es el repaso de las principales definiciones de grotesco (Kant, Burke, Hegel, Walter Scott, Ruskin; Bagehot, Victor Hugo, Wright, Symonds, Santayana, Chesterton; Kayser), apreciando la gran variedad de acercamientos y asociaciones que ha habido con sus vecinos cercanos (la caricatura, por ejemplo). Clayborough menciona, también, tres elementos importantes para conocer el grotesco: lo incongruente (si arrastra una respuesta emocional, se crea una percepción de lo grotesco [Clayborough 1965: 70]), la extrañeza (algo desconocido y no experimentado antes. Conflicto con los estándares [Clayborough 1965: 71]) y la curiosidad (Clayborough 1965: 72). Iffland notó la vaguedad con la que a menudo utiliza estos conceptos, provocando que se puedan sumar muchos otros elementos en esta categoría (Iffland 1978: 26). Pone el ejemplo de una lista de personajes de Dickens que, en muchos casos, le parecen *saintly creatures* (Iffland 1978: 26). Dice que si

consideramos a estos personajes grotescos (por nuestra respuesta emocional al ver el descuadre en el mundo en el que viven) permitiríamos que muchos otros pudieran recibir la etiqueta.

Clayborough, como tantos autores, acepta la dualidad del grotesco («it may lie in the juxtaposition of objects» [Clayborough 1965: 72]) y criticó a Kayser que solo hablara de la extrañeza y su alejamiento del mundo como definición de grotesco. También existe un interés en la forma prohibida (Iffland 1978: 26) y, justo por esta dicotomía, propone dos categorías delimitadas por la manera que tienen de interrelacionarse: *regressive art* y *progressive art*. En función de las *mental conditions* en las que el arte grotesco se produce, distingue cuatro grupos caracterizados por el grado en el que el consciente del artista es influenciado por el inconsciente: regresivo-positivo (el más próximo a la naturaleza del sueño o la visión, como ocurre con el mito [Clayborough 1965: 81]), regresivo-negativo (concentración en el aspecto negativo e incongruencia con lo normal [Clayborough 1965: 82]), progresivo-negativo (fantasía empleada para fines prácticos, como ocurre con la caricatura [Clayborough 1965: 83]) y progresivo-positivo (recrear las imágenes ‘significativas’ y la atmósfera ‘numinosa’ en el sueño [Clayborough 1965: 82]). Como apunta el autor, el arte grotesco es el derivado de las dos categorías intermedias: el regresivo-negativo (el inconsciente se muestra en desacuerdo con la superficialidad de la cotidianidad e intenta ‘escapar’ a través de la anarquía [Clayborough 1965: 83]) y el progresivo-negativo (el inconsciente introduce imágenes —que pueden ser grotescas— al consciente para producir efectos como el absurdo, la caricatura o lo burlesco). Steig criticó la poca precisión de la propuesta de Clayborough, tanto por el uso de las categorías jungianas como por su ‘explicación genética’ (*entirely genetic* [Steig 1970: 254]) en la oposición regresivo-progresivo⁴⁵. Lo cierto es que, queriendo estructurar el grotesco, Clayborough termina oscureciendo su definición⁴⁶. La afirmación cobra sentido si nos damos cuenta de que termina hablando

⁴⁵ «Clayborough argues that Swift, Coleridge and Dickens produced grotesque art because of the conflicts within them between regressive (religious, or “numinous”) and progressive (rationalistic) trends. Whether or not the Jungian categories are valid, it seems doubtful that a genetic explanation of the grotesque can yield a broadly applicable definition, since the necessary biographical facts are often lacking or are, in any case, open to varying interpretations. Besides, the Jungian unconscious seems far more abstract than the Freudian, and consequently Clayborough’s psychological analysis of the grotesque frequently lacks concreteness» (Steig 1970: 254).

⁴⁶ Clayborough (1965) enumera cuatro puntos a modo de resumen: el grotesco se encuentra «in sufficiently grave conflict with accepted standards to arouse emotion» (109) y la mirada humana tiene en su naturaleza considerar algunas cosas más grotescas que otras; la relación de atracción/rechazo puede ser explicada por la polarización consciente (elementos progresivos)/inconsciente (elementos regresivos); lo

más de los autores estudiados que del contenido grotesco en sus obras (Iffland 1978: 28).

1.3.2.2. Reconstrucción histórica de lo grotesco

Casi todos los libros que estudian el grotesco tienen el mismo inicio: la *Domus Aurea*. Para muchos, esta referencia es el argumento que les permite constatar la evolución concreta de lo grotesco y, de esta forma, abordar su investigación. Para otros, esta nota es el primer capítulo de una exploración más amplia que pretende resumir, o comprender, los usos concretos y variaciones que ha habido a lo largo de los siglos. Hasta el momento, en nuestro trabajo hemos citado algunos de los documentos más interesantes para reconstruir esta bibliografía histórica: Dacos (1969 y 2008), Barasch (1971), Chastel (1988) y Connelly (2012). El conocimiento de Nicole Dacos de la *Domus Aurea* permite que sus estudios sean los más enriquecedores y con mayor conocimiento técnico y teórico del objeto grotesco. Junto a Chastel, que se centró en el análisis del elemento ornamental de acuerdo con la influencia y acogida que tuvo posteriormente, son dos lecturas que nos han ayudado a sintetizar la especificidad del motivo y su participación en el Renacimiento.

De entre estas fuentes, quizás sea el libro de Barasch (1971) el que mejor recoge toda esta tradición. Analiza el uso conceptual en Francia, Alemania e Inglaterra desde la irrupción del grotesco hasta el siglo XVIII (si bien en las conclusiones habla del XIX y, con menor atención, del XX). Enumera varios documentos de interés, apunta los detalles terminológicos con los que se usa uno u otro concepto (tanto en la distinción de etiquetas como puede ser grotesco-caricatura como en la especificidad del motivo grotesco) y aporta testimonios en el arte y en la literatura. Su detalle y riguroso conocimiento de la documentación con la que justifica sus afirmaciones han sido especialmente útiles para nuestra recapitulación y comprensión del grotesco. La intención de Barasch es, frente a la disparidad de significados latentes e imprecisos al utilizar la palabra, discernir su significado y aplicación moderna (8). Como decíamos, la autora pone atención en los muchos significados que han conducido al grotesco a este

‘positivo’ como la expresión directa de la percepción de la realidad que tiene el artista; y lo ‘negativo’ en tanto que arte «in which the content is not wholly positive in the above sense» (110).

espacio de indeterminación. Debido a esto, vale la pena destacar su capacidad de ir mutando y adoptar nuevos sentidos: «with every new generation of artists and critics; each created its own grotesque art, understood the past in its own way, and invested the Word with its own meanings» (152).

Asimismo, otro de los autores que más han contribuido a clarificar el estudio del grotesco es Geoffrey Galt Harpham (1976 y 1982). La ‘contradicción’ o ‘sorpresa’, que hasta ahora había sido la base de muchas de estas propuestas, sirvió para que Harpham se refiriera al espectro de lo familiar o cotidiano como el marco en el que se produce la irrupción de lo grotesco: «The grotesque must begin with, or contain within it, certain aesthetic conventions which the reader feels are representative of reality as he knows it» (1976: 462). La realidad se ve amenazada, pero su éxito dependerá de si se cumplen nuestras expectativas (1976: 462). Esto incluye, por supuesto, el funcionamiento esperado de nuestro mundo (la ‘cotidianidad’). Lo grotesco, desde su aparición como grotesco, ha ido variando y adoptando significados y formas distintas. Es posible, sostiene Harpham, encontrar en todas estos modelos una misma reacción: la risa, el asombro (*astonishment*) y el horror (1976: 463).

Harpham, además, inicia *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature* (1982) reconociendo la dificultad de detallar el significado de grotesco por su condición de elemento limítrofe: si se caracteriza justamente por aquello que no es (la colisión de opuestos), definir el contenido no es tarea sencilla. Harpham utiliza la situación de liminal que toma de Santayana y detalla, en el primer capítulo, la dificultad de concebirlo: «It is a defense against silence when other words have failed» (Harpham 1982: 3). Es decir, cuando nos fallan las palabras por una situación tan singular, solo podemos recurrir al grotesco. Es una pelea, «a civil war of attraction/repulsión» (11). Consiste en una imagen formada por partes distintas que no encajan como un ‘todo’ y nos desorienta (6). No hay control, se trata de un diálogo ambivalente de, en muchos casos, afinidad y antagonismo (11). Solo a medio camino, en ese espacio fronterizo donde cita a Santayana, podremos apreciar múltiples formas en una única imagen (16). Pese a intuir el ‘todo’, somos capaces de discriminar las partes y observarlas en un mismo cuerpo: es la suma de elementos que conocemos, pero formulados en un *no-thing*. Nuestros esquemas y divisiones (nuestros nombres para dar categorías a la realidad) no sirven para describir el objeto que pasamos a clasificar como grotesco.

Para Harpham, el hecho de que los grotescos imitaran los objetos de la *Domus Aurea* demuestra la dificultad de trazar una historia del grotesco: si empezamos con el palacio de Nerón, tendremos que retroceder a las pinturas romanas y, una vez allí, recordar la inspiración oriental de las mismas⁴⁷. Sí que cree necesario abarcar el desarrollo y evolución de la palabra y sus aplicaciones: conocer su origen nos ayudará a comprender algunos detalles que todavía hoy persisten (27). Más allá del grotesco, podríamos encontrar expresiones irreverentes en casi todas las culturas que, de hecho, se enfrentarían a estas poniendo en duda las cuestiones de estabilidad, norma y coherencia (xxvi). La lectura lógica de este punto es entender, entonces, que la idea de grotesco no se mantiene de forma impertérrita, sino que es variable. Harpham apunta que lo grotesco es tanto un suceso mental como una propiedad formal, demostrando esta dificultad de secuenciar una historia del grotesco (27). Es por esta que repasaré la aplicación de la palabra: la *Domus Aurea*, los artistas renacentistas, el desarrollo del ornamento⁴⁸... La primera parte del trabajo es la que más se puede parecer al libro de Barasch (1971). Es cierto que la metodología no es la misma (no rastrea la misma suerte de documentos para discernir el significado del concepto), pero sí persiste un interés compartido: vislumbrar el uso concreto y sus particularidades en distintos momentos (esto es, la evolución de la palabra). Tampoco, a diferencia de Barasch, se centra en espacios concretos; sino que se acercará a los episodios más significativos (o lo que es lo mismo: aquellos espacios donde parece tener más incidencia).

⁴⁷ Harpham (1982) ha propuesto que el grotesco muestra lo mítico o primitivo en un contexto moderno («A lost contact with a primordial past» [76]). Esta idea lleva al autor, no solo a estudiar el mito, sino a adentrarse en las cuevas. Distinguirá entre las representaciones en las cuevas (*grotto-esque*) y los trabajos renacentistas (*grottesche*). Que los grotescos se vinculen con la cueva no deja de ser una casualidad, pero tiene sentido que, si se asociaron con este espacio, Harpham se pregunte por expresiones parecidas. Los grotescos, que en un principio decoraban un palacio, terminaron bajo tierra: los artistas renacentistas, lejos de creer que se encontraban en la *Domus Aurea*, los observaron en la oscuridad de la gruta. Es cierto que el descubrimiento de las pinturas paleolíticas —cuyo emplazamiento original sí era una cueva— no provocó reacciones similares (85-86), pero no por eso debemos desligar ambos hallazgos. En estas imágenes se cumple la premisa de Harpham de leer la figura, no como un todo, sino como distintas realidades (92). La distinción, matiza el autor, la encontramos en que el *grotto-esque* presenta una *meaningful ambivalence* (92) y el *grottesche* una *meaningless ambivalence* (92). Es posible que esta separación responda a la carga teológica y mítica de las pinturas en las cuevas, si bien también presentan un *ancient code* (91): las ‘pinturas de las cuevas’, como los *grottesche*, nos trasladan la antigüedad a nuestro entorno (91).

⁴⁸ Una de las observaciones de Harpham (1982) consiste en estudiar la evolución del ornamento y el significado que puede adoptar en la obra. Termina proponiendo que, si realmente el ornamento puede ser interpretado, esto significa que puede relacionarse con el centro. De este modo, si ambos tienen un contenido («are equally and mutually readable, and equally mysterious» [43]), el centro se puede mover. Es entonces, sigue el autor, cuando todo se divide y llegamos al espacio liminal: «Looking for unity between center and margin, the interpreter must, whether he finds it or not, pass through the grotesque» (43-44).

Casi al final del primer capítulo, Harpham (1982) cita diversos opuestos que le sirven para comparar el grotesco con la paradoja, ya que es un método que también permite combinar dos elementos contradictorios del lenguaje en uno y romper las normas (23). Es entonces cuando subraya la posibilidad que tiene el grotesco de llegar y desarrollarse en espacios a los que, en principio, no lo relacionaríamos (23). De este modo, es capaz de desplegar significados ocultos por su ubicación y conexión con el margen. Si nos adentramos al significado, corremos el riesgo de que se desvanezca: «Like the grotesque, paradox is a sphinx who dies once its riddle is solved» (1982: 24). Una paradoja como la famosa sentencia orwelliana de «All animals are equal, but some animals are more equal than others» (Orwell 1945: 90) enfrenta la noción de igualdad (perceptible en la misma sentencia que nos remite al primer artículo de la *Declaración Universal de Derechos Humanos*) y superioridad (los siete mandamientos de la granja se transforman en uno solo que ampara la supremacía jerárquica de los cerdos). Es una sentencia con una evidente contradicción —si todos son iguales no puede haber nadie superior a otro—, pero la segunda parte de la oración introduce una nueva variante: hay unas élites que no se rigen por las mismas pautas sociales que los demás. Con ello descubrimos estos nuevos significados de los que nos hablaba Harpham (1982), pero también leemos una frase que, como el grotesco, se construye con elementos contradictorios (igualdad-superioridad en vez de horror-risa) que nos sitúan en el espacio liminal. Esta construcción contradictoria es, de hecho, la base sobre la que opera el trabajo de Harpham. Cerrando ya el segundo capítulo, el autor recoge los principales rasgos que, según su propuesta, caracterizan lo grotesco en su indeterminación en el momento de la creación⁴⁹. En pocas palabras, para Harpham lo grotesco es una unión de contrarios que se superponen.

Más recientemente, Frances S. Connelly ha publicado *Modern Art and the Grotesque* (ed.) en 2003 y *The Grotesque in Western Art and Culture. The Image at Play*⁵⁰ en 2012. Connelly asevera que el grotesco nos lleva más allá de nuestra dimensión y que provoca respuestas notablemente contradictorias. Acentúa la idea de límite, comentando que lo grotesco se sitúa en la frontera de dos elementos que opone y de los que no forma

⁴⁹ «Is embodied in the act of transition, of metonymy becoming metaphor, of the margin swapping places with the center. It is embodied in a transformation of duality into unity, of the meaningless into the meaningful» (Harpham 1982: 71).

⁵⁰ Para su elaboración, Connelly (2012) nombró el libro de Barasch como «la piedra angular de este estudio» (52). A esta fuente añadía los trabajos de Kayser (1957) y Harpham (1982), formando así una tríada para dar cuenta de la evolución del grotesco a lo largo del tiempo (a pesar de que critica a Kayser, Barasch y Harpham, con acierto, su especial interés en el fenómeno literario [52]).

parte (23), recordando así la hibridez de las pinturas en la *Domus Aurea*. Habla de la vinculación entre las características del grotesco y su evolución histórica (24) y se pregunta qué pueden tener en común representaciones tan distantes en forma y tiempo (25). Adelanta, entonces, algunos de sus elementos clave:

Primero, lo grotesco se entiende mejor por lo que hace, no por lo que es. Es una acción, no una cosa —más un verbo que un nombre— [...]. Segundo, lo que mejor hace lo grotesco es la acción o, más bien, jugar con las cosas. Como imágenes visuales, las imágenes grotescas fluyen: pueden ser aberrantes, combinatorias y metamórficas. Este fluido visual es necesario, pero no suficiente en sí mismo para definir lo grotesco porque, en su fuero interno, lo grotesco es algo generado culturalmente. Lo grotesco aparece al romper con los límites culturales, comprometiendo y contradiciendo lo que es «conocido», «propio» o «anormal» [...] Como lo grotesco es un fenómeno cultural, fusiona cuestiones éticas y estéticas. Y lo que es más importante, lo grotesco se entiende mejor como algo que crea significado al dar un salto, llevándonos hacia un terreno desconocido, conflictivo (Connelly 2012: 25-26).

Enumera como atributos visuales la aberración, la combinación y la metamorfosis, pero estas características no son suficiente para convertir en grotesca a una imagen (34). El grotesco surge en la mezcla de órdenes y planos, en su 'fluidez' y en el contacto entre partes de las que acontecerán situaciones raras (35). En este traspaso de los límites conocidos, uno puede pensar que estamos hablando de una transgresión; pero apunta Connelly que, más que transgredir (que significaría romper con premeditación los límites y convenciones establecidos [37]), rebasa los límites y llega a un estadio de contradicción y ambigüedad (37). El discurso terminológico alrededor de la transgresión va más allá de la precisión gramatical, ya que no es lo mismo la desestabilización en aras a la destrucción o la crítica (como podría ser el caso de la caricatura) que llegar a ese lugar contradictorio con un contenido absurdo e inexplicable. Fuera del límite (de la frontera entre estadios que se fusionan, desbordan...), el grotesco no existe (29). Quizás, antes que la oposición, la idea de limítrofe de Connelly sea una de las características más interesantes: «Lo grotesco surge cuando al menos dos límites establecidos se ponen en juego, llevándose hasta un espacio liminal» (66).

Connelly habla de un espacio 'hueco' originado por la oposición de los elementos dispares (el «a gap or interval» de Harpham [1982: 18], partiendo de Santayana [1896])

y donde lo grotesco crea su significado (Connelly 2012: 42). Utilizará el vocablo alemán *Spielraum*, asimilándolo a un ‘espacio de maniobras’ o ‘habitación de juegos’ (42): «*Spielraum* describe exactamente esa región donde los fragmentos del estallido cultural se agolpan en busca de espacio, combinándose de formas inesperadas, y subraya la fuerza creativa que es lo grotesco, que cohabita con desestabilización y destrucción» (43-44). Grotesco significa romper con las normas culturales —que son cambiantes en el tiempo y la historia— y el ‘juego’ es totalmente necesario para que pueda fluir (como bien explicó, entre otros, Thomson [1972: 64-65]). También Clark (1991) notó que muchas narraciones dialogan con el juego (valiosa la lista de ejemplos [Clark 1991: 70]) y con ello se rompe una idea de continuidad (de lo ‘normal’, de lo ‘lineal’). Defiende que en el siglo XX hay un creciente interés por el juego (tanto en forma como en contenido) y cita el *Homo Ludens* (1939) de Johan Huizinga para realizar esa afirmación, ya que considera que es un libro que ayuda a romper con la normativización y convenciones de la narrativa tradicional (Clark 1991: 76).

Todo esto nos hace entender el grotesco como una estética subversiva (se confronta a una realidad cotidiana establecida) que combina las nociones de humor y miedo sin llegar nunca a los territorios del terror o lo cómico: nos repele el fenómeno, pero en lugar de huir de él lo rechazamos con una sonrisa. Reímos, pero lo hacemos porque algo dentro de nosotros le asusta dejar de conocer la realidad que creíamos concreta (reconocemos, como señala Baudelaire [1855], un sentimiento de superioridad al ver caer a alguien y un inevitable miedo al pensar que nos podría ocurrir algo parecido). El grotesco, en palabras de Connelly, es una «criatura liminal» (Connelly 2012: 313) que está en la frontera de ambos mundos. Para llegar allí, para crear esta sensación de vacío, utilizará elementos como la combinación (los mismos grotescos son híbridos de órdenes naturales), la oposición (lo alto y lo bajo, como puede ocurrir con los órdenes sociales) o cualquier figura que permita un contraste entre dos puntos enfrentados.

La degradación de estos, o su relación problemática (la unión insospechada de elementos dispares o su enfrentamiento), nos relacionan directamente con lo grotesco. Se prioriza la relación entre elementos que parecen excluirse y, en consecuencia, bebe mucho de su propia evolución histórica (el grotesco ornamental). Es por esto por lo que es tan importante conseguir detallar y entender el proceso: cada una de estas etapas ha acentuado unos contenidos que, en función de la relación con el centro de poder, ha

desarrollado una forma concreta. De este modo, los trabajos que hemos analizado en este grupo no se limitan a ofrecer una secuencia histórica, sino que se adaptan a la misma para especificar que en cada una de estas etapas el significado se perfila de un modo distinto. Solo a partir de esta indeterminación —como diría Harpham— podemos llegar a certificar, no solo la facilidad con la que se trasciende la categoría de grotesco, sino la dificultad de ofrecer una definición clara y precisa.

1.3.2.3. La estela de Kayser y Bajtín: entre la risa y el miedo

Como venimos anunciando, parece que, desde Kayser y Bajtín, hay cierta predilección en los estudios del grotesco por aquellos trabajos que podrían clasificarse en el cuarto grupo de Clayborough (esto es, aquellos que se acercan al grotesco estudiando diversas obras). Bajtín, de hecho, también se ajusta a la necesidad de entender el grotesco en un marco concreto (la obra de Rabelais). Posteriormente, la obra de Barasch y Harpham, y más actualmente Connelly, intentarán recuperar el uso histórico del término y constatar la evolución y variedad que ha tenido. Sus trabajos son exponentes, en estas décadas del 70-80, del renacido interés que despierta el grotesco; animado, creemos, por las notables diferencias entre Kayser y Bajtín. No es extraño, entonces, que la decisión de algunos teóricos haya sido sintetizar todo este contenido. El ejemplo más notable es el de Thomson (1972), capaz de reconstruir con detalle los pormenores del grotesco. Después de él, y en especial en la crítica inglesa, existe cierto consenso en entender lo grotesco desde esta perspectiva doble (la ansiedad de Kayser y la risa popular de Bajtín). Toda definición que pretenda trabajar el grotesco, entonces, deberá enfrentarse a esta doble naturaleza. Lee Byron Jennings (1963), por ejemplo, ya hablaba de la relación de equilibrio entre lo temible (*fearsome*) y lo ridículo (*ludicrous*). Añadía, además, que, como más potenciados estuvieran estos elementos, más grotesco sería el efecto resultante (14). Quizás fuera Ruskin el primer autor en hablar claramente de la naturaleza bicéfala del grotesco, pero seguramente sea Thomson, sin llegar a detenerse

en todas las particularidades de Kayser (1957) y Bajtín (1965), uno de los autores que mejor sintetiza toda esta evolución⁵¹.

Thomson enumeró algunas de las funciones del grotesco (la agresividad y la alienación, el efecto psicológico, la tensión y el problema ‘no resuelto’, el juego...) e intentó separarlo de otras categorías (el absurdo, la sátira, lo bizarro, la parodia...). Su definición es la siguiente: «*The unresolved clash of incompatibles in work and response*» (27). Es una definición bastante generosa y no nos aclara muchos detalles técnicos, pero sí nos permite ver cómo se insiste en la comunión de dos polos opuestos. Thomson también reconoce que el grotesco no tiene un significado constante pero que, pese a eso, es posible encontrar algunos patrones (20). Habla de la disarmonía (la unión, ya sea en la creación o en la recepción, de partes diversas [20]), de la unión de lo cómico y lo terrorífico (unión problemática que, de resolverse, destruye el efecto grotesco [21]), la extravagancia y la exageración (la desviación de lo natural, pero también la familiaridad de lo grotesco [23]) y lo anormal (radicalidad [26] y ambivalencia [27]). Son aspectos que, de un modo u otro, podemos encontrar en la definición de Thomson que, poco después, termina presentado una pequeña variación: «*the ambivalently abnormal*» (27). Nace, como resulta obvio, de la observación de la ambivalencia que, pese a otorgarle un rol secundario, lo hace derivar de la definición principal (27).

Thomson, por su brevedad, esquematiza y explica muy bien algunos de los recursos del grotesco, pero su propuesta tampoco consigue desarrollar parte de sus contenidos. Hablar de su efecto como un ‘choque no resuelto’ es algo parecido a lo que hace Todorov definiendo lo fantástico (1970): una vacilación (el momento de duda) previo a situarnos en lo extraño o lo maravilloso (lo fantástico puro, al optar por uno de esos dos caminos, desaparece). Seguramente le deba mucho, entonces, a la *Introduction à la littérature fantastique*. Otro libro que se editó en 1971 es el de Barasch, pero dado que su investigación es mayoritariamente histórica, no parece tener una gran relevancia en la interpretación de Thomson (quien destaca, eso sí, su introducción en una edición de

⁵¹ No hay que olvidar la descripción de Gombrich. Seguramente sea él quien mejor resume la caracterización de Ruskin, aceptando, también él, la ambivalencia de lo grotesco: «It lies, I believe, in the ambiguous status of these motifs, which oscillate between decorative form and representational images. Seen as representations of ‘real’ monsters they inspire fear of the unknown and the demonic; seen as playful inventions they make us laugh» (Gombrich 1979: 256). Ruskin anticipa la caracterización estética posterior de lo grotesco.

Wright). Inicia el libro, con gran interés, citando las conclusiones del estudio de Kayser, y a pesar de que hable de Bajtín y la encarnación física del grotesco, sigue la estela del autor alemán. Enfatizará el componente cómico en detrimento del tono pesimista que observaba en Kayser (18-19). Thomson, en cualquier caso, elude uno de los problemas que caracterizaron las obras de estos dos autores —el estudio de un único grotesco— aceptando que ‘grotesco’ no tiene un significado constante y que, de hecho, podemos prescindir de la ‘intencionalidad’ del autor para entender una obra como tal (70).

Analizando sus funciones y propósitos (58-70), también habla del ‘efecto psicológico’. Expone que es difícil saber si es la risa la que hace llegar el horror (la carcajada que se transforma en mueca) o si nuestra reacción frente a lo horroroso está rebajada por el efecto cómico (esto limitaría el efecto dañino [59]). Es entonces cuando habla de Michael Steig (1970), quien también consideraba necesaria la ya mencionada hibridez: «The grotesque involves the merging of the uncanny by the comic» (259). Steig considera que no hay estudios lo suficiente precisos que distingan el grotesco de lo puramente cómico o terrorífico y que sigue siendo necesaria una explicación psicológica comprensible. Kayser, observa Steig, deja la puerta abierta a la interpretación psicológica cuando habla de las ‘fuerzas demoníacas’ que irrumpen en nuestro mundo, siendo esta —junto a la insistencia en lo terrorífico— una de las debilidades de su libro. En su trabajo, Steig indica que la ansiedad siempre está presente, ya sea intensificada por el *uncanny* o la separación producida por lo cómico (258). Thomson no se muestra de acuerdo en la terminología empleada (especialmente por el uso de *uncanny* [60]), pero sí cree que es una explicación psicológica plausible para el grotesco (la doble función de liberación y de producir tensión): «Moreover, the comic element in the grotesque is itself seen as having a dual function, exciting both ‘free’ and inhibited or defensive laughter» (61). Steig diferencia entre grotesco y *uncanny*, pero termina aceptando que comparten parte del camino. Lo que los distingue es que en el ‘siniestro’ las últimas defensas contra la ansiedad son débiles, mientras que en el grotesco la amenaza se distorsiona sin llegar a alcanzarse por completo (258). La ‘ansiedad’, concluye Steig, permanecería en la recepción del grotesco. Como apunta Klingenberg (1999: 39), tanto lo siniestro como lo grotesco son bastante próximos, ya que ambos exponen una situación de irrealidad o extrañamiento por una situación cotidiana (lo fantástico, sigue la autora, haría insólita la realidad utilizando elementos sobrenaturales).

Wilson Yates (1997) también contribuye de forma interesante a explicar el grotesco. Introduce el concepto repasando su historia (evolución del grotesco) y prioriza las teorías de cuatro autores contemporáneos: Kayser, Bajtín, Harpham y Kuryluk. Prosigue su estudio con un acercamiento teológico, lo cual no nos debe sorprender si atendemos a que el grotesco ha tenido una carga iconográfica religiosa importante (39) y que se enfrenta a un estatus de lo que es considerado ‘bueno’ o ‘normal’. Yates entiende el grotesco como aquello que es y no es de nuestro mundo: vemos formas conocidas (familiares, diría Kayser) distorsionadas, lo que nos sugiere una otredad («a different world altogether» [40]). No es una experiencia que podamos destruir, pero sí emerge todo cuanto hemos negado y enterrado. Es aquello que no encaja y que entra en conflicto con nuestro sistema de normas y valores (41). Está exiliado en la frontera, apartado del centro y se pregunta, constantemente, por el valor del límite.

Yates argumenta que la fe permite un mayor acercamiento a lo grotesco: para poder conocer el abismo, es necesario conocer el centro (49). Justamente, esta es la idea que más nos interesa de su estudio: la posibilidad de transgredir de acuerdo con la aceptación de una moral o sistema de creencias (una postura que deriva, creemos, de Harpham [1982]). José Luis Varela (1970), antes de estudiar la obra de Valle-Inclán, comentó que las obras grotescas mostraban tanto la desilusión como la crítica y que nos situaba «ante un mundo infernal y ejemplar a su modo» (216). El grotesco desafía el *statu quo*, pudiendo enfrentarse a las pautas o normas que guían a una sociedad. No nos interesa estudiar la posible (o no) asimilación que puede existir entre lo grotesco y lo religioso, pero sí acentuar que en esta pugna se observa con facilidad la actitud de transgresión. Asimismo, Yates no afirma que todo el arte grotesco tenga una connotación religiosa, pero sí que puede interpelar a uno preguntándole por la frontera donde se encuentra.

Para ver las relaciones entre lo grotesco y lo religioso, analiza tres mitos. El primero es el de la creación («the grotesque is both creation and chaos» [51]) y lo caracteriza por el ‘desconcierto’ (se rebaja la moral y somos conscientes de nuestra limitación), el ‘misterio’ (el grotesco no nos ofrece respuestas, sino que evidencia nuestro desconocimiento de la realidad) y la ‘creatividad’ (capacidad de innovación y participación en el proceso de creación). El segundo mito es el de la caída («we are broken and alineated» [55]), que ya acerca al «darker side of human nature» (55): en la

caída, uno se separa de Dios y es consciente de su limitación (de su finitud). El grotesco nos recuerda, y confronta, el rostro del diablo que hay en nuestro mundo (57). El tercer mito es el de la redención, entendiendo que si el grotesco nos hace conocer el diablo también puede redimirnos (59). Quiere ver aspectos positivos en el grotesco en las tres dicotomías de redención y transformación que plantea: lucha y liberación (la liberación es una lucha ganada en un mundo habitado por el mal), sufrimiento y gracia (la renovación, aceptar una ‘nueva vida’) y visión y unidad (se nos ofrece un mundo que nos parece grotesco, pero podemos conocerlo participando en él).

Estos tres mitos de Yates, al proponer un abismo que aparece en consonancia con un centro o eje de poder (la construcción de una normalidad), guardan relación con la obra de Ewa Kuryluk (1987). Si bien son pocos (Yates) los que incluyen *Salome and Judas in the cave of sex* como parte de la bibliografía, creemos que las observaciones de la autora son bastante relevantes. El libro de Kuryluk es interesante, quizás no tanto por ofrecer una teorización precisa de lo grotesco, sino por enfatizar algunas cuestiones como la dicotomía o la idea de subcultura. Sostiene que, tanto Kayser como Bajtín, al hablar de las fuerzas demoníacas y de la cultura cómica popular, defienden la existencia de un mundo que se aleja del cotidiano. Propone la existencia de otros *anti-world* (es decir, la cultura subversiva y no oficial que se opone a la ortodoxia) que no dejan de ser imágenes que, de forma plástica, nos ayudan a entender cómo funciona la transgresión: femenino-masculino, infancia-adulto, oculto-canónico, Satán-Jesús, pecado-virtud, oscuridad-luz y apocalipsis-paz. Limita el grotesco a un período comprendido entre el final del Renacimiento y el final del siglo XIX. Cree que la llegada del siglo XX trae consigo una transformación tan radical (guerras, desintegración de la cristiandad... [6]) que se desvanece la creencia en pos de un conocimiento científico. Sostiene que para entender el grotesco hay que hacerlo desde un punto de vista formal e iconográfico, con lo que la desaparición o difuminación de estos símbolos implica la emergencia de una nueva tradición que rompe con el pasado. Es decir, si el grotesco aparece como una continuación del programa pictórico encontrado en la *Domus Aurea*, romper con esta tradición en la posmodernidad implica separarse de esta expresión («The old grotesque is dead» [8]).

Para Kuryluk es importante esta alianza con los frescos neronianos porque implica vincularse con una expresión marginal, oculta. Es por esto por lo que concibe el

grotesco como una fuerza reivindicativa y es la razón por la que no encuentra esta expresión en el siglo XX (basta pensar en el relativismo durante la posmodernidad). Dice que los restos del grotesco que podemos encontrar en el siglo XX ‘no estimulan la imaginación’ (7): lo que importaba en el grotesco no era la distorsión o la irregularidad, sino la capacidad de subvertir la cultura oficial: «This iconography, forgotten or seemingly irrelevant [...] no longer touches the heart of contemporary artists, nor does it inspire their visions» (7). Como que todo parece tener derecho a existir (o coexistir), cree que no tiene sentido que prevalega la antigua noción (*traditional notion*) de cultura *underground* (7).

A nuestro juicio, estas afirmaciones, a pesar de querer limitar y acotar el objeto de estudio, terminan proponiendo conclusiones precipitadas. Es útil entender el grotesco como un *anti-world* que se opone a la ortodoxia, pero el análisis es limitado si se obvian las nuevas ortodoxias de la cultura occidental (Metcalf 1995: 154). Acotar su estudio hasta el siglo XIX implica obviar gran parte del legado artístico y cultural que, también durante las vanguardias, subvierte. Yates (1997) llega a afirmar, de hecho, que la periodización de Kuryluk es totalmente arbitraria y que se limita a encuadrar una etapa de dominio cultural occidental (38-39). Si bien es cierto que la autora habla de *echoes* en el siglo XX (7), obvia que todo período histórico tiende a separarse del anterior, pero eso no provoca que una tradición desaparezca, sino que esta será capaz de renovarse y transformarse. Tiene sentido que cuestione la globalización, pero la adecuación de tradiciones de terceros es algo que ha ocurrido a lo largo de la historia. Esto es, considerar que el grotesco desaparece por la unión con todas estas culturas, implica creer que todo este programa iconográfico solo ocupa a unas tradiciones muy concretas. Eso significaría olvidar que el grotesco también emerge y se renueva gracias a un seguido de transformaciones culturales (la misma recepción de los artistas renacentistas de unas figuras hasta ahora desconocidas).

Uno de los puntos interesantes del estudio de Kuryluk es, por ejemplo, las referencias a la norma (y aquí encontramos un vínculo con el abismo de Yates): el grotesco, al ser la posición contraria de lo instituido, se crea de acuerdo con aquello que contradice (11). Realiza un interesante estudio simbólico, comentando que descubrir los grotescos implica redescubrir el mundo clásico y cómo la Iglesia termina aceptando las formas fantásticas para representar el pecado o el mal. En las representaciones pictóricas, estos

elementos se encuentran en la parte inferior derecha, lugar donde dice que también se sitúa lo femenino. Equipara, entonces, la percepción simbólica de lo grotesco-femenino-mal (tres *anti-world*) y estudia el significado de la cueva (oscuridad, protección, amenaza... [20-21]). Es entonces cuando empieza a construir relaciones imaginarias entre la cueva (lo oculto y lo secreto) con otras tradiciones como la alquimia («a secret science» [25]). Comenta que lo grotesco aparece en la sexualización y la unión de elementos heterogéneos (28) y cómo, de hecho, la alquimia es un elemento marginal y sacrílego (27). El esqueleto y el cuerpo también pueden asemejarse a la cueva, ya que «the inside is turned outside» (28) (habla, entonces, de la idea de descomposición, disección, desintegración y su vínculo con la muerte). En síntesis, las imágenes elegidas por Kuryluk son eminentemente anticanónicas y todas ellas pueden ser leídas desde el simbolismo de la cueva. Subvierten el orden y presentan otra realidad posible y, en este sentido, podrían ser leídas como grotescas. El problema es que no siempre, a pesar de sumergirse en esta parte secreta, comprenden aspectos de risa y terror.

En cualquier caso, sirva esta pequeña panorámica para observar el atento trabajo de Thomson y su capacidad de síntesis para terminar formulando una propuesta que contemple los dos principios que ha ido anunciando la crítica del grotesco: el humor y el terror. Su libro tiene la capacidad de recapitular con la bibliografía ya publicada y, de este modo, operar con conocimiento de causa al poner nombre a muchas de las afirmaciones volátiles que podía haber alrededor de lo grotesco. Si Kayser y Bajtín son los dos ejes que articulan el grotesco, creemos que es Thomson uno de los primeros en juntar ambos focos. Junto a él, en este grupo hemos considerado necesario incluir otros nombres que, quizás como ya había hecho Clayborough, recuperan las principales líneas de operación para intentar formular su aproximación. En este punto, consagrando la canonicidad, pueden aparecer las voces que discrepan y enfatizan el rol de lo anticanónico (Kuryluk).

1.3.2.4. Nuevas fronteras

Ya para acabar, la cuarta sección que hemos planteado contempla la bibliografía que ha mostrado su interés en estudiar el grotesco desde una perspectiva plural; ya sea eligiendo objeto de estudio tradiciones literarias distintas o aplicando la teoría a otros

bloques sociales y/o artísticos. Es cierto que parte del corpus hasta ahora considerado podría insertarse en esta sección, si bien optan por estudiar el fenómeno desde un punto de vista historiográfico (o centrándose, exclusivamente, en la formulación en una ‘única literatura’). De este modo, las principales observaciones de estos trabajos no difieren en exceso de los que ahora introduciremos. Justificamos su separación, como ya anunciamos anteriormente, por su tendencia a construir lo grotesco alrededor de nuevos fenómenos.

Bernard Mc Elroy (1989), en el prefacio de *Fiction of the Modern Grotesque*, escribe que el principal atributo del grotesco —y en eso coincide con Harpham (1982)— es su carácter visual: «As a phenomenon in art, the grotesque is physical, predominantly visual [...]. In literature, it exists in precisely those works that use language to evoke for the reader a vivid visual image which is perceived as grotesque» (ix). Las notables diferencias que presentan autores que circulan en esta categoría son evidentes, pero en todos ellos hay un pósito común: emplear el grotesco como agente que rompe la tranquilidad por su marcada violencia (x). Para acentuar la disposición de terror y cómico, Mc Elroy dirá que la fuente del grotesco en arte y literatura se encuentra en la contradictoria y singular fascinación por lo monstruoso (1); algo que ya hemos resumido, en el Romanticismo, con la belleza medusea de Praz (1930: 65-68).

La propuesta de Mc Elroy no se separa de la disposición de Ruskin de grotesco ‘deportivo’ y terrible y, con ello, estudiará la obra de autores como Kafka (lo obsesivo, lo psicótico y lo paranoico), Joyce (el cuerpo grotesco y la transformación) o Günter Grass (la locura y el lunático). Apunta la variedad de significados que ha asumido a lo largo de la historia («the term has meant very different things to different eras» [1]), reconoce el largo abanico de significados que puede adoptar en el mundo popular y afirma que el concepto solo puede ser delimitado vagamente:

There can be no precise point at which one says, ‘the grotesque stops here; commence using some other term’, because the grotesque is not a genre to which a work either does or does not belong. It does not originate in a particular school or artistic theory, but antedates all schools and theories. Nor is it an absolute which is either fully present or not at all. Rather, it is a continuum which may be present in varying degrees in otherwise disparate works (Mc Elroy 1989: 2).

Leyendo a Freud, sostiene que hay dos elementos que pueden producir el *uncanny*: las ansiedades infantiles reprimidas o la superación de modos de pensar primitivos («surmounted modes of primitive thoughts» [Mc Elroy 1989: 4]). La definición del grotesco moderno queda vinculada y justificada en la lucha desigual entre uno y el entorno hostil (la relación dominación-sumisión, apunta Mc Elroy, es la más empleada). La mayoría de los personajes están ‘abandonados’ en un mundo donde «the rationalisations and compensations of everyday life are stripped away to bare the substratum of terror which underlies the seemingly mundane» (Mc Elroy 1989: 18). Resalta el papel del miedo y lo terrorífico porque no somos capaces de ofrecer una respuesta a una situación tan caótica (20). Se destruye nuestro mundo y, con ello, sostiene Mc Elroy, el lector pierde las ganas de vivir en él al descubrir que la normalidad en ese espacio es la falta de valores que creía necesarios. Para Mc Elroy existe un miedo a la pérdida de nuestro mundo donde, una vez roto o superado, conocemos el grotesco. Finalmente, defiende que el grotesco es mucho más antiguo que el grotesco de la *Domus Aurea* («it antedates all theories and all movements» [Mc Elroy 1989: 182]). Coincide, de este modo, con Thomson (1972: 70) al suponer que para identificar el grotesco no es tan importante intuir el propósito del autor sino, más bien, la lectura que hagamos (sea o no atemporal).

Alton Kim Robertson (1996) tomó muy de cerca las observaciones de Harpham. Prefiere hablar del *gap grotesque* como el espacio creado en la oposición y enfrenta las nociones de *order* y *non-order* (1). A pesar de que no llegue a proponer una teorización, su trabajo es interesante, principalmente, por tres razones: el debate alrededor de la cuestión lingüística, la transición de lo antiguo hacia lo nuevo y la importancia de la locura y el cuerpo. Argumenta que tenemos que hablar de «a mediating principle in the confrontation between order and non-order» (1), en tanto que la lógica nos indica que los enunciados en una confrontación no pueden ser ambos ciertos, pero sí falsos. Lo distingue, de hecho, de la contradicción, donde los dos ni pueden ser ciertos ni falsos. La precisión es necesaria, ya que al hablar de orden y ‘no-orden’ necesita que exista esta oposición: el grotesco ocupa el espacio intermedio, así que si no hay oposición no podría haber grotesco. La concepción de Robertson es claramente binaria («is the locus of conflict between two contradictory principles [...]. It is the process that infects order with its own negation» [5]) y la forma en que estos principios se deben relacionar limita bastante el estudio. En cualquier caso, una observación que nos llama la atención de

Robertson es que cree que lo grotesco está relacionado con los problemas de significación e inteligibilidad (la lingüística estructural nos demuestra que es el lenguaje el que produce un significado [3-4]).

En los primeros capítulos aborda el estudio de *Voyage au bout de la nuit* (Céline), *Die Blechtrommel* (Günter Grass) y *Cien años de soledad* (García Márquez). Se centra en el diálogo razón-locura ('orden' y 'no-orden'), pero concluye el libro ocupándose de la subversión y deformación del cuerpo humano como una característica compartida en las tres lecturas propuestas. Debido a esto, parte de Lee Byron Jennings (1963) y Thomson (1972) para vincular este discurso con el grotesco, pero también utiliza Lacan para hablar del reconocimiento del propio cuerpo y la diferenciación con los demás objetos del mundo (la parte de identificación como la evocación del 'orden' y la disolución de este como representación del 'no-orden').

Si Kayser dice que el grotesco es el mundo hecho extraño, Robertson se da cuenta que la aceptación de las nuevas formas implica el abandono de las anteriores. Es necesaria una etapa de transición que, según Robertson, es posible asimilar al concepto de anomia de Durkheim si las nuevas instituciones entran en conflicto con las antiguas. Así, sigue el autor, es cómo se produce el extrañamiento por las normas y estándares («social control of individual behavior becomes ineffective, and society is threatened with disorganization or even disintegration as a result» [71]). Vincula vagamente («loosely corresponds» [71]) este extrañamiento de Kayser con el cambio social radical y sostiene que no es casual que el grotesco haya arraigado fuerte en períodos convulsos. Ya en la introducción nos había hablado de Barthes y de que la función del grotesco es enfrentarse a la legitimidad de las ideologías y que lo consigue negándolas (5).

Tanto Robertson (1996) como Mc Elroy (1989) estudian una serie de autores transversales en lo que ocupa a las tradiciones literarias. En parte, hemos querido agruparlos en esta sección por esta pluralidad del grotesco, ya que nos permite comprender con qué facilidad es capaz de aglutinar nuevo material discursivo. Si Barasch (1982: 9) subrayaba la indefinición del grotesco y la facilidad con la que la palabra se perdía en un mar de indeterminaciones (asimilación a otros conceptos), parece lógico considerar que parte de la teoría del grotesco pecará del mismo problema. En ocasiones, frente a expresiones marcadamente violentas o hiperbolizadas, puede resultar sencillo proponer la presencia de lo grotesco. Esto ha permitido que, además de

en pintura y en literatura, se proponga hablar de grotesco en relación con otros fenómenos. Por ejemplo, dice Kendra Shank Smith (2008) que se puede relacionar el grotesco con los *architectural sketches*, pues están en constante construcción (son un dibujo incompleto [103]), a medio camino del objeto y nos ayudan a descifrar lo desconocido (103). Son creativos. Quiere detallarlo con la aproximación a las *Carceri* de Giovanni Battista Piranesi:

They contain characteristics of accepted definitions of the grotesque: they are fanciful, bizarre, comically incongruous or absurd, ridiculously ugly, or depart markedly from the natural [...]. Some of the elements include transition [...], ambivalence, fragmentation, deformation, their intermediary aspects, paradox and the grotesque's affinity for the lower stratum (Smith 2008: 109).

Smith sustenta sus afirmaciones y observaciones de los rasgos grotescos a partir, especialmente, de Harpham. Algunos de los rasgos cotejados por Smith (2008) son los siguientes: la ambigüedad (indefinición de escaleras y muros [110]), la transición (el ritmo de la composición ofrecido por cables y escaleras [113-114]), la fragmentación (proceso creativo en constante construcción [114-116]) o la degradación (la prisión es un espacio asimilable a la gruta y habitado por personajes 'bajos' [116-118]) entre otros.

Que el grotesco sea un término que haya dejado de aplicarse solo en el terreno artístico ha permitido, a veces con exceso, que podamos encontrar expresiones análogas en otros espacios. No son extraños, aunque no cuantiosos, los estudios que proponen un diálogo entre grotesco y música (Sheinberg [2000]); como tampoco aquellos estudios que lo unen a la fotografía, al cine o al cuerpo femenino (Russo [1994]). En este último caso, cobra notable interés al estar hablando de dos formas minimizadas y oscurecidas. Como notó Kuryluk (1987), el grotesco tiene un valor anticánónico al oponerse a lo establecido (11). En cualquier caso, si volvemos a la vinculación con la música, podremos mencionar el estudio de Esti Sheinberg (2000) que, por estar dedicado a Shostakóvich, podría parecer que se aleja de nuestra área de estudio. No obstante, a pesar de la aparente distancia entre campos, nos descubre la posibilidad de entender la música desde lo grotesco. En un análisis semiótico, estudia el concepto de *cultural unit* de Eco (5-9) y el cuadro semiótico de Greimas (10-12) para hablar de la correlación de significados y, más adelante, de la ambigüedad (12-27). Entiende que esta se encuentra en la estructura y no en las palabras (16), pudiendo concluir, entonces, que es posible

encontrar la ambigüedad en espacios no-verbales como ocurre con la música. Estudia la ironía, la parodia y lo grotesco, no solo en Shostakóvich, sino también en la música y desde un punto de vista teórico, histórico y artístico y literario. Por esta razón nos interesa su estudio de lo grotesco, pero también nos llama la atención de su investigación la posibilidad de ampliar el marco de recepción.

Sheinberg define lo grotesco como ‘una expresión irónica no resuelta’ («unresolvable ironic utterance» [207]) que combina elementos *ludicrous* y *horrifying* (207). La definición nos recuerda a la propuesta de Thomson («unresolved clash of incompatibles in work and in response» [1972: 27]), ya que se une a esta línea de obra en permanente construcción⁵². Como que es una tensión no resuelta, Sheinberg entiende que el grotesco puede ser estudiado como una ironía existencial (208), ya que ambos tienen dos niveles de significado contradictorio, el objetivo de desorientar y se caracterizan por ser imposibles de resolver (208). La autora apunta que la ironía en la condición humana toma dos formas (208): la contradicción en una cadena de infinitas negaciones (Kierkegaard) o la sucesión de afirmaciones donde las todas las formas posibles son aceptadas y experimentadas (Bajtín). Lo grotesco aparece en esta suma de contenidos (209): «Thus, while irony rejects everything, the grotesque accepts everything» (209). La ironía rechaza, el grotesco es la acumulación de lo contradictorio.

Algunas de las características que Sheinberg examina son la exageración (210-215), que es el resultado de la desviación de una norma/pauta de aquello que es considerado como normal (Jennings [1963]: 8); la respuesta emocional y física (Sheinberg [2000]: 215-218), que apunta que, mientras la ironía se construye a través de la lectura de signos, el grotesco utiliza imágenes visuales o respuestas emocionales; el movimiento (218-220), afín a las *Danzas macabras*, pero que a nosotros nos hace pensar en la idea de cuerpo en constante construcción de Bajtín (1965: 29-30); lo fantástico (Sheinberg [2000]: 220-221), donde Sheinberg señala que la proximidad implica amenaza, pero como mayor es la distancia más se acentúa el elemento *ludicrous* (el grotesco acostumbra a estar en estos espacios mágicos y exóticos [220]); la ausencia de fronteras (221-225) o, de hecho, la distorsión de lo familiar, ejemplificado por Sheinberg con los personajes de Dostoievski, incapaces de diferenciar entre realidad y alucinación [225]); y, finalmente, lo popular y folclórico (225-228): el carnaval, pero también el payaso y las máscaras.

⁵² «El cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo» (Bajtín 1965: 285).

Además de referentes literarios y artísticos, la autora toma en consideración la obra musical de algunos compositores para ejemplificar los rasgos mencionados. Un ejemplo ilustrativo estudiado por Sheinberg (211-213) es el de Bartók y su «Two Portraits», donde hay dos movimientos: «Ideal Portrait» y «Grotesque Portrait». El *andante*, que se correspondería con el primer movimiento, podría ser un tempo equiparado a lo ‘normal’, con lo que un ritmo opuesto implicaría desorden. El movimiento grotesco es acelerado (*presto*), caótico e irregular (ritmo laberíntico), violento (*fortissimo*) y abrupto (212). El diálogo y contraposición entre estas dos partes, y no solo la irregularidad del segundo movimiento, provoca una hibridación/yuxtaposición que podemos asimilar a lo grotesco.

La música y el grotesco, en un desarrollo menor, también son estudiados en uno de los artículos de *De lo grotesco*, si bien es cierto que no dejan de ser unas notas en las que Teo Sanz esboza algunas líneas sin llegar a presentar grandes conclusiones. En resumidas cuentas, Sanz habla de la llegada de la *bouffonnerie* italiana a la música francesa (183-184), la zarzuela española (184-185), el expresionismo (185), Ravel (185-186) y Satie (186-187). Elige estas formas porque entiende que el grotesco se materializa en la música de acuerdo con su alianza con la sátira o la crítica a los nuevos modelos (187), pero nos sirve el texto, y por extensión la dupla grotesco-música, para comprender el valor de espontaneidad, espectáculo y variedad que asociamos al estudio del grotesco. De hecho, el libro, en lo que ocupa a los otros capítulos, es tan variado que incluso la medicina medieval tiene su participación (41-48) por su descripción del cuerpo grotesco bajtiniano. *De lo grotesco* nos sirve perfectamente para ilustrar cierta tendencia de abordar el estudio de esta categoría estética desde todos los campos posibles (como veníamos anunciando con la música), pero también para recuperar el interesante, aunque impreciso, artículo de Fernando Basáñez Ryan⁵³.

⁵³ Fernando Basáñez Ryan (1996) explicó muy bien cómo funciona el atractivo del grotesco en la unión de imágenes dispares. No es una definición ni muy técnica ni muy clara, pero el énfasis en la imagen de lo ‘otro’, de lo marginal y lo oscuro es notable. Sirva esta propuesta, pues, para darnos cuenta de la importancia que tiene la imagen empequeñecida para proyectarse desde su olvido: «El grotesco nos ofrece por tanto una versión “otra” que es conversión o perversión de lo real y que, si bien racionalmente es dudosa de entrada, pudiera resultar quizá admisible, digna de cierto interés, e incluso atractiva, desde el plano sensible o anímico [...]. Nos revela lo grotesco como un fenómeno esencialmente ambiguo, donde se confunden lo cierto y lo incierto» (26). Basáñez Ryan termina resumiendo el grotesco como «la aparición inesperada de algo existente que, con anterioridad, sufrió un ocultamiento u oscurecimiento sancionador, permaneciendo condenado a la pasividad de un estado latente y al olvido de su ser ahí o del ahí de su ser» (30). El «guiño grotesco» del capítulo del capítulo podría aludir, sin llegar a ser citado, a

Consecuencia de esta aparente laxitud en el uso de ‘grotesco’, es común que muchos teóricos terminen señalando la libertad con la que, a menudo, se utiliza el concepto. Fingesten (1984), además de pedir cautela en el uso (426), proponía reservarlo a aquellas formas que mostraran una congruencia entre tema, tono (*mood*) y forma (419). Las obras que no exageran estas cuestiones a la par deben ser consideradas, a juicio de Fingesten, como *quasi-grotesque* (420). Por ejemplo, la *Venus de Willendorf* no sería grotesca porque, a pesar de tener una forma exagerada e hiperbolizada, el tema que trata no lo es, sino que nos remite, simbólicamente, a la procreación (420). Es cierto que Fingesten no profundiza en determinados aspectos (apenas habla del *mood*) y no parece considerar importante la percepción del sujeto en la lectura de la obra como grotesca (424), pero sí nos resulta interesante la voluntad de trazar una definición que no se limite a la forma (como advertía Harpham y como él mismo le reconoce [425]) y que manifieste la voluntad de utilizar ‘grotesco’ con precisión y evitar generalizaciones.

La propuesta de Fingesten de *genuine grotesque* o *quasi-grotesque* no tuvo continuidad y sigue siendo difícil acotar el campo de estudio y separarlo de otras categorías. Por eso es importante posturas como la de Shung-Lian Chao (2010), quien también critica la libertad con la que, a menudo, se intenta definir el concepto. Considera necesaria la precisión para evitar confundirlo con cualquier imagen disonante. Criticando la volatilidad con la que se acostumbra a analizar los contrarios o elementos irreconciliables como característica de lo grotesco, prefiere hablar de un cuerpo que se queda físicamente en el medio o está en transformación («physically in-between or *trans-formal*» [8]). La cita de Bajtín que utiliza es bastante ilustrativa («a body in the act of becoming. It is never finished, never completed»), pero todavía más el ejemplo de Dafne. Dice Chao que, por sí misma, la historia de Dafne no es grotesca; pero que, sin embargo, cuando Bernini modela una escultura cuyo proceso de transformación nunca termina, sí representa lo grotesco (es y no es, a la vez, un árbol y/o una persona).

El segundo aspecto remarcable del libro corresponde a la apariencia de la creación híbrida: si bien son creaciones híbridas inexistentes, las imágenes nos parecen verosímiles. Aquí es cuando Chao da al salto al *uncanny*, recordando que para Freud era requisito el elemento verosímil y terminando por unirlos (brecha entre fantasía y realidad [10]). Recuerda que las dos posiciones antitéticas (risa y terror) no se llegan a

Freud (1919) y su definición del *Unheimlich*. El vocabulario utilizado por Basáñez Ryan guarda numerosas similitudes (‘la aparición de lo oculto/reprimido’).

cancelar, sino que se alternan y chocan entre ellas. Esto implica, entonces, que en algunas imágenes se puede primar el aspecto risible o, por el contrario, el terrorífico. Finalmente, también habla de la indeterminación hermenéutica, que termina dibujando como aquel patrón de imposibilidad en la composición de dos imágenes excluyentes. A pesar de que existe una unidad (la imagen en sí), está formada por patrones distintos. Toma de Barthes la denominación de *métaphores improbables* y habla, como hizo el francés en su artículo, de Arcimboldo. La metáfora, además de permitir un acercamiento con la literatura, se entiende como la invasión de lo literal en lo figurativo (14). Barthes (1978) entiende que Arcimboldo interpreta literalmente una comparación y construye una equivalencia que sustituye el elemento original (son dos pasos: el primero es el de la analogía —similitud y confrontación— y el segundo el de la metáfora —constitución del elemento que ha tenido lugar—). Habla de una imagen rotatoria, reversible: no son las dos cosas a la vez de forma simultánea. Chao entiende que aquí el grotesco se construye de acuerdo con la unión de lo contradictorio (y no de lo análogo). Concluye con la siguiente definición: «The grotesque is a corporeal, or flesh-made, metaphor which produces within itself (and within the reader/viewer's response) intellectual uncertainty, emotional disharmony, and hermeneutic indeterminacy» (14).

En 2012 el Museo Picasso de Málaga acogió la exposición *El factor grotesco*, donde se reunió toda una serie de material visual con contenido grotesco. El catálogo que se editó reunía textos, entre otros, de Valeriano Bozal (individuos grotescos), Martin Clayton (las cabezas grotescas de Leonardo da Vinci) y Frances S. Connelly (arte moderno británico). Otro interesante artículo recogido en el catálogo pertenece a Luis Puelles (2012), quien intenta acotar una definición de grotesco y proponer una delimitación. Habla de un efecto de distorsión (20) y de casi resignación:

El efecto inmediato de la accidentalidad esencial por la que adviene lo grotesco es la *alteración* de las formas de la representación, y esta pérdida de la compostura habitual conlleva la desposesión de sí [...]. El suceso de lo grotesco evidencia la falta de fuerzas de la representación para reaccionar dignamente al accidente. Quedamos grotescos cuando se nos ve que no podemos con lo que llevamos, que perdemos el equilibrio, que cargamos [...] con lo que nos pesa demasiado (Puelles 2012: 21).

Somos conscientes de que algo se ha quebrado y que contradice aquello que quisiéramos esperar. Es una categoría de fuertes contrastes (23), pero son tres los puntos

que Puelles priorizará para reconocerla: unión de elementos que pudieran parecer contrarios o excluyentes, ausencia de la idea de unidad y la exhibición. Una de las palabras en las que Puelles insiste en su trabajo es «accidente» (que más tarde ligará con la idea de caída y la expulsión del Paraíso), dándonos a entender que la aparición del grotesco es indeseable e incontrolable. Si a eso le sumamos el efecto de alteración (21), veremos que es inevitable:

Lo grotesco, tan apegado a las flaquezas de la decadencia, viene a señalar [...] la representación, que queda evidenciada, viéndosele el artificio, el esfuerzo por guardar el disimulo y manteneros en el encantamiento, en la ilusión del sentido [...]. Lo grotesco es representación obstruida, detenida en sí misma, sin la ligereza y la «naturalidad» de la gracia (Puelles 2012: 22).

Asimismo, Puelles analiza los posibles vínculos con tres categorías estéticas. La primera de ellas es lo feo, que comparte con el grotesco su apariencia de marginalidad y de negatividad (25). Lo grotesco, por su contenido casi arbitrario y absurdo, no podrá ser interpretado como negativo, mientras que lo feo, como oposición a la belleza, se contrapone a un canon (lo grotesco, por su percepción de vacío y accidente, goza una libertad superior a lo feo [25]). La segunda categoría que Puelles separa del grotesco es el sublime, explicando que mientras el sublime se sobrecoge en la inmensidad, el otro se recrea en el vacío. Menciona, también, un componente de patetismo: «Si lo sublime heroico da razón de la fuerza y la nobleza con la que se afronta el fatalismo de la destrucción, lo grotesco patético nombra el territorio de la cobardía y el ridículo, la incapacidad para estar a la altura del drama que se sufre» (25). Finalmente, la tercera categoría elegida por Puelles es lo cómico donde, a pesar de lo mucho que comparten, avisa del peligro que corremos si tendemos a equiparar lo grotesco con el cómico grotesco («sí quiero matizar que lo grotesco tiene un calado antimetafísico y nihilista que no se agota en los límites de lo cómico» [26]). Sean más o menos precisas, consideramos estas reflexiones de Puelles totalmente oportunas para presentar una retórica grotesca: un mundo que chilla y berrea mientras ignora cualquier moral. Sintetizan, asimismo, por su vínculo con la fealdad, la capacidad de lo grotesco para tejer complicidades con otras categorías.

1.4. Algunas propuestas de análisis

Parece oportuno preguntarse qué pueden tener en común las decoraciones grutescas encontradas en la *Domus Aurea* con la obra de, por ejemplo, Flannery O'Connor. La respuesta fácil, incluso evidente, sería señalar que, en ambos casos, se utiliza una misma palabra para describirlos: «grotesco». Su evolución ha permitido, no solo que adquiriera nuevos rasgos, sino que dé cabida a toda una serie de contenidos que, en el momento de su elaboración, quizás, no hubiesen sido denominadas como tales. La concepción de este motivo en la posmodernidad dista de ser la misma que la de los artistas renacentistas, pero no por eso debemos desvincularla de nuestro estudio. Philip Thomson termina *The Grotesque* (1972) hablando de «The unintentional grotesque» (65-70) y se pregunta por su significado latente en diversas obras:

Are we justified in regarding totem-poles as grotesque when it is highly likely, indeed in many cases certain, that their creators did not feel this way about them? What was the function, and effect on whoever they were made for, of the famous stone figures on Easter Island —figures which the man accustomed to the values and criteria of Western civilization might very well class as grotesque? Even medieval gargoyles pose this problem (Thomson 1972: 69).

Las gárgolas medievales, que tenían una función hidráulica, no dejaban de ser criaturas monstruosas que, hoy día, no dudaríamos en describir como grutescas. Ahora bien, de su intencionalidad en el momento de la construcción, no parece haber mención a la voluntad de ampliar los límites perceptibles de la concepción de nuestra realidad (grotesco). Javier Ayala Calderón (2015) enumera algunas posibles explicaciones para comprender su presencia en espacios religiosos: asustar a los espíritus malignos, exaltar su fealdad para destacar la perfección divina, retrato de los condenados o expresión de los temores nacidos con las narraciones populares (55). Juan Eduardo Cirlot (1958), en su *Diccionario de símbolos*, indica que las gárgolas aparecen siempre subordinadas a las representaciones angelicales («como vencidos, como prisioneros sometidos al poder de una espiritualidad superior» [219]). No las encontramos, dice, en el centro. Ayala también nos recuerda que «gárgola» proviene, en última instancia, del latín *gargula* («garganta», como ocurre con Gargantúa en Rabelais), con lo que puede ser relativamente sencillo trazar un paralelismo con la gruta (Ayala 2015: 55).

¿Es lícito, entonces, recuperando la pregunta de Thomson, concebir las gárgolas como grotescas? Según la teoría de la recepción, la interpretación de la obra artística compete al espectador, con lo que debería ser posible releer obras como grotescas a pesar de que no lo fueran intencionadamente en origen (o al revés: estudiar obras dentro de un proceso histórico del grotesco, pero desmarcarlas de lo que podamos entender hoy en día). Jauss propone que la literatura debe entenderse en función de cómo sea leída en cada momento histórico («la obra literaria no es un objeto existente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento» [Jauss 1970: 161]). Este es el dilema de Pierre Menard: «La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió» (Borges 1974: 449). Menard puede volver a escribir (que no reescribir) el *Quijote* de Cervantes sin ser, en esencia, el mismo: todas las palabras y signos de puntuación coincidirán uno por uno, pero jamás leeremos y entenderemos la obra del mismo modo⁵⁴. Ocurre algo parecido con el grotesco (y, en definitiva, con cualquier categoría estética): gracias a la teoría de la recepción podemos interpretar obras dentro de unos parámetros que no tienen por qué coincidir con los que fueron fijados en inicio.

El grotesco es una estética cuya denominación aparece con el hallazgo del *Domus Aurea*, sí, pero con recorrido histórico previo a la promoción de los frescos (ya Horacio y Vitruvio, recordemos, los condenaban). El estudio terminológico, así como los trabajos que han investigado su evolución histórica y artística, nos revelan que no siempre ha significado lo mismo. En consecuencia, es fácil concluir que el grotesco se adapta al contexto de cada época. Una obra puede resultar grotesca tanto por el propósito original del autor como por la recepción de esta misma (coincida o no con la percepción estética del período histórico en el que sea elaborada). La estética de la recepción puede sernos útil para encuadrar nuestra propuesta de grotesco, pero no debemos olvidar que se trata de un objeto que ha sido comprendido y tratado desde una multitud de perspectivas:

These meanings, however, did not remain static, for new perceptions and conceptions of the grotesque occurred with every new generation of artists and critics; each created

⁵⁴ Dice Beatriz Sarlo: «Borges destruye, por un lado, la idea de identidad fija de un texto; por el otro, la idea de autor; finalmente, la de escritura original. Con el método de Menard no existen las escrituras originales y queda afectado el principio de propiedad sobre una obra» (Sarlo 1993: 71). La literatura se construye a partir de la literatura.

its own grotesque art, understood the past in his own way, and invested the word with its own meanings (Barasch 1971: 152).

Hasta ahora hemos intentado reconstruir el significado de grotesco en episodios concretos o, también, articular un discurso que centrarse su atención en las formas irregulares y subversivas. Después de un repaso a las principales aportaciones teóricas que ha habido en el siglo XX, así como las menciones que tienen lugar en siglos anteriores, creemos estar en disposición de ofrecer nuestra descripción. Somos conscientes que las propuestas teóricas pueden pecar de privilegiar unos elementos por encima de otros y que tienden a adecuarse al objeto de estudio. Nuestra aportación quiere señalar algunos rasgos y disposiciones que creemos ver, no solo en los autores que estudiaremos en la segunda parte de la investigación, sino en todas aquellas obras que han sido catalogadas como tales. Por último, estas características que señalaremos no son exclusivas del grotesco, pero su combinación tiende a producirlo. Para su elaboración, además de la lectura de Kayser (1957) y Bajtín (1965), han sido muy útiles los trabajos de Barasch (1971), Thomson (1972), Harpham (1982) y Connelly (2012).

Finalmente, y antes de empezar a enumerar los rasgos que consideramos característicos, queremos precisar el uso terminológico que daremos a la palabra. Nos referiremos a los grotescos para hablar de las decoraciones encontradas en la *Domus Aurea* o de aquellas que las toman como inspiración directa (otras composiciones similares, y que no tienen la carga simbólica del palacio de Nerón, serán citadas con fórmulas como «construcciones híbridas»). Grotesco será reservado a la categoría estética y aparecerá tanto como sustantivo como adjetivo. Esto, por extensión, implicará que podamos considerar la sátira o la caricatura como grotescas. En la enumeración de las características que ahora analizaremos, hemos elegido algunos ejemplos que, si bien desde un punto de vista canónico parecen ajenos al corpus grotesco, creemos que pueden ser reubicados.

1.4.1. Dos mundos en diálogo

Podría decirse que el rasgo básico de lo grotesco es la comunión de dos principios excluyentes como risa y terror. Neil Rhodes ha resumido muy bien esta suma de

contrarios, diciendo que la complejidad de las imágenes grotescas procede de su *essential heterogeneity* (Rhodes 1980: 7). Philip Thomson, por su parte, consideró que la *disharmony* era el rasgo constitutivo de lo grotesco. Enumeró distintos modos de relación (choque de contrarios, conflicto, mezcla de lo heterogéneo... [Thomson 1972: 20]), coincidiendo todos ellos en provocar una relación problemática. El hecho de que Thomson elija la palabra *disharmony* es altamente significativo, ya que nos evoca a la idea de romper con una armonía, con un orden. En consecuencia, los objetos derivados de la oposición atacan nuestra concepción del funcionamiento maniqueo de la realidad y lo dislocan. Frente a lo grotesco, no cabe considerar los elementos constitutivos por separado: son una única realidad que transgrede toda lógica. Esta es, sin duda, la herencia más visible de los grotescos de la *Domus Aurea*: el ornamento no retrata a una persona o a una planta, sino a un ser nuevo que es ambas cosas a la vez. Justo por eso, los cuadros de Arcimboldo son tantas veces usados para ejemplificar la unión de realidades distintas: son «la fusión intencional» —tomando la denominación de Monner Sans (1954: 50) al hablar del teatro grotesco italiano— de dos mundos discordantes.

El diálogo de elementos aparentemente dispares, y como consecuencia del desorden de nuestro mundo, da lugar a la transgresión de las reglas y las normas. La idea de la creación de una matriz que los sujetos rompemos ya fue postulada por Jennings (1963: 8): hablando de la distorsión, propone la presencia de un ‘estándar’ y una ‘fuerza de cambio’. Esta última atacaría a la primera y forzaría la variación, provocando un cambio ‘a peor’ que nos recuerda a la imagen primigenia (seguimos teniendo el mismo referente). Aquello que considerábamos como ‘normal’ se modifica hasta el punto de crear una nueva realidad que, en parte, nos remite a la imagen anterior. Se produce una ‘relación problemática’ entre discursos que se rehúyen y se rompe, en su interacción, con la creencia de conocer el orden del funcionamiento de nuestra realidad). La propuesta de Jennings puede entenderse mejor a través de Bagehot (1864), quien consideraba que el contraste era el elemento básico de lo grotesco: mostrando lo feo, lo rechazado o lo prohibido; lo que realmente se hace es revelar la imagen perfecta (Bagehot 1864: 375). En su caso, como más nos apartamos de la norma, más presente se nos hace.

Jennings, según acabamos de ver, opta por construir nuevos espacios de reglamentación. Foucault (1975) nos enseñó que el poder disciplinario premiaba a quien

se ajustaba a un marco y castigaba a quien se desviaba. La aceptación de una normalidad, en el fondo, es una imposición cuya transgresión es vista como una afrenta (incluso Bagehot, al reforzar el centro desde el margen, termina poniendo el foco en la norma: se desobedece para seguir obedeciendo). Vitruvio y Horacio, recordemos, eran incapaces de aceptar creaciones que se alejaran del ‘sentido común’. Por el contrario, Vasari (1945a) entendió estas pinturas como algo alegre y que acogían imágenes inverosímiles (70). O lo que es lo mismo: ornamentos que no eran serios porque no comulgaban con lo oficial.

Se subleva lo ‘comúnmente’ aceptado al unirse realidades discordantes. De un modo muy visual, Juan Rodolfo Wilcock consiguió crear esta misma atmósfera en *El libro de los monstruos* (1978). Luis Chitarroni (2019), en el preludio de una reciente edición del libro, busca dos referentes para la elaboración de esta obra: Arcimboldo y Borges (16). En el caso del pintor milanés, la unión de realidades discordantes; en lo que ocupa al autor de *Ficciones*, *El libro de los seres imaginarios* que escribió en colaboración con Margarita Guerrero. Los libros (tanto el de Borges como el de Wilcock) guardan numerosos parecidos con los bestiarios medievales: sucesión de animales maravillosos, descripción de algunas de sus características e intento de catalogación. No hay ilustraciones en estos ‘bestiarios modernos’ (tampoco las añadió Cortázar en *Bestiario*, donde también se propone una sucesión de criaturas —y/o hechos— insólitas).

Mientras el libro de Borges recoge animales más o menos reconocibles —ya sea por su reiterada participación mitológica y literaria o por la erudición del autor—, Wilcock idea nuevas criaturas. Relaciona cuerpos humanos con aspectos materiales y/o animales para, en algunos casos, representar la alegoría. Anastomos habla de una persona formada únicamente por espejos que permiten, a quien le observa, apreciar su belleza (pues, como Narciso, solo verá su propio reflejo). Berbo Zenobi es un crítico literario formado, únicamente, por una masa de gusanos (lo que lo convierte, en la historia, en un parásito que vive del mundo de la literatura sin llegar a crear nada propio). Tampoco el doctor Ugo Panda, cantautor con un cerebro de 20 gramos y un doctorado en letras, escribe obras más comprensibles (las letras de sus canciones son una sucesión de sonidos guturales). El Mariscal Cono Liscarello y Mino Vedi son dos demonios que, respectivamente, luchan y abogan por el comunismo (lo cual es una crítica políticosocial poco velada). Don Duilio Ferrante es un sacerdote cuyo cuerpo recuerda a

un módulo lunar y que, de tanto volar y mirar al cielo, se ha olvidado de los hombres (la iglesia, en lugar de ocuparse de las necesidades humanas, ha primado el discurso y la retórica). Estas son, quizás, las historias con un sentido interpretativo más visible. En el conjunto del libro parecen primar, en cualquier caso, actos violentos, degradantes, deformativos y, principalmente, de composiciones híbridas o indeterminadas: Zulemo Moss es un cenicero de madera, Erbo Meglio es un árbol, Elviridio Tatti tiene forma toroidal (esto es, un neumático de camión)... Wilcock, en el libro, juega mucho con la descripción física, construyendo, una y otra vez, una extravagancia. Son la 'otredad' que habita nuestro mundo. Son dos seres distintos que son uno solo. Son dos realidades excluyentes que, de algún modo, han encontrado la forma de ser una sola. Berbo Zenobi es «un amasijo de forma indefinida» (Wilcock 1978: 60): es una masa de gusanos y, al mismo tiempo, una persona humana. Es ambas cosas a la vez, pero no cada una de ellas por separado: es la suma de dos naturalezas contradictorias.

El grotesco no es la otra cara de la moneda, sino que es, a la vez, cara y cruz. Santayana (1896) habló de un patrón de adaptabilidad para explicar la familiaridad con la que reconocemos un híbrido y que evita que nos asustemos (159). La criatura, entonces, y desde un punto de vista plástico, corre el riesgo de no resultarnos grotesca: el minotauro es un híbrido tan reiterado que su transgresión de la norma parece inexistente. Empero, la actualización de la tradición crea nuevas imágenes (en este caso literarias, no pictóricas) que consiguen desnaturalizar, de nuevo, nuestra experiencia. El minotauro, según Santayana, estaría tan 'aceptado' que la unión de toro y hombre no parece descabellada. Sin embargo, la literatura contemporánea ha conseguido dar la vuelta a la historia proponiendo que la criatura es, a la vez, verdugo y víctima. Así lo entienden André Gide (*Thésée* [1946]), Jorge Luis Borges («La casa de Asterión» [1947]) y Julio Cortázar (*Los reyes* [1949]); acaso una posible secuencia de autores que proyectan una visión del minotauro totalmente ajena a la que nos remiten las fuentes clásicas. En las tres historias se invierten los roles de los protagonistas, provocando que la cotidianidad —la historia clásica— se transforme en un relato totalmente distinto («le monstre était beau» [Gide 1946: 76]). Teseo es el gánster de Minos y el minotauro el poeta⁵⁵, el héroe trágico. El poder (Minos/Teseo) ha decidido que la criatura es mala y la encierra (Foucault), siendo, incluso en el cuento de Borges (que se cierra con unas palabras de Teseo), quien construye una normalidad al explicar lo sucedido. Todo aquello que se

⁵⁵ Utilizamos las mismas palabras que Cortázar en su entrevista con Joaquín Soler Serrano (1977).

dice del minotauro fuera del laberinto parece no corresponderse con la criatura que Teseo mata. Asterión es inocente y culpable, del mismo modo que Teseo es héroe y villano. La historia se invierte y se crea una nueva realidad. Recordando el esquema que hemos visto de Jennings, una fuerza de cambio se impone al estándar. El resultado, como ocurre con los monstruos de Wilcock, es una historia que cabalga entre la risa (la novedad, lo distinto: la inversión de la historia original) y el terror (la indefinición, la alteración: la imposibilidad de considerar una única historia). El límite es inexistente y el grotesco se caracteriza, entonces, por tratar de contornear y delimitar aquello que se escapa de cualquier ordenación (Rosen 1991: 28).

1.4.2. Irregularidad y transgresión. Lo sobrenatural

La unión de mundos contradictorios crea, según acabamos de ver, irregularidades que se desvían de lo canónico. No es descabellado, entonces, definir lo grotesco a partir de su deliberada transgresión y la búsqueda de un efecto disonante. Por discordante, el grotesco desequilibra. Por desproporcionado, pretende la exageración. La sátira y la caricatura son terreno fecundo para que abunde lo grotesco, aunque no aparece en todas estas expresiones. La caricatura deforma y exagera unos rasgos para hacerlos críticos y risibles; la sátira tiene una voluntad de corrección o de transformación social; y lo grotesco, ‘simplemente’, es incorrecto sin más razón que el anhelo por desobedecer. Esto provoca sorpresa, estupor. Los tres deciden atacar la ‘normalidad’, pero frente a la caricatura y la sátira cabe un sentido, una razón. Lo grotesco representa la irracionalidad que pretende instituirse. Exagerará no para caricaturizar los cuerpos, sino para destruirlos. Deconstruirá la imagen unívoca no para ridiculizarla, sino para colmar el vaso de agua y seguir llenándolo. Conseguirá que aquello que sucede desdiga de la cotidianidad que estábamos dispuestos a aceptar.

Un ejemplo de este tipo de transgresiones lo encontramos en el cuarto viaje de Gulliver, donde los Houyhnhnms (caballos) utilizan a los Yahoo (humanos) como sirvientes. El caballo tiende a identificarse como un animal al servicio del hombre y, durante mucho tiempo, ha sido uno de sus principales medios de transporte. El hombre monta encima de él y utiliza las riendas y el látigo para conducirlo, pero ahora las tornas han cambiado. En este episodio ocurre una inversión (lo bajo es lo alto y viceversa) que

tiene, además, un componente de sorpresa. La imagen del hombre encima del caballo radica con tal fuerza que parece imposible considerar este cambio y es un ejemplo más de la aparente arbitrariedad del grotesco. Una transgresión cobrará mayor fuerza como más arraigado esté el elemento al que se ataca, ya que, por lo tanto, formará parte de una cotidianidad en la que el sujeto ya ni siquiera se preguntará por la situación. La transgresión tiene que enfrentarse a las estructuras vigentes para poder, a su vez, construir de nuevas. El mismo Gulliver, al pasar tanto tiempo junto a los Houyhnhnms, después es incapaz de reunirse con su familia («I began last week to permit my wife to sit at dinner with me, as the farthest end of a long table, and to answer» [Swift 1726: 328]). Es un episodio satírico, pero también grotesco: los Yahoo de Swift son tan hombres como caballos («My horror and astonishment are not to be described, when I observed in this abominable animal a perfect human figure» [Swift 1726: 253]).

Existe, entonces, una frustración constante de lo esperado. Jamás se cumple con las expectativas, sino que se descomponen. Nunca se sigue una secuencia supuestamente lógica, sino que se opta por el desorden, la desgobernanza y el sinsentido. La novela *Mientras agonizo* (1930) de Faulkner puede servirnos como ejemplo. Después de la muerte de la madre, la familia lleva el sarcófago a la ciudad y se van sucediendo todo un sinfín de despropósitos. Al final, el padre consigue unas pocas monedas que, más que emplear para su familia, utiliza para comprarse una dentadura. Uno supondría que, después de todos los problemas que ha tenido la familia, el padre gastaría un poco de dinero en el bienestar de sus hijos. Por eso, esta faceta de lo inesperado se complementa con actitudes como la maldad o el egoísmo. En la novela se suceden episodios absurdos, ridículos: la cuerda de lo que puede ser considerado como 'serio' se retuerce tanto que adopta una actitud naíf (la escena de la familia cruzando el río).

En lo grotesco todo es posible. Por eso, una de sus armas más recurrentes para permitir la transgresión del orden es lo sobrenatural. Ello lo acerca con lo fantástico (David Roas, por ejemplo, habla de lo grotesco como una forma pseudofantástica⁵⁶), provocando, en ocasiones, numerosas confusiones. Pero ¿qué es lo fantástico? La

⁵⁶ Existe transgresión y miedo, pero no es un temor por la desestabilización de nuestra realidad (Roas 2011: 72-73). Otros grupos pseudofantásticos que distingue Roas son el «fantástico explicado» (el componente imposible se esclarece, ya sea mediante la racionalización o la existencia de hechos *fantasmatique* —alucinaciones, sueño, imaginación...—. Tiene numerosos parecidos con 'lo extraño' de Todorov) y el que utiliza lo fantástico para proponer una alegoría moralizante, tal y como ocurre, y es Roas quien elige el ejemplo, en *Canción de navidad* de Charles Dickens (Roas 2011: 66).

clásica definición de Todorov (1970) que lo reduce a una vacilación (*hésitation*) previa a situarnos en lo extraño («les lois du monde restent alors ce qu'elles sont» [29]) o lo maravilloso («cette réalité est régie par des lois inconnues de nous» [29])⁵⁷, ha sido largamente cuestionada y reelaborada. Ana María Barrenechea (1972) advirtió, con acierto, la arbitrariedad que suponía relegar a la duda toda la carga de lo fantástico: muchas obras contemporáneas admitían lo sobrenatural sin que por ello existiera vacilación o se tuviera que etiquetar esos textos como maravillosos (395). Como ejemplo eligió «El zapallo que hizo cosmos», un relato del siempre inclasificable Macedonio Fernández, demostrando que la duda no era un elemento suficiente para definir el fantástico. Abría, además, el abanico a muchos otros textos que, en su opinión, configuraban esa literatura. Prefirió, frente a la estructura de Todorov, hablar de la problematización en la relación normal-anormal para determinar lo fantástico. Esta literatura, entonces, sería aquella que ve emerger elementos que se oponen al orden establecido.

Rosalba Campra (2008), años más tarde, rescató la noción de «choque» de Barrenechea (1972: 26), proponiendo que lo fantástico sea la superación de una frontera trazada a partir de dos estatutos de realidad (2008: 28-29). Interactúan, entonces, dos extremos que creíamos separados⁵⁸. David Roas (2011) habla de un conflicto entre la percepción de lo real y de lo imposible, concluyendo que lo fantástico no nace con la vacilación, sino por no adecuarse al mundo y no poder adscribirse en nuestra realidad (30). Más que de terror, opta por hablar de una inquietud por la existencia de un elemento

⁵⁷ La gradación con la que Todorov (1970) divide estos territorios es notable. Distingue entre lo «fantástico-extraño» (la singularidad de lo que sucede nos hace creer en la existencia de lo sobrenatural, pero el episodio termina por ser explicado), lo «extraño-puro» (el fenómeno es explicable por la razón, pero sigue existiendo un elemento raro), lo «fantástico puro» (la vacilación fantástica; la *hésitation*), lo «fantástico-maravilloso» (frente al titubeo fantástico se opta por una explicación sobrenatural) y lo «maravilloso puro» (no se reacciona frente a los eventos sobrenaturales porque son lo común, tal y como ocurre en los cuentos de hadas).

⁵⁸ «Como preliminar a lo fantástico, pues, aparece el concepto de frontera, de límite insuperable para las fuerzas humanas. Una vez establecida la existencia de dos estatutos de realidad [...], la actuación de lo fantástico consiste en la transgresión de este límite. Por esto lo fantástico se configura como acción, es decir como un proceso que pone en contacto los dos términos contradictorios» (Campra 2008: 28-29). Rosalba Campra agrupa los temas fantásticos en las categorías sustantivas —tienen su origen en la situación enunciativa del sujeto y se proponen tres oposiciones: yo/otro; aquí/allá; ahora/después (antes)— y las categorías predicativas —se sirven de las oposiciones anteriores: contraposición entre concreto/no concreto; animado/inanimado; humano/no humano (Campra 2008: 33-59). Con tal de precisar esta clasificación, utilizaremos uno de los muchos ejemplos que propone Campra: *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde. Hay una oposición entre animado/inanimado en la que se encontrarán ambos planos: el cuadro, objeto que creíamos que no era más que un soporte representativo, cambia su aspecto para esconder la degradación con la que Dorian Gray vive. «En cierta medida, el pasaje de lo inanimado a lo animado se superpone aquí al eje sustantivo de la identidad: es como si en todo retrato se celara un residuo del yo» (Campra 2008: 53).

sobrenatural/imposible (88). Lo fantástico, por lo tanto, será una transgresión de nuestra concepción de la realidad que contrastará con lo imposible y que, debido a eso, nos producirá cierta perplejidad. Hay un choque con nuestra percepción de la realidad, demostrando que lo fantástico pone en juego elementos que trascienden la razón y la percepción de orden. Lo fantástico, como el grotesco, nos desdibuja en el mundo.

Tomemos como válida o no la propuesta de David Roas, su definición atañe diversas ideas que no debemos rehusar. En primer lugar, lo fantástico precisará un ámbito al que enfrentarse y, a causa de su contraste, implicará directamente al lector y sus percepciones. Para ello, según Roas, es necesario recrear un ambiente en el que uno pueda reconocerse, ya que lo fantástico trastoca el mundo del lector (2011: 78). La explotación de este dominio —desarrollar su imposibilidad— originará un espacio donde lo familiar se convertirá en inquietud e inseguridad por la presencia de lo fantástico. Por otro lado, la tensión de nuestra idea de realidad obstaculiza la comprensión del entorno, con lo que nos sentimos indecisos sobre aquello que sucede.

Y la pregunta: ¿puede lo fantástico convivir con lo grotesco? Lo fantástico pone en evidencia el funcionamiento de lo real y lo imposible en nuestro mundo, así que, como ocurre con lo grotesco, los límites de lo establecido como ‘normal’ o ‘correcto’ se difuminan. Según Roas, la carcajada grotesca desdibuja el temor por la presencia de lo imposible, tal y como ocurre en muchos de los relatos de Poe donde predomina lo grotesco y que no se conciben únicamente como carnavalescos (Roas 2011: 24). En un sentido análogo, Philip Thomson considera que hay que ser cautelosos al intentar encajar ambos conceptos. Afirma que, si entendemos lo fantástico como una divergencia de lo normal y lo natural, el grotesco sería fantástico (ya que ambos compartirían el mismo enunciado); por el contrario, si entendemos que la extrañeza se puede presentar de un modo realista o de un modo fantástico, es conveniente separarlos (Thomson 1972: 23). No se trata de entender que tanto grotesco como fantástico vulneran la norma (como sucede en la primera afirmación de Thomson), sino de darnos cuenta de que cada uno de ellos construye (o destruye) mundos distintos. Brevemente, lo fantástico, por mucho que ponga en entredicho aquello que creemos conocer, dialoga con «otro mundo»; con «otra posibilidad». Otra realidad. Lo grotesco, aunque invoque fuerzas infernales, las hace presentes en «nuestro mundo»; las sitúa en nuestra cotidianidad (Thomson 1972: 23). Mientras lo fantástico lucha por intentar

convencernos de que la realidad es insuficiente (abre nuevas puertas, amplía horizontes, rechaza las convenciones...), lo grotesco querrá afirmarla a la vez que la disloca.

Ambos conceptos parecen diluirse el uno en otro. Quizás la clave para comprender su separación la encontremos en cómo entendamos el funcionamiento de la transgresión. En el fantástico, es la misma existencia del elemento sobrenatural el que imposibilita nuestra percepción del mundo. En el grotesco, este objeto puede estar naturalizado en la expresión: la vulneración de nuestra realidad no es consecuencia de su aplicabilidad o no, pero sí contribuye a degradarla. A menudo, la frontera es imprecisa:

Como en el fondo soy un romántico, no me importó que el pobre novio pasara toda la noche en la morgue con el cadáver de su chica. Al día siguiente lo encontramos en la camilla, desangrado y desnudo, muerto de amor. La novia todavía no aparece (Iwasaki 2004: 134).

La transgresión en «Día de San Valentín», ¿de qué es consecuencia? ¿De la relación necrofilica que se insinúa? (lo grotesco). ¿De detallar una extraña desaparición? (lo fantástico). ¿O acaso se transgreden ambos estadios? Además, si somos conscientes de que muchos de los recursos del grotesco son compartidos por el discurso fantástico, queda claro que la distinción de ambos nunca será sencilla. Es muy posible que en este microrrelato el efecto grotesco esté potenciado por la misma presencia de lo sobrenatural, así que podremos encontrar una suerte de alianzas. En consecuencia, consideramos que también la ambigüedad (que es uno de los recursos básicos de lo fantástico) tiene su participación en lo grotesco.

Lo sobrenatural (y en ocasiones, lo fantástico) sirve como ‘excusa’⁵⁹. Puede ayudar a un elemento a multiplicarse, agrandarse, metamorfosearse... Permitirá que la tensión con el grotesco sea mayor, pero no redefinirá la concepción de nuestra idea de normalidad

⁵⁹ El uso de elementos sobrenaturales permitirá, no tanto replantearnos los límites perceptibles de la existencia, sino profundizar en un aspecto macabro e incorrecto a la vez que se transgrede. Gógol cuenta, en «La nariz», la historia de Kovaliov y la pérdida de su nariz. Lo sobrenatural se naturaliza, con lo que lo fantástico se difumina. Sin embargo, es el mismo efecto que permite la transgresión grotesca (tanto por la imposición de una realidad tétrica como por la caracterización de la nariz y de Kovaliov, dos entidades irregulares). El primer encuentro de Kovaliov con su nariz es revelador, ya que dice ocupar una posición superior a la del protagonista. Por lo tanto, si bien consideramos la nariz como una parte integrante de Kovaliov, cuando se separa del mayor se reivindica como sujeto propio («Yo soy *yo mismo*. Además, no puede haber entre nosotros ninguna relación íntima. A juzgar por los botones de su uniforme usted pertenece a otro departamento» [Gógol 1836: 178]) y se opone (la ‘parte’ se enfrenta al ‘todo’, en lugar de subordinarse). Si el relato es grotesco no lo será tanto por la separación cuerpo-nariz, sino por la relación que se establece.

(como sí ocurriría con lo fantástico). El miedo derivado no será por la imposibilidad de la existencia de un elemento sobrenatural, sino por su yuxtaposición a un elemento risible. Tendrá, por lo tanto, una entidad secundaria: no es tan importante el efecto que provoque en relación con nuestra realidad, sino cómo ayuda a presentar y desarrollar el contenido grotesco. Roas sostiene, de hecho, que la risa produce una ‘distancia de seguridad’ (2009: 24), con lo que el receptor se siente a salvo, al menos, de la existencia de lo sobrenatural o imposible. Esto no evita que en ocasiones sea difícil distinguir la transgresión fantástica de la grotesca (Iwasaki), con lo que también es posible que se sobrepongan la una a la otra.

1.4.3. Degradación e inversión

La cultura oficial, identificada por Bajtín (1965) como «lo alto» (la cabeza, lo elevado), se opone a «lo bajo» (el vientre, lo popular). Esta división, que nos puede ayudar tanto a analizar cualquier disposición social (pensamos en ‘la cabeza’ y ‘las manos’ que tienen que estar unidas por ‘el corazón’ en *Metropolis* [1927] de Fritz Lang), significa que existe una distancia jerárquica entre extremos. Lo grotesco degrada. Su fuerza reside en la posibilidad de perturbar las normas que creíamos fijas: su voluntad es la de, y aquí seguimos a Bajtín, deformar y degradar toda lógica férrea. El carnaval es, como ya hemos indicado, la esfera que prioriza Bajtín. Allí no existen leyes, sino la fiesta y la celebración con las que, constantemente, uno se opone a las estructuras de poder (Bajtín 1965: 15). Por eso el grotesco es un momento de liberación, un intento de desestabilizar los bordes de lo familiar y construir una realidad que, si bien puede ser terrible, al menos contrarresta la cotidiana: absurda, sinsentido y desproporcionada. Lo grotesco retuerce la imagen. La cambia, la transforma: la traspasa y la ridiculiza. La imagen nos despierta una sonrisa, sí, pero también nos asusta (la risa kafkiana). El grotesco se divierte.

Por lo tanto, hay un elemento de juego. Esta idea también convive con nuestra lectura de la realidad dislocada, ya que las fuerzas malignas transforman la realidad y la convierten en un mundo cómico. En *El Maestro y Margarita* (1966) de Bulgákov, los distintos diablos que asolan Moscú ‘castigan’ la ciudad por sus vicios y mentiras. Todas sus ‘travesuras’ tienen sentido porque son el espejo de una sociedad degenerada. Ellos

no obligan a los ciudadanos a coger dinero (172-176) o cambiar una prenda por otra (179-185), sino que abren la puerta para que eso pueda ocurrir (provocando, constantemente, estos equívocos). Es el receptor quien tomará la decisión y, entonces, será castigado. Como en cualquier juego, cuando se incumplen las normas tiene que haber una penalización. Si las normas del juego representan el orden, cuando este se vulnera tendrá lugar el castigo: lo grotesco aparecerá en la desnudez de las mujeres moscovitas y los billetes que desaparecen o se convierten en otras divisas.

Dentro del juego, adopta un significado especial el carnaval; una celebración que podríamos denominar asimilar a un 'imperio de la risa y el exceso'. El humor es un rasgo constitutivo de lo grotesco que parece distanciarlo de, por ejemplo, lo fantástico. Louis Vax (1960), enumerando las fronteras de lo fantástico, lo citó como una de las vías de escape: «Lo humorístico y lo fantástico se rechazan como el agua y el fuego. Cuando nos reímos de una historia de espanto, el espanto se disipa» (14). Dice que nos reímos de las historias de terror como mecanismo de defensa, bien que termina matizando que a menudo la respuesta es más ambigua. En este breve repaso fronterizo, Vax acaba hablando de la risa frente lo grotesco: «Existe también una relación oculta entre la risa y el miedo. Las máscaras que nos hacen reír en carnaval, ¿no representaban primitivamente el rostro de los muertos? No se ríe ante lo grotesco de la misma manera que ante lo cómico»⁶⁰ (Vax 1960: 15). Esta es una característica interesante también señalada por Valeriano Bozal. Son distintas las risas provocadas por la sátira caricaturesca («aquello que nos hace reír ofreciendo las imperfecciones respecto de una norma que puede corregirse» [Bozal 2012: 72-73]) y el grotesco: «están ahí, con su “desviación”, como parte de la naturaleza, de nuestro mundo de vida, algo así como si nos recordaran continuamente que el mundo es imperfecto y deforme, pero que es así» (73). Nuestra respuesta, por lo tanto, debe entenderse en un mundo que es 'tal cómo vemos', pero que no por eso evita que reaccionemos de la manera más inesperada posible. Bozal destaca la tarea de subversión del grotesco y enfatiza el carácter popular de la risa y el rol que puede ejercer. De hecho, en la introducción de *Lo cómico y la caricatura* de Baudelaire (2001: 13-77), analiza el valor de la risa, su componente popular y la subversión ocasionada por cómo nos enfrentamos al 'orden impuesto':

⁶⁰ David Roas parte de esta cita para indicar la doble naturaleza del grotesco (humor-terror) y ampliar sus fronteras: «Y esto es así porque lo grotesco es una categoría estética basada en la combinación de lo humorístico y lo terrible, entendido éste en un sentido amplio, que incluye lo monstruoso, lo terrorífico, lo macabro, lo escatológico, lo repugnante o lo abyecto» (Roas 2011: 15).

Lo grotesco invierte la división cualificada del mundo que el orden providencial ha impuesto. El segundo mundo, que en ese orden debería ser redimido, incluso anulado, cobra toda su potencia popular [...]. Ahora bien, y este es el momento para introducir la segunda de las observaciones que deseaba hacer, la risa —esa risa carnavalesca— tiene en el mundo corriente un lugar bien determinado, cronológica y espacialmente. De la misma manera que el carnaval empieza y termina para que *todo siga igual*, los libros de Rabelais se publican inicialmente como libros populares, y ese es el espacio donde alcanzan mayor éxito. Es posible que lo grotesco sea expresión de la conciencia libre, pero la conciencia libre está, valga la paradójica expresión, bien limitada (Bozal 2001: 27).

Bajtín definía el carnaval como el otro mundo: la fiesta, no solo donde todo era posible, sino que unía vientre y cabeza. Un antecedente lo encontraríamos en las saturnales romanas⁶¹, donde al esclavo se le permitía adoptar una actitud insolente frente a su amo. Durante el transcurso de las saturnales, compartían mesa y comida. Como sabemos, en este tipo de celebraciones el señor se convierte en el vasallo; mientras que el súbdito es nombrado rey. Victor Hugo lo retrató en *Nuestra Señora de París* (1831). Durante la trabada representación del «misterio» de Pierre Gringoire, Coppenole propone iniciar la fiesta de los locos (donde se coronará a Quasimodo):

A mí me habían hablado de otra cosa; me habían prometido una fiesta de locos con la elección de un papa [...]. Os voy a decir cómo lo hacemos: nos reunimos, como vosotros, un gentío enorme, y luego, uno por uno, van metiendo su cabeza por un agujero, que da al lugar en donde se encuentra el público, y comienzan a hacer muecas. El que haya hecho la mueca más fea queda nombrado papa por aclamación popular. Os aseguro que es muy divertido. ¿Queréis elegir vuestro papa a la manera de mi tierra? Siempre será menos latoso que escuchar a estos charlatanes quienes, por cierto, también podrán entrar en el juego, si se deciden a hacer su mueca en el agujero. ¿Qué dicen a esto, señores burgueses? Hay aquí suficiente muestra grotesca de ambos sexos para divertirnos a la flamenca y somos lo suficientemente feos para hacer bonitas muecas (Hugo 1831: 87).

⁶¹ En origen una conmemoración religiosa para el dios Saturno, en su desarrollo ya hallamos comportamientos y episodios que llegarán, no solo al carnaval medieval, sino a otro tipo de celebraciones (se solapa, en fechas, con la Navidad cristiana). Néstor Luján (1978) habla de una ofrenda para celebrar la fiesta, pero luego cuenta que lo que al principio era un día de celebración terminó siendo toda una semana. Después del componente litúrgico («sólo el primer día tenía carácter religioso» [45]), había intercambios de regalos, ferias, reparto de bienes y alimentos, loterías, festines («que luego derivaron en verdaderas orgías» [45]), treguas militares y judiciales, indultos y amnistías o liberación de esclavos (45).

Y la celebración, al final, es tan excesiva que Hugo opta por describirla como una «orgía» (Hugo 1831: 89). El mismo Quasimodo, aclamado y vitoreado por su fealdad, es equiparado con el demonio. Sus vecinos de París aseguran que comete numerosas atrocidades y, aunque le entregan el título durante la celebración, el rencor y odio que le guardan emerge cuando se le condena públicamente. Después de su reinado, Quasimodo vuelve a ser el mismo campanero desdichado por el que París no siente más que antipatía. La celebración es transitoria: cuando termina, todos vuelven a su sitio.

La fiesta tiene lugar fuera del día a día y permite a uno escapar de la rutina (Heers 1983: 6), pero abraza evidentes aspectos políticos. La fiesta celebra. Avala al vencedor, ridiculiza al vencido y ve nacer al grupo o comunidad (Heers 1983: 7-14). Son posibles los paralelismos, incluso hoy día, con el fanatismo entre grupos de aficionados al deporte. Hinchas que se reúnen y vitorean sus cánticos a la vez que lucen sus colores. Existe todo un argot militar que acompaña estas competiciones («vencer», «derrotar», «humillar»...) y una conciencia de grupo (uso de la primera persona del plural para referirse al equipo). Mediante la celebración de un acto deportivo con origen popular y festivo, uno proyecta una suerte de combate que refuerza la noción de un colectivo y fortalece la jerarquía (tanto en el querer sobreponerse al equipo rival como a la presencia de unos deportistas/héroes/guerreros a los que se consiente ese rango superior). Mediante su participación, el individuo o familia también busca su lugar en la sociedad (Heers 1983: 14). Dicho de otro modo: la posibilidad de unirse a este colectivo permite un nexo entre individuos socialmente dispares. Comparten colores y el deseo, al ver vencer a su equipo, de conocer la victoria («ser» ellos mismos los campeones, los héroes). En suma, la fiesta tiene fuertes ataduras con la sociedad, pero también avala un orden político (Heers 1983: 7-25). Como indica Burke, la fiesta es diversión y competición, pero también control social (Burke 1978: 284-285). Veamos cómo.

Umberto Eco (1984) cargaba contra Bajtín, explicando que el carnaval no podía ser una propuesta del vientre, sino que la cabeza autorizaba semejante exceso como una forma de controlar a las clases bajas. Esta tesis presentaría la fiesta como un ‘mal menor’: una válvula de escape para justificar una autoridad dominante. Es una descripción parecida a la de Peter Burke, quien definió el carnaval como una obra teatral cuyo escenario era la ciudad y en la que era casi imposible distinguir a los actores de los espectadores (Burke 1978: 263). Caracterizó esta festividad con la comida, el sexo y la violencia; y la

definió, al fin y al cabo, como una «válvula de seguridad» (Burke 1978: 287) para controlar al pueblo: «El carnaval era, en resumen, un período de desorden institucionalizado, un conjunto de rituales sobre la inversión del mundo conocido» (Burke 1978: 273). En la novela de Hugo, el mismo Luis XI, en un primer momento, avala la revuelta contra el *baili*. El juego político está servido: el rey piensa que así logrará recuperar parte de su poder. Es solo más tarde cuando, al enterarse de que el ataque a la catedral de Notre Dame será interpretado contra él, decide intervenir. Antes, ‘permitirá’ esta expresión popular para conseguir reforzar su estatus.

Este doble rasero no es algo que se nos antoje extraño. Hay diversos sucesos con una situación análoga. Durante la Edad Media, la prostitución sigue el mismo baremo. A pesar de ser negada desde un punto de vista moral, se consentía por puro pragmatismo. María Asenjo González (2008) comenta que era apreciada y tolerada, además de por sus beneficios económicos, por drenar episodios violentos, reducir la descendencia extraconyugal y evitar prácticas homosexuales (201-202). Rossiaud (1984) explicó muy bien el funcionamiento de la violación colectiva (28-31), que servía como una autoafirmación de la virilidad masculina y como una imposición jerárquica⁶². Apuntó a que la tolerancia del poder vendría dada por temor a un cambio social (31). Labarge (1986) presenta unas ideas parecidas: la prostitución se aceptaba como una necesidad masculina que protegía a esposas e hijas y permitía concentrar la prostitución pública en lugares concretos, donde tenían lugar los incidentes violentos (251). A través de su tolerancia, entendemos, pudo llegar su regulación. El carnaval tomaría el mismo diseño, ya que permitiría depurar a los sujetos su condición marginal a partir de una supuesta (y vaporosa por su difuminación) superioridad. Del mismo modo que se admitía la prostitución para evitar (o reducir) ciertas conductas, el carnaval es una herramienta del poder para controlar al pueblo. Durante un tiempo se autorizan ciertos comportamientos, no tanto por querer abalar una libertad irracional, sino para que, en el resto de los días donde no se celebra la fiesta, las normas sigan vigentes.

Umberto Eco (1984) discute la teoría de Bajtín y la considera falsa (12), ya que, según él, el poder siempre ha hecho uso del carnaval con tal de asegurarse el control social. El carnaval, afirma Eco, tiene como prerequisites la presencia de una ley fuertemente arraigada que será violada y la transitoriedad y brevedad de esta misma violación (Eco

⁶² La violencia sexual era ejercida como un acto de humillación: «Por el acto de violarla, se marcaba a la viuda joven o a la moza casadera, rebajándola» (Rossiaud 1984: 31).

1984: 16). Según el autor italiano, se trata de una transgresión autorizada: «Si bien el carnaval antiguo religioso estaba limitado en el tiempo, el carnaval moderno multitudinario está limitado en el espacio: está reservado a ciertos lugares, ciertas calles, o enmarcado en la pantalla de la televisión» (Eco 1984: 17). Y, en última instancia, al estar consentido, tanto la comedia como el carnaval terminan recordando a uno la vigencia y existencia de una regla o norma (Eco 1984: 17). Da la vuelta a la propuesta de Bajtín, defendiendo que «lo bajo» está condicionado por «lo alto»: «Las culturas populares siempre están determinadas por las culturas cultivadas» (Eco 1984: 18). El texto de Eco es ilustrativo. Si la transgresión está determinada y condicionada por el poder, existe una clara censura y relatividad en lo que ocupa a la violación. Si el poder permite la sátira, caricatura o cualquier rasgo «degenerativo», es para poder mantener el control y marcar unos límites. La conclusión lógica es que, a pesar de que consideremos lo grotesco como una expresión incontrolable, siempre estará condicionado por un marco ideológico. Lo grotesco sería lo más próximo a una transgresión no autorizada que, sin duda, el poder tacharía de rebelión. Por eso, sea el carnaval un enfrentamiento contra las normas o un recordatorio de las mismas, se explicita una liberación (esté o no controlada o delimitada por el poder), una oposición (una ofensiva contra la norma: dos opuestos) y una violación (la subordinación de uno frente al otro, exista o no un «mundo al revés»).

Pero el carnaval, aunque en un análisis más atento hayamos visto que quizás carezca de su tradicional espíritu de liberación (se oscurecía, decía Bajtín, en el Romanticismo [1965: 39]), no deja de ser la esfera que ha concentrado una amalgama de imágenes que, si bien sería discutible su uso como oposición al poder, sí se enfrenta a la noción de normalidad y cotidianidad. David Danow (1995) rescató al dios romano Janus para explicar que en el carnaval conviven dos imágenes que se complementan: una con ‘luces’ y otra con ‘sombras’ (10). Es adecuado nombrar a esta divinidad. Se la representa con dos caras, una mirando en el sentido contrario de la otra. Por él, el mes de enero recibe este nombre: es el encargado de actuar como frontera entre el final del año y el principio (el rostro que mira lo que ha terminado y el que encara lo nuevo). En época de guerra, se abrían las puertas de su templo; cuando había paz, se cerraban (Grimal 1951: 301-302). Interior y exterior; principio y final. Opuestos, en cualquier caso. En el carnaval, todo se junta: arriba y abajo, vida y muerte, luz y oscuridad... De ahí el gran acierto de Danow para resumir la forma del carnaval. En el primer capítulo

del libro contrapone, en algunos momentos de manera bastante genérica, la literatura latinoamericana (redundando en el realismo mágico) y la literatura europea posterior a la Segunda Guerra Mundial. Su idea es subrayar su afinidad por la actitud carnavalesca que comparten, pero destacando los polos de *carnival hell* (las obras que se enfrentan a los horrores europeos, el horror hecho extraordinario: el rojo. Fantástico emerge como algo terrible antes que mágico. Tánatos) y *carnival heaven* (lo indigenista, lo mágico, lo mitológico: el azul. Visión positiva de la vida: lo fantástico es plausible y real. Eros). La distinción es peligrosa y algo arbitraria, y la selección textual se podría criticar por interesada, si bien es cierto que resulta interesante la comparación de un mismo episodio desde puntos antagónicos. Nos ocupa la distinción de Danow de carnaval y carnavalesco (3-6), ya que procura hablar de una fiesta concreta y, luego, del espíritu que se desarrolla en consonancia.

En el carnaval encontramos, a grandes rasgos, al loco. Foucault, en *Historia de la locura en la época clásica* (1964), lo sitúa en el espacio que anteriormente ocupó el leproso: separado, apartado y finalmente encerrado. Es notable la evolución que han experimentado este tipo de sujetos en el seno de la sociedad (de *La nave de los locos* [véase apéndice A. 4] de El Bosco hasta la creación de centros para encerrarlos). La tendencia de apartarlos ha provocado una estigmatización de la racionalidad del loco quien, de hecho, es encerrado por las altas instancias (el médico decide quién está loco y quién está sano). También aquí existe una rivalidad entre opuestos. El grotesco es una revuelta y se subleva contra el estigma o el nombre que se le adjudica. La locura es comprendida como la excentricidad, ya que es una muestra que escapa constantemente de un modelo convertido en norma. Pero grotesca no es la locura en sí, sino la mirada del ‘cuerdo’ sobre los actos que se han llevado a cabo. El loco, al desviarse del comportamiento ‘normalizado’, se guía por otras reglas y pautas, con lo que sus actos estarán justificados por otras estructuras. Dicho de otro modo, vemos en estos personajes una alteridad y una posibilidad de proponer un nuevo marco de normalidad. El loco se encierra porque es peligroso, ya que atenta contra el *statu quo*: el loco es aquel que conoce ‘otro mundo’, ‘otra realidad’... ‘Otra posibilidad’⁶³.

⁶³ Jacques Heers (1983) subraya la importancia del loco en la Edad Media, donde desempeña un rol heterogéneo. En un principio, parece mostrar un vínculo religioso («ha sido tocado por Dios y asume la caída del hombre» [Heers 1983: 123]), pero esa supuesta veneración se convierte en repulsión por el hecho de que conoce una realidad/orden que está más allá de la conocida (Heers 1983: 124). Aparece el rechazo: el demente es el castigado por Dios por los pecados de los hombres (Heers 1983: 124). El loco

En la *Odisea*, después de que la tripulación de Ulises haya vuelto del Hades, se reúnen de nuevo con Circe. Poco antes de su partida, la hechicera aconseja a Ulises sobre cómo vencer a las sirenas. Su voz, como el carnaval, conduce a la locura, a la excentricidad: provoca que todo aquel desdichado que la escucha acabe ahogándose. Pero si Ulises quiere escuchar esa «aguda canción» (*Odisea* XII, v. 44) deberá pedir a su tripulación que se cubran los oídos con cera y que lo aten. Si él exige ser liberado, sus compañeros le «atarán cada vez con más lazos» (*Odisea* XII, v. 54). Y así lo hace. En un momento de racionalidad, manda a sus hombres que lo aten; en un momento de irracionalidad, les ordena que lo liberen. Ulises logra vencer al carnaval, demostrando, como indicó Umberto Eco (1984), que lo alto se sirve de lo bajo. Simbólicamente, se permite la celebración de un evento desenfrenado, pero termina siendo regulado. El carnaval, en el fondo, implica un control.

Franz Kafka (2003) quiso desenmascarar a las sirenas al proponer que su arma más peligrosa no era el canto, sino su silencio (436-437). Quizás Ulises, a pesar de su supuesto ingenio (si bien el ardid fue urdido por Circe), no pudo vencer a las sirenas: quizás ellas le castigaron, no con el canto, sino quedándose calladas⁶⁴. De nuevo, como

es peligroso y de ahí nacen prácticas religiosas (los peregrinajes) y pseudocientíficas (*La extracción de la piedra de la locura* de El Bosco [véase apéndice A. 3]) que pretenden sanarla (Heers 1983: 125). La ciudad decide encargarse de los locos y, como ya sabemos gracias a Foucault (1964), los encerraban fuera de esta.

Es interesante destacar que Heers no sabe si la *Nave de los locos* se trata de una práctica histórica o de hechos ficcionales (Heers 1983: 129). Foucault (1964) afirma que realmente existieron y que prueban la condición errante del loco en la Edad Media (21). El origen literario, en cualquier caso, lo encontramos con Sebastian Brant; capaz de embarcar y criticar a la sociedad que lo rodea (los que no hacen caso del médico, los que blasfeman contra Dios, los que no tienen buenos modales en la mesa... Los necios son objeto de burla, a menudo examinando imágenes cotidianas). El mismo Brant (1494) es el primero en embarcarse («el primer danzante soy en el baile de los necios, pues sin provecho muchos libros tengo, que ni leo ni entiendo» [Brant 1494: 70]). Recordemos, y ahora citamos a Foucault (1964), que no se destierran a todos los locos: «Se puede suponer, entonces, que no se expulsaba sino a los extraños, y que cada ciudad aceptaba encargarse exclusivamente de aquellos que se contaban entre sus ciudadanos» (23). Otros dos tipos de loco estudiados por Heers son el loco de corte (que pasa de la curiosidad a la excentricidad y al valor de lo distinto: «son personajes simpáticos e inofensivos» [Heers 1983: 135], distintos a los peligrosos/furiosos que son encerrados [Heers 1983: 136]) y al hombre salvaje (violentos, desamparados y lejos del abrazo de Dios: se oponen a los ideales caballerescos en, por ejemplo, los episodios de amor [Heers 1983: 137-138]).

⁶⁴ «No obstante, las sirenas poseen un arma mucho más terrible que su canto: su silencio. Aún no ha ocurrido, pero entra dentro de lo razonable que alguien pudiera salvarse ante su canto, lo que en ningún caso podría suceder ante su silencio [...]. Y, en realidad, cuando Odiseo llegó, aquellas violentas cantantes no cantaron, ya fuera porque creyeron que a ese enemigo sólo se le podría vencer con el silencio, ya porque el rostro de felicidad de Odiseo, quien sólo pensaba en cera y cadenas, olvidaran sus cantos» (436-437). Kafka también invirtió otras historias, como hizo con *El Quijote*, al escribir que quizás Sancho Panza, de tanto leer, creó él mismo a Don Quijote y, por responsabilidad, decidió acompañarlo (435). Creemos que, en una lectura parecida, Enrique Anderson Imbert le dio la vuelta a la historia de algunos héroes: se imaginó a Simbad —uno de los protagonistas de *Las mil y una noches*— parálítico y sin haber salido nunca de casa contando, a quien le escuchara, historias sobre sus inexistentes viajes; o

con el caso del minotauro, nos encontramos en una inversión de los roles: aquel personaje que se postulaba como vencedor de un enfrentamiento pasa a ser, ahora, el vencido. Pero, más importante que eso, nos encontramos con una alteridad que consigue degradar todo el supuesto heroísmo de Ulises y negar su ingenio. Como indicó Hegel en la *Fenomenología del espíritu*, el amo necesita al esclavo para constituirse, lo que provoca que él mismo sea dependiente. Ulises necesita de las sirenas y de su música.

Que Ulises haya escuchado o no el canto de las sirenas y que haya enloquecido o se haya mantenido cuerdo, poco nos importa. Solo conocemos la historia por él. Su punto de vista es el que explica el relato. Ulises representa el poder. Él mismo pidió ser encerrado, pero también liberado (dejó las pautas establecidas de antemano). Él decide, como con Foucault, cuándo deja de estar sano y cuándo vuelve a estarlo. Esto refuerza la tesis de Eco: el poder utiliza el carnaval para reafirmar su discurso oficialista. Ocurra el episodio como cuenta Homero en la *Odisea* o como propone Kafka, no cambia gran cosa: Ulises siempre impondrá su discurso (lo alto: el capitán, el héroe de Troya y el narrador de sus aventuras) al de las sirenas (lo bajo: el monstruo, el enemigo y la criatura que atenta contra los demás). En conclusión, lo bajo queda determinado por lo alto. La conciencia de liberación del carnaval y la inversión a la que invita, en contra de lo que se pueda creer, parecen no ser suficiente como para terminar descalabrando el poder que lo instituye. De este modo, es muy importante que entendamos que todo discurso, incluso el grotesco, acabará condicionado por aquello mismo que lo constituye. Si el amo de Hegel no puede deshacerse del esclavo, tampoco lo grotesco conseguirá desprenderse del mundo en el que se encuentra. Esto sugiere, a su vez, una última pregunta. Si el poder permite el carnaval (en la modernidad, indica Eco, la fiesta ya no se celebraría en un momento concreto del calendario, sino en espacios determinados; como sucede con un plató de televisión [Eco 1984: 17]), ¿qué capacidad liberadora permite lo grotesco? No es el canto lo que preocupa, sino el silencio. Descubrir que existe otro mundo atenta contra lo alto. Por eso, lo grotesco, invirtiendo y degradando lo conocido, luchará contra la represión.

Ariadna, cuando Teseo acababa de matar al Minotauro, que decidió recoger el ovillo de lana para entregárselo «simulando que no estaba enterada del amorío con la otra» («Héroes», *El gato de Cheshire* [1965] Imbert 1990: 409-419). La otra, por supuesto, es Fedra.

1.4.4. Márgenes. El detalle y la violencia

Si se ataca el centro, tiene sentido que el grotesco lo haga desde los márgenes. Lo descartado, lo marginal y lo anticanónico encuentran un nuevo método para reivindicarse. Harpham (1982) comentaba que los grotescos amenazaban la noción de centro al dar valor aquello que no queda a nuestro alcance (49). Allí encontramos los elementos descartados, lo expulsado por la sociedad, lo incómodo, lo burdo... Aquello que, todavía existiendo, contradice la regularidad o proporción que parece ofrecer el centro. Cuando Bajtín habla de la alianza de lo 'alto' con lo 'bajo', está uniendo dos extremos que parecen excluirse. Lo alto es lo oficial y, por lo tanto, lo 'correcto' (al menos en tanto del aval oficialista y político). Lo 'bajo', al representar el corpus popular, compete a aquellas imágenes que son apartadas y rechazadas por su contrario. Debido a esto, el efecto de contraposición es tan potente: no solo existe una relación de contrarios, sino que hay un claro efecto de sublevación al rebelarse contra lo instituido.

Por otro lado, también existe un claro interés por lo oculto y lo prohibido (la belleza medusea de Praz [1930: 65-68]), así como el placer por retorcer la imagen para recrearse con el mismo efecto de distorsión. En consecuencia, algunas de las cualidades de lo grotesco serán la deformidad y la monstruosidad, claros ejemplos de la distorsión y del enfrentamiento contra lo considerado canónico. Al tomar la Gran Teoría de Tatarkiewicz (1976), vimos que a lo largo de la historia se ha tendido a privilegiar una idea de belleza basada en la proporción y la armonía. Lo feo, en contraposición, hemos dicho que podría ser aquello que se escapa de la percepción de la belleza clásica: la multiplicidad de extremidades, la irregularidad, la mezcla (o parentescos) con otros órdenes naturales... Un ser con estas características se escapa de la 'normalidad' (es decir, de la percepción de cómo tiene que constituirse un sujeto de acuerdo con las características mayoritarias o canónicas). Y no solo eso, sino que ver a alguien con estos rasgos implica romper con la separación de órdenes naturales y, por extensión, preguntarse cómo ha sido posible este diálogo. Por ejemplo, en el caso de los híbridos, la existencia de estas criaturas nos podría remitir a una relación sexual tan perturbadora como la zoofilia (transgresión de los límites morales marcados de acuerdo con la frontera entre especies). Además, vale la pena mencionar la hipérbole como una de las principales armas del grotesco, ya que la multiplicidad de lo ya considerado armónico o

la desproporción de lo definido como normal en términos cuantitativos (el tamaño de los falos en *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini) provoca un desajuste de lo ya aceptado.

Rosa de Diego y Lydia Vázquez (2006), introduciendo la intrincada naturaleza de lo grotesco, hablaron de él como «una aventura seductora, aunque también endiablada y laberíntica» (7). Esta cita no solo nos permite ver la dificultad de comprender y definir lo grotesco, sino, en cierto modo, la atracción por algo inefable y que no parece seguir ninguna lógica. Dentro de ese ‘aventura laberíntica’, el grotesco se interesará por lo incorrecto y por aquello que parece escondido o apartado de la sociedad. Un ejemplo sería lo abyecto, que podría llegar a utilizarse como uno de los ejes que configura lo grotesco. Julia Kristeva lo definía como un «rechazo», como un «miedo» que perturba la propia identidad. Borra, elimina fronteras: «Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos» (Kristeva 1980: 11). Es el encuentro con el cadáver, que se reconoce como parte de la vida pero que se repudia porque recuerda la propia muerte. Es el asco, son las excreciones: es alejar de nosotros esa parte que nos integra y que no aceptamos. Su confrontación con lo risible sería, sin duda, grotesca. Bataille es un buen ejemplo, como estudia la propia Kristeva (*Historia del ojo*).

Con lo grotesco, hay una filiación bastante sugerente con lo secreto, como demuestra el hecho de que uno de los recursos clásicos del carnaval sea la máscara (pensamos en «La máscara de la muerte roja» de Edgar Allan Poe, donde, al menos hasta el final, no podemos ver el rostro a la muerte). El grotesco interesa por las relaciones prohibidas, como ocurre con *La cruzada de los niños* (1896) de Marcel Schwob. El autor recuerda el episodio de las cruzadas europeas protagonizado por unos infantes que, de hecho, se convierten en soldados. El episodio es hasta próximo al cuento de los hermanos Grimm de «El flautista de Hamelín», siendo este relato un ejemplo de la fascinación que sentimos por personajes oscuros. Esto lo retrató muy bien Bataille en *La tragedia de Gilles de Rais*, personaje emparentado, por la absoluta irresponsabilidad del ser humano al tener un poder sin límites, con la Erzsébet Báthory immortalizada por Pizarnik (1965). Al grotesco le gusta el humor negro y ácido, porque es aquel que es capaz de regodearse en las expresiones más incorrectas y, por lo tanto, transgresoras. Se interesa por lo secreto, por el misterio: quiere sumergirse en el mundo de la noche. No es extraño,

entonces, que nos encontremos con personajes tan singulares como Gilles de Rais. La descripción es desalentadora, especialmente por esa última imagen donde belleza y muerte se dan de la mano. Los cuerpos abiertos, como los de los niños mutilados que describe Bataille, enlazan vida y muerte:

Después de haber obtenido de la víctima un placer violento, la mataba o la mandaba matar. Pero, muchas veces el gozo de Gilles se combinaba con la muerte del niño. Podía sajar —o mandar sajar— la vena del cuello: la sangre brotaba y Gilles gozaba. A veces quería que en el momento decisivo la víctima estuviese en el agotamiento que precede a la muerte. O bien, la mandaba decapitar: por tanto, la orgía duraba “mientras quedase algo de calor en el cuerpo”. A veces, después de haberla decapitado, se abrazaba al vientre de la víctima y se deleitaba viéndola morir así, la abrazaba de lado, para ver mejor sus últimos temblores [...]. Cuando al final los niños descansaban muertos, los abrazaba, “y exponía a los que tenían las cabezas más bellas y los miembros más hermosos para que sus secuaces los contemplasen, mandaba cruelmente abrir su cuerpo y se deleitaba con la visión de sus órganos interiores”» (Bataille 1965: 81-82)

Por otro lado, si hay un corpus que podemos catalogar de marginal es aquel asociado al vientre (Bajtín). La descripción de todo acto fisiológico es una oposición a la racionalidad que supuestamente guía la sociedad. Es famosa la descripción (o enumeración) del limpiaculos de Rabelais, pero no deberíamos limitar nuestro análisis a estas descripciones visuales. También el lenguaje es testimonio de este doble juego. La existencia de las jergas implica una distorsión constante de la lengua y una adecuación en los contextos determinados. El contexto significa una normalidad (unas ‘pautas’) que, al romperse, se crea una distorsión. Bajtín encontraba en el lenguaje una de las herencias de la cultura cómica medieval (y añadía que este terminó creando nuevos géneros literarios)⁶⁵.

⁶⁵ La lengua —en tanto que argot o jerga— puede representar un determinado grupo popular y, con ello, puede ser entendida como otra herramienta en la transgresión. Dice el segundo Wittgenstein que el lenguaje queda definido por la forma (y el contexto) con que la interprete el sujeto. Las experiencias de «dolor», «alegría» o «felicidad», a pesar de ser universales, solo pueden ser conocidas por cada uno de los sujetos de forma aislada (los «juegos del lenguaje»). Esto nos permite pensar que, mientras el primer Wittgenstein sostenía una relación directa entre el conocimiento del mundo a través del lenguaje, el segundo es consciente del rol del sujeto en estas pesquisas. Esto es, el individuo es capaz de utilizar el lenguaje para definir su contexto y, de este modo, rechazar cualquier intento de normalización u homogeneización (de este modo, crea nuevos significados que atentan contra lo establecido). Clark (1991) nos recuerda que en la sátira aparecen elementos como la imitación o la parodia en la dicción, con lo que el *folly* triunfa y se imita al *ignorant man* (51). El satirista, buscando las palabras cotidianas (esto

De este modo, la cercanía de este «corpus secreto» revela, de nuevo, la proximidad de lo grotesco. Esto lo veremos perfectamente en su representación que, en el caso de la literatura, tomará forma a través de las detalladas descripciones con las que, a menudo, nos encontramos en tipo este de textos. El primer capítulo de *El desierto y su semilla* (1998) de Jorge Baron Biza es desalentador. Lo que tenía que ser un encuentro entre Eligia y Arón para acordar los términos de su divorcio, se termina convirtiendo en una agresión premeditada: el marido arroja un vaso con ácido al rostro de su mujer. Camino al hospital, y ya entre los médicos y durante las primeras curas, se describe la mutilación del rostro:

Cuando me recliné en mi asiento trasero, solo pude ver de su cara, a través del espejito, el blanco de ese ojo, rodeado de sombras y fijo en un punto lejano, con una borla de color púrpura intenso en el párpado inferior, como en aquellos dibujos animados en los que se quiere representar grotescamente a un animalito que no ha dormido. El resto del sector en sombras de la cara de Eligia era un misterio que hervía bajo la oscuridad (24-25).

Baron Biza no rehúye las descripciones y, una y otra vez, vuelve a ese rostro que se va transformando hasta perder todo contacto con aquello que era. Tras la quemadura, las facciones de Eligia son descritas como una nueva faz que remite a la anterior. El ácido no ha conseguido borrar el rostro, sino que cada una de las heridas remite a una fisonomía anterior: es «una nueva realidad, apartada del mandato de parecerse a una cara» (21). Conocemos los colores de las quemaduras, las zonas de piel muerta y el funcionamiento de los injertos. Se detalla, con precisión, las secuelas del ácido que obligan a madre e hijo a viajar a Italia para realizar una operación estética. Baron Biza presta mucha atención a la descripción, rasgo que une el grotesco literario con lo pictórico. Rhodes (1980) sostenía que una obra literaria *per se* no podía ser grotesca, pero aquellos elementos visuales que usaba sí podían ser definidos como tales (18). Para Harpham (1976), el grotesco era, en primer lugar, un atributo visual (465). Por eso, cabe considerar el detalle y la descripción como la válvula donde se concentra en la narración (Chao: 7).

es, la 'normalidad'), quiere redefinirlas en un nuevo espacio (54). Por lo tanto, en el uso del lenguaje como una característica grotesca, es necesario recordar que es una expresión de una mirada determinada del mundo que, en el momento de integrarse en otro espacio, puede provocar este contraste de opuestos al que hemos denominado grotesco. En *Amanece que no es poco* (1989) de José Luis Cuerda se reiteran este tipo de diálogos, donde unos campesinos hablan del materialismo dialéctico y los alumnos aprenden en clase a través de la música.

También Mc Elroy (1989) reconoce que el efecto grotesco está determinado por un lenguaje que evoca estas mismas imágenes (ix). En la literatura, añade, aparece con la narración y la descripción (6-7). Es cierto que Jennings (1963) ya apuntó que la descripción es «less concrete and vivid» (22) en comparación con las artes visuales, pero, como sigue diciendo, la diferencia no parece tan importante. Nuestra imaginación es capaz de construir la imagen ausente y la falta de lo concreto se complementa con la capacidad de conocer los «extraneous factors» (22) que, creemos, no dejan de ser las causas, consecuencias y recepción de lo grotesco. Por ejemplo, en *La puerta del infierno* de Rodin, se reproduce la escena del conde Ugolino comiéndose a sus hijos. El mismo episodio contado en la *Divina Comedia* de Dante, si bien carece de un componente visual (no hay descripción del acto de canibalismo), sí cuenta con aspectos que consiguen amplificar lo perturbador del episodio. Los hijos del conde, creyendo que su padre se muerde las manos por hambre, le piden que coma sus cuerpos (*Infierno* XXXIII: vv. 61-63)⁶⁶. No es solo un episodio de canibalismo: son los mismos hijos quienes le piden al padre (o al menos eso dice el conde) que les dé muerte de una forma terrible. No se trata del padre sacrificándose por sus hijos, sino que son estos quienes quieren que su cuerpo se convierta en alimento para su progenitor.

Los pequeños detalles más morbosos afloran y se convierten en parte integrante del discurso. El grotesco, por lo tanto, fija su atención por aquello que no querríamos mirar: el extraño placer que se deriva al ver un cementerio de cucarachas que han comido yeso sin saberlo («La quinta historia» de Clarice Lispector⁶⁷). Si justamente uno de los rasgos

⁶⁶ «“Menos nos dolerá, padre querido, / si nos comes; de carne nos vestiste / y puedes desnudar lo que has vestido”» (*Infierno* XXXIII, vv. 61-63).

⁶⁷ El cuento empieza y termina una y otra vez, añadiendo, en cada ocasión, un nuevo título y nuevo contenido en la secuencia descrita. En la tercera historia, «Las estatuas», encontramos la siguiente descripción del dantesco cementerio de cucarachas: «Más soñoliento que yo está el patio en su perspectiva de azulejos. Y en la oscuridad de la aurora, un tinte violáceo que distancia todo, distingo a mis pies sombras y blancuras: decenas de estatuas se desparraman rígidas. Las cucarachas que se habían endurecido de dentro hacia afuera. Algunas con la barriga para arriba. Otras a la mitad de un gesto que no se completaría jamás. En la boca de unas un poco de comida blanca. Soy el primer testimonio del amanecer en Pompeya. Sé cómo fue esa última noche; sé de la orgía en la oscuridad. En algunas el yeso se habrá endurecido tan lentamente como en un proceso vital, y ellas, con movimientos cada vez más penosos, habrán intensificado ávidamente las alegrías de la noche, tratando de huir de dentro de sí mismas. Hasta que se vuelven de piedra, en un espanto de inocencia, y con tal, tal mirada de afligida censura. Otras, súbitamente asaltadas por el propio interior, sin siquiera haber tenido la intuición de un molde interno que se petrificaba: esas de pronto se cristalizan, así como la palabra es cortada de la boca: yo te... Ellas que, usando el nombre de amor en vano, en la noche de verano cantaban Mientras aquella otra, la de antena marrón, sucia de blanco, habrá adivinado demasiado tarde que se había momificado justamente por no haber sabido usar las cosas con la gracia gratuita del en vano: “Es que miré demasiado hacia adentro de mí; es que miré demasiado hacia dentro de...”», desde mi fría altura de gente miro la destrucción de un mundo. Amanece. Una que otra antena de cucaracha muerta tiembla seca con la brisa.

principales del grotesco es transgredir el límite, queda claro que cualquier frontera que alguien intente levantar será fácilmente derribada. El grotesco encuentra el placer en el goce (el marqués de Sade y sus relaciones prohibidas) y en la exhibición (el detalle y la descripción atenta en las «Entrevistas breves con hombres repulsivos» de David Foster Wallace). Cuando el poder intenta limitar una actuación, el grotesco se rebela y muestra la otra cara de la moneda con toda la crudeza posible. El cuerpo se disloca. Se invierte, se rompen las jerarquías: se transgrede de formas inimaginables. El culto a la carne en *La carne de René* (1952) de Virgilio Piñera es prueba de ello, donde se mutila constantemente el cuerpo físico: el placer de lo bajo, el castigo... La crueldad y el dolor autoinfligido⁶⁸. Nuestro organismo es la última frontera: el último límite físico que nos queda para resistir el embiste de lo grotesco. El cuerpo es nuestra realidad y el recuerdo constante de nuestra finitud. Bataille (1957) habla de la unión entre sexo y muerte (Eros y Tánatos, las dos pulsiones freudianas) en el sentido de que toda reproducción es una descomposición del propio sujeto en lo que ocupa a la formación de un nuevo individuo (22). Para Bataille, este erotismo implica la trascendencia de la soledad e individualidad del *yo* o, lo que es lo mismo, «se pierde la soledad del ser» (22). El cuerpo, la sexualidad y cualquier actividad del vientre no están, en ningún caso, desvinculados.

Un caso parecido al adiestramiento de la carne de René lo encontramos en *El gran cuaderno* (1986) de Agota Kristof, la primera de las novelas que integra su magistral ciclo *Claus y Lucas*. Tanto Claus como Lucas, gemelos, y cuya existencia se afirmará y negará una y otra vez en el segundo y tercer libro (*La prueba* [1988] y *La gran mentira* [1991]), son llevados a vivir con su cruel abuela para apartarlos de la guerra. Allí, más allá de las constantes descripciones sexuales (como el episodio zoofílico de Cara de Liebre o el voyerismo al espiar las relaciones sexuales del ordenanza), iniciarán una

De la historia anterior canta el gallo» («La quinta historia» [*La Legión Extranjera*]. Lispector 2016: 279). Existe un placer en la contemplación de la destrucción, en tanto que se compara tanto con Pompeya (el Vesubio destructor que petrifica los cuerpos) y una orgía (el placer, el exceso).

⁶⁸ Novela magistral, *La carne de René* (así como los demás cuentos de Virgilio Piñera) permitiría un cuidadoso estudio en relación con lo grotesco y, en particular, con el cuerpo carnavalesco de Bajtín. René no profesa el culto a la carne de sus allegados, razón por la cual será enviado a una escuela en la que se le «educará» para que aprenda a castigar su cuerpo. Frente a la herida, la mutilación y el cuerpo abierto; prefiere la serenidad, la perfección y la regularidad. Así lo discute con su padre al principio de la novela: «—¡No, no, papá! —imploró René—. No me gustan las heridas. Prefiero el cuerpo intacto. —¡Qué tonterías estoy oyendo! ¿Qué significa el cuerpo intacto? Si no lo quieres vulnerado, ¿a qué lo destinadas? [...] Si tu pecho no tiene una llaga como la mía, ¿de qué te serviría? Si tu vientre está libre de costurones, ¿para qué lo quieres? Si esos brazos llegan sin heridas a la vejez, ¿de qué te habrán servido? Si tus piernas no tienen mil y una heridas, ¿a qué uso placentero las reservas? [...]. Cuerpo intacto, morbideces, turgencias... Dime, hijo, tu padre te pregunta: ¿no amas la carne descuartizada? —Es fea —se limitó a responder René y dejó caer la cabeza sobre el pecho» (Piñera 1952: 21-22).

serie de actividades de fortalecimiento de cuerpo y alma para insensibilizarse frente a toda agresión. Los dos gemelos harán todo lo necesario para sobrevivir y para evitar que nada les afecte. Se naturaliza y acepta una violencia extrema que se hace muy presente por el mismo estilo de Kristof (frases directas y breves). Claus y Lucas construyen una nueva moral para evitar sentir dolor cuando sean atacados:

Decidimos endurecer nuestro cuerpo para poder soportar el dolor sin llorar [...].

Vamos desnudos. Nos golpeamos el uno al otro con un cinturón. Nos vamos diciendo, a cada golpe:

—No ha dolido.

Nos golpeamos más fuerte, cada vez más fuerte.

Pasamos las manos por encima de una llama. Nos cortamos con un cuchillo el muslo, el brazo, el pecho, y nos echamos alcohol en las heridas [...].

Al cabo de cierto tiempo, efectivamente, ya no sentimos nada (Kristof 2019: 22-23).

El entrenamiento, como hemos visto en el caso de Piñera y Kristof, supone la consolidación de lo terrible dentro de un orden. La educación, como sistema reglado, y en tanto que modelo de formación de los jóvenes para que adquieran valores y conocimientos, pasa a centrar sus esfuerzos en dinamizar lo más terrible y aterrador. Lo excéntrico, entonces, se convierte en norma: el margen pretende ocupar el centro.

La impasibilidad frente al detalle (la descripción de todos los entrenamientos y formas de violencia, como acabamos de ver en *Claus y Lucas*) nos permite conocer todos los rasgos y pormenores de un elemento. A nuestro juicio, esto nos permite decir que el grotesco es dinámico, ya que, en lugar de limitarse a una única perspectiva, intentará rotar para ver todas las partes integrantes (especialmente aquellas que, por lo general, nunca son visibles). Meyerhold (1912) afirmó que para la representación escenográfica del grotesco se requería de elementos de danza (183); y Sheinberg (2000), que estudiaba su presencia en la música, hablaba de la motricidad como una de las características del grotesco (218-220). Esto nos ha permitido recordar que Bajtín (1965) proponía que el cuerpo grotesco está en constante construcción (30), con lo cual debemos entender que la imagen que nos plantea el grotesco no es un elemento férreo invariable. Su existencia demuestra que hay cambios (inesperados) de lo que creíamos norma. Esto significa que la contradicción puede seguir transformándose y moviéndose. Si decíamos que el grotesco ataca el centro desde los márgenes, esto implica, y no solo en términos

esquemáticos, un movimiento. Es fácil poder apreciar el dinamismo o la motricidad en discursos visuales como el cinematográfico o el musical. En la literatura, creemos, esto es posible gracias al detalle y la descripción. La insistencia y empeño en acercarse desde todos los puntos de vista un hecho u objeto nos permite integrar una mirada, no solo más profunda, sino también más consciente de todas las incompatibilidades existentes y capaz de lograr un acercamiento directo a los aspectos que caracterizan la relación problemática que constituye lo grotesco. Uno de los rasgos que reconoció Chesterton en lo grotesco fue la «energía» (en tanto que perseverancia): «The energy which takes its own forms and goes its own way» (149). El grotesco se emancipa y se construye, como el cuerpo de Bajtín, a sí mismo.

Como la serpiente Uroboros, empieza y termina constantemente: se retroalimenta a sí mismo. Es cabeza y es vientre: es la misma boca comiendo los frutos del vientre. Es movimiento porque hay un cambio de estructuras (lo que era invisible ahora es visible y las órdenes fijas se han evidenciado como arbitrarias). Conecta principio y fin, consiguiendo invertir los roles y oponiendo (y uniendo a la vez) principios excluyentes. El resultado, es una imagen en constante cambio, transformación y construcción. Jennings (1963) —como hará después Sheinberg (2000: 219-220)— habla de cómo la motricidad acentúa el carácter terrible y lúdico (20) y pone el ejemplo de las *Danzas Macabras*, donde un grupo de individuos termina danzando alrededor de una tumba. Esta es la estampa elegida por Ingmar Bergman para cerrar *El séptimo sello* (1957), donde la muerte (Bengt Ekerot) termina guiando a Antonius Block (Max von Sydow) y sus compañeros en esta danza⁶⁹.

⁶⁹ Johan Huizinga (*El otoño de la Edad Media*) ha contribuido a explicar el funcionamiento de la muerte en la Edad Media, destacando que las *Danzas de la muerte* no adoptan importancia iconográfica hasta el siglo XV. Desde un punto de vista religioso, la muerte era explicada y explorada, pero la aparición de los órdenes mendicantes facilitó el traslado de esta mirada (Huizinga 1927: 194). Explica el desarrollo de esta sensibilidad de acuerdo con la conciencia de caducidad y la evocación, no solo del *memento mori*, sino del *tempus fugit* y del *ubi sunt*. La degradación y corrupción del cuerpo (la descripción que hará siglos más tarde Baudelaire [1855]) lo testimonia: «El espíritu del hombre medieval, enemigo del mundo siempre, se encontraba a gusto entre el polvo y los gusanos» (Huizinga 1927: 197). Y un último detalle de interesante valor: Huizinga describe la visión macabra de la muerte como algo egoísta y no una condición trágica. No se trata tanto de la muerte de un ser querido, sino del inevitable fin que aguarda a todos los humanos (Huizinga 1927: 211).

Unos de los mejores retratos de estas *danzas* fueron obra de Hans Holbein (véase apéndice A. 7), autor de una serie de grabados que evidencian la certeza de la muerte («seres tous de Mort uisitez», se dice en la composición literaria del cuarto verso de «V. Un cementerio» [2008: 44]; justo antes de empezar a enumerar los distintos personajes de la danza). A diferencia de la imagen con la que concluye la película de Bergman, no vemos un gran grupo de individuos azotados por la parca, sino que se repasa, uno a uno, todo ser liberado por la muerte (no tan distinto, entonces, por la sucesión de las partes, de *La nave de los*

Además del detalle y el dinamismo, otro rasgo que puede aparecer en esta relación problemática entre opuestos o contrarios, y que centra su atención en lo marginal o prohibido, es la violencia (atacar el otro, la alteridad: invadir el espacio individual). En una escena de *The Pillow Book* (1996) de Peter Greenaway, el desalmado editor (Yoshi Oida) desentierra el cuerpo de Jerome (Ewan McGregor) y pide que se le arranque la piel para poder conservarla como libro. La violación del cuerpo, máxime cuando el individuo está muerto, es una forma de violencia donde uno se sitúa jerárquicamente por encima. Desde la posición dominante uno tiene la potestad del poder: desde el centro, el panóptico puede controlar y vigilar todo lo que sucede a su alrededor. Tomar esa piel es un acto de violencia porque implica transgredir el cuerpo, pero también supone enfrentar lo alto (el poder, el editor: el capitalista, los intercambios sexuales) con lo bajo (el muerto, el subordinado: el receptáculo, la piel). En el fondo, abrazar y desear esa piel es una forma de necrofilia (que, siendo imagen de violencia por ser una violación, rompe con la síntesis de lo esperado). Es desde arriba donde se despliega el poder, como también podemos verlo en otras películas de Greenaway.

En *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (1989), Albert Spica (Michael Gambon) lidera un grupo de gánsteres y dispone del restaurante *Le Hollandais* y de sus trabajadores a su antojo. Su comportamiento no es (únicamente) grotesco por ser un personaje despótico, sino por sus grandilocuentes discursos (hipérbole) y su fuerza expresiva (constantes referencias al vientre). Cuando Spica descubre quién es el amante de su mujer, promete asesinarlo y comerse su cuerpo. En ese momento no debemos interpretar la amenaza desde un punto de vista literal, sino como un elemento más con el que Spica arremete contra Michael (Alan Howard). Una vez muerto, Georgina (Helen Mirren) pedirá al chef Bohringer (Richard Boarst) que cocine a su amante. De hecho, a punta de pistola obligará a su marido a comerse el cuerpo de Michael, castigándole por haber obligado a que lo asesinaran. En esta escena acuden como testimonios todos los demás personajes ultrajados por el gánster. Hay, en las películas de Greenaway, una venganza que, de forma cooperativa, termina atacando las estructuras de poder. Sus películas también se caracterizan por este diálogo Eros-Tánatos; esas dos fuerzas que él

nechos de Brant). La muerte es lo terrible («XXXIX. El niño») y lo inevitable («XLVII. El ciego»). De especial interés es para nosotros es el grabado «XLIV. El borracho», ya que la misma muerte llena el gaznate de un individuo mientras, en primer plano, uno vomita. Se suceden, entonces, los contrarios bajtinianos: dentro-fuerza, vida-muerte, cabeza-vientre... Los fluidos, en este caso derivados del alcohol, evidencian el grotesco.

mismo ha reconocido que son los dos motores que dinamizan su filmografía⁷⁰. En cualquier caso, la escena donde se muestra el cuerpo cocinado de Michael es grotesca. Está encima de una bandeja y, dorado por la cocción, parece crujiente. Si en Swift existía esta transgresión al intercambiar los roles hombre-caballo, aquí ocurre algo similar. En esta ocasión, se degrada al hombre y se lo asemeja a cualquier otro animal del que pueda existir una ‘normalidad’ de ser cocinado (por ejemplo, el cerdo). No es ni hombre ni animal: es ambas cosas a la vez sin ser ninguna de ellas.

1.4.5. *Ensayo de una definición*

Con el Romanticismo y el Realismo del XIX se acentuarán dos caminos para el grotesco: uno que utilizará elementos sobrenaturales (la imagen del sueño) y otro que se ocupará de las dinámicas sociales (conflicto de clases). Estas dos vías, de las que muchos críticos hablan en el siglo XX, han recibido diversos nombres⁷¹. Nosotros, a pesar de que queremos alejarnos de la obsesión clasificadora, sí las rebautizaremos para facilitar su comprensión en las obras de Roberto Arlt y Silvina Ocampo: el «grotesco social» y el «grotesco sobrenatural». Somos conscientes de los equívocos que pueden despertar nuestras categorías (tanto en la lectura exclusivamente marxista del «grotesco social» como la posibilidad de confundir lo fantástico con lo grotesco). Ambas vías coinciden en la imagen de la transgresión: tanto en las dinámicas sociales como en las fantásticas, encontramos una vulneración de nuestra expectativa de realidad. Si bien el fantástico implica replantearnos la percepción de lo real, lo grotesco atacará lo ya conocido (el cuerpo, la sociedad, la expectativa de lo esperado...). Para ello, en muchas

⁷⁰ «Many people say that my films deal only with death. I think they are correct. But there are only two things which really count: one is sex and the other is death. What else is important?» (Greenaway 1988: 56).

⁷¹ Un comentario interesante aparece en *En torno a la estética literaria* de Carmelo M. Bonet, quien considera la deformación el rasgo constitutivo por antonomasia de lo grotesco (por eso aparta la fealdad de lo grotesco: «La copia de lo feo, si no hay deformación, da realismo» [Bonet 1959: 69]). En función de cómo se produzca esta distorsión, encontramos, dice Bonet, grotescos físicos (al que considera «el más primitivo y elemental» [Bonet 1959: 70]), grotescos psicológicos (que se diferencian de los físicos, no solo en la forma, sino por alejarse de la risotada y acercarse a una risa «culta» e «inteligente» [Bonet 1959: 70]) y grotescos mixtos (la denominación es nuestra, pero es el mismo autor quien señala que en ellos se modifica tanto interior como exterior [Bonet 1959: 69-70]). En pocas palabras, el grotesco físico sería asimilable al grotesco social y al corpus carnavalesco de Bajtín; mientras que el grotesco psicológico se ocuparía de la fisonomía de lo fantástico y procuraría alteraciones e inversiones en el estatus y situación de los personajes y no en su físico. El primero muestra y confronta con la imagen, mientras que el segundo sugiere y es ambiguo.

ocasiones se aliará con lo siniestro, el terror, lo macabro, la crueldad, lo abyecto, lo feo... Todas estas imágenes tienden a desestabilizar lo cotidiano y existe, también, un proceso de identificación que despierta la misma reacción en el lector.

No queremos olvidar las conclusiones de Kayser (1957) y Bajtín (1965). El primero entiende el grotesco como un miedo por las fuerzas demoníacas que invaden nuestro mundo, pero el segundo le reprocha que no haya hablado del corpus carnavalesco medieval (que queda ejemplificado con Rabelais). La risa, a nuestro juicio, será una reacción de ‘liberación’ frente a un hecho atroz y no una alianza secreta con las fuerzas oscuras. Reír es la última defensa: la última arma que podemos utilizar antes de caer en la literalidad de lo grotesco.

A nuestro juicio, podemos constatar las siguientes características en lo grotesco: la hibridación o comunión de opuestos (unión o vinculación de imposibles y elementos aparentemente excluyentes), la transgresión (sublevación contra el orden impuesto), la exageración (jugar con los extremos), la deformidad y la distorsión (transformación de lo que ya existe), la premeditación (conoce las normas y leyes y las ataca por el poder que ejercen: voluntad de provocar), la sorpresa (impacto por la aparente arbitrariedad en el sujeto y construcción de lo inesperado), lo sobrenatural (elemento auxiliar que facilita la transgresión y la hipérbole), la ambigüedad (la dificultad de establecer límites), el carnaval (la libertad en un mundo sin leyes y el juego y el castigo), la desviación y la locura (mirada jerarquizada y estigma), el interés por los márgenes y el placer por lo incorrecto (lo popular —lo bajo en Bajtín— es lo que la cultura oficial siempre ha rechazado, pero también el interés por lo prohibido y lo oculto), el lenguaje (como ejemplo de una proyección social), la descripción minuciosa (descubrir los elementos ocultos, pero también el detalle de lo prohibido y aquello que ‘no se quiere conocer’), el dinamismo (el objeto en constante creación y la imposibilidad de limitarlo), la violencia (la confrontación jerárquica y la transgresión de todos los estadios posibles, tal y como ocurre con el cuerpo) y la risa como una fuerza liberadora (el desconcierto). Todas estas expresiones tienen en común que quebrantan muros que hemos levantado para hacer soportable y comprensible la realidad.

En resumidas cuentas, el grotesco es una unión problemática de elementos excluyentes cuyo vínculo pone en jaque las normas o leyes que creíamos vigentes. Revuelve lo ordinario mostrando todo aquello que ha permanecido oculto, descubriendo cierto

placer en el contenido de lo marginal y en el mismo acto de transgresión con el que consigue provocar. Por eso, nosotros creemos que, a pesar de que muchos autores propongan definir lo grotesco solo a través de lo ‘absurdo’ o ‘arbitrario’ (que puede ser una posible lectura frente a la presencia/existencia de hechos inesperados), hay una clara búsqueda de este efecto. La construcción artística del grotesco es deliberada y, por supuesto, pretende provocar reacciones antagónicas. No deja de ser una vulneración de aquello que hemos constituido como oportuno, bueno y funcional. Y no solo eso: encuentra un extraño placer en transgredir y retorcer la imagen que se dibuja una vez no hay límites. El grotesco es ese gusto por lo terrible, ese casi deleite de Baudelaire en la descripción de un cadáver mientras recuerda la proximidad de la muerte («Una carroña»). Es esa fascinación de Nerón por el fuego, capaz de seguir tocando la lira mientras ve hundirse en la sombra y la ceniza a Roma. Es esa belleza monstruosa descrita por Alejandra Pizarnik cuando la condesa Erzsébet Báthory tiñe sus virginales ropas blancas con la cascada de sangre que dejan caer sus desdichadas doncellas:

Se escogían varias muchachas altas, bellas y resistentes —su edad oscilaba entre los 12 y los 18 años— y se las arrastraba a la sala de torturas en donde esperaba, vestida de blanco en su trono, la condesa. Una vez maniatadas, las sirvientas las flagelaban hasta que la piel del cuerpo se desgarraba y las muchachas se transformaban en *llagas tumefactas*; les aplicaban los atizadores enrojecidos al fuego; les cortaban los dedos con tijeras o cizallas; les punzaban las llagas; les practicaban incisiones con navajas (si la condesa se fatigaba de oír gritos les cosían la boca; si alguna joven se desvanecía demasiado pronto se la auxiliaba haciendo arder entre sus piernas papel embebido en aceite). La sangre manaba como un geiser y el vestido blanco de la dama nocturna se volvía rojo (Pizarnik 1965: 17).

Borges sostiene que todo intento de orden es arbitrario porque no podemos conocer el Universo⁷². Es decir, en tanto que no tenemos conciencia de la totalidad, intentar jerarquizar o proponer una disposición de nuestra realidad es un ejercicio absurdo. Cuando accedemos a la totalidad (el Aleph) ya no tiene sentido proponer un orden, puesto que todo es simultáneo. En sentido estricto, el ‘todo’ y la ‘nada’ («El Zahir») son lo mismo porque, de hecho, simplemente ‘son’. Disfrutar de la conciencia de la totalidad implica no tener que conocerla y, por lo tanto, no tener la necesidad de

⁷² «Notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo» («El idioma analítico de John Wilkins», *Otras inquisiciones* [1952]. Borges 1974: 708).

ordenarla. Damos orden, regla y estructura a aquello que pretendemos conocer. Por eso, cuando alguien rompe con estas pautas, sentimos cómo nuestro mundo se viene abajo. Se derrumba. El grotesco nos recuerda, constantemente, que no podemos conocer la realidad y todo lo que sucede en ella: nos susurra al oído que todo orden es arbitrario y que es relativamente sencillo acabar con él. El grotesco puede ser autodestructivo, pero no siempre tiene que ser regenerador: a veces basta con ver estallar, una y otra vez, las mismas cenizas. En un mundo irracional que pretende conocer las reglas y el sentido de las cosas, el grotesco parece ser el único elemento capaz de recordar nuestra falibilidad. Es subversivo, casi revolucionario: jamás se conforma con ninguna norma o pauta preestablecida. Ataca a todo y a todos: es la criatura que encuentra placer en la destrucción y que se regodea con la soledad y el desorden. La risa satánica no es un síntoma de locura, sino de conciencia de nuestra limitación en una realidad que, por mucho que lo hayamos intentado, se escapa de nuestras manos.

II PARTE

Análisis literario de lo grotesco

2. Breve recorrido por lo grotesco en la literatura rioplatense

Después de examinar lo grotesco, y antes de adentrarnos en el análisis del corpus práctico, vale la pena detenerse para contextualizar nuestra investigación. Si hasta ahora el objetivo ha sido definir lo grotesco, ahora nos disponemos a analizar la narrativa de Roberto Arlt y Silvina Ocampo para rastrear esta estética. De cada uno de estos autores estudiaremos tres imágenes entre las que se pueden tejer ciertas similitudes (la violencia y el mundo infantil; la imaginación y lo fantástico; y la teatralidad y el carnaval), aunque, como ya indicamos, no pretendemos buscar afinidades entre estos dos escritores.

Cada uno de los dos capítulos, tanto el de Roberto Arlt como el de Silvina Ocampo, estarán encabezados por un análisis del «campo literario», entendiéndolo como el espacio de desarrollo, intercambio y promoción de las actividades literarias. Recordemos que Pierre Bourdieu (1992) situó la literatura dentro de un campo en el que los jugadores, con intereses comunes, luchaban para obtener capital (económico, simbólico, cultural...) y ocupar una posición dominante. Sus armas, por supuesto, eran todas aquellas actividades que, dentro del campo, posibilitaban una posición privilegiada de acuerdo con su voluntad de posicionarse (es un espacio en disputa: «El principio generador y unificador de este “sistema” es la propia lucha» [Bourdieu 1976: 345]). Es por eso por lo que, además de la actividad literaria, es necesario estudiar el sistema de relaciones entre el autor, los demás agentes y el campo cultural. Itamar Even-Zohar, partiendo de la teoría de la comunicación de Jakobson, definió los *polisistemas* como el diálogo de aquellas actividades interrelacionadas que definían la producción literaria. La actividad literaria comprende todas aquellas actividades (reseñas, premios, entrevistas, mercado...) implicadas en el desarrollo y construcción del producto cultural. Esto provoca que, a su vez, actividades que podríamos considerar periféricas, son las encargadas de definir el centro («Tal integración se vuelve ahora una precondition, un sine qua non, para la adecuada comprensión de cualquier campo semiótico» [2017: 5]). No obstante, antes de iniciar este diálogo creemos que puede ser productivo adentrarnos, brevemente, en la literatura del Río de la Plata para constatar la presencia y recepción de una forma específica de lo grotesco. Allí, sostenemos, adopta una idiosincrasia particular. Ello nos invitará, a su vez, a analizar la obra de Armando

Discípulo; tanto por ser el representante del «grotesco criollo» como porque nos facilitará un ejemplo antes de iniciar nuestro recorrido.

Una de las conclusiones que podemos sacar de la primera parte de nuestra investigación es que la terminología para designar lo grotesco es posterior a su misma existencia. Sabemos, por lo tanto, que el interés por fuerzas irregulares y contradictorias no empieza con el hallazgo de las pinturas híbridas de la *Domus Aurea*. En consecuencia, no será necesario vincular toda designación del objeto grotesco como una evolución — de acuerdo con una continuidad manifiesta— de esas criaturas. Un enfoque diacrónico ha querido ver las distintas formas que adopta una misma palabra y la variedad de objetos a los que puede designar. Por eso, y como que no es objetivo de esta investigación proponer un índice de textos grotescos o interiorizar todas las posibles expresiones de esta literatura, nos limitaremos a evocar algunas expresiones significativas (ya sean más o menos marginales y sin proponer una continuidad explícita entre ellas) para ver que la obra de Roberto Arlt y Silvina Ocampo se inscribe en una extensa trayectoria grotesca. Además de Arlt y Ocampo, es importante abrir el abanico y preguntarse si otros autores cultivaron esta estética. El mismo Borges es autor de *Historia universal de la infamia* (1935), donde tomó como lectura las *Vidas imaginarias* (1896) de Marcel Schwob (como harían Wilcock con *La sinagoga de los iconoclastas* [1972] y Bolaño con *La literatura nazi en América* [1996]). En cualquier caso, Borges no es un autor que podamos ubicar en la inmediatez del grotesco (extraños acercamientos como el del desdichado Asterión son escasos).

Paul Verdevoye, explorando los inicios de la literatura fantástica, se percató de que en el siglo XIX se publican en la prensa rioplatense numerosos relatos transgresores por su funcionamiento (Verdevoye 1991: 117). Incorporan sucesos extraordinarios, insólitos, tradicionales, pseudocientíficos y exóticos; lo que favorece la creación de una atmósfera sintomáticamente fantástica (Verdevoye 1991: 117-118). A la lectura de autores como E. T. A. Hoffman o Edgar Allan Poe, hay que sumarle la obra de Juana Manuela Gorriti y Eduardo Ladislao Holmberg, quizás primeros nombres rioplatenses en cultivar esta literatura. Existe toda una tradición próxima al romanticismo gótico que se instala en el territorio y que, gradualmente, va adquiriendo nuevos significados y contenidos. María Negroni, por ejemplo, en *Galería fantástica* (publicado por primera vez en 2009 y recogido en el volumen *La noche tiene mil ojos* [2015]), indicó que la literatura

fantástica latinoamericana se encontraba estrechamente relacionada con la gótica («esa impronta negra» [11], como la definió). Esta será la vía de Horacio Quiroga, quien para Eduardo Romano es uno de los primeros receptores de Poe en el Río de la Plata (Romano 1986: 29).

Las razones por la predilección de esta literatura gótica, que incorpora lo fantástico, se nos antojan vaporosas. Cuando Julio Cortázar se preguntó por qué tantos autores rioplatenses se inclinaron por la literatura fantástica, no encontró respuestas satisfactorias. Habló del cruce cultural (concepción múltiple de imágenes literarias y sociales) y del aislamiento (la geografía extensa y la necesidad de recurrir a la ficción), pero desechó estas ideas por insuficientes (Cortázar 1975: 145-146). En un análisis similar, Ana María Barrenechea propuso que esta fecundidad de lo fantástico se debía a que Argentina era, en su opinión, el país americano más receptivo a las aportaciones extranjeras y que, justamente, evitaba encerrarse en lo nacional: se recibía, trabajaba y reelaboraba todo este inventario (Barrenechea 1957: ix). También lo observó Cortázar: se conoció lo gótico y, si bien los sentimientos que producía sí fueron «universales», se prescindió de imitar la forma (Cortázar 1975: 151). Hablamos, entonces, de una creación original. Nos enfrentamos a una literatura que parecerá naturalizar la maldad y que acogerá la violencia y la transgresión.

Junto a toda la nómina de textos publicados en prensa (que, según entendemos gracias a Verdevoye, buscan la infracción y regulan el orden de lo real) hay, asimismo, un cambio notable en la comprensión y observación (descripción) de los cambios socioeconómicos. La transgresión no solo existe en tanto a la singularidad (lo secreto, lo oculto, lo inquietante...), sino que también lo hace a través de la modernidad. Si tomamos el *Facundo*, veremos que Sarmiento es un ‘observador’ que describe modelos, personajes y espacios. Solo cuando el modelo se consolida es posible pensar en la transgresión. En este sentido, pronto llegarán nuevas maneras de moldear lo social y de ampliar —por oposición, por afinidad, por choque...— el modelo que creíamos afianzado: el cable submarino facilita la comunicación y conocimiento de las noticias casi al instante de lo sucedido⁷³, la inmigración se convierte en un nuevo objeto de

⁷³ Reggini es consciente de que, para Sarmiento el telégrafo —y las distintas vías de telecomunicaciones— permite la comunicación como «elemento de acción civilizadora» (Reggini 2012: 92). Para octubre de 1874, Argentina ya contaba con una red de más de 4000 millas (Reggini 2012: 93), en la que cabe incluir el enlace que le unió al cable transatlántico, de ese mismo año, que conectaba Brasil con Europa (Reggini 2012: 135).

observación y comunión de distintas realidades, la incorporación de Argentina al mercado mundial comunica al país con otros estados mediante la venta de materia prima⁷⁴... Miradas, justamente, que se anexionan y que provocarán nuevas contradicciones y una suerte de diálogo. Estos nuevos fenómenos sociales invitan a una nueva actitud de observación de la que la literatura se hará cargo.

La recepción del realismo y el naturalismo es un buen ejemplo, ya que se inscribe en este espacio de transformación urbana (crecimiento de las ciudades) y social (auge de la burguesía); provocando, asimismo, un amplio retrato nacional (Blengino 2000: 738). Cambaceres, en *En la sangre* señaló la dureza, imposibilidad y bloqueo a las que se enfrentaba el inmigrante. Fray Mocho (1887), en su *Galería de ladrones de la capital (1880-1887)*, describió diversos maleantes a los que identificaba de acuerdo con su apariencia física, sus delitos y el *modus operandi* de sus robos. La técnica (la fotografía) permite señalar: el retrato es completo tanto por el interés (el delito como atractivo y las recomendaciones de cómo protegerse) como por la forma (dar a conocer la peligrosidad y mostrar fichas de cada uno de los delincuentes). Pero fijémonos, también, que estos textos son consecuencia del auge de la ciudad, de la técnica y, sumando a Cambaceres, del 'otro' (el inmigrante, el maleante...). Por eso, cuando Barrenechea (1957) hablaba de esta 'recepción', debemos entenderla desde un punto de vista histórico (la inmigración) con una clara huella social (crecimiento ciudad, fracaso y pobreza, mezcla cultural...) que provocará respuestas literarias. Sostenemos que a partir del contacto con el 'otro' se describirán todas estas situaciones insólitas. Tiene sentido que, si el país crece y entabla diálogo directo en su heterogeneidad, sea con la llegada de lo nuevo (lo distinto, lo diferente, lo inédito) que la literatura manifieste su interés por todas estas singularidades.

Justo en este clima de transformación, para Ángel Rama (1983) es oportuno hablar de modernidad latinoamericana en tanto que se empieza a preparar el terreno para la

⁷⁴ Como cuenta Roy Hora (2010), la emancipación trajo consigo la oportunidad de abrirse a nuevos mercados, como bien se aprecia, ya en las primeras décadas del siglo XIX, en la recepción de productos británicos (35-38). El mercado, que se asentó rápidamente, fue desigual; y no fue hasta la llegada del ferrocarril que el interior del país pudo integrarse en el tejido mercantil: «Con el ferrocarril, los costos y los tiempos de transporte cayeron en forma abrupta, y con ello comenzó a cobrar forma un mercado nacional» (Hora 2010: 236). En parte, el crecimiento económico argentino lo debemos a «la excepcional abundancia y calidad de sus recursos naturales» (258): en tanto que los costos ya no eran tan altos, se facilitaba la exportación de materia prima. Este crecimiento debe mucho a la presencia de la inmigración y, por supuesto, a la inversión extranjera que se deja sentir, especialmente, a partir de la década de los ochenta en el siglo XIX (170-182).

profesionalización literaria y artística, se fomenta la participación de un público culto (nacido gracias a las políticas educativas y al crecimiento de las ciudades), hay una notable recepción de las producciones extranjeras a la vez que se apuesta por una autonomía artística, democratizante (perceptible en el léxico) y atenta a la realidad nacional (4). El modernismo también fue una puerta de entrada para lo grotesco, como se puede intuir, además de en el naturalismo y el realismo, en la recepción del decadentismo francés. Esta estética, como comenta Jorge Olivares (1980), terminó integrándose en la literatura hispanoamericana; tanto por los viajes a Europa de muchos escritores como por la circulación, ya fuera en lengua original o traducción, de los textos. El resultado fue una suerte de mestizaje, donde los escritores vieron un cruce entre lo propio y lo importado (Olivares 1980: 63). Tuvieron que hacer frente a la crítica de que la literatura decadente era propia de un continente decadente: que era un modelo importado y que no se ajustaba a la producción hispanoamericana (Olivares 1980: 72-73). No es descabellado, entonces, que Enrique Pupo-Walker haya dicho que la particularidad de la novela hispanoamericana radica en la doble búsqueda de legitimación, provocando constantes exclusiones y contradicciones (1996: 439).

En esta rápida imagen panorámica, uno de los primeros nombres que nos acuden a la cabeza es el del Conde de Lautréamont y su singular *Los cantos de Maldoror* (1868); cantos poéticos que describen formas descarnadas, violentas y pútridas. El texto, redactado en francés, debe su singularidad a los decadentistas (que ya hemos visto que terminarían integrándose dentro del modernismo [Olivares 1980: 75]), terreno fecundo para el desarrollo de lo grotesco. Por supuesto, en el modernismo no solo transitaría una estética decadente. Fue por eso por lo que María Golán García (2001) unió a Valle-Inclán y Leopoldo Lugones como representantes de un «grotesco modernista» que se aleja de las vertientes decadentistas que se constituyen con lo perturbador y lo prohibido (316). De Lugones toma *Lunario sentimental*, donde encuentra una caricaturización que tensiona el objeto (y que se desnaturaliza, es centro de la parodia y se organiza alrededor de lo contradictorio [317-318]), un «afán antiacadémicista» (319) que emparenta con el carnaval y una relación problemática con la ciudad (que provoca o la evasión o la fusión; donde tienen lugar procesos de animalización [321-322]).

Una de las figuras principales del modernismo es Rubén Darío. El poeta nicaragüense era muy consciente de la especificidad moderna de la literatura americana y consideraba

que su desarrollo se había producido antes que en «la España castellana» (1901: 35) por dos razones: los vínculos comerciales y espirituales con otros territorios y la voluntad de progreso y novedad (35-36). Especialmente significativo fue su *Azul...* (1888), inicio simbólico del modernismo. Más adelante, en su libro *Los raros* (1896), habló de la única obra de Lautréamont en los siguientes términos: «Un libro diabólico y extraño, burlón y aullante, cruel y penoso; un libro en que se oyen á un tiempo mismo los gemidos del Dolor y los siniestros cascabeles de la Locura» (Darío 1896: 153). Encontramos un culto y placer a la violencia que, más allá de relacionarlos con el vientre de Bajtín, evoca un espectáculo satánico y sucio. A propósito del despertar de la maldad de Maldoror, Isidore Ducasse escribe las siguientes líneas: «Cuando besaba a un niño de rostro sonrosado hubiese querido arrancar sus mejillas con una navaja y lo habría hecho a menudo si la Justicia, con su largo cortejo de castigos, no lo impidiese cada vez» (Lautréamont 1868: 25). En obras como esta, además de hallar descripciones grotescas, visitamos el terreno de lo sádico, donde es posible tropezar con el placer en la humillación o en la génesis del dolor. Este tipo de satisfacciones son usadas para contraponer la esfera de lo esperado (lo real, lo común, lo cotidiano) con lo transgresor (la infracción, lo inesperado, lo raro): solo a partir de la contraposición de elementos que jamás querríamos encontrar en la misma ecuación somos capaces de soltar una carcajada.

El culto por la maldad o lo prohibido lo encontramos en la literatura argentina desde el inicio. Decía David Viñas (1971) que la literatura argentina emergió con una importante metáfora: la violación (173). La afirmación cobra sentido si, seguimos leyendo, nos damos cuenta de que hace referencia a «El matadero» de Echeverría y a *Amalia* de Mármol. Lo cierto es que, entendiendo la violación como una transgresión del cuerpo y construcción de dinámicas de dominio-subordinación, consideramos este episodio como un posible canalizador del grotesco. No estamos afirmando que toda violación (o todo ejercicio de la violencia) sea grotesco, pero sí que, a menudo, es utilizada por diversos autores para invertir el orden que esperaríamos en el funcionamiento tácito de nuestro mundo. Un buen ejemplo lo vemos en Cortázar y su «Anillo de Moebius» que cierra *Queremos tanto a Glenda* (1980). La paradoja matemática-geométrica traza una cinta en la que, doblando solo uno de los extremos, es posible una continuidad lineal de las dos caras opuestas. En el caso del cuento, la violación de una chica que termina reconociendo que le agradó aquella relación. Así, aquellos dos extremos que deberían

ser opuestos (parece inconcebible aceptar que alguien pueda disfrutar de un acto violento y contra su voluntad) termina recreando un mundo enajenado con excesivos parecidos con el nuestro. Igualmente, Armonía Somers trató un argumento parecido en «El hombre del túnel» de *La calle del viento norte* (la necesidad de una niña hacia un violador al que anhela, busca y encuentra de manera positiva en todas las personas), pero, como decíamos, no todos los cuentos que tratan esta cuestión lo hacen desde una actitud ‘positiva’ (pensamos en «La calle Sarandí» de Silvina Ocampo y «La norteamericana» de Enrique Anderson Imbert). Ambas perspectivas, sin embargo, enriquecen el relato grotesco (las dos, al tratarse de ópticas que subvierten lo aceptado, nos ayudan a ampliar el espacio de lo correcto, el carnaval o lo prohibido).

Una cronología posible del grotesco argentino la encontramos en *La Argentina en pedazos* (1993), una compilación de Ricardo Piglia. El libro es una pequeña antología de narraciones que tratan de una manera más o menos directa la violencia. Los textos, en lugar de ser presentados como tales, fueron adaptados al formato cómic. Obviando las preguntas que podríamos conducirnos a examinar el medio de representación elegido, lo que nos interesa es la selección y textos propuestos por Piglia, siendo el primero de ellos «El matadero» (1871) de Esteban Echeverría⁷⁵. Del relato, nosotros destacamos la violencia descarnada (presente en el mismo lenguaje) y la ironía que se desliza constantemente en la voz narrativa. Ya Oviedo (1997) afirmaba que existía una relación entre este texto y lo grotesco, como muy bien se manifiesta en la descripción de pasajes terribles:

Va más allá de los límites del romanticismo y del realismo: nos propone símbolos e imágenes cuya ferocidad visionaria es homóloga a la que encontramos en la obra de Goya, Ensor, o Beckmann. Y no hay que olvidar las sorprendentes coincidencias entre la descripción del inhumano matadero con la de las sucias carnicerías del centro de Londres que por la misma época hizo Dickens en *Oliver Twist* (29).

«Grotesco», como palabra, aparece en dos ocasiones en el texto. Su primer uso sirve para detallar el matadero y el festival macabro que tiene lugar: «La perspectiva del matadero a la distancia era grotesca, llena de animación. Cuarenta y nueve reses estaban

⁷⁵ También es uno de los textos estudiados por George D. Schade, que menciona algunos autores de la generación del ochenta y sus numerosos contactos naturalistas (192). Lo que le interesa a Schade es la descripción de distintos personajes femeninos, cuya descripción a menudo trastea entre la indeterminación de lo humano y lo animal. Así lo observa en *La gran aldea* de Lucio V. López, en las novelas de Cambaceres, en «Tini» de Eduardo Wilde o en *En viaje* de Miguel Cané.

tendidas sobre sus cueros y cerca de doscientas personas hollaban aquel suelo de lodo regado con la sangre de sus arterias» (Echeverría 1871: 100). Poco después, el mismo vocablo describe una comitiva animal: «Formaban en la puerta el más grotesco y sobresaliente grupo varios pialadores y enlazadores de a pie con el brazo desnudos y armado de certero lazo» (Echeverría 1871: 103). En ambos casos se utiliza la palabra para describir una secuencia desordenada (casi festiva, como podemos deducir por esa especificación de «animación») y caótica (el lento caminar de las bestias unidas). «El matadero», en cualquier caso, permite una lectura desgarrada y un sentir contradictorio frente algunos pasajes con unas descripciones cruelmente precisas:

Diole el tirón el enlazador sentado a su caballo, desprendió el lazo de la asta, crujió por el aire un áspero zumbido y al mismo tiempo se vio rodar desde lo alto de una horqueta del corral, como si un golpe de hacha la hubiese dividido a cercén, una cabeza de niño cuyo tronco permaneció inmóvil sobre su caballo de palo, lanzando por cada arteria un largo chorro de sangre (Echeverría 1871: 105)

En el caso de «El matadero», vemos que «grotesco» es empleado para describir algo extravagante, terrible, feo o caótico. No es un uso disímil al que podemos encontrar en otros documentos como el *Diccionario de argentinismos, neologismos y barbarismos* (1911) de Lisandro Segovia. Si bien no existe una entrada específica para grotesco, sí se asocia a movimientos singulares o a sujetos ridículos. Aparece en la definición de «Cancán» cuando se habla de «los saltos más exagerados y grotescos» (Segovia 1911: 389) y adopta, no solo un sentido de exageración, sino de transgresión y casi imposibilidad, ya que se sigue describiendo el movimiento con calificativos como «gestos imprudentes» o «posturas obscenas». Grotesco es leído como algo negativo. En la entrada de «Cueca», el autor hace referencia a la definición que da la Academia Española de «Danza grotesca» y añade, a modo reivindicativo, «¿Qué dicen á ésto los chilenos y provincianos que le atribuyen una gracia suprema?» (Segovia 1911: 186). Grotesco, por lo tanto, se interpreta como ridículo: sobre «queco» se dice que es una «Persona que en sus palabras y acciones es grotesca y ridícula» (Segovia 1911: 270). Finalmente, la última referencia de grotesco en el diccionario la vemos en la entrada de «Caricaturista», donde se define caricatura como «toda reproducción grotesca del natural ó del modelo» (Segovia 1911: 39). Entendamos: exagerado, irreal e inverosímil.

Fijémonos que estas descripciones no son tan dispares a las que nos encontramos en la *Enciclopedia* de Diderot. También allí se vinculaba lo grotesco a la caricatura, aunque se apuntaba que tenía una expresión ridícula. Por supuesto, la descripción de lo grotesco se oscureció, no solo en Francia, con el paso de los siglos. Después (y durante) del Romanticismo no es extraño encontrarnos con denominaciones que acentúen el carácter perturbador de lo grotesco. En consecuencia, no debe sorprendernos que el uso de «grotesco», en estos y en otros documentos, adquiriera un sentido que oscila entre lo peyorativo y el espectáculo. Mariano A. Pelliza, en la carta que le envía el 27 de marzo de 1873 a José Hernández por la publicación del *Martín Fierro*, cree que en la espectacularización del gaucho se «hace grotesco lo que es bello» (Pelliza 1873: 69). Mujica Lainez, en su célebre *Bomarzo* (1962), novela que encuadra el renacimiento italiano⁷⁶, utiliza la palabra tanto para indicar que algo es tan ridículo que fue «digno de Aristófanes» (264) como para referirse a algo atroz (365). Güiraldes, en *Don Segundo Sombra* (1926), habla de un «miedo grotesco» cuando Fabio Cáceres es sorprendido por Aurora (Güiraldes 1926: 34). Podemos encontrar algunos episodios eminentemente violentos en la novela (la violación de Aurora, la pelea de gallos, el duelo de Antenor...), pero no crean una reacción contradictoria risa-miedo. *Don Segundo Sombra*, en el mejor de los casos, es un claro ejemplo de la recreación de la violencia y una muy buena inclusión en el libro de Piglia (1993).

Sin embargo, una de las obras menores de Güiraldes es, claramente, grotesca: *Cuentos de muerte y de sangre seguido de aventuras grotescas y una trilogía cristiana* (1915). Publicado antes de *Don Segundo Sombra*, el libro tuvo un impacto mínimo en su primera edición, aunque más tarde pudo ser reeditado⁷⁷. El autor dividió el texto en

⁷⁶ Justamente, Frances S. Connelly (2012) empezaba su libro evocando el parque de los monstruos en *Bomarzo* (24). Allí, también, ubicamos la novela de Mujica Lainez. Su relación con el grotesco es estudiada por Depetris (2000), que sostiene que la mirada clásica queda desbordada por la grotesca que, a su turno, se descubre como la piedra de toque (23). La novela se construye de acuerdo con la oposición belleza-fealdad; con antónimos constantes como claridad-oscuridad (27-44) —que simbolizan, sucintamente, el ideal y lo material—; y lo bello y lo deforme (45-61). El cuerpo se contrapone a lo armónico (45) y se describe como una alteridad (desdoblamiento [47-48], personificación deformidad [50]...) y como una carga (51-52) adjetivada negativamente (57). En el tercer capítulo del libro Depetris estudia el grotesco y lo define «una distorsión de lo habitual que genera un híbrido compuesto de elementos provenientes de un universo conocido y determinable, y de elementos derivados de un universo fantástico, extraño, desconocido» (101). Concluye indicando que la tensión de los contrarios en la novela solo queda explicada por el grotesco (103), que queda oculto hasta su enfrentamiento contra lo clásico y que lo diabólico (lo subterráneo) es la única estabilidad en un mundo tambaleante.

⁷⁷ «El fracaso estrepitoso de los poemas (*El cencerro de cristal*) contagió a los relatos, de los cuales no logra vender más que siete ejemplares en un año. Las malas críticas hacen que Güiraldes arroje al pozo de La Porteña cerca de dos mil ejemplares de *Cuentos de muerte y de sangre*» (de Paz 2006: 16). Los números no tienen nada que ver, sigue Mateo de Paz, con los alcanzados por *Don Segundo Sombra*

cuatro partes (casi todas ellas anunciadas en el título) y construyó un libro repleto de episodios de violencia y, en especial en el tercer apartado, con connotaciones grotescas. Esta sección, bajo el nombre de *Aventuras grotescas*, la conforman cuatro breves cuentos donde, de una forma u otra, se termina formando una risa cómplice ante una desgracia o una situación inesperada. «Arrabalera» nos habla de una pareja de niños enamorados y del suicidio del joven amante, al estilo de Werther, cuando el padre le prohíbe volver a ver a su hija. Muere pensando en ella y con una sonrisa en los labios: «¡Pobre jovencito! Escribió su último verso de amarga despedida, dijo que su sangre salpicaría el retrato ingrato y, sonriente ante su supremo dolor, dijo muchas, muchas, muchísimas cosas tristes, y, ¡pun!... se dio un tiro en el cerebro» (Güiraldes 1915: 111). Se regodea de su dolor y de su desgracia, actitud eminentemente grotesca (reír por la proximidad de la muerte y sonreír por la prohibición que no le deja volver a reunirse con su amante). «Máscaras» relata un episodio de carnaval con el típico intercambio de personajes y se encuadra, por lo tanto, dentro de la risa popular y carnavalesca que define Bajtín. «Ferroviaria» vuelve a contarnos la historia de dos amantes que, después de diálogos y movimientos cómplices, terminan encerrados en un mismo vagón para iniciar el acto sexual. Poco después, un amigo del protagonista llama alarmado a la puerta: «¡No te has dao cuenta que hace veinte minutos estamos paraos en una estación y estás con la luz prendida!» (Güiraldes 1915: 119). Efectivamente: enganchados en el cristal del vagón, hay toda una muchedumbre espiando a la pareja. Aquí se cumple la definición de Baudelaire de risa satánica (1855): reír de un hecho macabro con el que nos identificamos y sentirnos superiores por no ser nosotros los afectados (pensar que este evento, u otro similar, podría pasarnos a nosotros y aliviarnos al recordar que le ocurre a otro). Finalmente, «Sexto» describe dos jóvenes que descubren el amor el uno con el otro hasta que un padre jesuita los separa. Según les dice, alarmado, están pecando contra el sexto mandamiento («No cometerás actos impuros»). Los niños, en cualquier caso, representan la inocencia y no tienen consciencia de estar haciendo nada malo. Adam y Eva comparten con naturalidad su desnudez en el Jardín del Edén y no es hasta que comen del fruto prohibido que sienten vergüenza y tienen la necesidad de cubrir sus órganos sexuales. Antes de eso no tenían noción ni de ‘bien’ ni de ‘mal’, con lo que cualquier acto que cometieran no podemos valorarlo bajo los mismos baremos. Ocurre algo parecido con los niños, ignorantes de la idea de bondad o maldad, ya que se

(1926), donde «las cifras se dispararán hasta sobrepasar el cuarto de millón de ejemplares vendidos, solamente hasta 1962» (de Paz 2006: 19).

limitan a seguir sus instintos y emociones (descubrir, en definitiva, algo que todavía no entienden). No hay en ellos mancha de pecado y es el padre jesuita quien termina aniquilando la infancia a los niños: a partir de entonces, cualquier acto que hagan quedará supeditado a la moral (no será, digamos, natural *per se*).

Uno de los pocos trabajos que ordena el grotesco (de tal modo que lo construye como una enumeración cronológica), y donde no se incluye este libro tan menor de Güiraldes, tiene como autor a Jacobo Alberto de Diego y se titula «Cronología crítica del grotesco» (1986). No solo señala los testimonios recurrentes del grotesco, sino que aprovecha para rescatar nombres que son citados en algunos de estos libros y añade numerosos títulos y autores que pueden haber permanecido en el margen. Se ocupa de aquellas manifestaciones esenciales que hemos ido señalando (Vitruvio, Vasari, Rabelais...), pero añade ejemplos de la literatura hispanoamericana. La lista es exhaustiva y menciona a autores y obras notablemente menores (los *Cuentos grotescos* de Pocaterra), pero podríamos resumirla si enumeramos los principales motivos: obras teatrales con contenido grotesco (la representación en Buenos Aires [1842] del *Cromwell* de Victor Hugo, pero especial interés en la traducción y representación de las obras de Pirandello y Discépolo); la obra de autores que utilizan el grotesco como marco para sus historias o poemas («Nocturno grotesco» de Alfredo Bufano en *Canciones de mi casa* [1919]) o bien lo citan en sus textos (Echeverría en *El ángel caído* y en el inacabado *Mefistófeles*); críticas literarias donde se usa ‘grotesco’ (el artículo «Palabras sobre el grotesco en el arte» de Carmelo Melitón Bonet en el número 253 de *Nosotros* [1930]); y, finalmente, aquellos autores que se pueden relacionar directamente con el grotesco sin que tengan que hablar directamente de ello (Cambaceres o Eduardo Mansilla). Prioriza, en la historia del grotesco, la participación que ha tenido en el teatro y el desarrollo del ‘grotesco criollo’. J. A. de Diego (1986), además, adelanta la relación Arlt-grotesco:

1925.- La revista argentina *Proa* publicó el cuento de Roberto Arlt (1900/1942) *El Rengo* que al año siguiente reaparecerá integrando la obra *El juguete rabioso*. Así nace el grotesco en la narrativa de este autor, detalle que [*sic*] hallará plena manifestación en *Los siete locos* y luego se mantendrá en su dramática iniciada en el Teatro del Pueblo (1932) (de Diego 1986: 111).

Uno de los cambios que trajo consigo la inmigración europea fue el crecimiento de las ciudades. No es descabellado suponer, entonces, que estas se convertirán en uno de los

principales focos sobre los que hablar. Si dijimos que uno de los caminos para describir el grotesco argentino implicaba las dinámicas sociales, la transformación y evolución de las ciudades es un síntoma claro que delata esta experiencia. Un ejemplo de esta tradición sería Nicolás Olivari. Eduardo Romano (1990) estudió sus tres primeros libros de poesía para demostrar la presencia de un grotesco cuyo origen encontraba en Pacecho a principios de siglo y que tendría su continuidad en la novela con Arlt, en el teatro con Novoa y Armando Discépolo y en el tango con Enrique Santos Discépolo (100). Romano, con precisión, demuestra cómo Olivari buscaba una voz propia desde la cotidianidad y desde la ciudad, intentando acabar con los convencionalismos y las afirmaciones fatuas (118). La literatura de Olivari es agresiva, carnavalesca y popular: desarticula lo convencional, mezcla contrarios y es irónica a la par que sarcástica.

Otro ejemplo, en esta ocasión citado por Jacobo Alberto de Diego, ocupa a *Buenos Aires grotesco* de Pedro Herreros. A pesar de ser un documento con escasa continuidad literaria, el poemario de Pedro Herreros nos sirve para mostrar el bamboleo con el que, en ocasiones, el grotesco se presenta. Una imagen ambigua, doble: se empieza describiendo un espacio que ve sus sombras con la llegada de la noche. «Crepúsculo bonaerense» (30) podría limitarse a hablar del atardecer sobre el Río de la Plata, pero la elección de algunas palabras parece indicar una continuidad con episodios violentos bajo el amparo de la noche («El Sol incendia en luz las calles y fachadas» [v. 3] y «Se ve envuelta en las llamas luminosas / de un inmenso crepúsculo de sangre» [vv. 7-8]). El interés de Herreros es la descripción (que no el detalle), contando a menudo pequeños episodios encarnados por pequeños protagonistas que no resisten el embiste de una sociedad siempre cambiante. Esta alternancia que mencionábamos es la misma de la rueda del capitalismo, que tan pronto muestra la carta de la fortuna como, llegado el momento, la arrebatada. Es lo que ocurre en «Un indiano...» (71), donde un comerciante venido a menos pasa las horas deambulando y sin fuerzas para suicidarse. El hambre y la penuria económica dominan a muchos personajes, a menudo mujeres cuya única alternativa es la prostitución. Niñas, incluso. Es un camino inevitable, ya que la rueda no deja más posibilidades a todo aquel que está fuera del camino. «Por nacer pobre» (28) predice el aciago futuro de una niña, que nunca podrá disfrutar de salud o de unas condiciones higiénicas buenas. La niña crecerá, dice, y se convertirá en objeto de deseo de quien la subyuga: «y entonces, el señor, codiciando tu fruta, / muy “aceptadamente” te hará su prostituta» (vv. 11-12). No hay alternativa («ser

prostituta fué su destino...» [v. 7], dice en «La prostituta» [29]). Dos elementos más debemos sumar a la descripción. En primer lugar, el interesante uso que hace Herreros de la enumeración. Algunos de sus poemas son un listado de elementos que, uno tras otro, recrean una estampa casi pictórica de lo que se observa; tal y como sucede con «Avenida de Mayo» (22) y «Paseo de Julio» (23). Borges, en *Cuaderno San Martín* (1929, siete años después que Herreros), también recorre la ciudad y muestra sus dos caras. Escribe el poema «El paseo de Julio», espacio del que dice que «pacta con la muerte» (v. 33) (Borges 1974: 96). Si Borges no encuentra redención posible («eres la perdición fraguándose un mundo» [v. 16] [Borges 1974: 96]), Herreros hace oscilar el péndulo: «Cafés-concierto. Rameras» (v. 8) o «Hambre. Libros. Ropa. Fango» (v. 11). Luces y sombras conviven en el mismo espacio. Borges, precavido, se aleja hasta el punto de desemparentar la voz poética con el lugar («nunca te sentí patria» [v. 8]).

En «Lo criminal», Herreros describe dos mundos: el del dinero («Buena habitación y buen fuego» [v. 1]) y el de los pobres («que ahora están / muriendo de frío» [vv. 11-12]). Herreros es testimonio de lo fugaz y, en ocasiones, de lo anónimo y lo urbano que se funde tras sus palabras. Alfonso Rubio Hernández (2015) destaca tres espacios, no solo en este poemario, que se prima en sus versos: la calle, el café y los prostíbulos (85). El primero, en *Buenos Aires grotesco*, es el que tiene más visibilidad. El café, que participa en menos poemas («El café de la puñalada» o «El hermano de Jesús»), retrata la imagen del artista atormentado y de la dificultad de establecerse en el campo literario. Si bien en el libro no aparece el prostíbulo, sí lo hacen las prostitutas. Rubio Hernández comenta que es en el poemario *Poemas egoístas* (1923) donde se narrará el espacio, pero que en *Buenos Aires grotesco y otros motivos* la descripción se centra en los personajes (98). En cualquier caso, lo que nos interesa del libro es que, sin grandes alardes o estridencias, Herreros es capaz de retratar imágenes, seguramente de denuncia, contradictorias. La risa, en ningún caso macabra, sirve para reconstruir más que para deshilar. Grotesco es, entonces, el poemario. Rubio Hernández concluye que es, también, ejemplo de la transformación de la sociedad argentina desde el punto de vista del espacio (los tres lugares que consignaba) y cómo los grupos, consecuencia de la reconversión del lugar, se relacionan entre ellos (104-105). Allí, sostenemos, nacen las contradicciones que Herreros dimensiona.

En suma, en estas páginas hemos querido asociar la predilección de lo grotesco al nacimiento y evolución de lo fantástico (especialmente por su presencia gótica), el auge de la ciudad (incorporación de una nueva tradición, como veremos a continuación con el teatro italiano) y la lectura de toda una tradición naturalista y decadentista que se enlaza con el modernismo. Toda esta tradición, por supuesto, se desarrollará con las vanguardias y se verá enriquecida por la efervescente publicación editorial y la realidad histórica. Ya sea en tanto caricatura o crítica, la literatura es un arma de combate, tal y como la utiliza Walsh en la ficcionalización periodística en *Operación masacre*. Virgilio Piñera incorpora el elemento sobrenatural en esta crítica y sus magistrales *Cuentos fríos* son un perfecto ejemplo del desarrollo de lo grotesco en sintonía con lo fantástico; tal y como sucede en los cuentos donde la situación de hambre es redireccionada, literariamente, en episodios de canibalismo.

No queremos, en ningún caso, presentar, en estas páginas, un hipotético canon de autores grotescos (Felisberto Hernández, Horacio Quiroga, Juan Rodolfo Wilcock, Virgilio Piñera...). Repasando algunos nombres que nos parecen relevantes —tanto por el uso de grotesco como por la posible similitud con los autores que estudiaremos— queremos señalar, a grandes rasgos, la continuidad existente en una estética disidente y las muchas formas con las que se capacita⁷⁸. De este modo, en este breve repaso hemos querido mostrar la presencia del grotesco en la literatura argentina. Asimismo, hemos visto cómo se instala en la literatura gótica y en la ciudad, describiendo, así, dos

⁷⁸ No deberíamos dudar en incorporar en esta tradición grotesca a autores como Ernesto Sabato —en esta ocasión matizada por el existencialismo—, como por ejemplo se intuye en la descripción y deformación de los ciegos dentro y fuera de la realidad; o incluso Manuel Puig, en cuyos textos la violencia y lo heterogéneo se dan de la mano. En *El beso de la mujer araña* las voces se superponen, los relatos se cruzan e interrumpen y se describen eventos singulares tanto por el exceso como por los oficios del vientre. Hay cierta predilección, también, por el barroco. El polaco Gombrowicz sería un buen ejemplo. También en la literatura anticanónica encontramos distintas escenas perturbadoras e irregulares, como una descripción del miembro viril de Borges en *Flores robadas en los jardines de Quilmes* de Jorge Asís o en las constantes exageraciones e hiperbolizaciones de Osvaldo Lamborghini (cuyo texto inaugural es *El fiord*). Lamborghini sería el representante de un «grotesco somático», que tendría su continuidad en autores como Fogwill. Seguramente, no haya textos más terribles que «El niño proletario» de Lamborghini y «Luz mala» de Fogwill. Puede achacársele a Fogwill cierta artificialidad en la construcción de ese relato, pues más que proponer un discurso de relación de contrarios o un diálogo entre elementos excluyentes, se limita a añadir, constantemente, elementos excesivos. Tanto el texto de Lamborghini como el de Fogwill pueden emparentarse con el terrible «La fiesta de los enanos» de Wilcock, otro autor afín a lo grotesco y lo monstruoso; si bien, en esta ocasión, contemplando elementos sintomáticamente fantásticos. Como veremos, guarda mucha proximidad con Silvina Ocampo. También lo fantástico ha tenido su participación en el desarrollo de la literatura grotesca argentina e incluso es posible rastrear hoy día su presencia en la obra de autoras como Mariana Enríquez y Samanta Schweblin. En el caso de Enríquez, su obra debe mucho al relato de terror; en lo que concierne a Schweblin, a Kafka. Retratan, por supuesto, imágenes grotescas a partir del exceso (la venganza en «La Virgen de la tosquera» o la violencia en «Matar a un perro») o la continuidad del cuerpo abierto y su relación con el vientre (el canibalismo de «El carrito» o lo macabro en «Pájaros en la boca»).

tradiciones propias del grotesco que analizaremos más adelante. Mediante el desarrollo de la observación de estos nuevos fenómenos o la comunión con la literatura gótica, se da lugar, entonces, a dos variaciones que ocuparán ambas percepciones. Por supuesto, es cierto que como razones no son las únicas que pueden haber ayudado a desarrollar una literatura grotesca, pero nos son muy útiles para encuadrar a los autores que estudiamos. Es evidente que la literatura fantástica tiene mucho de observación y comprensión de la realidad (así como que está muy anclada a los nuevos descubrimientos científicos o a las innovaciones técnicas, como se pone de manifiesto en toda aquella más próxima a la ciencia-ficción) y que la descripción literaria en la transformación de los nuevos modelos se adscribe a una voluntad de modernidad. No es casual, entonces, que las dos líneas que intuimos en la literatura argentina (que, como se ha notado, con generosidad separa a Borges y Arlt) ponen en juego una idea de choque (imposición de un nuevo contexto), realidad extratextual (al menos en lo que ocupa a la vertiente social o a la modernidad con la que dialoga lo fantástico), interés en lo oculto (tanto por el elemento gótico como por los fenómenos descritos), desarrollo en consonancia con la novedad y degradación (pese a, en ambos casos, existir una realidad supuestamente vigente —la percepción de la realidad o la cohesión social—, se nos descubre su limitación —invasión de fuerzas sobrenaturales o concentración del capital por parte de las clases altas—). La ‘singularidad’ del grotesco argentino, más que solo encontrarla en factores culturales como señalaban Barrenechea (1957) y Cortázar (1975) con el gótico, es una suma de la producción nacional (condición de minoridad), la recepción y creación literaria (el relato de terror) y las nuevas dinámicas sociales (la inmigración). Es por ello por lo que nos resulta tan interesante estudiar el grotesco criollo, base del desarrollo teatral argentino en el siglo XX, para mostrar este cruce.

2.1. Un caso particular: el grotesco criollo

A finales del siglo XIX, la escena teatral argentina se encuentra dividida. Por un lado, encontramos el teatro culto. Las grandes salas de teatro —muchas de ellas creadas durante estos años— acogen textos clásicos y compañías europeas, con lo que los dramaturgos argentinos no consiguen llevar, muchas veces, sus obras a escena. Por otro lado, emerge lo que podemos denominar como ‘teatro popular’, antecedente, no solo del

‘grotesco criollo’; sino también de las distintas vías que el teatro argentino recorrerá en los próximos años (tal es el caso del teatro independiente de los años 30 y de la intertextualidad del sainete criollo durante los años 60 y 70⁷⁹). Será aquí donde, gradualmente, irá emergiendo el sainete criollo⁸⁰, principal género teatral argentino en las primeras décadas del siglo XX. De origen popular, nacerá gracias al circo y al sainete español. Ambos invitan a un mismo tipo de espectador, que, si bien no forma parte de la élite social que podría acceder a una representación ‘cultura’, sí tiene intereses literarios. No todos acuden a las mismas funciones: «El teatro fue el pasatiempo de la sociedad culta; el populacho hambriento de entretenimiento acudía a los circos» (Dauster 1996: 552).

Raúl H. Castagnino (1969), consciente de estas dos vías en el mundo del espectáculo (las funciones populares y el teatro culto), se interesó por el éxito del circo. Como argumenta el autor, estas funciones consiguen reunir a un público popular que era excluido por el ‘gran teatro’ de la ciudad (el circo es «esparcimiento para todos» [Castagnino 1969: 14]). Asimismo, el circo se convierte en la única vía de cultura y arte para millones de espectadores (14). Jacques Rancière, en *La nuit des prolétaires* (1981), describía las inclinaciones culturales (y sociales) de muchos trabajadores fabriles franceses de la década de 1830. El zapatero será poeta —ya sea por vocación literaria, fatiga de la jornada laboral y/o reivindicación obrera—, demostrando la importancia de toda una corriente de producción cultural para entender, y detallar, su situación social. Él es, quizás, quien más necesite la poesía. Del mismo modo, gran parte de la sociedad argentina, ajena al sistema teatral, tendrá la necesidad de expresarse (y de conocer) un mundo de espectáculo y de fiesta. El público busca emoción e impacto: necesita estas exhibiciones para vehicular sus inquietudes y transformar su cotidianidad en diversión. Más que por la plasticidad de los movimientos, lo que les despierta la atención de estas actuaciones es el riesgo en el que se ponen los artistas (Castagnino 1969: 29-31). Son actividades que conocen, pero que no reconocen:

⁷⁹ La vida del «grotesco criollo» fue relativamente breve y estuvo, después de los años 30, y hasta los 60, al borde de su desaparición. Hubo pocos intentos e interés en continuarlo, pero acabaría regresando con importantes novedades: «Sufre una transformación importante al contaminarse con la farsa expresionista y otros géneros como la sátira, el absurdo y los primeros baluceos de Brecht» (Azor Hernández 1994: 50).

⁸⁰ El añadido de ‘porteño’, según cuenta Ordaz, se debe a que los espacios representados en la obra se correspondían con aquellos próximos al puerto (Ordaz 1984: 23-24). Asimismo, el ‘criollo’ que acompaña al género grotesco teatral, se debería a la voluntad de «acentuar la calidad de lo propio y su ubicación más exacta» (Ordaz 1984: 44).

En esta admiración hay resabio de picaresco y reconocimiento de que el artista [...] supera algo que su espectador, hombre de a caballo o trabajador, realiza cotidianamente sin belleza, sin plasticidad, sin riesgo mortal, y sólo por imperio de sus obligaciones (Castagnino 1969: 31).

Se busca lo nuevo, lo distinto. El espectáculo tiene algo de propio, ya que el marco es compartido con el espectador. Son acciones, aunque familiares, que adoptan una nueva dimensión: saltos y piruetas imposibles que convertirán el circo, más que en cotidianidad, en espectáculo. Sus carpas se estabilizan en la época de Rosas y, poco a poco, irán creciendo (Castagnino 1969: 35).

Nacerá un circo con dos partes (que es lo que lo distingue del extranjero [Ponce 1971: 9]), donde, después del espectáculo circense, hay espacio para la pantomima. Los hermanos Podestá revolucionaron este entretenimiento con la creación del circo criollo. La primera parte de la función ocupaba trapecios y malabares. En la segunda, mucho más sugerente en nuestra investigación, aparecían Pepino el 88 o, tomando como punto de partida la novela de Eduardo Gutiérrez, Juan Moreira. Con este personaje se crea el ‘drama gauchesco’⁸¹, donde el gaucho, que encarna el folclore y la tradición, ve cómo la modernización amenaza su estilo de vida. Es aquel que ve la llegada del otro como ‘peligrosa’, ya que la novedad (lo distinto) choca con lo propio. Es una figura de resistencia, lo que provoca, en ocasiones, altercados (de hecho, la policía —el poder— se ve obligada a describir estas representaciones como ‘perniciosas’ y ‘sin moral’ [Castagnino 1969: 83-84]). Para encarnar al personaje, se buscó un actor criollo. Según cuenta José Podestá en sus memorias, cuando interrogaron a Gutiérrez por el perfil de un hipotético intérprete de su Moreira, dijo lo siguiente:

Para representar Moreira se necesitaría un hombre que fuera criollo, que supiera montar bien a caballo, que accionara, cantara, bailara y tocara la guitarra, y que sobre todo supiera manejar bien un facón; en fin, un «gaucho»; y en esta compañía de

⁸¹ Según la descripción de Luis Ordaz, fue una etapa poco importante por la visible similitud de todas estas obras entre ellas. Fue, no obstante, relevante porque permitió un desarrollo teatral y artístico: «Los artistas circenses [...] fueron convirtiéndose en verdaderos intérpretes dramáticos» (Ordaz 1962: 18). Del mismo modo, y refiriéndose específicamente al circo, Livio Ponce consideró que fue «una verdadera escuela de arte» (1971: 15) en el sentido de las variadas actividades que se llevaban a cabo (la construcción del escenario, el aprendizaje musical, los movimientos acrobáticos...). Tanto el circo como el teatro popular permiten que florezcan nuevos escenarios artísticos, perceptible, como acabamos de ver, en la preparación y ejecución de estas funciones.

extranjeros no hay ninguno que posea esas cualidades tan necesarias para representar al héroe (Podestá 1930: 42).

Aunque Podestá utilice el recurso de la cita, es difícil de creer que estas fueron las palabras literales (si es que las llegó a pronunciar) de Gutiérrez (en parte porque, durante esta conversación, José Podestá ni siquiera se encontraba presente). No obstante, sean o no estas palabras más o menos exactas, sí nos revelan que, para interpretar a Moreira, se requería de unas habilidades concretas; totalmente acorde con la variada formación escénica de los artistas de circo. Su éxito, en cualquier caso, no se debe solo a las piruetas circenses, sino, sobre todo, a la recepción por parte de los espectadores. Como dice Castagnino (1969), el gaucho es la clave para entender el éxito del circo criollo: la publicación del *Martín Fierro* (tanto la primera como la segunda parte), los poemas de Ascasubi o Estanislao del Campo y los folletines de Gutiérrez son ejemplos de la predisposición hacia este personaje (Castagnino 1969: 71). Si Castagnino indicaba que el público que asistía al circo se reconocía en las piruetas imposibles (veía en los saltos y doma del caballo actividades que, de otro modo, realizaba [31]), no es descabellado suponer que, en las funciones de *Juan Moreira* ocurriera lo mismo. Es un personaje con el que resulta fácil empatizar y hacer propios los problemas y dificultades contra los que se enfrenta. Poco a poco, esta segunda parte del circo irá cobrando mayor importancia, pero, en un inicio, forma un extraño mestizaje con los números de la primera parte. Desde el circo, entonces, llegan representaciones teatrales populares: se crea un nuevo género, «híbrido de teatro y circo» (Castagnino 1969: 78). Desde las carpas itinerantes, se dramatiza a unos personajes que mezclan lo circense con el teatro; que utilizan tanto el caballo como la dramatización (Golluscio 1984: 147). *Juan Moreira*, en lugar de invalidar el circo, «no desplaza los números circenses sino que los asimila» (Marco 1974: 39). Los hermanos Podestá deciden emular la fórmula de *Juan Moreira*, pero sus nuevas obras serán un mero calco de la primera (Marco 1974: 40).

Sin embargo, mientras las ciudades crecen, el gaucho desaparece y los Podestá se establecen, de forma fija, en el teatro Apolo⁸² (Castagnino [1969: 83-84] y Golluscio

⁸² «En el Apolo actuamos desde el 6 de Abril de 1901 al 15 de Diciembre de 1908 o sean 7 años, 8 meses y 10 días.

Estrenamos 249 obras.

Dimos 3249 representaciones.

Se efectuaron 157 beneficios para sociedades, autores, artistas, gentes de teatro, etc. [...].

Y como es verdad que en el circo criollo, de nuestra fundación, fue donde nació el drama gauchesco y tuvo así una pista por cuna y una modesta carpa de lona por dosel, no es menos cierto que en el Apolo fue

[1984: 147-148]). En la nueva ciudad —que es también la de los inmigrantes— el espectáculo popular que toma la delantera es el teatro breve: el «género chico» español. La brevedad de las representaciones permite disponer de un «teatro por horas», lo que dará lugar a funciones asequibles tanto por su duración como por su precio popular. El público que asiste no es solo el que visitaba las carpas circenses y los dramas gauchescos, sino que una incipiente clase media se verá llamada por estas obras (Golluscio [1984]: 148). Aunque el marco pueda ser el mismo, el contenido difiere del español: hay un interés en retratar las dificultades sociales y económicas propias. Falta, dice Dauster (1996), un teatro serio que hable de la situación argentina (557). Quizás sea por esa conciencia nacional —o, más bien, ese reflejo de la realidad inmediata— por la que cada vez hay más espectadores. En la última década del siglo XIX estas funciones populares amplían su público al incorporar un sector que, hasta entonces, solo parecía preocuparse por el «teatro culto» (Ordaz 1963: 5). Nace el sainete criollo: la interiorización, no solo del circo y el género chico, sino de todas las transformaciones sociales que acompañaban al país.

El sainete criollo, por otro lado, tampoco es un género estático. Como la realidad política, crecerá e intentará dar cuenta de ello en la comprensión de lo dramático y lo cómico. Muchos críticos coinciden en señalar en el sainete criollo una secuenciación que concluye, en su última forma, con el grotesco criollo. Osvaldo Pellettieri (2008), en su meticuloso estudio, distingue entre sainete festivo, sainete tragicómico y grotesco criollo. La clasificación de Jorge Dubatti (2012) es mucho más amplia (sainete cómico, sainete cómico-melodramático, sainete tragicómico, sainete «agrotescado» y grotesco criollo), pero, en rigor, no se distingue excesivamente de la de Pellettieri. Vemos, entonces, una clara gradación que va desde la promoción de lo cómico y distendido hacia la elaboración de lo trágico y lo terrible. Asimismo, parte de la dificultad de definir el grotesco criollo y acotar las obras que lo integran, nace de las propuestas dispares que la crítica ha elaborado en su intento de clasificar, no solo el grotesco criollo, sino también el sainete. La principal consecuencia que se deriva de esta situación es que cada autor trabaja con un corpus distinto, provocando enorme confusión por la nula continuidad que existe, en ocasiones, entre los distintos trabajos. Una de las causas de esta situación la encontramos en la inexistencia de la

donde lo mecieron cariñosamente y le prestaron los mayores cuidados, transformándolo paulatinamente hasta elevarlo al grado de progreso en el que hoy se halla» (Podestá 1930: 197).

denominación como grotesco criollo por parte de sus contemporáneos. Sí que es cierto que Armando Discépolo emplea la palabra «grotesco» en relación con sus obras (y así titula, de hecho, *Mateo*), pero muy posiblemente no sea consciente (como tampoco el público) de estar escribiendo algo muy distinto a los demás sainetes (Pellettieri [2008]).

Según la propuesta de Pellettieri (2008), cuya sistematización nosotros seguimos, el grotesco criollo comprende solo cinco obras. Todas ellas fueron escritas por Armando Discépolo y cabe distinguir entre grotesco asainetado (*Mateo*), grotesco canónico (*El organito* y *Stefano*) y grotesco introspectivo (*Relojero* y *Cremona*). Pellettieri inicia su libro defendiendo su acercamiento a través de la estética de la recepción, lo que le permitirá entender tanto el desarrollo histórico como rebuscar en el sainete el intertexto para la escena teatral de los 60 (Cossa). Según propone, el sainete va emergiendo a lo largo de la historia teatral argentina, ya sea mediante la criollización del género español, el reflejo de la realidad social en el grotesco criollo o el uso de elementos concretos como diálogo e intertexto.

Nosotros definimos el grotesco criollo como un género teatral propio del Río de la Plata que se caracteriza por mezclar elementos dramáticos y cómicos. Desde un punto de vista literario, es una variación del sainete criollo, que había arraigado con fuerza en Argentina (al igual que su contraparte española, consisten en representaciones teatrales populares que provocan una risa jocosa e inocente), de la dramatización y filiación popular presente el circo criollo del XIX y de la recepción y representación del teatro italiano (especialmente de Luigi Pirandello y Luigi Chiarelli). Desde un punto de vista histórico, el grotesco criollo tematiza las dificultades socioeconómicas del país a principios del siglo XX. No es sorprendente, entonces, que las representaciones festivas del sainete cambien y se tiña la escena de elementos más oscuros y pesimistas; totalmente acorde con la realidad política. De hecho, David Viñas (1969) dijo que el grotesco criollo era consecuencia de los desajustes acaecidos en el intento de consolidación del proyecto liberal argentino. La política de apertura de fronteras de finales del XIX, que pretendía consolidar el país como un foco de atracción extranjera en aras de modernización, terminó seduciendo a unos inmigrantes que llegaron buscando aquellas oportunidades que no encontraban en sus países de origen. Las ciudades crecieron, pero lo hicieron bajo realidades económicas antagónicas que limitaron las posibilidades de muchos ciudadanos y obligaron a muchas familias a vivir

en conventillos. El país se transformaba, pero la frustración de las clases medias era palpable (la reforma universitaria de Yrigoyen y la represión en un gobierno, en principio modernizador, que ocasionó la llegada del conservadurismo de Alvear).

La novedad del grotesco criollo, más allá de ser el paso lógico del sainete debido a la propia evolución del género teatral, se describe con gran precisión en *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. En las primeras páginas, David Viñas contrapone distintas imágenes que, abarcando lo temático, lo simbólico y el estilo; consiguen separar sainete y grotesco criollo. A grandes rasgos, mientras el sainete expande y celebra, el grotesco contrae e individualiza. Más que dilatarse, se comprime. En la misma relación simbólica, ya observamos anteriormente que el grotesco podía relacionarse con el descenso: ‘abajo’ hay las grutas de la *Domus Aurea*, pero allí también encontramos el infierno. En el caso del grotesco criollo, será un mundo en el que, más que la textura social, importa la huella y la ambivalencia de la sombra. Eso no significa, como precisa Viñas, que el grotesco de Discépolo deba desvincularse del sainete (al que va y vuelve constantemente en su obra [26]). A nuestro juicio, el principal eje de diferencia entre ambos es el diálogo que se construye entre lo cómico y lo trágico: de la fiesta se pasa a lo perturbador. El cambio ya se observa en las obras tragicómicas, donde se produce una alternancia entre los dos elementos constitutivos. Por el contrario, en el grotesco criollo hay la unión de ambos y es imposible separarlos: los elementos humorísticos se mezclan con los trágicos. Un ejemplo lo vemos en el final de *Mateo*, donde Miguel, consciente de la llegada de la policía, y en un intento de disimular y construir una normalidad para fingir su inocencia, empieza a tocar el acordeón y le pide a su mujer que baile. Los policías solo llegarán a entrar en escena al final de la obra, pero Miguel cree que, cada vez que alguien llama o entra por la puerta, son ellos quienes llegan. Carmen, que no sabe muy bien qué está ocurriendo, obedece y, poco a poco, empieza a deducir que, la noche anterior, su marido participó en un robo para poder tener dinero con el que alimentar a la familia. El espectáculo festivo —la danza— se lleva a cabo con aflicción y desconcierto —las lágrimas y el desconocimiento de lo ocurrido—:

DOÑA CARMEN. — ¿Qué hace?... (*Golpean en el foro.*)

MIGUEL. — ¡No abra!... ¡Despista!... Despista... Baila.

DOÑA CARMEN. — Mequele...

MIGUEL. — ¡Baila!... Baila que voy en cana. (*Ella baila, las manos en las caderas; rígida.*)

DOÑA CARMEN. — Mequele... mira lo que me hace hacer...

MIGUEL. — Perdono, Cármen... Despista... Baila... Perdono... (Discépolo 1980: 41).

El baile queda interrumpido por la llegada de Carlos, el hijo. Al principio de la obra, el padre recrimina a sus hijos que ni trabajen ni aporten dinero, lo que le obligará, cargado de deudas, a tener que cometer una ilegalidad para salvar a la familia. No obstante, Carlos, al final de *Mateo*, revelará que ha empezado a trabajar. Es cierto que los veinte pesos que le entrega el hijo al padre no cubren los trescientos que Miguel le debe a Severino, pero se intuye que Carlos, como trabajador, empezaría a sacar a la familia de la miseria. Y he aquí la ironía: si Miguel justifica el robo (o el intento de este) debido a la situación económica asfixiante (en parte porque sus hijos no aportan nada a la economía familiar), cometerlo le hace perder su única fuente de ganancias (su caballo Mateo) y descubrir, a la mañana siguiente, que aquello que aborrece es lo que le podría haber salvado. Como sabemos desde el principio, Miguel es cochero y ve a los chóferes como responsables de sus nulos beneficios económicos: «Ante de hacerme chofere — que son lo que me han quitado el pane de la boca — ¡me hago ladrón!» (Discépolo 1980: 17). El hijo, que descarta ser cochero para no vivir en la mísera situación del padre, elegirá ser chófer. Esto es un claro síntoma de modernización que se acentúa por el hecho de que Carlos desplace a Miguel y se erija como nuevo eje vertebrador de la familia. Lo tradicional se difumina y es lo moderno, que había acabado con la fortuna familiar, lo que encarna las nuevas esperanzas de salir de la marginalidad. Lo viejo se hace a un lado («Cada rendija así; la capota como una espumadera. Yo no subía ni desmayao» [Discépolo 1980: 18]) y lo nuevo —la juventud— lo sustituye («¡Papá, yo traigo plata!» [Discépolo 1980: 42]). Y, como rasgo de este grotesco, la esperanza de un futuro mejor (Carlos) y la constatación del fracaso de la familia (la detención) se mezclan. Lo que debería ser una buena noticia, se difumina con la detención del padre. La llegada de la policía —lo serio, el castigo, el orden— se entrecruza con la fiesta —el baile, la diversión, lo popular—. Y lo más importante: ambas cosas suceden a la vez. En síntesis, el grotesco criollo une discursos excluyentes, algo que ya empezaba a intuirse en el sainete tragicómico (Vacarezza y Pacheco).

El desarrollo de la tonalidad tragicómica y/o grotesca es muy posible que tenga que ver con el teatro italiano, especialmente por la tematización del fracaso. A algunos críticos, que han ahondado en esta relación, se les ha criticado que no tuvieron en cuenta el camino del sainete y que presentaron el grotesco criollo casi como una transposición del teatro europeo. Pellettieri no era partidario, por ejemplo, de que Ángela Blanco Amores de Pagella considerara que el grotesco criollo surgiera del europeo —y no, como sostiene él, como una evolución del sainete y la recepción de Discépolo del teatro de Pirandello—. Si bien es cierto que la autora —que es una de las primeras críticas en hablar del grotesco criollo y de Discépolo— estudia con profundidad la relación del grotesco criollo y el teatro italiano, no queda tan claro que este vínculo (o esta variación europea en el Río de la Plata) quede del todo expresada en sus artículos. Amores de Pagella es muy consciente de que al grotesco criollo se llega a través del sainete (1961: 174), así como de los rasgos y dificultades populares de las obras argentinas en pos de los argumentos ontológicos italianos. Sería más preciso indicar que Pagella, que estudia la evolución de los fenómenos populares, ve su materialización teatral como parte de un programa global de modernización. Esto no invalida, en ningún caso, que entienda que se llega a través de una forma popular. Lo que sí dificulta su análisis, como destaca Kaiser-Lenoir (1977), es que no entienda el grotesco como la unión y tensión de contrarios, sino que afirme que surge de uno de los dos extremos. En tanto que Pagella se ocupa de la aparición de lo social, donde quizás se vea mejor la diferenciación entre la propuesta criolla y la italiana sea en el texto de Trastoy (1999). Su análisis señala el foco a lo migratorio (frente al inmovilismo italiano), el desarraigo familiar (y no la infidelidad y/o el triángulo amoroso)⁸³, el fracaso que provoca la crisis moral (y no una crítica a la escala de valores) y la ambición y singularización de unos personajes que

⁸³ La variación temática del conflicto social criollo en detrimento del argumento amoroso en la comedia italiana es, a nuestro juicio, la diferencia más visible entre ambas composiciones. Uno de los ejemplos que los críticos utilizan para hablar de la presencia del teatro italiano en el criollo es *La máscara y el rostro* (1916) de Luigi Chiarelli. El argumento de la obra es sencillo: el Conde Paolo asegura, frente a un grupo de amigos, que, si su mujer le fuera infiel, la mataría. Esa misma noche descubre que Savina, su esposa, le engaña. Como que no consigue matarla, la obliga a escapar y finge su asesinato. Al final de la obra, su mujer regresará y conseguirán reconciliarse. El título de la obra hace referencia a los constantes engaños de los demás personajes, incapaces de contarles la verdad. Se engañan constantemente y se preocupan más por cómo reaccionarán sus compañeros que por aquello que realmente hacen. Casi todos los personajes de la obra engañan a otro en el terreno sexual/amoroso, con lo que la ‘traición’ de Savina no es la única que encontramos en la obra. Por el contrario, los grotescos criollos de Discépolo, que no se preocupan por estas infidelidades o triángulos amorosos, construyen un argumento totalmente distinto. Sin embargo, sí que encontramos este juego de apariencias y engaños para sostener el núcleo familiar y construir, aunque sea a través de una mentira, una aparente situación de estabilidad.

buscan dinero y voz (210). Hablamos, entonces, de un teatro más arraigado a lo social como consecuencia del momento histórico.

Además de la caracterización criolla en comparación con el teatro italiano, uno de los aspectos más interesantes que observa Pagella es cómo, en el grotesco criollo, se lleva a cabo una degradación de los órdenes sociales vigentes. El más visible, y que caracteriza todas estas obras, es la familia. Este es un punto de enlace con *El grotesco criollo: estilo teatral de una época* de Claudia Kaiser-Lenoir. Junto con los estudios de Pellettieri y Viñas, la obra de Kaiser-Lenoir conforma la base de toda investigación del grotesco criollo. Si bien su análisis del teatro europeo no es de gran interés, tal y como se demuestra en la superficialidad descriptiva del esperpento de Valle-Inclán (aunque sí separa, con precisión, el teatro italiano y el argentino), sí es de mayor utilidad su aproximación al sainete. Entiende el grotesco criollo como su forma problematizada (45) —lo cual es una clara respuesta a Viñas, que lo entendía como la interiorización del sainete— y articula un cambio de mirada para ejemplificar sendas representaciones. El sainete, dice, idealizaría las clases bajas (mirada exógena [47]); el grotesco, por su parte, desmontaría este mito y mostraría la realidad social alienante (mirada interna [47]).

Parte del análisis de Kaiser-Lenoir (que además de las obras de Discépolo estudia *Narcisa Garay, mujer para llorar* de Juan Carlos Ghiano) se sustenta en el discurso social y, por la manera de enfocar la transgresión grotesca, el libro se acerca, en algunos puntos, al de Wolfgang Kayser. Según vimos, el autor alemán definía el grotesco por la aparición de unas fuerzas demoníacas del más allá que invadían nuestro mundo. Eran unas fuerzas desconocidas que nos atacaban sin ninguna razón más allá de su naturaleza opresora y desordenada. Si bien es cierto que entonces es posible seguir con un análisis freudiano por la emergencia de lo siniestro (Steig [1970]), en el libro de Kaiser-Lenoir no es descartable la lectura marxista. Su definición se ajusta muy bien a la idea de enfrentamiento (o, más bien, ‘resistencia’), ya que la autora interpreta esta disposición social como el «orden oficial alienante e injusto» (Kaiser-Lenoir 1977: 9). Este ‘orden social’, que casi podríamos entender como el poder estatal y/o las elites económicas, es el encargado de aniquilar (alienar) a los individuos que intentan salir de su situación de miseria. Desde los conventillos, a todos estos personajes se les permite soñar y creer en un futuro mejor; pero, al final, se les impone una dosis de realidad y deben abandonar

sus esperanzas. El esquema de estas obras es siempre el mismo: la miseria económica afecta a una familia que pondrá todas sus esperanzas en una última acción (el encuentro con Pastore, el trato con Felipe, un robo...) que, a su vez, revelará la miseria de su situación al hacer inevitable el fracaso (descubrir por qué han echado a Stefano de la orquesta, el discurso de Nicolás a Saverio, la llegada de la policía...). En rigor, esta forma de ‘descubrir la verdad’ es la caída de la máscara de la que habla Pellettieri (2008).

Dentro de esta fuerza arrolladora estatal que invalida a los individuos, hay un elemento que se tematiza tanto en los grotescos criollos como en las obras colindantes: el fracaso. Pagella (1983: 23) utiliza al mismo Stéfano para indicarlo: el fracaso es parte de la conflictividad social latente y el individuo es el causante de la imposibilidad del colectivo (toda la familia, al poner sus esperanzas en su proyecto musical, se arrastra por la marginalidad cuando Stéfano no puede componer la obra prometida). Es análogo a lo estudiado por Kaiser-Lenoir: «El fracaso se constituye entonces como evidencia de la imposibilidad de funcionar humanamente dentro de lo social» (1977: 10-11). Los fracasados son aquellos que no se han integrado en el orden oficial; aquellos que, pese a buscar formar parte de ese entorno, son rechazados y alienados. Stéfano —y toda su familia— quiere riquezas. Anhela ser un músico destacado, pero, después de tantos años de trabajo, es expulsado de la orquesta y reemplazado por su alumno. Pese a querer esa conjunción —ese orden, esa tranquilidad—, uno termina siendo apartado. Pese a haberlo dado todo por la música, no ha conseguido ningún éxito. Y al final, como no puede ser de otro modo, muere solo y animalizado.

La constatación del fracaso tiende a aparecer antes de la conclusión de la historia. Por su fortuna inevitable, hace que uno se pregunte si existen ciertas premisas casi deterministas (imposibilidad de ascenso social, condena por la situación económica previa, negativa de las capacidades propias como eje de valía o distinción...). Viñas indicaba que los personajes, más que encerrarse ellos mismos, han sido encerrados (126). No existe salvación. Justo por ese castigo anticipado, el efecto de lo grotesco es más visible: «El hombre queda rebajado a fantoche que gesticula ridículamente su dolor» (Monner Sans: 51). Si repasamos los elementos descritos por Monner Sans, esquematizaremos, con precisión, un entorno social del que no es posible salir. ‘Rebajar a fantoche’ implica que los personajes —o el espectador— toma consciencia de que, si

bien antes creía tener cierto estatus o conocimiento, ahora no es más que un muñeco de trapo guiado por el anhelo de pertenecer (y por ello, en ocasiones, emulan) a las clases altas (Stefano reconociendo su condición, pero también Saverio dándose cuenta de su fracaso en la formación y enseñanzas a sus hijos). De hecho, para Bajtín, rebajar era uno de los actos con mayor incidencia en el carnaval: llevar lo alto a lo bajo; convertir lo serio en lo cómico. De ahí que la segunda parte de la cita de Monner Sans sea tan relevante: ‘gesticular ridículamente el dolor’. Hay, en los grotescos criollos, una ‘discusión final’ que recupera la situación inicial de desgracia. Muestra que ha sido imposible la solución e ironiza con una hipotética salvación con la que se fantasea. Stéfano discute con su mujer y muere imitando a un animal, pero antes quedó claro que no tiene ninguna posibilidad de permanecer en el mundo de la música (ni en la creación de su partitura ni en la orquesta). Todo se vuelve más ridículo porque es inevitable (de ahí que César Aira [2001] hablara de la crueldad como elemento constitutivo [183]).

Eva Golluscio (2003) vinculó con acierto el grotesco criollo —así como sus plasmaciones posteriores— con la cueva (algo que ya señaló Viñas; especialmente por el simbolismo que ocupaba. En su intento de asociar el grotesco criollo con los grotescos, Golluscio (2003) inició su breve artículo manifestando el interés en separar objeto y denominación (17), lo cual le llevó a observar el grotesco criollo y la evolución del grotesco ornamental por separado. Solo tras vincular ambas expresiones con sus antecedentes (en el caso del género teatral, con el circo y el sainete criollo), llega a la conclusión de que grotesco, como sustantivo y no como adjetivo (19), reinterpreta la ornamentación hallada en la *Domus Aurea*. Así, aunque en un principio parezca que quiera aislar el objeto y la terminología, lo cierto es que se terminan encontrando. La máxima representación de eso lo vemos, por ejemplo, cuando Golluscio (2003) se da cuenta del valor de la ‘cueva’ que se adopta en el escenario teatral (esto es, la predilección por espacios interiores [Ordaz 1984: 44-45]) o en la dominación híbrida de algunos personajes discepolianos. Algunos ejemplos que incluye es la descripción de la habitación de la Nona (*La nona*) como ‘cueva’ (si bien es cierto que el espacio no aparece en la obra, es desde allí desde donde emerge el ‘monstruo’) o la muerte de Stefano emulando a una cabra. De este modo, además de los cuerpos (desproporción, desequilibrio...) y la reinterpretación espacial (falta de luz, lugar sepulcral...), otros rasgos que asocia con el grotesco criollo es el contraste entre lo dicho y lo que permanece oculto (de gran valor en épocas políticamente convulsas), la mezcla (las

lenguas) y el gesto y actuación del propio actor (un rasgo heredado del mismo sainete criollo).

Golluscio (2003) nos permite entender el grotesco criollo a partir de su dimensión más ‘oscura’ (lo no dicho, los silencios, la incompreensión, la mezcla heterogénea...). Sin embargo, es esencial que recordemos que su efecto solo es posible si entra en conjunción con lo humorístico. Pellettieri considera que la risa es un medio para alcanzar lo serio (2008: 173) y que se constituiría a través de la ‘caricatura patética’ (178). Cree que esta unión de lo cómico y lo patético debe permanecer hasta el final, pues su superación o disolución implicaría el fin de lo grotesco: «El público no sabe si reír o llorar por lo que está pasando» (178). Algunos de los rasgos con los que caracteriza al género son muy relevantes: la unión de contrarios (la caricatura patética que debe estar presente hasta el final [178]), el idiolecto y la polifonía (178-179), la deformación (o ausencia) de las tesis realistas (al no creer que el mundo irá a mejor, se ignora la ‘enseñanza social’. No hay lectura moral [181-185]), la fealdad y la ambigüedad (184), la caída de las estructuras tradicionales (187) o la vaporosidad (la imposibilidad de constatar el propio fracaso, la torpeza... [187]). Son características análogas a las presentadas por Pagella (1961): la temática orbita en un núcleo familiar en crisis; el lenguaje y la gestualidad acentúan el componente humorístico (la situación/contexto, por ende, es dramática); el final trágico; y la proximidad con el sainete criollo, donde, en lugar de fusionar lo cómico y lo terrible (grotesco), se alternan (174). Las normas, afirma Pellettieri, son cambiantes porque el género fue variando rápidamente (181).

La crítica subraya la unión de lo trágico y lo cómico como característica fundamental tanto del teatro de Pirandello como del grotesco criollo (Pellettieri [2008: 199], Ordaz 1984: 43, Pagella [1983: 20]...). Ello permitiría su diferenciación de otras propuestas, lo que ha permitido que Pellettieri negara la existencia del neogrotesco y considerara que la obra de autores como Roberto Cossa o Eduardo Rovner quedaría emparentada con el sainete (199). Luis Ordaz prefiere hablar de «nuevo grotesco» y dice que solo tiene en común con Discépolo la voluntad de mostrar un ‘ser en conflicto’ (1984: 79). Su emergencia «aprovecha las rupturas logradas por el teatro de la vanguardia universal y utiliza recursos de la dramática del “absurdo”, en los distintos niveles de lo satírico y el humor» (79). Al utilizar lo tragicómico, a decir de Pellettieri, se alterna tragedia y

comedia (y no se unen, como ocurriría con el grotesco). Si nos fijamos en *La nona* de Roberto Cossa (Romano y Pellettieri), podremos ver, de modo muy gráfico, esta afirmación. Carmelo, a lo largo de la obra, es el encargado de revelar y subrayar la miseria económica de la familia por culpa del hambre insaciable de la abuela. Cuenta que ha tenido que vender su taxi, el puesto en la feria y los muebles; hipotecar la casa, pedir un préstamo y abandonar sus sueños de expansión comercial. Por el contrario, mientras relata todas estas desventuras a Chicho para convencerle de que aporte dinero en el seno familiar, el hermano idea una serie de proyectos para evitar trabajar: prostituir a la nona (que entonces ya tiene cien años), casarla con don Francisco, abandonarla, matarla... Su discurso es un contrapunto de Carmelo: mientras uno subraya los elementos trágicos (la penuria familiar), el otro, también por desesperación, propone soluciones absurdas (y cómicas). Se produce una alternancia, como indicaba Pellettieri al negar el neogrotesco. Es algo que se aprecia a lo largo de la obra:

CARMELO.– Toda una vida de trabajo...

(La Nona golpea el borde del vaso y Carmelo le sirve vino.)

CARMELO.– ¡Una vida!, ¿me oís? Levantándome a las cuatro de la mañana... Dieciséis horas por día de trabajo, ¿para qué? ¿Eh? ¿Para qué? ¡Para esto!

NONA.– Salamín.

(Carmelo, siempre violentamente y sin dejar de hablar, corta un salamín de una tira, lo tajea y luego sirve a la Nona.)

CARMELO.– Todo este esfuerzo, ¿para qué? Decime. Para tener que empezar de nuevo de ayudante del pescadero.

CHICHO.– (*Con cierto alivio.*) Ah... conseguiste algo.

NONA.– Ajise.

(Carmelo saca un ají de la bolsa de la verdura y se lo tiende a la Nona.)

CARMELO.– Ayudante de un mocoso que no sabe ni limpiarse los mocos.

(La Nona le tiende el ají a Carmelo.)

NONA.– Ponéle aco picadito, Carmelo (Cossa 1977: 115-166).

Como vemos, en la escena se llevan a cabo dos acciones. Por un lado, Carmelo habla con la familia de su situación y de las dificultades a las que tiene que hacer frente. Por el otro, la abuela, que solo piensa en la comida, exige que se le llene el plato. Son dos acciones que se alternan, dos imágenes separadas: la de la desgracia (la tragedia) y la de la comida (la comedia). Los diálogos no se encuentran. De este modo, sostenemos que, a pesar de que sí se introducen elementos grotescos y carnavalescos en *La nona* de

Roberto Cossa (así como queda claro el intertexto con el sainete), es difícil que podamos definirla como grotesca. Coincidimos con Pellettieri al excluirla de esta denominación en tanto que no se lleva a cabo una de las máximas del grotesco como es la hibridez de contrarios (la indivisibilidad de excluyentes y la imagen en constante construcción). Aunque para Pellettieri lo importante de estas obras sea el resurgir del sainete, es clara la fuerza que ejerce el grotesco criollo en estas obras ‘neogrotescas’. Ilena Azor Hernández (1994) es consciente de las diferencias entre ambas propuestas, principalmente en tanto que la forma, contenido y recepción no son las mismas; pero señala que sí coinciden en ser discursos degradantes frente a la distorsión social. Se emparentan, entonces, más que en las formas, en la necesidad de su uso y en el hecho de que el modelo equiparable, por asociación, sea el del grotesco (115).

En resumen, es posible caracterizar el grotesco criollo a partir del mestizaje de dos reacciones contradictorias; notar su aparición como evolución del sainete criollo (que deriva del sainete español y el género chico); vincularlo a la inmigración tanto por su tematización del fracaso como por la mezcla heterogénea (las lenguas y las jergas, cuya deformación es posible gracias a la presencia de los inmigrantes italianos [Aira 2001: 184]); ver su proximidad con lo popular (Marial, aunque manejaba otro corpus literario, lo definió como «un teatro de sencilla y popular comunicación» [1984: 102]); explicar su auge de acuerdo con la situación politicosocial y la voluntad de ensalzar lo oculto/prohibido; distinguirlo del teatro italiano por el desenlace fatal, la disolución de núcleos familiares, el anclaje económico y el vínculo con lo popular; y, finalmente, asociarlo a las formas grutescas de la cueva y los ornamentos híbridos. Tres son los elementos, además, con los que creemos poder resumir el grotesco criollo: la disolución social (la negatividad del porvenir, la ficción del presente y la degradación), los movimientos deformados y exagerados (la incompreensión, el patetismo y la parodia) y la unión de los elementos trágicos y cómicos (la ausencia de moralidad, la comunión de opuestos y la destrucción del personaje). Queda claro, y así lo vimos con la descripción y expresión social desde la literatura, que el grotesco puede vincularse potencialmente con la política. En épocas de represión, tiene sentido que cierto panorama literario, contrario a la línea oficial, proponga lecturas grotescas para denunciar la situación. Sucede, sin embargo, lo mismo con la inmigración en la época de Discépolo: retrato de una situación determinada y afectaciones sociales. De este modo, más que entender que el grotesco se construye como alternativa, sostenemos que es siempre denuncia (degrada

el centro) mediante la llegada o valorización de los márgenes (lo marginal lo es tanto por el sistema socioeconómico como por el rechazo político). No es posible, en cualquier caso, hablar de un auge del grotesco en épocas políticas convulsas de acuerdo con la voluntad de un cambio social, sino que el grotesco emerge cuando hay una situación contradictoria en la sociedad (de la que la política puede ser causante, pero no único objeto). Tampoco parece lógico que en épocas convulsas el «grotesco social» tenga mayor aceptación que el «grotesco sobrenatural», ya que las condiciones de denuncia no son excluyentes de esta variante.

3. Roberto Arlt y el grotesco social

La literatura argentina fallece en 1942. La sentencia es de Emilio Renzi, que en *Respiración artificial* sugiere que con la muerte de Roberto Arlt «se terminó la literatura moderna en la Argentina» y que «lo que sigue es un páramo sombrío» (Piglia 1980: 129). Afirma que Jorge Luis Borges, al centrar el debate en la lengua y en la recepción europea, es un escritor que cierra la literatura argentina del siglo XIX. Roberto Arlt, por el contrario, personificaría al autor moderno por ser el creador de un nuevo camino: daría ‘inicio’ a la literatura argentina en el siglo XX. La sentencia no puede ser más provocadora y anacrónica, pero aleja —al menos en un primer momento— dos autores que en ocasiones han sido presentados como antagónicos⁸⁴. Separarlos, sin embargo, supone ignorar los nexos que podamos encontrar. En *Respiración artificial*, Ricardo Piglia habla de Borges como lector de Arlt al aludir a «El indigno»; uno de los cuentos que, en 1970, compone *El informe de Brodie*. Su trama remite al final de *El juguete rabioso*, ya que en ambas historias se produce una traición análoga. En el cuento de Borges, además, encontramos un policía que se llama Eald o Alt (el narrador no recuerda con exactitud su nombre), lo que es una referencia cristalina al escritor de *El juguete rabioso*. Sylvia Saítta, en «Jorge Luis Borges, lector de Roberto Arlt», mencionó ese cuento como un ‘homenaje’ a Arlt, pero encontró otros textos que manifestaban cuestiones similares. Saítta hizo hincapié en la polémica sobre la ‘lengua de los argentinos’ —tema que también se trata en *Respiración artificial*— y en las alusiones a Arlt en algunos de los ensayos de Borges. Allí habla de él como un creador, como un escritor moderno y como artífice en la formación de una lengua literaria (Saítta 2005).

⁸⁴ Noé Jitrik (1981), en un interesante análisis, consideró esta división como una «tendencia bastante generalizada» (112) y la tomó «con muchísima cautela» (113). Después de caracterizar sendas escrituras (tanto a nivel estilístico, lingüístico y sociológico), consideró que ambas líneas «no son eternas ni esenciales sino que hay épocas en las que predomina una sobre la otra» (113): el camino de Arlt emergería en momentos de apertura política como símbolo de la crítica (y renovación) social; el de Borges, al potenciar la imaginación como forma de evasión, aparecería en contextos políticos menos estables socialmente. Blas Matamoro (2000) señala esta división como un lugar común poco productivo (133) y propone diversas simetrías entre Arlt y Borges. Contrapone a los autodestructivos Otto Dietrich zur Linde («Deutsches Requiem» [*El Aleph*]) y el Astrólogo (134), comenta la dificultad de distinguir entre heroísmo traición en *El juguete rabioso* y en «Hombre de la esquina rosada» y «Tema del traidor y del héroe» (135) y señala la coincidencia en retratar una ciudad vacía desde la periferia (136-137). No busca tanto la filiación entre dos autores que entiende que son muy distintos, pero sí, al hablar de ‘vasos comunicantes’ (tal y como titula el artículo), señala unas mismas preocupaciones.

Autor polifacético, Arlt trabajó la novela, el cuento, la crónica, el teatro y ensayó, en ocasiones, textos híbridos (algunos de sus *aguafuertes*, por ejemplo, fueron escritos como una narración o como si se tratara de un diálogo dramático). Sus primeros pasos fueron entre los martinfierristas, pero acabó acercándose a Boedo. El caso de Arlt es revelador porque permite ver la vaporosidad de esta división, especialmente por no querer posicionarse en uno u otro lado («va de uno a otro grupo», resume Jitrik [1981: 109]). Arlt rechazó cualquier vínculo formal o adscripción a un grupo determinado. Tampoco Silvina Ocampo, veremos más adelante, pretende unirse a un espacio concreto, si bien es innegable, como ocurre con Arlt, que algunos de sus allegados sí son partícipes⁸⁵.

De Roberto Arlt es común decir que es iniciador de la literatura moderna argentina (Gregorich 1968: 149). Suya es, lo repiten los críticos, la primera novela urbana moderna (Amícola 1984: 13): *El juguete rabioso* (1926)⁸⁶. Cuatro años antes de su edición, en 1922 encontramos, en *Babel*, una redacción preliminar. Bajo el rótulo «Recuerdos del adolescente», se nos avisa que el fragmento que sigue es de una novela en preparación de la que no se adelanta ningún título (Arlt 1922: 152). Aunque este fragmento haya desaparecido en la edición final de *El juguete rabioso*, no deja de ser llamativo percibir algunas semejanzas con la novela que se publicará en 1926. En su

⁸⁵ Rose Corral (2000), al recordar que la crítica literaria ha tendido a ubicar a Arlt en el grupo Boedo (posición que se explica, en ocasiones, por afirmaciones hechas por el propio escritor), señala el error de intentar buscar una constancia estética en sus textos. Presuponer a Arlt en Boedo implica, según afirma en «Ficción y crónica en *Los siete locos y los lanzallamas*», que muchos busquen en sus obras un retrato del país; una suerte de descripción social que tematice todas las dificultades argentinas en 1930 (Corral 2000: 614). La elección de la crónica —con toda su relación con el periodismo— seguramente dificulte dicha separación; especialmente porque, para el lector contemporáneo, Arlt era autor de aguafuertes periodísticos. No hay que objetivar una coherencia en sus novelas, dice Corral: el periodismo se cruza con la ficción (615). Por eso, que la crítica presuponga tesis realistas («verosimilitud, transparencia del sentido, coherencia ideológica, homogeneidad de medios expresivos y de la enunciación» [Corral 2000: 614]) no hace más que dibujar el programa literario arltiano. Adolfo Prieto (1986), sin embargo, consciente de la «resistencia a integrarse en las actividades del grupo» (xiv), sí considera que esta extraña ubicación es la que permitió a Arlt «desengancharse» ideológicamente en sus primeros relatos (xiv).

⁸⁶ La crítica ha señalado la coincidencia de publicación, también en 1926, de *Don Segundo Sombra* de Güiraldes (Larra 1992: 65). Ambos textos suponen una suerte de cierre que Pezzoni (1984) segrega con gran acierto. Distingue, en ambas novelas, elementos como la elección lingüística (la variación de registro en Güiraldes y la superposición en Arlt [513]) y la esfera del orden social (comunidad en *Don Segundo Sombra* y transgresión arltiana [514-515]). Noé Jitrik (1965) estudió esta coincidencia en «1926, año decisivo para la narrativa argentina» y agregó, además de las novelas de Arlt y Güiraldes, *Zogoibi* de Enrique Larreta y *Los desterrados* de Horacio Quiroga (85). La coincidencia, prescindiendo de cálculos cabalísticos, la encuentra en el desarrollo social y literario de los años precedentes: «Cada uno de los cuatro autores dio satisfacción a alguna de ellas [a determinadas exigencias de la realidad que convivían en 1926 y que venían de antes] interpretando, de paso, estados de ánimo de sectores determinados de público, escribiendo, en suma, para lectores ansiosos por una respuesta que les diera tranquilidad, que los confirmara o bien que les abriera el camino para considerar con firmeza los riesgos que proponía la vida de su tiempo» (87).

segundo capítulo, la madre insta a Silvio a que busque trabajo; siendo este el mismo dilema con el que se inicia «Recuerdos del adolescente». En esta ocasión, trabajará como aprendiz de pintor y hojalatero, que son dos profesiones que jamás desempeñará Silvio. Con él comparte ciertos intereses científicos y lecturas (lee a Proudhon y a Bakunin y estudia la química de los explosivos) y padece alienación en la rutina del trabajo.

Aunque la técnica narrativa mostrará notables cambios cuando se publique *El juguete rabioso* (1926), en el fragmento ya se intuye el estilo que caracterizará las narraciones de Arlt. El fragmento formaría parte de su «prehistoria literaria» (tomando la denominación de Conrado Nalé Roxlo [1978: 86]), que se encontraba muy cerca de su conclusión⁸⁷. De este modo, para Rose Corral (2009), «Recuerdos del adolescente» es un valioso testimonio de la formación de una novela fundacional. Ante la ausencia de manuscritos, resulta de especial valor, señala, encontrarnos con este fragmento (Corral 2009: 238). Lo que a nosotros nos interesa de esta publicación es la pronta redacción de *El juguete rabioso* (1926). No es una novela ‘improvisada’, sino el resultado de un laborioso trabajo que cristalizó en 1926. Su título tentativo fue *Vida puerca*, tal y como vemos en los números 8 y 10 de *Proa*, donde se anuncia la próxima aparición del libro⁸⁸. Su publicación no fue sencilla. Elías Castelnuovo, así como otros editores⁸⁹,

⁸⁷ Nalé Roxlo seguramente se refiera, con esta «prehistoria literaria», a las composiciones poéticas y narrativas que ensayó Arlt durante su adolescencia (Nalé Roxlo 1978: 142). Cabría añadir, por supuesto, la edición del inhallable *El diario de un morfínomano* (1920) y, en 1921, el ensayo «Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires» (que se encuentra en el número 63 de *Tribuna libre*). Es difícil decir si «Recuerdos del adolescente» debe guardar alguna relación con *El diario de un morfínomano*, pero lo cierto es que el ensayo sobre las ciencias ocultas sí precede, como ya han informado algunos autores, el estilo narrativo de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* y el personaje del Astrólogo (Larra 1998: 45 y Corral 1992: 49-50).

Domingo-Luis Hernández considera que el período de formación de Arlt se encuentra comprendido, precisamente, entre los años 1918 (momento en que realiza sus primas composiciones literarias, mayormente poéticas [12]) y la publicación de *El juguete rabioso* en 1926 (14-15).

⁸⁸ En el número 10 aparece «El poeta parroquial» (Arlt 1925b: 34-39), un capítulo que no acabará integrando *El juguete rabioso* y donde se visita al reputado, y ficcional, poeta Alejandro Villac. En la novela encontramos la presencia de distintos referentes literarios (la literatura folletinesca del zapatero andaluz, el robo a la biblioteca o el trabajo de Silvio en la librería), pero nunca aparece un creador como Villac. Timoteo Souza sería el personaje más similar del entramado de la novela, aunque se dedica a las ciencias ocultas. En *El juguete rabioso*, Silvio le conoce y conversan con cortesía y, al final, Souza le promete un empleo a Silvio. Los dos son conocedores de los aspectos técnicos, como también el narrador de «El poeta parroquial» escribe prosa y Villac le promete su ayuda («Me alegro, me alegro... Si necesita alguna recomendación... Tráigame algo para leer...») [Arlt 1925b: 37]. Por el contrario, «El Rengo» (1925a), que aparece en el número 8 de *Proa* (28-35), es uno de los episodios más remarcables del cuarto capítulo de *El juguete rabioso*. No hay cambios significativos con su versión final, si bien es cierto que el capítulo es notablemente ampliado con otras tramas.

⁸⁹ Parece que incluso hubo espacio para la leyenda. En el número 22 de *Babel* (febrero de 1927), Samuel Glusberg se defendía de las afirmaciones de *Crítica* que le acusaban de haber propuesto a Arlt, junto a Elías Castelnuovo, de dedicarse a la venta de legumbres en lugar de a la escritura: «El señor Arlt me trajo

rechazó la novela en *Claridad*, pero con el empeño de Ricardo Güiraldes terminó editándose en 1926 en la editorial Latina. Su recepción fue, mayormente, positiva. Leónidas Barletta (1926), en el número 211 de *Nosotros*, indicaba que era «incuestionablemente una buena novela» (554) y subrayaba su realismo: «Los personajes de esta novela se mueven en su ambiente, respiran como nosotros el aire de nuestras calles y finalmente hablan del modo corriente ya que no son simples engendros librescos» (553). La novela recibe buenas reseñas incluso desde *Crítica* (Saítta [2000]: 102-103), donde Arlt trabajó como cronista policial antes de ir a *El Mundo*, pero en el número 130 de *Claridad* (febrero de 1927) se critica al diario por «exaltar lo más bajo de la sociedad» (4). Es una publicación inmoral, dicen, y en la nómina de autores señalados se encuentra Arlt: «El diario del pueblo se ha convertido, en poco tiempo, en el diario del hampa» (4). Se menciona a Arlt junto a otros autores, así que, más que ser una crítica concreta, se señala a *Crítica* como publicación⁹⁰.

su novela cuando ya estaba clausurado el tercer concurso literario de BABEL. Por eso no acepté presentarla a juicio de la Comisión formada por Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones y B. Sanin Cano. Y así se lo dije al mismo Arlt. Pero él quería conocer mi opinión y, por tratarse de un antiguo ‘compañero de bohemia’, me tomé el trabajo de leer su libro en el que, a decir verdad, hallé algunas cosas buenas para mi gusto: pero un exceso de pilongos adjetivos y muchas descripciones malogradas por la extensión. Con todo, Arlt sabe que si no lo encontré genial como sus amigos más inmediatos, fuí el único que le leyó todo el libro y el primero en publicarle un fragmento en BABEL, cuando todavía no estaba concluido. Mal puede decirse pues, que, coincidiendo con Elías Castelnuovo, le aconsejé a Arlt ‘la venta de legumbres’» (Glusberg 1927: 12).

⁹⁰ *Crítica* fue una publicación controvertida. Sylvia Saítta ha estudiado el período de 1913-1932 (que cubre la etapa que va desde su fundación hasta el retorno en su segunda época), analizando, magistralmente, la modernización del periodismo (tanto a nivel técnico, de tiraje y en la construcción de su propia imagen como diario), los métodos mediante los cuales dialoga con los lectores (al ser el representante, dice, del pueblo; haciéndolo partícipe de la publicación y buscando, cada vez más, nuevos. Esto también se desarrolla en el cuarto capítulo, donde se estudia la participación del periódico más allá de su estatuto de publicación; con especial atención a su actividad social y en la creación de distintos concursos), el diálogo entablado con las vanguardias (su recepción y, desde el periódico, su divulgación) y su masificación (esto es, las secciones de *Crítica*; demostrando que se intentan aglutinar distintos intereses y tipos de lector para que se sumen a la publicación; pero también, como ocurre con las vanguardias, en la inclusión de un discurso concreto a todos sus lectores). Sin duda, merecen los capítulos dedicados al intervencionismo político de *Crítica*, donde se ve con exactitud la participación de la publicación tanto en la formación de una opinión pública como en la creación de una agenda política; y la creación de un periodismo de sucesos, centrado en el «Buenos Aires menos visible» (Saítta 1998: 189) y en una crónica policial que acaba dialogando con las esferas ficcionales (Saítta 1998: 197). Esta es, justamente, la sección donde trabajó Roberto Arlt. *Crítica* no es solo un diario donde se anuncia y explica lo sucedido, sino una parte del engranaje de la creación de la noticia y lo noticiable. Los sucesos pasan a ser tanto una historia como una información, formándose un extraño cruce periodístico: «Es usual que los suicidas, antes de matarse, envíen cartas al diario informando los motivos de su resolución [...]. También es usual la existencia de avisos telefónicos de futuros suicidas que anuncian al diario su decisión. Los cronistas rápidamente acuden al llamado y, luego de salvar a la “víctima”, reconstruyen con fotografías los distintos pasos del “salvataje” realizado [...]. Desde esta sección, entonces, *Crítica* logra una eficaz forma de interrelación a sus lectores al incorporarlos en su tarea cotidiana. El lector llama al diario para denunciar hechos delictivos en lugar de avisar a la policía, y el diario los convierte en colaboradores que, como los cronistas, envían sus hipótesis» (Saítta 1998: 207-208). *Crítica* es un diario con «avidez por la información» (Saítta 1998: 161) cuyo objetivo final es la

Las relaciones eran tan tensas que *Claridad* abrió en portada en el siguiente número, el 131 (marzo de 1927), denunciando una agresión por parte de algunos integrantes de *Crítica*. Decidieron volver a publicar el texto de la discordia con el provocador titular «Para que nos asalten otra vez» (27). Con cierta victimización («El hecho es que a ‘Crítica’, diario sedicente liberal, le molesta que la pequeña CLARIDAD esté atenta y vigilante y no deje pasar ninguno de sus errores sin la consabida reprimenda» [5]) cargaron con graves acusaciones contra el diario de Natalio Botana. El clima era hostil⁹¹. Pese a eso, Roberto Arlt terminó editando sus libros en *Claridad* y acercándose a ese círculo que tan rápido parecía haberle rechazado. Al principio se le acusó de escritor indecente, pero con los años se le rescata y se reeditan sus obras.

En su número 238 (14 de noviembre de 1931), *Claridad* abre en portada con una foto suya y se anuncia una «cena de camaradería» (49) en honor a Castelnuovo (recién regresado de su viaje a Alemania y Rusia [19]) y Arlt (por la publicación de *Los lanzallamas*). Esa portada, de algún modo, simboliza una recepción que dista de ser de rechazo. Es algo que ya vemos en números anteriores: Arlt adelanta fragmentos de sus publicaciones (como es el caso de «El bloque de oro» de *Los lanzallamas* en el número 222 [10 de enero de 1931]), las críticas son más seductoras (a propósito de la publicación de *Cuentistas argentinos de hoy*, en el número 184 [8 de junio de 1929], Ramón Doll repasa los cuentos que integran el volumen. Entre ellos, «El humillado» de Arlt⁹² [11]) o aparece publicidad de sus textos en la revista (en el número 238 [14 de noviembre de 1931] ya se señala la edición de la novela). Nos resulta de gran interés una nota publicada en el número 226 de *Claridad* (14 de marzo de 1931), donde Armandi Stiro relata su experiencia de lectura de *Los siete locos*:

publicación para captar un público cada vez mayor de lectores y ser agente indispensable de la realidad social, política y cultural.

⁹¹ «El 24 del mes pasado, redactores del diario “Crítica” agredieron a nuestro director, Antonio Zamora.

De buena fuente sabemos que se proponían incendiar nuestra casa; pero esto no pasó del proyecto.

Uno de ‘los hermanos Karamazoff’, Enrique González Tuñón llevó al malo Carlos de la Púa, el mismo que descubrió que una Citroën se parece ‘a un Biden estilizado’ (sic). Armado éste de una piña americana, le amagó un golpe a Zamora y la cosa no pasó a mayores porque cayó un vigilante. El bardo de La Púa fue preso; pero gracias a la intervención de Botana recuperó su libertad.

González Tuñón dijo en comisaría que él era un hombre enfermo (se olvidó de decir que era cobarde) y que por eso había contratado al malo para que lo vengase» (*Claridad*, número 131 [marzo 1927]: 1).

⁹² «Por lo que he leído de Arlt y por este cuento, lo creo un espíritu tan fino, flexible e intuitivo como para instalarse en cualquier conciencia humana, en la más ríspida, en la más hermética y estereotipar, psicólogo y taquígrafo a la vez, todo lo sutil, lo fugitivo y ondulante, racional o alógico que fluye de una conciencia» (Doll 1929: 11).

Confieso humildemente que cuando leí por primera vez 'Los 7 locos' no pasé de la página 20; tan cansadora, tan dostoyewskyana, tan endiabladamente psicologizante me resultó [...]. Un día, subconscientemente, vuelvo a tomar 'Los 7 locos'; comienzo a leerlo desde el principio; paso la página 20; leo otras veinte más; leo de un tirón, y a medida que van desfilando las páginas me siento cada vez más preso del encanto de la obra. Leí en una sola jornada las 334 páginas de que consta el libro. Con profunda pena debí confesarme que me hallaba ante una excelente obra [...]. No es el caso de decir que la novela de Arlt es una obra de arte; ni que es perfecta; ni que es completamente personal; ni que carece de defectos. Pero sería maligno negar que quien la escribió es todo un novelista, un novelista verdadero, el más completo novelista que haya producido nuestro país. Hay pasta en Roberto Arlt. Temperamento observador y agudo, grandes condiciones descriptivas, comprensión exacta de nuestra psicología (de la *nuestra* de la *idiosincrasia americana de nuestra época*, cosa no lograda por otro escritor nacional), firme trazado de caracteres y sugestión, son las virtudes que se evidencian en el autor de 'Los 7 locos'. Y detrás de la preponderante influencia dostoyewskyana se vislumbra a cada paso personalidad propia; personalidad que, estoy seguro de ello, irá abriéndose paso en cada nuevo libro, hasta culminar en una obra definitiva, profundamente original, verdadeta realización de arte. Tenemos ya el derecho de exigir esto de Roberto Arlt (Stiro 1931: 9).

En ese mismo número, *Claridad* anuncia que está preparando una edición popular de *Los siete locos*, «la novela argentina que mas se ha discutido en los últimos tiempos» (35). Poco después, en el número 235 (25 de julio de 1931), y después de que en el número 232 (13 de junio de 1931) se haya anunciado una nueva edición de *Los siete locos*, leemos que *El juguete rabioso* se publicará próximamente (2). Quién sabe cuánto tiene que ver el aparato comercial en ello, pero lo cierto es que hay un cambio: se pasa del rechazo a la aceptación. Aquello que se le criticó a Arlt en la nota contra *Crítica*, ahora es lo que se le valora. El rechazo, cabe subrayar, fue doble: por un lado, Castelnuovo rehusó la novela; por el otro, se le incluyó en la nómina de un grupo de escritores inmorales. Sylvia Saítta es muy consciente de esta situación —así como de la dedicatoria de *El juguete rabioso* a Güiraldes⁹³ y la participación de Arlt en *Crítica*— que parecería acercar a Arlt a Florida, pero que, con su colaboración en *Claridad*, demuestra ser un autor inclasificable (Saítta 2000: 61). El cambio, según informa la

⁹³ En la primera edición de *El juguete rabioso* en la editorial Latina aparece la siguiente dedicatoria a Ricardo Güiraldes: «Todo aquel que pueda estar junto a Ud. sentirá la imperiosa necesidad de quererlo. Y le agasajarán a Ud. y a falta de algo más hermoso le ofrecerán palabras. Por eso yo le dedico este libro» (7). Estas palabras desaparecerán en las futuras ediciones del libro.

crítica, vendría motivado por un artículo que Ramón Doll publica en el número 198 de *Claridad* (enero de 1930), mostrándose elogioso y sorprendido con *Los siete locos* (21-22). Antes, en la misma publicación, en el número 197 (28 de diciembre de 1929), *Los siete locos* ya había sido coronado por Israel Zeitlin como «la mejor novela publicada en 1929» (8).

Este aproximamiento terminaría provocando que, paradójicamente, Arlt acabara publicando sus novelas en *Claridad*. Allí reeditaría *El juguete rabioso* y *Los siete locos* (ambos publicados originalmente en *Latina*), pero también escribiría en ese sello *Los lanzallamas* y *El amor brujo*. Como hizo con *El juguete rabioso*, Arlt adelantó el contenido de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* en diversas revistas (encontramos fragmentos, por ejemplo, en el primer número de *Pulso* en julio de 1928 —donde aparece «La Sociedad Secreta» [9-10], parte del diálogo entre el Astrólogo y el recién secuestrado Barsut—, en el número 179 de *Claridad* [23 de marzo de 1929] —se reproduce «Naufragio» [13-16], un fragmento de *Los siete locos*, que aún no se había publicado en *Claridad*— o en el primer número de *Argentina* [noviembre de 1930] — allí encontramos «S. O. S.» [2], un fragmento de *Los lanzallamas*—). Se observa, asimismo, un notable cambio desde la escritura de *El juguete rabioso*; una novela, para Rose Corral (1992), lineal y, en términos del mundo representado, equilibrada (21). Por ello contrasta, dice Corral, «con el universo inquietante» (21) de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*⁹⁴. De estas dos novelas, nos llama la atención tanto su división como concepción. A pesar de ser primera y segunda parte de una misma historia, son dos novelas muy distintas entre ellas.

Una de las diferencias más importantes es que Erdosain deja de ser el conductor de la historia. En *Los siete locos*, él es el encargado de guiar todas las conversaciones, encuentros y pensamientos de los personajes. No ocurre así en la segunda parte, donde la acción se traslada a los demás ‘locos’. Al apartar del foco a Erdosain, conoceremos de primera mano aquello que les angustia y los veremos, en ocasiones, transitando solos

⁹⁴ Esta percepción puede visualizarse en un artículo publicado en el número 21.716 de *La nación* (9 de agosto de 1930) donde se cita una conferencia de Córdoba Iturburu en la que habló de la obra de Arlt. Según se recoge en esta crónica, se dijo de Arlt que «en *El juguete rabioso*, su primera novela, lo que importa es el panorama urbano que les sirve de fondo [a los hombres]. En *Los siete locos*, su segunda novela, ya no es la ciudad sino el hombre lo que interesa» (9). Es una afirmación interesante, que nos permite ver que en *El juguete rabioso* importa la percepción del espacio; mientras que en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* lo externo queda modificado por la realidad interna.

la ciudad⁹⁵. En la primera parte de esta historia muchos de ellos habían hablado y expuesto su situación, pero ahora el comentador escribe sus pensamientos en primera persona. Aunque esta situación no sea observada por Rocco Carbone (2007), su estudio pretende justificar la necesidad de entender las novelas por separado y no como un díptico. Es innegable, comenta, que el argumento y los personajes son los mismos; pero, al tratarse la primera de una novela abierta (en el sentido de cuerpo grotesco) y la segunda de una historia cerrada (cierra arcos argumentales), es difícil barajarlas como la misma narración (Carbone 2007: 224-226).

Nosotros no somos partidarios de separar, como sí hace Carbone, ambas novelas (las consideramos como un «díptico» y subrayamos su «unidad novelesca», según escribe Domingo-Luis Hernández [1995: 124-125]). Eso no significa, por supuesto, que obviemos las particularidades de cada libro. A la disposición estudiada por Carbone, cabría sumar otros aspectos como el hecho de que en *Los lanzallamas* existe una temporalidad cerrada (los capítulos indican el momento en el que se desarrolla una acción que, a partir del último capítulo, vemos que no se nos narra de forma lineal), hay mayor interacción entre comentador y obra (digresiones, inclusión del diario de Erdosain para justificar que se conoce sus pensamientos...) y se acumulan las imágenes grotescas (en cuanto a descripciones, proyectos fallidos o historias relatadas por otros personajes). En la primera novela es común, no solo las zonas de angustia de Erdosain, sino el paseo por la ciudad como reacción a la presión existencial y los encuentros con el Astrólogo para que, con su descabellado plan, dote de algún contenido las vidas de los desdichados que ha reunido. De este modo, si *Los siete locos* es la ‘novela de la esperanza’ para los locos, *Los lanzallamas* es la ‘novela de la incapacidad’ en el sentido que todos se dan cuenta de la artificialidad de cualquier acción como posibilidad de cambio (ya en *Los siete locos* saben que la sociedad puede ser o no exitosa, pero creen en ella por la necesidad de llenar sus vidas). Es más: son los mismos personajes quienes intentan destruirse los unos a los otros (por ejemplo, Erdosain con Haffner).

⁹⁵ Esta separación se observa perfectamente en el personaje del Astrólogo. Ricardo Piglia escribió que *Los siete locos* (y creemos que en esta afirmación cabría sumar *Los lanzallamas*) en la que se mezclaban las novelas de Erdosain y la del Astrólogo: «Se podría decir que la de Erdosain es el relato de la queja, el relato del intento de pasar al otro lado, zafarse de la opacidad turbia de la vida cotidiana. La novela del Astrólogo, que para mí es la obra maestra de Arlt, trabaja sobre los mundos posibles: sobre la posibilidad que tiene la ficción de transmutar la realidad» (Piglia 1986: 24).

La pareja *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, así como *El juguete rabioso*, conforman las tres novelas principales de Roberto Arlt. Hay una cuarta, *El amor brujo*, de la que, seguramente retomando el esquema de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, y aunque el marco argumental dista mucho de permitir una historia análoga, Arlt prometió una segunda parte que jamás llegó a publicar. La novela es bastante distinta a las otras, y se ocupa, principalmente, de la moral burguesa y las relaciones sentimentales. Recuperaremos esta historia cuando estudiemos la teatralidad arltiana, pero dista de ofrecernos episodios grotescos y tiene un interés literario escaso⁹⁶. La actividad literaria de Arlt, después de este libro, se centró, básicamente, en el teatro, el periodismo y los cuentos. Existen dos libros de relatos bastante distintos entre ellos (*El jorobadito* y *El criador de gorilas*), pero el resto de sus historias (publicadas, principalmente, en *El hogar*, *El mundo* y *Mundo argentino*) no fueron recogidas hasta que se editaron sus obras completas⁹⁷. En cuanto al teatro, su participación debe vincularse con el Teatro del Pueblo de Barletta (un proyecto de teatro independiente y social). Por lo general, sus obras abrazan tanto lo onírico como la vigilia: sueños, ilusiones y engaños son los principales escollos de estas piezas. También volveremos a la producción teatral más adelante.

Como ya dijimos, la obra de Arlt es amplia y variada. Sin duda, empleando la terminología de Pierre Bourdieu, Arlt pretendía ocupar el centro del campo literario. Uno de sus movimientos más curiosos es la autoreseña de *Los siete locos*. En una de sus aguafuertes, publicada en *El Mundo* el 27 de noviembre de 1929, remite a la carta de un lector que pide que le informe de la novela para saber «si vale o no la pena gastarse el tiempo y unos pesos en su lectura» (144). Alguna afirmación resulta inquietante («En esta obra no hay ningún casamiento, ni baile, ni declaración de amor. Al sexo femenino no le puede interesar» [147]), pero lo más llamativo es el interés de Arlt de separarse de sus personajes («A mí, como autor, estos individuos no me son simpáticos. Pero los he tratado» [147]). No deja de ser curioso que sea el mismo autor quien hable de su libro.

⁹⁶ Oscar Masotta (1965), de forma muy gráfica, comentando la evolución narrativa de Arlt y su conclusión teatral, dijo que el escritor llegó «casi exhausto como novelista» a la escritura de «la más débil de sus novelas» (36).

⁹⁷ Domingo-Luis Hernández, en *Roberto Arlt. La sombra pronunciada* (1995), propone seis categorías distintas para clasificar los cuentos de Roberto Arlt. Sigue ese mismo criterio en los dos volúmenes que edita de la *Narrativa corta completa* (1995) de Roberto Arlt publicada en la Universidad de La Laguna: la escritura; costumbrismo, mediocridad y lumpen; lo policíaco; la fatalidad; el amor; y lo fantástico (Hernández 1995: 283-336). Este ordenamiento temático es útil para observar los temas principales sobre los que versa la obra narrativa de Arlt.

Vasari, en *Las vidas*, después de hablar de una larga lista de artistas, dedica las últimas páginas de su libro a repasar sus propias obras. Es una de las vidas más extensas. Las diferencias con las otras vidas que escribe son bastante previsibles: uso de la primera persona, ausencia de las propias valoraciones cualitativas sobre sus obras (en alguna ocasión se refiere a su recepción) e incluir algunas confesiones para hacer más cercana la lectura. Más que describir, justifica. Y así lo subraya al principio de su *vita*:

Hasta aquí he discurrido sobre las obras ajenas con la mayor diligencia y sinceridad que mi capacidad me permitió; al final de éstas mis reseñas, quiero recoger y hacer conocer al mundo las obras que la bondad me concedió la gracia de realizar. Cierto es que ellas no poseen la perfección que yo desearía; sin embargo, quien las contemple con ánimo sereno, verá que han sido ejecutadas con estudio, cuidado y cariño, y si no son dignas de alabanzas por lo menos merecen benevolencia. Además, como mis obras están expuestas en lugares públicos, antes que lo haga otro, quiero confesar la verdad señalando los defectos que les reconozco pues si, como he dicho, carecen de excelencia y perfección, reflejan un ardiente deseo de obrar bien, un infatigable afán y el enorme amor que yo siento por las artes. Por eso espero que, conforme a derecho, mi propia confesión de culpas contribuya a su perdón (Vasari 1945b: 457)

La nota de Arlt resulta interesante porque nos encontramos, como sucede con Vasari, al autor hablando de su obra, justificando tanto la ausencia de acción en la trama (defiende la ‘vida anterior’ de los personajes, citando a Dostoievski como modelo) como el ‘realismo’ de aquello cuanto sucede (pone el ejemplo de una sociedad revolucionaria estadounidense o cita la conversación con un ‘profesional del delito’ para demostrar que el secuestro de Barsut «está muy bien» [Arlt 1929a: 146]). Vasari justificaba su propia aparición en el libro porque sus obras estaban en lugares públicos; Arlt, por su parte, citaba la carta de una lectora para iniciar su autoreseña: de algún modo, considera que es adecuado hablar de *Los siete locos* porque, también, se encuentra en ‘un lugar público’.

Arlt parece tener una elevada confianza en aquello que escribe, con lo que la defensa e insistencia por la publicación de la novela no es sorprendente. Tampoco, entonces, que aproveche su sección en *El Mundo* para hablar de su libro. No duda en defender aquello que escribe. Del mismo modo, cuenta Elías Castelnuovo que, cuando informó a Arlt que no publicaría *El juguete rabioso*, este se mostró molesto e insistió en que su texto le parecía bueno. Rebosaba confianza:

Pese a las objeciones que le hacía, no se resignaba con el rechazo de su novela, ni tampoco aceptaba de manera alguna la resolución. Discutía y volvía a discutir obstinadamente. Y que por qué esto y que por qué aquello. Por último, aprisionó el manuscrito con ambas manos, lo apretó contra su pecho, y me dijo:

—Está bien. Usted dice que mi novela es mala. Glusberg dice que mi novela es mala. Gleizer dice que mi novela es mala. Pero, yo y mi mujer, decimos que mi novela es buena. Muy buena.

Eran dos contra un regimiento.

—¡Muy buena! —repetió. ¡Chau!

Y se retiró violentamente (Castelnuovo 1974: 134).

Sylvia Saítta (2000) sostiene que, a pesar de tener el reconocimiento de sus ‘pares’, Arlt quería la autorización de la ‘crítica oficial’ (64). Aunque hemos visto que sus obras fueron ‘rechazadas’ (las dificultades de editar *El juguete rabioso* y la recepción dispar de *Los lanzallamas*), la figura de escritor marginal es impostada. Sus libros se vendían en *Claridad* y tuvieron que hacerse varias tiradas, con lo que su obra narrativa circuló. Fue principalmente reconocido por sus *aguafuertes*, que fueron una larga serie de artículos publicados en *El Mundo* y de los que es posible encontrar distintas colecciones y agrupaciones. Cada una de ellas se adjetiva en función del territorio donde se encuentra, pero la principal es la de *aguafuertes porteñas*. Allí se ocupa de la crónica policial, de la cotidianidad y de la ciudad y todo lo que acontece en ella. De especial interés nos resulta su colección de *aguafuertes españolas*, donde, también en *El Mundo*, envía crónicas de su estancia en España. En ese mismo viaje llegó a Marruecos, como prueba su colección *Aguafuertes africanas*. En esta ocasión, los textos se interesan más por la tradición, lo folclórico y lo exótico. Ello nos recuerda a uno de sus últimos libros de cuentos, *El criador de gorilas*, así como a su pieza teatral *África* (que reescribe, de hecho, algunos de esos relatos). A su vuelta, y también en *El Mundo*, escribió nuevas notas en su rebautizada sección «Tiempos presentes» y «Al margen del cable», donde se interesa por personajes oscuros (delincuentes como Al Capone o el traficante de mariposas) y no duda en ficcionalizar los artículos para aumentar el efecto dramático, tal y como vemos, por ejemplo, en su nota sobre el submarino (Juárez 2017: 22-23). Mientras que en las *aguafuertes españolas* había cierto orden (al menos aparente, en tanto que se mueve de ciudad en ciudad), aquí volvemos a encontrarnos con una sucesión de notas e impresiones. Laura Juárez, con acierto, vincula los artículos con *Historia universal de la infamia* de Borges (2010: 222-223) y analiza detenidamente la

representación de este mundo criminal y de los intereses de Arlt por los temas internacionales. El periodismo ofrece una tribuna a Arlt sobre la que escribir diariamente sobre los temas que más interés le despiertan.

La vocación periodística arltiana, anota Piglia (2016), es indisociable de su trabajo como novelista. Su punto de partida es que, contrariamente a lo que se ha considerado, más que existir una alianza entre periodismo-ficción, en la obra de Arlt existe una tensión (89). No solo hay que entender la presencia de los *mass media* en el eje temático (Erdosain recrea un asesinato que ha leído en el periódico, del mismo modo que, como Madame Bovary, Hipólita lee historias eróticas antes de ser prostituta, Ergueta pone actos a su lectura de la Biblia y el Astrólogo materializa sus lecturas de Nietzsche [89-90]); sino que debemos comprender el proceso de transformación que administran los medios de masa, especialmente cuando, en el final de *Los lanzallamas*, el texto periodístico que cierra la novela intenta tejer una suerte de causalidades entre Erdosain y su entorno (92-93). De algún modo, el periodismo cercena *Los lanzallamas*, provocando ese ‘cierre’ del que hablaba Carbone (2007: 215). De no ser así, hablaríamos de una novela ‘abierta’, en tanto que distintos personajes se encuentran en la misma situación de desamparo que tenían al empezar *Los siete locos*.

Consultando la biografía de Mirta Arlt y Omar Borré (1984) y el espléndido trabajo de Sylvia Saítta (2000)⁹⁸, nos damos cuenta de lo difícil que es, leyendo a Arlt, discriminar entre ficción y autobiografía⁹⁹. Muchos hechos que nos encontramos en sus novelas

⁹⁸ En el año 1950, no mucho después de la muerte de Roberto Arlt (1942), Raúl Larra publicó *Roberto Arlt el torturado. Una apasionada biografía*. El libro sigue siendo valioso, pero en muchas ocasiones se interesa en exceso en encontrar a Roberto Arlt en los actos y afirmaciones de Silvio y Erdosain. En las distintas ediciones que se han llevado a cabo, ha sido ampliado y ha conseguido incorporar material bibliográfico inédito en sus páginas. Se trata de uno de los libros fundacionales de la crítica arltiana y cuya publicación quiso reivindicar a Roberto Arlt (a quien, en el prólogo de la primera edición, Larra pedía «exhumar» en un sentido literario [19]) y empujó, años más tarde, a que *Contorno*, en su segundo número publicado en mayo de 1954, y capitaneado por Ismael y David Viñas, editara un número entero dedicado al autor de *El juguete rabioso*. A su vez, José Luis de Diego (2006) ha matizado la importancia que habría podido tener la revista en la recepción arltiana en los setenta, década donde, revisitando las principales revistas, no encuentra más que ausencias (69). Sostiene que la revisión de la crítica arltiana se reproducirá a partir de los ochenta, cuando Ricardo Piglia rescate su obra, y propone tres hipótesis para explicar por qué la obra de Arlt no tiene presencia antes: el poco peso político y revolucionario de la obra de Arlt para que fuera reivindicado en los setenta (80-81), la excentricidad del escritor provocó que su obra no despertara interés hasta que fue reinterpretada por Piglia (82) y, finalmente, el *boom* de los sesenta provocó que en los siguientes años se construyera un sistema que intentaba acoger a esos mismos autores de los que Arlt no formaba parte (82).

⁹⁹ Esto invitó a que la crítica hablara de su ‘sinceridad’, como ya se ve en Ghiano (1949: 54), Larra (1998: 67) y Etchenique (1962: 12). Dicho esto, hay que ser muy cuidadosos con esta afirmación, ya que es importante no confundir al escritor con el narrador. Del mismo modo, cabe recordar que, como dice Raimundo Rodríguez (1987), «la biografía ha sacralizado al personaje y ha sido leído como mito» (334).

reaparecen en las páginas que narran su vida (no en vano, Arlt es el personaje «más decididamente arltiano» [Lanuza 1971: 13]), así como también en las aficiones e intereses de los protagonistas: el invento, la injusticia social o la generación de dinero. Omar Borré (2005) distinguía, de hecho, dos tendencias en la obra de Arlt: la ciencia y los inventos y lo sucedido en el fantástico mundo de la ciudad (338). Son temas recurrentes. Ello conduce a Raúl Larra a afirmar que en *El juguete rabioso* ya aparecen «todos los elementos de su obra futura» (67)¹⁰⁰; y a Mirta Arlt y a Borré (1984) a concluir que las novelas de Arlt configuran una «larga y única novela» (46), ya que sus protagonistas, con la misma mirada de insatisfacción, deshecho existencial y anhelo por la humillación; no dejarían de ser una única proyección de un personaje en estadios distintos de su vida (46-47). Ello les permite aplicar una clasificación de las etapas de la obra arltiana (48-49): captación (creación con trasfondo autobiográfico), perduración (abandono y desorientación) y desprendimiento (periodismo, cuento y teatro). La división nos parece adecuada, aunque no entraremos en el debate de su uso. Lo que nos interesa, eso sí, es darnos cuenta de que hay un momento de cambio en la producción de Arlt (justificable, entonces, que entiendan el teatro como «una suerte de *Deus ex machina*» [49]). En este sentido, el excelente estudio de Laura Juárez (2010) permite que nos percatemos, no solo de este cambio de discurso ‘en los años treinta’, sino, además, valorar toda una nómina de textos que, comúnmente, son desechados (pensamos, en concreto, en el libro de cuentos *El criador de gorilas*).

Sobre la figura de Arlt, como advierte prudentemente Sylvia Saítta (2000: 16-17), hay que ser cautos¹⁰¹. Goloboff se cuestiona hasta qué punto es acertado hablar de Arlt como un escritor semianalfabeto sin estrategia relevante en el campo literario. Ante el papel que asumen algunos teóricos de describirlo de acuerdo con su supuesta situación marginal o de escritor anárquico, Goloboff asegura que Arlt tiene una comprensión muy

Muchas de sus afirmaciones, y pensamos ahora en sus biografías humorísticas, deben ser sometidas a revisión.

¹⁰⁰ Los elementos que destaca Larra (1998), y que recoge Gnutzmann (1984: 221), son la sinceridad, la angustia, la humillación y la curiosidad por las reacciones humanas (67-69).

¹⁰¹ Es interesante la lectura que hace Raimundo Rodríguez (1987) de la recepción de la obra arltiana, ya que prioriza la recepción y las muchas capas de lectura que ha habido a lo largo del tiempo. Habla de ‘generaciones’ y de las nuevas recepciones que tienen lugar: «Cada generación lo descubre, cree encontrar en él la clave de nuestro destino o la explicación del devenir más o menos azaroso o desventurado que hemos soportado. Termina por comprender que nada de eso es posible hablar en ellas, se decepciona... y las olvida..., hasta que la próxima procede igual» (15). Ejemplo paradigmático resulta cuando, en mayo 1954, Ismael y David Viñas, deciden dedicar el segundo número de *Contorno* a Roberto Arlt. Reivindican al escritor hasta el punto de señalar que su obra resta ignorada: «A un decenio de la muerte de Arlt, su obra, casi olvidada durante ese tiempo, es recordada desde las más diversas voces» (10), dice Ismael Viñas.

nítida de qué es la literatura para él. Se da cuenta de su valor como producto (Goloboff 2001: 52-54): discurre con otros autores/textos (intertextualidad, lectura, cita...) y anota, constantemente, comentarios que explican su funcionamiento (el *tempo* de publicación, las notas cuantitativas de sus textos...). Goloboff apunta que la lucha de Arlt responde a dos objetivos: el diálogo literario y la conciencia de su actividad (Goloboff 2001: 53-54). Por lo tanto, al tomar conciencia de aquello que hace y cómo desempeña su oficio, el autor participa activamente en una función creadora en el campo literario. Es lector de folletín y de traducciones populares (es lector, dice Bolaño, «en las cloacas y no en las bibliotecas» [Bolaño 2004: 26]). Su escritura ni es barroca ni estilizada, si no, ‘simplemente’, directa: es claro, conciso y evita digresiones (Goloboff 2001: 54-55). Como dijo Omar Borré (2005), Arlt se hace mito negando su mitología (345) y reafirmandose constantemente. Eso se aprecia en una de sus autobiografías humorísticas publicada en *Don Goyo* (1926b)¹⁰²:

Me llamo Roberto Godofredo Christophersen Arlt, y he nacido en la noche del 26 de abril de 1900, bajo la conjunción de los planetas Mercurio y Saturno. Esto de haber nacido bajo dicha conjunción es una tremenda suerte, según me dice mi astrólogo, porque ganaré mucho dinero. Mas yo creo que mi astrólogo es un solemne badulaque, dado que hasta la fecha no tan sólo no he ganado nada, sino que me he perdido la bonita suma de diez mil pesos.

Además, por la influencia de Saturno —aquí habla mi astrólogo— tengo que ser melancólico y huraño, y no sé cómo hacer para estar de acuerdo con dicho señor y mi planeta, ya que colaboro en una revista que es humorística y no melancólica.

Ahora bien: Como el señor Director de *Don Goyo* me ha asegurado que hasta que Kublatrán y la Nigricia recibe cartas pidiéndole detalles de mi maravillosa existencia, no tengo inconveniente en complacer a tantas lectoras lejanas.

He sido un *enfant terrible*.

A los nueve años me habían expulsado de tres escuelas, y ya tenía en mi haber estupendas aventuras que no ocultaré. Estas cuatro aventuras pintan mi personalidad política, criminal, donjuanesca y poética de los nueve años, de los preciosos nueve años que no volverán (Arlt 1926c: 20).

¹⁰² Arlt colaboró en esa publicación humorística entre 1926 y 1927. Como ya destacó Raúl Larra, estas colaboraciones anticipan sus *aguafuertes* (1992: 59). Según Saítta (1999: 48) y Romano (2007: 4), la participación en la revista es un antecedente de la publicación de sus *aguafuertes*. Son textos breves, irónicos y autobiográficos (Saítta 1999: 49) que muchas veces emplea la forma epistolar para mostrarse cercano (Romano 2007: 12) y que no duda en utilizar el sarcasmo y el humor negro (Romano 2007: 9).

Una de las críticas que más recurrentemente se le hacen a Arlt es la ausencia de un discurso social en sus obras. Ya Julio Cortázar (1981) dijo que detrás de él no encontraba ningún proyecto politicosocial definido¹⁰³, sino, más bien, destellos por la amargura y la conflictividad social latente (pero que, por su fuerza, «nos alcanza en zonas más hondas que las de cualquier cateo sociológico de gabinete» [X]). Fernando Alonso y Arturo Rezzano (1971) expusieron que Arlt «está con el hombre y contra el hombre, según éste actúe» (102) y aplican el mismo principio a su percepción de Dios. Ellos mismos se dan cuenta de esta ausencia de discurso y que se limita a ‘agitar los brazos’ en espacios que pocos escritores quisieron detallar (102). Priorizan tres puntos: la sinceridad, la renovación de la novela y la originalidad en personaje y estilo (99-101). Es muy interesante esta aproximación que sitúa a Arlt en uno u otro lado según el contexto, ya que la lejanía con un discurso politicosocial determinado (que ellos creen ausente por preocuparse en los discursos subjetivos y no centrarse en las relaciones sociales [99] y que Lanuza califica, sumando el pensamiento sobre la sexualidad, de ‘inmaduro’ [1971: 37]) permite exponer las contradicciones y ofrece una mayor libertad en la descripción (al no tener ataduras, su mirada no debería empañarse demasiado). Su escritura es directa (como el *cross* a la mandíbula que él mismo defendía [LL: 286]) y está repleta de extravagancias sin tener que recurrir a una lectura politicosocial: Arlt, ‘simplemente’, dispara. César Aira resume perfectamente la personalidad literaria de Arlt, «al que nadie podría tomar por un bienpensante» (Aira 1993: 60); y César Tiempo, por otro lado, describe su «meridiano magnético» como una forma de comentar que su «individualidad auténtica» atraía todas las singularidades que pudiesen suceder (Tiempo 1954: 250). Justo por eso utilizó la literatura, dice, como una forma de ‘desquitarse’ (Tiempo 1954: 250).

Juan Pinto (1941), en *Panorama de la literatura argentina contemporánea*, definió a Arlt como «un sagaz observador» (25) con gran atención a la descripción y que inundaba sus textos con la fantasía («por lo cual, sus relatos pierden sentido humano» [25]). Esta afirmación solo sería cierta en determinados textos (cuentos, mayormente) o fragmentos, pues si por algo destaca el proyecto arltiano es por poner atención a los

¹⁰³ Eso no significa que Arlt no se haya ocupado de estos temas. José Amícola (1984), por ejemplo, estudió su obra en conexión con el fascismo y las principales vías filosóficas de principio de siglo. En líneas generales, parece indicar que Arlt, más que proponer, intuye. Habla de él como un sismógrafo por su capacidad interpretativa en el terreno artístico de su actualidad histórica (Amícola 1984: 52). Es, asimismo, «el antídoto contra la mesura de Borges y Bioy Casares» (Amícola 1996: 429); uno de los patronazgos de Cortázar tanto por su formulación (junto a Marechal) de la novela urbana como por su «desaforado discurso narrativo» (Amícola 1996: 429).

temas humanos mediante la introspección de este y a la preminencia del elemento social por encima del fantástico o fantasioso. Califica sus diálogos como «ágil, nervioso, con esa agilidad propia de nuestra época a velocímetro» (25). Jaime Rest, obviando el debate de si Arlt escribe mal¹⁰⁴, afirmó que lo que es innegable es su capacidad creadora de imágenes memorables (no en vano, Leónidas Barletta [1942] dijo que «su prosa es gráfica» [13]) y perdurables en la ciudad (Rest: 66). En esta línea, la mejor síntesis sobre la escritura de Arlt la ofrece Piglia en *Respiración artificial*. La ‘mala escritura’ de Arlt, para él, no lo es tanto en términos de calidad literaria sino de maldad estética:

Escribía como si quisiera arruinarse la vida, desprestigiarse a sí mismo [...]. Arlt escribía para humillarse, dijo Marconi, en el sentido literal de la expresión [...]. Exacto, dijo Renzi, escribía mal: pero en el sentido moral de la palabra. La suya es una *mala* escritura, una escritura perversa [...]. Es un estilo criminal [...]. Cualquier maestra de la escuela primaria, incluso mi tía Margarita, dijo Renzi, puede corregir una página de Arlt, pero nadie puede escribirla (Piglia 1980: 133-134).

Arlt, en definitiva, no es un *outsider*: lee a Dostoievski y las distintas traducciones folletinescas que llegan a sus manos; escribe y reescribe sus textos¹⁰⁵; viaja, observa y describe; publica y reedita sus textos... Frente a la imagen marginal, existe una figura fuerte que ansía dominar el campo literario. Es una actitud que concuerda con la de los protagonistas de sus novelas, todos ellos dubitativos, deshonestos y que exageran todo aquello que les sucede. Ello permite, a nuestro juicio, la construcción de una actitud contradictoria que nos conducirá a las imágenes grotescas que estudiaremos. Aquellos aspectos que más nos interesan de su obra son la capacidad técnica e intelectual (la elevada consideración que tienen de sí mismos los protagonistas, que buscan respeto y aceptación sin llegar a promocionar nada más que fantasías), la violencia (generalmente evocada a través del relato de episodios pasados, existe una naturalidad y aceptación de hechos perturbadores) y la teatralidad (las máscaras que utilizan los personajes para

¹⁰⁴ Alonso y Rezzano dijeron que «Arlt, como vive, piensa y escribe» (1971: 101). Es curioso que una de las críticas a *Viaje olvidado* de Silvina Ocampo se realizara en términos análogos.

¹⁰⁵ Esta afirmación la realizamos pensando en *El juguete rabioso*, pero somos conscientes que no se ajusta a la actitud arltiana de entender sus textos de acuerdo con el valor económico (esto es, la necesidad de alcanzar la extensión necesaria en sus *aguafuertes* para conseguir publicarlos). Esto se comprende perfectamente en el prólogo de *Los lanzallamas*, donde Arlt habla de la dificultad que tienen los escritores de vivir de su trabajo y que no tiene tiempo para trabajar en el estilo (LL: 285). El libro, cuenta Raúl Larra (1992), requirió que Arlt dictara la historia a diversos copistas (60-61): «En colofón a *Los lanzallamas* confiesa la prisa con que lo compuso, al extremo de escribir la mitad de su texto en veinte días» (60). Podríamos decir que, como una máquina, Arlt producía constantemente y no paraba la producción para detenerse en cuestiones de estilo.

engañar y fingir ser aquello que no son). Algunas imágenes como la ciudad, la crónica, la locura o la venganza aparecerán en estos capítulos, ya sea, por ejemplo, por intuir la locura y la cordura como máscaras intercambiables, por considerar que la ciudad aliena a los trabajadores en su intento de sobrevivir, por creer que la venganza es una forma de violencia y dominación jerárquica o por entender que el relator de la historia tiene sus propios intereses y difumina la veracidad de todo cuanto cuenta. Es en este sentido que hablamos de «grotresco social»: no se trata tanto de una unión fantasmiosa de elementos contradictorios, sino de la oposición y comunión de dos mundos que luchan y se abrazan entre ellos. Pensamos, por ejemplo, en la supuesta trama de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*; según la cual el Astrólogo concibe una sociedad secreta revolucionaria para subvertir la alienación de los trabajadores y cuya financiación se encuentra, irónicamente, en la contratación de prostitutas (por consiguiente, se explota a un grupo de trabajadores; que es, justamente, la situación que se dice querer ‘corregir’). Los beneficios económicos obtenidos son empleados para seguir armando locales de esta índole (el crecimiento exponencial de los prostíbulos permitiría incrementar a la par los ingresos que costearán su revolución). Es fácil asistir a esa risa incómoda: reír, sí, pero por un acto aborrecible. Además, en estas dos novelas, es determinante el elemento de la locura: los protagonistas son descritos como locos, pero también hay cierta autoconciencia (o miedo) de su propia marginalidad y enajenación: «¡Qué notable sería que me volviera loco y los matara a ustedes a tiros, suicidándome después!» (JR: 26).

El grotresco en relación con Roberto Arlt, como ocurre con Silvina Ocampo, ha recibido un estudio crítico menor. Hay algunos trabajos esporádicos como los de James J. Troiano, pero se centran en las obras teatrales. No es una relación menor, ya que José María Oviedo cree que estas piezas son «lo más parecido al “esperpento” de Valle-Inclán que puede hallarse en esa época en el teatro argentino» (Oviedo 2001a: 187). No obstante, deberíamos vincularlas al grotresco criollo y al teatro italiano. Troiano se ha ocupado de la recepción pirandelliana por parte de Arlt (que coincide, dice, en aspectos como la conciencia teatral, la brecha estética, las distintas capas de realidad y la libertad de acción y decisión de los personajes [Troiano 1974: 40]), pero especialmente en la consecución de su autonomía teatral (hechos impredecibles (39-40) o en la recurrencia a lo onírico y lo social (41-44). Esta es la descripción que ejemplifica, principalmente, con *Trescientos millones* y *El fabricante de fantasmas*; mientras que, en el caso de *Saverio el cruel* y *El desierto entra en la ciudad*, introduce la imposibilidad de

distinguir entre cordura y locura (Troiano 1985). Estudiaremos, más adelante, estas cuestiones.

Ana María Zubieta es autora de *El discurso narrativo arltiano: intertextualidad, grotesco y utopía* (1987). El libro resulta interesante, no tanto por su descripción o acercamiento al concepto de grotesco, sino por el análisis de elementos que pueden parecer opuestos o fragmentados: «Al aproximar lo que está alejado, al unir cosas que habitualmente se excluyen y al violentar las nociones comunes, el grotesco se asemeja a la paradoja sobre una sintaxis normal, puede llegar a producir una semántica anómala por lo inesperado» (Zubieta 1987: 104). Según propone, en los textos de Arlt encontramos dos voces distintas que, en lugar de intentar imponerse la una sobre la otra, se buscan mutuamente: «Siempre debe haber en escena dos términos, dos tonos, dos voces, dos escrituras» (Zubieta 1987: 111). Dos de los puntos que privilegia son el juego y la sátira, especialmente en las novelas de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. El estudio de Zubieta es el aporte bibliográfico más relevante para el estudio del grotesco arltiano, así como también una excelente contribución para desentrañar la maraña discursiva del Astrólogo. Zubieta, en cualquier caso, inició una comparación con el grotesco criollo de Discépolo, especialmente discutiendo la cuestión espacial y las consecuencias de la inmigración (por ejemplo, en el lenguaje, como ya vimos en el capítulo anterior). Demuestra con creces la presencia de lo grotesco en Arlt, pero no estudia otras imágenes que los discursos contradictorios. No enlaza, tampoco, a Dostoievski con la tradición grotesca (cuya recepción estudia en el primer capítulo del libro) y se centra, más bien, en la disposición textual de las novelas de Arlt (el rol del comentador, la organización de los relatos-confesión...) y en su configuración (la intertextualidad —Dostoievski—, Boedo...). Quizás una de sus afirmaciones más interesantes la encontremos cuando indica que Arlt, con sus novelas, inaugura un nuevo «grotesco literario» que hasta ahora solo había tenido espacio en el teatro (Zubieta 1987: 103). Pese a eso, esta cuestión no ha merecido mucha atención por parte de la crítica.

Rocco Carbone (2007), en «Imperio de las obsesiones» (2007), también estudió *Los siete locos* dentro de la tradición grotesca. Como ya vimos, Carbone separa la novela de *Los lanzallamas* en un gesto algo arriesgado que le permite estudiar, autónomamente, la novela. Parte de su estudio quedará anclado a intentar justificar esta división, estudiando

lo grotesco en *Los siete locos* y afirmando, por contraposición, que esas imágenes no dominan *Los lanzallamas*. Para él, la novela es un «grotexito» (467): la figuración de una estética decadente, fragmentaria y queridamente contradictoria. Estudia con interés cuestiones que habían quedado apartadas del libro de Zubieta (como la ciudad y la mirada) y subraya algunos aspectos que caracterizan el comportamiento contradictorio de los personajes (dicotomía que resume indicando que son personajes que «engordan y son anoréxicos» [Carbone 2007: 228] porque lo aceptan y lo rechazan todo). Sin embargo, creemos que excluir *Los lanzallamas* de la ecuación limita el análisis de la obra arltiana (por no hablar de la ausencia de *El juguete rabioso*). Es necesario ampliar el corpus y preguntarnos si esta estética pervive en otros textos arltianos.

En nuestro caso, la elección de los temas grotescos que queremos analizar en la obra de Roberto Arlt viene determinada, en primer lugar, por la posibilidad de leer su obra a partir de una condición estética que explique los extraños vaivenes de los personajes y la naturalidad con la que se describen los hechos más insólitos. En segundo lugar, hemos querido analizar la obra de Arlt dada la posibilidad que nos ofrece de vincularla con el «grotesco social» y, con ello, determinar las acciones de los individuos que intentan sobrevivir y evitar el colapso. Teniendo muy presente los estudios de Zubieta y Carbone, y poniendo el foco de atención en la inconformidad de los individuos y sus controvertidas decisiones, los rasgos que hemos elegido son los siguientes: la violencia extrema, que prueba, a su vez, la mentira y el engaño por parte de los narradores; la relación entre la capacidad técnica y la liberación (o no) del individuo, especialmente en lo que ocupa a la posibilidad de imaginar; y, finalmente, la teatralidad, ejemplo de la simulación e hipocresía y de la imposibilidad de separar dos mundos hostiles que convergen entre ellos.

3.1. Episodios de violencia extrema

En el décimo número de *Cuaderno cultural* (una publicación de la embajada argentina en España), editado en el año 1968, aparece un poema del poeta barcelonés Juan Eduardo Cirlot dedicado a Roberto Arlt. No era la primera ocasión que Cirlot hablaba

de Arlt, cuyo nombre ya había aparecido en su *Introducción al surrealismo* de 1953¹⁰⁶, pero sí era la primera ocasión que se dejaba entrever en su obra. En «Oda a Roberto Arlt, novelista argentino», describió, con gran acierto y precisión, el extraño y hostil clima de la obra arltiana: el gusto por la contradicción, la búsqueda exagerada de la destrucción y el placer por la degradación. «Escribe cómo entierra el enterrado» porque los personajes de Arlt son tanto víctimas como verdugos; «Arlt en la agravación de los destrozos / ahonda más los pozos» porque, más que suturar la herida, siempre intenta hacerla más grande. Pero hay algo de belleza en la catástrofe: «cemento en cementerio de misterio, / extrañamiento, en fin, entre lo extraño, / lirio de corrupción en el delirio». Arlt, según esta descripción, no se contenta con destruir, sino que ansía ser distinguido como el destructor entre los destructores. Por eso estos versos de Cirlot nos ayudan a introducir la primera imagen de la que nos ocuparemos: el exceso.

En la narrativa arltiana hay una serie de sucesos que hemos decidido denominar como «episodios de violencia extrema». En ellos, los personajes arremeten con ímpetu contra un individuo desamparado e intentan humillarlo mediante la fuerza, la vejación y/o la subordinación. El rasgo más notorio de estos episodios radica en la naturalidad con la que actúan y en la (aparente) ausencia de una razón que justifique un comportamiento degradante (si bien la venganza —tema muy presente en *El criador de gorilas*— podría ser un motivo común). Son una suerte de liberación emocional cuando el peso de la

¹⁰⁶ Cirlot cita a Arlt, junto a Herman Hesse, para determinar que «las más altas finalidades sólo se logran a través del sufrimiento vivido por la liberación absoluta de los instintos, extremo que casi coincidiría con el tormento contrario, nacido de su limitación y mutilación» (Cirlot 1953: 330). Es una mención menor, pero nos sorprende que hable de un «misticismo invertido» (330) para describir la actitud de unos personajes que pretenden alcanzar sus metas mediante su propio sufrimiento. Por otro lado, la evocación a Arlt en *Introducción al surrealismo* es una nota casi marginal. Sin embargo, si exceptuamos «Oda a Roberto Arlt, novelista argentino», será la única alusión a Arlt en la obra de Cirlot. Eso no significa, por supuesto, que no lo podamos rastrear en su obra. Según apunta Victoria Cirlot, en la hasta 2016 inédita novela *Nebiros*, también es posible encontrar las huellas de Roberto Arlt (169). Aunque la autora se refiera únicamente a *Los lanzallamas* —seguramente por el interés concreto de Juan Eduardo Cirlot con el libro—, lo cierto es que, de existir algún tipo de relación, deberíamos también considerar la presencia de *Los siete locos*. Sin atrevernos a afirmar ningún tipo de relación concreto, es evidente que tanto las novelas de Arlt como la de Cirlot comparten un nexo común: un individuo deambulando solo por la ciudad (en el caso de Cirlot, sin embargo, de noche) hastiado existencialmente y recreando diversas fantasías (como veremos en Arlt, con contenido escapista; en el caso de Cirlot, todas ellas parecen encaminadas a probar y comprobar la existencia. El cine, la imagen, los libros y la gente con la que se cruza —y esos dos aspectos son compartidos por Arlt, especialmente en *El juguete rabioso*— articulan todas estas cuestiones. Como Erdosain, el protagonista de *Nebiros* también reflexiona sobre la sexualidad y las prostitutas y navega perdido en una ciudad gris que refleja tanto su estado de ánimo como articula su crisis existencial: «La calle era para él mucho más que su propia casa, que la oficina, o que otra cosa alguna» [Cirlot 2016: 19]. Las diferencias entre ambas novelas son notables, y van desde el aspecto temático (el protagonista, por ejemplo, descarta el suicidio como opción válida y, a diferencia de Erdosain, es director de una empresa) hasta el formal (*Nebiros*, sin ningún diálogo, sigue únicamente las reflexiones de su anónimo protagonista).

existencia se hace demasiado tortuoso. Se busca el placer en la humillación porque los personajes se sienten derrotados y creen que, del mismo modo que ellos han sido degradados, conseguirán ser reconocidos por otros¹⁰⁷. Son, en pocas palabras, situaciones dominadas por un terror exacerbado e injustificado. Casi toda la narrativa de Arlt podría resumirse como una literatura del conflicto y/o la obsesión. Beatriz Sarlo, por ejemplo, dijo que *Los siete locos* y *Los lanzallamas* eran «textos de crisis» porque presentaban problemas condenados al fracaso y cuya única respuesta era la violencia (Sarlo 2000: xv). La crítica al capitalismo salvaje, la alienación del trabajador (que puede conducir a muchos de sus personajes a la locura) y las extrañas y satíricas situaciones que protagonizan muchos de los personajes, son claras muestras de esta vocación. Hay distintos aspectos que acercan estas imágenes a lo grotesco: la sorpresa, la arbitrariedad, la hipérbole, la deformación, la violencia, el castigo, la cotidianidad...

Las situaciones de violencia extrema tienen en común una suerte de conclusión por el desarrollo de lo acontecido, la voluntad de constatar el dominio formal sobre el otro, la naturalidad de acción pese a llevar a cabo lo excéntrico, el desarrollo de lo irregular y, finalmente, purgar toda pena o presión al agredir a las víctimas. Debido al fuerte impacto que causan, y en tanto que los narradores son un personaje más de la historia, serán utilizadas para manipular al narratario al explicar aquello que ha sucedido. Como veremos, las voces se cruzan y se contradicen. Con tal de intentar convencer a los demás, muchos narradores desacreditarán al otro por su participación en estos episodios. Ellos son las víctimas; los demás, los verdugos. De hecho, incluso cuando son ellos los que llevan a cabo acciones controvertidas, construyen el relato de tal forma que todo cuanto han hecho parezca inevitable. Desesperados, se ven en la obligación de tejer su dominio y castigar a los demás: Silvio quema a un vagabundo después de darse cuenta, de nuevo, de su miserable situación económica; Erdosain humilla a Elsa, una y otra vez, hablándole de la excéntrica relación que mantiene con tres mujeres distintas; y el narrador de «El jorobadito» pretende escandalizar a la familia de su prometida para que sea ella quien rompa la relación que mantienen. En líneas generales, las relaciones personales están teñidas por la perversidad. En nuestro caso, hemos decidido indagar en

¹⁰⁷ Oscar Masotta (1965) reflexiona sobre esta cuestión e indica que, del mismo modo que existe un fuerte vínculo entre víctima y verdugo, los humillados se rechazan el uno al otro y se comunican a través del odio que sienten entre ellos (la relación entre Erdosain y Barsut, por ejemplo): «Es un contacto sigiloso y aberrante que se produce en una atmósfera donde cada humillado se siente como desencajado frente al otro, como alienado verticalmente en el otro, donde cada uno vive en el otro a un ser peligrosamente semejante a sí mismo, un clima de repulsión y de desconfianza, de resquemores» (43).

estos episodios grotescos analizando la naturalidad con la que se describe lo excéntrico (aceptación y cotidianidad de lo satánico: no hay sorpresa), el alto índice de violencia (ya sea en el plano físico o en la subordinación del otro) y la irregularidad (esto es, principalmente, el concepto de monstruo).

3.1.1. *La naturalidad y la monstruosidad*

¿A qué nos referimos cuando hablamos de «naturalidad» en lo grotesco? ¿Acaso es posible convertir en cotidiano lo perturbador? Roberto Arlt conseguirá que sus actos de violencia extrema sean todavía más terribles por no ser algo excepcional, sino parte de una rutina. Se acepta el castigo. En las próximas páginas analizaremos este comportamiento, pero antes queremos ejemplificar esta afirmación para dar cuenta de cómo el exceso, cuando se convierte en algo habitual, se deforma todavía más. Por eso, antes de sumergirnos en la obra de Arlt, mencionaremos los textos de un verdadero «pistolero a sueldo»¹⁰⁸: Osvaldo Lamborghini, creador de un sinfín de personajes irregulares, deformes y turbulentos que, a través de la violencia (casi siempre sexual), dominan al otro. En «El niño proletario», se relata cómo un niño es agredido y violado por otros dos. Lo que llama más la atención, obviando todas las torturas que se describen, es la naturalidad con la que se le agrede y la aceptación y sumisión del chico. La situación es más ridícula y perturbadora porque no hay rebelión: no hay sensación de que alguien esté actuando erróneamente. Tampoco en *Tadeys* (según Roberto Bolaño [2004], ejemplo de un exceso del que decía no poder leer más de una página al día [29]¹⁰⁹) hay escenas más tranquilizadoras, tal y como sucede con el barco de amujerear del doctor Vich o en las relaciones que se describen de Rete Kab o Seer Tijuán. Los textos de Lamborghini están repletos de sodomizaciones, mutilaciones, elementos

¹⁰⁸ Roberto Bolaño propuso que Lamborghini hubiese tenido más éxito de haberse dedicado a otras profesiones: «El problema con Lamborghini es que se equivocó de profesión. Mejor le hubiera ido trabajando como pistolero a sueldo, o como chaperó, o como sepulturero, oficios menos complicados que el de intentar destruir la literatura» (Bolaño 2004: 29).

¹⁰⁹ «A veces abro alguno de sus dos libros, editados por Aira [...] y a duras penas puedo leerlo, no porque me parezca malo sino porque me da miedo, sobre todo la novela *Tadeys*, una novela insoportable, que leo (dos o tres páginas, ni una más) sólo cuando me siento particularmente valiente. De pocos libros puedo decir que huelan a sangre, a vísceras abiertas, a licores corporales, a actos sin perdón» (Bolaño 2004: 29). Más adelante: «No existe novela más cruel [...]. Sin la menor duda es el libro más bestia (no se me ocurre otro calificativo) que he leído en español en este siglo que se acaba. Es magnífico, es un regalo para un escritor, pero resulta imposible leer más de veinte páginas seguidas, a menos que uno desee contraer una enfermedad incurable. Yo, por supuesto, no lo he terminado y probablemente me moriré sin acabar de leerlo» (Bolaño 2004: 142).

escatológicos, hipérbolos sexuales y un sinnúmero de cuestiones imposibles de sintetizar. Es, y estamos seguros de no estar exagerando, la encarnación más directa, violenta y banal del grotesco.

Sin embargo, lo que convierte en grotesco todas estas perversidades no son, únicamente, la hipérbolo (la exageración del tamaño de los miembros en *El fiord*) o la descripción (la sucesión de detalles y acciones en «El cloaca Iván»), sino, especialmente, la cotidianidad de los actos. La ausencia de sorpresa frente a lo desgarrador. La participación sin asombro o extrañeza tanto de los personajes como del narrador. En síntesis, la subyugación a un orden destructivo que somete a cualquier otro sistema. Es algo que también encontraremos en Arlt, a pesar de que la sexualidad y la violencia no siempre sean descritas con todo lujo de detalles¹¹⁰. En «Las fieras», y sin ninguna extrañeza, se habla de las violaciones del cocinero Cipriano:

Cipriano sabe muchas cosas y, cuando se le apura, confiesa que nada le agrada tanto como violar a un muchachito, o acostarse con un marinero de la Martinica.

Y sin embargo sonríe con la ingenuidad de un monstruo jovial [...].

Y más dulzura bondadosa encierra su sonrisa, al recordar a los menores que violó, dramas de leonera, un chico maniatado por cinco ladrones que le apretaban contra el suelo tapándole la boca, luego ese grito de entraña rota que sacude como una descarga de voltaje el cuerpo sujetado..., y la fila de hombres que, con los pantalones sostenidos con una mano, aguardan turno, mientras que el cuerpo del niño perforado por un dolor terrible se arquea y luego cae exánime.

Y si alguien para mofarse le pregunta qué es lo que prefiere, una muchacha o un ladroncito, Cipriano, que se jacta de haber “desmayado grandes”, entrecierra los ojos y hace rechinar los dientes (*EJ*: 106-107).

Sostenemos que uno de los rasgos del grotesco es la capacidad de convertir en cotidiano lo excéntrico: se acepta lo inaceptable y se hace natural lo monstruoso¹¹¹. Lo que debería excluirse, irrumpe con tanta fuerza que es difícil imaginar un mundo

¹¹⁰ La prostitución, la violencia y el mundo marginal siempre son presentes, aunque muchas veces por ausencia o por incapacidad. Erdosain, por ejemplo, a pesar de que visite constantemente prostíbulos, es incapaz de mantener una relación sexual ni siquiera con su esposa en la noche de bodas. Para un estudio en profundidad de la sexualidad (tanto en lo implícito como en lo explícito), puede consultarse el estudio de Masotta (1965).

¹¹¹ El cuento de «Las fieras» es un buen ejemplo de la descripción de la monstruosidad y de personajes terribles: «A medida que pasan los años, cae sobre mi vida una pesada losa de inercia y acostumbamiento. La actitud más ruin y la situación más repugnante me parecen naturales y aceptables. Me falta extrañeza para recordar los muros de los calabozos donde he dormido tantas veces» (*EJ*: 102).

dominado por otras leyes. Ello permite afirmar que lo grotesco es ‘inevitable’ y que no existe otro orden que el desorden. Mientras la violencia puede ser contrarrestada, lo grotesco se convierte en indomable: al carecer de un orden lógico, resulta imposible racionalizarlo. El terror crece al constatar que la maldad descrita es ineludible, pero, al mismo tiempo, aparece una risa que dialoga con ese miedo: por excéntrico, el orden es ridículo; por desmedido, es exagerado; por perverso, es risible. Cuando Arlt hace cotidiana la maldad, permite que las fuerzas invasoras se conviertan en autóctonas. Las dispone en la rutina diaria y, con su descripción, las hace todavía más vigentes. Así, una de las principales características del grotesco arltiano es su vínculo con lo cotidiano. En este espacio se produce un ataque contra las lógicas preestablecidas y, al naturalizar lo prohibido, la dualidad risa-miedo se acentúa todavía más.

Justamente, uno de los sucesos más llamativos en *El juguete rabioso* se desarrolla en este plano casi familiar donde no hay sorpresa por lo irracional o donde se emplea lo diabólico sin ninguna restricción moral. Silvio agrede, consciente de lo que está haciendo, sin prohibición alguna: simplemente, lo hace. Hacia el final del tercer capítulo, y después de pasar la noche con el transexual, Silvio vuelve a desvanecerse en la ciudad. Constata su desdicha, otra vez, al observar la riqueza, la opulencia y el mundo de posibilidades que se le abre al resto de la sociedad. Él, por su lado, dice no tener esa suerte:

Estremecido de odio, encendí un cigarrillo y malignamente arrojé la cerilla encendida encima de un bulto humano que dormía acurrucado en un pórtico; una pequeña llama onduló en los andrajos, de pronto el miserable se irguió informe como una tiniebla y yo eché a correr amenazado por su enorme puño (*JR*: 190).

El uso del adverbio «malignamente» y del sustantivo «miserable» delatan la mirada peyorativa de Silvio hacia el vagabundo y la asociación de su situación económica a lo despreciable. La misma humillación que Silvio padece es la que quiere ejercer sobre el vagabundo. Agredir, en este caso, recuerda su situación desesperada y le permite afirmar, mediante la violencia, que todavía hay alguien más abajo —en el plano socioeconómico— que él. En la novela hay una destitución de la creencia: Silvio, una y otra vez, abandona aquello en lo que piensa y participa. Destruye el mundo en el que está viviendo: con el robo a la biblioteca, pone fin al mundo literario en el que ha basado su formación de ladrón; con el incendio a la librería, acaba con su vida en la

«caverna»; con la traición al Rengo, cree que abandona el lugar degradante que ocupa. Quemar al vagabundo, en esta ocasión, es una forma de poner fin a su participación en la escuela de aviación (de la que ha sido expulsado).

Al principio del capítulo, cuando aún estaba ilusionado por la posibilidad de entrar en la Escuela de Aviación, se encontró con otro vagabundo (al que se refiere como un «andrajoso» [JR: 167], demostrando, de nuevo, una mirada peyorativa). En esta ocasión, se dirigió a él para preguntarle una dirección e incluso le dio una limosna. Más que generosidad, hay egoísmo en ese acto: «Me dije que si Dios existía podría ayudarme en mi empresa como yo lo hacía con el viejo» (JR: 167). El Astrólogo, en *Los siete locos-Los lanzallamas*, justifica la necesidad de su revolución sosteniendo que es necesario crear un nuevo orden místico en un mundo desencantado (y usamos el término de Weber [1919: 32-33]). Es algo que Silvio experimenta en cada uno de los capítulos de *El juguete rabioso*, pero que aquí, por la circularidad en el encuentro con los vagabundos, se aprecia mejor. Antes de entrar en la escuela, Silvio cree que existe un orden y una estructura que pueden garantizar su éxito. Después de ser expulsado, desamparado, solo puede negar toda creencia. El fracaso le hace tomar consciencia de la opresión, y sabemos gracias a Masotta (1965) —y así lo dice él al poner de ejemplo este «acto gratuito»— que entre oprimidos la relación que se establece es de rechazo (64-65).

En cierto modo, la desdicha de Silvio nos recuerda a la de Erdosain cuando se compara a sí mismo, no solo con un monstruo, sino también con un feto. Acaba de contarle a Hipólita que descubrió la sexualidad a una niña de diez años, un comportamiento que la mujer no duda en sancionar. Poco después, Remo le explica que su vida se encuentra en su recta final y que necesita pecar. Con este acto, dice, cree poder liberarse de la dependencia divina:

Yo he llegado a darme cuenta que el pecado es un acto por el cual el hombre rompe el débil hilo que lo mantenía unido a Dios. Dios le está negado para siempre. Aunque la vida de ese hombre después del pecado se hiciera más pura que la del más puro santo, no podría llegar jamás hasta Dios. Yo voy a romper el débil hilo que me unía a la caridad divina. Lo siento. Desde mañana seré sobre la tierra un monstruo... imagínese usted una criatura... un feto... un feto que tuviera la virtud de vivir fuera del seno materno... no crece jamás... velludo... pequeño... su fragilidad horroriza al mundo

que lo rodea... pero no hay fuerza humana que pueda restituirlo al vientre perdido. Es lo que me ocurrirá mañana a mí. Me alejaré de Dios para siempre (SL: 240).

La imagen es grotesca: se mezclan interior y exterior, pecado y virtud, vida y muerte, hombre y monstruo, afirmación y negación... Erdosain, a lo largo de las novelas, repite esta posición fetal en distintas ocasiones. Busca amparo y protección por, de algún modo, estar abandonado. *El juguete rabioso* y *Los siete locos-Los lanzallamas* son una suerte de grito de auxilio existencial de los diversos personajes que buscan, mediante la ficción, un nuevo mundo de dioses en una realidad en la que se encuentran solos. Por eso Erdosain es capaz de asimilar su pensamiento a la degradación, y por ello puede ser un feto: la nulidad del cambio, la autonomía y la deformidad. Erdosain no quiere depender de nadie, y por eso atenta; no quiere que nadie esté por encima de él, y por eso se imagina como un feto sin vientre; no quiere ser como los demás, y por eso dice que será como un monstruo. Ataca porque es un juguete roto. La misma situación puede aplicarse a Silvio: cuando se siente despedazado, decide destruir. La única respuesta que encuentra es, justamente, la agresión, la subordinación y la huida. Es un patrón que se repite: Silvio roba en la biblioteca, y luego huye a esconder los libros; quema la librería, y al día siguiente la abandona; acepta ayudar al Rengo con su robo, pero luego lo traiciona... De este modo, la violencia o lo excéntrico sirve para visualizar la destitución de la creencia.

Justamente por eso, los episodios de violencia extrema son 'improvisados'. La agresión no es premeditada, sino espontánea; no es racional, sino emocional; no es (solo) destructiva, sino degradante; no es violenta, sino malévola. Como vimos en el caso del vagabundo, es un evento contradictorio, pues poco antes Silvio nos ha dicho que siente y padece una situación análoga. La naturalidad con la que actúa es similar al incendio a la librería, la traición al Rengo o la construcción de la culebrina. Aunque como narrador acompañe su discurso de algunas evaluaciones de conducta, no hay ninguna reprimenda por aquello que ha hecho. Las reflexiones y juicios que tienen lugar en la novela (por ejemplo, antes de intentar prender fuego a la librería o las preguntas que se hace sobre la traición) son mínimas y casi parecen invitar a Silvio a llevar a término la transgresión con tal de poder sentir una pulsión emocional. No es tan distinto a lo que sucede en «El gato cocido»:

Bruscamente, lo metió [al gato] en el tacho, con los alambres ató la tapa, echó más carbón en el brasero, colocó la lata encima, y tomando la pantalla, suavemente, movió el aire para avivar el fuego.

Y sentada allí, la tía Pepa pasó la tarde escuchando los gritos del gato que se cocía vivo (*OC*: 342).

Tía Pepa, molesta por los maullidos del gato, decide cocerlo vivo¹¹². La reacción es desproporcionada, pero nos descubre ese intento arltiano de que los personajes construyan una justicia propia desde lo emocional. Silvio también actúa de un modo parecido —aunque el mendigo no lo haya violentado de ningún modo—, así que lo castiga por el simple hecho de estar allí. El uso de lo diabólico supone una evidente transgresión, ya que se lo convierte en cotidiano lo terrible y se pretende aparentar naturalidad. La falta de sorpresa o emoción de Silvio y de Tía Pepa pueden indicar una reiteración, un conocimiento y una familiaridad con aquello que hacen. En el caso de Silvio, además, cabe señalar que existe una presencia casi lúdica en la agresión; en tanto que es una respuesta al odio que le ahoga. Lo más llamativo, no obstante, concierne a la apatía con la que se desarrollan las historias. Silvio nunca siente culpabilidad y Tía Pepa, sentada, «pasó la tarde escuchando los gritos del gato que se cocía vivo» (*OC*: 342). Ni Silvio ni tía Pepa sienten temor o miedo: simplemente, indiferencia. Es a través de esta que convierten lo perturbador en cotidiano y hacen que lo grotesco sea natural en sus actos.

En esta línea, lo que hace más grotescos estos episodios de violencia extrema es que no acostumbra a ver ningún tipo de reacción por parte de aquellos que los llevan a cabo. No hay ni rechazo en tanto que arrepentimiento por lo que han hecho ni alegría por conseguir vivir a través del dolor y del placer. Se encuentran en ese extraño territorio

¹¹² Publicado en 1926, este fue el primer cuento que Roberto Arlt editó en una revista. Como cuenta César Tiempo, Arlt describió en esta historia un episodio real de la familia de su primera esposa (*Tiempo* 1954: 252). Así lo confirma Conrado Nalé Roxlo (1978: 37), señalando que llegó a utilizar el verdadero nombre y apellido de Pepa Mondelli. En una ocasión, volviendo al «testimonio» de César Tiempo, para justificar esta similitud (al no querer reconocer que se trataba de la descripción de un episodio real de gente a la que conocía) Arlt inventó una extraña historia sobre el tercer ojo, «una especie de detector que permite ver lo que los ojos no alcanzan a ver ni adivinar» (*Tiempo* 1954: 253). Aunque años más tarde parece que descubrió el engaño (*Tiempo* 1954: 257-258), también señala que es lo que le permitió ver «cosas increíbles, monstruosas, indescriptibles como ese Maelstrom de Edgar Poe que todo lo arrastra hacia su vórtice» (*Tiempo* 1954: 258). Por supuesto, no queremos afirmar la existencia de un «tercer ojo», pero sí consideramos interesante indicar que se correspondería con una mirada crítica de la realidad que rodea al sujeto; siendo capaz de observarla, comprenderla, describirla y violentarla. El «tercer ojo», en el fondo, es una metáfora de la búsqueda de las motivaciones y los miedos de todo aquello que rodea a Roberto Arlt: la ciudad y todo cuanto sucede en ella.

medio, en ese espacio indeterminado: buscan cambiar algo, pero no saben a qué aspirar; pretenden realizarse a través de la transgresión, pero con ella no edifican un nuevo orden duradero; reaccionan, pero luego no saben qué hacer. El narrador de «El jorobadito», por ejemplo, empeñado en mostrar la inmoralidad de Rigoletto, enjuicia, constantemente, al jorobado. A su vez, también critica a su prometida y a su madre, acusando a la primera de ser un ser pasivo y a la segunda de tejer una red de engaños y manipulación a su alrededor. Quiere castigarlas mediante la ofensa. En su caso, creemos que es consciente de la excepcionalidad del terrible plan que ha ideado (a diferencia de Silvio), pero no por ello deja de ser menos cotidiano.

Para que el plan en «El jorobadito» pueda llevarse a cabo, el narrador necesita habituarse a aquello que pretende hacer. Primero tiene una idea, dice, que va creciendo en su cerebro y que le permite, mientras tanto, ir «familiarizándome con su contextura» (*EJ*: 28). Así, cuando ya la siente como algo cotidiano, puede llevarla a cabo. Es consciente de que va a «promover un escándalo singular» (*EJ*: 28), y es, justamente, aquello que pretende. Por lo tanto, el narrador considera que para conseguir llevar a cabo lo excepcional es necesario que forme parte de su cotidianidad. Lo raro tiene que ser natural tanto para su éxito como por su conocimiento. Para desarrollar una actividad, uno necesita conocerla. Conocer las reglas de un deporte, por ejemplo, permite que uno cubra los flecos y sepa cómo reaccionar ante una contrariedad. En un partido de fútbol, uno sabe que solo el guardameta puede agarrar el balón con las manos. Por eso, si un jugador rival comete esta acción, se percata, de inmediato, de que está cometiendo una ilegalidad. En «El jorobadito» es posible discernir algo parecido. El narrador necesita conocer las normas antes de jugar el partido para evitar, durante el encuentro, cometer el error de agarrar él mismo el balón con las manos. La familiaridad con el plan, no obstante, no solo le permite adaptarse a los posibles contratiempos, sino convertir en propio lo desmedido. Mientras Silvio y tía Pepa actúan con aparente irracionalidad, en «El jorobadito» queda claro que se pretende (y quizás se disfruta) castigando a la prometida. El componente lúdico, en este caso, es mucho más visible. También Erdosain sabe que aquello que hace ultraja a Elsa e incluso Silvio, recordando esta mirada peyorativa, sabe que está agrediendo al vagabundo. De este modo, los personajes actúan con premeditación, intentan destruir de forma exagerada para producir la excentricidad, convierten lo singular en cotidianidad y pretenden que lo diabólico domine cualquier intento de comportamiento o acción que se reproduzca.

En *Los siete locos* y en *Los lanzallamas* es donde encontramos, en términos cuantitativos, más episodios de violencia extrema. La mayoría de ellos tienen en su centro gravitacional a Erdosain, ya sea como víctima (su sumisión) o como verdugo (la violencia que inflige a los demás). María y Elsa son sus dos víctimas más llamativas. Sobre la primera, miente para construir una nueva verdad. Sobre la segunda, actúa desproporcionadamente. Según cuenta Elsa, Erdosain, durante su matrimonio, llega a hablarle de tres mujeres con las que mantiene una relación, como poco, irregular: una niña de doce años, una mujer a la que escupe y la prostituta Aurora Juanco. En primer lugar, Elsa dice rebuscar entre los bolsillos de Erdosain (acto por el que se exculpa frente al narratorio diciendo que «no sé cómo» [LL: 415] se puso a revisarlos). Allí encuentra una fotografía de su marido con una niña, con lo que decide preguntarle quién es. Remo responde afirmando que es «una chica que está en tercer grado y hacemos el amor» (LL: 416). Es posible que sea la misma niña de la que le ha hablado a Hipólita. Lo que dice es tan cierto como falso; es tan irónico como cínico. Es tan risible —por inesperado— como perturbador —por excesivo—. Sin embargo, será con Aurora Juanco cuando se sobrepase todo límite. Si hasta ahora las relaciones con estas otras mujeres solo existían como historia, Aurora se materializará dentro de la cotidianidad y la rutina de sus vidas. Erdosain dice querer salvar su alma y Elsa dice aceptar que venga a vivir con ellos. De este modo, se completa una suerte de camino donde ha habido tiempo para el rechazo (Elsa advirtiendo a Erdosain de la irregularidad de sus acciones con la niña), la indiferencia (no criticar el escupitajo, pero sí preguntar por su idoneidad) y la cotidianidad (aceptar que la prostituta venga a vivir con ellos). Como el plan del narrador de «El jorobadito», lo irregular pasa a ser familiar.

En cuanto a la segunda mujer, Erdosain le dice a Elsa que le escupió en la cara por su fealdad: «Es la criatura más insolente que he tratado. Y fea, ¿sabés?, una de esas fealdades que hacen que un hombre se avergüence de ir por la calle en su compañía, porque todos lo miran con asombro» (LL: 417). La descripción es parecida a la que el narrador realiza en «El jorobadito». La deformación, la fealdad y/o el cuerpo indeterminado son mecanismos que Arlt utiliza constantemente. Es bien conocido el interés, por ejemplo, en describir a sus personajes mediante comparaciones con animales: el director de la compañía Azucarera tiene una cabeza de jabalí y pupilas de pez, Barsut tiene una nariz huesuda como un ave de presa y las orejas en punta como un lobo; el andaluz tiene el pie redondo como el casco de una mula, doña Rebeca camina

como una foca y escudriña como un águila... Este proceso de animalización sirve para evidenciar la fealdad de los personajes y para destacar algunos de sus rasgos más singulares. De hecho, dos de los aspectos más recurrentes en su narrativa son la deformidad y las imperfecciones. En *El juguete rabioso*, por ejemplo, se nos dice que Silvio empieza a quedarse sordo cuando trabaja en la librería, que el librero andaluz es cojo, que el Rengo tiene una lesión en una pierna y que el homosexual tiene una cicatriz en la nariz y un ojo llamativo. Sabemos que en *Los siete locos* y en *Los lanzallamas* el Astrólogo está castrado, Hipólita finge una cojera, María es bizca, Eustaquio Espila es sordo, dos de las prostitutas de Haffner son la Bizca y la Cieguita... Arlt insiste, una y otra vez, en la degradación física para encarnar la desfiguración social¹¹³. De este modo, es posible decir que los personajes Arlt son pequeños monstruos por su fealdad física, pero, especialmente, es adecuada esta denominación si nos ocupamos de su crueldad y su perversidad.

Rose Corral (1992) comentó que existe una suerte de comunicación entre la percepción interior de Erdosain y el mundo representado: «Uno y otro se condicionan mutuamente: el “terror” exterior remite forzosamente al “terror” interior» (Corral 1992: 27). La representación (o la percepción de lo exterior) no deja de ser una amplificación de la enajenación de los personajes (Corral 1992: 28). O lo que es lo mismo: Erdosain materializa su locura en su descripción (o contacto) del mundo. Hay un «terror», dice Corral, que habita en Erdosain; y es justamente esta fuerza innombrable —que relaciona con la «náusea» de Sartre (Corral 1992: 34)— la que deforma. La que convierte lo cotidiano en lo monstruoso (30). Los monstruos de Arlt, en cualquier caso, no son (solo) personajes deformados físicamente. Esto es, no son solo monstruos con partes del cuerpo animalizadas, sino, en sentido estricto, son individuos que disfrutaban degradando, castigando, humillando y destruyendo. Parecen carecer de moral y, por cómo son descritos, se los relaciona con la maldad. Fijémonos, por ejemplo, cómo se habla de Rigoletto en «El jorobadito»:

Todos los contrahechos son seres perversos, endemoniados, protervos..., de manera que al estrangular a Rigoletto me creo con derecho a afirmar que le hice un inmenso

¹¹³ Justamente, Rita Gnutzmann (1984: 70-71) explica el interés de Arlt por la deformidad explorando dos vías: un planteamiento filosófico (invoca a Schopenhauer para hablar de la desdicha vital y el pesimismo) y otro socioeconómico (los órdenes reguladores mutilan a sus integrantes). Propone una recepción arltiana de la obra de Goya, Quevedo, Dickens, Francis Bacon e incluso Samuel Beckett. Incluye, en su estudio, una extensa lista de personajes con distintas deformidades físicas o de ficciones donde se habla de la mutilación (67-70).

favor a la sociedad, pues he librado a todos los corazones sensibles como el mío de un espectáculo pavoroso y repugnante. Sin añadir que el jorobadito era un hombre cruel (EJ: 18).

Cuando hablamos de ‘monstruo’, lo que pretendemos mostrar es la presencia de seres con pulsiones destructivas que atentan contra el orden imperante. El monstruo no es tal por cómo es, sino por aquello que hace. Es la criatura que se desvía en mayor medida de la lógica del narrador, ya que describe una criatura que atenta contra él y/o sus intereses. Si el primero es el garante del orden (o de la ‘normalidad’ que intenta justificar en el relato), el segundo es el que lo asalta. Se aleja de lo común, lo que lo convierte en un ser exagerado. Doña Rebeca, por ejemplo, al descubrir las perversidades de su marido Josías Naidath, describe su supuesto carácter violento y perverso: «¡Qué cosa horrible!, y me gritó cosas que nunca, *frau*, me gritó: “¡Cochina, quiero lavarme las manos con tu sangre!”» (JR: 164). Según se deduce de esta cita, hay un elemento de hipérbole que se justifica a través de la reiteración. Si nos fijamos, Rebeca distingue la perversidad de esta agresión a partir de compararla con otros gritos anteriores. Dice que este es más exagerado que otros, lo que implica que, según su afirmación, habría naturalizado — como también dice hacer Elsa— un comportamiento tosco de su marido. Lo caracteriza como un ser vil, violento y demoníaco. Acusando a su marido, lo que consigue doña Rebeca es exculparse a sí misma: el otro es un monstruo; ella, por el contrario, al criticar y mostrar sus perversidades, se encuentra en las antípodas. No es un acto de denuncia, sino de defensa. Ella, según nos cuenta Silvio, ha tenido comportamientos irregulares y se ha aprovechado de su marido. Por ello, frente a la posibilidad de que se la acuse, Rebeca toma la delantera y se justifica señalando a su marido, a quien acusa de monstruo.

El caso de Josías Naidath es llamativo porque, siendo judío, según dice Silvio, también odia a los judíos. Los tres integrantes de la familia, de hecho, parecen jugar al juego de los equívocos: Josías odia a los judíos (siendo él uno de ellos), doña Rebeca critica a su marido (pero no comenta que se aprovecha de su dinero) y Maximito —el hijo— se avergüenza tanto de ser judío como de ser pintor (por lo que se disfraza de burgués)¹¹⁴. Este es el retrato de Silvio, que contradice las afirmaciones que, anteriormente, ha hecho

¹¹⁴ También el transexual querrá adoptar una nueva realidad, con la que impondrá, al mismo tiempo, un discurso contradictorio. El transexual es tan mujer (por el ideal) como varón (el género). Deseo y realidad se mezclan, impidiendo, muchas veces, que consigamos separar el cuerpo y distinguir una única realidad.

doña Rebeca. Asimismo, también aprovechará para presentarnos la conclusión de la tensión entre estos personajes. Si bien es cierto que en *El juguete rabioso* existe una linealidad temporal (cada uno de los capítulos describe una de las etapas de aprendizaje y/o formación del protagonista), también lo es la nula precisión y orden. Las anécdotas y los recuerdos se mezclan y se suceden sin otro patrón que el contenido (Domingo-Luis Hernández consideró que en la novela se conjugaba «una realidad mosaística» [Hernández 1995: 48] por el fraccionamiento y división de las acciones). Cuando Silvio explica cómo conoció a Enrique, pasa a relatar la historia del cañón (pues Enrique le ha reconocido como el inventor del arma). En el caso de doña Rebeca, y al tratarse la novela de una suerte de memorias, Silvio adelantará la conclusión de su relación con Josías:

En esta circunstancia, el señor Naidath, que tenía una fuerza espantosa, estuvo a la altura de las circunstancias, y como recomienda el salmista, habló poco y obró mucho. Era sábado, pero el señor Josías, importábale un ardite el precepto mosaico, a vía de prólogo sacudió dos puntapiés al trasero de su mujer, cogió a Maximito del cuello y después de quitarle el polvo lo condujo a la puerta de calle, y a los vecinos que en mangas de camisa se divertían inmensamente con el barullo, desde la ventana del comedor les arrojó el arpa a las cabezas.

Esto ameniza la vida, y por eso la gente decía del judío:

—¡Ah!, el señor Naidath... es una buena persona (*JR*: 166).

Josías Naidath es descrito como un sujeto ‘bueno’ por Silvio, e incluso se añade un comentario que pretende dar a conocer el pensamiento colectivo (encarnado por los vecinos). Cuando el señor Naidath se cansa de los engaños y mentiras de su mujer e hijo, decide echarlos violentamente de su casa: «Una buena persona», en este caso, retrata a alguien que ofrece una suerte de espectáculo. Un bufón, si se quiere. El público se ríe de la desgracia y de la violencia, ya que rompe con la rutina constante de sus vidas. Por eso, Arlt decide, en sus textos, provocar la constante búsqueda de seres irregulares capaces de demostrar con sus actos episodios grotescos que se convierten en ineludibles. En otras palabras, frente a la ciudad asfixiante que ahoga a Silvio, es necesario encontrar momentos de congratulación para recordar que la desgracia propia es menor. A los monstruos se les odia o aparta, pero, a la vez, se los necesita; ya que afianzan la propia identidad. Erdosain no soporta a Barsut, quien es capaz de «las

groserías más repugnantes» (*SL: 27*), pero lo necesita. Quiere su dinero. No obstante, lo describe como un ser repugnante y animalizado:

Fue un anochecer en que habían ido a tomar un vermouth. Acompañando la bebida, el mozo trajo un platito de papas en ensalada con mostaza. Barsut clavó con tal avidez el escarbadiente en un trozo de papa que volcó la ensalada sobre el mármol ennegrecido por el roce de las manos y la ceniza de los cigarrillos. Erdosain lo observó, irritado. Entonces Barsut, burlándose, recogió pedazo por pedazo y al llegar al último restregó con éste la mostaza derramada en el mármol, llevandoselo después a la boca con una sonrisa irónica.

—Podrías lamer el mármol —observó Erdosain asqueado.

Barsut le dirigió una mirada extraña, casi provocativa. Luego inclinó la cabeza y su lengua enjugó el mármol (*SL: 27*).

Los monstruos son aquellos personajes que hacen lo prohibido. Los narradores sancionan conductas, ya sea indicando que los contrahechos son perversos o mostrando, mediante la ironía, la repugnancia por un comportamiento. En este sentido, el monstruo lo es tanto por los actos viles como para separar a uno mismo de esos comportamientos. Si el narrador es el encargado de denunciar estas actuaciones, en ocasiones permitirá su expiación por oposición: si Rigoletto encarna toda la maldad y el narrador solo pretende salvar a la humanidad, significa que, a diferencia del jorobado, él tiene algo de santo¹¹⁵. Del mismo modo, cuando doña Rebeca habla mal de Josías Naidath, se exculpa a sí misma de cualquier culpa posible. Erdosain, acusando a Barsut de perversidades, hace lícito su secuestro e intento de asesinato.

En resumen, los episodios de violencia extrema requieren de naturalidad para poder ser descritos. No hallamos sorpresa por lo distinto, como tampoco rechazo por lo perturbador (ni Silvio ni tía Pepa muestran ningún rasgo moral, el narrador de «El jorobadito» justifica lo que hace y Elsa acepta que la prostituta viva en la casa). La violencia extrema es la única forma que encuentran los personajes de dialogar. Silvio, que no ha sido capaz de expresar sus sentimientos sexuales o de rebelarse por su expulsión en la academia, tiene que quemar al mendigo para, simbólicamente, cerrar

¹¹⁵ Así como el monstruo produce rechazo, también es capaz de generar fascinación. Al final del primer encuentro de Erdosain con Haffner, el comentador lo llama monstruo, pero, aun así, es un personaje necesitado y buscado en los planos de la secta. El mismo Erdosain lo necesita, así que se encuentra siempre presente en los actos que el grupo lleva a término. El Rengo, a pesar de todas sus atrocidades, es valorado y querido. Hipólita, cuando se encuentra con el Astrólogo —y descubre que está castrado— se siente atraída por él (lo asimila al león).

una etapa. El narrador de «El jorobadito» es incapaz de hablar con la madre de su prometida o de romper con ella las relaciones, así que organiza una farsa para ponerle fin. Erdosain, a su vez, comunica su resentimiento hacia Elsa a través de la humillación y el castigo. En los tres casos, como hemos venido indicando, logran hacer natural lo que cabría imaginar como excepcional. En «El jorobadito», el narrador necesita familiarizarse con lo perturbador; Erdosain, mediante la reiteración, convierte lo diabólico en cotidiano; y Silvio, con la indiferencia, consigue que la sorpresa parezca rutina. El exceso es lo desmedido, aquello que sobrepasa los límites. Naturalizarlo, entonces, es algo perturbador: risible —por la sobreabundancia y su suerte de rechazo— y perturbador —por el nuevo orden y la aceptación de unas lógicas destructivas—. Asimismo, constatamos que el aspecto monstruoso arltiano se encuentra en la descripción animalizada y deformada de los cuerpos, en la marginalidad, en los comportamientos malévolos y en la irracionalidad. Llama la atención que sean los narradores quienes llamen directamente al ‘otro’ monstruo. Foucault (1975) habló de la correspondencia entre poder y los agentes subordinados, indicando, por ejemplo, que el enfermo era diagnosticado por el médico o que el reo era sentenciado por el juez. Los narradores de Arlt actúan con la misma diligencia, al ser ellos quienes convierten al ‘otro’ en monstruo. Consiguen obviar, así, su propia maldad, aunque no faltarán las voces que terminen acusando sus actos. Los textos de Arlt, incluso *El juguete rabioso*, tienen una estructura de muñecas rusas donde, como ocurre con el *Decamerón* o *Los cuentos de Canterbury*, es posible encontrar historias dentro de la historia. De hecho, es entonces cuando suceden la gran mayoría de estos episodios de violencia extrema. Son muchos los narradores que explican anécdotas (ya sean suyas o de un conocido) o que relatan experiencias que luego serán matizadas por el narrador. En el caso de doña Rebeca, Silvio da un retrato inverso de los personajes involucrados; en lo que concierne al discurso de Elsa, el comentador la acusará de no conocer a su marido; mientras que en «El jorobadito» veremos aparecer una prensa que, suponemos, destruye el discurso del narrador. Como veremos a continuación, el narrador tiene sus propios intereses para con el narratario, con lo que no es extraño que pretenda construir su propia normalidad con la degradación del otro.

3.1.2. La indeterminación de los narradores

Hasta ahora hemos visto que los episodios de violencia extrema se caracterizan, principalmente, por tres cosas: naturalidad de lo excéntrico (cocer a un gato vivo sin mostrar ninguna señal de duda o miedo), relato monstruoso del otro (descripción exagerada y acusación de maldad) e intento de exculpación (Elsa señalando a Erdosain como causante de sus males). Justamente, ahora estudiaremos la persuasión de los narradores como un método que difumina la verdad y la mentira. Cada uno de ellos intenta buscar la complicidad del narratario para justificar los actos que llevaron a cabo, descubriéndose como personajes cínicos. La exactitud de los hechos no es algo importante, pero sí su pretendida inocencia. Defienden que se actúa injustamente contra ellos, ya que se vieron arrastrados por fuerzas que no controlaban. Esto lo podremos constatar analizando tres escenas altamente llamativas: el abandono de Elsa (que, desde distintos puntos de vista, se menciona tanto en *Los siete locos* como en *Los lanzallamas*), el cuento de «El jorobadito» y la expulsión de Silvio de la Escuela de Aviación. Veremos que todos los narradores hablan de sí mismos como víctimas, a pesar de que, como hemos visto, muchas veces sean verdugos o aquello que nos relatan deba ser puesto en duda.

Adolfo Prieto (1986) ha escrito que en *El juguete rabioso* se emplea lo imaginario para dar réplica a lo real: con el robo, se critica la explotación capitalista; con el fracaso del inventor, la inflexibilidad de las estructuras que limitan al sujeto (xviii). Tanto el robo como la invención son consecuencia de la imaginación de Silvio, toda ella educada por las lecturas que hizo en su juventud. En consecuencia, vemos que existen dos mundos: el de las fantasías (el de los sueños, las utopías, las esperanzas...) y el real (el asfixiante, el limitante, el cotidiano...). Pese a representar dos polos, se interpelan el uno al otro. Dialogan como contrarios, defienden posturas distintas y promueven imágenes que gesticulan tanto la risa como el miedo. Sostenemos que el agente que permite el contacto entre realidad y ficción es el narrador. Con esta relación no estamos hablando de un espacio onírico donde sea difícil distinguir realidad y sueño (como ocurre con el gaseado en *Los lanzallamas* o con vendedor de armas en *Saverio el cruel*), sino en la veracidad factual de lo relatado. Es cierto que los discursos oníricos o fantásticos son realmente importantes (y recurrentes) en la narrativa arltiana, y también lo es que

guardan mucha relación con la farsa y el placer por la destrucción (como estudiaremos en los próximos capítulos), pero no siempre tematizan lo grotesco.

Los tres acontecimientos que hemos elegido tienen en común un narrador con poco crédito. Emplean el género memoria, del que es fácil poner en duda cualquier hecho narrado. En el caso de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, las novelas se construyen como una suerte de confesión de Erdosain al comentador de la historia, quien dice encontrarse con otros personajes para contrastar los hechos que le han contado¹¹⁶. Lo cierto es que, a pesar de reunir los testimonios de otras voces, prima la de Erdosain. Se incorporan, constantemente, sus reflexiones. Al estar en contacto con el comentador, puede matizar lo que dice y se le da la oportunidad de dar réplica a los demás. A pesar de que no toda la historia gire sobre él (especialmente a partir de *Los lanzallamas*), siempre termina apareciendo. Es quien hace de enlace —obviando ahora al cronista— con los demás personajes y es, curiosamente, una suerte de confesor que escucha las historias y desdichas de quienes quieren hablar con él. No obstante, ningún narrador (ni siquiera el mismo Erdosain o el misterioso comentador) es honesto. El poder de la ficción y el engaño son dos temas recurrentes en Arlt, y son especialmente visibles en la trama de estas novelas: la secta del Astrólogo (así como el nuevo orden que quieren instaurar), el Mayor (quien afirma ser un miembro del ejército para luego descubrir que su discurso fue una farsa, si bien luego el comentador apunta que la verdadera comedia fue decir que no tenía ese cargo), la muerte de Barsut (el pacto entre él y el Astrólogo para engañar a Erdosain), la castidad de María (la exageración de Erdosain, fingiendo reiteración, para conseguir humillarla), el proyecto de Eustaquio Espila (fingir minusvalías para pedir limosna)... Todos ellos mienten porque el engaño es la única fuerza que pone la máquina en movimiento. En un mundo donde la verdad no tiene ningún valor, deciden probar suerte con la ficción.

¹¹⁶ Rose Corral (1992) se percató de que, al final de *El juguete rabioso*, Silvio decide hablar con Vitri porque buscaba un «interlocutor» a quien contarle lo sucedido (71). No era la primera ocasión, sin embargo, en que sucedía una situación similar en la novela (aunque no con personas reales, sino con ficticias; como cuando, al ser expulsado de la escuela de Aviación, Silvio se imagina a su hermana Lila). Asimismo, compartimos con Corral que este «modelo de narración» es el que caracterizará *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, donde el rol de interlocutor lo adoptará el comentador; cuya voz se mezclará y confundirá con la de Erdosain y convertirá la narración en ambigua (72). Las funciones que desempeña son múltiples: «Es simultáneamente un interlocutor (como Vitri), el confidente y el destinatario interno a la ficción del relato oral de Erdosain, un transcriptor y, sobre todo, como se verá, el organizador de este vasto material narrativo supuestamente ajeno a él» (72).

Un caso interesante es el del Buscador de Oro, quien, durante una reunión en la que se discute el proyecto revolucionario del Astrólogo, explica que ya ha localizado el terreno donde ubicarán la colonia. Afirma que es una zona donde hay mucha riqueza y detalla cómo procederán para rescatarla. Sin embargo, en el siguiente capítulo, en una conversación privada con Erdosain, le confía que todo ha sido un engaño. La mentira se descubre como parte de un juego en el que, una vez acorralado (o una vez no hay jugadores cerca con los que interactuar), se descubre el velo:

En el fondo es verdad. El oro existe... hay que encontrarlo, nada más. Vd. debía alegrarse de que todo se esté organizando para ir a buscarlo. ¿O cree que esos animales se moverán si no fueran empujados por las mentiras extraordinarias? [...]. En eso estriba lo grande de la teoría del Astrólogo: los hombres se sacuden sólo con mentiras. El le da a lo falso la consistencia de lo cierto; gentes que no hubieran caminado jamás para alcanzar nada, tipos deshechos por todas las desilusiones, resucitan en la virtud de sus mentiras. ¿Quieren Vd. acaso algo más grande? Fíjese que en la realidad ocurre lo mismo y nadie lo condena. Sí, todas las cosas son apariencias... dése cuenta... no hay hombre que no admita las pequeñas y estúpidas mentiras que rigen el funcionamiento de nuestra sociedad (SL: 174).

Tampoco Silvio, a nuestro juicio, es un narrador fiable. Si en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* cabe poner en duda la veracidad de las voces en un relato supuestamente colectivo, en *El juguete rabioso* conocemos toda la historia por aquello que decide contar Silvio. Como recuerda Rita Gnutzmann (1984), es el encargado de dar a conocer las impresiones de los demás según su punto de vista, ya que jamás descubre lo que piensan (141). De este modo, solo conoceremos su versión de la historia y justificación de los hechos. Esto supone, por ejemplo, que cuando se tiene que reunir con Souza, solo se nos describirá su sorpresa al descubrir que el astrólogo dice no conocerlo y le pide que no vuelva a escribirle. Encontrarse con un narrador autodiegético —incluso con uno que incorpora historias de otros personajes— limita la confianza del narratorio. Gnutzmann (1984), por ejemplo, descubre distintas estrategias para construir una distancia entre Silvio protagonista de la acción y Silvio cronista: el pretérito verbal, reflexiones, comentarios que descubren cambios de opinión, adverbios temporales, resúmenes, aclaraciones sobre conocimientos posteriores, el lenguaje... (144-146). Sin embargo, como reconoce, muchas veces es difícil distinguir las (144-145), del mismo modo que cuesta separar las voces que integran los largos diálogos arltianos (168).

Existe, entonces, un narrador que se confunde con su personaje (en esencia, claro, son el mismo) en tanto que es difícil saber qué interpretación pertenece al momento de la composición o cuál debe ubicarse en el momento de la acción. Eso limita la comprensión moral de Silvio. En ocasiones critica ciertos comportamientos o actitudes; en otras, matiza. A su alrededor, como le ocurre a Erdosain, solo encuentra la mentira y el engaño. Él mismo la proyecta a lo largo de su historia, aunque casi siempre lo hace para defenderse emocionalmente: es incapaz de explicar el fin de su relación con Elionora, no reconoce sus impulsos sexuales ante el homosexual, entrega una carta de recomendación falsa a don Gaetano, le dice a su madre que ya le ha dado las gracias a doña Rebeca o finge estar ofendido cuando le critican las cualidades del papel que vende. Al mismo tiempo, encuentra en la mentira un ideal por el que siente fascinación. Desde pequeño, le gusta la literatura bandoleresca y se rodea de falsificadores como Enrique Irzubeta. De hecho, cuando habla de su familia, los describe como «gente memorable» (*JR*: 94), a pesar de que basen su estilo de vida en no trabajar y engañar a los demás para conseguir préstamos que nunca devolverán.

Hay, en Silvio, una predisposición a lo indeterminado, donde creemos que participan, en su caso, la mentira y el engaño. Del mismo modo que se fascina por los Irzubeta, también valora positivamente las habilidades de sus jefes con la mentira, ya sea mediante el regateo, la falsa ofensa o la impostura de ciertas cualidades en aquello que venden. Cabe recordar que Silvio no solo miente y siente atracción por el engaño, sino que, en algunas ocasiones, trastea en zonas indeterminadas; tanto por su rareza (el encuentro con Souza, quien dice que no le conoce) como por su omisión (el segundo capítulo cierra diciendo, después del fracaso de su incendio, que no volvió a trabajar en la librería, pero no añade ninguna información adicional). Justo por eso, nos sorprende tanto que, a lo largo de *El juguete rabioso*, Silvio, cuando interactúa con los demás personajes, siempre se exculpa de cualquier contrapié: cuando tienen que cerrar las actividades del Club de los Caballeros de la Medianoche es porque casi atraparon a Lucio; cuando tiene que empezar a trabajar y abandonar sus ideales, es por presión familiar; al ser expulsado de la Escuela de Aviación, se nos explica que se debe a que no buscan pensadores como él; e, incluso, cuando habla de la traición al Rengo, consigue, con su discurso, señalar a Vitri como culpable y lograr su propia expiación moral. Más que contar lo que le sucedió, Silvio pretende, con este velo de ficción, justificarse ante los demás y demostrar, mediante la distancia que le confía la evocación de estos

recuerdos, cierto cambio en su actitud y comportamiento. La condena no total de muchos de estos episodios y la voluntad de mantener el engaño, no obstante, siguen demostrando cierta validación de las acciones. En consecuencia, Silvio construye su relato de un modo en el que pueda convertir ciertas acciones inmorales en inevitables (e incluso, en algunos casos, en nobles). No importa dar un preciso testimonio de aquello que ha sucedido, sino explicar que el narrador fue otra víctima. Silvio, a pesar de su interés por lo prohibido y lo indeterminado (áreas que ni explora ni desarrolla como narrador, más allá de omisiones y titubeos), decide señalar a los demás como causantes de estas vilezas.

Esto enlaza la novela con los otros textos que hemos seleccionado, ya que en «El jorobadito» el mismo narrador es un asesino que explica, no tanto su delito, sino las razones que lo empujaron a ello. En cuanto a forma, guarda cierto parecido con *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov. Humbert Humbert anota la confesión de su historia una vez se encuentra en prisión, pero nunca explicita el delito. El narrador de «El jorobadito», aunque por razones distintas, también sentirá la necesidad de justificar su comportamiento. Por muchos detalles que ofrezca en el texto, nunca, no obstante, hablará de cómo asesinó al jorobado; que es la razón principal por la que se lo procesa. Es curioso que en ambos casos los narradores sean detenidos por un asesinato y no por la transgresión moral que ejercieron contra los personajes femeninos (la relación sexoafectiva con Lolita y la humillación de la prometida). Ambos, además, sienten un furor incontrolable. En el caso de Humbert Humbert, hacia las *nymphets* (por las que siente atracción); en lo que ocupa a «El jorobadito», por los contrahechos (por los que siente rechazo)¹¹⁷.

Tanto en *Lolita* como en «El jorobadito» se presupone la existencia de otros relatores que explican la historia. En el caso de Nabokov, el sistema judicial que construye un argumentario para encerrar y culpar a Humbert Humbert, que se tiene que defender:

¹¹⁷ La ejemplificación de la atracción-rechazo con la que el narrador se refiere a su actitud para con los contrahechos nos recuerda a la definición de lo sublime de Kant (1790: 181-191), que Victor Hugo (1827) había contrapuesto a lo grotesco. Si nos fijamos en el cuento de Arlt, el narrador siente un impulso de atracción y otro de rechazo, aunque en las imágenes que describe se pone a sí mismo en situación de peligro (y Kant, para lo sublime, pedía estar a una distancia de seguridad): «Los odiaba al tiempo que me atraían, como detesto y me llama la profundidad abierta bajo la balconada de un noveno piso, a cuyo barandal me he aproximado más de una vez con el corazón temblando de cautela y delicioso pavor. Y así, como frente al vacío no puedo sustraerme al terror de imaginarme cayendo en el aire con el estómago contraído en la asfixia del desmoronamiento, en presencia de un deforme no puedo escapar al nauseoso pensamiento de imaginarme corcoveado, grotesco, espantoso, abandonado de todos, hospedado en una perrera, perseguido por traillas de chicos feroces que me clavarían agujas en la giba...» (*EJ*: 17-18).

«Ladies and gentlemen of the jury, exhibit number one is what the seraphs, the misinformed, simple, noble-winged seraphs, envied. Look at this tangle of thorns» (Nabokov 1955: 11). De hecho, al final de la historia, reconoce que no pretende su exculpación, sino la comprensión:

For reasons that may appear more obvious than they really are, I am opposed to capital punishment; this attitude will be, I trust, shared by the sentencing judge. Had I come before myself, I would have given Humbert at least thirty-five years for rape, and dismissed the rest of the charges (Nabokov 1955: 310).

Entre estos «otros cargos», el secuestro de una menor de edad (de la que ejerce como tutor legal) y el asesinato de Clare Quilty (cuyo asesinato legitima a través de la venganza). No se le puede condenar, dice, por haber amado. Admite un cargo para, mediante la comprensión, y la aceptación de las propias limitaciones, conseguir la exculpación para el otro. Su interés no es tanto el de conseguir ser salvado, sino que su potencial público de lectores termine posicionándose junto a él.

Volviendo al cuento de Arlt, es posible que el narrador —también anónimo, aunque sin seudónimo— se dirija al mismo tipo de narratario. En su caso, reacciona contra otro narrador que también aparece en muchos textos de Arlt: la prensa. Es el altavoz que se dirige al resto de la sociedad y que consigue crear un estado de opinión: «Los diversos y exagerados rumores desparramados con motivo de la conducta que observé en compañía de Rigoletto [...] apartó en su tiempo a mucha gente de mi lado» (*EJ*: 17). Los rumores son «diversos», lo cual implica una disparidad de opiniones y de hipótesis; y son «exagerados», lo que le permite rebajar la violencia de lo acontecido. Estos comentarios, que median entre la verdad y la mentira, parece que han sido difundidos —además de entre particulares— por los periódicos. Con tal de luchar contra ese marco argumental, decide explicar su versión de la historia. Al concluirla, no obstante, deberá recurrir al otro relator para conseguir completarla («No recuerdo más nada. Dicen los periódicos que me desvanecí al verlos entrar» [*EJ*: 35]). Si bien no tienen gran importancia en el cuento —ni siquiera como cita directa durante la historia para rebatir una situación concreta—, cabe considerar todo el relato como una clara respuesta a esta primera historia. Por lo tanto, el narrador contradice unos hechos y, siendo la confesión la propia de un asesino que empieza la historia contando sus excentricidades, «El jorobadito» impide que sepamos cómo sucedió, realmente, lo acontecido. Apela

directamente al lector («¿Comprenden ustedes?» [EJ: 24]), buscando tanto su simpatía como su complicidad.

Ni Silvio, ni Erdosain ni el caballero de «El jorobadito» son capaces de completar, por ellos solos, la historia que cuentan. En *Los siete locos* y *Los lanzallamas* tiene sentido porque la red de voces se amplía, pero sorprende que, también en *El juguete rabioso*, Silvio tenga que recurrir a la prensa. La explicación de la detención del Rengo, dice Gnutzmann (1984), solo la situamos por los informes policiales (142)¹¹⁸. Las voces, de nuevo, se confunden. Parece casi como si, al tener que recurrir a las informaciones de terceros, la distancia entre acto y moralidad fuera mayor. En ocasiones, entonces, frente a la evidente dificultad por una situación radical, el narrador busca la distancia desapareciendo con la articulación de otros relatores (sean más o menos ficticios).

Buscan distancia para no reconocer las consecuencias básicas del asesinato y de la traición y seguir siendo, así, víctimas. Es la condición que mantienen Silvio, Elsa y el narrador de «El jorobadito». En los tres casos, hablamos de ‘víctimas’ que reciben las injurias de Erdosain, sufren por la visión de contrahechos o que son castigados por los altos mandos de la Escuela de Aviación. Ellos, en todo momento, deben ser exculpados: los malhechores son otros. Elsa, por ejemplo, indica que abandonó a Erdosain por su incipiente locura. Según explica, la enajenación de su marido era tan grande que rayaba con la psicopatía: amenazas de muerte, vejaciones (la llama prostituta), ninguneos (se insinúa una suerte de infidelidad)... En su explicación, constantemente asimila a Erdosain con la idea de ‘monstruo’ mientras ella se describe a sí misma como una ‘víctima’:

Dios solo sabe lo que ocurriría en el fondo de aquella pobre alma. A medida que pasaban los días lo quería más. Lo quería como una mujer, lo quería con toda mi feminidad más dulce, más complaciente, más humillada, y yo que por él nunca me había preocupado de mi tocado comencé a cuidarme el detalle. Cuando él volvía de la oficina me encontraba vestida como para salir, linda si se quiere y no terminaba de

¹¹⁸ Como señala Corral (2000) a propósito de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, la participación de una noticia en los periódicos no la convierte en verdadera: «El poder legitimador del periódico, invocado por el cronista y por los propios personajes, acaba siendo socavado o minado en la práctica, al volverse el dudoso transmisor de los hechos de la ficción» (627). No nos queda claro si Corral se refiere a que el cronista cita con inexactitud los hechos recogidos en prensa (con lo cual ‘cercena’ la noticia) o si, por el contrario, los hechos presentados en el diario son de por sí dudosos. En cualquier caso, queda claro que todo discurso adicional se mezcla con el narrador y que, del mismo modo que es difícil separar las voces, también lo es que no podremos distinguir entre verdad y mentira (o entre realidad y ficción).

transponer el umbral cuando yo me había cogido de su brazo, y colgada casi de él lo acompañaba hasta el comedor, pero él fríamente me besaba en una mejilla (LL: 410).

Elsa insiste en que ella se entregó a la relación sentimental que mantenían, incluso sacrificándose para agradar más a su marido. Repite, en muchas ocasiones, que amaba a Erdosain y que solo pretendía conseguir su felicidad. Cuando explica que le apremiaba a que buscara trabajo y abandonara sus sueños de inventor, lo hace con una comparación que pretende ridiculizar el propósito de Remo: «Yo lo miraba asombrada, dándome cuenta de que me había casado con una criatura. Ciertamente es que lo quería... pero había algo en él inadmisiblemente estúpido si se quiere» (LL: 405-406). Para convencer a la hermana superiora de su bondad, Elsa acude a las preguntas retóricas para que el narrador comparta la carga que dice haber tenido que soportar: «No hacía nada más que asombrarse y de pronto se puso a reír a gritos. ¿Se da cuenta usted? Yo me sentí ofendida. ¿Pretendía él vivir a costa de mi dinero?» (LL: 406). El mecanismo es sencillo: Elsa explica que insistió a su marido para que buscara trabajo, pero luego, para descargar su responsabilidad, añade que el comportamiento de Erdosain era excéntrico: se comportaba como un niño y mostraba rasgos de locura. Ella, por el contrario, se portaba como una esposa ‘atenta y servil’:

¿Se da cuenta qué loco es mi marido? ¡Ah, Dios mío! ¡Qué hombre!... ¡Qué monstruo! Un monstruo, sí, un loco, no puedo decir otra cosa. ¡Si usted supiera todo lo que pasé después! ¡Y luego se dice que hay mujeres que engañan a sus maridos! Sin embargo, yo en esos momentos me dominé perfectamente. Tenía conciencia que mis relaciones con Erdosain habían llegado al límite, que me iba a jugar mi felicidad de esposa, en la contestación que tenía que darle, porque él estaba enamorado con locura de esa mujer (LL: 424).

Defiende ante la monja Superiora que actuó con rectitud y que el culpable de su tristeza (que es la razón, dice nada más empezar su confesión, que la invitó a abandonar a Erdosain) fue su marido. El narrador de «El jorobadito» utiliza la misma estrategia, indicando que en él no había más que buena predisposición. Su única falta, reconoce, es el odio que siente hacia los contrahechos. De hecho, al injuriarlos constantemente, él se sitúa en el otro lado de la balanza: «Lentamente se agrió mi natural bondad convirtiéndome en un sujeto taciturno e irónico» (EJ: 20). Encontrarse, no con Rigoletto, sino con las ‘bajezas humanas’; provocó un cambio emocional en él. Incluso

en las conversaciones que mantienen, Rigoletto emplea formas corteses («¿Y quién me indemniza a mí, caballero, del mal rato que voy a pasar?» [EJ: 29]); en cambio, cuando el narrador habla del jorobado, utiliza insultos («¿Quién te va a ultrajar? ¡Si vos sos un bufón! ¿No te das cuenta? ¡Sos un bufón y un parásito!» [EJ: 30]). Lo cierto es que, ya lo dijo Masotta (1965), para Arlt no puede existir la complicidad si hay repugnancia: «Por una necesidad mecánica veremos siempre cómo toda complicidad termina irremediablemente en la traición» (Masotta 1965: 68). En el caso de «El jorobadito», el asesinato y la humillación; en lo que ocupa a Elsa, el abandono.

Los personajes de Arlt construyen todo un discurso alrededor del rechazo que, en ningún caso, consienten. El comentador en *Los siete locos* y en *Los lanzallamas*, en ocasiones, se atreve a dar su opinión sobre el estado o pensamientos de otros personajes que no sean Erdosain. En *El juguete rabioso*, el único filtro es Silvio: todo lo que se diga o se haga solo será interpretado por él. La participación de los demás en la novela (ya sean personajes concretos o voces como la prensa) es seleccionada, cercenada e interpretada por un único personaje. Por eso no nos sorprende que cuando se le ensalza se detallan los juicios; mientras que, cuando fracasa, parece que se omite información. Por ejemplo, cuando los compañeros de Silvio hablan de él, acostumbran a alabar, con admiración, su inteligencia. El narrador recoge todos estos testimonios, pero, cuando tiene que hablar de un fracaso, ya no introduce tantas explicaciones. De hecho, cuando se le expulsa de la escuela de Aviación, dice que ni siquiera se le dio explicación alguna:

—Pero esto es una injusticia, mi sargento.

El hombre frunció el ceño y en voz baja confidenció:

—¿Qué quiere que le haga? Claro que no está bien... (JR: 176).

Lo primero que hace Silvio es desacreditar la orden que se dio. Para ello, intervienen dos personajes: el sargento (que, en confidencia, le reconoce que se actuó mal) y el teniente coronel (quien deforma la labor de la Escuela de Aviación al decir que no quieren a gente que piense). Las personas que dieron la orden, o que podrían haber mediado en la decisión, no aparecen. Silvio pregunta por ellos, pero le dicen que no están allí. Esto permite construir una línea de argumentos que justifique su posición, pues aquellos que van en su contra no aparecen para negar esa injusticia.

En cualquier caso, lo más interesante del episodio tiene lugar justo después de la expulsión. Silvio, deambulando por la ciudad, empieza a preguntarse cómo contar lo sucedido a su madre. Utiliza las preguntas retóricas para despertar la compasión del narratario («¿Qué será de mí?» [JR: 179], dice en dos ocasiones), a quien, de algún modo, termina materializando en el texto:

Me sentí arrastrado a detener a los transeúntes, a coger de las mangas del saco a las gentes que pasaban y decirles: Me han echado del ejército así porque sí, ¿comprenden ustedes? Yo creía poder trabajar... trabajar en los motores, componer aeroplanos... y me han echado así... porque sí.

Me decía:

—Lila, ¡ah!, ustedes no la conocen, Lila es mi hermana; yo pensaba, sabía que podríamos ir alguna vez al biógrafo; en vez de comer hígado, comeríamos sopa con verduras, saldríamos los domingos, la llevaría a Palermo. Pero ahora...

¿No es una injusticia, digan ustedes, no es una injusticia?...

Yo no soy un chico. Tengo dieciséis años. ¿Por qué me echan? Iba a trabajar a la par de cualquiera, y ahora... ¿Qué dirá mamá? ¿Qué dirá Lila? Ah, si ustedes la conocieran. Es seria: en la Normal saca las mejores calificaciones. Con lo que yo ganara comerían mejor en casa. Y ahora, ¿qué voy a hacer yo?... (JR: 180).

En esta ocasión, fantasía y realidad se mezclan: Silvio fantasea con unos transeúntes inexistentes a los que, directamente, explica todos sus problemas. Indica que no hay razón para que lo echaran y que, en el fondo, él quería trabajar (del mismo modo que Elsa dice haber amado a su marido y que él empezó a actuar de forma extravagante sin razón alguna; o como, en «El jorobadito», el narrador ama a su prometida y solo quiere probar su felicidad, pero Rigoletto exige su beso e inicia acciones hostiles). Silvio formula preguntas retóricas, que ya vimos que era algo que también hacían Elsa y el narrador de «El jorobadito». Finalmente, para subrayar la situación de desamparo, insiste en el fracaso existencial al que se somete. Elsa debe ser acogida en el convento, de donde no saldrá; en «El jorobadito», todo apunta a que habrá una resolución judicial que encarcelará al narrador. Silvio, a su vez, después de encontrarse con el transexual intentará suicidarse. Los tres culparán al ‘otro’ de su soledad y desdicha: ellos defienden siempre estar actuando correctamente, con un interés que va más allá de ellos y que los empuja a moverse es el amor (Silvio con su familia, Elsa con Erdosain y el narrador de «El jorobadito» con su prometida).

No sería descabellado bautizar estos episodios como «crónicas de personajes fracasados», según la denominación de Aden W. Hayes (1981: 67). Con ello se refiere a *El amor brujo* y a los distintos cuentos de *El jorobadito*. Indica que estas narraciones tienen rasgos comunes con las otras tres novelas de Arlt: el disimulo (la ficción del narrador frente a los demás personajes), la manipulación (tanto verbal como del lector), la necesidad de contar la historia, la distancia del narrador frente a los datos históricos (inexistentes) y el carácter autobiográfico (Hayes 1981: 67). Quizás algunos de estos aspectos no sean del todo exactos¹¹⁹, pero, en líneas generales, el autor documenta bien la inexactitud expositiva de estos narradores. Nos resulta especialmente sugestivo que analice los textos como parte de un programa de demostrar que la ficción narrativa no puede ser realista, pero, especialmente, que tematice el fracaso.

Según Hayes, los narradores «revelan pecados o crímenes que *esperan* haber cometido y dificultades que desean haber causado, pero no hechos que han presenciado y entendido» (Hayes 1981: 73). Concluye indicando que la confesión —ya sea con un intermediario como el comentador o en forma de declaración como ocurre con «El jorobadito»— es casi como la última esperanza para estos personajes: «están obligados, a causa de la absoluta pobreza de sus vidas, a inventar los fracasos que les darán fama» (Hayes 1981: 73). Esta última afirmación funciona perfectamente con *El juguete rabioso*, pero también con los demás textos de Arlt. En el caso de «El jorobadito», el narrador —con una relación sentimental vacía y que no le aporta ningún beneficio—

¹¹⁹ No nos parece correcto indicar que existe una parquedad de Arlt en lo que ocupa a detallar espacios y contextos históricos. Si bien es cierto que sus textos narrativos no destacan por llevar a término una acurada descripción del espacio, sí es común paseos por distintas calles (Julio Cortázar [1981] comentaba, en un prólogo a las *Obras completas* de Arlt, que de joven le gustaba perderse por la ciudad recorriendo los puntos nombrados por Arlt). De hecho, incluso en *El amor brujo* se habla de una línea de tren y, como comenta Hayes (1987), en *El jorobadito* se mencionan algunas calles como referencia geográfica (68). Su crítica se basa en que no hay «ninguna fecha y ninguna mención de eventos contemporáneos de los sucesos de las narraciones» (68).

Noé Jitrik (1976), por su lado, describió *El juguete rabioso* indicando que se alternaban, en la novela, dos espacios narrativos contrapuestos (108-109): el desplazamiento (que pretende llevar a cabo una acción relevante) y el reposo (que planea los eventos). De eso concluye que se suceden unos a otros y que existe un progreso en Silvio. La ciudad, entonces, verá pasar al protagonista en sus aventuras (o se configurará y retratará a través de la acción). El esquema de Jitrik no es aplicable a *Los siete locos*, donde los momentos de desplazamiento (el vagabundeo por la ciudad) son aquellos donde los personajes descubren su marginalidad/angustia; mientras que los de reposo (los encuentros y diálogos con otros personajes) evidencian la incomunicación de los personajes (soliloquios que versan sobre la soledad, confesiones sobre una vida alienante, fantasías para justificar la existencia...). César Aira, en un análisis similar, comenta que los libros de Arlt son narraciones «inmovilidad», pero que, no obstante, siguen siendo «novelas de viaje» (Aira 1993: 63). Por supuesto, la hipótesis es distinta a la de Jitrik, pero es interesante que Aira dé a entender que los personajes de Arlt están dispuestos a todo y lo afirme a partir de sus desplazamientos.

organiza una farsa para que pueda existir una transgresión en su relación¹²⁰. Ante la falta de espontaneidad y/o deseo, decide que una fuerza externa lo agite todo, con lo que deberá acudir a una suerte de violencia/violación (la monstruosidad de Rigoletto). De este modo, su propósito no difiere al de Silvio cuando delata a su compañero: viendo la cotidianidad, vacío y homogeneidad en su vida; decide ser alguien al delatar al Rengo. Lo mismo hace el narrador: a sabiendas de que su vida está sumida en la nada más absoluta (los imperativos de la madre de su amante para que se case), quiere que en su vida suceda ‘algo’ (el «suceso extraordinario» de Balder en *El amor brujo*). De este modo, se justifica que pueda confesarse. También él quiere pasar por héroe por un acto degradante, pero no por las mismas razones que Silvio. En *El juguete rabioso* vimos que delatar a su amigo le permitía ser como Judas (‘único en su especie’, como indica Saítta [1999: 70]). En lo que ocupa a «El jorobadito», justifica su asesinato y su manipulación como parte de librar del mundo de lo irregular y lo deforme.

Así, creemos que en «El jorobadito» (y en otros relatos del libro homónimo) el narrador es ambiguo en lo sucedido para proteger su posición, pero a la vez anhela tener algo que contar. Es muy posible que intente ficcionalizar toda una serie de sucesos con tal de convertirlos en algo más notorio de lo que, quizás, realmente ocurrió. Relata sin delatarse e intenta convencer al público de su versión de la historia. Indica que la prensa lo ridiculiza y que es inexacta al detallar los sucesos. Sin embargo, también él es parco y omite información básica. Si bien en las primeras líneas comenta, hasta en dos ocasiones, que estranguló al jorobado, no es hasta el final que dice lo siguiente: «¿Y ahora se dan cuenta por qué el hijo del diablo, el maldito jorobado, castigaba a la marrana todas las tardes y por qué yo he terminado estrangulándole?» (*EJ*: 35). No nos da ninguna información de cómo ha asesinado a Rigoletto: ni dónde, ni cómo (más allá de estrangularlo, como revela al principio del cuento, no se nos describe la acción) ni cuándo (presumiblemente al concluir la escena anterior). Es muy posible que el último diálogo entrecortado del jorobado quede en suspenso porque el narrador ha decidido intervenir. Sorprende, no obstante, que si bien detalla a lo largo del cuento con absoluta precisión todo lo sucedido y lo que supuestamente piensa (su odio a los contrahechos, cómo conoció a Rigoletto, la artificialidad de su relación...); diga tan poco de la muerte

¹²⁰ Rose Corral (1992) comentó que es habitual en Arlt que las relaciones personales acaben en fracaso. Enumera, asimismo, algunas de estas situaciones: «huida, traición, infamia o muerte» (38). Este es, justamente, uno de los aspectos que vinculan la traición de *El juguete rabioso* y la infamia de «El jorobadito»: la desnaturalización de una relación.

del jorobadito: «Un vigilante tras otro entraron en la sala. No recuerdo más nada. Dicen los periódicos que me desvanecí al verlos entrar. Es posible» (*EJ*: 35). Busca la empatía mediante aspectos que el lector pueda reconocer (el odio a lo irregular), pero no tematiza el aspecto final del asesinato (el furor)¹²¹.

En resumen, los narradores arltianos utilizan la mentira para matizar la verdad, convierten su discurso en una dicotomía monstruo-víctima a partir de los recursos retóricos (con las preguntas retóricas, afianzan su posición de víctimas; con la hipérbole, señalan al ‘otro’ como un opresor), tienen la necesidad de justificar sus acciones, unen verdad y mentira e indican que quisieron actuar rectamente (para lo que deberán adecuar su discurso en función del narratario). Bajo este supuesto, consideramos que es factible considerar la suma de las voces y la indeterminación de aquello que cuentan como un rasgo grotesco. Cada una de las voces de las novelas de Arlt forma parte de un rompecabezas donde las piezas parecen no encajar entre ellas. Erdosain, en un momento u otro, habla individualmente con personajes parecidos a Silvio. En otras ocasiones, es el Astrólogo quien, en reuniones para preparar su revolución, promociona todos estos conocimientos. Es él, de hecho, el culpable de los distintos equívocos y la voz que acerca los secretos de aquellos que le rodean. No obstante, no es el único que conoce los secretos de los demás, sino que habrá otro personaje que utilizará estos conocimientos para articular la historia: el comentador. Aunque nunca aparezca directamente como personaje, sí participa en la historia; ya sea mediante la prolepsis (adelanta contenido posterior, demostrando su grado de conocimiento y relación con los demás personajes), los paratextos (anotaciones a pie de página que le permiten escapar del género memoria

¹²¹ Ángel Núñez subrayó algunas similitudes entre la narrativa de Arlt y el «extrañamiento» de Brecht (Núñez 1968: 24). Es una propuesta llamativa, pero es difícil imaginar que la narrativa de Arlt se construya mediante un distanciamiento con el lector. Núñez indica que, si bien en un primer momento existe un acercamiento, el lector pronto toma distancia (Núñez 1968: 28). Uno de los ejemplos que toma es el de Rigoletto, quien en un principio se nos presenta con afecto para, poco después, describirse una serie de cualidades que lo convierten en extraño (Núñez 1968: 28). No es del todo cierto. La actitud del narrador es constantemente cínica, así que, aunque se presenta al jorobadito como víctima (y ello despierta la compasión del lector), y poco después se nos describe por su maldad (Núñez 1968: 17), nos parece que todo intento de describir a Rigoletto es, constantemente, hostil. No se abandona, por así decirlo, a Rigoletto: más que existir un «distanciamiento», cada vez la distancia es más pequeña.

En los primeros capítulos de su libro, describe la importancia del lector como generador del sentido social de la obra, al sentirse este turbado por las «cualidades metafísicas» de los objetos representados (13-14). Algunas de las armas utilizadas son la sorpresa, los conflictos, la reflexión teórica y el argumento truncado (Núñez 1968: 15-16). Estudia con interés los cuentos de «Noche terrible» y «El jorobadito», así como la novela *El amor brujo*. Son tres textos con varios nexos, especialmente en lo que ocupa a la actitud de huida (la fuga de Ricardo Stepens, el diseño de un plan para romper con Elsa y la renuncia de Badler) y la reflexión sobre el matrimonio y el amor (que son, para Arlt, extremos opuestos [Núñez 1968: 44]: «El amor fue doblegado por el matrimonio» [Núñez 1968: 74]).

y dar su opinión) o el enlace entre las distintas voces (le entrega una carta de Erdosain a Elsa). Rose Corral (1992) lo bautiza como «narrador fronterizo» (76) por formar parte tanto de la narración como de lo narrado. Personaje vaporoso, la posibilidad de interactuar con los demás personajes lo convierte en uno más de la historia ficcional:

El cronista de esta historia no se atreve a definirlo a Erdosain, tan numerosas fueron las desdichas de su vida, que los desastres que más tarde provocó en compañía del Astrólogo, pueden explicarse por los procesos psíquicos sufridos durante su matrimonio.

Aún hoy, cuando releo las confesiones de Erdosain, pareceme inverosímil haber asistido a tan siniestros desenvolvimientos de impudor y de angustia.

Me acuerdo. Durante aquellos tres días en que estuvo refugiado en mi casa, lo confesó todo.

Nos reuníamos en una pieza enorme y vacía de muebles, donde poca luz llegaba (*SL*: 110).

Casi no sabemos nada de él, y eso que es el encargado de recoger las distintas impresiones y testimonios. Conoce, con absoluto detalle, los estados emocionales de los personajes, sus pensamientos y aquellos secretos que esconden. Nunca está presente en la acción de la novela, pero sus intervenciones paratextuales y algunos juicios personales lo delatan como un narrador no confiable. Dice haber escuchado durante tres días la confesión de Erdosain, y sabemos, tanto por notas a pie de página como por algunos de sus comentarios, que ha hablado con otros personajes. Sin embargo, ¿es pertinente afirmar que es un cronista? ¿Se encarga de redactar unos hechos después de informarse? Es innegable que conoce la historia y que ha escuchado —en algunos capítulos concretos— distintas voces, pero no por ello facilita la explicación o comprensión de unos hechos. En las novelas de Arlt, el comentador nunca contrasta, pero sí elucubra; nunca aporta documentos, pero sí detalla la confesión con Erdosain; casi nunca investiga, pero sí apunta, en ocasiones, el encuentro con otros personajes. En síntesis, doblega todo material adicional para que coincida con su análisis: «[Erdosain] Había enflaquecido extraordinariamente en pocos días. La piel amarilla, pegada a los huesos planos del rostro, le daba la apariencia de un tísico. Más tarde la autopsia reveló que estaba ya avanzada la enfermedad en él» (*SL*: 111). Lo relevante no es que haya consultado el informe de la autopsia, sino que este confirma las impresiones del

comentador. Como autor, dice Corral, es incluso hasta sensacionalista (Corral 1992: 81)¹²².

De este modo, y bajo la apariencia de una confesión, el comentador elige una estructura que le permitirá articular un discurso que se superpondrá al anterior. Será aquí, entonces, donde veremos la ambigüedad grotesca. Por un lado, tendremos el discurso de Erdosain, que habrá pasado tanto por el filtro del comentador como por el suyo propio al contar unos hechos autobiográficos. Por el otro, tendremos al narrador, quien, a partir de la disposición elegida, dará una réplica a lo que le han contado. No solo se unirán dos criterios diferentes (aquello que se cuenta y cómo se narra), sino que los distintos personajes, en ocasiones, deberán intervenir para contar una parte de la historia. Por ejemplo, Erdosain está seguro de la muerte de Barsut, pero será necesario que el comentador hable con el Astrólogo para que este le explique que la ficción de su muerte formaba parte de un plan acordado entre ellos:

En esa circunstancia ocurrió un suceso extraño, del que no se dio cuenta Erdosain. El Astrólogo, deteniéndose en el dintel de la cochera, volvió el rostro hacia el muerto, entonces Barsut, levantando los hombros hasta las orejas, estiró el cuello y mirándolo al Astrólogo guiñó un párpado (*SL*: 279).

Este suceso no se encuentra en la confesión de Erdosain. De este modo, es necesario que en esta ‘memoria’ —tal y como llama el comentador el libro en una de sus notas— se incorporen otras voces. Aunque en las novelas queda siempre claro qué forma parte de la confesión de Erdosain y qué es lo que proviene de otros personajes; el objeto que se termina creando es poliédrico. En un único texto, donde se sigue (al menos en *Los siete locos*) las aventuras de Erdosain, conocemos todos los puntos de vista de los personajes que aparecen. Las voces suman (explicación de sucesos concretos) a la vez que restan (niegan algo dicho con anterioridad). Por eso es tan importante el narrador de la historia, ya que es el encargado de organizar todo este material.

El comentador dice conocer los estados emocionales de Erdosain y hace de enlace, apunta Ana María Zubieta (1987), entre la historia del narrador y las consecuencias que

¹²² «Olvidando su función testimonial y con el fin de volver atractiva su historia, no duda en presentarla como un relato de “aventuras” o de “sucesos extraordinarios”. En la elección de algunos títulos llamativos (“El enigmático visitante”, “Las fórmulas diabólicas”, “Parece la casa de la iniquidad”, entre otros) se percibe el mismo afán de cautivar al lector que en el folletín o en la novela por entregas. En otro momento intenta crear, sin lograrlo, un clima de misterio y de *suspense*, rasgo propio también del género folletinesco que persigue un fin similar a los anteriores» (Corral [1992]: 83).

se desencadenan (48-49). Contradice a Erdosain, pero también matiza lo que explica. Zubieta sostiene que, con su intervención, existe un diálogo de opuestos (49), prueba más que evidente de que cada personaje intenta justificarse y formar su propia versión de lo sucedido. Una de las armas de las que dispone son sus notas a pie de página, que Zubieta agrupa según su formulación: notas donde el comentador interpreta, notas que dialogan con otras voces o textos y notas que reproducen afirmaciones de Erdosain (50-52). La clasificación es correcta, a pesar de que solo contemple las notas que aparecen en *Los siete locos* (Zubieta prescinde de *Los lanzallamas* en esta esquematización). No obstante, quizás resulte más sugerente darnos cuenta de que el cronista estructura sus notas mediante la actitud que adopta con la diégesis¹²³. Rose Corral (1992), como ya hemos comentado, se da cuenta de que la voz de Erdosain y la del cronista se confunden la una en la otra. Su análisis, como el de Zubieta, compete a una de las reflexiones académicas más interesantes sobre el rol del cronista en las novelas de Arlt: el rol de cronista es «artificial y fallido», ya que no se corresponde aquello que hace con lo que dice (Corral 1992: 88).

Tanto Silvio como el comentador (por no hablar de Badler en *El amor brujo*) son narradores homodiegéticos cuya redacción se articula alrededor de lo testimonial (ya sea construyendo una suerte de autobiografía o una crónica casi periodística). Ello traduce la desconfianza de la voz que nos habla, provocando que los hechos que se describen no sean tan claros como cabría esperar. Dicho de otro modo. Cuando Rousseau (a quien Hayes [1981] también cita [69]) escribe en *Las confesiones* (1782) que dirá «lo bueno y lo malo con idéntica franqueza» (28-29); ¿está siendo honesto? ¿Se puede contar con ‘la

¹²³ Nosotros preferimos una clasificación que contemple aquellas notas reflexivas y/o elucubrativas (el comentador propone, como ya ha dicho Zubieta (1987), pero lo hace con el propósito de ser partícipe de la crónica), notas informativas y/o anticipativas (se adelanta, por ejemplo, la continuidad de la historia en *Los lanzallamas*, se explican las razones por la elección de un estilo o el cronista se defiende por la ausencia de algunas partes concretas de la historia) y notas explicativas y/o justificativas (el narrador interviene, ya sea para dar directa o indirectamente su opinión. Recurre, una y otra vez, a citas literales). De este modo, se concluye que el cronista es un ordenador; alguien que muestra la información con un propósito determinado (Corral [2000] también lo entiende como poco confiable por sus contradicciones y prejuicios que provocan la falta de objetividad en su crónica [628]). Pretende pasar por narrador homodiegético (en tanto que casi parece afirmar que conoce los estados mentales de todos los personajes) y que, como administrador de toda esta información, se siente como una autoridad dentro de la diégesis. Dicho de otro modo: pese a estar ausente en la historia, se encuentra más presente que los demás porque conoce todos los detalles. Si bien una crónica debería resultar ‘imparcial’ (no tanto por la actitud del narrador al querer denunciar una injusticia, sino por la ‘honestidad’ al presentar las pruebas), toma clara preferencia por Erdosain (del que, en ocasiones, se distancia). Tal como anunció Zubieta (1987), es una suerte de médium que permite el diálogo entre dos extremos que nunca llegan a encontrarse. Él mismo propone algunas de estas confrontaciones, ya sea anunciando el discurso de Elsa en *Los lanzallamas* o refiriéndose a «El suicida» de *Los siete locos*.

misma franqueza' los actos buenos y los malos? Rose Corral (1992), por ejemplo, notó que el cronista tiene sus prejuicios cuando describe algunas acciones (81-82). Sea o no posible una literatura confesional (en tanto que no se dude del narrador), el caso de Arlt es llamativo, no tanto por la nula confianza que tenemos hacia sus narradores, sino por las constantes exclusiones que aparecen (o que, por ausencia, se intuyen) en sus textos.

Ya para terminar, en este apartado hemos querido explorar una de las estrategias básicas de la narrativa arltiana: el discurso. Con ello, hemos visto que el narrador siempre intenta mostrarse distante (tanto desde su posición como relator de la historia como en su participación de los hechos) y que, a pesar de que intente hacernos creer lo contrario mediante anotaciones o incorporación de voces y hechos, es una figura no confiable. Si bien la propensión a la mentira y el engaño ensombrece los relatos, emplearán esta estrategia para convertirse en víctimas. Utilizarán recursos como las preguntas retóricas, la monstrosización del otro y la exageración para afirmar que se les perjudica. Dicen desvivirse siempre para los demás: lo primero que preocupa a Silvio es cómo afectará a su familia que le hayan echado de la Escuela de Aviación, el narrador de «El jorobadito» dice haber actuado bien para con la humanidad al liberarla de semejante monstruo y Elsa asegura que resistió todas las embestidas de Erdosain porque lo amaba. Quieren ser unos mártires, si se quiere.

La inexactitud de los hechos, las voces que se contradicen y los cuerpos indeterminados convierte la narrativa arltiana en un tejido grotesco. Se incorporan numerosas opiniones y afirmaciones que se refutan y pisan constantemente (doña Rebeca señalando de perversión a su marido, pero luego Silvio acusándola a ella por su comportamiento). Es difícil separar verdad y mentira, pero también lo es distinguir entre ficción y realidad y entre sueño y vigilia. No es sencillo aislar las voces en largos diálogos (la forma teatral que destaca Gnutzmann [1984]: 168-169), como tampoco las opiniones del narrador y del personaje. ¿Qué observaciones pertenecen a Erdosain y cuáles incorpora el comentarista en su crónica? ¿Qué opinión es de Silvio comentarista y cuál es la de Silvio personaje? Intentan completar siempre sus declaraciones con las de otros; ya sea mediante la supuesta incorporación de otros testimonios en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* o en la estructura de cajas chinas esquematizada por Gnutzmann (1984: 132-136). También Silvio, al reproducir los diálogos de sus compañeros, acerca perfiles de personajes y retrato de acciones narradas por otras personas. Los personajes arltianos

quieren hablar y ser escuchados, tal y como se demuestra, eminentemente, en Silvio imaginándose unas figuras inexistentes a las que explicar que ha sido expulsado injustamente de la escuela militar. César Aira, que dejó escrito que Roberto Arlt era «el mayor novelista argentino» (Aira 2001: 49), al observar la relación entre el monstruo y la explicación, indicó que debíamos hablar de un «monstruo de locuacidad», ya que estos personajes utilizan el discurso para ganar «un suplemento de tiempo explicándose» (Aira 1993: 61-62). Antes de ser condenados, utilizan cualquier espacio para justificarse.

Sostenemos que todas estas dificultades e inexactitudes son grotescas en tanto que presentan una forma híbrida de la que es imposible distinguir los dos elementos que lo integran. Del mismo modo que no podemos priorizar una lectura en los cuadros de Arcimboldo, tampoco en los textos de Arlt: son tanto verdad como mentira, tanto realidad como imaginación y tanto sueño como vigilia. El comentador es tan narrador como lo es Erdosain, y Silvio, como relator, está al mismo nivel que Silvio como personaje. Son tan culpables como víctimas y, de forma premeditada, deciden engrandecer la ofensa que se ha cometido contra ellos. Solo mediante la indecisión e indefinición de todo aquello cuanto ocurre, es posible, como vimos antes, que se produzcan los episodios de violencia extrema. Si bien es cierto que hemos visto que la naturalidad (y casi arbitrariedad) es una de las claves para su desarrollo, afirmamos que lo grotesco es empleado por los narradores como una justificación de su distancia e inocencia. Utilizan lo más perturbador —lo más prohibido, lo más inhumano, lo menos definido: lo ‘monstruoso’— para sostener, ante el narratario, que, aunque el mundo embista con fuerza y violencia, ellos intentaron resistir. Al final, eso sí, cayeron. De este modo, según su punto de vista, haber intentado luchar los exculpa de cualquier pecado. Si bien esta afirmación resulta extraña cuando hablamos de los personajes de Arlt (quienes muchas veces vemos que son inmóviles, observadores e incapaces de materializar nada), no lo es tanto si atendemos a que esta es una construcción ficticia por parte de los narradores.

3.2. La imaginación

Una imagen recurrente acude a la cabeza de los lectores de Arlt cuando tratan de enlazar sus novelas: los inventores¹²⁴. Silvio Astier (*El juguete rabioso*) y Remo Erdosain (*Los siete locos* y *Los lanzallamas*), como veremos a continuación, son creadores con conocimientos técnicos y científicos que emplearán para proclamarse indispensables. El mismo Barsut, en *El amor brujo*, es un arquitecto que diseña edificios singulares. Son, en palabras de Oscar Masotta (1965), «*individualidades sobresalientes*» (54)¹²⁵. Aunque no siempre, tanto en las novelas como los cuentos, encontremos personajes que podamos definir como científicos o inventores, muchos de ellos sí tienen conocimientos que trascienden lo cotidiano. Son recurrentes, en Arlt, las escenas donde se describen soluciones técnicas, se revelan saberes químicos o se utilizan distintos ardides para cometer una fechoría. Siempre, de algún modo u otro, aparecerá un pequeño párrafo en el que se explique el funcionamiento de un aspecto concreto. En ocasiones es algo pequeño e insignificante, como las partículas de oro adheridas en las caries de Lauro y con las que la dentista Diana identifica a su paciente como el asesino («La pista de los dientes de oro»). En otros casos, será el arma con la que se azota y castiga, como sucede con los cubitos de hielo envenenado con los que el doctor Pablo intoxica el *whiskey* de su madre («El crimen casi perfecto»). Pocas veces nos encontraremos, en los textos de Arlt, asesinatos a punta de pistola, sino que leeremos elaboradas venganzas y esmerados métodos para matar. Los personajes, una y otra vez, recurren a la técnica y al ingenio.

Se produce una relación de casi afecto por lo perturbador. En las novelas, prescindiendo ahora de *El amor brujo*, estas situaciones son múltiples. Beatriz Sarlo (1992) contempló la técnica como un rasgo esencial del desarrollo literario de Roberto Arlt y Horacio

¹²⁴ La preferencia por los temas técnicos-industriales ya se entrevé en el mismo lenguaje. Rita Gnutzmann recalca la importancia de las expresiones científico-técnicas en Arlt, ya que, a menudo, se emplean elementos descriptivos que descubren tanto la modernidad como la angustia de los personajes (Gnutzmann 1999: 63-64).

¹²⁵ Esta denominación, que hemos citado y descontextualizado, hace referencia a cómo los miembros de la clase media se apartan de esta e intentan integrarse en lo que Masotta denomina «contra-sociedad» («esas comunidades de culpables donde la comunidad es imposible constituyen la imagen invertida de la sociedad» [Masotta 1965: 51]). Terminan vagando, concluye el autor, por un extraño territorio medio: no pertenecen a la clase media porque la rechazan, pero tampoco acaban habitando la contrasociedad. No están en ningún lugar, pero pertenecen a ambos: «Envueltos en un complejo de dependencia practican el mal sin olvidar el bien, se bañan en los lugares más infectos pero sin dejar de recordar ni por un momento los valores que gozan los que están en la otra zona» (Masotta 1965: 56). Como explica Borré, quieren hundirse en lo más bajo (el mal) para encontrar, allí, a Dios (Borré 2005: 339). Por eso Silvio, en la lectura de Masotta, se realiza a través de la delación.

Quiroga. Nuestra intención es ver de qué modo interactúa el conocimiento (la tecnología, la ciencia, la inteligencia...) con las decisiones de los individuos para resituarse en la sociedad. Sostenemos que esta relación es marcadamente contradictoria y que provoca situaciones grotescas tanto por la fascinación por lo prohibido (la transgresión) como por la indefinición de los individuos y sus acciones (la indeterminación). Estudiaremos la relación que tienen los creadores con sus inventos, la necesidad de plantear utopías (proyectos imposibles) o fantasías (ensoñaciones de un futuro concreto) para liberarse de su letargo, y, finalmente, el funcionamiento de estos supuestos inventos (la capacidad técnica de fijar o de destruir, según la distinción de Goloboff [1989: 32-33]). A grandes rasgos, la relación con la técnica es controvertida, pues en ella se ensalza la posibilidad de liberación a la vez que se celebra su poder de destrucción. Encarna, entonces, ambas posibilidades a la vez, como sucede con unas campanas en *El anticristo* (1991) de Joseph Roth. Terminada la guerra, su sonido queda corrompido porque el metal con el que resuenan es el mismo con el que antes se asaltaba la ciudad en forma de munición. Al objeto se le suma una nueva realidad que hará que los tañidos ya no tengan solo una carga litúrgica, dado que cada vez que suenen será posible escuchar el silbido de las balas. El instrumento, entonces, despierta fascinación (por lo que ha sido y por lo que ha significado), pero también rechazo (el recuerdo, todavía muy presente, de un episodio de destrucción)¹²⁶.

En las próximas páginas nos adentraremos en la relación entre la tecnología y el trabajo y veremos que, en ambos casos, los personajes habitan una zona incierta entre el deseo y el acto. Consecuencia de eso, los pensamientos y actos más hostiles acudirán como respuesta. Todo ello es, como veremos, grotesco: el exceso por la destrucción, pero también su fascinación; la hibridación entre la realidad y la fantasía; o la voluntad de afirmar su propia existencia en un mundo que los borra y los aliena. No hay orden ni jerarquía: solo fracaso, imposibilidad y el deseo de subsistir al ser reconocido por los demás. Para ejemplificarlo, en primer lugar, contraponemos dos secuencias narrativas en las que Silvio y Erdosain hablan de sus proyectos más prometedores. Una vez hayamos entendido cuál es su relación con estos inventos, nos adentraremos en algunas

¹²⁶ «Desde aquel momento, siempre que oigo el tañido de las campanas, siento como si sobre los tejados y torres de las iglesias pendieran tubos de cañones, y como si los hicieran voltear no unos dignos sacristanes o unos alegros monaguillos sino aquél de quien hablo aquí. ¿No ha conseguido ya, acaso, confundir los oídos de más de uno hasta el punto de que el estruendo de los cañones les suene agradable, e incluso dulce, y el tañido de las campanas fastidioso? ¿Y no ha proporcionado a esas personas cuyos oídos están tan trastornados la aparente justificación para tenerlos desquiciados y sentirse incluso orgullosos de ellos?» (Roth 1991: 54).

de sus promesas, sueños y afirmaciones. De este modo, nos disponemos a estudiar distintas escenas de *El juguete rabioso* y *Los siete locos-Los lanzallamas* para constatar que los actantes intentan consolidarse a través de un rol ficticio que les dé estatus (función en el grupo que integran y la necesidad de la ficción), la confianza en la inteligencia como argumento para avalar el crecimiento social (creencia que conseguirá liberarlos de sus cadenas) y el rechazo a producir al consolidar su fracaso (se abandonan incluso los proyectos que parecen tener una posible materialización).

3.2.1. La producción como ascenso y el trabajo como liberación

Silvio y Erdosain son, mayormente, creadores sin inventos. A lo largo de las novelas que protagonizan anuncian una serie de objetos que dicen haber desarrollado, pero que luego no se materializan. Cuentan sus ideas porque necesitan, una y otra vez, la aceptación de los demás. Silvio, por ejemplo, pretende encandilar al señor Souza con sus saberes, del mismo modo que hablará de algunos de sus proyectos en la Escuela de Aviación para que lo acepten como estudiante. A Timoteo Souza le menciona su proyectil señalero y su contador automático de estrellas; en la Escuela de Aviación, habla de su señalador automático de estrellas fugaces y su máquina de escribir a la que se le dicta lo que se quiere convertir en texto. Pero esos objetos no existen. Cuando los tenientes le piden más información, Silvio los reduce a 'ideas'. La pregunta no dejaba lugar a dudas: «¿Y qué ha inventado usted?» (*JR*: 168). Silvio se ha definido como medio inventor: habla de sus inventos en condicional e intenta trasladar principios físicos existentes a un nuevo objeto. Sin embargo, nunca los construirá.

Erdosain, a su vez, dice que le 'sobran las ideas': concibe una tintorería para perros, un proyecto para metalizar puños de camisa y un cambio electromagnético para máquinas de vapor. Sintomático que los momentos elegidos para mencionar estos proyectos sean discutiendo con Ergueta sobre la locura, cavilando después de que Elsa le haya abandonado o utilizándolos como última esperanza para ayudar a los Espila. Habla de sus inventos, pero casi ni los describe. Todas estas ideas son, tanto para Silvio como para Erdosain, flotadores: con ellas consiguen seguir a flote y mostrarse valiosos frente a los demás. Omar Borré, en una explicación que vinculamos directamente con Masotta (1965), nos indica que la capacidad de inventar es la vía que encuentran los personajes

de escapar de su cotidianidad y de la humillación de pertenecer a la clase media (Borré 2005: 338). Sin la capacidad de imaginar, se ahogarían. Erdosain menciona sus proyectos cuando se ve rodeado por la soledad, mientras que Silvio los utiliza para sentirse valorado por aquellos que tienen que ayudarlo a ascender social y económicamente. Nunca llegarán a materializar sus ideas.

En las novelas hay, no obstante, dos inventos que sí se llevan a cabo: el cañón (*El juguete rabioso*) y la rosa de cobre (*Los siete locos-Los lanzallamas*). Ambos episodios son marcadamente distintos (Silvio crea el arma, pero Erdosain delega en los Espila la elaboración de la flor metalizada), si bien podremos observar en ambas secuencias situaciones parecidas: la fascinación de los que rodean al inventor (consagración), el abandono del objeto frente a una necesidad mayor (priorización) y la posibilidad de legitimarse como creadores frente a los demás por un proyecto fracasado (individualidad). Sostenemos que ambos eventos son centrales en *El juguete rabioso* y *Los siete locos-Los lanzallamas*, ya que es lo que permite a Silvio y a Erdosain obtener reconocimiento (y aval) por su única creación. Gracias a estos proyectos, tan absurdos como vitales, así como a los discursos científicos en los que proponen alguna situación o describen el funcionamiento de algún objeto, conseguirán distinguirse de los demás. Por eso, si atendemos a que tanto la creación de la rosa como la del cañón son una impostura (en tanto que no son una necesidad técnica, sino un relato con el que consagrarse), creemos que es posible suponer que todo intento posterior de anunciarse como creadores pecará de la misma falta. Dicho de otro modo: si el único proyecto que materializan resulta ser un fracaso, el crédito obtenido no se ajusta al desarrollo intelectual que premia la capacidad (que es lo que valoran los personajes arltianos, todos muy atentos a su posterior conversión económica).

En *El juguete rabioso* (1926), Silvio, como cronista, al recordar el episodio de la fabricación del cañón, es consciente de que supuso un punto de inflexión en la forma de relacionarse con sus compañeros. Construir el arma le proporcionó estatus: «Admirados lo examinaron los muchachos de la vecindad, y ello les evidenció mi superioridad intelectual» (JR: 93). La producción (crear el cañón, comandar a los Espila en la creación de la flor o dirigir la formación de un grupo revolucionario), produce fascinación y una suerte de veneración. Es por ello por lo que, años más tarde, recordando la creación del arma, Silvio utiliza los siguientes términos: «Sonada

aventura fue la de mi cañón y grato me es recordarla» (*JR*: 92). Fue extravagante, inusual. Sin embargo, ¿el placer por recordarla deriva por su peligrosidad, su alzamiento intelectual o por su rareza? Con una pequeña inversión en material, y sin tener que ceder la creación a un entorno fabril, el joven Silvio, con aparente facilidad, crea el objeto: «Mi culebrina era hermosa. Cargaba proyectiles de dos pulgadas de diámetro, cuya carga colocaba en sacos de bramante llenos de pólvora» (*JR*: 93). Tras el triunfo, no obstante, llegará el fracaso. Es una estructura que se irá repitiendo a lo largo de la novela, donde las demás ideas de Silvio no pasarán de la teoría. Justo cuando parece que va a conseguir un éxito (la ayuda de Souza o el ingreso en la Escuela de Aviación), llega la decepción (Souza dice que no lo conoce o le indican a Silvio que no quieren a pensadores). Con el cañón, de hecho, tampoco logrará mayor fortuna. Después de dispararlo, deberá renunciar a él:

—¡Rajemos! ¡La «cana»!

No hubo tiempo material para hacer una retirada honrosa. Dos vigilantes a todo correr se acercaban, dudamos... y súbitamente a grandes saltos huimos, abandonando la «bombarda» al enemigo (*JR*: 94).

Es importante destacar que una de las consecuencias del episodio del cañón es la amistad entre Enrique y Silvio (y, por extensión, la creación del Club de Caballeros de la Media Noche)¹²⁷. La creación, a pesar del fracaso, lo consagra. Slavoj Žižek,

¹²⁷ Esta denominación, que hemos citado y descontextualizado, hace referencia a cómo los miembros de la clase media se apartan de esta e intentan integrarse en lo que Masotta denomina «contra-sociedad» («esas comunidades de culpables donde la comunidad es imposible constituyen la imagen invertida de la sociedad» [Masotta 1965: 51]). Terminan vagando, concluye el autor, por un extraño territorio medio: no pertenecen a la clase media porque la rechazan, pero tampoco acaban habitando la contrasociedad. No están en ningún lugar, pero pertenecen a ambos: «Envueltos en un complejo de dependencia practican el mal sin olvidar el bien, se bañan en los lugares más infectos pero sin dejar de recordar ni por un momento los valores que gozan los que están en la otra zona» (Masotta 1965: 56). Como explica Borré, quieren hundirse en lo más bajo (el mal) para encontrar, allí, a Dios (Borré 2005: 339). Por eso Silvio, en la lectura de Masotta, se realiza a través de la delación. Gregorich explica que, en esa rebeldía (una clara respuesta a la sociedad burguesa vigente) —en ese intento de demostrar la existencia y golpear al poder— lo único que consiguen los personajes arltianos es dañar a sus pares (Gregorich 1968: 151-152). Es algo que no les parece importar, ya que su objetivo, liberándose de las cadenas, es alzarse sobre los demás (la traición al Rengo y la ‘coronación’ de Silvio como Judas). Norma Edith Crotti (2003: 41) presentó muy bien la problemática de los personajes arltianos diciendo que estaban entre el *tener* (la aceptación de una condición de vida deplorable y alienante, como sería el caso de Erdosain en la Compañía Azucarera) y el *hacer* (transgresión de la ley, como ocurriría con el desfalco de la empresa). Es cierto que la proposición debería ser matizada (especialmente en lo que se refiere a Silvio y la romantización del mundo delictivo), pero nos ayuda a ver, de forma muy gráfica, dónde nace el sentimiento de vacío en los protagonistas de Arlt. Reformulando la sentencia de Edith Crotti, tanto Silvio como Erdosain quieren *hacer* (transgredir, no tanto crear) para poder *ser* (ausencia del sentimiento de vacío y superioridad social). Por ello, es tan relevante que sean inventores. La dificultad, no obstante, como señalaba Saravia (2001), es el fracaso y la desilusión que produce.

hablando de *Spartacus* (1960) de Stanley Kubrick, decía que el mismo acto de rebelión es ya una victoria indistintamente de cuál sea su resultado, en tanto que, a pesar de ser derrotado, la insurrección representa la lucha por la libertad (Žižek 2010: 13). Algo parecido podría decirse de Silvio, quien, aunque fracasa en su lucha, consigue el éxito de la libertad. De este modo, aunque termine abandonando el cañón, Enrique lo reconocerá como uno de los suyos. Sucederá lo mismo con futuros fracasos: aunque no consigue prender fuego a la librería, sí obtiene la fuerza para abandonarla; después de intentar suicidarse, se produce lo que parece una cierta reconciliación familiar; aunque traicione al Rengo, logra individualizarse y emprender su viaje al sur... Es cierto que ninguna de estas situaciones tiene consecuencias tan visibles como las del cañón, pero es posible afirmar que Silvio se (re)construye a través de la imposibilidad. Por ello, aunque tenga que abandonar la culebrina, su disparo supone un éxito: se reconoce su capacidad técnica como factor distintivo¹²⁸.

El éxito momentáneo provoca en Silvio una extraña contradicción. Cuando cree haber prendido fuego a la librería tiene la fantasía de libertad, pero también la del temor a las consecuencias. En el caso del cañón, eso no ocurre: «Por un instante permanecemos alhelados de maravilla: nos parecía que en aquel momento habíamos descubierto un nuevo continente, o que por magia nos encontrábamos convertidos en dueños de la tierra» (*JR*: 94). Esta afirmación ilustra excelentemente el bamboleo de Silvio con el cañón, ya que es capaz de fascinarse por lo inédito (la creación) y sentirse atrapado por la jerarquía que adopta (el poder). Crear es un acto para significarse y no ser uno más en la masa: se quiere ser el actor relevante. Es por ello por lo que Hipólito, al presentarlo a Enrique, habla de Silvio como «el del cañón» (*JR*: 92). Aunque no vuelva a aparecer en la novela, el cañón se ha convertido (aunque solo sea una vez) en una suerte de epíteto con el que se consigue diferenciar a Silvio de los demás. Es otra forma de decir que él es ‘el creador’: la persona que está capacitada para dedicarse a estas cuestiones. Él es ‘quien sabe’: «les evidenció mi superioridad intelectual, que desde entonces prevaleció en las expediciones organizadas para ir a robar fruta o descubrir tesoros enterrados» (*JR*: 93).

Silvio se deja maravillarse y fascinar por un arma destructora, no tanto por desear ponerla a prueba (hay un rechazo constante de Silvio por llevar a cabo actos directamente

violentos cuando se encuentra frente a ellos: como en muchos otros casos, no pasa de la teoría), sino por ser dueño de algo que hace a los demás estar pendientes de él. En su condición marginal, el arma le confiere poder y posibilidad de alzarse sobre los demás: «—Este cañón puede matar, este cañón puede destruir —y la convicción de haber creado un peligro obediente y moral me enajenaba de alegría [...]. El cañón fue famoso [...]. Un círculo de muchachos me rodeaban» (*JR*: 93). Esta extraña satisfacción por la autoridad que permite el manejo del cañón es grotesca. La relación con la tecnología, vemos, es perturbadora; pero, a la vez, resulta atractiva. Saverio, en la pieza teatral *Saverio el cruel*, llevará al extremo esta relación al fantasear con John Irving, del mismo modo que lo hará Erdosain con el gas mostaza.

Esta fecunda y perturbadora relación, que caracteriza la construcción del cañón de Silvio, es la misma que guía a Erdosain en su investigación sobre la rosa de cobre. Es un proyecto que ya se nos introduce en *Los siete locos* y que, al principio, solo es mencionada como una singularidad. Sirve, de entrada, para que los demás describan a Erdosain como un gran creador: «¿No le decía yo, Germán, que Remo tiene talento?» (*SL*: 57), «Yo contaba con su invento» (*SL*: 135) o «Yo creo que la venta tendrá éxito» (*SL*: 167)». Estas tres afirmaciones (que corresponden a Elsa, al Astrólogo y al Mayor)¹²⁹, si bien coinciden en reforzar el imaginario de Erdosain como alguien distinto, destacan tres cualidades que, aunque parejas, no son las mismas: talento, invención y fortuna económica. Silvio, como acabamos de ver, también es reconocido por lo que ha hecho (es «el del cañón» [*JR*: 92]) y por las ideas que cuenta a sus compañeros. Ricardo Piglia (1974) comentó que el cometido de Silvio y Erdosain con sus inventos es crear dinero de la nada: proponer un ideal abstracto con el que conseguir la fortuna económica (25). Piglia interpreta, de hecho, la rosa de cobre como la piedra filosofal moderna (27). Según su esquema, los protagonistas arltianos crearían de acuerdo con sus capacidades (que se sustentan en una imaginación desbordante) para enriquecerse. Esta idea se vincula muy bien con la percepción de los demás personajes sobre Erdosain, pero no se ajusta a su actitud. Piglia lee muy bien la producción constante y la capitalización de la imaginación (el dinero es en sí mismo una ficción que se obtiene mediante la farsa —el robo, la falsificación, la mentira...— y permite

¹²⁹ La única que rechaza frontalmente la rosa de cobre es Hipólita, quizás único personaje listo entre tanto loco: «¿Qué mujer va a llevar en el sombrero adornos de metal, pesados, y que se ennegrecen?» (*SL*: 230). Su actitud hace brillar el absurdo de los inventos de Erdosain (como la tintorería para perros) y acentúa, además, la locura de los personajes que se suceden en las novelas.

construir fantasías [Piglia 1974: 26]), pero no habla de la conciencia contradictoria de Erdosain hacia sus objetos (él mismo, de hecho, no confía en aquello que está creando) ni de la fortuna económica como paso previo a la creación (aunque sí es cierto que las fantasías se asocian siempre con la riqueza, también lo hacen con la posibilidad de ser encontrados y reconocidos). A pesar de que Silvio sí asocie de manera muy visible la relación poder-dinero (y si bien Erdosain también fantasea con ello en más de una ocasión), lo cierto es que la ecuación que rescatamos en *Los siete locos-Los lanzallamas* es poder-intelectualidad. El fracaso aparecerá cuando se den cuenta de que la sociedad aliena al trabajador y que, por lo tanto, no le da espacio para pensar. En contra de lo que decía Piglia, sostenemos que el propósito de todas estas creaciones no es el enriquecimiento económico, sino el dominio social («Triunfaría, ¡sí!, triunfaría!» [SL: 32]). Si el interés fuera el dinero, tanto Silvio como Erdosain lo podrían haber obtenido de diversas formas. Erdosain dice que rechaza el que ha robado en la Compañía Azucarera, lo que nos hace pensar que, si la abundancia económica no es la solución, sí debe serlo su consecución a través de un proyecto que cobre toda su envergadura porque los demás lo han admirado. Buscan el espectáculo (esto es, mostrar la transgresión) y la autoafirmación a partir del reconocimiento de los demás.

Será durante la visita a los Espila en *Los siete locos* que sabremos un poco más de la flor y cómo Erdosain se relaciona con la familia que, en verdad, lleva a cabo todo el proyecto. Lo primero que llama la atención es la fascinación que parecen sentir todos ellos hacia Erdosain, a quien quizás no dejan de ver como un Dios de la modernidad que puede sacarlos de su condición de miseria (Sarlo hablaba, justamente, de las posibilidades de la técnica para sacralizar el mundo [1992: 55-58]). El caso extremo es el de Luciana, que llega incluso a erotizar todo este saber con tal de agradar a Erdosain: «Te quiero tanto, que para serte agradable me he estudiado cómo es un alto horno y el transformador de “Beseemer”. ¿Querés que te diga lo que son los atalajes y cómo funciona la refrigeración?» (SL: 213). Es aquí cuando Erdosain actúa como un tirano, rechazando y humillando a Luciana de un modo similar a como hará, en *Los lanzallamas*, con la Bizca. En esa misma novela reaparecerá Luciana para pedirle a Remo explicaciones por su comportamiento. Le revelará, de nuevo, su deseo; y llegará a desnudarse frente a él. Erdosain, de nuevo, la rechaza. En esta ocasión, quien parece humillarse es él: «Perdonáme, pero no te deseo. Vos lo que debías hacer es casare con un hombre respetable» (LL: 496). No volvemos a saber nada de Luciana, como tampoco

de los Espila. Poco antes se nos contó que la familia había decidido abandonar el proyecto de la flor para poner en práctica un método con el que conseguir dinero para poder seguir comiendo. Eustaquio y Emilio idean una farsa que nos recuerda al funcionamiento de los mendigos en la *cour des miracles* retratada en *Nuestra Señora de París* (1831) de Victor Hugo: fingen una minusvalía para mendigar. Así, los Espila abandonan la flor, como antes Silvio ha hecho con el cañón. Priorizan su bienestar (huir de la policía/comer) antes que el éxito a largo plazo (construir otro cañón/vender la flor).

En el momento de visitar a los Espila, Erdosain reconoce que llevaba tres años sin saber nada de ellos. Eso significa que, el que dice ser su proyecto más prometedor, no ocupa al inventor y parece no tener la importancia que *a priori* se creía. Recurre a los Espila cuando sus circunstancias vitales se hacen insostenibles, con lo que encontrarse con ellos, más que el interés por saber cómo va la flor o si conseguirá mucho dinero con el invento, es una forma de resituarse. Insultar a Luciana implica para Erdosain volver a sentirse importante: después de ser humillado, rodearse de gente que lo deifica es la forma que tiene de recuperar su seguridad y emprender el acto final con Barsut (o la creencia de que va a tener lugar). La flor es, entonces, un gran engaño. Podríamos decir que Erdosain es una suerte de ilusionista que hipnotiza con la rosa metalizada a los Espila y a doña Ignacia (quien accede a que se case con su hija una vez le cuenta que ha hecho dinero con la venta de la flor). Sin embargo, lo que ciega a todos ellos, y aquí sí coincidimos con Piglia (1974), no es la creación *per se*, sino la fortuna. Erdosain, no obstante, ni siquiera cree en eso.

Como vemos, en los episodios del cañón y la rosa de cobre se sigue una misma estructura, ya que se parte del supuesto de un creador que todavía romantiza sus sueños (las lecturas bandolerescas en Silvio y el comportamiento infantil que describe Elsa en Erdosain) y decide emprender la creación. Creen en la consagración y la fortuna económica, pero especialmente tienen la consciencia de estar actuando como una suerte de Dios: Silvio se deja rodear por todos los compañeros —sobre quien luego será una suerte de líder en los robos—, mientras que Erdosain, en ese intento de salvar a los Espila de la miseria, deja avasallarse cuando los visita. Coinciden también en el abandono del proyecto, ya que Silvio tendrá que renunciar al cañón por miedo a la policía y Erdosain delegará —y casi parecerá olvidarse— la rosa a los Espila. Hay, eso

sí, una notable diferencia entre ambos episodios: mientras Silvio crea el objeto, Erdosain supervisa su creación. Esto se emparenta con nuestra afirmación de que Silvio sí confía en sus ideas, mientras que Erdosain no. Por lo tanto, sería oportuno hablar de Silvio como un creador sin oportunidades (y que por eso no puede emprender sus proyectos) y de Erdosain como un farsante que finge ser inventor (la angustia ha consumido todo anhelo de invención). Sin embargo, pese a las posiciones que ocupan, coinciden en querer imponerse frente a los demás con la justificación de aquello que han creado. Después de probar el cañón, sabremos que Silvio liderará a algunos compañeros cuando vayan a robar fruta o buscar tesoros enterrados; Erdosain, a su vez, es avalado por el Astrólogo por sus ideas y creaciones (esto es, por el único proyecto que todos parecen conocer: la flor) e invitado en la Sociedad. Los fracasos les otorga estatus y la posibilidad de integrarse en el grupo (el Club de Caballeros de la Media Noche)¹³⁰.

En este dominio social, además, hay una idea muy interesante: la voluntad de transgredir. No se quiere el poder simplemente como una forma de victoria, sino que pretende alcanzarse para intentar corregir la crisis existencial de los personajes. No se trata tanto del éxito, sino de desear el cambio: «Si ahora viniera un dios y me preguntara: ¿Quieres tener fuerzas para destruir a la humanidad? ¿Yo la destruiría? ¿La destruiría yo? No, no la destruiría. Porque el poder hacerlo le quitaría interés al asunto» (*SL*: 74). Silvio, sin embargo, ha creado un cañón que llega a disparar y con el que siente el atractivo para dominar a los demás. La diferencia entre ambas situaciones, además de que una sea hipotética y la otra efectiva, se deja entrever en el hecho de que Silvio habría conseguido el dominio a través de producir algo (creando y combinando elementos se invierte la lógica de las jerarquías); mientras que Erdosain, en ese contacto divino, adquiriría una cualidad (su nuevo poder sería estático, ya que no habría hecho

¹³⁰ Sobre la mitificación de las relaciones grupales, Maldavsky escribió que Arlt las planteaba como negativas en tanto que, en sus novelas, «los personajes se unen para destruir, y en tanto esto no ocurre el grupo se autodestruye» (Maldavsky 1968: 123). Hay un primer acercamiento entre los miembros de acuerdo con una identificación común la asunción de un líder tiránico (Maldavsky 1968: 123). Maldavsky los relaciona con los nacidos consecuencia de la inmigración, ya que arremetían con los ya establecidos y el contexto vigente (Maldavsky 1968: 124). Habla del fracaso y del intento fatuo de los personajes de rebelarse y apropiarse de sus límites de clase (Maldavsky 1968: 126), así como de la soledad de los miembros de los grupos, la individualidad como eje de acción del grupo, la destrucción como consecución y el abandono como vía de superar los límites (Maldavsky 1968: 126-127). Todo ello nos lleva a ver que, a pesar de que los ‘grupos’ pretendan construirse como una entidad con un objetivo común, el narcisismo individual condenará el colectivo: tanto las acciones del Astrólogo como de Enrique —vinculadas a su propio enriquecimiento— provocan la disolución final de ambos grupos. Pezzoni vio que, aunque Silvio utilice el «nosotros» —esto es, las coincidencias con los miembros—, no hay más que discrepancias (Pezzoni 1984: 522). Lo ejemplifica indicando que Silvio crea para fijar o destruir (siendo esta la distinción de Goloboff [1989: 32-33]), Hipólito para que sean aprovechables, Enrique para falsificar y lucrarse y Lucio es el que se dedica a obedecer.

nada para adquirirlo: no se distanciaría del inmovilismo de las clases sociales). Tampoco ha construido el látigo con el que amenaza a Barsut: «Pensaba que aquella vida estaba en sus manos, que nadie podía arrebatársela, mas este sentimiento no lo hacía más feliz» (SL: 118). La violencia, tanto para Erdosain como para Silvio, nunca es la solución. Lo que sí aceptan es la capacidad de destrucción cuando hay un episodio de producción (como el incendio en *El juguete rabioso* o la sociedad revolucionaria en *Los siete locos*). Eduardo Romano (1981) notó que tanto Silvio como Erdosain descubrían cierto placer en la maldad, tanto por su capacidad de atracción como por la posibilidad de rebelarse contra su nulidad (146). La explicación de Romano permite interpretar los actos de violencia gratuita que se suceden en las novelas a través de su contradicción y del placer en la rebelión gracias a la nueva jerarquía (146). Nosotros, al decir que Silvio y Erdosain descartan la violencia, no queremos afirmar que no se sienten atraídos por ella o que no la utilicen; sino que solo la ejercerán cuando se sientan capacitados para ello (esto es, cuando tengan la sensación de dominar a los demás; como ocurre con el cañón —disparo— y la rosa de cobre —humillación—).

Además, hay que señalar que, mientras Silvio es un inconformista con la posición social que ocupa, Erdosain se regodea en su miseria (las «zonas de angustia»). De ahí que, obviando ahora el principio productor, Erdosain dude de toda posibilidad de poder (en parte, al entrar en la sociedad del Astrólogo, desea subyugarse). Sin embargo, su actitud contradictoria a lo largo de las novelas puede que no esté tan acentuada como parece. Si le desalienta la posibilidad de destruir gracias a un poder divino (externo), como veíamos, es porque él no ha generado la rebelión contra el *statu quo*. Cuando le propone sus ideas al Astrólogo es cuando más seguro está de alzarse contra los demás: cuando tiene el bolsillo lleno del dinero que acaba de robar a Barsut (y, por lo tanto, creyendo que su plan es exitoso y que ha conseguido vencer al primo de Elsa), y con exacerbado narcisismo, se ve ordenando penas de muerte (como se repite, citando a Lenin, no hay revolución sin fusilamientos) y dirigiendo la nueva sociedad. Así, se concluye que los personajes arltianos invierten toda secuencia rutinaria para conseguir producir y desarrollarse como individuos. Del trabajo que los aliena, optan por rechazarlo e intentar liberarse a través de la radicalidad (el incendio, el suicidio, la traición; la sociedad revolucionaria, la humillación...).

Pero ¿a qué nos referimos con este trabajo alienante? El título del segundo capítulo de *El juguete rabioso* nos remite intertextualmente a Hesíodo: *Trabajos y los días*. En el poema, como es sabido, además de hablar de las edades de los hombres (encontrándose Hesíodo en la de hierro; no tan distinta, en la profetización de su final, a la sociedad del Astrólogo), se habla de la necesidad del trabajo y en la integridad de cada uno para hacerlo bueno. La vía para la consecución del dinero es el trabajo honesto («Si en tu corazón el deseo te hace aspirar a la riqueza, actúa así y obra trabajo tras trabajo» [Hesíodo: 84]). Por el contrario, se censura la vida de holgazanería y a aquel que se aprovecha de la situación:

Los dioses y los hombres se indignan contra el que vive sin hacer nada, semejante en el carácter a los zánganos sin aguijón, que consumen el esfuerzo de las abejas comiendo sin trabajar. Pero tú preocúpate por disponer las faenas a su tiempo para que se te llenen los graneros con el sazonado sustento (Hesíodo: 80-81).

Hasta ahora, Silvio se ha ‘aprovechado de las abejas’ y ha renunciado al estudio reglado, pero decide, por intermediación de su madre, empezar a trabajar. De hecho, se ve obligado (no es una decisión que tome de acuerdo con conseguir riqueza, sino que se ve inclinado a ello por la penuria familiar). La situación, como se intuye, es costosa: «¿Trabajar, trabajar de qué? [...]. ¿Qué quieres que haga?... ¿que fabrique el empleo...?» (*JR*: 128). Terminará trabajando en una librería a la que se referirá como «caverna» (de ello se deduce que es un espacio de reclusión). Si antes era él quien soñaba con una vida de bandolero de acuerdo con la lectura de libros, ahora es el encargado de publicitar ficciones a los demás. La librería es un espacio de encierro¹³¹. Poco antes de intentar prenderle fuego, Silvio ya empieza a notar síntomas de desgaste: «Una sensación de asco empezó a encorajinar mi vida dentro de aquel antro [...]. Cierta cansancio terrible me aplastaba los brazos» (*JR*: 156). El trabajo, así como la presencia de don Gaetano y doña María, destruye a Silvio de tal modo que hasta empieza a quedarse sordo. Recuerda, una y otra vez, que el hombre está condenado trabajar y a sufrir por ello: «Te ganarás el pan con el sudor de tu frente, hasta que vuelvas a la misma tierra de la cual fuiste sacado. Porque polvo eres, y al polvo volverás» (Gn 3:19).

¹³¹ Goloboff (1989) la compara con la biblioteca del colegio (1989: 25-30), demostrando que ambos son espacios de reclusión, donde los libros tienen un valor económico y no cualitativo y donde los patrones son negligentes. Observa, asimismo, una evolución, palpable en el hecho de que Silvio abandone el trabajo por su propia voluntad y por su capacidad de imaginar y no por el delito, ya que el incendio fue un fracaso (Goloboff 1989: 29-30).

Trabajar solo acarrea sufrimiento. Eso lo intuyen los protagonistas de Arlt, pero, al final, cederán a la presión (a las exigencias, más bien) y tendrán que abandonar sus fantasías.

La recriminación de la madre a Silvio para que busque trabajo es similar a la que encontramos en *Los lanzallamas*. Elsa, contando en el convento su historia, explica que, cuando se casó con Erdosain, le insistió para que abandonara sus sueños de inventor y encontrara una profesión con la que poder hacer dinero:

Al otro día de la noche de bodas, le propuse que trabajara de dependiente en una ferretería, de este modo con el capital de que yo disponía, podíamos instalar más tarde una ferretería. Recuerdo que se indignó como si le hubiera propuesto un comercio vergonzoso. Él quería ser inventor. No hacía nada más que asombrarse y de pronto se puso a reír a gritos. ¿Se da cuenta usted? Yo me sentí ofendida. ¿Pretendía él vivir a costa de mi dinero? No aceptó, y entonces, a pesar de que ya había cumplido veinte y tres años, le propuse que estudiara en el Colegio Nacional. Podía recibirse de bachiller, y luego ir a la facultad y cursar farmacia. Los farmacéuticos ganaban mucho dinero instalándose en el campo por su cuenta. Esta propuesta lo enfureció como la anterior. Creía que se podía vivir del amor (LL: 406).

Elsa, según su relato, seguirá insistiendo a su marido para que trabaje. Como la madre de Silvio, le recuerda que lo necesita para que la familia siga subsistiendo (o, siendo más radicales, para que tanto Elsa como la madre y su hija puedan seguir manteniendo un estilo de vida). No le importa que Erdosain desee la utopía, con lo que ella misma le busca y propone trabajos. De ahí que, una vez Erdosain acepte pasar a ser miembro de la Compañía Azucarera, Elsa lo encontrará alienado: lo verá, en una ocasión, ensimismado en una cafetería. Esta actitud contrasta con la que adopta en casa, totalmente agresiva y con la que pretende humillar a su mujer. La violencia se debe a que Erdosain se siente subyugado por su esposa (le obliga a trabajar, le administra el dinero...) e intenta revelarse contra ella. Más adelante, la euforia del robo le llevará a adoptar una actitud todavía más belicosa; con lo que queda claro que, como sucede al principio de las novelas, se regodea de la desgracia cuando puede provocarla. Puede, y quiere, provocar las desdichas cuando él mismo se siente cerca de estas y cuando encuentra un clavo al que cree poder agarrarse (el dinero).

Trabajar, en cualquier caso, termina hundiendo en la miseria a Erdosain en tanto que apaga sus sueños de inventor. Elsa dice que su actitud era infantil, lo que debemos entender como que era un ‘soñador’ que no realizaba acciones prácticas (trabajar para ganar dinero). Algo parecido ocurre en *El juguete rabioso*. Las pésimas condiciones de trabajo, así como la relación entre sus patrones, terminan vaciando Silvio de todo sentir: obedece órdenes sin rechistar, se encarga de las tareas más impúdicas, es humillado constantemente... Es un personaje alienado:

Allí comencé a quedarme sordo. Durante algunos meses perdí la percepción de los sonidos. Un silencio afilado, porque el silencio puede adquirir hasta la forma de una cuchilla, cortaba las voces en mis orejas.

No pensaba. Mi entendimiento se embotó en un rencor cóncavo, cuya concavidad día a día hacía más amplia y acorazada [...].

Cayó sobre mí una oscuridad cuyo tejido se espesaba lentamente. Perdí en la memoria los contornos de los rostros que yo había amado con recogimiento lloroso; tuve la noción de que mis días estaban distanciados entre sí por largos espacios de tiempo... y mis ojos se secaron para el llanto (*JR*: 157-158).

Hesíodo decía que el trabajo permitía generar riqueza y que, a su vez, proporcionaba gloria y la envidia de los ociosos («si trabajas pronto te tendrá envidia el indolente al hacerte rico» [Hesíodo: 81]). Erdosain reconoce al cronista que siguió trabajando en la Compañía Azucarera esperando un ‘acontecimiento extraordinario’ (y no, por lo tanto, para seguir robando). De ahí se derivan dos fórmulas: ni su trabajo produce riqueza (beneficio) ni consigue gloria (satisfacción). Tampoco Silvio consigue ni dinero, ni el reconocimiento de los otros ni el deleite por su situación. Consumido, la única solución que encuentra es la destrucción. De nuevo, como en el capítulo anterior con el cañón, se propone una acción eminentemente violenta y destructiva como una forma de superar el encierro del protagonista. Con la creación del arma vimos que se reafirmó a Silvio como ser pensante y, por lo tanto, jerárquicamente superior a los demás. La ‘culebrina’, recordemos, quedaba abandonada por la llegada de la policía. Por eso hablamos de un éxito moderado de Silvio, ya que ni volverá a fabricar la misma arma ni realizará una situación similar para reivindicarse.

A través del estudio de los dos principales momentos de creación y del análisis de la percepción del trabajo alienante, hemos verificado que Silvio y Erdosain pretenden justificar su posición social a partir de su valía intelectual. El fracaso de sus proyectos,

sin embargo, no hace minar su confianza (Silvio) o la fe que tienen los demás en ellos (Erdosain). Todo esto termina dibujando una situación grotesca, en tanto que asistimos al retrato de unos objetos con características contradictorias (distintos reinos naturales en el caso de la flor y la fascinación/rechazo en lo que ocupa al cañón), absurdas (el valor de la rosa o la facilidad con la que Silvio construye el arma), violencia hipotética hiperbolizada (los proyectos en el *Diario* o en la sociedad del Astrólogo), la descripción minuciosa en los márgenes (es decir: el aprendizaje técnico y científico a pesar de la exclusión, como ocurre con Silvio y los Espila) o el placer por lo prohibido (la violencia exacerbada con el disparo o la humillación de Silvio a Luciana). El fracaso de los proyectos, además, no hace más que acrecentar el propósito grotesco de los eventos, ya que su tardío rechazo evidencia que durante mucho tiempo la prioridad ha sido otra. Que los Espila, después de años, decidan que es mejor abandonar la flor y centrarse en buscar comida; significa que, durante mucho tiempo, su única realidad ha sido la rosa de Erdosain. Por lo tanto, cabe decir que el invento se ha convertido en una obsesión por ser comprendida como una necesidad (obtención de dinero) en detrimento de la realidad cotidiana (buscar otros trabajos, agradecer a Erdosain...). La muerte de las ilusiones del creador, finalmente, es clara consecuencia del trabajo alienante al que obligan la madre de Silvio y Elsa. Poco a poco, los dos inventores irán perdiendo la confianza y las ilusiones para crear. Descartarán incluso el dinero, ya que el robo no les produce satisfacción. No se trata, sin embargo, del miedo a la ilegalidad; sino en la conciencia de que con estos actos son uno más entre tantos (Silvio no quería ser un ladrón cualquiera, sino que ansiaba ser Rocambole; Erdosain, a su vez, piensa en Lenin como paradigma de la revolución).

En síntesis, con la elección de dos episodios con un desarrollo análogo, hemos visto que Erdosain y Silvio son reconocidos por los demás como inventores, y ello los lleva a creer que deben ocupar un lugar principal en la sociedad. Silvio, con cierta soberbia, esperará que le reciban y asciendan tanto en la Academia como en la casa de Souza. Erdosain —que no duda de su conocimiento, pero sí de sus fuerzas—, es avalado por todos los que le rodean: el Astrólogo confía en él, los Espila lo veneran y los demás personajes con los que se cruzan se maravillan por su proyecto de la rosa metalizada (solo Hipólita la encuentra absurda). Esperando ellos el éxito, no consiguen más que la desgracia: soñando con ser príncipes o emperadores, lo único que consiguen es caer una y otra vez. La frustración por no cumplir con aquello que desean (o que los demás les

han hecho querer) les conducirá a la angustia y al suicidio. El fracaso, en estas novelas, es grotesco por las constantes contradicciones y engaños: son inventores sin inventos; anhelan un poder que quieren obtener con violencia (por la que sienten fascinación), pero son incapaces de dañar a nadie; todo intento de pasar del plano teórico al práctico es un fracaso absurdo; quieren alzarse entre los demás a la vez que anhelan suicidarse; y se contradicen, constantemente, en sus palabras, actos y pensamientos. Exageran sus capacidades, mienten a los demás y pretenden autocoronarse frente a sus compañeros. Es algo que también podremos ver, además de en la necesidad de ser inventores, en sus fantasías y sueños.

3.2.2. El inesperable vínculo entre fantasía y realidad

En *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt* (1992), Rose Corral comenta una cuestión que nos ha llamado particularmente la atención: la comunión entre lo real y lo imaginario. Según desarrolla, debemos entenderlo como parte de una percepción en la que la comprensión del mundo queda sujeta al «terror» interno. De algún modo, se difumina la barrera que separa al sujeto de todo lo demás y sus miedos consiguen materializarse en el mundo que percibe. De ahí su mirada extraña, sus «zonas de angustia» y el desdoblamiento que sufren (que, en muchos casos, significa la locura). Un caso llamativo es el de Ergueta y sus delirios o la descripción de la angustia de Erdosain: tan ingente es que «parecíale que la masa encefálica se le había desprendido del cráneo y que chocaba con las paredes de éste al movimiento de la menor idea» (SL: 112-113).

El mundo interno (lo imaginario) es tan grande que, llegado el momento, termina materializándose en el externo (el 'real'). Lo llamativo de esta situación es la incapacidad de discriminar ambos mundos o, sintomáticamente, darnos cuenta de que, en ese momento en el que parecíamos separar sueño y vigilia, ambos terminan confluyendo. Nos intriga la posibilidad de que una realidad díscola y absurda (la ciudad, por ejemplo, como espacio) sea capaz de adentrarse en los pensamientos de los personajes. Por ello, en las próximas páginas queremos estudiar la intermediación entre la realidad (el mundo que se percibe) y el sujeto (el individuo) a partir de aquello que formulan. Dicho de otro modo: nos ocuparemos de las fantasías escapistas de los

personajes (imposición del sueño en la realidad) y daremos cuenta de cómo la realidad se superpone al sueño (materialización de lo banal y de lo inverosímil).

Lo posible y lo imposible, en Arlt, son lo mismo: el resultado del trabajo de unos individuos que no son capaces de discriminar entre lo que hacen y lo que sueñan. Hablamos de dos mundos, en principio opuestos, que logran encontrarse y mezclarse. Los resultados, en ocasiones, son inquietantes. Erdosain, en una de sus muchas fantasías, se imagina a una mujer compuesta por partes de otras mujeres con las que se ha encontrado. El resultado es, claramente, grotesco: «Una mujer compuesta por cien mujeres despedazadas por los cien deseos siempre iguales, renovados a la presencia de semejantes mujeres» (*SL*: 115). Ya vimos, en el primer bloque del trabajo, que el sueño era terreno fecundo para lo grotesco y que existe toda una tradición que lo ha utilizado para sus creaciones. Sin recurrir a lo fantástico —a excepción de algunos cuentos—, Arlt también lo emplea. En su caso, sin embargo, debemos hablar de delirios, especialmente por la vileza de muchos de sus pensamientos. Por un lado, los personajes fantasean con la posibilidad de evadirse; por el otro, constatan su descenso a la locura. Pero ¿qué relación tienen los sueños con la producción y el trabajo?

Nuestro punto de partida en este capítulo fue el supuesto de que los personajes arltianos, además de locos y extravagantes, sentían la necesidad de reivindicarse ante los demás y que no lo conseguían ni a través del trabajo (que les obligaba a cumplir con una rutina que creían degradante y que los alienaba) ni de la inteligencia (que, aunque fascinaba a sus allegados, no dejaba de ser una máscara)¹³². En la mayoría de las ocasiones, Silvio y

¹³² Los casos de Silvio y Erdosain son distintos a los de los demás personajes, ya que basan parte de su justificación en el hecho de que son inventores (y, por lo tanto, tienen un rol determinado). Por decirlo de algún modo, podemos diferenciar entre (supuestos) inventores e industriales. Los primeros tienen la capacidad de imaginar (fantasear un futuro, como hace Erdosain). Los otros quedan sumidos en el trabajo, como termina ocurriendo con Erdosain y Silvio tras ver que están fatalmente condenados. El Rufián Melancólico vincula su actividad rutinaria con la del industrial (de ahí, suponemos, su necesidad de participar en el proyecto del Astrólogo). Las manos de Elsa están gastadas y manchadas, y justo por eso abandona a Erdosain: busca una válvula de salida para encontrar la felicidad con la que señorea (quiere dejar de ser una industrial para descubrir el mundo que hay más allá). De este modo, vemos que Silvio y Erdosain no son los únicos personajes que pecan de la creencia en una utopía y la voluntad de dominar a los otros, pero sí se diferencian de los demás por ser incapaces de dar el primer paso. Barsut, que quiere humillar a Elsa, y si bien sospecha de Erdosain, decide acompañarlo para poder poner a prueba sus anhelos. Lo necesita, por cierto, para poder encontrarla. Tras ser abandonado por Elsa, Erdosain cae en un pozo de desesperación. Barsut le cuenta que le denunció y le pega una bofetada que le hace perder el conocimiento: resulta que, lo que él quiere, es reconocimiento. En eso es análogo a Erdosain, salvo que cuenta con dinero: quiere que Elsa se arrodille frente a él. Él no siente remordimientos en hacer los actos: no siente nada, pues está vacío (67). La quiere someter. Erdosain cree poder ser a través del crimen (que le despierta una suerte de curiosidad). En un mundo sin fe, el Astrólogo y los miembros de su secta buscan nuevos dioses terrenales (esto es, ellos mismos). La misma rutina que ven en su vida la encuentran

Erdosain construyen la excentricidad antes que el objeto. Además de la fascinación por lo terrible, en las próximas páginas nos adentraremos en la indeterminación de los personajes arltianos: tienen sueños de grandeza, pero utilizan modelos destructivos. Analizaremos algunas fantasías que nos ayuden a explicar el lugar que ocupan Silvio y Erdosain, del mismo modo que estudiaremos algunos episodios donde se constata el fracaso y el placer por la culpabilidad y la destrucción. Como hemos afirmado, los personajes arltianos no buscan el progreso de la sociedad, sino tomar ellos el poder y ser reconocidos en todo momento. En ello, no dudarán en utilizar las fantasías más descabelladas.

Fijémonos, por ejemplo, en dos episodios centrales en las tramas novelísticas de Arlt: la traición al Rengo y la fábrica de fosgeno. Silvio, que se deja encandilar por Rocambole y el folletín, al traicionar a su compañero lo que consigue es distinguirse como Judas: traidor, sí, pero único en su especie (Saítta 1999: 70). Es capaz de ver belleza en él, ya que encuentra un sentido en el vacío de su vida y se alza entre los demás: «No me importa... y seré hermoso como Judas Iscariote. Toda la vida llevaré una pena... una pena... La angustia abrirá a mis ojos grandes horizontes espirituales...» (JR: 228). La traición es una forma de belleza porque implica la destrucción (la detención de su compañero), pero, especialmente, porque Silvio se ha nombrado a sí mismo como indispensable¹³³. Es en esta búsqueda de la individualidad (esto es, la pretensión de distanciarse y diferenciarse) que se recuperan las fantasías: proyecciones utópicas frente a una situación social denigrante. Nombrar a Judas es buscar un equivalente, como antes se hizo con Rocambole, Baudelaire o con Napoleón. De hecho, querer ser un inventor

en una posible interacción con la religión (la repetición de los padrenuestros) que prontamente descartan. El Astrólogo y Erdosain, vacíos, saben que solo tienen dos opciones. En otras épocas, dicen, les hubiese valido con un viaje (siendo este el destino de Silvio). La otra solución ocupa a la sociedad que quieren crear: el Astrólogo tiene un ideal (falta saber si es o no definido) y requiere de un patrón para llevar a cabo su sociedad secreta (el Rufián Melancólico). La jerarquía que vienen a llenar es la de dioses: son iconos. El Rufián Melancólico (que no cree en la revolución/proyecto, pero que participa por romper la rutina) tiene una jerarquía dentro del grupo por el dinero que maneja, pero en el negocio lo es porque se impone a los personajes femeninos (la primera mujer que trabaja para él, de hecho, decide prostituirse y acepta su sumisión hasta el punto de buscar, ella misma, otras prostitutas). Zubieta, por cierto, habló de *Utopía* de Thomas More como ejemplo paradigmático del proyecto del Astrólogo y de la utopía filosófica. Como comenta, si bien la utopía se caracterizaría por expresar una imagen que se contraponga a aquella que se denuncia (Zubieta 1987: 167), el Astrólogo superpondría dos discursos: la parodia y la utopía (Zubieta 1987: 167-170). Este juego de contrarios permite la transgresión (Zubieta 1987: 174) y, por lo tanto, la consecución de un ideal mediante su exclusión

¹³³ En este acto, Oscar Masotta consideró que se producía una doble traición. Silvio delataba al Rengo para reivindicarse a sí mismo y *despegarse* de esa interioridad que lo unía a él (esto es, como más empeño pone el Rengo para acercarse a Silvio, más interés tiene Astier para alejarse), pero al hacerlo termina demostrando que aquello que rechaza es aquello que lo conforma. Dicho de otro modo, la condición del bien (la reivindicación) requiere del mal (la delación). La traición es inevitable (Masotta 1965: 67-74).

no deja de ser, a nuestro juicio, otra forma de aspirar a una distinción en la sociedad. Lo imaginario (los modelos) se impone en la realidad (los actos): la lectura folletinesca termina participando en la delación de Silvio (Rocambole) y en su anhelo de ser un individuo único (Judas).

También Remo, tal y como vemos en sus intervenciones en las reuniones con el Astrólogo o en el encuentro con los anarquistas, lucha para que los demás lo consideren necesario. Su pasión por el fosgeno, creemos, es análoga a la voluntad de emular a Judas al traicionar al Rengo. Éxito y fracaso, en ambos episodios, se dan de la mano de una forma inseparable: triunfo y derrota, placer y destrucción o creación y destitución. Reunido con los anarquistas, Erdosain habla de las 'bondades' del gas y, en el último encuentro con el Astrólogo, le entrega un informe detallado de cómo fabricarlo industrialmente. La detallada descripción y las constantes notas que pretenden convertirlo en algo cotidiano («la fabricación del fosgeno es sencilla» [LL: 570]) contrastan, a su vez, con la actitud de Erdosain y del Astrólogo. Alberto Lezin lee con indiferencia el escrito de Erdosain, aunque lo salva de la quema de sus libros. El Astrólogo, después de ese encuentro, huirá con Hipólita; Erdosain, a su vez, asesinará a la Bizca y se suicidará. A Erdosain no le interesa la posibilidad de fabricar el gas y de iniciar una guerra bacteriológica, sino demostrar que él puede realizar los cálculos. Por eso entrega la nota al Astrólogo, del mismo modo que Silvio acaba reuniéndose con Vitri: necesita ser escuchado. Si la realidad no es suficiente, la imaginación debe imponerse. Silvio (traicionando al Rengo y citando a Rocambole) y Erdosain (realizando los cálculos necesarios para la producción del fosgeno) han conseguido materializar aquello que formaba parte de la fantasía.

La traición, hasta entonces, no era más que el argumento del folletín de Rocambole; el gas, hasta que Erdosain entrega los cálculos, no era más que otro de los delirios —a propuesta de Erdosain— de la revolución del Astrólogo. Arlt consigue plasmar lo imposible (lo inexistente) y convertirlo, así, en grotesco. Las fuerzas que creíamos conocer desbordan nuestro mundo. Rocambole era un personaje de la ficción, pero ahora lo reencontramos fuera del plano literario. El gas fosgeno era una de las muchas propuestas para la revolución, pero es la única que termina tomando forma. Es cierto que no se llegarán a construir los prototipos de Erdosain, y que es posible que sus cálculos sean en algún punto erróneos, pero de todas las propuestas es la única que

parece haber tomado rumbo: ni hay oro, ni prostíbulos ni un niño dios. Pero sí el fosgeno. De este modo, Silvio y Erdosain actúan de tal modo que incluso ellos mismos son incapaces de aislar ficción y realidad: es natural emular a Rocambole (o a Judas) como también lo es realizar los cálculos para la fábrica de gases.

No es descabellado afirmar, entonces, que las decisiones de Silvio y Erdosain están determinadas por lo onírico. La fantasía, según dice Rose Corral (1992), es necesaria para los personajes para poder sobrevivir: adoptar la identidad de un coronel o creer triunfar en la creación de un arma les permite existir (64-65). Las fantasías, de este modo, son recursos necesarios para que los inventores se consideren a sí mismos indispensables. Del mismo modo que la materialización de sus proyectos les da estatus, las ensoñaciones les permitirán seguir despiertos. Por eso inventan, por eso sueñan: por eso Erdosain, en *Los siete locos*, cree que se alzarán como Dueño del Universo e inventará el Rayo de la Muerte:

Inventaría el Rayo de la Muerte, un siniestro relámpago violeta cuyos millones de amperios fundirían el acero de los Dreagnouths, como un horno funde una lenteja de cera, y haría saltar en cascajos las ciudades de portland, como si las soliviantaran volcanes de trinitotolueno. Veíase convertido en Dueño del Universo (*SL*: 272).

Una de las cargas más tortuosas de los personajes arltianos, como se intuye, concierne a su rechazo y alienación. Esta exclusión queda ejemplificada con el marco físico por el que deambulan: la ciudad, entorno grotesco arltiano por antonomasia (no en vano, Larra destacaba el «carácter ciudadano de la novelística de Arlt» [1992: 65]). El espacio es objeto de múltiples transformaciones que, en ocasiones, somete a los individuos en una profunda crisis. Quedan desdibujados desde un punto de vista existencial —ciudad de hombres sin dioses, siempre cambiante y que no permite encontrar cura alguna para la angustia— y alienante —el trabajo es visto como una obligación y acaba por neutralizar todo sueño, proyecto y fantasía—. Destacan, en su descripción, constantes menciones al mundo moderno, demostrando, como explicitó Beatriz Sarlo (1992), la fecunda relación entre técnica y ciudad. Asimismo, Sarlo señala que la propuesta de Arlt ocupa a la ciudad que crece y que se transforma (la inexistencia del pasado: el presente proyecta lo que vendrá), con lo que los procesos tecnológicos/científicos son aquellos que la consagrarán. La técnica y la tecnología, de hecho, fascinan tanto a Arlt como a muchos

de sus personajes (John Irving, que parece poner voz a su soñador, en *Saverio el cruel*). La ciudad transforma¹³⁴ y degrada hasta tal punto que nadie es quien afirma ser.

Nos encontramos con personajes desdibujados que fantasean y hacen frente a una crisis existencial. Una de las estampas más visuales de las ensoñaciones de Erdosain son las «zonas de angustia», que se definen en el inicio de *Los siete locos* del siguiente modo: «atmósfera de sueño y de inquietud que lo hacía circular a través de los días como un sonámbulo» (*SL*: 10). Debemos entenderlas, entonces, como una fabulación para hacer frente a la desdicha y que termina ubicando a Remo en tierra de nadie. El sonámbulo, a grandes rasgos, lo podríamos definir como la persona que ni está despierta ni está dormida. Erdosain, del mismo modo, circula entre el mundo de los sueños y el mundo ‘real’ que le atormenta. Solo invocando lo onírico podrá combatir los miedos de la mañana¹³⁵, aunque descubrirá que ni con su imaginación —la posibilidad de concebir un mundo ulterior que lo libere— logrará deshacerse de su letargo. Necesita, frente a la terrible quietud y alienación, un mundo que sea capaz de transformarse: «Dicha

¹³⁴ En ella predominan las formas geométricas, lo que ha invitado a la crítica a vincularla con el expresionismo. Maryse Renaud (2000), por ejemplo, señaló como principales rasgos que permitan su asociación con el expresionismo alemán las formas geométricas con ángulos agresivos, la distorsión del espacio o la violencia que genera la ciudad. En esta línea, para Analía Capdevila (1999) el exceso es el principal rasgo expresionista arltiano (133), así como la configuración y comprensión del objeto (juego de luces y sombras [133], las líneas rectas que enfocan la aceleración [135], la multitud [135], la vulgarización de lo simbólico [136]...). Muchos de estos rasgos son también visibles en la novela *Berlin Alexanderplatz* de Döblin (mencionada por Amícola [2003: 58] y, años más tarde, empleada como piedra de toque por Liendivit [2010]), donde también se configura ese interés por la ciudad, por los ambientes marginales y por la supervivencia en una sociedad que oprime a sus miembros. En cualquier caso, la ciudad, ya sea el Berlín de Döblin o el Buenos Aires de Arlt, adopta un rol protagónico. Es un personaje más en la narración y genera, dice Maryse Renaud, angustia (2000: 705). Evita, añadimos, que sus personajes sean incapaces de transitar por ella sin tener la terrible sensación de una piedra que los aplasta (el hombre absurdo de Camus).

La ciudad se impone al individuo y no parece constituirse tomando en consideración a sus habitantes. Cuando Lefebvre (1968) hablaba del «derecho a la ciudad» (125-140) lo que estaba haciendo era, en rigor, proponer una liberación del individuo —en tanto que constatación de la relación entre ciudad y vida urbana— y subrayar la necesidad de que se opusiera a las limitaciones del espacio. Pedía que se construyera de acuerdo con las necesidades humanas (en tanto que grupo y no una serie de individuos) y no a las del capital (si es la clase obrera quien tiene que liderar la reforma, existe una confrontación). Es algo que aprecia David Harvey [2012], para quien el derecho de la ciudad pasa por la conquista de estos espacios. El «derecho a la ciudad» n Bajtín definía el carnaval o debe ser individual, sino colectivo (4): existe un estrecho vínculo entre la urbanización y los derechos ciudadanos (así como el capitalismo se autoafirma mediante la urbanización [5]). Los personajes de Arlt, en cambio, y según Liendivit (2010), van en contra de esta idea al imponer a los demás ‘leyes propias’ (64). Esto significa que no existe un proyecto colectivo de ciudad y que su transformación (o reconversión) no es una liberación colectiva; sino otra forma de dominio a explotar. Dicho de otro modo: los personajes quieren imponer su perspectiva. Según Sarlo, la técnica permite la construcción de una mitología en un mundo desencantado (Weber 1919: 32-33). Quienes la dominan (los expertos) podrán consagrar la nueva fuerza. El ‘nuevo orden’, si se quiere. Los ‘locos’ se convierten en verdugos no por compromiso político, sino para no sentirse alienados (Renaud). Anhelan tener algo que hacer frente al vacío, pero ello no significa que sus discursos sean políticos. Estos son, simplemente, un recordatorio de que siguen vivos.

¹³⁵ Para un análisis del valor y de la contraposición de la mañana y la noche (o del sol y de la oscuridad) en las fantasías de Erdosain, puede consultarse el estudio de Rose Corral (1992: 91-112).

necesidad de maravillas que no tenía posibles satisfacciones —ya que él era un inventor fracasado y un delincuente al margen de la cárcel— le dejaba en las cavilaciones subsiguientes una rabiosa acidez y los dientes sensibles como después de masticar limón» (SL: 11). Fracasa como inventor porque no crea; fracasa como delincuente porque no lo detienen. No es ni delincuente (a pesar de que se sepa ladrón) ni inventor (a pesar de que lidere el proyecto de la rosa de cobre). Él mismo, en su día a día, camina por senderos que borran su identidad. Es entonces, en esa sensación de vacío, que «compaginaba insensateces» (SL: 11):

Llegó a imaginarse que los ricos, aburridos de escuchar las quejas de los miserables, construyeron jaulones tremendos que arrastraban cuadrillas de caballos. Verdugos escogidos por su fortaleza cazaban a los tristes con lazo de acogotar perros, llegándole a ser visible cierta escena: una madre, alta y desmelenada, corría tras el jaulón de donde, entre los barrotes, la llamaba su hijo tuerto, hasta que un «perrero» aburrido de oírla gritar la desmayó a fuerza de golpes en la cabeza, con el mango del lazo (SL: 11).

No deja de ser curioso que en esta fantasía Erdosain se imagine la siguiente estampa: los ricos aprisionando a los pobres y ordenando la violencia contra ellos. Él, poco después, realizará un acto similar: capturará a Barsut (que simboliza el dinero), pretenderá la violencia sobre él (el látigo) y lo encerrará. De nuevo, el sueño precede a la realidad. Nos encontramos en un «universo de ideas gelatinosas» (SL: 114) en el que se mezcla todo. Paseando por la calle, por ejemplo, Remo imagina que los comerciantes con los que se encuentra sufren desdicha económica. Quiere que los demás se hundan en ese pozo de desesperación que le anega el alma¹³⁶. Una y otra vez, anhela reivindicarse. Por eso, en sus sueños, Silvio y Erdosain acostumbra a ser ‘encontrados’ por una mujer que los ama incondicionalmente; son descubiertos y consagrados por sus magníficas ideas; y pasan a ocupar una posición social privilegiada que les otorga un rédito económico vastísimo. Saben, no obstante, que, aunque llegaran a ocurrir, no serían más felices:

Podría venir una mujer y besarme... sería más feliz si viniera una mujer y me besara hasta el tuétano. Oro. Pongamos por ejemplo que esta calle se llenara de oro [...]. Yo

¹³⁶ «Y en su fuero interno los iba injuriando atrocemente, imaginándose que los negociantes aquellos estaban atornillados a próximas quiebras por espantosos pagarés, y que la desdicha que le arrojaba a él al fondo de la desesperación se cerniría también sobre sus mugrientas mujeres, que, con los mismos dedos con que momentos antes habían retirado los trapos en que menstruaban, cortarían ahora el pan que ellos devorarían entre maldiciones dirigidas a sus competidores» (SL: 189).

estaría sentado arriba, en cuclillas, tomándome el dedo gordo del pie. Junto a mi cabeza humearía la boca de una ametralladora. Yo miraría tristemente al mundo. Vendrían hombres, mujeres, ancianos, corcovados en muletas, se acercarán dificultosamente a la vertical amarilla. Arriba humea el tubo de la ametralladora. Inventores, dactilógrafas, mirándome hambrientamente, dirían:

—Danos un pedacito [...].

Pero yo estaría sordo [...]. Todos se romperían las uñas rascando el durísimo bloque. Como una ola gris avanzaría la gusanera humana, mujeres con martillos de picapedreros y hombres con navajas cortantísimas. Algunos, de tanto arañar la base del cubo de oro sólo tienen muñones, otros al pie del bloque abrieron cavernas y mostrando sus órganos genitales, como bestias andan en cuatro patas, mientras les arrojan mordiscones a la superficie del oro.

Pero yo no sería más feliz (LL: 462-463).

En el segundo capítulo de *Los siete locos*, en estado somnoliento, Erdosain se imagina a una infanta de Alfonso XIII que le pregunta si la ama: se imagina, más adelante, como emperador de la Ciudad de los Peces Tuertos (90)¹³⁷. La situación contrasta enormemente con la posición social que realmente ocupa y aquella que hacen creer que ostenta (la inteligencia). De este modo, se produce un descuadre en un diálogo donde cuerpos distintos se suman en la misma dinámica. Consideramos la situación grotesca en tanto que la corrección implica preservación, el cambio se pretende a través del inmovilismo, las voluntades son cambiantes y contradictorias, la imaginación es la única esperanza en inventores que no llevan a cabo sus ideas, se pretende una consagración mediante la aceptación de una singularidad que ellos mismos saben inexistente y la creencia en una imposibilidad totalmente descabellada como última frontera de resistencia. Esto también se aprecia en *El juguete rabioso*, donde Silvio, antes de intentar incendiar la librería en la que trabaja, se encontrará con unos personajes que le harán ver la disonancia social y su deseo de abandonar el espacio que ocupa.

El primero de estos episodios concierne a un adolescente y a una niña a los que Silvio ve en un balcón: «Pensé en que yo nunca sería como ellos..., nunca viviría en una casa

¹³⁷ No hay que olvidar que, anteriormente, Barsut le había contado a Erdosain uno de sus sueños en los que se imaginaba como un 'pez tuerto': «Barsut monologaba lentamente, contaba sus terrores de hombre de veintisiete años, la preocupación que le había dejado en el entendimiento el guiño de un pez tuerto, y relacionando el pez tuerto con la mirada fisgona de una anciana alcahueta que quería que se casara con su hija que se dedicaba al espiritismo» (SL: 25).

hermosa y tendría una novia de la aristocracia» (JR: 152). Como reconoce, la envidia nace en su corazón al saber —al aceptar— que nunca podrá ejercer o disfrutar de una posición social como esa. Se constata, entonces, su condición de inferioridad, pero a la vez se remarca su deseo de ascenso. Observa un mundo que se le prohíbe, pero por el que creemos que siente la misma atracción que por el de los Irzubeta. La envidia nace en un momento en el que Silvio está trabajando, pero en el que los dos burgueses escuchan música desde el balcón de su hogar. Aspira a ese ‘algo’ justo en el momento en el que la tarea le hace ver su ‘inferioridad’. No ansía, entonces, lo que tienen los burgueses (pues casi ni se describe la casa ni ninguna de sus posesiones), sino que refuta aquello que él tiene que hacer (rechazo del trabajo).

En segundo lugar, pocas páginas después de este encuentro se produce otro con características similares. En esta ocasión se relata una entrega a domicilio en una de «esas lujosas casas de departamentos» (JR: 153). Allí Silvio es recibido por una criada y, poco después, por una joven señora que, cuando ve que Silvio rechaza la propina, le da, entre risas, un beso. Es una *cocotte*. Aunque no se diga abiertamente, varias pistas señalan esta ocupación: se habla de ella como una ‘cortesana’, se describe el encuentro mediante elementos sexualizados (el escote, el perfume y el beso), se comenta su vida libidinosa («pienso que no me importaría pensar que ha sido poseída por muchos hombres» [JR: 155]) y se la compara, además, con el perfil de mujer que aparece en documentos pornográficos que suscitan deseo a Silvio:

Y aunque el deseo de mujer me surge lentamente, yo desdoble los actos y preveo qué felicidad sería para mí un amor de esa índole, con riquezas y con gloria; imagino qué sensaciones cundirían en mi organismo si de un día para otro, riquísimo, despertara en ese dormitorio con mi joven querida calzándose semidesnuda junto al lecho, como lo he visto en los cromos de los libros viciosos [...].

—¡Y yo, yo, Señor, no tendré nunca una querida tan linda como esa querida que lucen los cromos de los libros viciosos! (JR: 156).

Si nos fijamos, lo que destaca de los encuentros con los burgueses y la prostituta es el entorno (el piano, la aristocracia, las ropas como valor de clase, el perfume...). El segundo caso citado revela, no obstante, un conocimiento pornográfico de un modelo femenino que se impone a la mujer con la que piensa (la imagen fantasiosa del ideal es extremada en *Los siete locos*, donde Erdosain sueña, como vimos, con una mujer

compuesta con partes de un centenar de otras que ha visto/conocido). En tanto que este erotismo es una forma impuesta de canon de belleza sexual, no es sorprendente que Silvio lo superponga en su imaginación. Creemos que, más que un acto consciente de deseo sexual, lo que Silvio experimenta es una necesidad, ya no de comunión con el otro, sino de ascenso social de acuerdo con la correspondencia de la imagen modelo que se forma alrededor de ciertos tópicos. Es decir, del mismo modo que entiende el éxito a partir de la posición social dominante (posibilidad de decidir y no tanto de tener dinero), ese nuevo rango comporta relacionarse con una mujer que se adscriba al canon social de belleza. Por ello es tan importante que Silvio fantasee con un canon que ha conocido en documentos pornográficos, puesto que ese es el modelo que a él le parece atractivo.

En cualquier caso, fijémonos que las dos mujeres con las que Silvio piensa en ese momento tienen en común que ocupan una posición social superior a la suya. Cada una de ellas cumple, además, una función distinta según las necesidades de Silvio. Con la aristócrata querría casarse, lo que significa que ve en ella el éxito político y económico (la clase); con la prostituta, querría mantener una relación sexual para evidenciar su fortuna social (el canon de belleza y cumplir con el rol sexual que la sociedad le adjudica). Él querría casarse con una aristócrata, pero no haberlo sido desde siempre: quiere ser encontrado, que se le reconozca y que se le permita ascender para experimentar la satisfacción del cambio. Sus sueños, y aquí englobamos también los de Erdosain, aunque parezcan inverosímiles, no dejan de ser fantasías que podrían ocurrir. Erdosain, aunque desconfíe de ello, realmente podría ser encontrado por una mujer rica que quiera casarse con él; pero es imposible que se convierta en aristócrata sin razón alguna más que su deseo. El sueño es una pequeña válvula de esperanza en un mundo que convierte en rutina todo intento de sentirse despierto. Es el último reducto para conseguir el poder que no tienen.

Algo parecido ocurre en relación con la muerte, pues Silvio llega incluso a anhelar ser un cadáver al que los demás lloren (*JR*: 192): alrededor de su féretro «sollozaban las mujeres hermosas» (*JR*: 192). Esta breve cita ya nos introduce los tres elementos que venimos comentando: el sollozo (la pena por la muerte de Silvio revela su importancia social), las mujeres (no solo el género al que se le adscribe socialmente la pena, sino la imagen erótica superpuesta en consonancia con su pluralidad) y la belleza (la materialización de sus fantasías). La estampa guarda mucha relación con las plañideras

y, por extensión, con la importancia social de la muerte. El éxito, para Silvio, se mide en tanto que los demás estén pendientes de él y lloren en tan fatal momento. Su ensoñación nos permite deducir que cree en cierta consagración incluso después de la muerte.

Quiere que su féretro esté rodeado de gente, tal y como ocurrió cuando relató el episodio del cañón. Es el único momento en la novela que una ‘masa indefinida’ le acompaña, con lo que lo toma como modelo de éxito y lo retoma en esta proyección de su muerte. Como vimos, todo acto de reconocimiento social en Arlt es consecuencia de la creencia de un domino técnico o intelectual. No se trata, entonces, de la creación en sí (la obra literaria o los inventos). Estar rodeado de mujeres a su muerte será consecuencia de haber, en vida, dominado jerárquicamente a los demás. No se lo despedirá por su obra, pero tampoco por sus implicaciones o relaciones con los demás individuos: se lo consagrará por su jerarquía. Pero Silvio, pese a desear esto, no ha llevado a cabo ninguna acción de renovación.

Los sueños de Silvio, entonces, llenan un vacío (una ausencia), permiten seguir caminando cuando el camino parece varado (la esperanza), evidencian sus ansias de dominio (el poder) y prueban que la sociedad dirige sus actos y pensamientos (el capitalismo como el monstruo que se retroalimenta a sí mismo: uno quiere lo que rechaza). Las fantasías de Erdosain también cumplen estos parámetros y, en el fondo, tampoco se distinguen tanto de las de *El juguete rabioso*. Quiere costearse una vida de clase alta, pero, en lugar de anhelarla a partir de la observación de una pareja en una ventana; lo que él hace es construir un relato. Cuando cree haber nacido para ser lacayo, sueña con que le llaman señor (SL: 11). Más interesante es, sin duda, el hecho de que él mismo busque la materialización de sus fantasías, llegando al extremo de pasear por la calle para encontrarse con una mujer rica (con quien no cabrá concebir relaciones sexuales y que será ella quien lo elija a él). De aparecer, se encargaría de entregar una fortuna a Elsa para conseguir que se divorcien (SL: 15). Sueña con ir a Brasil, que describe a partir de la imagen de una costa (SL: 15), lo cual se contrapone de forma evidente a la ciudad geométrica por la que pasea. Es interesante que sea a él a quien tienen que encontrar: el ficticio «millonario melancólico y taciturno» es el que debe financiarle sus inventos. Esto demuestra una conciencia de que sus propuestas le pueden asegurar el éxito social («trunfaría, ¡sí!, trunfaría!» [SL: 32])... Solo le hace falta una

cosa: el dinero. Justo por eso, Larra (1992) comparaba a Erdosain con Charles Fourier, en tanto que soñador que requiere de la inversión (163-164).

Del mismo modo que Silvio se comparaba con Judas, Erdosain realizará un movimiento similar para justificar sus arrebatos de autohumillación: «Porque a instantes su afán era de humillación, como el de los santos que besaban las llagas de los inmundos; no por compasión, sino para ser más indignos de la piedad de Dios, que se sentiría asqueado de verles buscar el cielo con pruebas tan repugnantes» (*SL*: 12). De nuevo, quiere distinguirse como ser único: quiere ser más traidor que Judas y más inmundo que un torturado. No pretende con ello una posición teológica, sino la voluntad de situarse en un extremo que le ofrezca la garantía de estar vivo. Solo en el exceso (la megalomanía, la jerarquía, la violencia...) cree posible encontrar la energía que le falta para sentirse vivo. Es por ello por lo que, en tantas ocasiones, recreará escenas humillantes: se imagina trabajando por un señor sin saber qué se espera de él, concibe una escena en la que carga el orinal de su señora y un sacerdote le pregunta por sus deberes religiosos, anhela casarse con una mujer católica que le sea infiel sexualmente con su jefe... En su caso, entonces, el péndulo se irá moviendo entre el deseo de ascender y el deseo de ser humillado. Por ello, en muchas ocasiones, esta mujer imaginada será la que dominará sus pasiones: ella es la encargada de encontrarlo a él y de pagar a Elsa para que se vaya. Erdosain, además de imaginarse a su esposa siéndole infiel, se imagina a sí mismo sumiso (sus zonas de angustia y la necesidad de rebajarse). Cree posible el ascenso y reconocimiento a partir de su degradación. De este modo, se deduce que no hay tanto una búsqueda de ascenso como voluntad de supremacía social, sino que se pretende ocupar un espacio singular, relevante y alejado de la masa. Ser único, por lo tanto, en la supremacía o en el descenso.

En suma, las fantasías de los personajes revelan tanto sus deseos como sus insatisfacciones. Lo que las convierte en grotescas —además de la descripción excesiva y vil— es, principalmente, la imposibilidad de separar su plasmación en el mundo que habitan. Dicho de otro modo, aunque muchos de estos sueños parezcan ridículos —por inconexos, por descabellados o por extraños—, sí terminan participando en el «mundo real». Por un lado, hemos visto que Silvio y Erdosain consiguen materializarlos (la fábrica de fosgeno y la traición); por el otro, hemos visto que la misma realidad provocaba, en los personajes, una necesidad de realizarse mediante lo ficcional

(imaginarse firmando penas de muerte o erotizando una mujer con la que Silvio se encuentra). De algún modo, la realidad se transforma en el mundo onírico: una mujer fragmentaria, extraños delirios de dominación, fantasías que convierten la soledad en compañía, interlocutores inexistentes... Un mundo, en definitiva, que es capaz de convertir aquello que no existe en real y que, aquello que sí existe, lo distorsiona dentro de los sueños. Ejemplo paradigmático: el suicidio que tiene lugar al final de *Los siete locos*. Erdosain, en una cafetería, será testimonio del encuentro con el cadáver. Recordará la noticia e identificará al muerto con un estafador que asesinó a su amante. La situación, en principio real, se confunde, en esta ocasión, con la que se ha producido unas páginas antes. Erdosain, junto a una dormida Hipólita, ha pensado primero en suicidarse y, a continuación, en matar a la mujer:

—Debía matarme... — Mas al observar el cabello rojo de la mujer dormida, sus ideas tomaron otro giro más pesado:

—Debe ser cruel. Y podría matarla sin embargo. —Apretó el cabo del revólver en el bolsillo.

—Bastaría un tiro en el cráneo. La bala es de acero y sólo haría un agujerito. Eso sí, se le saltarían los ojos de las órbitas y quizá la nariz echara sangre. ¡Pobre alma! Y debe haber sufrido mucho. Pero debe ser cruel (*SL*: 265).

3.3. *La teatralidad y la farsa*

Para cerrar el capítulo sobre Roberto Arlt, nos preguntaremos por la relación entre la escenificación y lo grotesco. Como hemos visto, este se construye mediante una relación problemática de dos elementos excluyentes, con lo que su caracterización es eminentemente visual. La teatralidad permitirá que cristalicen comportamientos inconexos y que germinen estampas que revelen situaciones, como poco, llamativas. Hasta ahora hemos estudiado la interacción entre lo factual y lo ideal (con la que se justificaban todo tipo de degradaciones) y verdad y mentira (el retrato de la violencia y la posición que ocupa el narrador). Todo ello, según vimos, descoloca a personajes y lectores al no situarse en un territorio definido. Silvio y Erdosain dicen ser inventores, pero no han inventado nada. Sienten fascinación por la técnica, pero especialmente por su poder destructivo. El comentador y Silvio dicen contar una historia, pero no son

siempre honestos en sus relatos. Definimos todo esto como grotesco al considerar que existía un elemento terrible (la degradación, el castigo, la violencia, la falsedad...) que se unía con otro risible (el exceso, lo contradictorio, el patetismo, el fracaso...). Ahora, para cerrar este capítulo, queremos ahondar en ello investigando la ‘teatralidad’ y estudiar una cuestión que hasta ahora hemos soslayado: los métodos utilizados para construir un simulacro de realidad. Queremos tomar conciencia, en definitiva, de la importancia escénica del grotesco. Para ello se nos hace inevitable estudiar el proyecto teatral de Arlt, si bien este no es la parte central de nuestra investigación. Analía Capdevila (2005), después de dar cuenta de la proximidad entre el teatro de Arlt y su narrativa, señaló que lo que le interesaba no era ver cómo se podían enlazar ambas producciones o qué rasgos de un género se encontraban en el otro; sino que lo que le interesaba era ver qué efectos producía lo teatral en la narrativa (53). De este modo, el ‘grotesco escénico’ quedará sometido a la percepción e imaginación narrativa grotesca por parte del lector.

En este apartado ahondaremos en las delirantes fantasías que se solapan con la realidad. Ello es posible, principalmente, por su presencia en la cotidianidad —muy unida al plano visual, en tanto que se transforma lo excéntrico en algo reiterado y conocido— y por su participación en la simulación —que es uno de los rasgos constitutivos del teatro: la representación de un papel—. El resultado es una ficción que pretende arraigar en el mundo en el que se la ha imaginado, provocando altercados por la escenificación de discursos dislocados, díscolos y contradictorios. Desdeñan el mundo conocido y se adaptan a uno ilusorio que tratan de imponer, olvidando, durante su actuación, que, al menos en un inicio, interpretaban un papel en una farsa.

Incluso en el aspecto formal, algunos textos se asemejan a una pieza teatral. En *El amor brujo* llegan a utilizarse acotaciones o, durante algunos diálogos, las frases van precedidas por el nombre de quien las pronuncia. Aunque esta fórmula apenas se repita en el corpus narrativo de Arlt, nos delata ciertos aspectos que sí comparte con otros textos. A grandes rasgos, apreciamos dos escenarios particularmente llamativos en las novelas y en los cuentos de nuestro autor: el encuentro entre dos personas (donde una expresa sus inquietudes, explica su malestar o cuenta alguna historia personal) y el soliloquio (donde el personaje reflexiona sobre su soledad, su malestar o por la incomprensión de cuanto sucede. A menudo es el comentador quien articula estos

pensamientos). No hay grandes descripciones de espacios ni acciones complejas, sino que los capítulos se organizan alrededor de aquello que se discute. La recurrencia a escenificaciones marcadamente teatrales —diálogos sin narración, escenas estáticas o alusión a la ficcionalidad— implica formalizar secuencias narrativas con una fuerte carga visual. La inclusión de elementos cotidianos o revolucionarios, de hecho, forman parte de una preocupación por dibujar un mundo discordante pero familiar (es en este sentido que, para Isidro Salzman, los aguafuertes de Arlt son una suerte de «borradores» de su obra teatral [2000: 78]). La revolución implica desacreditar lo conocido y destruir todas las apariencias y formalidades aceptadas. No obstante, antes de estudiar estas cuestiones en el corpus narrativo de Arlt, es necesario recorrer su producción teatral.

3.3.1. Breve repaso a la obra teatral de Roberto Arlt

La primera dramatización de Arlt corrió a cargo de Leónidas Barletta y llevó el título de *El humillado*, que es el nombre de uno de los pasajes de *Los siete locos*. Como secuencia narrativa, es el momento en el que Erdosain vuelve a su casa y se encuentra a Elsa haciendo sus maletas junto a Germán, su amante. En el diálogo que mantienen los tres, Erdosain reflexiona sobre el amor y las relaciones sentimentales y revela, cerca del final, algunas vivencias traumáticas de su pasado. Barletta demostró, al llevar a escena ese fragmento, que incluso la narrativa de Arlt se aproxima al modo teatral. Los largos diálogos y reflexiones, el nulo dinamismo espacial (más allá de los capítulos introspectivos donde se deambula por la ciudad) o la presencia de un comentador o un narrador de historias en lugar de abogar por la descripción; son rasgos narrativos que facilitan la trasposición al teatro.

El capítulo en cuestión se inicia con una descripción de la casa, señalando tanto la iluminación como los muebles del hogar. La posterior aparición de los personajes también se realiza mediante la descripción física o el juego de miradas. A lo largo de la secuencia, de hecho, se insiste únicamente en el diálogo; añadiendo, en ocasiones, breves informaciones sobre la luz, el silencio o las miradas. Oscar Masotta (1965) consideraba que la producción novelesca de Arlt debía entenderse como un proceso de evolución que concluía con el teatro (36). Aunque él mismo no desarrolla esta afirmación, con la que prefiere mostrarse cauteloso, indica que los personajes de Arlt

son una suerte de «naturalezas muertas» (37) que encontrarían en el teatro «un medio [...] que les fuera más adecuado» (37). La narrativa de Arlt, pese a que se publica como novela, permite una fácil conversión al teatro.

Sin embargo, para encontrarnos con una producción eminentemente teatral (y propia) deberemos esperar hasta *Trescientos millones*, cuya representación fue consecuencia de la participación de Arlt en el Teatro del Pueblo y del anterior montaje de Barletta (así como, señala Sylvia Saítta, del interés de Arlt en encontrar nuevos retos en el terreno literario y periodístico [2000: 123]). Esta pieza teatral está protagonizada por unas entidades que participan en los sueños de los humanos (la unidad de dos mundos contrarios, y la predilección de uno sobre el otro, es un tema típico de Arlt)¹³⁸ y cuya propia existencia reivindican. Son actores, por decirlo de algún modo, que actúan en una pieza teatral guionizada cuando son soñados. Quieren enfrentarse a sus soñadores, como Miguel de Unamuno, en *Niebla*, confrontó a Augusto Pérez con el propio escritor. El personaje buscaba respuestas por la burla de Eugenia y quiso revelarse contra Unamuno al descubrir que no gozaba del libre albedrío. Como los personajes soñados de Arlt, pretende reivindicarse como sujeto y no quedar relegado como objeto. Se revela contra su creador al no aceptar su condición de fantasía. En *Trescientos millones*, cuando los personajes soñados se encuentran ‘fuera de escena’, hablan entre ellos y comentan las extrañas fantasías de sus soñadores. Los ridiculizan y ningunean, rechazando y burlándose de todo cuanto han imaginado:

GALÁN (*a la Reina bizantina*): Usted como de costumbre...

REINA BIZANTINA: Sí, a visitarlo a mi corredor de sardinas...

GALÁN: ¡Oh, el hombre... el hombre!...

REINA BIZANTINA: Camina todo el día. Sus botines parecen los del Judío Errante. Con su sombrero se podría instalar una grasería. Y este desarrapado, que tiembla cuando el jefe le hace una observación, por la noche sueña que es emperador de Bizancio.

ROCAMBOLE: Debe ser entretenido.

REINA BIZANTINA: Es triste y fantástico. Unas veces se imagina que le hace la guerra a los reyes de Europa, otras que... (*TC*: 53-54).

¹³⁸ Sylvia Saítta (2000) emparenta la pieza con *El juguete rabioso*, pues tanto Silvio como la sirvienta recurren a la literatura folletinesca como formación literaria. No deja de ser llamativo, como señala, que mientras para Silvio las lecturas de Rocambole se inscriben como un modelo al que emular; Sofía, en *Trescientos millones*, las convierte en personajes (128-129).

El engaño es el principal nexo que une la narrativa y la obra teatral de Arlt, ya que muchos de sus personajes mienten y fingen ante los demás con tal de individualizarse y abandonar el letargo social. Gerardo Luzuriaga (1978) redujo esta expresión con la imagen de la máscara, indicando que en los dramas de Arlt encontramos máscaras asociadas a la evasión (*El desierto entra en la ciudad*), al sueño (*Trescientos millones*) y a la locura (*Saverio el cruel*) (96). Es un rasgo claramente pirandelliano, si bien el propio Arlt matizaba esa aplicación y se mostraba más partidario de vincular «los espantables personajes» (Arlt *apud* Castagnino [1964: 69]) a su encuentro museístico en España con las obras de Goya, Durero y Brueghel el Viejo. Señalaba, asimismo, a Calderón de la Barca, Goethe y a Shakespeare como autores que ya escribieron sobre la presencia fantasmagórica en la realidad (69-70). Para Luzuriaga (1978), esta serie de afirmaciones indicaban que Arlt se mostraba reacio a aceptar su lectura de Pirandello, casi como si quisiera demostrar que su propuesta teatral iba mucho más allá de este vínculo (96). Gnutzmann también se dio cuenta de la cercanía de los personajes arltianos con las obras de Goya, Quevedo y Dickens; pero creyó más interesante dibujar una línea hacia la modernidad al expresar la desfiguración de Francis Bacon.

Este cruce entre lo fantasmagórico y lo social queda resumido en la fórmula de Laura Juárez (2010), quien sostiene que el teatro de Arlt es un encuentro entre el realismo del Teatro del Pueblo y la ficción (65). Por ello, dos de los rasgos teatrales más preminentes ya los hemos encontrado en la narrativa: lo visual y el engaño. En el teatro, el mejor exponente lo hallamos en *Saverio el cruel*, cuyo título tentativo fue *Escenas de un grotesco*. El argumento es sencillo: Saverio, un vendedor de manteca, es el centro de las burlas de una familia que organiza excéntricas farsas para reírse de sus víctimas. Se le hace creer que Susana está loca y que la única cura posible es una «terapia de choque»:

PEDRO: En breves términos: la obsesión de Susana circula permanentemente en torno de una cabeza cortada. La cabeza cortada es el leitmotiv de sus disquisiciones. Pues bien, nosotros hemos pensado en organizar una comedia con habilidad tal, que Susana asistirá a la escena en que Juan le corta la cabeza al Coronel. Estoy seguro de que la impresión que a la enferma le producirá ese suceso terrorífico, la curará de su delirio (TC: 132).

La teatralización del engaño remite directamente a la segunda parte del *Quijote*, cuando Alonso Quijano y Sancho Panza son ridiculizados una y otra vez por los duques. La

mentira, en ambos episodios, exhibe un mundo con dos jerarquías: los duques, que construyen distintos ardidés para engañar a sus huéspedes; y don Quijote y Sancho, que son las víctimas. Los nobles ríen porque ellos conocen la verdad y los otros no; lo que les hace creer en su superioridad (se burlan, así, del ‘inferior’ y del ‘otro’). Intentan convencer a Sancho Panza de que se azote a sí mismo con tal de salvar a Dulcinea o pretenden que Alonso Quijano cabalgue a lomos de un caballo de madera para romper una maldición. En *Saverio el cruel*, aunque la familia pretenda ejecutar tretas similares, hay un elemento que separa la representación de la obra de Cervantes. La mención a *La simulación en la lucha por la vida* de José Ingenieros (González [2000: 27] y Juárez [2008]), plantea la posibilidad de entender la farsa como cura y enfermedad¹³⁹.

Horacio González habló de la filiación entre simulación y metamorfosis. Según propone, aunque de forma algo enrevesada, esta representa la potencialidad que tienen los personajes de adoptar otro rol o identidad como forma de revelarse contra la vida (González 2000: 30). Con la farsa, se mutila la realidad y se ofrece una sustitución. Todo se vuelve incierto hasta el punto de caer en la locura: se pasa de la cordura a la locura (o viceversa) como forma de esconder la identidad, pero cuando caen todas las máscaras llega la muerte (31-32). Asimismo, González entronca estas metamorfosis con la simulación de José Ingenieros (26-28) y hace dialogar *Saverio el cruel* con *Hamlet* (González 2000: 28-29). Como sabemos, en la obra de Shakespeare se utiliza la función, como dice querer hacer Pedro con Susana, como una ‘representación de choque’. Cuando Claudio vea la recreación del asesinato de su hermano, delatará el crimen en sus facciones. Del mismo modo, según la farsa con la que la familia engaña al mantequero, Susana —que se cree una princesa destronada— recuperará la razón cuando vea morir a Saverio —que encarna el papel del Coronel, supuesto líder que provocó el destierro de Susana— por el fuerte impacto de la escena representada. La familia conseguirá convencer a Saverio para que ‘ayude’ a Susana sin saber que, en verdad, él será el centro de la farsa. Lo que no esperan, sin embargo, es el esmero con el que preparará su interpretación. De algún modo, el personaje que debe interpretar se ha superpuesto a él. Durante el segundo acto, cuando la familia visita a Saverio y lo encuentran ataviado y

¹³⁹ Tal y como comenta Horacio González sobre Saverio, «el personaje alude a la peña La Syringa, con la que Ingenieros y sus cofrades modernistas se empeñan en mostrar que el tema principal de sus investigaciones médicas —la simulación— es también un modo de aludir a la conciencia mundana enredada existencialmente en sus máscaras y humillaciones sociales, en sus ensueños de figuración, desengaño y dominio» (González 2000: 27). Por supuesto, como indica el autor, la actitud de Juan y sus familiares en *Saverio el cruel* es de burla y parodia de este tipo de acciones.

declamando con una espada, llegan dos transportistas con una guillotina. La máquina le sirve a Saverio para afianzar su rol dictatorial y para desdibujar su realidad al someterla a la interpretación. Es en el tercer acto cuando se ejecuta la farsa, pero Saverio, que ha sido avisado por Julia, sabe que le engañan. Cuando revela esa información, Susana le pide a la familia que les dejen solos y, bajo pretexto de querer disculparse, consigue acercarse a él. Al final, saca un revólver y le dispara, acusándole de ser el Coronel del que ella hablaba en sus ficciones. Dicho de otro modo: Susana, que aseguraba interpretar el papel de loca en sus cavilaciones de destronada, en realidad simula su cordura. Actúa y finge tanto con sus familiares como con Saverio, revelando que el empeño en querer asesinar al Coronel no es más que una invención. No obstante, aquello que supuestamente era mentira, para Susana es cierto; mientras que lo supuestamente veraz es la teatralización. Los planos se confunden: «¿Qué farsa es la tuya?» (TC: 172), le pregunta Saverio.

De este modo, no se produce solamente un engaño deliberado, sino que el mundo se convierte en una farsa indescifrable al no conseguir diferenciar los límites. En *El fabricante de fantasmas* (el fracaso de la pieza, estrenada en una compañía profesional, provocó que Arlt volviera al Teatro del Pueblo¹⁴⁰), por ejemplo, la realidad se diluye en la fantasía. Antes incluso de asesinar a su esposa, Pedro es increpado por los personajes literarios que ha creado. Mientras espera la instrucción con el juez, lo visitan los remordimientos (materializados en distintos personajes deformados). Ya libre, escribe una obra teatral que se basa en la inocencia de un asesino que ha sido exonerado por un juez (esto es, su propia historia). El juez, que ha asistido a la función, se encontrará con Pedro para dirigirle unas palabras en las que juega con las ambigüedades y los dobles sentidos: ¿está preguntándole directamente por el asesinato de su mujer (insinuando que conoce la verdad y que sabe que lo engañó) o se está refiriendo a la obra que acaba de ver? Por miedo a las represalias, Pedro huye y, en una ciudad europea, durante un carnaval, conoce a una mujer con antifaz y a su marido. Cuando les ve el rostro, se

¹⁴⁰ La razón que pudo provocar este distanciamiento de Arlt puede encontrarse en la relación que mantenían Arlt y Barletta. Este último intervenía, enormemente, en las decisiones y modificaciones de las piezas teatrales de Arlt (Pellettieri 2000: 44). Por eso estrenó *El fabricante de fantasmas* con una compañía profesional. Sin embargo, como observa Pellettieri, entre el fracaso en el circuito comercial y los problemas en el Teatro del Pueblo, Arlt terminó optando por el proyecto de Barletta: «un grupo teatral que abogaba por la realización de un “teatro de arte” y con contenido social e incluía la abolición del concepto de “escuela” y su compromiso con el pasado, un grupo que funcionaba con una comisión directiva, asambleas, antes de lectura, un director orientador, que entendía al teatro como militancia, como puro activismo» (Pellettieri 2000: 45).

percata del parecido de ella con el de su esposa muerta y de las similitudes de él con el juez. Descubre que no solo existe una semejanza física, sino que también comparten algunas de sus inquietudes. Perturbado, decide volver a su hogar, donde es visitado de nuevo por sus remordimientos. Víctima de esta pena, Pedro acaba suicidándose. No hace podido hacer frente a la materialización de su culpabilidad. Este, justamente, es el punto de contacto con el resto de la obra teatral arltiana: si en *Trescientos millones* los sueños adquirirían cuerpo físico, en *El fabricante de fantasmas* lo hacen los remordimientos. Son dos obras parecidas, especialmente por la interacción constante entre los dos planos de realidad que evitan separar el sueño cuando se materializa (el encuentro carnavalesco) o la verdad de la mentira (las preguntas del juez). Arlt construye, como vemos, delirantes farsas de ambigua resolución.

Incluso una pieza como *África*, que teatraliza diversos cuentos del autor (algunos de ellos recogidos en *El criador de gorilas*, si bien «Hussein el Cojo y Axuxa la Hermosa» es uno de sus relatos dispersos), recurre a estas fabulaciones. La pieza se inicia con un exordio en el que Baba el Ciego cuenta la historia de Hussein y Axuxa. Cada uno de los cinco actos de la obra podrían funcionar perfectamente por separado, con lo que, más que unir varios relatos en una única pieza, Arlt decidió contar todas estas historias uniendo en un mismo marco a los distintos personajes. Ello provoca que la tensión dramática se desvanezca y que no parezca haber sensación de cierre. Los personajes aparecen y desaparecen y no llegan a tener relevancia real en el peso de la historia. Si nos fijamos, de hecho, cada uno de los cinco actos está prácticamente desconectado de los otros: en el primero, se habla de la muerte de El Mockri; en el segundo, de la compra de Axuxa; en el tercero, se explica la historia de Hussein; en el cuarto, el hermano de El Mockri descubre que Rahutia es inocente; y en el quinto, finalmente, Hussein consigue su venganza. Es cierto que en términos de acción hay una cierta continuidad entre actos (en el tercer acto Hussein le cuenta a Axuxa la historia de su cojera, en el cuarto se engaña a Mahomet y en el quinto se le corta el pie), pero no se consigue una verdadera unidad.

En cualquier caso, también en *África* suceden diversos engaños. El primero de ellos ocupa a El Mockri, quien, intentando escapar de la venganza de su padre, convoca a Baba el Ciego y coge sus ropas para escapar fingiendo ser él. Sin embargo, será descubierto y ajusticiado. El segundo gran engaño sucede en el cuarto acto, cuando

Axuxa e Ibraim se reúnen con Mahomet para, supuestamente, pedirle la tasación de algunos de sus bienes. También Mahomet, como hizo el padre de El Mockri, se percatará del engaño, pero no por ello rehusará la reunión que han acordado. Piensa que Axuxa e Ibraim son dos ladronas que quieren estafarlo, pero no sospecha que lo que pretenden es reunirlo con Hussein. De este modo, aunque sin recurrir a una fantasía metafísica o mezclar racionalidad y locura, también en *África* media el engaño y la simulación. El Mockri quiere usar el disfraz para escapar, mientras que Axuxa e Ibraim lo emplean para engañar. Interpretan, asimismo, un papel: ya sea imitando a Baba el Ciego —tanto en lo físico como en su diálogo— o representando el papel de esposa abandonada que quiere tasar sus joyas. La farsa, de este modo, articula siempre una venganza.

Encontramos, entonces, esmerados planes para dejar en evidencia a los demás y lograr una venganza. Esto también se observa en *La fiesta del hierro*, farsa en la que Mariana —casada con Grurt Armstrong, director de una fábrica armamentística y apodado el «Rey del Hierro»— comete una infidelidad con don Carlitos —el jefe de publicidad de su marido— y son retratados fotográficamente por Julio —el hijo de once años de Grurt y Agustina, la primera esposa—. El niño pretende desvelar lo sucedido durante una cena en la que los invitados, al levantar las servilletas, se encontrarán con las fotografías de la infidelidad. Julio aprovechará entonces para delatar a su madrastra y revelará, además, que no sabe ni leer ni escribir (según ha oído él mismo cuando Mariana se lo confesaba a don Carlitos). Antes, sin embargo, necesitará que el criado Ambrosio lleve los negativos a un fotógrafo para que revele las imágenes. Este, sospechando de un posible asesinato al ver las fotos, las lleva al presbítero para que interceda por él y le evite cualquier problema con la justicia. Él, a su vez, se las llevará a Mariana con la intención de que, más adelante, financie una torre para la iglesia. Le revela que las fotos llegaron a su poder a través del fotógrafo, a quien se las llevó el criado Ambrosio. Mariana, pensando que este pretende extorsionarla, carga contra él y, en su encuentro, descubre que el pequeño Julio ha quedado encerrado en el interior de un enorme ídolo de Moloch que arderá durante una celebración. Al dios se le pide (y se le ofrecen dos corderos como sacrificio) guerra y destrucción; y se le alimenta, al final, con ofrendas de los invitados que piden, a su favor, el caos. La obra se cierra con el desmayo de Grurt al descubrir que su hijo se encuentra en el interior del ídolo en llamas y con la noticia de que la guerra ha estallado.

Como se puede intuir, la farsa es una construcción antibélica (una lectura simple nos deja ver que la guerra trae consigo el sacrificio de los niños), pero trastean, también, numerosos episodios y discursos controvertidos. Como en las piezas que venimos comentando, en *La fiesta del hierro* se producen numerosos engaños: Mariana miente a los demás al decirles que sabe leer y escribir, le habla a Carlitos de su amigo René (un estafador) y pretende que Ambrosio calle para que Julio arda. Todos los personajes son unos egoístas ególatras que solo piensan en su éxito: don Carlos quiere alzarse entre los demás¹⁴¹, el presbítero quiere convertirse en obispo, Ambrosio pretende abrir su singular restaurante... Más interesante son, sin embargo, dos diálogos de Mariana, donde descubre su inclinación grotesca. El primero, es una confesión a su amante de las agresiones que recibió de pequeña («Y dicho esto, el viejo me dio una formidable paliza con su cinturón» [TC: 363]); el segundo, una reflexión para decidir cómo deshacerse de su hijastro:

MARIANA: Cállese. No sé cómo no lo mato. Es necesario tapar la boca de ese monstruo. Pero ¿cómo? ¿Por qué no me lo dijo antes? Le hubiera dado dinero. ¡Ah, imbécil, imbécil...!

AMBROSIO: Pensaba hacer un discurso para contar a los invitados que usted, además de ladrona, no sabe leer ni escribir... Yo jamás he creído en tales mentiras...

MARIANA (*violenta*): ¡Idiota, no son mentiras! Como abra la boca, lo hago pedazos. Es necesario hacerlo callar...

AMBROSIO: Sí, señora...

MARIANA (*tonante*): ¡Cállese, cállese! (*Para sí misma*): ¿Emborracharlo? No, es estúpido. ¿Hacerle el amor? Todavía es una criatura. ¿Seducirlo con buenas palabras? (*Súbitamente rabiosa*). Pero ¿qué matriz perversa ha engendrado a ese monstruo? Y usted, hipócrita, ¿por qué no me advirtió? (*Zamarreándolo*). ¡Carroña! ¿Qué le costaba advertirme? Diga: ¿qué le costaba? Podía haber venido a mí...

AMBROSIO: Me amenazó con hacerme encarcelar por el padre...

MARIANA: ¡Cobardazo! Tuvo miedo de un niño, ¿no? Debería romperle esa cabeza de asno, azotarle hasta que se le cayera la carne de los huesos... (*Brusca*). ¿Dónde está? (TC: 410-411).

¹⁴¹ «Y tú eres inteligente, Don Carlitos. Eres hermoso. Pero ¿cuándo se reconocerán tus méritos? ¿Cuándo te elevarás sobre tus semejantes de la luna, de modo que todos puedan exclamar: ¡Esa luminaria es don Carlitos!?» (TC: 364-365).

Como hemos visto, entonces, los personajes esgrimen una suerte de justicia personal en la que tratarán de monopolizar el engaño para engendrar excéntricas venganzas. La particularidad, no obstante, radicará en la facilidad con la que cruzarán la línea que separa la ficción de la realidad: verdad y mentira, farsa y realidad o locura y cordura. Se retroalimentan las unas a las otras. Saverio, que en principio está cuerdo, compra una guillotina con la que preparar su papel; mientras que Pedro encuentra sus pesadillas tanto en la vigilia como en el sueño. Por eso Troiano (1976) comparó el diálogo entre ambos espacios con la alarma de un reloj que nos despierta (7): el ruido es el puente que une lo onírico con lo real y es el encargado de fundir en un único plano aquello que parece excluyente. Por eso, Pedro, en *El fabricante de fantasmas*, materializa sus remordimientos: aparecen tanto en su soledad como durante el carnaval. Esta fiesta, justamente, al unir lo alto y lo bajo y al ser la excentricidad transitoria; permite redibujar límites imprecisos. No es extraño, entonces, que Pedro se desvincule del mundo tal y como lo conocía.

Osvaldo Pellettieri nos recuerda que los protagonistas teatrales de Arlt se encuentran, todos ellos, en una extraña situación de vulnerabilidad al encontrarse rodeados por personajes fantasmales: anhelan romper su tedio, pero terminan cayendo en la farsa que ellos mismos crean (Pellettieri 2000: 46). Esto lo distingue de Armando Discépolo, en cuyas obras los personajes desaparecen como consecuencia del conflicto, mientras que los de Arlt terminan conviviendo y fundiéndose con la resolución (47). El engaño, la teatralidad y la representación; deben vincularse a la necesidad expresiva de un mundo díscolo en el que la fantasía se superpone a la realidad. No sabemos hasta qué punto Saverio actúa o descubre un nuevo mundo. En el fondo, lo que pretende es, frente a la alienación, construirse un personaje nuevo y llenar su vida de un sentido ausente en su rutina. Esto es algo que también persiguen Erdosain y Silvio y que nos permite afirmar que no se alejan tanto de la regulación de una nueva normalidad mediante la constitución de actos banales, ficcionales y que permitan al protagonista alejarse del tedio en el que viven. La ficción, en el fondo, consigue refutar la vida que tenían: Erdosain finge ser un santo, así como adopta posiciones fetales, se sueña como revolucionario y construye toda una historia alrededor de la Bizca. Silvio, en cada capítulo, tiene que reconvertirse y adecuarse a los que le rodean: su carácter se construye en función de quien le dé trabajo.

Por eso, hemos considerado que la regulación de elementos cotidianos y su participación en la farsa es tan grotesca como la intervención de lo excéntrico. La guillotina de Saverio tiene la misma carga que la financiación de los prostíbulos mediante la explotación de prostitutas; del mismo modo que ocurre con el presupuesto y el catálogo de armas de Irving. Como ocurre con el carnaval y la teatralización, se consigue incorporar un objeto excéntrico y, a la vez, se consigue banalizar otros al conseguir hiperbolizarlos. Los personajes de Arlt construyen lo grotesco desde lo cotidiano, lo que implica desestabilizar nuestro mundo. Descubren la radicalidad de todo cuanto hacemos y de la facilidad de hacer extraño lo que nos rodea. De algún modo, la cotidianidad logra lo ridículo por su banalidad; pero alcanza lo terrible por la perversidad y la posibilidad de que sí se realicen las acciones enunciadas. No saben muy bien qué ocurre, ya que, como notó Troiano, la incapacidad de prevenir los peligros o de descifrar el propio entorno, acercaba estas piezas con la tradición grotesca (1974: 39). Es algo que también encontraremos en sus novelas, aunque todo apunta a que donde más fuerza adquiere es en el teatro.

3.3.2. *La magia del Astrólogo. La simulación*

Hay una escena altamente llamativa en *Los siete locos*. El Astrólogo, que ya ha empezado a revelar la falsedad de su organización, juega con unos títeres que responden al nombre de sus subordinados. Frente a los muñecos, ensaya preguntas y respuestas a la vez que ordena sus pensamientos. La escenificación que construye es macabra, pues cada personaje —compuestos por materiales diversos y sin aparente relación— queda sujeto en la garganta por una suerte de hilo. Frente a él, tiene cinco ahorcados:

Terminada su obra, quedóse contemplándola. Los cinco fantoches ahorcados movían sus sombras de capuchón en el muro rosado. El primero, un pierrot sin calzones, pero con una blusa a cuadritos blancos y negros, el segundo, un ídolo de chocolate y labios bermellón cuyo cráneo de sandía estaba a la altura de los pies del pierrot; el tercero, más abajo aún, era un pierrot automático con un plato de bronce clavado en el estómago, y cara de mono; el cuarto era un marinero de pasta de cartón azul y el quinto un negro desnarigado mostrando una llaga de yeso por la vitola blanca de un cuello patricio. Satisfecho contempló su obra el Astrólogo. Estaba de espaldas a la lámpara y hasta el techo alcanzaba su silueta negra... Habló fuertemente:

—Vos, pierrot, sos Erdosain, vos, gordo, sos el Buscador de Oro, vos, clown, sos el Rufián y vos, negro, sos Alfón. Estamos de acuerdo (SL: 250-251).

Si bien tiene cinco títeres frente a él, solo nombra a cuatro (Alfón corresponde al quinto, ya que, tal y como se ha revelado unas páginas antes, es el nombre del Hombre que vio a la Partera). Es muy posible que el cuarto, el del marinero, sea el del Mayor. Es difícil discernir si la caracterización de cada uno de los títeres responde a rasgos físicos o psicológicos de los personajes representados (de ser así, la identidad del títere del Mayor podría justificarse por el uso de un uniforme militar), pero lo que nos interesa de la escena es el diálogo que el Astrólogo entabla con los muñecos. De algún modo, trata de convencerse de que el descabellado proyecto puede funcionar. Eso significa, entonces, que todos los encuentros anteriores fueron una farsa, ya que durante las reuniones que capitaneó no dejó espacio para la discusión o la crítica. El Astrólogo, cuando interactúa con los demás, se muestra seguro e inquebrantable. Es, no obstante, una máscara. Interpreta un papel que ha ensayado con anterioridad y, mientras mueve los hilos de los títeres, empieza a preguntarse si su absurdo plan tiene posibilidades de éxito. Se muestra inseguro con aquello que, frente a los demás, da por supuesto.

En *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, el Astrólogo es el tejedor de todas las complicidades y el causante de los principales delitos. Busca a personas solitarias, desamparadas y alienadas y las incorpora a su causa. Les presenta un incoherente plan que, una y otra vez, se contradice a sí mismo. No sabe si quiere que su revolución sea fascista o bolchevique con tal de que sea revolucionaria. Parafrasea a Nietzsche en alguna que otra ocasión y, viendo que el mundo carece de religiosidad, querrá que un niño sea alzado frente a los demás como un nuevo mesías. Para el Astrólogo, la falta de orden y jerarquía es una invitación para poder ocuparla. Sin embargo, no querrá ser la ‘parte visible’ de la revolución, sino el encargado de mover los hilos. Nunca realiza ninguna acción para preparar el supuesto plan, pero sí da órdenes y elimina las discrepancias. Engaña, encandila y se esconde: promueve un incomprensible y variado proyecto que desechará para, al final, huir con Hipólita y quedarse con el dinero de Barsut. Para Rose Corral (1992), el discurso del Astrólogo se inscribe en el orden de lo simbólico (65) y alimenta a unos personajes locos, derrotados y alienados. Crea la fantasía para activarlos, pero no por ello el contenido de sus delirios está exento de polémica. Todo lo que idea el Astrólogo es tan cierto como falso; es tan posible como imposible. Es una suerte de director teatral que construye mundos que no existen y que

consigue que los demás participen en sus fantasías. ¿Cómo distinguir mentira y realidad? ¿Qué papel desempeña la simulación y cuál la locura?

Veremos que, en muchas ocasiones, la teatralidad se inscribe en un plano cotidiano y que, como los actos de violencia extrema, provoca una reacción antagónica al descubrir la simplicidad de realizar tan descabellados actos. Se combina la ausencia de contenidos y objetivos reales con la constante programación y recreación teórica. Por ejemplo, pese a que sus actos delictivos nunca irán más allá de robar en una biblioteca o en casas donde no hay nadie, en el Club de los Caballeros de la Media Noche programan una serie de actividades que difícilmente llegaron a realizar. Durante el asalto a la biblioteca se asustaron por la presencia de un borracho. Ese fue su robo más prometedor, pero ni siquiera entonces decidieron ir armados. Es difícil imaginar que llegaran a establecer una biblioteca científica para que los miembros de la hermandad aprendieran a matar «de acuerdo a los más modernos procedimientos industriales» (*JR*: 103) o que recubrieran todas las balas con ácido prúsico y ensayaran su efecto disparando a un perro. Como el Astrólogo, dicen, pero no hacen. Sin embargo, dictarlo en el diario de sesiones provoca cierta programación, con lo que la mentira se desdibuja y deja espacio a la duda. Si uno de ellos estuviese preso, ¿realmente introducirían nitroglicerina en el interior de un huevo o coserían una camiseta con algodón pólvora para liberarlo? Parece, más bien, una mentira grandilocuente con la que sus inventores puedan aparentar poder.

El Astrólogo intenta convencer a sus compañeros para que participen en una sociedad secreta supuestamente revolucionaria. Su objetivo, dice, es corregir la falta de misticismo que impide al hombre moderno ser feliz. Considera que, con la creación de una modernidad técnica, la religiosidad volvería a imperar entre los hombres. Quiere que el hombre tenga conocimientos de la industria y sea feliz mediante su trabajo; el jefe, por su lado, debe ser una persona «que lo sepa todo» (*SL*: 43). Ya desde un inicio, entonces, vemos la voluntad del Astrólogo de dividir la sociedad en dos clases: los industriales trabajadores que no iniciarían una revolución contra el nuevo sistema social (pues se habría conseguido que se realizaran y fueran ‘felices’ mediante el trabajo) y los dirigentes que se encargarían de liderar la dictadura (sin ser la cara visible, administrarían el conocimiento). En última instancia, el Astrólogo habla de una

sociedad con ‘conciencia religiosa industrial’ para lograr materializar el misticismo y conseguir gobernar a los demás.

Aunque al final de *Los lanzallamas* descubrimos que la supuesta revolución solo es una estratagema del Astrólogo para enriquecerse y que este acaba huyendo con Hipólita, es altamente llamativa la descripción de su grupo. Se citan referentes como el *Ku Klux Klan* (en tanto que modelo de reunión, asociación y crecimiento de una organización), el bolchevismo (como argumento para captar socios y como ficción para justificar los actos), el fascismo (la creación de un nuevo orden personalista, la belleza de la modernidad y el deseo por la destrucción) o la asociación entre política y economía (la técnica y la fortuna económica son los verdaderos artífices de todo cambio social: «Un Ford o un Edison tienen mil probabilidades más de provocar una revolución que un político [...] Los futuros dictadores serán reyes del petróleo, del acero, del trigo» [*SL*: 43-44]). En cuanto a su desarrollo, y sumando los distintos discursos, el proyecto que idea el Astrólogo se basa en un modelo de sociedad aparentemente revolucionaria que, mediante la ficción de la revolución obrera, esclavizaría a los trabajadores (ya sea con la prostitución o con la extracción de oro) para financiarse. Con este dinero conseguirían armamento químico y bacteriológico para atacar al resto de la sociedad y convertirse, así, en los únicos garantes del orden. Pretenderían derrocar al gobierno y organizar un nuevo mundo formado por dos castas: una mayoría ignorante y una minoría depositaria de ciencia y poder. Ambos grupos quedarían distanciados por una brecha de conocimiento de treinta siglos; lo que provocaría, cree el Astrólogo, una creencia religiosa en el hecho científico. Con tal de formalizar esta disposición, se educaría a un niño que serviría al propósito de un dios. Se buscarían, entonces, todos los métodos posibles para sacralizar la realidad mediante la ficción. La ciencia, de nuevo, no libera al hombre, sino que lo encadena. Por lo tanto, la revolución del Astrólogo se sustenta en los siguientes puntos: la necesidad de sacralizar el mundo para ofrecer una orientación a los ciudadanos, la revolución social se realiza mediante la subordinación (tanto por la esclavitud durante la financiación como por las castas) y la ciencia y la modernidad como causa y cura de todos los males¹⁴².

¹⁴² Es difícil no pensar en Filippo Tommaso Marinetti y en la redacción del manifiesto futurista. En sus bases, publicadas el 20 de febrero de 1909 en *Le Figaro*, hablaba de la atracción por el peligro, el placer por la agresividad y la rebelión, la belleza de la lucha y la velocidad, la exaltación del presente al rehusar el pasado, la glorificación de la guerra y el rechazo a instituciones e ideologías (Marinetti 1909: 86-91). Marinetti llama a filas «a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o por la

La propuesta del Astrólogo es, a todos ojos, descabellada. Sin embargo, la facilidad y naturalidad con la que comunica sus planes revelan una fuerte relación con lo grotesco. Ana María Zubieta (1987) es la autora del estudio más sugerente que ha analizado el discurso del Astrólogo. Lo define como un ‘discurso de rasgadura’, concepto que discute en el primer capítulo de su libro y que hace referencia a cómo se insertan los discursos arltianos. Según Zubieta, las descripciones del Astrólogo son, justamente, una estructura de corte: no hay confesión, sino discursos frente a un colectivo; su utopía se solapa con las ‘zonas de angustia’; desplaza a Erdosain como personaje principal; media los discursos y confesiones de los demás; proyecta lo futurible, en contraposición al pasado; y se enfatiza el grupo en lugar del individuo (132-134). En síntesis, son un momento de cambio donde Erdosain abandona sus zonas de angustia y participa en un grupo en el que, más adelante, podrá conocer las confesiones de sus integrantes. El discurso del Astrólogo, entonces, funciona como un microcosmos donde gravita gran parte de todo lo que sucede y se cuenta en *Los siete locos* y en *Los lanzallamas*.

A lo largo de las dos novelas, el Astrólogo irá redefiniendo su sociedad teosófica. Del mismo modo que la construye con principios excluyentes, no dudará en reposicionar algunas de sus propuestas. En su organización ideológica, solo parece haber un objetivo claro: la revolución. Ni siquiera su ideólogo sabe bien qué pretende con ella:

No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda. Creo que no se me puede pedir más sinceridad en este momento. Vea que por ahora lo que yo pretendo hacer es un bloque donde se consoliden todas las posibles esperanzas humanas. Mi plan es dirigirnos con preferencia a los jóvenes bolcheviques, estudiantes y proletarios inteligentes. Además, acogeremos a los que tienen un plan para reformar el universo, a los empleados que aspiran a ser millonarios, a los inventores fallados — no se dé por aludido, Erdosain—, a los cesantes de cualquier cosa, a los que acaban de sufrir un proceso y quedan en la calle sin saber para qué lado mirar... (SL: 36-37).

revuelta» (Marinetti 1909: 88); un grupo heterogéneo que debe lograr su programa mediante la revolución y el culto a la violencia. En un futuro, ellos mismos deberían ser reemplazados por nuevas generaciones y, de alguna forma, se iría encadenando un arte que destruyera para poder construir. Como el Astrólogo, los futuristas encuentran belleza en el cambio y pasión por el motor de la revolución. Exaltan la violencia y se muestran partidarios de la destrucción. El mundo clásico ha quedado obsoleto («¡Pero nosotros no queremos volver a saber del pasado, nosotros, jóvenes y fuertes *futuristas!*» [Marinetti 1909: 89]). Hay que destruir los museos: «Un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*» (Marinetti 1909: 87). Del mismo modo, el misticismo clásico queda superado por esta nueva visión del Astrólogo; ese nuevo intento de convertir a Edison o a Ford en los verdaderos ejes de la sociedad.

Entre los integrantes, entonces, el Astrólogo sumaría a los neutralizados por el capitalismo y a sus avaladores. Uniría bajo el mismo estandarte a bolcheviques y a jóvenes que ansían el lucro económico personal. En común tienen, en el fondo, la necesidad de enfrentarse a la sociedad para lograr una nueva realidad que los signifique. Los «empleados que aspiran a ser millonarios» (y que, por lo tanto, no participan en las bases de una sociedad comunista como sí harían los jóvenes bolcheviques) son otra de las víctimas del capitalismo y sueñan, como Silvio en *El juguete rabioso*, en un ascenso socioeconómico. Los «inventores fallados» se suman a ese mismo grupo porque, como hemos visto, siempre intentan afirmarse a sí mismos para lograr una posición social privilegiada. Busca entre los desesperados, intentando unir a su causa las personas sin perspectiva de supervivencia económica («los cesantes de cualquier cosa»), los individuos con una visión funesta del futuro («a los que acaban de sufrir un proceso y quedan en la calle sin saber para qué lado mirar») o aquellos que sienten una sensación cotidiana de fracaso («los inventores fallados»). Asimismo, también quiere acoger a aquellos «que tienen un plan para reformar el universo»; con lo que equipara la utopía (la suya propia) con el fracaso. Los objetivos de todos estos individuos son notoriamente distintos y el Astrólogo pretende, en suma, unir a aquellos que anhelan la revolución para conseguir riqueza personal y a los que creen que esta es el vehículo para eliminar la sociedad de clases. No le importa que sus objetivos diverjan, pues ninguno de los dos grupos defiende las tesis del Astrólogo. De hecho, podemos decir que es un personaje que adecúa su discurso a cada interlocutor y que canaliza sus motivaciones para conseguir que el engranaje se mueva. Los jóvenes desamparados que creen en el capitalismo y los que sostienen que el comunismo es la única forma de corregir los desajustes socioeconómicos tienen un punto en común: la voluntad de cambio. Eso los convierte, para el Astrólogo, en fuerza para activar su máquina. Se aprovecha de ellos.

En esta línea, la financiación del grupo se corresponde con la relación irregular que mantiene el promotor con los miembros. Se indica que uno de los principales problemas de las sociedades es que sus socios no tienen ningún incentivo para su desarrollo y éxito. Pretende que todos ellos la integren y tengan lucro económico, pero desconocerán los fines y objetivos que idearán una minoría. Marx se dio cuenta que, a lo largo de la historia, todas las sociedades humanas se han construido mediante la interacción de dos grupos: aquellos que han tenido los medios de producción y los que han tenido que vender su fuerza de trabajo. La secta del Astrólogo adopta el modelo capitalista: existe

una élite y un gran grupo de no privilegiados. La educación quedará reservada para una minoría, mientras que la mayoría será forzada a trabajar. La élite decidirá los procesos de transformación del mundo y, de hecho, se encargará de autorregularse. Ellos serán los encargados de destruir para poder mantener una posición privilegiada, se aprovecharán de la técnica para instaurar una jerarquía que limite el saber y harán la revolución social con medidas antisociales.

En las novelas, aparecen muchas contradicciones: el deseo de liberación y autohumillación de Erdosain, la indefinición de las propuestas del Astrólogo, el abandono de Elsa a su marido y la confesión que todavía le ama, el desfalco a la Compañía Azucarera y la negativa de usar ese dinero, los Espila trabajando en el proyecto más prometedor de Erdosain y que este lleve años sin saber de ellos, el encuentro onírico con el militar y el monólogo sobre el gas mostaza, el discurso del Mayor, la ficción del asesinato de Barsut... Este último, de hecho, es un personaje singular, pues, como Erdosain, busca la autohumillación. Visita a Elsa y a Remo sabiendo que no desean que esté allí, pero pretende incordiarlos. Provoca a Erdosain lamiendo el suelo, cumpliendo así el reto insólito que este le planteaba. Es un personaje impulsivo y violento (golpea a Erdosain solo porque cree que le ha mirado mal) que accede a engañar a Erdosain y fingir su muerte. En este episodio es manifiesta la participación del Astrólogo, quien, en el fondo, idea esta ficción. En el fondo, una y otra vez, en las novelas se llevan a cabo engaños para teatralizar la realidad: el Astrólogo con su propuesta revolucionaria, el Buscador de Oro mintiendo sobre haber encontrado minas de oro, Barsut fingiendo su asesinato... El mundo como teatro es, a su vez, un tema con amplio recorrido en la literatura. Shakespeare, por ejemplo, en *Macbeth* (1623), al inicio de la cuarta escena en el quinto acto, y justo cuando informaban al rey de la muerte de su esposa, comparaba la vida («a tale / told by an idiot» [Shakespeare 2016: 2561]) con una sombra andante que perecía encima del escenario («life's but a walking shadow, a poor player / that struts and frets his hour upon the stage» [Shakespeare 2016: 2561]).

El Astrólogo utiliza la ficción para justificar la realidad. Emplea la mentira y el engaño para producir el efecto de verdad. Con tal de sostener el engaño, es necesario aportar pruebas y argumentos para intentar convencer a los demás. En el caso de la muerte de Barsut, lo veremos tanto en la estampa de la firma en el cheque como con el diálogo que

mantiene con Erdosain. Estas imágenes reforzarán la cotidianidad de lo terrible, pues plasmarán, en una dimensión física, el ideal.

Dijimos que uno de los rasgos de lo grotesco era la insistencia en lo prohibido y en su voluntad de detallar lo incorrecto, con lo que todo elemento que detalle el discurso grotesco logrará enfatizar el diálogo entre risa y miedo. En el caso del Astrólogo, al proponer una revolución invocando referentes populares y convirtiendo todo requisito en una sencilla lista de la compra, se consigue este efecto grotesco. El ejemplo más visible es el presupuesto que entregó el Rufián Melancólico al Astrólogo, donde se calculan los gastos del primer prostíbulo:

10 juegos de dormitorio, usados	\$ 2.000
Alquiler de la casa, mensual	» 400
Depósito, tres meses	» 1.200
Instalación, cocina, baños y bar	» 2.000
Coima mensual al comisario.....	» 300
Coima al médico	» 150
Coima al jefe político para la concesión.....	» 2.000
Impuesto municipal mensual	» 50
Piano eléctrico	» 1.500
Gerenta.....	» 150
Cocinero.....	» 150
	\$ 9.450

«Cada pupila abona 14 pesos por semana en concepto de gastos de comida y tiene que comprar en la casa, la yerba, azúcar, kerosene, velas, medias, polvos, jabón y perfumes [...].

—Fuera de todos gastos podemos contar con una entrada mínima de dos mil quinientos pesos al mes. En cuatro meses hemos recuperado el capital invertido. Con el cincuenta por ciento de las entradas líquidas instalaremos otros lenocinios, el veinticinco por ciento será destinado a cubrir las deudas y la otra tercera parte se destinará al sostenimiento de las células. ¿Se autoriza el gasto de diez mil pesos o no?» (SL: 166-167).

La lista cumple el mismo propósito que las explicaciones científicas de Silvio o Erdosain: hacer cotidiano y sencillo lo terrible. De algún modo, mediante estos cálculos se comprende la ‘facilidad’ con la que podría iniciarse un proyecto monstruoso. Por lo

tanto, lo que hasta ahora había parecido un discurso ilusorio y/o utópico por parte del Astrólogo, adquiere cierta tangibilidad. Dicho de otro modo, y utilizando la terminología de Kayser (1957), las fuerzas del ‘más allá’ (demoníacas, oscuras, terribles...) encuentran la puerta de acceso de nuestro mundo (el ‘más acá’) a través de estas listas. Su descripción, detalle y conocimiento avala, justamente, esta perturbadora relación. Entonces, afirmamos que la propuesta del Astrólogo despierta el componente humorístico (el sinsentido, la ilusión utópica, la contradicción, la ridiculez...) que se mezcla con el terrible al descubrir que lo irrealizable es posible. El proyecto es ridículo cuando es una amalgama de mapas, nombres y miembros varios en una reunión. Adquiere rasgos burlescos por la apariencia de improvisación y por la suma de mentiras y engaños. En esta suma de mundos imposibles y dificultad de discernir cuál es el verdadero, se abre una puerta que nos dice que todo esto es posible. Al final, que el Astrólogo descarte la revolución es indiferente. La rechaza para conseguir otro fin (su lucro personal), no porque crea que la sociedad (descabellada) sea irrealizable.

Es difícil encontrar en el resto del corpus arltiano un proyecto similar al de la secta del Astrólogo. Si bien existen similitudes con el Club de los Caballeros de la Media Noche de *El juguete rabioso*, es difícil asociar ambas organizaciones. No obstante, el modelo de *Los siete locos-Los lanzallamas* revela un interés constante en el engaño para conseguir el máximo beneficio posible, y eso es algo que sí hemos encontrado en otros textos. En el cuento de «La fuga», por ejemplo, un preso huye de la cárcel, pero, antes de que lo consiga, es asesinado. Se descubre que el alcaide y uno de los vigilantes tienen un extraño negocio en el que fingen ayudar a los presos a escapar para así poder quedarse con todos sus bienes y justificar su asesinato. Esta disposición de exclusión y unión reaparece, por ejemplo, en «Ester Primavera», uno de los cuentos de *El jorobadito*. El protagonista, encerrado en un centro médico por su afección pulmonar, recuerda la relación que mantuvo con Ester Primavera. Durante el invierno, dice, evocar su rostro da calor a su corazón. La historia se estructura desde el presente, donde el narrador cuenta sus problemas de salud y relación que mantiene con los demás enfermos; y el pasado, donde se explica, en pequeñas escenas, quién era Ester Primavera y qué tipo de relación mantuvo con el narrador. Según cuenta, si bien jamás llegaron a mantener una relación romántica, sí tejieron cierta complicidad. De ese modo, llegó el día en que el narrador quiso, con tal de sentirse vivo, y del mismo modo que Silvio al traicionar al Rengo, escribir una carta a los familiares de Ester Primavera

contando todo tipo de infamias. Quería ofenderla, atacarla: conseguir que ella le recordara siempre a través de esa mentira¹⁴³.

El recurso de la carta también es empleado en *El amor brujo*, donde Balder escribe a Irene una carta romántica copiando escritos que entregó en el pasado a otras mujeres. Aunque el objetivo de estas misivas sea notablemente distinto, es notable que en ambos casos se empleen en resonancia con el engaño. Además, los dos narradores también mienten a su amada en lo que ocupa a su familia. Balder, en un primer momento, es incapaz de contarle a Irene que está casado y que tiene un hijo (algo que, después de un momento de reflexión, no echa para atrás a Irene). Por el contrario, en «Ester Primavera» se apuesta por mentir diciendo que tiene esposa e hijo, cuando en realidad no tiene. Para evitar ser descubierto en el engaño, el narrador dice que cuenta una verdad a medias: si bien la historia no es suya, sí es la de otro. Así, conociendo los detalles, es capaz de dar respuesta y fondo a su mentira. Es el mismo patrón que siguen los narradores arltianos, ya que, como vimos, todos ellos tienden a familiarizarse con la mentira y el engaño (en «El jorobadito», por ejemplo, el narrador tenía que acostumbrarse al plan y hacerlo cotidiano antes de ponerlo en funcionamiento).

Esta misma situación también nos ayuda a entender que la mentida, para Arlt, tiene una doble orientación. Por un lado, es la farsa festiva donde uno se divierte engañando a los demás; por el otro, es el recurso necesario para sobrevivir. En «La doble trampa mortal», Ferrain, miembro del Servicio de Contraespionaje, recibe el encargo de asesinar a Estela, sospechosa de traición. Se quemarán las cuerdas de su paracaídas con ácido, con lo que, si intentara escapar durante el vuelo de avión que solicitó, moriría al no poder abrir el artefacto. Sin embargo, al saltar deja en el avión un bolso que, al final del relato, termina explotando. De este modo, Ferrain y Estela han mentido el uno al otro por omisión a lo largo de la historia; pensando que solo uno tenía preparadas las armas para asesinar al otro. Todos estos relatos son grotescos, sostenemos, porque el componente visual es muy potente; ya sea en las cuerdas quemadas por el ácido o por la detallada lista para organizar la revolución. Los personajes de Arlt, al bordear todos

¹⁴³ Por estructura, el cuento se parece a «Las fieras», donde también un individuo recuerda una vida anterior a partir del recuerdo de una mujer. En los dos relatos se describe un grupo de individuos con rasgos singulares, si bien la principal diferencia es que en «Las fieras», a diferencia de en «Ester Primavera», hay un acercamiento a la marginalidad (prostitución, violencia, robo...) y que la mujer anhelada no aparece en ningún momento (lo cual provoca que no se describa ninguna situación de engaño u ofensa).

ellos con la ciencia, se encargan de explicar qué necesitan para realizar sus proyectos. Erdosain también pone precio a poder galvanizar su flor metálica a gran escala y a la instalación de una estación telegráfica:

—Vd., señor Erdosain, ¿cuánto necesita para instalar el taller de galvanoplastia?

—Mil pesos (*SL*: 167).

—Si se instala la colonia en el Campo Chileno, será necesario contar con una estación radiotelegráfica.

Erdosain replicó:

—Si es así, puede armarse una estación portátil con longitud de onda de 45 a 80 metros. Costaría quinientos pesos y tiene un alcance de tres mil kilómetros (*SL*: 144).

En el primer caso, la respuesta de Erdosain parece casi improvisada. En el segundo, como que añade la explicación técnica sobre sus características, insinúa un conocimiento del producto del que habla. Por lo tanto, lo que consigue el Astrólogo con la revolución, en resonancia con lo grotesco, es mostrar la vacilación de lo estable, la capacidad de los incapacitados y la cotidianidad de lo perturbador. Dicho de otro modo, demuestra que el sistema social es fácil de derrumbar por un grupo de personajes marginados de la sociedad que utilizan elementos aparentemente inocuos o que hacemos cotidianos para cumplir con su objetivo. Mezclan la tradición con la modernidad; el ejército con la guerra bacteriológica. Utilizan armas para las que no existe defensa y el único tropiezo para la revolución es el presupuesto (de ahí que tengan que secuestrar a Barsut). Todos los personajes de la novela tienen una relación problemática con el dinero (Erdosain le debe dinero a la Compañía Azucarera, Ergueta se obsesiona con los juegos de azar, el Astrólogo busca un inversor, Haffner y Barsut no saben en qué gastar el dinero que tienen...), lo que nos parece indicar que este es el verdadero dinamitador de todo cambio. Con dinero, la revolución se pone en marcha.

De este modo, consideramos grotesco el proyecto del Astrólogo por sus indefiniciones (posponer las bases de la revolución y decidir las cuando ya se haya realizado), contradicciones (revolución bolchevique y fascista), exageraciones (los treinta siglos de educación entre grupos), naturalización y banalización de lo violento (las listas y cálculos que hace Erdosain para instalar la fábrica de gases), la mentira (la sociedad del Astrólogo es un engaño) y la negación existencial de los integrantes del grupo (ante el vacío de sus vidas, intentan afirmarse queriendo encontrar una realidad discordante

capaz de llenar su angustia vital). La sociedad se bifurca una y otra vez al negarse constantemente: el Mayor detalla la participación del ejército en la revolución, pero luego confiesa que todo lo que ha dicho ha sido un engaño... Sin embargo, poco después, se nos dice que el engaño ha sido confesar que todo era mentira. Los contrarios se buscan y se repelen. No es posible decir que, en los textos de Arlt, podamos distinguir con facilidad 'verdad' y 'mentira'. De hecho, se necesitan mutuamente y forman una mezcla homogénea que no permite distinguir los componentes de la solución. Es un 'todo': verdad y mentira y ficción y realidad son, para Arlt, lo mismo. Aunque el Astrólogo acabe huyendo y descartando la revolución, es posible que la sociedad secreta no siempre haya sido una trampa. De ahí la importancia del poder de la ficción, del que son «adictos» (Piglia 1986: 25).

Al igual que parece improvisar en sus reuniones y ofrece las respuestas que los demás quieren oír, creemos que las decisiones que toma (escapar con Hipólita o el engaño sobre la muerte de Barsut) se improvisan y construyen durante el desarrollo de la acción. De este modo, aunque calcula y estudia, se mueve por pasiones e intereses. Es imprevisible y finge que sus acciones —secretas, aleatorias y pasionales— responden a un orden del que él mismo es garante. Hay, por lo tanto, un componente teatral al fingir todas sus acciones. Solo frente a Hipólita parece mostrarse sincero, pero quizás sea así porque ha sido desenmascarado. En esta línea, el encuentro con Barsut, cuando este ha sido secuestrado para ser extorsionado, revela, justamente, la fina línea que separa verdad y mentira para este personaje. Desconfía de sus propios métodos y es consciente de todo cuanto hace es un engaño: ni siquiera confía en una carta astrológica que está preparando. El Astrólogo miente incluso con su nombre. Como los personajes teatrales, confunde verdad y mentira: es posible que, ni siquiera él mismo, sepa si está iniciando una revolución o si, desde el principio, preparaba una estafa. Escenifica, pero desconoce el guion. Asimismo, sus funciones se asimilan a las teatrales por ser capaz de instalarse en la cotidianidad, espacio donde la falsificación —rasgo excelentemente estudiado por Jitrik en *El juguete rabioso* [1976: 121-123]— adquiere su máxima expresión (la carta en *El amor brujo*).

3.3.3. *Los personajes femeninos*

Además del grupo revolucionario del Astrólogo, ¿qué otras mentiras, engaños y escenificaciones encontramos en la obra arltiana? ¿Se aprovechan también de la cotidianidad y la indeterminación? La teatralidad acostumbra a materializarse a través de una encarnizada defensa para justificar ciertos comportamientos que pretenden evitar que uno se difumine frente a la obligación. En muchas ocasiones se fuerza una mentira, casi como si se tratara de un juego donde sus participantes interpretan un papel en el que aquello que dicen no es lo que realmente piensan. En «Noche terrible», por ejemplo, nos encontramos en la víspera del matrimonio entre Ricardo Stepens y Julia. El cuento seguirá las reflexiones de Stepens, donde hipotetiza qué ocurriría si se casara y qué sucedería si escapara antes de la boda. Antes de eso, no obstante, Ricardo y Julia se encuentran una última vez. Stepens asegura que está ansioso por el enlace, pero especialmente deseoso de subordinarse frente a la que será su mujer¹⁴⁴. Ella niega que vayan a tener una relación desigual, pero el narrador señala cierta teatralidad:

Julia contempla las lejanas líneas horizontales amarillas, las oblicuas verdes, las perpendiculares rojas. Es ésta su última noche de novia. Puede dominarlo a Stepens por la sensualidad, este erótico únicamente podrá ser encadenado por su sexo y durante unos instantes se dice:

“Sí, le destruiré la voluntad..., me obedecerá y pobre de él si me resiste” (*EJ*: 173).

Dentro del universo arltiano, los personajes femeninos no tienen el mismo desarrollo que los masculinos. Eso se ve, no solo en la posición social que ocupan o la importancia que adquieren en el desarrollo de la trama, sino en su constante oposición al deseo masculino. Señala Ángel Núñez (1968) que la única meta de los personajes femeninos es el control del marido, mientras que el hombre, insatisfecho, buscará consuelo (y el amor) en otras mujeres (46). Es una relación, en cualquier caso, condenada al fracaso; ya que el matrimonio construirá una perpetua relación de mentira y engaño en la que hombres y mujeres se irán diluyendo cada vez más tras fracasar en su intento de

¹⁴⁴ En muchas ocasiones, los enlaces matrimoniales en la obra de Roberto Arlt son entendidos como una suerte de castración masculina. El hombre perdería toda capacidad de decisión y quedaría subordinado a la mujer, quien se encargaría de tomar las decisiones (tal y como sucede con Elsa, en *Los siete locos-Los lanzallamas*, indicando a Erdosain cómo debe proceder). Los personajes masculinos entienden este proceso como una suerte de autohumillación, tal y como se aprecia en «Noche terrible»: «Ansío tu dominio, y vos precisamente tenés el temperamento de mujer que se necesita para tiranizar a un hombre de tan poco carácter como el mío. Lo que aún me queda de voluntad lo disolverás como el ácido nítrico disuelve al hierro» (*EJ*: 172).

imponerse al otro (Guerrero 1972: 61). Es por eso por lo que, para Raúl Larra, los hombres y mujeres arltianos son ‘adversarios’: en su relación, cada uno de ellos intenta obtener el máximo beneficio posible (1992: 135). Se desacreditan, se rechazan y se defienden: luchan para no quedar a merced del otro, como prueba que Stepens termine huyendo y que Julia, según afirma su prometido, pretenda dominar a su marido cuando se casen. Sin embargo, la ‘lucha’ es desigual. El cuento de «Jabulgot el farsante» ilustra perfectamente esta afirmación, pues dos primos se acusan mutuamente del asesinato de su tío. Ernestina Brauning es la primera en culpar a Ernesto Jabulgot, proponiendo incluso una respuesta física con imanes para explicar un crimen a puerta cerrada. Cuando el comisario está convencido de la culpabilidad de Jagulbot, recibe su visita y le cuenta que encontró el electroimán que se utilizó para asesinar al tío en la casa de su prima. Acorralada, Ernestina termina confesando el asesinato.

Lo que más llama la atención, sin embargo, es la similitud entre los personajes: los dos comparten nombre y han estudiado temas científicos y técnicos. No obstante, se odian entre ellos. Ernestina decide asesinar a su tío para recibir la herencia y pretende inculpar a su primo porque le odia. A su vez, Jagulbot también descrea de ella y decide investigarla y acusarla. Sin embargo, y aunque Ernestina confesara el asesinato, el final es lo suficientemente ambiguo como para no suponer que Jagulbot ha sido el encargado de tejer la trampa: «Y yo, contemplando el atractivo rostro de la muchacha, no podía admitir que ella, tan joven, tan inteligente y tan sagaz, fuera la fría asesina que durante dos meses premeditó el crimen. Pero lo era» (OC: 720). Se refiere a Jabulgot como farsante (OC: 719), tal y como se repite en el título, lo que no deja de ser llamativo: si Ernestina es la asesina y la embaucadora, ¿por qué Ernesto es un farsante? En cualquier caso, lo que nos interesaba era constatar, en primer lugar, la farsa que se construye para acusar al otro (si aceptamos que Ernestina es la asesina, proponer la solución del crimen es su forma de encubrirse [Juárez 2010: 237]) y, en segundo lugar, la oposición y exclusión entre personajes masculinos y femeninos. Hombres y mujeres mienten, pero los primeros son presentados como las víctimas y las segundas como las causantes de todos los males.

Rita Gnutzmann (1984) considera que los personajes femeninos constituyen ‘tipos fijos’, con lo que aplica la siguiente clasificación (42): la doncella (55-56), la novia (56-59), la amante (59-60), la mujer casada (60-62), la madre (62-63) y la prostituta (63-65).

En el último grupo habla de Hipólita, seguramente un personaje excepcional en la narrativa arltiana por su capacidad de decisión y no por su sumisión. Por su parte, Ernesto Goldar (1985) comenta que las mujeres generalmente se agrupan en el mito de la mujer-pureza-colegiala, así como sus variantes mujer-pureza-recuerdo, mujer-pureza-enamorada y mujer-pureza-engañososa (43). Goldar, en su estudio, niega la posibilidad de una relación sexual en el que pueda construirse el mito del amor, con lo que convierte a los personajes femeninos en el resultado de la idealización de los masculinos o en una réplica de estos mismos valores. Casi parecería que las mujeres arltianas son un obstáculo que impiden la satisfacción masculina y tan pronto son deseadas como rechazadas. Hacia ellas, hay una actitud contradictoria: Erdosain humillando a Elsa, pero deseándola una vez lo abandona; Balder fantaseando con Irene, pero dudando de su amor y sinceridad cuando se reencuentran; doña María, con un carácter explosivo, mientras don Gaetano tiene uno más pasivo... Como ocurre en toda su literatura, Arlt idea personajes que nunca son sinceros. Tampoco las mujeres. Hay, sin embargo, un tipo que destaca sobre los demás por su reiteración, fuerza expresiva y capacidad de manipulación. Las madres, como veremos, tienden a teatralizar su discurso para conseguir sus propósitos: en «Noche terrible», el protagonista ha sido arrastrado a la boda como un peón sin voluntad («yo he sido peón en ese juego» [EJ: 195]); en «El jorobadito», la madre teje una tela de araña para engañar al novio; y, en *El juguete rabioso*, consigue anular toda voluntad y deseo de Silvio al exigirle que trabaje. Según Diana Guerrero (1972), la suegra utiliza a su hija como un «anzuelo» para ‘atrapar’ aquello que ambas desean: un marido (55). La misma autora estudia el noviazgo (que considera incompatible del amor [55]), observando que los personajes masculinos se empequeñecen frente a la actitud de las mujeres y que se sienten atrapados en una relación donde solo median los engaños (56). Su actitud de rebelión, entonces, sería una vía de enfrentamiento contra la hipocresía moral (61).

Justamente, esta suerte de insurrección se erige desde la teatralidad, la manipulación y el engaño; tal y como se observa en los encuentros entre la madre y el yerno. En este sentido, en *El amor brujo* hay diversas escenas sugerentes. Queremos rescatarlas por su similitud con los otros textos narrativos —lo que ayudaría a configurar esa «larga y única novela» de la que hablaban Mirta Arlt y Omar Borré (1984: 46)— y por la disposición teatral y grotesca. La novela, a grandes rasgos, recorre la relación de Irene y Balder. Como es habitual en sus novelas, Arlt escribe largos capítulos introspectivos en

los que el protagonista reflexiona sobre la castidad, el sexo, la familia, el engaño conyugal, la sinceridad y otras preocupaciones que acaecen cuando se construye una relación con otro sujeto¹⁴⁵. Para Laura Juárez (2010), la novela es un punto de inflexión en la escritura arltiana, especialmente el capítulo «Cuando el amor avanza». Allí ya encontramos numerosos recursos teatrales y es una maravillosa síntesis del tono del libro. En su conjunto, «posee marcas elocuentes y sutiles que anticipan y ponen de manifiesto en la constitución del entramado narrativo un pasaje inminente de Arlt al teatro y su interés en la representación» (25).

Como novela, *El amor brujo* dialoga sobre la pureza del sentimiento de Balder y de Irene. Se pregunta por la moralidad de los personajes, principalmente por la preocupación de la virginidad de la amante y por la aparente hipocresía de Zulema (quien exige un comportamiento casto a Balder, habla de la pureza del sentimiento amoroso y de la virtud del matrimonio; pero no cumple con los enunciados al engañar sexualmente a su marido). Los tres personajes principales se engañan unos a otros al ensalzar el sentimiento: Irene finge inocencia para manipular a Balder; Zulema exige actos de amor de Balder, pero precipita todos los encuentros; y Estanislao tiene esposa e hijo. El amor es visto como un juego que exige simulación y teatralidad: hay que recurrir a cartas donde se describe un sentimiento que no se siente.

La mejor representación la tenemos en las primeras páginas de la novela, donde una suerte de prolepsis revela una relación y familiaridad entre Irene y Balder¹⁴⁶. Zulema,

¹⁴⁵ Para un análisis de estas cuestiones, puede consultarse el estudio de Ernesto Goldar (1985), donde se explica que el sexo arltiano invalida el amor. Uno de los textos que estudia es, justamente, *El amor brujo*; novela que orbita alrededor de la preocupación de Balder para saber si Irene es o no virgen. El sexo, en las narraciones de Arlt, se entiende como algo degradante (Goldar 1985: 11-20) y se construye un mito alrededor de la pureza (20-31), por lo que, constantemente, es rechazado por los protagonistas y se vincula a la humillación (11). Goldar resume su formulación con el siguiente esquema: «Amor propuesto como pureza, el rechazo de la relación sexual por bárbara y, en general, la idealización de la situación» (Goldar 1985: 15). De ahí que los personajes masculinos construyan constantes fantasías alrededor de las mujeres. Un ejemplo, estudiado por Goldar, es el encuentro de Silvio con la *cocotte*: rechaza el beso y el dinero, pero, más tarde, cede y fantasea con ella (Goldar 1985: 32). Goldar estudia a las prostitutas (que encarnan este sexo contradictorio y autohumillante en el que se excluye el amor [«Los personajes lo padecen como carencia» [Goldar 1985: 16]) y el mito de la pureza (tanto en la idealización de la relación como en comprender la virginidad como un argumento de pureza); así como también analiza este tipo de relaciones en diversos textos narrativos (principalmente de *Los siete locos*, pero también el encuentro con el homosexual en *El juguete rabioso* [Goldar 1985: 31-35], la relación entre Irene y Balder de *El amor brujo* [47-51] y algunos cuentos como «Pequeños propietarios» [Goldar 1985: 35], «El jorobadito» [Goldar 1985: 36-38], «Las fieras» [Goldar 1985: 38-41] y «Noche terrible» [Goldar 1985: 41-47]).

¹⁴⁶ Como se revelará al final de la novela, estas páginas no introducen ni adelantan ningún elemento de la historia. El primer capítulo de *El amor brujo* narra el encuentro entre Balder e Irene (Núñez [1968] compara este capítulo con el «prólogo»: en las primeras páginas impera la hipocresía y la falsedad; en el encuentro en el tren, la autenticidad y la espontaneidad [73]), que servirá como punto de partido para que,

como si fuera una alcahueta, es la encargada de mover los hilos en la casa de los Loayza para convencer a la madre de la idoneidad de la relación entre su hija y Estanislao. Frente a ella, un rápido pensamiento cruza la cabeza de Balder: «La comedia ha comenzado» (AB: 20). Las similitudes de esta conversación con el encuentro en la casa familiar en «El jorobadito» son varias (la madre tratando de caballero al hombre, pese a que ese descarta esa distinción; la motivación del engaño y la burla al hablar de la relación sentimental; la madre tejiendo una suerte de tela de araña para imponer sus designios; la idealización de la pureza sexual...). Lo que más nos llama la atención, no obstante, es el paralelismo que se puede tejer con la hipocresía de los personajes al exigir una relación imposible. En «El jorobadito» se le pide a la pareja que le dé un beso a Rigoletto para conocer la pureza de su sentimiento; en *El amor brujo*, Balder pretende que la madre dé su consentimiento a que inicie relaciones con su hija pese a que él esté casado. La figura de la madre en Arlt es de gran interés, especialmente por su manejo de la hipocresía y preocupación por las apariencias. Ángel Núñez (1968) etiquetó a las suegras arltianas como «el jefe de cacería» (47). En «Noche terrible», según se nos cuenta, forzó el matrimonio hasta el punto de utilizar amenazas veladas:

Un día la madre, revolviendo en su memoria fojas de gloria para los archivos caseros, recordó incidentalmente que su hijo era un héroe. ‘Francisco es un hombre de un genio terrible’, me decía. ‘Usa una pistola automática de calibre cuarenta y cinco y casi mata a un hombre el otro día.’ Después de esta cordial referencia a las virtudes que hermozeaban el carácter de su primogénito, me insinuó que vería con sumo agrado que le ‘diera los anillos a la nena. Francisco se pondría muy contento y su amigo el boxeador también’. Cuando argüí que carecía de dinero, la señora no sólo que no se afligió, sino que se alegró, y al día siguiente me regalaba los anillos (EJ: 189).

Algunos autores como Rita Gnutzmann (1984) han subrayado la conexión que se puede establecer entre los títulos de algunos capítulos y el mundo teatral. En el caso de *El amor brujo*, la introducción se titula «Balder va en busca del drama» (AB: 17). Busca la farsa, el engaño y la tensión: violentar a la madre a la vez que, con complicidad, guiña un ojo a Irene. La madre, por su lado, tensiona entre el deseo y la incapacidad; entre la impostura y la necesidad. No puede tolerar que su hija se vea con un hombre casado, pero no echa a Balder de la casa y, como él mismo se percata, arde en deseos de saber si

años más tarde, se reencuentren. Empezará entonces una historia de amor, en el que Balder lucha para conseguir que se imponga el ideal y el deseo de la virginidad de Irene.

ha iniciado el trámite de divorcio. Se felicita por la separación de una conocida suya, pero no quiere que su hija se junte con un divorciado. Al principio rechaza a Balder, pero al final se emociona por la posibilidad de que su hija se case por la Iglesia (sin pensar, de hecho, en la prohibición del divorcio en la institución eclesiástica). Finge una relación con los altos estados sociales al indicar que el tutor de su hija es el Ministro de Guerra, si bien esta es una denominación política sin participación en la vida de la familia. No es descabellado indicar, entonces, que acepta la reunión habiendo ya decidido que la unión se llevará a cabo con sus condiciones. Inicia un juego velado con Balder, donde los dos interpretan un papel. El del arquitecto es el del joven enamorado que dice estar dispuesto a cualquier cosa para poder estar con Irene; el de la madre, el de mantener una impostura de clase y defender todos los tabús sociales que, poco a poco, irá destejiendo a conveniencia. La madre miente para conseguir mejores resultados en la relación con Estanislao. De algún modo, confía en la excentricidad de sus propuestas, por las que tan pronto se asusta como acepta. Afirma que su única preocupación es el bienestar de su hija, pero la verdad es que le preocupa más la reacción de la sociedad si consintiera las exigencias de Balder. Como le ocurre a la madre de la Bizca en *Los lanzallamas*, lo cierto es que sus vínculos sociales son casi inexistentes y se impuesta una importancia ilusoria basada en unas supuestas conexiones familiares.

Erdosain le explica al comentador que, cuando doña Ignacia lo ve desde la puerta, tiene claro que «el instinto me decía que ambos deseábamos recíprocamente utilizarnos» (LL: 316). También describe su aspecto de «mujer cruel y sucia» (LL: 316), incapaz de desviar la mirada de los billetes de Erdosain. El inventor le dice que quiere casarse y que ha pensado en María, su hija. Cuando doña Ignacia le indica que es demasiado joven, Erdosain empieza a desacreditarla: «María necesita casarse, porque ya la he encontrado el otro día en el zaguán, con la mano en la bragueta de un hombre» (LL: 318). La misma María confiesa que es cierto, pero también defiende su virginidad. Como sucede en *El amor brujo*, el capítulo habla de la castidad y de la hipocresía. El encuentro entre doña Ignacia y Erdosain es similar al de la madre de Irene y Badler. En ambos casos, las madres reiteran su supuesta ascendencia ilustre, se muestran abiertas a ciertos comportamientos y actos con otras mujeres que rechazan cuando ocupan a sus hijas, reconducen el rechazo para sacar beneficio de la relación y sitúan la ofensa social como el más grande de los agravios. Este es un punto importante, porque este orgullo distingue *Los lanzallamas* y *El amor brujo* de «El jorobadito». En las novelas, los

narradores acusan a las mujeres de un acto deshonesto (la pérdida de la virginidad), pero en el cuento es el narrador quien se lo pide a su pareja: «Vea, Elsa: y la única prueba de amor es que le dé un beso a Rigoletto» (*EJ*: 33). Elsa le pide que se vaya, y es el jorobado quien, mediante amenazas y violencias, quiere forzarla a que le dé el beso. En *Los lanzallamas* y en *El amor brujo*, Erdosain y Estanislao tienen, al menos al principio, suficiente con encandilar a las madres con su verborrea. Al final, no obstante, y como sucede en «El jorobadito», también Erdosain recurrirá a la violencia y asesinará a María.

Lo más relevante de estas escenificaciones es que permiten, no solo una confusión de actos y personajes, sino llevar a cabo lo que denominamos anteriormente como ‘actos de violencia extrema’. Como ya dijimos, no deben ser entendidos únicamente en un sentido físico, sino degradante. Estudiamos el caso de «El jorobadito», donde el narrador quería utilizar a Rigoletto para humillar a Elsa. En el caso de *El amor brujo*, hemos visto que Balder fuerza un encuentro con la madre y, frente a ella, disimula impertinencias en un discurso cortés. En *Los lanzallamas*, Erdosain se regodea de su desdicha a la vez que humilla a María y doña Ignacia. La relación que mantiene con ellas no es tan distinta a la que tiene, en *Los siete locos*, con los Espila: les hace creer que es un inventor de éxito y de que, con su proyecto de la rosa de cobre, conseguirá dinero. En el caso de Luciana, se siente atraída por la personalidad técnica de Erdosain; en el caso de doña Ignacia, se siente fascinada por el dinero que el inventor afirma tener. Es irónico, porque, como ya vimos, ni Erdosain debe ser considerado como inventor ni tiene dinero con el que poder mantener a Ignacia y a María. Más adelante, en una noche en la que comparte lecho con María, decide asesinarla. Mientras ella se le acerca con una actitud eminentemente sexual, él acaricia el revólver que esconde debajo de la almohada. Cuando el contacto se hace demasiado evidente, Erdosain dispara el arma. Aprisionado por la vida, y todavía con miedo frente a la relación sexual, decide asesinar a María y, después de pasar tres días con el comentador contándole su historia, suicidarse tirándose en la vía de un tren.

La teatralidad es posible porque se indetermina los personajes hasta el punto de fundir cordura y demencia. Se lleva a cabo cierta venganza que no deja de ser, en el fondo, un paso más a la autodegradación del sujeto que concluye con el suicidio (*Los lanzallamas*), la fuga («Noche terrible») o la venganza («Jabulgot el farsante»). Se idean

farsas que deben sustituir el orden natural, pero en lugar de suplantarla, termina confundiendo con el orden anterior. En *El amor brujo*, Balder, al confrontarse con la madre, interpreta un papel que es tan fingido como real. En las obras teatrales, vimos que cuando eso ocurría se debía, principalmente, a la locura y al mundo onírico, pero en la narrativa la confusión es posible gracias a la venganza y a una suerte de combate entre los extremos. Mediante la farsa, se idean o se imponen proyectos que chocan frontalmente contra un sujeto (mayormente masculino) que se encuentra en una encrucijada: huir o subordinarse. En el caso de *El amor brujo*, Balder debe elegir entre Irene (la pasión, la duda, el miedo y la subordinación) o su esposa (la cotidianidad, la alienación, el aburrimiento y la ausencia). El mismo detective de «Jabulgot el farsante», cuando se le confrontan las denuncias de Ernesto y Ernestina, debe elegir entre la racionalidad (Ernesto) o la pasión (Ernestina) al señalar al culpable. Sin embargo, la decisión que se toma siempre es ambigua: Ernesto sigue siendo apodado como farsante, Erdosain y María se rechazan mutuamente (aunque nunca se lo dicen) y Balder no para de dudar de la virginidad de su amante.

En síntesis, en Arlt confluyen dos realidades que se confunden. Los gestos exagerados, las máscaras, la inclusión de elementos terribles en diálogo con otros cotidianos y banales, el engaño, la confusión y la mentira son, en el fondo, rasgos que acercan estas interpretaciones a lo grotesco. No hay una realidad, sino dos indisociables; no hay una respuesta, sino un clima de resolución ambigua; no hay una elección, sino constantes dudas sobre el camino tomado; y no hay sinceridad, sino confusión entre el sujeto y la máscara que se pone. Es imposible separar el sujeto real del teatralizado; del mismo modo que el engaño se termina diluyendo cuando este se convierte en una nueva realidad. Si bien es cierto que esta afirmación puede no adecuarse en *El amor brujo* (a excepción del prefacio, que es la parte que hemos destacado), sí lo hace en el resto del proyecto narrativo de Arlt. A diferencia de la secta del Astrólogo, estos engaños y mentiras se perfilan como una necesidad expresiva del sujeto de imponerse directamente al otro; mientras que la secta es un proyecto de supervivencia de los individuos que la integran. Coinciden, en cualquier caso, en emplear una representación para incluir en sus actos comportamientos violentos, inconexos y contradictorios.

4. Silvina Ocampo y el grotesco fantástico

En el año 1973 se publicó *Retratos y autorretratos*, un libro de Sara Facio y Alicia D'Amico que incluía fotografías de algunos autores latinoamericanos y textos que escribieron los retratados para la ocasión. Entre ellos, Silvina Ocampo. Con el poema «La cara» (Facio y d'Amico 1973: 115-118) acompañaba una imagen donde, con la palma de la mano abierta, escondía su rostro (Facio y d'Amico 1973: 119): «Silvina no se dejaba retratar: [Sara Facio] tuvo que perseguirla hasta debajo de los muebles [...]. En esta foto extiende la mano hacia la cámara y tapa por completo su cara. Está descalza y se cubre el vientre con un brazo» (Enríquez 2014: 85). Es una actitud parecida a la que adopta la protagonista de «La calle Sarandí» cuando es violada: «No quise ver más nada y me encerré en el cuartito oscuro de mis dos manos, hasta que llamó el despertador» (VO: 56). En el cuento, ese acto implica pensar que, al cerrar los ojos, el episodio será menos doloroso y más fácil de soportar. La narradora se esconde en ella misma, casi como si creyese que aquello que no ve no puede existir. Con la fotografía ocurre algo similar: Silvina Ocampo se oculta, refugiándose en su mundo y apartándose de la violación que supone la mirada exterior.

Creemos que no tuvo una participación activa en el campo literario y todas sus acciones y decisiones fueron tomadas con la idea de querer permanecer oculta. Parece, hasta cierto punto, no buscar el reconocimiento de los demás: «La escritura le proporciona la posibilidad de multiplicarse en diversas facetas y crear todos los mundos [...]. La autora confiesa en numerosas ocasiones su vertiente marginal; Silvina Ocampo escribe, se esconde y oculta lo que ha escrito» (Suárez Hernán 2009: 190). Es un lugar ambiguo: decide invocar un segundo plano, pero eso no significa que no quiera ser parte del mundo literario (para Reina Roffé es una «voz cautiva» que escribe y se esconde al optar por el silencio como espacio propio en el campo literario [Roffé 2002: 20]). Por eso, aunque tuviese una participación menor, entendemos que sí quería posicionarse, pero topó con unos obstáculos que dificultaron sus movimientos. Su labor no fue la de buscar el centro, sino que quería reivindicar su propio trabajo manteniendo una posición algo oscura. Como dice Cohen (2010), uno de los métodos con los que Ocampo edifica su obra es la propia conciencia de marginalidad y periferia para, desde allí, desvalorizar el centro, desarrollar su excentricidad y presentar un universo personal con leyes cambiantes (25-27).

La participación en el campo literario por parte de Silvina Ocampo no fue tan activa como la de su hermana mayor. Beatriz Sarlo (1988), hablando de Victoria Ocampo, destacaba las dificultades por las que pasó en su toma de posición y de los obstáculos a los que tuvo que hacer frente para edificar su ‘figura intelectual’ (85). Su lucha, transgresora y exitosa, le otorgó un lugar privilegiado, y a pesar de sus desencuentros con autores como Borges o Bioy Casares, se encuentra en el centro del campo literario. En el seno de la familia Ocampo —apellido fuente de riquezas y posicionamiento social—, ella es la primera en proponer rupturas y, más tarde, en trasladar ese mismo clima en la sociedad argentina:

La vida de una joven de la clase de Victoria Ocampo era, en la primera década de este siglo, un atolladero: la incultura patricia (¿cómo llegar a los libros? ¿cómo leer los libros que están prohibidos a las jóvenes?) que les indica aprender sólo aquello que va a ser funcional a la reproducción de esa misma incultura; los prejuicios de la moral [...]; la imposibilidad del divorcio, concebido como escándalo moral y social, una vez que se ha entrado en ese segundo atolladero que es un matrimonio equivocado (Sarlo 1988: 89).

Sur será, parafraseando a John King (1989), la revista civilizadora frente a la pampa literaria (56). Una revista de intelectuales. Silvina Ocampo, a pesar de que pudo valerse del trabajo de Victoria para participar en el campo literario, optó por una estrategia distinta: no llegó a manejar ninguna institución y sus colaboraciones, mínimas, la mantuvieron casi en el anonimato. Su hermana mayor, creemos, intuyó que el habitus que había adquirido era forzosamente restrictivo y aspiró a construir su propia voz. Esta lucha no fue del interés de Silvina Ocampo, aunque quizás sí supo valerse de ella (Victoria le abrió las puertas de *Sur* o la invitaba a encuentros con agentes determinados [Enríquez 2014: 60]).

Annick Louis (2001) escribió que Silvina Ocampo fue, durante un tiempo, una ‘autora secreta’ (49). No es exagerado sostener que también lo sigue siendo hoy en día. Eso puede deberse, no solo a la recepción de su obra, sino a la misma personalidad de la autora (su excentricidad, sí, pero también su poco interés en ocupar una posición céntrica en el campo literario) y la fuerza y reconocimiento de aquellos que estaban a su lado. Después del rechazo que sufrió *Viaje olvidado* (1937), su primer libro de cuentos, adoptó una actitud marginal que contrastaba con la de su hermana mayor: a diferencia

de Victoria, la lucha de Silvina fue la de intentar obtener reconocimiento sin tener que luchar para llegar al centro. A veces se camufló para tener mayor incidencia (*Autobiografía de Irene*) o se ayudó de otros compañeros para posicionarse, pero, al final, se conformó con las esquinas; ese lugar periférico en el que, sin necesidad de tener el reconocimiento de las instituciones o agentes, uno puede estar cómodo.

Viaje olvidado, la primera propuesta editorial de Silvina Ocampo, dejó a su hermana mayor descolocada. Victoria Ocampo (1937), al reseñar el libro en *Sur*, se mostró tajante. Dejó, eso sí, una sentencia que nos acompañará en nuestra lectura: Silvina lleva «en las 186 páginas de sus cuentos una atmósfera que le es propia, donde las cosas más disparatadas, más incongruentes están cerca y caminan abrazadas, como en los sueños» (1937: 121). Este espíritu tan característico en su obra nos deja ver un mundo real pero confuso: «Son recuerdos enmascarados de sueños; sueños de la especie de los que soñamos con los ojos abiertos» (1937: 121)¹⁴⁷. En estas notas sobre *Viaje olvidado*, Victoria Ocampo también denotó ciertas ‘torpezas’ y errores gramaticales por parte de su hermana: «En la literatura las ‘maladresses’ no deben ser involuntarias. Es como para la gramática. Si se quiere sacar la lengua, hay que mirarla antes cara a cara [...]. El *Viaje olvidado* es un primer libro en que encontramos cualidades y defectos equivalentes» (1937: 120-121). La obra también fue reseñada por Adan C. Diehl en *Caras y caretas* («Silvina Ocampo escribe mal, como hablamos» [1937: 22]) y José Bianco en *El Hogar*, quien se mostró mucho más conciliador («¿En qué consiste el atractivo de este primer libro de Silvina Ocampo?» [1937: 148]).

¹⁴⁷ Es un espíritu que acompañar, constantemente, la escritura de Silvina Ocampo. Judith Podlubne, por ejemplo, habla de un clima casi onírico en sus relatos: «La realidad se vuelve irreal, el sueño se vuelve realidad, los personajes parecen cosas y las cosas, personajes» (2006: 2). Aquello que ocurre, a pesar de no sorprendernos, sí nos descubre un funcionamiento irreal y singular de lo que conocemos: lo que acontece es, a menudo, ambiguo y de difícil comprensión («El caballo muerto» y «La nave», por ejemplo). Podlubne parte de la crítica que hizo Victoria Ocampo de *Viaje olvidado*, especialmente de lo que definió como «recuerdos enmascarados de sueños» (Victoria Ocampo 1937: 121). El artículo de Podlubne nos dice que esta discrepancia de la hermana mayor con la menor responde al distinto modo de transmitir y tratar los recuerdos. La deformación de una realidad compartida provoca un extrañamiento en Victoria Ocampo que clasifica como ensoñación. Esta percepción «tiene su correlato en la indeterminación con que las imágenes aparecen y desaparecen en los sueños y en la incertidumbre con que en ellos se sucede y confunde lo conocido y lo desconocido» (Podlubne 2006: 2). En otras palabras, sueño y realidad coinciden en señalar que aquello que ocurre no es tan fácil de distinguir. En conversaciones con Noemí Ulla, Silvina Ocampo reconocía que sus personajes son muy soñadores («Hay como una nostalgia del sueño» [1982: 150]). Es algo que podemos seguir viendo en libros posteriores, donde muchos protagonistas se deslizan con naturalidad en sucesos que solo creeríamos que pueden pasar mientras dormimos.

En cuanto a los errores gramaticales, Noemí Ulla (1996) supuso que se debían, principalmente, a su educación trilingüe (con el francés como primera lengua) y a la dificultad que le suponía redactar en español (39). Eso le permitió, sigue Ulla, preguntarse por el discurso al que accedía y promover, entonces, el habla popular rioplatense (39). La misma Victoria, por cierto, usó el francés como lengua de escritura y, cuenta John King (1986), no se sintió cómoda en la redacción en español hasta los cuarenta años¹⁴⁸ (más o menos, entonces, en el momento de reseñar el libro de su hermana). La crítica de *Viaje olvidado* fue un movimiento arriesgado, ya que, como cuenta Mariana Enríquez (2014: 50), una crítica demasiado positiva hubiese tenido efectos negativos: poca objetividad (por lo tanto, una reseña de la que era fácil dudar) y el ensalzamiento de un libro con diversos errores (poco criterio por parte de Victoria). Además de mostrar aspectos negativos, Victoria Ocampo también supo encontrar algunas virtudes y, más que intentar destruir el trabajo de su hermana, le daba directrices para que trabajara en su estilo. Su recepción, no obstante, no fue del agrado de Silvina.

Después de escribir *Viaje olvidado*, Silvina Ocampo necesitó algún soporte para no desorientarse en el campo literario, ya que, aunque ya hubiese descartado el centro, seguía queriendo su reconocimiento. La consecuencia más evidente tras el rechazo del libro es querer abandonar la narrativa y buscar el amparo de agentes con más peso. Poco a poco, ya antes de escribir *Viaje olvidado*, Silvina Ocampo empezó a armar un pequeño núcleo (Borges, Bioy Casares, Bianco, Wilcock... Pizarnik) con el que, más tarde, realizó una serie de trabajos colaborativos. Una de las razones que permiten esto son los encuentros diarios, de los que ella formaba parte, entre Bioy Casares y Borges (allí nacieron las antologías, pero también se discutía sobre literatura). El escaso éxito y visibilidad —incluso tras la publicación de *La furia*— la relegaron a un segundo lugar que, en parte, sí fue aceptado por ella. Su vida secreta¹⁴⁹, las pocas ganas que demostraba en participar en el campo literario y su excéntrica personalidad, pueden ser tres puntos que nos ayuden a situarla en el panorama literario argentino. En su juventud

¹⁴⁸ «Spanish was the language of barbarism: the Ocampos were taught French as a first language and Victoria did not feel confident writing in Spanish without the help of a translator until the 1930s, by which time she was forty years old» (King 1986: 32). La misma Victoria, en *El archipiélago*, escribe que «hablo mejor francés que español, y me gusta más» (Victoria Ocampo 1979: 90).

¹⁴⁹ Mariana Enríquez, por ejemplo, habla de un período de seis años en los que poco se supo de la autora: «Poco se sabe de la vida de Silvina Ocampo en la estancia Rincón Viejo, donde vivió en pareja con Adolfo Bioy Casares desde 1934 y hasta poco después de su casamiento, en 1940, casi de forma permanente» (Enríquez 2014: 41).

realizó actividades artísticas y culturales con escasa notoriedad, y si bien es cierto que la literatura le proporcionó nuevas oportunidades, ni siquiera la poesía pudo suplir el rechazo social. Algunos premios demuestran su participación literaria, pero también la escasa proyección que tenía. El amparo de sus compañeros (la defensa de Bianco [1937], las antologías...) ayudó a que prosperara, pero no consiguió un gran reconocimiento por parte de las instituciones.

La poesía fue la actividad con la que Silvina Ocampo consiguió alcanzar mayor incidencia en el panorama literario argentino. El aval de Borges (1943) al ensalzar *Enumeración de la patria*, en una reseña publicada en el número 101 de *Sur*, no se correspondía ni con las críticas a su narrativa ni con las dudas que esta suscitaba, pero sí facilitaba la difusión de sus trabajos posteriores¹⁵⁰. Pocos meses después de esta reseña,

¹⁵⁰ Antes de esta reseña, Borges ya había hablado de la poesía de Silvina Ocampo (y, en concreto, del poema «Enumeración de la patria») en la *Antología poética argentina* (1941); otro trabajo colaborativo a cargo de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo. A diferencia de la *Antología de la literatura fantástica* (1940), que intenta construir un marco para lo fantástico, la *Antología poética argentina* tiene un discurso claramente reivindicativo: «Tenemos, sí, varios poetas no inferiores a los de cualquier otra nación de habla hispánica» (Borges 1941: 11). Borges, siguiendo la línea que había manifestado Bioy en el prólogo de la primera antología, resalta el carácter hedonista y subjetivo que se derivaba de cualquier proceso de selección: «Teóricamente hay dos antologías posibles. La primera —rigurosamente objetiva, científica— [...] estaría gobernada por el propósito de cierta enciclopedia china que pobló once mil cien volúmenes: comprendería todas las obras de todos los autores [...]. La segunda —estrictamente hedónica, subjetiva— constaría de aquellos *memorabilia* que los compiladores admiran con plenitud [...]. En la realidad, toda antología es una fusión de esos dos arquetipos. En algunas prima el criterio hedónico; en otras, el histórico» (Borges 1941: 7). En este caso en concreto, los tres editores decidieron prescindir, en la medida de lo posible, del hedonismo: «Hemos optado por el siguiente método. En lo que se refiere a los poetas representados, hemos querido prescindir de nuestras preferencias: el índice registra todos los nombres que una curiosidad razonable puede buscar» (Borges 1941: 7). Es, casi, un trabajo teórico en el que, debido al lugar que ocupan, pueden determinar qué posición tendrá uno u otro poeta. Aparecer en el índice, tanto de esta antología como de la anterior, es una forma de ganar puntos en el campo de juego. De forma cronológica, en la *Antología poética argentina* se ordenan autores argentinos y se intenta no dejar a ninguno de lado, aunque González Lanuza (1942), que sí aparecía en el libro, lamenta la ausencia de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández (69). Esta reseña, publicada en el número 89 de *Sur*, no sería la única que González Lanuza escribiría sobre Silvina Ocampo. Pocos meses antes, en 1941, ya había reseñado en *Sur* (núm. 81) la *Antología de la literatura fantástica* y en 1949 haría lo mismo, también en *Sur* (núm. 175), con *Autobiografía de Irene*; el segundo libro de cuentos de Silvina Ocampo.

A diferencia de la primera edición *Antología de la literatura fantástica*, en la antología de 1941 aparecen tres poemas de Silvina Ocampo que, de hecho, ya habíamos visto en *Sur*: «Enumeración de la patria», «Buenos Aires» (dedicado a Victoria Ocampo) y «El perro de Cornelio Agripa». Ya han pasado cuatro años desde la publicación de *Viaje olvidado*, y son muchas los poemas que la autora ha ido escribiendo. El mismo Borges reconoce a Silvina Ocampo como poeta, y la autora, viendo mayor aceptación de su obra, irá editando libros como *Enumeración de la patria* (1942), *Espacios métricos* (1945), *Sonetos del jardín* (1948) y *Poemas de amor desesperado* (1949) entre muchos otros.

Borges, al que no convencía el tono que utilizaba Silvina en sus cuentos («Dans les récits de Silvina Ocampo il y a un trait que je ne suis pas encore parvenu à comprendre, c'est son étrange amour pour une certaine cruauté innocente ou oblique» [Borges 1970: 10]), parecía sentir verdadera devoción por sus poemas. Parte de esta reflexión, quizás, tiene que ver con *Enumeración de la patria*, que reseñó con fascinación en *Sur*: «Yo sospecho que para Silvina Ocampo, Silvina Ocampo es una de tantas personas con las que tiene que alternar durante su residencia en la tierra» (Borges 1943: 65). Es una crítica totalmente distinta a la que hizo Victoria Ocampo de *Viaje olvidado*, ya que solo se destacan aciertos:

Silvina Ocampo empezó a publicar algunos relatos que formarían parte de *Autobiografía de Irene* (1948), siendo el primero «Epitafio romano» (*La Nación*, septiembre de 1943)¹⁵¹. La crítica de Borges a su poemario, ya sea porque le entregó capital simbólico o renovó sus fuerzas, fue indispensable para entender la nueva actividad de la autora argentina. La posición de Silvina Ocampo, como hemos visto, es consecuencia de un nuevo estilo, el capital obtenido por los trabajos colaborativos y el reconocimiento que había conseguido con la poesía.

Si ya es complejo ubicar a Silvina Ocampo en el panorama literario, también lo es dotar de individualidad el espacio que ocupa. Es común, cuando se escribe sobre ella, ocuparse de su entorno y relegar su obra a un plano marginal. Se la menciona como una pieza más del engranaje de *Sur*, encabezado por su hermana mayor Victoria. Es la tercera voz que firma la *Antología de la literatura fantástica* (1940) y acude, también, a los encuentros entre Borges y Bioy Casares. Se habla de su amistad con el autor de *Ficciones* (1944), quien le dedica el cuento de «Pierre Menard, autor del Quijote»¹⁵². Se indica, asimismo, su matrimonio con Bioy Casares, con quien escribió una breve novela intitulada *Los que aman, odian* (1946). Más que por su obra, Silvina Ocampo es conocida por estas «relaciones» que, a pesar de que pueden ser necesarias para poder ubicarla, también son una limitación en nuestro estudio. En la introducción de la antología *Informe del cielo y del infierno* (1970), Edgardo Cozarinsky (1970) ya nos advierte de esta cuestión:

Los manuales de literatura hispanoamericana se conforman con explicar a Silvina Ocampo por algunas asociaciones obvias: hermana menor de Victoria Ocampo, quien prologó su primer libro y en cuya revista *Sur* publicó sus primeros cuentos y poemas; amiga de Jorge Luis Borges y esposa de Adolfo Bioy Casares, con quienes confeccionó una *Antología de la literatura fantástica* (Cozarinsky 1970: 7).

«Hace tiempo que las muchas literaturas cuyo idioma es el español no producen un libro tan diverso y tan continuamente admirable» (Borges 1943: 67). Como agente autorizado en el campo literario, Borges respalda la participación de su compañera: por un lado, se incluyen sus poemas en un documento acreditado como la *Antología poética argentina* y, por el otro, es el encargado de reseñar su libro en *Sur*. A diferencia de la narrativa, la poesía es recibida con agrado: sobre *Enumeración de la patria*, dice Borges, su «atributo más notorio es la perfección» (Borges 1943: 67).

¹⁵¹ Véase Montequín 2006: 282.

¹⁵² Borges también dedicó algunas de sus narraciones a otras hermanas Ocampo: «El tintorero enmascarado Hákim de Merv» (*Historia universal de la infamia*) a Angélica Ocampo y «El jardín de los senderos que se bifurcan» (*Ficciones*) a Victoria Ocampo.

El prólogo, a cargo de su marido, demostraba la dificultad de definir el objeto que motivaba aquella obra: «Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar en las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento» (Bioy Casares 1940: 12). Bioy incluía distintos elementos y argumentos que reconocía en este tipo de narraciones, y a pesar de que pecaba de una organización algo arbitraria, se mostraba abierto en la articulación de lo fantástico. Partiendo de su propuesta, el cuento fantástico puede clasificarse por su argumento —viajes en el tiempo, metamorfosis, inmortalidad...— o por su explicación —la existencia de lo sobrenatural, la ambigüedad...—. Es difícil imaginar a alguien como Borges encerrado en estas categorías, pero tampoco nos debemos dejar guiar por ellas al considerar a cualquier otro autor. Ya con la selección de textos, los editores reconocen una existencia formal de lo fantástico («viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras» [Bioy Casares 1940: 11]) y atienden a una concepción específica que no tiene por qué corresponderse con la tradicional. La *Antología* se erige desde unas perspectivas concretas: «Analizando con un criterio histórico o geográfico parecerá irregular. No hemos buscado, ni rechazado, los nombres célebres. Este volumen es, simplemente, la reunión de los textos que nos parecen mejores» (Bioy Casares 1940: 18). Esto es, entonces, los editores buscan, leen, proponen y seleccionan. Se construye, entonces, un criterio.

De este modo, más allá de esta construcción hedonista e irregular —y usamos la terminología de Bioy Casares (1940: 18)—, la *Antología de la literatura fantástica* no es un documento raso. Según Annick Louis (2001), dibuja un plano de futuro para lo fantástico (lo cual, a nuestro entender, justificaría el desarrollo del libro en la edición de 1965) y, más que defender esta literatura, lo que el libro propone es una difusión del género (417). No se trata tanto de ensalzar esta literatura, sino de reflexionar en torno lo fantástico y presentar escritos que se consideren determinantes. Para Louis (2001), el libro es un ‘marco’ desde el que se podrán orientar otros autores y tiene la peculiaridad de no haberse construido como una antología convencional. No se propone ni una linealidad expositiva o didáctica (422) ni una economía de la lectura junto a la promoción de autores cercanos (423). La mejor prueba de la voluntad de este documento la encontramos en la lista de escritores presentes en la edición de 1965: en términos cuantitativos, los autores argentinos son la segunda voz en número de

representantes. Esta evolución deja claro el brío rioplatense en formular esta literatura y prueba la voluntad de los editores para encuadrarla. No obstante, sería excesivo afirmar que la *Antología de la literatura fantástica* sugiere una teorización clara y precisa, pero sí demuestra cierta inclinación e interés en cuestionar este asunto.

En cuanto a Silvina Ocampo, no sería descabellado afirmar que la participación en esta antología¹⁵³ tiene dos consecuencias muy claras: el desarrollo de una sensibilidad en consonancia con la realidad y la profundidad de la tradición narrativa. Como apunta Teodosio Fernández (2004), la colaboración pudo «enriquecer su mundo narrativo» (196). A nuestro juicio, no es descabellado ampliar esta afirmación y aplicarla a otros libros en los que participó Silvina Ocampo. Así, este tipo de colaboraciones, además de la publicación de dos antologías, hicieron llegar *Los que aman, odian* (1946); breve novela policial escrita junto a Bioy Casares y donde se insinúan expresiones y preocupaciones por un mundo inefable. Por mucho que lo intenten, ninguno de los personajes de esta historia es capaz de esclarecer lo sucedido, aunque ninguno de ellos se atreve a admitirlo:

En cuanto a mí, he redactado las páginas que se han leído, porque algunas amigas de mi madre —las únicas amigas que tengo— quisieron que mi actuación en la pesquisa quedara documentada. Protesté, dije que mi parte era mínima, que yo me había limitado a acertar... (Bioy Casares y Ocampo 1946: 151).

Pero el doctor Humberto Huberman¹⁵⁴, un médico homeópata más presuntuoso que verdadero intelectual, no acertó en casi nada. Tampoco corrieron mejor fortuna los planteamientos del doctor Manning o el comisario Aubry, y no fue hasta que leyeron la carta de Miguel, donde confesaba su crimen, que consiguieron resolver el asesinato de

¹⁵³ Cuando la antología se editó por primera vez en 1940, Bioy Casares y Silvina Ocampo no publican ninguno de sus relatos, pero sí lo harán en la edición de 1965: «Aun relatos de Silvina Ocampo y Bioy se nos deslizaron, pues entendimos que su inclusión ya no pecaba de impaciente» (Bioy Casares 1965: 19). Incorporarán los cuentos «La expiación» de Silvina Ocampo y «El calamar opta por su tina» de Bioy Casares. Borges, que seguramente ya en 1940 ocupaba un lugar en el campo literario más privilegiado que sus compañeros, incluyó «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» en la primera edición de la *Antología*.

¹⁵⁴ La posibilidad de establecer vínculos con *Lolita* de Vladimir Nabokov es tentadora si atendemos al nombre del protagonista (Humberto Huberman/Humbert Humbert) y al desarrollo expositivo (en ambos casos, el narrador explica los hechos *a posteriori* para que los demás los conozcan). La publicación editorial separa ambos libros de un período de nueve años (1946 y 1955), pero parece difícil de creer (cuanto menos, increíble) que Nabokov hubiese conocido *Los que aman, odian*. Recordemos que, en el caso de *Lolita*, la repetición del nombre en el apellido debe proceder del «William Wilson» de Edgar Allan Poe; relato que se deja entrever en la novela al tejer la obsesión del protagonista al sentirse perseguido por Clare Quilty (el juego de palabras en inglés es revelador: claro [*clear*] culpable [*guilty*], en referencia a su explotación pornográfica, pero, también, a la escisión de Humbert Humbert).

Mary. Detrás de esta narración detectivesca, género que tanto ocupó y preocupó a Borges («La muerte y la brújula»), hay otras sensibilidades. Los personajes van recogiendo las pistas que creen encontrar para intentar solucionar un misterio: quieren comprender qué ha pasado en un mundo que, por ahora, les parece misterioso. Como señala Noemí Ulla (1992), esta búsqueda puede guardar algunos parecidos con lo fantástico:

Los procedimientos que este género emplea, como la creación del suspenso —para mencionar el más evidente— pueden seguirse allí de manera especial y es posible advertirlo en muchos cuentos de Silvina Ocampo, quien comparte con Borges y con Bioy Casares la práctica de orientar al lector en la búsqueda de lo que les proponen: un ejercicio de pensamiento, una práctica de reflexión, una vía hacia el conocimiento del enigma a través de la narración (Ulla 1992: 57-58).

Si prescindimos de las antologías, después de este libro Bioy Casares y Silvina no volvieron a realizar ningún trabajo colaborativo (cosa que el autor de *La invención de Morel* lamentó posteriormente [Ulla 2000: 173]). Sí, como anécdota, contar que Bioy Casares se encontraba presente en una de las fases de composición de los textos de Silvina Ocampo. Hace unos años, Balderston (2012) coordinó una edición crítico-genética de cuatro relatos de Silvina Ocampo («La casa de los relojes», «La furia», «Tales eran sus rostros» y «Las invitadas»). En ella, notó que Bioy Casares se encargaba de parte de la corrección (puntuación, simplificación, aclaración... [354]) cuando el proceso compositivo se encontraba en un estado avanzado (354)¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Resulta fácil, entonces, el paralelismo con el matrimonio Shelley; especialmente si aducimos a la burbuja intelectual de la pareja y a las notas de Percy Shelley en el manuscrito de *Frankenstein*. Es una comparación establecida por José Amícola, quien habló de Silvina Ocampo como «la Mary Shelley de la literatura argentina, en su condición de encerrada entre dos figuras masculinas prestigiosas» (Amícola 2003: 218). El paralelismo de Amícola es llamativo, pero buscar un referente literario anterior para validar una producción original puede resultar peligroso. La comparación llega al punto de equiparar a Manuel Puig con Polidori cuando asistía a los encuentros entre Bioy y Borges: «Joven todavía, sin obra publicada, se mantenía al margen, puesto que los varones del círculo no se dignaban dirigirle la palabra [...]. Estaba ocupando una misteriosa colocación, similar en algún sentido a la de Polidori en la Villa Diodati, en cuanto que su obra futura podría hacer sombra a la de los poetas reconocidos» (Amícola 2003: 240).

Por otro lado, no hay que obviar el rol que pudo desempeñar Silvina Ocampo en la producción literaria de Adolfo Bioy Casares. Como este último reconoció en conversación con Noemí Ulla, antes de publicar sus cuentos los dos compartían sus textos: «Ahora, antes de publicar siempre me daba —como yo siempre le daba a ella— para que nos leyéramos, por alguna cosa de distracción que se nos hubiera pasado, de lo que fuera, para que el otro se lo señalara» (Ulla 2000: 168). Por supuesto, somos conscientes que la afirmación de Amícola (2004) y el trabajo de Balderston (2012) ponen en relieve las propias anotaciones y correcciones de Bioy en los textos de Silvina Ocampo y no, como se vislumbra en la entrevista con Ulla, en su primera lectura.

En cualquier caso, más allá de Bioy Casares, Silvina Ocampo encontró otros aliados literarios. Experimentó, así, con géneros como el teatral, como es el caso de *Los traidores* (1956) que escribió junto a Juan Rodolfo Wilcock. Es un drama protagonizado por dos hermanos que simbolizan dos temas universales: el odio y la atracción del poder. La base es histórica: el emperador Caracalla asesina a su hermano Geta. Tras la muerte de Septimio Severo, el temor se apodera de los hermanos. Caracalla cree que Geta conspira contra él y decide ordenar su muerte, tal y como cuenta Aelius Spartianus en la *Historia Augusta*¹⁵⁶. Ernesto Schóo (1956), al reseñar la obra en *Sur*, destacaba la dificultad de distinguir las partes redactadas por cada uno de los autores y la familiaridad que compartían con la escritura¹⁵⁷: «La identificación entre los autores es perfecta, y que no hay quiebra ni solución de continuidad en la arquitectura poética de la obra» (100). En el prólogo (abierto por las Erinias, figuras de la venganza) ya se intuye esa risa que llega en momentos incómodos y que, a veces, delante de una situación humorística, prefiere callar. Esta actitud grotesca que describen Ocampo y Wilcock (1956) reaparece a lo largo de la obra: «No se puede llorar eficazmente / cuando hace este calor» (19) o «Ya me violaron cinco veces / por esperarte en esta oscuridad» (24). *Los traidores* nos adelanta algunos temas que estudiaremos más adelante, como pueden ser la hipocresía maternal, el doble, la capacidad profética, el odio, la venganza y la distancia —aunque en esta obra sea algo menor— entre niño y adulto («¿Niño es sinónimo de imbécil?» [33]).

A pesar de que casi todos estos trabajos colaborativos tengan un valor literario relativo y una recepción menor, es importante subrayar su valor. Por parte de Silvina Ocampo, no se trata solo de obtener capital simbólico por escribir junto algún autor determinado, sino la influencia que estos pueden ejercer en su búsqueda de estilo. Afirmamos que, después de haber sido rechazada con *Viaje olvidado*, Silvina Ocampo pudo asimilar otros procesos de escritura y sensibilidad literaria gracias a la participación en este tipo

¹⁵⁶ «After his father's death he went to the Praetorian Camp and complained there to the soldiers that his brother was forming a conspiracy against him. And so he had his brother slain in the Palace, giving orders to burn his body at once. He also said in the Camp that his brother had made preparations to poison him and had shown disrespect to their mother» (*Antonius Caracalla*, II, 4 - II, 6).

¹⁵⁷ Balderston compara la crueldad de Ocampo y Wilcock, una afinidad perceptible en *Los traidores* (Balderston 1983: 752). También Balderston cita la obra al hablar de la descripción bella (o el atractivo que genera) de la muerte («momentos crueles o grotescos» [Balderston 1983: 752]). En lo que concierne a Wilcock, recordemos que es autor del inefable «La fiesta de los enanos» (emparentado, en ese mismo artículo, con «El fiord» de Lamborghini [Balderston 1983: 744]). Interesante ver que en los dos trabajos colaborativos publicados de Silvina Ocampo (a falta de otros como el todavía inédito *La lluvia de fuego* con Juan José Hernández) se impone, tanto con Bioy Casares como con Wilcock, un discurso de la crueldad.

de trabajos. Sin abandonar nunca la poesía, regresó a la narrativa y llegó a publicar un total de siete libros de cuentos. Su estilo, inclasificable, se aleja de la producción de sus allegados. Mientras Borges y Bioy Casares ensanchaban los límites de percepción de nuestra realidad con sus obras, Ocampo trabajó en una experiencia más cotidiana. Sus relatos describen un espacio de incertidumbres y miedos tremendamente familiar: tan pronto lo sobrenatural aparece en el mundo que frecuentamos, también es capaz de adoptar una dimensión feroz e inquietante. La descripción de Oviedo (2001b) es categórica:

Sus cuentos ofrecen otra versión de lo fantástico: ceremonias con notas de crueldad y humor como vías de escape hacia lo desconocido [...]. Un estilo impecable y transparente, la exploración del mundo inocente y perverso de la infancia, el análisis del ámbito doméstico de la mujer y la presencia constante de acontecimientos o conductas anómalas distinguen sus relatos (Oviedo 2001b: 44-45).

Viaje olvidado (1937) sirve perfectamente para ilustrar esta cita de Oviedo. El contenido es diverso, pero ya hallamos parte de los temas que veremos en su obra posterior: «El amor, la crueldad, el conocimiento y el poder sobrenatural» (Ulla 1992: 56). El libro, que como ya vimos fue reseñado por Victoria Ocampo, supuso un punto de inflexión. Tras las críticas y los trabajos colaborativos con Borges y Bioy, llegó el cambio de rumbo de *Autobiografía de Irene* (1948); obra también reseñada en la revista *Sur*, pero, en esta ocasión, por Eduardo González Lanuza (1949). El autor apreciaba una idea parecida a lo que ya había manifestado Victoria Ocampo: «[Silvina Ocampo] obtiene sus mejores aciertos, no cuando compone, sino cuando realiza en sí misma el hallazgo de algo que parece rescatado de pronto de la tierra incógnita de los sueños» (González Lanuza 1949: 58). En cuanto a su vocación fatalista, también se mostraba disconforme: «Podrían no suceder en estas narraciones las cosas definitivas que suceden [...]; no por ello perderían su ingrátido encanto oculto principalmente en el modo de contar, en ese no sé qué inasible pero tan irreductiblemente femenino» (58).

El tono fatalista que señala Lanuza, que existe, poco tiene que ver con *Viaje Olvidado*. El tono de *Autobiografía de Irene*, tan distinto al de su libro anterior, no será el predominante en los relatos posteriores. En cierto modo, el libro parece más próximo a

las narraciones de Borges¹⁵⁸, bien que Ocampo no tardará en retomar las experiencias de su primera obra (lo que Noemí Ulla [1997] titula como «Los caminos de *La Furia*»). De este modo, se primará un discurso grotesco que, constantemente, convivirá con el fantástico. Muchas veces no sabemos cómo debemos reaccionar o entender lo sucedido: los titubeos y miedos nos asaltan e impiden que comprendamos una dimensión feroz e inquietante. Miramos, observamos, pero somos incapaces de aceptar la impasibilidad y aflicción por la que se caracteriza nuestro mundo: «Silvina Ocampo nos propone una realidad en la que conviven lo quimérico y lo casero, la crueldad minuciosa de los niños y la recatada ternura, la hamaca paraguaya de una quinta y la mitología» (Borges [1986]).

La publicación de *Faits divers de la terre et du ciel* (1974), una antología en francés de sus cuentos, nos deja ver el parecer de algunos de sus conocidos. Para su edición, Jorge Luis Borges se encargó de escribir el prefacio del volumen, mientras que la introducción fue de Italo Calvino. En su descripción, Borges habló de cierto sentimiento oscuro y cruel en las narraciones de Silvina Ocampo, aunque también imaginó una redención debida a su naturaleza: «Il y a un trait que je ne suis pas encore parvenu à comprendre, c'est son étrange amour pour une certaine cruauté innocente ou oblique ; j'attribue ce trait à l'intérêt, l'intérêt étonné, que le mal inspire à une âme noble» (1970: 10)¹⁵⁹. Algo parecido comentó Italo Calvino después de haber destacado los cuentos de «El impostor» y «El diario de Porfiria Bernal»: «Mais si l'écriture apporte plus d'ombre que de lumière, c'est justement par la conscience qu'elle a de cette ombre, qu'elle accomplit sa mission révélatrice» (1974: 14-15). Es innegable que en muchos de los cuentos de Silvina Ocampo hay una fascinación por lo macabro y lo siniestro; a menudo agravada por la inocencia o el desconocimiento con el que actúan los personajes. Este gusto,

¹⁵⁸ «La red» termina proponiendo lo que podría ser la construcción de un mundo a través del sueño («Las ruinas circulares» y «El sur»), «Epitafio romano» apuesta por concebir el desenlace de la historia de forma múltiple («El jardín de los senderos que se bifurcan» y «Examen de la obra de Herbert Quain»), «Autobiografía de Irene» presenta una joven que anticipa los recuerdos antes que vivirlos (Funes los cosecha pero tampoco los vive), «El impostor» despliega un preciso entramado que terminará concluyendo en la personalidad dual del protagonista y «Fragmento del libro invisible» evidencia la dificultad en la creación artística.

¹⁵⁹ Sigue: «Le présent, soit dit en passant, n'est peut-être pas moins cruel que le passé, ou que les divers passés, mais ces cruautés sont clandestines. Gongora, qui était un homme normal et un fin poète, se moque d'un autodafé qui eut lieu à Grenade parce qu'il n'offrit que le modeste spectacle d'un seul brûle vif ; Hitler, sujet atroce, préféra l'horreur anonyme des chambres de la mort secrète aux exécutions publiques. La cruauté, aujourd'hui, cherche l'ombre ; la cruauté est obscène, au sens étymologique du mot» (Borges 1970: 10).

aunque no se recrea en ello, es fácil de resumir como idea: «La crueldad siempre atrae» (Ulla 1982: 49).

Ashley Hope Pérez, preguntándose por esta crueldad, dispuso que la particularidad de los escritos de Silvina Ocampo reside en la naturalidad con la que se narra lo acontecido. Añadía, no solo que la crueldad emerge con total impunidad y sin resquebrajar la conciencia de normalidad, sino que el mismo lector es partícipe del proceso creativo. Lo más importante de su texto, sin embargo, lo encontramos en el interés en cuestionarse las lecturas unívocas de muchos cuentos. Dicho de otro modo: reinterpreta los gestos con los que se cierran las historias para añadir otra posibilidad de lectura que, a su vez, arma un nuevo horizonte de posibilidades para la crueldad (que define, brevemente, como la relación individual con un acto de indiferencia u obtención de placer en un dolor ajeno [76]). Esta, quizás, sea un nexo común en el corpus ocampiano. Aunque parece desaparecer en *Autobiografía de Irene* (1948), capitalizará los relatos que aparecen en su tercer libro de cuentos.

Con la publicación de *La furia* (1959), Silvina Ocampo profundizó y perfeccionó los discursos que había ido trazando en sus dos libros anteriores. Sus relatos se enmarcan entre lo fantástico y en lo grotesco (produciéndose, en ocasiones, una unión), pero, sobre todo, destacan por la inocencia con la que actúa el mal en muchos de los protagonistas. El mundo infantil se ve invadido por extrañas contorsiones que, de forma muy natural y cotidiana, empujan a los más pequeños a cometer actos diabólicos... Y lo que es más terrible: no sienten ningún remordimiento por ello (ausencia de moral). O todavía peor: ríen como si todo se tratara de una broma o piensan en nimiedades en lugar de hacerlo en el acto cometido cuyas consecuencias, normalmente, no entienden o se les antojan lejanas. Aquí ya se apuntan una de las características de lo grotesco en los cuentos de Silvina Ocampo: la naturalidad con la que actúan los niños más pequeños y que les termina conduciendo hacia episodios terribles, ya sea por desconocimiento, por la perversión de los mayores o por una inclinación natural hacia la maldad. La premeditación con la que se comportan algunos protagonistas de sus relatos, ya sea porque encarnan el mal de forma simbólica (con todo el atractivo que eso siempre supone) o porque disfrutan causando daño a los demás, es una de las principales características de los cuentos de Silvina Ocampo. El mal, en sus cuentos, no acostumbra a oponerse a una idea de bondad: el enfrentamiento, si se produce, es entre el mal y lo

todavía peor. La parte de la ‘bondad’ e ‘inocencia’ debería ser defendida por los niños, pero o bien se convierten en víctimas o, casi siempre, en verdugos.

De este modo, la obra ocampiana se mueve en un extraño zigzag. En un inicio, la autora edita un libro con una participación mínima de lo sobrenatural (*Viaje olvidado*). Después, tras la crítica furibunda, intenta probar suerte con *Autobiografía de Irene*, que no podría ser más distinto al tono lúgubre de *Viaje olvidado*. Tras esto, con *La furia* opta por el camino del medio, siendo este, junto con *Las invitadas*, los dos libros que más cuentos grotescos contienen. Sus últimos tomos ya serán más reflexivos, como bien puede apreciarse en el conclusivo *Cornelia frente al espejo*. Noemí Ulla (1997) comentaba que los dos últimos libros de cuentos de Ocampo (*Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*) suponían un momento de cambio en la estética de nuestra escritora. Hasta ahora, comenta, la secuencia narrativa se desarrollaba alrededor de un conflicto, pero en estos libros cambia. En primer lugar, Ocampo elige un modelo narrativo que integrará elementos de la narrativa y la poesía; en segundo lugar, la cuentista promueve un sistema de asociaciones que recuerdan a las del psicoanálisis (Ulla 1997: 333). Guarda relación, a nuestro juicio, con la hibridez narrativa y poética. En cualquier caso, no hay que hablar solo de una evolución estética, sino de un constante retorno a temas y argumentos ya tratados con anterioridad (exponente claro es la dupla «Paisaje de trapecios» [*Viaje olvidado*] y «Miren cómo se aman» [*Cornelia frente al espejo*]¹⁶⁰). De ahí la importancia de *La promesa*, donde Ernesto Montequín (2011: 11) encontró, en los manuscritos, redacciones de muchos cuentos que, más tarde, integraron *Los días de la noche* (1970).

Recientemente, Lumen se ha encargado de reeditar los libros de cuentos de Silvina Ocampo, así como de ir publicando otros con contenido inédito a cargo de Ernesto Montequín. En esas ediciones revisadas, además de incluir en ocasiones material inédito (el argumento cinematográfico de «El impostor» en *Autobiografía de Irene*) se incluyen notas aclaratorias del contenido, se señalan intertextualidades (también entre textos de Ocampo) y se propone una datación. Con ello nos damos cuenta de que, más que

¹⁶⁰ Nora E. Valenti (2002) estudió el proceso de reescritura en esos dos relatos, así como en «Las dos casas de Olivos» (*Viaje olvidado*), «Los dos ángeles» (*La naranja maravillosa*) y «Casi el reflejo de la otra» (*Y así sucesivamente*). Sobre estos últimos, dice que el dramatismo de «Casi el reflejo de la otra» es más remarcable por las circunstancias vitales de la escritora (Valenti 2002: 455). Otros ejemplos, cuya relación abrazaría la poesía, los podemos encontrar con Porfiria Bernal, Irene o el personaje de Clotilde Ifrán. El caso más notorio es el de *La naranja maravillosa*, estudiado por Codaro (2013).

entender los libros de Silvina Ocampo como «ciclos cerrados», deberíamos entender sus narraciones como un «flujo». La presencia en un libro concreto de un relato no significa que su concepción o primera redacción corresponda a ese marco temporal, sino que este puede ser muy anterior. Habrá cambios, claro, como se sugiere por la contrariedad de la autora al ver que sus cuentos eran tachados de crueles. Coincidió, en el tiempo, con el momento en el que decidió encargarse de elaborar libros infantiles. Este regreso hacia algunos de sus textos anteriores, así como la voluntad de dirigirse a un nuevo público, pudo ser otro momento de cambio en la narrativa de la autora. Analizaremos esta cuestión cuando nos ocupemos de su literatura infantil.

En cualquier caso, esta empresa de reedición, más allá de interesante por la nueva capacidad de difusión que puede sugerirnos la obra de nuestra cuentista, se inscribe en un auge del estudio teórico que, especialmente desde los años 90 del pasado siglo, ha experimentado su obra. Los libros de Noemí Ulla, por su brevedad y claridad de exposición, son siempre los documentos básicos para un primer acercamiento a la obra. Sin embargo, ya los primeros contenidos más especializados corrieron a cargo de Klingenberg (1999) y, más adelante, de Mackintosh (2003). La reciente edición de *New Readings of Silvina Ocampo* (2016), a cargo, de Klingenberg y Zullo-Ruiz, además de desvelarnos aspectos secundarios y con poco estudio (la traducción), recoge un cabal estado de la cuestión (17-40). Con gran acierto, Klingenberg recorre las principales contribuciones teóricas, mencionando así los aspectos que más atención han recibido en los estudios de Silvina Ocampo. En ellos notamos la ausencia de documentos que desarrollen lo grotesco. En ningún caso insinuamos que Klingenberg obvie alguna de estas fuentes (ella misma desarrolló esta cuestión en 1984 y 1999), sino que creemos que el aparato teórico ha priorizado estudios en relación con el fantástico. Notables excepciones las encontramos cuando se describe el mundo cruel de la infancia (Molloy [1978]) o la extrañeza (Zapata [1997]).

La elección de los temas grotescos que queremos analizar en la obra de Silvina Ocampo viene determinada, en primer lugar, porque creemos que son unos de los más característicos de su literatura y que pueden explicar, además, la problematización que propone su literatura fantástica. En segundo lugar, hemos querido barajar algunos aspectos cuya recepción crítica es, notablemente, menor. Con ello reivindicaremos la importancia de algunos elementos para cuestionarnos, al final, si es suficiente hablar de

infancia y crueldad como aspectos básicos de la ‘maldad’ (y aquí nosotros aludimos a lo grotesco) y como rasgos definitorios de toda la estética negativa ocampiana. Dicho esto, nos disponemos a anunciar los rasgos elegidos: la relación entre infancia y perversidad, los vínculos entre fantástico y grotesco, las estructuras de dominación-subordinación y el aparato carnavalesco/festivo. Bajo el amparo de lo grotesco, pretendemos explicar la obra ocampiana desde una óptica de oposición constante (ya perceptible en los estratos sociales), de cierto gusto por la perversidad (que será una dimensión cruel y no tanto recreativa) y, en definitiva, del placer por la transgresión y la voluntad de construir un entorno que retrate la extrañeza perceptible en el mundo (Reina Roffé, por ejemplo, definió la escritura de Silvina Ocampo como una «travesura» repleta de «alevosía» al transgredir de forma premeditada toda norma, ley o regla [Roffé 2002: 17]).

4.1. *El mundo infantil*

El primer aspecto que queremos abordar en la obra de Silvina Ocampo es el mundo infantil¹⁶¹. Muchos estudios solo se centran en los «niños terribles», pero nosotros queremos ahondar en esta imagen e intentar ver si su maldad es intrínseca en ellos o responde a otras cuestiones. Sus actos chocarán con la recriminación y represión de los adultos, quienes, ya formados y parte de un sistema de valores, pretenderán moralizar lo ocurrido. La constante oposición niño-adulto —los intentos de unos y otros de cruzar la frontera que los separa— hace que veamos la perversidad infantil como respuesta a unas fuerzas invasoras. La infancia, cuando no se relaciona con los mayores (cuando no hay nadie que la envicie), muestra imágenes esperanzadoras; tal y como nos rebela una gran variedad de libros destinados al público infantil y cuyo contenido es acompañado por algunas ilustraciones. Aquí encontramos la breve novela *La torre sin fin* (1985) y los libros *El caballo alado* (1972), *El cofre volante* (1974), *El tobogán* (1975) y *La naranja maravillosa* (1977). A este grupo de obras para niños, Fiona J. Mackintosh suma *Canto*

¹⁶¹ La importancia de lo infantil puede verse incluso en la estructura de los relatos. Algunos de ellos, por ejemplo, pueden inscribirse dentro de los cuentos de hadas; ya sea evocando su patrón («El secreto del mal» y «El progreso de la ciencia») o haciendo referencia a un cuento como «Barbazul» («El cerrajero» y «Jardín de Infierno»). El tono de estos cuentos no divergirá del de sus demás trabajos, siendo posible encontrar tristes desenlaces, tal y como vemos en «El secreto del mal»: «Al ver que le faltaba el anillo, se enfureció y ordenó que mataran a los sospechosos, hasta encontrar al culpable. Muchos murieron, pero no el enano» (YAS: 200).

escolar —una colección de doce poemas «aimed at older children» (2003: 94)— y *No sólo el perro es mágico*, obra de teatro que asocia a la Alicia de Carroll (2003: 96).

Todos estos libros tienen un discurso infantil y educativo. El destinatario es el niño y para él se elaboran estas historias ilustradas. Casi ninguno de estos documentos ha sido estudiado y a ello se le puede deber la dificultad de acceso a las fuentes (Mackintosh 2003: 94). A pesar del poco interés que también pueden haber despertado estas historias, creemos importante examinarlas para entender la concepción ocampiana del niño con mayor exactitud. Si lo que realmente nos ocupa es la representación del mundo infantil, parece necesario abordarlo desde dos posiciones: la del niño y la del adulto. En ambos territorios veremos que perviven una serie de características, con lo que sería trivial afirmar que el único punto de contacto entre ambos proyectos es el cambio de discurso para adecuarse a uno y otro lector.

Silvina Ocampo empezó a publicar estos libros en los años 70. Dos de ellos son *El cofre volante* (1974) y *El tobogán* (1975), primera y segunda parte de la historia de Pimpampum. El argumento es el siguiente: un niño sube una montaña en busca de un pequeño cofre que codician en su pueblo. Justo cuando lo va a abrir, un cóndor se lleva a ambos; bien que, más adelante, querrá devolverlos, pero los gritos de los ciudadanos lo ahuyentarán. Finalmente, cuando ya ningún aplauso ni ruido se entromete, el chico regresa al pueblo y un enano, con sus pequeñas manos, consigue abrir el cofre. Allí encuentran una tira de papel que informa que podrán entrar en el interior del cofre aquellos que se porten bien. Pimpampum consigue hacerlo y saldrá de allí con una bicicleta. Al poco, su amigo El Gato también entrará, y será entonces cuando el cóndor se volverá a llevar volando la cajita. En el interior, El Gato encontrará un jardín enorme y, a través de la cerradura, conocerá un mundo maravilloso que el pájaro le descubrirá durante el vuelo. Al salir se encontrará con Patricia, una chica huérfana que también puede entrar en el cofre. Será entonces, con ellos dos dentro, cuando el cóndor dejará de nuevo el cofre en la montaña y El Gato y Patricia activarán el tobogán de emergencia por el que descenderán con sus bicicletas. Pasados los años, Pimpampum y Patricia se casarán.

A pesar de que la historia parezca no decirnos mucho, hay algunos elementos significativos. En primer lugar, Pimpampum es un niño cuyos padres no conocemos (posiblemente sea huérfano, como sí sabemos que lo es Patricia). Su actitud se

contrapone de manera muy evidente a la del cóndor que, señala Laura Codaro (2012), represente una personalidad autoritaria (116)¹⁶². Pimpampum y Patricia representan la bondad y la inocencia, como demuestran al poder entrar en el interior del cofre mágico. Las instrucciones son claras: «El que se porte bien podrá entrar en el cofre; es muy fácil: aspiren y espiren lentamente el aire; se volverán chiquititos. Para salir del cofre harán el mismo ejercicio, a la inversa» (Ocampo 1974: 14). No todos consiguen entrar, quedando fuera muchos que fingen la bondad por interés (los adultos, suponemos). Con la aparición del tobogán, el cofre desaparece, pero deciden decorar el pastel de bodas de Pimpampum y Patricia con una réplica. Cuando la joven pretende repetir la respiración para intentar hacerse pequeña de nuevo, Pimpampum la sujeta con miedo: temor, por un lado, a que desaparezca; pero espanto, por el otro, de visitar un espacio que está vedado a los adultos (la infancia). Pimpampum, a diferencia de otros adultos que nos encontraremos en los cuentos de Silvina Ocampo («El pecado mortal»), tiene claro que no debe adentrarse en el mundo infantil.

Tanto Pimpampum como Patricia se parecen a Irene de *El caballo alado* (1972), donde se narra la historia de la hija del vigilante de un museo y un caballo de mármol (Pegaso). En las ilustraciones destacan fotografías de numerosas obras que, creemos poder decirlo así, forman parte de un museo imaginario de Silvina Ocampo (Diego Velázquez, Alberto Giacometti, James Ensor...). El padre de Irene nunca participa en la historia y lo único que sabemos de él es su profesión y que Irene le coge unas llaves. La niña se subirá a lomos de Pegaso —una escultura en forma de caballo— y saldrá volando, algo muy significativo porque en *El cofre volante* y *El tobogán* también hay un ascenso y diversos vuelos. Esta, nos parece, es otra característica del niño en la obra infantil de Ocampo: además de abandonado o ser un personaje autónomo (no necesita de sus padres ni cualquier otra figura), hay un vuelo y/o una ascensión. Esta actividad la podemos entender como un momento de liberación y reivindicación. En consecuencia,

¹⁶² Es interesante su observación, ya que lo equipara con la figura del gobernante. Es consciente de la ambivalencia que encarna: primero rechaza los aplausos, pero luego los busca al repartir caramelos entre el pueblo (Codaro 2012: 16). En el pájaro hay, además, un extraño momento de formación. Es el encargado de mostrar las maravillas del mundo a El Gato y, suponemos, lo hizo antes en su primer vuelo con Pimpampum. Además, si hablamos de autoritarismo o representación del poder, es relevante destacar que este rol no solo lo adopta el pájaro. Pimpampum empieza dando de comer a los animales, que luego le ayudan para llegar a la cima de la montaña (ergo, los utiliza). El cóndor se lo lleva volando, pero él les informa de que volverá (tanto por la ilustración como por el poder de decisión, se podría hablar de una domesticación). Cuando el cóndor se lleva a El Gato, ya no solo interpreta el guiño del pájaro, sino que utiliza un antejo para ver alejarse (y volver) al animal. Finalmente, es él quien sujeta a Patricia por el brazo cuando teme que se desvanezca. En todas sus acciones, entonces, hay una conciencia jerárquica de dominio sobre los que le rodean.

el niño no es un ser sumiso que necesite ser guiado constantemente por el adulto. Irene es consciente de su transgresión en el momento de iniciar su vuelo: «Dos señores en unos cuadros enormes los miraban con severidad. Irene vaciló, pero la tentación era muy grande» (Ocampo 1972: 26). En las ilustraciones, estas figuras las encaran un retrato de Juan de Villanueva de Goya y otro de María Isabel de Braganza de Vicente López Portaña. Su función, en tanto que Irene les reconoce autoridad, es la de adoptar el rol de sus padres. Aunque su madre le haya comprado la linterna que utilizará en su particular excursión, Irene la ha conseguido a través de sus llantos (no es tanto un regalo desinteresado, sino algo que la pequeña reclama y exige). Lejos de ellos viajará a la luna, donde, como el mundo que le descubrió el cóndor a El Gato, existe una realidad maravillosa (ríos con todos los sabores posibles, estatuas de azúcar...) que, al aterrizar, tendrá que abandonar.

Este mundo mágico, aunque en esta ocasión como castigo, también está presente en *La torre sin fin* (1986), donde el pequeño Leandro despierta en una extraña habitación. Con sus dibujos es capaz de crear cosas que se materializan y no tardan en acompañarlo diversos personajes. Quiere pintar a su madre para poder encontrarla, pero siempre termina dibujando formas imprecisas: un perro, un doble suyo, Ifigenia... Los diálogos con esta chica revelan una búsqueda del amor, metaforizado en un perro, y la presencia de la Alicia de Carroll nos revela un contacto con un mundo desconectado de los mayores. Aquí el adulto sí es valorado y buscado por el niño, aunque sea incapaz de encontrarle (Leandro no consigue dibujar a su madre). Hay, al final de todas estas historias, un momento de reencuentro: Pimpampum y Patricia se casan, renunciando al cofrecito (no a su recuerdo); Irene vuelve al museo, pero lo intentará todo para que el caballo alado no se escape; y Leandro, al final, conseguirá reunirse con su madre. Tras el viaje, donde se descubre un mundo mágico, se vuelve a la realidad donde viven los adultos. A su lado, se supone el abandono de lo maravilloso para, poco a poco, dejar de ser niños. El ascenso, entonces, puede ser entendido como un rito de paso y un último vistazo a las maravillas de la infancia.

La torre sin fin es la historia que menos se ajusta al esquema que venimos planteando, pero coincide en dibujar a un niño 'bueno' y que no necesita ningún guía. Leandro, junto a Pimpampum e Irene, codifica el elemento sobrenatural dentro de su misma realidad. Los mayores no permiten la existencia de algo no reglado, así que quedan

desconectados de esta realidad: los adultos alejan al cóndor (que lleva el elemento ‘mágico’, del que no consiguen sacar nada. Algo parecido ocurrirá en «La caja de bombones»), pero es Pimpampum quien les dice que le dejen acercarse; Irene pasea por el museo y conoce al caballo alado mientras sus padres duermen; y Leandro descubre las habitaciones de una torre singular en una realidad onírica en la que su madre no puede ni siquiera aparecer en forma de retrato. Por lo tanto, en la literatura infantil de Ocampo el mundo de los niños está separado del de los mayores.

A diferencia de lo que sucede con sus otros libros de cuentos, aquí no hay espacio para la maldad infantil. Esto lo podemos ver claramente en *La naranja maravillosa*, donde Silvina Ocampo reescribe algunos de sus cuentos y adecúa el trasfondo grotesco para acomodarlo al nuevo público infantil. Un ejemplo lo encontramos en «La sogá», originalmente publicado en *Los días de la noche*. Es un cuento breve: Antoñito López se divierte con una cuerda, ideando juegos propios de la imaginación infantil, y la termina lanzando como si se tratara de un látigo. Cuida una sogá a la que le da el nombre de Prímula y que, con el paso de los días, va tomando un color verdoso y empieza a deshilarse: «A la sogá ya le había salido una lengüita, en el sitio de la cabeza, que era algo aplastada, con barba; su cola, deshilachada, parecía de dragón» (DN: 66). La sigue lanzando y apartándose cuando vuelve hacia él, pero un día decide quedarse quieto: «Aquella vez la sogá volvió hacia atrás con la energía de siempre y Toñito no retrocedió. La cabeza de Prímula le golpeó en el pecho y le clavó la lengua a través de la blusa. Así murió Toñito» (DN: 66). Un final desolador. En la versión de *La naranja maravillosa*, sin embargo, el niño se levantará y podrá seguir divirtiéndose, ampliando notoriamente el relato original. El cambio de público obliga a la autora a matizar el contenido, así que el tético final que se concibió para la historia no será el mismo: después de ser mordido por la cuerda, «Toñito se hizo el muerto como algunos perros amaestrados que no se mueven hasta que el amo los llama. La sogá, con el flequillo despeinado, enroscada junto a él, lo lloraba» (NM: 114).

El primer cuento terminaba cuando la cuerda velaba el cuerpo del muchacho, pero ahora encarnará en toda su dimensión el mal: «Desde aquel día Prímula cambió de costumbres: se trepaba a los árboles sin permiso, para cazar pajaritos; en la plaza hacía zancadillas a las personas mayores, se arrojaba al suelo enrollada, en medio de la calle, para servir de barquinazo a los coches» (NM: 114). Prímula será encerrada en un

zoológico y Toñito la visitará a diario. Pero no solo se amplía el final, sino que se altera el sentido de algunas frases. Aunque numerosos fragmentos sean iguales en las dos historias, trastean algunos detalles: en el cuento publicado en *Los días de la noche* se comenta que «nadie le decía: “Toñito, no juegues con la sogá”» (DN: 65), lo cual alude a la incompreensión entre adulto y pequeño. En contraste, la misma narración en *La naranja maravillosa* cambia algunas palabras: «Todo el mundo le decía: “Toñito, no juegues con la sogá, que es peligroso”» (NM: 113). La primera narración nos permite pensar que Toñito es un niño abandonado y al que nadie le presta atención, pero el relato que aparece en *La naranja maravillosa* nos descubre que muchas personas se preocupan por él.

No todos los relatos de este libro se reescribieron a partir de cuentos anteriores (algunos sufren cambios considerables, pero otros, como «Ulises», no tienen ninguna diferencia relevante), sino que muchos fueron escritos expresamente para la ocasión. El nuevo lector exige ciertas pautas, como puede ser suprimir cualquier atisbo de duda sobre la maldad de los niños o introducir valores educativos. Silvina Ocampo comentó en una entrevista con Luis Mazas que no entrevía demasiadas diferencias entre la «literatura» y la «literatura infantil» (Mazas 1979: 266)¹⁶³. La afirmación, además de ayudarnos a subrayar la importancia que entregaba Ocampo a este tipo de escritura, no es exacta. Segú hemos visto, reescribe, constantemente, tanto contenido como forma de sus textos. Los argumentos de sus historias infantiles no pueden equipararse a sus libros de cuentos, bien que hemos hallado algunos rasgos característicos que habitan en ambos mundos. No obstante, las razones que construyen sendos espacios difieren notablemente. Por ejemplo, tanto para el público adulto como para el infantil se nos hablará de niños solitarios, pero las razones de su aislamiento jamás coincidirán (el ejemplo paradigmático es «La sogá»). Por eso, a diferencia de lo que afirmaba Silvina Ocampo, sí existe un evidente proceso de reformulación del contenido. Por extensión, existe una «literatura infantil» y una «literatura para adultos» (cambios en tono, forma y contenido). Eso no significa, bajo ningún concepto, que sean esferas excluyentes (más bien, se entrelazan). La literatura infantil no es solo para niños (Carroll) y la historia que se cuenta a un adulto puede ser la misma que se le explique a un niño. «Ulises»,

¹⁶³ «La literatura infantil me atrae enormemente. A veces me siento con la necesidad de poner comillas a eso de ‘literatura para niños’ porque no estoy muy segura de que deba distinguirse de la otra. En todos los casos debiera servir de ejemplo para géneros más importantes o quizás más pretenciosos» (Ulla 1982: 266).

dijimos, solo cambia una palabra (en lugar de «cicuta» se opta por «veneno», clara corrección para facilitar la comprensión). Incluso «La sogá», obviando el nuevo final, es la misma historia. De ahí se deriva, creemos, cierta pulcritud para evitar inquietar al público infantil (una prudencia ausente en los adultos)¹⁶⁴.

Mientras que en los «cuentos para adultos» el acto fatal podría ser la manifestación de una realidad caótica e inevitable, algunas historias infantiles revelan cierta moraleja y enseñanzas: en «La naranja maravillosa», antes que belleza o inteligencia, las chicas terminan prefiriendo ser ellas mismas; en «El pescado desconocido», casi de forma irónica, se termina diciendo que «El pez grande se come al chico» (NM: 41); en «Timbó» se habla del valor del trabajo y de que las cosas no se deben robar... En este tipo de cuentos, los niños son honrados y la vileza llega por parte de los demás. Daniel, en «El niño prodigio», se encarga de todas las tareas habidas y por haber en su hogar. Roberta de Alado, envidiosa, cambia su violín por uno de cartón para dejarlo en evidencia durante un concierto: «El público rió. En vano Daniel pasaba el arco por las cuerdas del violín: no se oía nada» (NM: 107). Por fortuna, el mono Michín le traerá al niño su instrumento, pudiendo terminar el concierto y provocando que la señora de Alado quede avergonzada. Por eso, por mucho que en *La naranja maravillosa* los niños nunca sean culpables (en ocasiones son cómplices sin ser conscientes de lo que ocurre), el comportamiento de Roberta de Alado nos deja ver una confrontación entre lo adulto y lo infantil.

Esta oposición (esta incomunicación), no siempre debemos entenderla como una rivalidad. Tratando ya los «cuentos para adultos», la separación entre los más pequeños y los mayores puede venir dada por cuestiones que escapan al control de los personajes.

¹⁶⁴ En una interesante asociación literaria, Núria Calafell (2010) enlazaba los cuentos de Silvina Ocampo con *Los niños tontos* (1956) de Ana María Matute. En su artículo dice que Matute retrata una pérdida, mientras que en Ocampo se inserta una risa violenta que lo rompe todo (Calafell 2010: 174). Es una lectura muy interesante, porque los niños de Matute —anónimos y siempre llamados por su condición o acción de la historia— son ‘tontos’ como sinónimo de ‘inocencia’: «La connotación negativa del adjetivo se transforma en cualidad: ser tonto, en el universo del libro, significa ser diferente, especial, único, pero también desviarse de la mirada adulta que los enjuicia y establecer un vínculo con la tierra, con lo animal, con lo primitivo» (Calafell 2010: 165-166). Calafell sintetiza el proyecto de Matute indicando que los protagonistas de la barcelonesa retornan a una suerte de origen; a una suerte de pacto con lo natural/animal al que se desciende (165-166). Morir, como ocurre con ellos, no es malo: tiene tanto de fatal como de liberación (Calafell 2010: 167). Son otros niños (a menudo en condición de grupo), aquí, quienes enjuician a los más inocentes. Solos, aislados. En los cuentos de Silvina Ocampo, sin embargo, la inocencia es ficticia: todos intentan corromper a todos. La muerte de los niños en Matute es entrañable; en Ocampo, violenta. Aquí hay una diferencia para resaltar los cuentos de la argentina: mientras Matute plantea una comunión con lo natural (la soledad, el descenso y la inocencia), Ocampo querrá que sus protagonistas resistan el embiste (la revuelta, el aprendizaje y la oposición).

Veamos un ejemplo. «Los Funámbulos» cuenta la historia de Cipriano —un niño que anhela poder trabajar en el circo—, y su hermano Valerio. La madre, distanciada de ellos por su sordera, tiene cierto recelo por las actividades del hijo mayor, aunque termina aceptando su vocación. Un día, mientras ella está planchando, los niños deciden subirse a una ventana del tercer piso: desde su borde, «dieron un salto glorioso y envueltos en un saludo cayeron aplastados contra las baldosas del patio» (VO: 42). Este triste final contrasta con lo que parecen ser los aplausos y gritos de aquellos que los han visto y, aunque podrían ser un aviso a la madre o alaridos de alarma, se termina recreando un ambiente de espectáculo. La terrible muerte de los protagonistas se ubica entre el humor y la crueldad, donde la risa acentúa el lúgubre final que han tenido los dos hermanos. La madre, por su parte, ve cómo sus hijos saltan, pero no queda claro si se percata de lo fatal de sus prácticas acrobáticas:

Clodomira, que estaba planchando en el cuarto de al lado, vio el gesto maravilloso y sintió, con una sonrisa, que de todas las ventanas se asomaban millones de gritos y de brazos aplaudiendo, pero siguió planchando. Se acordó de su primera angustia en el circo. Ahora estaba acostumbrada a esas cosas (VO: 42).

El final, sumamente brutal, contrasta con la inoperancia de Clodomira y los demás vecinos. Hay una casi reacción burlesca por la absurdidad y el salvajismo de la muerte de los niños: si entendemos lo grotesco como un elemento a caballo entre lo terrible y la risa, es indudable que debemos clasificar allí esta historia. Es un clima en el que Silvina Ocampo parece sentirse cómoda y donde ubicará varias de sus narraciones, ponderando un perfil espeluznante por la naturalidad con la que ocurren hechos desagradables. Los niños serán sus víctimas favoritas: «This child's comic tone creates a sense of horror or at least ominousness for the reader, at the same time that the carnivalized laughter offers a glimpse of gleeful satisfaction at the overturning of an unjust status quo» (Klingenberg 1999: 77)¹⁶⁵. Veamos, entonces, cómo interactúan niños y adultos cuando el registro no es el de la literatura infantil.

¹⁶⁵ Este 'vuelco' (*overturning*) del que habla Klingenberg también se inscribe en otras dualidades, como pueden ser las de amo-sirviente o masculino-femenino. José Amícola (2014) propuso el ejemplo de *The Turn of the Screw* de Henry James para hablar de un mundo de oposición de órdenes sociales cuya tradición se emparentaría con Silvina Ocampo. La particularidad del artículo, no tanto en la oposición de niños y adultos, era añadir la dualidad masculino-femenino. Estas distancias jerárquicas determinan la obra de Ocampo, lo que permite a Amícola, en contraposición, invocar a Marosa di Giorgio. En sus textos, dice, «hay un democratismo de las conductas y todos pertenecen a la misma clase pueblerina» (Amícola 2014: 8). La afirmación se ilustra con dos textos mencionados en el artículo y que, ya casi en el

4.1.1. Incomunicación

La presencia de «niños terribles», capaces de las más grandes atrocidades sin ninguna muestra de arrepentimiento, trastoca nuestra percepción de la realidad. Sus actos, que aparentemente no comprendemos, están estrechamente vinculados con la incomprensión y oposición de los adultos. En cualquier caso, escribe Sylvia Molloy (1978), los niños actúan de acuerdo con lo que anuncian (241-242). De algún modo, avisan. Se contraponen a aquellos chiquillos, creemos, que simbolizan la inocencia y el desconocimiento y, aunque terminan siendo víctimas, son el anverso de una moneda cuyo reverso es el adulto. Algunos niños actúan con premeditación, quizás avalados por sus poderes, pero muchos otros no pueden evitar la violencia del mayor. Como veremos, no siempre la entienden («El pecado mortal»). En otros casos, son los mayores quienes no pueden adentrarse en el mundo infantil. Son espacios que se rechazan y que, cuando se requieren, no saben cómo relacionarse.

En «La caja de bombones», los niños juegan con los envoltorios de unos dulces y adquieren extraños poderes que, por mucho que tengan un envés ácido, reflejan una libertad ausente en las madres. Al principio ignoran a sus hijos. Cuando deciden ser parte del juego, cierto miedo y repugnancia las hace querer alejarse de los papelitos de colores. Del mismo modo, en «La casa de los relojes», N. N. escribe una carta donde narra un hecho terrible: unos hombres plancharon la chepa de otro. El niño no comprende qué ha pasado y, en el fondo, solo se pregunta por la desaparición de Estanislao Romagán. Hasta ahora, no hay diálogo directo entre ambos mundos: N.N. no es un sádico psicópata y nos demuestra que la verdadera distorsión está en la incomprensión e incomunicación de lo adulto y lo infantil¹⁶⁶. Para Sylvia Molloy

final, contrapone (Amícola 2014: 8). El primero es «Cielo de claraboyas», de Ocampo, una ficción en la que, mediante la observación y la imaginación, se relata la muerte inevitable de la pequeña Celestina. De Marosa di Giorgio toma un texto de *La flor de lis* en el que la observación (espiar) sirve como una suerte de iniciación. Quedémonos con esta idea: jamás niños y adultos, en Ocampo, convivirán en el mismo espacio (son como los dos mismos polos de dos imanes distintos: siempre se rechazarán). Amícola (2003), unos años antes, también trabajó la lucha de la voz femenina en los relatos de Ocampo (Amícola 2003: 220) estudiando, en esa ocasión, la adscripción a lo gótico para quebrar los estereotipos (Amícola 2003: 221-223) y cómo conseguían construir un espacio cruel que extrañaba e inquietaba a los personajes masculinos (Amícola 2003: 238).

¹⁶⁶ Ashley Hope Pérez (2016), al abrir la posibilidad de releer algunos cuentos con un análisis novedoso, se pregunta si N. N., quizás recordándonos a Porfiria Bernal, actuaría con premeditación y querría «infectar» a Miss Fielding (100). En líneas generales, la crítica ha tendido a considerar el relato como uno de los mejores ejemplos de la parcialidad con la que los niños describen la realidad que les rodea (Molloy [1978]: 241-244]). Dufays escribía que a muchos narradores de Ocampo se les restringe el sentido de la vista y que eso acentuaba otras percepciones, como ocurre con el oído en «Cielo de claraboyas» (72). En

(1978), el niño no puede/debe cruzar el espacio impuesto por el adulto (242). De modo gráfico, la autora utiliza la *Nave de los locos* (242) popularizada por Foucault para detallar dicha separación (si se quiere, marginación). La comparación es oportuna: los adultos encierran, separan y delimitan al niño del mismo modo que otrora se hiciera con el loco. Para Foucault, el barco es una suerte de encierro («[el loco] está prisionero en medio de la más libre y abierta de las rutas: está sólidamente encadenado a la encrucijada infinita»: no sabe de dónde viene ni dónde desembarcará [Foucault 1964: 26]), pero los niños ocampianos se rebelan contra la posibilidad de tener que vivir ignorados en el barco. Los mayores no mandan a los pequeños a la travesía creyendo que el viaje les será provechoso, sino para mantenerlos lejos. Durante un tiempo, las dos esferas viven en aparente cordialidad, pero no tardarán en chocar. El problema aparecerá cuando los ‘niños terribles’ no se contenten con su subordinación o con que los adultos los utilicen para cumplir sus propósitos. Siguiendo con la comparación establecida por Molloy, los niños no aceptarán subir a la nave de los locos: no aceptarán, de hecho, ninguna orden.

Los niños, aunque tengan que defenderse de los embistes de los adultos, no siempre estará libre de faltas¹⁶⁷. Veíamos en «La soga» que el universo es cruel en tanto que desconocido (la transformación de Prímula), pero los niños no dejan de encarnar cierto peligro. Más que la transformación de Prímula en serpiente y la grotesca muerte de Toñito, vemos pequeños reflejos de maldad en el protagonista: «Toñito quiso ahorcar un gato con la soga. La soga rehusó. Era buena» (*DN*: 66). Muchos niños se dejarán llevar por estas fuerzas, incapaces de diferenciar entre aquello que pudiese parecer o no razonable. Algo parecido vemos en «Clotilde Ifrán», donde la pequeña Clemencia contacta por teléfono con una modista que murió años atrás: «Clemencia buscó la libreta vieja donde estaban anotados los números de teléfono. En la letra M encontró el número de una modista que había muerto hacía años. Decía así: Clotilde Ifrán (la finada). Pensó: ¿Por qué no la voy a llamar?» (*DN*: 82). No se sorprende al escuchar la voz en el teléfono y, cuando se encuentran físicamente, termina dándole la mano y

este artículo, la autora esboza un diálogo entre el discurso fragmentario del niño (que imagina o llena vacíos de lo desconocido) y la memoria. Así, Dufays vincula los límites de la visión a la dificultad para recordar; del mismo modo que conecta otros temas y espacios a la memoria: baúl, casa, armario... (73-74).

¹⁶⁷ Muy ilustrativo este fragmento de Mario A. Lancelloti en una reseña de *Las invitadas*: «[Los niños] representan la inocencia: mezcla de candor y dureza que en las narraciones de la autora configura una categoría inmanente, más acá del bien y del mal. Los seres a través de los cuales Silvina Ocampo alcanza la fábula parecen, así, tan irresponsable de su crueldad como de su ternura» (Lancelloti 1962: 75).

marchando con ella. La asociación de la modista con el diablo es clara, pero no por ello nos hace olvidar dos ideas esenciales: la ausencia de una respuesta infantil que contemple lo irracional y la autonomía con la que actúa Clemencia. Su mundo se encuentra aislado del de su madre: «Lloró todo el día por el traje de diablo que no le habían hecho. Faltaban tres días para Carnaval, la fecha de su cumpleaños. Su madre no tenía tiempo para ocuparse de esas cosas» (DN: 82). Cuando Clotilde Ifrán sugiere que le gustaría llevarse a Clemencia, llega a comentar que «tengo miedo que tu mamá no te dé permiso» (DN: 83). No hay respuesta por parte de la niña, quien ignora esta cuestión y se limita a insistir que quiere marcharse con ella. Por no haber podido convivir con su madre, huye en la primera ocasión que se le presenta: «Las dos salieron tomadas de la mano» (DN: 83).

Al igual que N. N., hay muchos niños incapaces de entender a los adultos. Virgilio Piñera (1958), a propósito de la puesta en escena de *No sólo el perro es mágico*, escribía que la respuesta de un niño y un adulto difieren entre ellas porque, mientras los mayores creen conocer el mundo, los pequeños todavía lo están formando. El adulto se inquieta por la respuesta del niño, ya que tanto su reacción como su naturaleza son fortuitas (108). Conocen, los dos, mundos distintos. Esta incomunicación, en los cuentos de Silvina Ocampo, aparece de distintas maneras, ya sea mediante la ausencia de un diálogo (Clemencia no necesita hablar con su madre para irse con Clotilde Ifrán) o por el desconocimiento de algunas palabras. Claude Vildrac, protagonista de «El pasaporte perdido», es una chiquilla temerosa: guarda su identidad en un pasaporte que, de perderlo, borraría toda su existencia. No entiende a qué se refieren los demás cuando dicen que Elvia es «una mujer de la vida» y, más bien, lo considera hasta positivo:

¿Quién era Elvia? “Una guaranga”, decían “algunos”. “Una mujer de la vida”, había dicho un viejo, tapándose la boca, como si tosiera, al ver el cabello suelto y las piernas rasguñadas de Claude. “Una mujer de la vida” debería tener un traje negro de trabajadora, con grandes remiendos y zapatos gastados de caminar por la vida. Así veía Claude a “las mujeres de la vida”, con la boca despintada y una gran bolsa en las espaldas, como los *linyeras*, caminando de estancia en estancia (VO: 29-30).

En «La boda», cuando Roberta le cuenta a Gabriela que «a los veinte años las mujeres tenían que enamorarse o tirarse al río» (LF: 263), no sabe que habla del suicidio (lo cual es sintomático, porque nos descubre, además, que no tiene conocimiento de la muerte,

cosa que tendrá su importancia en la conclusión de la historia). Tampoco Aurora, en «La sibila», es capaz de comprender las palabras de Clotilde Ifrán¹⁶⁸: «El Señor vendrá a buscarme, también vendrá por ti: y entonces nos encontraremos en el cielo» (LF: 209). No imagina a ese «Señor» como una figura religiosa y, al encontrarse con el ladrón que ha entrado en su casa, cree que se trata del hombre que lo llevará junto a la corsetera. Aurora tampoco entiende el significado de la muerte como viaje: cuando Clotilde Ifrán le dice que marchará, ella no consigue intuir la dimensión vital que eso comporta. Ve un coche negro, pero su aparente inocencia no le permite identificarlo con un vehículo fúnebre, ya que la lectura infantil es distinta a la del adulto. Cuando una madre le dice a su hijo que las sirenas no existen, él lo tiene claro: «“Yo sé que existen”. “¿Y cómo puedes saberlo?” preguntó la madre. “Porque están en el diccionario”. A esta contestación no encontró réplica» (YAS: 239). Los niños y los adultos no ven las cosas de la misma manera, con lo que es normal que se reiteren conflictos por el distinto modo de entender la realidad.

La tiranía, que parece inherente en algunos niños, será consecuencia de su percepción del mundo y la consciencia de su confrontación con lo adulto¹⁶⁹. Los más pequeños cometen actos terribles y no los entienden porque, mayormente, desconocen el significado de lo que sucede. En ocasiones, para simbolizar esta cuestión y subrayar el juego de las apariencias o la incomprensión de la infancia de aquello que los rodea, algunos críticos (Amícola [2014]) emplean el cuento de «El cielo de claraboyas». A nosotros nos servirá como piedra de toque para ilustrar que existe un orden secreto marcado por el poder. Incluso la pequeña narradora, que es la encargada de explicar un asesinato, está sola en casa. Las madres no se preocuparán por querer a sus hijos, como tampoco las criadas se encargarán de cuidarlos. Los abandonan, los dejan con otros («La furia»). Niños y adultos, en algunos casos, están condenados a convivir, pero eso

¹⁶⁸ Esta primera aparición de la modista es previa a su alusión en «Clotilde Ifrán» (*Los días de la noche*). Es difícil no identificar a ambas costureras como el mismo personaje: además de la misma labor, parecen tener la misma dedicación hacia los niños pequeños (Clemencia como sustituta de Aurora). En el primer cuento hay cierta creencia en poder ir al cielo, mientras que el segundo se ubica en un marco diabólico. Como se dice en «Informe del Cielo y del Infierno»: «Las leyes del Cielo y del Infierno son versátiles. Que vayas a un lugar o a otro depende de un ínfimo detalle» (LF 303). Sea o no la misma Clotilde Ifrán, los parecidos son notables y parece lógico afirmar una continuidad entre ambos relatos: la inocencia infantil será redirigida por la costurera.

¹⁶⁹ Meehan caracteriza al niño ocampiano por su anormalidad, rareza y precocidad (Meehan 1982: 43-44). Los define como seres fríos e indiferentes a lo que sucede a su alrededor: «Tienen poca (o ninguna) capacidad para el cariño o el amor [...]. Sí tienen mucho valor; no conocen el miedo físico ni psicológico» (Meehan 1982: 44). Solo piensan en ellos mismos y no creen en las consecuencias porque no les afecta a ellos (como que tienen el poder, es el otro quien cae al ceder a la fuerza de los más pequeños).

no les obliga a mantener una relación. Por eso, aunque comparten sangre y apellidos, se evitan constantemente. No se hablan. Las reprimendas, si existen, no es tanto un castigo para formar, enseñar y moralizar; sino una muestra de autoridad («El vástago»).

La incomunicación, lo adelantábamos ahora, se visualiza con los intentos de ignorar al otro. En «La furia», el niño es un obstáculo para la consecución del encuentro sexual y, más tarde, es un estorbo para poder proseguir con su vida. Si para la madre de «El retrato mal hecho» los niños le robaron la juventud, el pequeño de «La furia» es otra suerte de cadena que impide al narrador seguir con su vida. El odio, aunque no se utiliza la palabra, es incrementado por el constante repique del tambor. El resultado, claro, el asesinato (si en «El corazón delator» de Poe el narrador se justificaba por el rechazo que le producían los ojos del viejo, aquí el narrador lo hará por la exasperación del ruido del tambor). No significa, en ningún caso, que el silencio o el muto olvido sea la única forma que tienen de relacionarse niños y adultos, pero esta nos parece altamente significativa.

Si nos ceñimos al estudio de Fiona J. Mackintosh (2003), veremos la versatilidad que tienen los niños para confundirse en un sitio que no les es propio (69-94): hay constantes acotaciones entre órdenes sociales («[Silvina Ocampo] is particularly interested in the ability of children to cross boundaries between these classes» [69]), una inevitable nostalgia del adulto respecto al niño, contactos entre adulto y joven (Mackintosh destaca las enseñanzas y las amenazas), la prevalencia de lo infantil rechazando el tiempo («Ulises») y una distorsión entre ambos mundos. Esta clasificación es realmente útil para subrayar el contacto y la subversión que se produce, pero no nos ayuda a comprender la verdadera naturaleza que empuja a cada uno para actuar de una u otra manera. La oposición entre niño y adulto facilita la transgresión grotesca, porque, al disponerse dos mundos distantes, cualquier intento de diálogo parece condenado al fracaso. La incompreensión, la insatisfacción o el desconocimiento agudizan la perversión de cada acto que, como veremos a continuación, se convierte en terrible por la brecha que separa niños y adultos. El choque entre ambos espacios origina una rebelión conducida por aquellos personajes de los que menos esperábamos una reacción. Pero ¿cómo se produce esta distorsión? ¿Qué elementos impulsan este cambio?

4.1.2. Rebelión y manipulación

Para Silvina Ocampo, tan pronto los niños son espectadores de un hecho terrible («El cielo de claraboyas»), se convierten en sus causantes. En «El vástago», el pequeño Ángel Arturo mata a Labuelo y lo reemplaza como tirano sin importarle el dolor que pueda provocar a su familia. Hay cierta aceptación de su nueva posición («tomó posesión de esta casa» [LF: 185]), del mismo modo que en «Voz en el teléfono» tampoco se enjuicia el acto fatal de Fernando. En este relato, el protagonista cuenta una historia sin ningún arrepentimiento o escándalo, pues ha pasado a formar parte de su cotidianidad (y esto es, a nuestro entender, lo verdaderamente perturbador). De hecho, la verdadera dimensión del episodio queda supeditada a un perfil todavía más oscuro: un niño que pretende dar una lección. Con el paso del tiempo, parece que ni siquiera ha despertado ningún remordimiento por haber prendido fuego a su madre y algunas amigas suyas¹⁷⁰... Se preocupa más por el jarrón chino que por el incendio que provocó¹⁷¹. No hay ningún impedimento en causar daño a los demás y, en más de una ocasión, esto será planteado como un castigo.

En general, lo que nos parece un comportamiento irracional no es más que la moralidad infantil (o la ausencia de esta) corrompida por la adulta. Los niños actúan en función de lo que ellos creen natural: Ángel Arturo se divierte con el revólver, pero es el mundo adulto el que pervierte el juego (la familia deja que se entretenga con el arma y mate a Labuelo). En «La boda», Gabriela está obsesionada con Roberta¹⁷², pero en verdad termina siendo manipulada. Cuando se encuentran con una araña, y la mayor sabe que puede ser venenosa, deja que sea la chiquilla quien la capture. Más tarde, querrá jugar con el rodete de Arminda y esconder allí el animal: Roberta se dará cuenta y, aunque no dice nada, «inclinó la cabeza como si asintiera» (LF: 264). Ella sabe el daño que causará

¹⁷⁰ «Oímos la voz de Margarita, su risa que no he olvidado, diciendo:

—Nos encerraron con llave.

Y la respuesta de no sé quién:

—Mejor, así nos dejan tranquilas» (LF: 275). Nueva muestra de incomunicación y rebelión (castigo) infantil.

¹⁷¹ Su caso es doblemente perturbador, porque, por dos veces, no ve nada malo en lo sucedido. Dos posibles explicaciones: o bien Fernando cree banal el incendio o bien, pese a ser un adulto por edad, sigue careciendo del conocimiento de la moral y su modo de reflexión es más bien infantil. El segundo discurso choca con el destino del jarrón, que nos hace ver que Fernando es consciente de que todo acto tiene sus consecuencias.

¹⁷² «Si me hubiera ordenado “Gabriela, tírate por la ventana” o “pon tu mano en las brasas” o “corre a las vías del tren para que el tren te aplaste”, lo hubiera hecho en el acto» (LF: 262). Molloy desliza la posibilidad de un enamoramiento de Gabriela hacia Roberta (Molloy 1978: 243).

a su prima, pero ¿hasta qué punto Gabriela es consciente de ello? Y de serlo, ¿cómo entiende este acto? Cuando la novia muere y todos están en el velatorio, la reacción de la chica es escalofriante: «Tímidamente, turbada, avergonzada, durante el velorio que duró dos días, me acusé de haber sido la causante de su muerte» (LF: 264). En su condición de niña, Gabriela se limita a jugar y hacer lo que entiende como una trastada para ayudar a su amiga. Del mismo modo que la familia usa a su hijo para matar a Labuelo, Roberta verá en Gabriela el brazo ejecutor de sus deseos más profundos¹⁷³. Ella lo haría todo por su amiga y, por la naturalidad con la que actúa, es consciente de haber hecho algo no deseable pero no de haber pecado. La desesperación, más que por haber matado a alguien, llegará cuando Roberta deja de hablarle (en el esquema de Molloy [1978], después de que el mundo de los mayores se ha recompuesto, niño y adulto deben volver a separarse [243]). Por eso, los niños personificarán el mal cuando se opongan premeditadamente al adulto (Fernando castigando a su madre) o bien cuando trasciendan, inconscientemente, la moral (Gabriela matando a la novia y sintiéndose triste porque Roberta ha dejado de hablarle).

Los adultos tratan con indiferencia a los niños, pero en ocasiones los necesitan para cumplir con sus designios. Cuando no, mantienen una relación distante. Una de las historias que muestran con más claridad este trato es «El retrato mal hecho», un cuento que ya aparece en *Viaje olvidado*. Eponina es una madre de familia con un sentimiento de rechazo hacia sus criaturas: «Había detestado a sus hijos uno por uno a medida que iban naciendo, como ladrones de su adolescencia que nadie lleva presos» (VO: 32). En esa casa también encontramos a Ana, una mucama que parece tener un perfil más enérgico y que se encarga del funcionamiento del hogar. Un día, Eponina la encuentra en el altillo con un delantal manchado de sangre y una expresión de culpabilidad: «Ana, indicando el baúl, contestó al silencio: *Lo he matado*» (VO: 33). Dentro de ese cofre está el cuerpo sin vida de uno de los hijos de Eponina quien, frente a los gritos e incomprensión del resto de la familia por esta muerte, «se abrazó largamente a Ana con un gesto inusitado de ternura» (VO: 33). Es un gesto que Mancini inscribe dentro de la figura del doble y donde se disuelven su propia individualidad (Mancini 2003: 266-267). En rigor, hay un intercambio de papeles: si durante el cuento la madre permanece

¹⁷³ Las razones del asesinato de la novia parecen filtrarse en esta frase de Roberta cuando Gabriela encuentra la araña venenosa: «Las arañas son como las personas: pican para defenderse. Si no les haces daño, no te harán a ti» (LF: 264). Más que celos, entonces, se trata de una venganza.

estática (incapaz de mostrar ningún gesto de ternura), termina acercándose y abrazando a Ana (Mancini 2003: 267)¹⁷⁴.

Según apunta Carolina Suárez Hernán (2013), Silvina Ocampo se ocupa cuantiosamente de la subversión como elemento transgresor de las dinámicas sociales. Esto significa que la madre de «El retrato mal hecho», personaje al que le suponemos afecto, odia tanto a sus hijos que termina abrazando a su asesina (un gesto, en el fondo, que orbita entre el agradecimiento y la comprensión). Rechazamos este gesto, pero es inevitable ceder al fuerte impacto y reír de lo que ha acontecido (por la sorpresa, por lo inevitable: por la unión de contrarios). Los roles se trastocan, como bien estudia Patricia N. Klingenberg (1999) en las dinámicas de género. Es una idea muy presente, como acabamos de ver, en el mundo infantil, donde, frente a los roles establecidos de dominador y dominado, hay tanto resistencia como imposición (Suárez Hernán 2013: 377). Si tomamos esta disposición, estaremos atendiendo a la necesidad de una infancia que se rebela contra el orden instituido. La permeabilidad permite una interacción que puede socavar el centro de poder, pero también es una forma de alejarnos de una posición unívoca, ya que el niño puede convertirse en un narrador poco fiable al ser incapaz de descifrar lo sucedido (Suárez Hernán 2013: 373). El narrador adulto, por ejemplo, puede no ser capaz de comprender las atrocidades infantiles ni entender (o aceptar) que él puede estar manipulando al niño.

A este elemento de transgresión, consideramos importante recordar la autoridad que busca el adulto para justificar su imposición. Este acto es entendido como violento, ya que, en el momento en el que se produzca, habrá un conflicto de intereses. Por ejemplo, Miss Fielding convence a Porfiria Bernal («El diario de Porfiria Bernal») de que escriba un diario, pero, lo que parecía ser una fuente de autoridad o conocimiento, se le terminará girando en contra. La niña insistirá en que lea sus notas donde, en lugar de hablar de aquello que le ha pasado, están anotadas fechas que todavía están por llegar. Construye un desorden en las reacciones de Antonia Fielding, ahora conmocionada y condicionada por lo que ha escrito Porfiria. Su maldad, y no la capacidad de anticipar el

¹⁷⁴ La relectura de Ashley Hope Pérez (89-93) hace que se cuestione el «Lo he matado» (VO: 33) con el que Ana informa a Eponina de lo ocurrido. Hemos dicho que se trataba de un accidente, pero Hope Pérez se pregunta si es posible, y creemos que sí, interpretar esta frase en un sentido literal. Ana, entonces, sería una asesina voluntaria y Eponina, al abrazarla, compartiría la misma voluntad de querer matar ella misma a sus hijos. La diferencia, aunque pequeña, es significativa: pasamos de un gesto de ternura y comprensión a uno de complicidad.

futuro, aparece con la insistencia de mostrarle estas páginas a Antonia y, por supuesto, en la voluntad que hay de determinar sus actos. Dice que tiene cierto aprecio a Miss Fielding, pero hay una necesidad de librarse de su presencia: Porfiria no cree poder comunicarse con los adultos. Asimismo, su caso es doblemente interesante, ya que tiene poderes sobrenaturales que la ayudan a predecir el futuro y a invadir el espacio de los mayores¹⁷⁵.

Son varios los niños que tienen habilidades mágicas y proféticas, si bien dichos poderes no acostumbran a facilitar el control sobre la realidad (Dufays [2016]: 84). En la mayoría de los casos, se trata de una retórica propia del discurso fantástico, ya que supuestos eventos imposibles forman parte de una cotidianidad que perturba a más de uno. Veamos, por ejemplo, los relatos de «La sibila» y «Los amigos». Aurora, que aparece en el primero de estos dos cuentos, leerá las cartas a un ladrón que se describe casi de forma compasiva. Con total tranquilidad, imitando a quien ella veía echar las cartas, hará una predicción aterradora: «Este rey de espadas, con la cara muy seria, es un enemigo suyo. Lo está esperando afuera; van a matarlo» (*LF*: 210). Un poco asustado, el ladrón abre la puerta e intenta salir de la estancia: «Como un borracho me acerqué a la puerta y la entreabrí. Alguien hizo fuego; caí al suelo como un muerto y no supe más nada» (*LF*: 210). Aurora, por su tranquilidad y no por su vileza, perturba a los demás: como Clemencia, espera poder abandonar sus padres y reunirse con Clotilde Ifrán. Sabe más de lo que quisiéramos reconocer: su extraño poder de sibila revela la muerte al ladrón. La duda que nos queda es si juega algún papel en la muerte del personaje. ¿Sabía de antemano qué iba a ocurrir? La excesiva calma con la que muestra las cartas permite una gradación de respuestas. En primer lugar, dado que dice que nunca lo había hecho, podría no confiar en sus propias capacidades y, de este modo, desconocer el supuesto poder que tiene. Por el contrario, es posible creer que todo lo acaecido sea una función diseñada por Aurora, lo que explicaría la naturalidad e impasibilidad con las que se comporta. La solución, suponemos, está en la relación con Clotilde Ifrán y la imposibilidad de leer el mundo en toda su dimensión. Si ella no conoce la realidad de un espacio que le es foráneo, no se asombrará por lo que podría ser una infracción.

¹⁷⁵ Dufays (2016) esboza una diferencia entre «ver» y «mirar». La primera actividad es inconsciente e incontrolable, propia de los niños videntes («El diario de Porfiria Bernal»). «Mirar», en cambio, es un acto intencional y activo: es algo que se busca («El mar»). Elige «El diario de Porfiria Bernal» para explicar cómo funciona la mirada de prever el futuro y dice que «Porfiria no predice sino que imagina» (Dufays 2016: 75). Sostiene que la capacidad de invención no debe desasociarse con la de predicción. Esto es algo muy interesante, ya que sabemos que los narradores de Ocampo nunca son del todo creíbles («La oración») y que intentan disponer la situación para su propio beneficio.

Si hasta ahora hemos dicho que la agresión se naturaliza, también podemos añadir que hay cierta consciencia y gusto por corromper al otro¹⁷⁶. Esto se ve mucho mejor en «Los amigos», donde Cornelio podría ser el causante de todos los males que azotan a su población: «Cuando rezo para pedir una gracia, me la conceden» (LF: 298), como la inundación y la epidemia. La clave está en un libro demoníaco que Rita, la prima del narrador, acusa a Cornelio de leer. Después de traerlo, y una vez las tías desnudan la falsa cubierta, siguen sin creer que el niño haya hecho un pacto con el diablo: «El niño es un santo. Él tendrá su idioma para comunicarse con Dios» (LF: 299). El relato juega con la ambivalencia de si Cornelio es brujo o santo (causa epidemias, pero también cura a su primo), evitando que lo podamos situar en uno u otro lugar (la versatilidad y las leyes cambiantes y azarosas que destaca Cohen [2010] en su lectura de «Informe del Cielo y del Infierno»: no es posible una realidad maniquea). Termina deseando la muerte de su amigo, pero en el último momento cambia su ruego y se sacrifica para salvarlo. Así, después de ver sus muchos actos terribles, se nos dice que la maldad no es total: Cornelio es capaz de hacer actos buenos y es consciente de cuando actúa perversamente. La maldad infantil pasa por ser, en estos casos, la consecuencia de un poder involuntario: estas armas les permiten invadir con una fuerza excesiva el mundo contra el que se enfrentan. Aurora y Cornelio tienen un gran poder y, en distintos niveles, lo usarán para su propio provecho. La serenidad de la pequeña sibila al predecir una muerte nos ilustra, posiblemente, el desconocimiento de las consecuencias de sus actos (Cornelio sí sabe qué comportan sus ruegos y conoce la diferencia entre actuar como un santo o un diablo). Como resultado, hablamos de ‘niños terribles’ debido a que son capaces de sobrevivir sin protección alguna y de usar, si los tienen, sus dones. Se trata de una imagen eminentemente grotesca, contraria a la concepción de inocencia o ingenuidad con las que se acostumbra a asociar al infante.

La invasión del adulto, además de la manipulación o la imposición, puede ser proyectada de una forma más violenta; tal y como sucede en «La calle Sarandí». La

¹⁷⁶ Dufays (2016) comenta que el carácter fingido del juego se pone en evidencia cuando se habla del placer/tortura y del interés de estos personajes en contar los sucesos. Pone el ejemplo de «La revelación» y compara la historia con «El niño proletario» de Lamborghini (Dufays 2016: 82). Es muy interesante el planteamiento de esta autora al proponer que tanto juego como tortura invierten sus roles: «Si el primero es un asunto muy serio, un trabajo eventualmente destinado a engañar los adultos, la segunda, gratuita, es un placer en el que se revela una potencialidad generalmente oculta de los niños, el aspecto menos ‘propio’ de la infancia» (Dufays 2016: 83). También califica el juego de «disfraz», en tanto que es un velo que sirve para describir actividades que los adultos adjetivan como malvadas (Dufays 2016: 82). Dicho de otro modo, es un método que tienen para justificar un acto perverso o, simplemente, de alejarse de un evento que no guarda relación con ellos.

narradora cuenta la experiencia de una violación y cómo, después de estar cuidando durante años a su sobrino, el recuerdo vuelve a despertar. El niño, al cambiar de voz, le hace revivir el trauma: «Este hijo que fue casi mío, tiene la voz desconocida que brota de una radio. Estoy encerrada en el cuartito oscuro de mis manos y por la ventana de mis dedos veo los zapatos de un hombre en el borde de la cama» (VO: 57). Es un proceso parecido al que sucede en «Las armas secretas» de Julio Cortázar, donde también se nos habla de una violación infantil y el recuerdo que tiene la víctima. Michèle, atacada por un soldado alemán años atrás, es incapaz de olvidar ese episodio. La dualidad de Pierre, su pareja, hará que termine reproduciendo el mismo acto, con lo que apreciamos un parecido significativo con «La calle Sarandí»: la reaparición del violador a partir de una figura imposible. En el cuento de Cortázar, el soldado alemán murió años atrás, pero el trauma ha acompañado a Michèle a lo largo de su vida y parece que, ahora, se repetirá. Ocampo, por su parte, justificará la reaparición con el paso del tiempo: su sobrino pasa de ser un niño a un hombre. Es entonces cuando la voz le recuerda irremediamente a la de su violador, despertando en su cabeza la percepción de que el sobrino puede hacer daño a los demás. La diferencia con el cuento de Cortázar, por lo tanto, es que mientras Pierre pasa a ser el soldado alemán, el sobrino no se convierte en otra persona (o sí si atendemos que niño y hombre, por ocupar espacios distintos, podrían esquematizarse como seres distintos). En ambos cuentos, la violación perseguirá a las víctimas a lo largo de su vida e, incluso cuando creían que ya no tenía razón de ser y se sentían protegidas, emergerá para atacarlas:

Michèle sonrío, suspira, se endereza tendiéndole los brazos, dice: “Pierre, Pierre”, en vez de juntar las manos y suplicar y resistirse dice su nombre y lo está esperando, lo mira y tiembla como de felicidad o de vergüenza, como la perra delatora que es, como si la estuviera viendo a pesar del colchón de hojas secas que otra vez le cubren la cara y que se arranca con las dos manos mientras Michèle retrocede, tropieza con el borde de la cama, mira desesperadamente hacia atrás, grita, grita, todo el placer que sube y lo baña, grita, así, el pelo entre los dedos, así, aunque suplique, así entonces, perra, así (Cortázar 1959: 214).

En el caso concreto de Silvina Ocampo, la violencia sirve para pervertir a los pequeños, haciéndolos partícipes incluso de su éxtasis sexual («El pecado mortal»). Los ven como herramientas para lograr sus propósitos y no siempre utilizarán la fuerza para convencerlos. En «El pecado mortal», Chango, «el hombre de confianza de la casa» (LI:

438), obliga a la niña a mirar por la cerradura: «Te alejaste de la cerradura, pero la voz de Chango resonó con imperiosa y dulce obscenidad: “Muñeca, mira, mira”. Volviste a mirar» (*LI*: 440). Aunque nunca se llega a decir directamente, parece claro que aquello que le muestra es el miembro sexual. Es una actitud similar a «La boda», donde, después de haber escondido la araña en el rodillo, Roberta obliga a Gabriela a mirar a la novia durante toda la ceremonia. Argumenta diciendo que no hay que mirar al novio, pero solo parece esperar el momento fatal: «En la iglesia no miré al novio porque Roberta me dijo que no había que mirarlo. La novia estaba muy bonita con un velo blanco lleno de flores de azahar. De pálida que estaba parecía un ángel. Luego cayó al suelo inanimada» (*LF*: 264). Los adultos corrompen a los niños.

En otras ocasiones, sin tener que utilizar poderes mágicos, los niños pueden responder a la afrenta del adulto, no de forma pasiva, sino con la fuerza. En «El Moro», Luis termina lanzando un latigazo al capataz por haber matado a Ireneo, mientras que en «El árbol grabado» Clorindo apuñala a su abuelo después de que este le azotara con un látigo. El chico había escondido un hormiguero en una tarta y, cuando lo descubren, es castigado físicamente¹⁷⁷: él, dispuesto a castigar una afrenta violenta, hará lo mismo. La respuesta está al mismo nivel (voluntad de equipararse). Son dos resoluciones diferentes, porque, mientras Clorindo defiende su posición, Luis venga a su compañero (por quien era torturado). En ocasiones, los adultos no se dan cuenta que los niños buscan su amparo y una figura con la que orientarse: Clotilde Ifrán, Gabriela y Roberta, Ireneo, Esperanza y Florián («Esperanza en Flores»)... Pero nunca conseguirán mezclarse. De ahí que decidan, entonces, reafirmar su individualidad. Por eso, es necesario destacar unas pocas ideas: cuando la inocencia infantil choca con la brutalidad del adulto, estos reaccionarán de una forma parecida. Por el contrario, cuando son autónomos y no necesitan de un modelo (cuando tienen poderes), serán ellos los que puedan establecer el orden jerárquico. En último lugar, es pertinente citar unas palabras de Milagros Ezquerro en las que habla de culpables y víctimas:

¹⁷⁷ Revelador que en este relato sea una niña la primera en manipular al chico: «Clorindo seguía jugando: había descubierto un hormiguero, junto al tronco del sauce, y pensó, siguiendo mis consejos, que tal vez sería gracioso colocarlo adentro de un postre» (*LI*: 447). Los dos, y no solo Clorindo, ponen el hormiguero en el pastel, pero solo lo castigarán a él. El «y yo me sentí culpable» (*LI*: 448) del final nos recuerda a Gabriela («La boda») y su «avergonzada [...] me acusé de haber sido la causante de su muerte» (*LF*: 264). Más que la conciencia de haber llevado a cabo un acto que concluye en muerte, las dos niñas empiezan a darse cuenta de que sus juegos no son los mismos que los de los adultos.

En el mundo narrativo de Silvina Ocampo no hay inocentes, sólo hay víctimas que buscan su propia desgracia, o que se dejan arrastrar por la fatalidad de su desgracia. Quizá la misma fatalidad que arrastra a los malos, a los perversos, a los que planchan al jorobado la giba a la vez que el traje arrugado, a los que introducen arañas venenosas en el peinado de la novia (Ezquerro 2002: 44).

Quizás sea exagerado tomar en toda su envergadura este párrafo, pero es muy útil para resaltar que los niños, aunque hayamos dicho que son manipulados o batallan contra los demás, no están exentos de sus faltas. Es evidente que han cometido atrocidades y, en algunos casos, incluso disfrutan provocando dolor. No es suficiente decir que se encuentran fuera de todo sistema moral, porque eso no explicaría la extraña inclinación que sienten todos ellos por lo terrible. A esto le sigue el conocimiento que tienen algunos de estar actuando de forma fatal y el uso egoísta de otros para utilizar sus capacidades extrasensoriales (o de aprovecharse de quien las tiene). Es por esto por lo que, para cerrar este punto, queremos resaltar que la oposición del binomio adulto-niño ni siempre se salda con una exclusión mutua ni son solo los mayores quienes se aprovechan. El adulto es intransigente, apunta Molloy (1978: 243), y, tan pronto es verdugo, se convierte en víctima¹⁷⁸.

4.1.3. *A propósito del tiempo. ¿Una nueva infancia?*

La manipulación de la línea temporal, ya sea anticipando o evocando hechos pretéritos, demuestra la inconformidad con la realidad que se conoce y la necesidad de relacionar diversos hechos con ese instante. Hasta ahora hemos hablado de las habilidades proféticas, pero existen muchos otros métodos para unir nuestra realidad con otra que nos parece ajena. Annick Mangin (1996), por ejemplo, analiza exhaustivamente las distintas formas temporales que emplea la autora argentina (la anticipación, la inversión, el tiempo circular, la ubicuidad temporal, la expansión del presente y la reversibilidad del tiempo) mediante el estudio de relatos concretos. En nuestro caso, más que proseguir con su estudio, queremos resaltar el estrecho contacto entre pasado y futuro:

¹⁷⁸ La participación del niño en los cuentos de Ocampo es desigual en los distintos libros. Meehan (1982) nota que en *Viaje olvidado* son los adultos quienes corrompen al niño, y que solo el protagonista de «El vendedor de estatuas» podría ser etiquetado como un ‘niño diabólico’ (Meehan 1982: 35-36). En *La furia* hay muchos niños que castigan a los mayores (Meehan 1982: 36-41), pero en *Las invitadas*, además de aparecer menos, el conflicto es más psicológico que físico (Meehan 1982: 41-43).

Isaura («La escalera») va despertando varios recuerdos mientras sube cada escalón¹⁷⁹, la protagonista de «Viaje olvidado» quiere llegar a acordarse incluso del día de su nacimiento, Irene («Autobiografía de Irene») anticipa aquello que ha de suceder y convierte dichas imágenes en sus pensamientos... La misma Irene forma parte de un mundo con estructura circular y las últimas palabras que cierran el cuento son aquellas con las que se inicia el relato. Además de la regresión, es igual de importante la anticipación, ya sea en clave profética o especulativa: Porfiria Bernal fecha en un diario sucesos que todavía tienen que ocurrir, pero utiliza un objeto que se caracteriza por registrar hechos remotos (el futuro se escribe como el pasado); Albino Orna ve en una mancha de tinta los infortunios del pasado y, por una simple relación mimética, puede anticipar las desgracias que sucederán (el pasado sirve para predecir el futuro).

Pasado y futuro, por ende, no son antagonistas y se requieren el uno al otro: el hecho de que se complementen mutuamente hace que se recree un mundo donde la manifestación de los hechos no sigue una lógica lineal. Esto será llevado al extremo en cuentos como «El castigo», donde se deconstruye el tiempo y se arma una nueva manera de enlazar los acontecimientos. Un poco como Irene, la protagonista de «El castigo» construye sus recuerdos con el curso de los hechos más próximos hacia los más lejanos: «Tardé mucho en no saber bailar, ni tocar el piano. Mi cuerpo perdió el equilibrio; cuando trataba de ponerme de puntillas, vacilaba; los dedos de mi mano perdieron agilidad, se pegaban a las notas cuando recorrían escalas» (*LF*: 278-279). La exposición es lineal, pero se invierte el sentido cronológico, con lo que los episodios más cercanos son narrativamente anteriores a los más remotos. Como si hubiera un espejo que reflejara esta historia, se tienen que deshilar los acontecimientos para recuperar el pasado: la narradora tiene que olvidar cómo tocar el piano porque, en el momento en el que inicia su descripción, sabe hacerlo. Al final, este modo tan singular de despertar los recuerdos parece afectar incluso al significado que tienen para ellos: «Durante el relato, el tiempo, para mí, había transcurrido a la inversa: para ella, veinte años menos, significaron para mí veinte años más» (*LF*: 281). El mismo espejo que usábamos para comprender la cadena de hechos es el hipotético objeto que le ha quitado veinte años a la narradora y

¹⁷⁹ «Este cuento en forma de imágenes d'Epinal prueba que setenta años de vida pueden transmutarse en veinticinco escalones» (Pizarnik 1968: 255).

sumado esa misma cantidad a Sergio¹⁸⁰. Pasado y presente se dan de la mano, convirtiéndose en inseparables.

No es extraño que los adultos aparenten tener una edad que no les corresponde, ya que muchos de ellos llegan a explorar diversos métodos para alargar su vida («Las termas de Tirte»). Al hablar de la descripción que hace Silvina Ocampo de la infancia, Fiona J. Mackintosh (2003) ironiza titulado uno de los puntos de su libro como «Never-Never Land? Resistance to growing up(wards)» (91-94). La alusión a *Peter Pan* es evidente, e introducirá de manera bastante esquemática un sentimiento que dictan muchos niños (y algunos adultos) de la autora argentina: el poder prorrogar, o volver a sentir, el mundo infantil. Los más pequeños a veces temen convertirse en una persona mayor y, al revés, estos quieren sentir una libertad que no encuentran a su alrededor: «Ocampo's repeated references to children appearing old, or old people having childlike qualities, reveal her desire for age to be something fluid and shifting rather than rigidly defined» (Mackintosh 2003: 95). El deseo de Peter Pan es no crecer y seguir siendo un niño, pero

¹⁸⁰ El tiempo reversible, incluso en sintonía con el nacimiento, es un recurso clásico del fantástico, tal y como atestigua «Viaje a la semilla» de Alejo Carpentier o «Conservas» de Samanta Schweblin. En «Conservas», más que revertir, o contemplar cómo un espejo consume al otro («El castigo» [*La furia*] de Silvina Ocampo), lo relevante es que el tiempo se invierte para, más adelante, recuperarlo (en la historia de Carpentier, la alteración del tiempo sirve para recordar y destruir, como demuestra que el relato empieza y termine con la actividad de los obreros). Gracias al tratamiento del doctor, que entre otras cosas pide que todos actúen invirtiendo sus acciones (tienen que ir a buscar, por ejemplo, aquello que regalaron. Algo parecido sucede con los reglados de bodas en «Viaje a la semilla»), podemos conocer detalles de la evolución del embarazo: Manuel, por ejemplo, distanciándose de su mujer por la proximidad del parto (si «Manuel ya puede acercarse más» [Schweblin 2017: 23] significa que en el momento final del embarazo se distanció). Es aquí donde nace la incomunicación de los personajes de Schweblin, ya que son incapaces de comunicarse en la cotidianidad o en el marco familiar («no me hace compañía, le molesta hablar del tema» [Schweblin 2017: 19]). Ninguno de ellos informa al otro, ni siquiera durante la búsqueda de un método para detener el avance del embarazo, que no desean, al menos por ahora, convertirse en padres. Lo sobrenatural es aceptado sin aspavientos: el extraño tratamiento médico, que muy sucintamente se comunica a los familiares, no llega a inquietarlos. De hecho, la gran preocupación de los padres es el disgusto por aplazar el nacimiento de Teresita.

Es interesante, por cierto, darnos cuenta de que el cuento de Carpentier (1953), a pesar de invertir la acción, lo que hace es construir un orden cronológico de los hechos: tras meses de luto por la muerte de su mujer, la Marquesa regresa; en el momento de la boda, los marqueses acuden a la Iglesia para «recobrar su libertad» (Carpentier 1953: 296); habiendo estudiado algunos filósofos, Marcial se siente liberado al dejar de leerlos y optar por un conocimiento 'instintivo'... No es, el cuento de Carpentier, un espejo en tanto que, a pesar de que sí se inviertan las acciones, se intenta dotar de una lógica progresiva a la narración. El narrador, en «Viaje a la semilla», construye un sentido a los hechos invertidos (hay, digámoslo así, una evolución). No ocurre lo mismo en el texto de Schweblin, que opta por una inversión artificial (en tanto que los personajes son conscientes de estar actuando al revés) que termina materializándose en el plano físico (el embarazo). En ambos casos, el resultado de la inversión sigue formando parte del mundo, aunque, como parece evidente, con una imagen deconstruida (un descampado en Carpentier y un bote de conservas en Schweblin). Sospechamos que ninguno de los dos relatos pretende destruir el tiempo, sino demostrar que es inevitable que transcurra: hubiese habido o no la intervención fantástica del anciano, la casa habría sido desarmada por los obreros. Schweblin, por su parte, al no destruir la existencia del bebé, lo que hace es aplazar su nacimiento («yo solo quiero dejarlo para más adelante» [Schweblin 2017: 25]). El tiempo no se destruye, sino que lo que ya ha existido existirá otra vez.

los personajes de los cuentos de Silvina Ocampo no estarán tan polarizados. Dufays (2016) expone muy bien esta separación y sostiene que los adultos no quieren volver a la infancia (incomprensión y algo no deseable [88]). Pero ¿entonces qué buscan en el pasado?

Aquellos que intentan engañar y domar al tiempo no lo harán para volver a sentir en sus huesos la libertad infantil, sino que querrán reflejar su encierro y la limitación que les espera: «Ocampo's characters reveal a resistance to growing up in terms of a resistance to the absurd habits, compromises and hypocrisies of adulthood» (Mackintosh 2003: 92). Mackintosh recupera una cita de «Atropos» que ilustra de manera muy interesante la congoja por el paso del tiempo: «¿Pensabas que algún día serías grande? Nunca lo pensaste, pues para ti todo era absurdo, la vida de la gente mayor, las costumbres, los malos antecedentes» (CFE: 376). Atropos piensa en la muerte desde su más tierna infancia, temiendo qué le espera a uno después de expirar su último aliento. Crecer, para ella, es adquirir malos hábitos y dar un paso más para acercarse a ese último momento de vida.

En cuanto a manipulación del flujo temporal, uno de los ejemplos más reveladores es «Icera». En el cuento se nos relata cómo una niña decide dormir en una caja de muñecas para, tras el paso de los años y obviando un par de centímetros, nunca llega a crecer. Darío Cuerda, el vendedor que tanto la mimaba de pequeña, cuando años más tarde la vuelve a encontrar, cree hablar con su hija: «¿También te llamas Icera? Es natural. Los hijos se llaman como los padres —dijo el jefe de la sección muñecas pensando *me obsesiona la vejez: hasta los niños parecen viejos*. (Aprovechando pronunciar mal las palabras mientras pensaba.)» (LI: 425). La madre de Icera sí ha envejecido y, hasta cierto punto, podríamos considerar que la niña también. Su deseo era el de que su cuerpo no creciera físicamente (parecer siempre una niña), pero, aunque ha podido conservar su estatura, ya tiene cuarenta años: «Tal vez esa escena formaba parte de la propaganda de la casa, pensó Cuerda con orgullo y, mientras sonreía, olvidó sus arrugas y las de la niñita, deslumbrado por la luz de relámpago que los iluminó» (LI: 426). Icera, que se enfadaba cuando los demás le decían «¡Cómo has crecido!» (LI: 424), se encerró en una caja que bloqueó su desarrollo. Lo más singular del cuento son las «arrugas» y el aspecto de «niño anciano» que destaca Darío Cuerda, ya que, en el fondo, el tiempo ha ido carcomiendo el menudo cuerpo de Icera. Por mucho que quisiera

emular a las muñecas, solo logró mantener su tamaño, encerrando una mujer mayor en el cuerpo de una niña de cinco años.

En «Ulises», casi lo contrario que en «Icera», las tías del protagonista devoran la juventud del muchacho. Por más que tenga seis años, uno diría que es mayor: «Tenía seis años, uno menos que yo, pero parecía mucho mayor; la cara cubierta de arrugas (tal vez porque hacía muecas), dos o tres canas, los ojos hinchados, dos muelas postizas y anteojos para leer, lo convertían en un viejo» (*DN*: 32). Empieza una pequeña batalla contra sus tías y, cuando él rejuvenece, ellas envejecen. Este momento de desunión y oposición aparece en otros relatos de la autora como «El progreso de la ciencia», donde también se busca un remedio para recuperar la juventud de un monarca. Los parecidos con «Ulises» son notables: si en ese cuento cuando Ulises rejuvenece las tías recuperan el aspecto de su edad (y viceversa); cuando el rey se vuelve joven, los vasallos son ciegos. Es un proceso que, como un péndulo, irá moviéndose constantemente de un lado a otro y no permitirá que sus extremos puedan tocarse: las tías y Ulises no podrán ser jóvenes a la vez, como tampoco los siervos lograrán ver a su señor rejuvenecido. Así, frente a la aparente linealidad que hay en muchos de los cuentos de Ocampo, en otros aparece una estructura cambiante que desborda aquello que aceptaríamos. Esta transformación provoca a menudo un encuentro con lo fantástico, como bien prueban la petición de Icera o los filtros que prepara Madame Saporiti.

Hay, también, una inversión contra las estructuras dominantes, capaces de contarnos una historia hacia atrás. Si en «El castigo» era la forma de presentar los recuerdos la que subvertía el paso del tiempo, en «Cartas confidenciales» Tomi vivirá al revés de los demás humanos: «Era mayor que vos y después fuiste mayor que él» (*DN*: 31). Año a año, Tomi rejuvenece hasta desaparecer de la mirada de Paula y Prilidiana. Es de suponer que, al vivir de este modo, su desaparición se corresponda con la muerte; el equivalente a su nacimiento. Pasa de las arrugas a los juegos más despreocupados:

Y así llego a la pubertad, cuando mamá se casó y se enamoró platónicamente de él, y a la adolescencia, cuando la belleza de su rostro impresionó tanto a una princesa, que enloqueció por no poder besarlo; y a la niñez, cuando los juguetes electrónicos llenaron su cuarto y las figuritas espaciales adornaron los espejos de su armario; y a la edad insaciable y delirante de las mamaderas, cuando el hombre es como un enfermo

pequeño, que no se maneja solo, porque es un niño arrugado, de pocos meses (*DN*: 29).

La edad es inconstante. Son los mismos individuos quienes se resisten a seguir la evolución que el lector podría esperar y no tienen ningún reparo en alterar el significado que puede tener el tiempo, construyendo en sus carnes imágenes grotescas al deformar su naturaleza, degradarse a sí mismos al convertirse en ‘niños ancianos’ o utilizar el tiempo como castigo. En «Keif», Fedora quiere «cambiar de vida» (*DN*: 149). Como que cree en la transmigración de las almas, está dispuesta a suicidarse, pero la mayor de sus preocupaciones es con quien dejar al tigre que vive con ella. Cuando al final lo hace, la narradora hereda la casa y se encarga de cuidar a la bestia, pero, cuatro años más tarde, llega un circo que le pide comprar el animal para su hija: «Queremos que sea domadora: lo tiene en la sangre» (*DN*: 154), dice el padre. La historia se construye de tal modo que presenta a la niña como una reencarnación de Fedora (conoce el nombre del animal, repite una de las frases que decía en su vida anterior y el tigre está encantado con ella). Como en los cuentos anteriores en los que se juega con la edad de los personajes y su apariencia, suponemos la pervivencia de algunos rasgos de Fedora en la muchacha:

—En mi próxima reencarnación seré tal vez una amazona. Ningún Teseo ni Aquiles me vencerá.

—¿Irás entonces en busca del pasado? —le dije en broma.

—Una amazona de circo —prosiguió—, o domadora; tal vez prefiera esto último. Es mi vocación. Saludaré al público después de poner mi cabeza dentro de la boca de un león. Pienso siempre en las diferencias que habrá entre esta y la otra vida. ¡Es tan entretenido! (*DN*: 151).

Es evidente la premeditación y la posibilidad que tiene Fedora de dirigir el destino de su alma (el circo se llama Amazonia y ella «podría ser una célebre amazona» [(*DN*: 154)]) que, a diferencia del cuerpo que se pierde en el mar, sí será inmortal. Según la doctrina platónica, el alma es inmortal y se encuentra dentro de un cuerpo físico perenne que, al fallecer, la libera. Existe antes de nacer y continúa haciéndolo con la muerte del cuerpo físico: aprender no es más que recordar aquello que nuestra alma había olvidado del mundo de las Ideas. Esto permite que tengamos un conocimiento, ciertamente falaz, del mundo sensible y podamos reconocer algunas formas. Fedora, de una manera más o

menos análoga, es capaz de recordar al tigre que había tenido en su vida anterior porque ya lo conocía. Para Platón, como demuestra en el *Fedón* (trad. de 1988), todo está en constante movimiento y el alma no podrá quedarse quieta una vez el cuerpo físico decaiga: «Nosotros no reconocemos esto mismo engañándonos, sino que en realidad se da al revivir y los vivientes nacen de los muertos y las almas de los muertos perviven [y para las buenas hay algo mejor, y algo peor para las malas]» (72d-e). Esto es fundamental para Silvina Ocampo, pues el alma necesitará un nuevo lugar en el que acomodarse: «Entonces mi alma vagando blandamente buscará un cuerpo para vivir de nuevo. Lo encontrará en un niño o en un animal recién nacido» (*DN*: 150). El concepto del suicidio es de cierto interés para la autora, pero la decisión de Fedora contradice las ideas que defiende Sócrates en el *Fedón*. Al acelerar el proceso de su muerte, atenta contra unas directrices superiores y divinas («no debe uno liberarse a sí mismo ni escapar de ésta [...]. Los humanos, somos una posesión de los dioses» [*Fedón*, 62b]). En líneas generales, no se sigue ciegamente la doctrina platónica, pero, y consideramos que esto es importante, sí se acepta la inmortalidad del alma, su constante flujo y la capacidad que tiene de detallar el conocimiento mediante el recuerdo.

La deliberación y consciencia que tiene Fedora es similar a la de «Morella» de Edgar Allan Poe: «I am dying, yet shall I live [...]. And when my spirit departs shall the child live —thy child and mine, Morella's» (Poe 1984: 236). Esta afirmación es ambivalente, ya que no se ocupa de la consciencia de la reencarnación, sino de que uno pueda recordar a Morella al ver su hija. En consecuencia, el conocimiento que tienen Morella y Fedora no es el mismo, bien que las dos reaparecerán en el cuerpo de una niña (en el caso de Poe, el proceso será gradual). Julio Cortázar, aunque no trate directamente el tema de la reencarnación, sí habla de cierta continuidad vital en «Una flor amarilla»: «Luc no solamente era yo otra vez, sino que iba a ser como yo, como este pobre infeliz que le habla» (1965: 84-865). Justo en el momento en el que alguien muere, nace otro que reproducirá los mismos actos que el anterior. Se trata, digamos, de una cadena circular que, por azares del tiempo, se agrieta. Por lo tanto, la posibilidad del narrador de conocer a Luc no es premeditada, aunque sí es consciente del curso y paralelismo de los distintos eventos. En estas tres historias hay una sucesión de vidas de un mismo individuo, pero el conocimiento que tiene cada uno no es el mismo: Fedora sabe de antemano lo que hará; Morella cree poder vivir en el recuerdo, pero termina desapareciendo de su tumba; y en «Una flor de amarilla» el narrador termina

encontrándose a sí mismo sin haber muerto. La decisión de Fedora, por lo tanto, explora un elemento muy importante en los personajes de Silvina Ocampo: el conocimiento y consciencia que tiene cada uno al tomar una resolución. No se trata tanto de jugar con las estructuras de tiempo (atormentar al marido en caso de Poe y problematizar con su flujo en el caso de Cortázar), sino de buscar el inicio de una etapa vital. Cansada de su existencia anterior, decide ir tras nuevas motivaciones.

Para resumir, consideramos que, a pesar de haber tantos cuentos donde los protagonistas consiguen vencer el paso del tiempo, no hay un anhelo único de regresar al mundo infantil. Aquellos que declaran abiertamente querer la belleza del pasado la recobrarán sin tener que ser niños. Por otro lado, los que sí recuperen la cáscara de la infancia, lo harán como consecuencia de una nueva experiencia vital («Keif») o un miedo irresoluble al futuro («Icera»). Podemos decir que todos aquellos que rejuvenecen no perderán su identidad y, en consecuencia, estarán buscando algo que no es la inocencia infantil. Cuando esta evocación no se materializa en la alteración del tiempo, el anhelo por el pasado se produce de forma simbólica con recursos como el recuerdo (en «El piano incendiado» se evoca el trágico episodio después de despertarlo al mirar unas fotografías). Hay una clara intención de invertir cualquier lógica anterior y de satisfacción por la constante transgresión (Suárez Hernán 2013: 367), y el tiempo no es una excepción. No podemos aceptar que esté dentro de una estructura cerrada, ya que, constantemente, trascenderá nuestros postulados. El deseo de seguir siendo niño, o volver a serlo, debe entenderse como una consecuencia de buscar un modo de seguir alargando la vida. Lo infantil no tiene por qué ser un codiciado tesoro, pues a veces son los chiquillos quienes tienen que cargar con el verdadero sentido del mundo. En «La raza inextinguible», los más pequeños son los que se encargan del funcionamiento de la sociedad:

Somos los que trabajamos: nuestros padres, un poco por egoísmo, otro poco por darnos el gusto, implantaron esta manera de vivir económica y agradable. Mientras ellos están sentados en sus casas, jugando a los naipes, tocando música, leyendo o conversando, amando, odiando (pues son apasionados), nosotros jugamos a edificar, a limpiar, a hacer trabajos de carpintería, a cosechar, a vender (*LF*: 305).

La estructura del tiempo es variable. Muchos cuentos refieren a eventos en el pasado y explotan los recuerdos para, después, entender el porqué de lo que acontece. El episodio

con el que se cierra «La inauguración del monumento» puede entenderse gracias a que Domingo Alopex ha rememorado lo que sucedió años atrás y, por extensión, da sentido a la venganza del ya muerto general Drangulsus. Cuando no es así y el relato se limita a narrar un evento pasado, puede producirse un hecho notable: la aceptación de un evento ensordecedor como algo natural. Es lo que ocurre en «Voz en el teléfono», pero también en «La oración» (la diferencia con el cuento anterior es que aquí se busca una suerte de afirmación): una mujer que no quiere a su marido reza para ser recompensada con su muerte. Ella se define como inocente, pero su perfil es totalmente oscuro. En medio de sus súplicas, va insertando episodios de su historia más o menos reciente, explicando cómo utilizó a un niño para envenenar a su marido (al igual que en «El vástago», se aprovecha la supuesta maldad del infante para vengarse). Casi como si quisiera expiarse, se excluye de este episodio y dice no tener nada que ver con la aflicción de su esposo, pero dispone las cosas de tal modo que Claudio sepa qué debe hacer para matarlo: «Para tranquilizarlo, en los momentos en que está en casa, cierro el botiquín con llave. Luego vuelvo a abrirlo» (*LF*: 287). La mujer decide acogerlo después de descubrir su perfil diabólico y, una de las primeras cosas que hace, es mostrarle el contenido de su botiquín: le dice que hay un frasco con una etiqueta roja que pone «veneno». O lo que es lo mismo: lo dispone todo para que el niño envenene al marido y luego pretende desvincularse de la acción (como tantos otros narradores de Ocampo, no es fiable).

El presente, para Silvina Ocampo, es el espacio desde donde podemos dibujar hechos fantasmagóricos (se narran sucesos sorprendentes con total impunidad en el momento en el que se cuentan) o desde el que se anticipan elementos que todavía están por suceder (la insistencia en los profetas y personajes parecidos). Todas estas imágenes tienen connotaciones claramente fantásticas (las múltiples lecturas para entender la realidad que nos comprende) y es difícil encontrar un cuento cuyo contenido se desarrolle en la inmediatez de la historia, ya que la gran mayoría necesitan constantes acotaciones de los diversos planos temporales. Por eso, incluso cuando se refiere a un hecho cuya incidencia es palpable en el presente, acostumbrará a insertar episodios de otros marcos y con evidentes vínculos con el desarrollo actual. La vuelta al pasado sirve, en conclusión, para despertar hechos terribles que permanecían ocultos y esquivar el paso del tiempo. Finalmente, como se ha podido notar, cuando un personaje trastea con la edad, lo hará de forma muy irónica. Ni Ulises ni Icera son niños o adultos: de

algún modo, se han convertido en híbridos difíciles de distinguir. Por eso, teniendo un tiempo que no es lineal y que suma distintas capas a una imagen ya existente, se desarrollarán situaciones grotescas en tanto que comunión de extremos de una forma hiperbolizada (o, en el caso de los ya mencionados Ulises e Icera, por proximidad a la hibridez temporal). Como ya se intuye, lo fantástico tendrá un rol protagónico. Veamos cómo.

4.2. *Lo fantástico y lo grotesco*

En nuestra definición de grotesco, hemos sugerido que uno de sus rasgos constitutivos era lo sobrenatural cuando actuaba como elemento auxiliar. Su participación permite una transgresión que va más allá de la literatura fantástica. De hecho, según acabamos de ver en las páginas anteriores, es algo que se aprecia analizando los juegos temporales de Silvina Ocampo. Muchas regresiones o manipulaciones del flujo temporal, además de concluir en criaturas singulares, utilizan lo imposible como herramienta para desvincularse de la realidad (Ulises e Icera son mayores y pequeños a la vez, en «El castigo» y «Cartas confidenciales» los protagonistas rejuvenecen en lugar de envejecer...). Klingenberg ha hablado, creemos que con acierto, de la dificultad de separar lo fantástico del grotesco en las narraciones de Silvina Ocampo: «The merging of the fantastic and the grotesque in Ocampo's work is one of the most intriguing aspects of her fiction» [Klingenberg 1987: 74]¹⁸¹. Lo cierto es que son dos discursos que se enfrentan a una valorización de la realidad, si bien uno utilizará elementos transgresores en su funcionamiento gnoseológico (lo fantástico) y el otro romperá con la percepción de la ley, la moral o lo considerado socialmente como normal (lo grotesco). Muchas de las narraciones de Silvina Ocampo admiten el fenómeno sobrenatural o imposible, construido en la misma realidad y con el que cabe entender que lo fantástico

¹⁸¹ Según prosigue Klingenberg, es posible diferenciar ambas etiquetas, si nos atenemos a estas declaraciones, por el componente errático que las caracteriza: mientras lo fantástico apunta a la estampida de nuestra realidad, lo grotesco propondrá un escenario para recrearse en la incapacidad que tenemos para reaccionar. Reconocemos la necesidad expresiva que reclama apartarnos todavía más de nuestra realidad y su habilidad para destruir las barreras de lo que consideramos propio: «If the fantastic suggests the supernatural, the grotesque is more closely allied to the uncanny, the process whereby the author 'makes strange' the everyday elements of common life without crossing the boundary into the magical» (Klingenberg 1999: 39)».

quedará codificado en ese lugar¹⁸². Será allí, también, donde podrá convivir con el espectro grotesco, capaz de violar toda pretensión de normalidad: se vulnerarán los códigos que creíamos imperantes y se atentará contra nuestros dominios. Mismamente, este tipo de historias nos revelarán un funcionamiento irracional de lo que aceptábamos: una infracción que, sea o no fantástica, sí utiliza recursos similares para, también, desnaturalizar la cotidianidad. Para Silvina Ocampo, la irrealidad de nuestra realidad se construirá conforme a la singularidad de lo sucedido y se supeditará a un segundo plano la importancia de lo sobrenatural. No se trata tanto de que haya sibilas o extrañas transformaciones, sino del uso que hagan de sus poderes. Según hemos visto en el apartado anterior, existe una fuerte oposición entre la infancia y los mayores (por no hablar de aquellas figuras grotescas donde los protagonistas eran niños y adultos a la vez). No nos debe sorprender, entonces, que en esta suerte de combate se utilicen todos los recursos posibles para vencer al otro. Es en este sentido que lo sobrenatural permitirá, muchas veces, la afrenta grotesca.

Uno de los principales rasgos fantásticos de Silvina Ocampo, acabamos de decirlo, es la naturalización de lo sobrenatural. Uno de los ejemplos que proponía Klingenberg para explicar esta situación es «El siniestro del Ecuador», un cuento en el que una familia, y en especial los niños, reaccionan con naturalidad cuando su camarero les informa de que murió. A Klingenberg (1984: 51) le parece grotesca la actitud de los niños porque se encariñan con esta situación y juegan con la posibilidad de que Isidro Ebers no esté vivo:

—Tiene cara de muerto —dijo mi hermano, mirando para el lado donde había desaparecido el mozo—. Vamos a preguntarle si es cierto que ha muerto o si es una calumnia (*LI*: 379).

Klingenberg se da cuenta de que hay un testimonio de lo fantástico que, en vez de producir miedo, despierta humor y burla (1984: 51). Posiblemente se equivoca al considerar la lectura unívoca del relato —Isidro Ebers podría ser un farsante y, quizás por eso, la familia reacciona con tanta tranquilidad—, pero es interesante que amplíe tan notablemente el número de cuentos lindantes entre grotesco y fantástico. Más preciso es

¹⁸² «En los cuentos de Julio Cortázar lo insólito irrumpe bruscamente en lo cotidiano; mientras que en las narraciones de Silvina Ocampo lo excepcional o lo extraño nace de lo cotidiano, emana de la realidad creada o descrita en las historias» (Suárez Hernán 2009: 263). Son las mismas conclusiones que encuentra Noemí Ulla (1997a): «Rara vez los hechos fantásticos se apartan del espacio cotidiano» (26).

el análisis de la misma historia en *Fantasies of the Feminine* (1999), donde sostiene que el hecho de que la historia esté narrada por uno de los niños permite el humor y el auge de una fuerza que desestabiliza el *statu quo* (63). De este modo, el desorden para discriminar fantástico y grotesco es notable. Es por eso por lo que, en este apartado, hemos decidido, en primer lugar, estudiar el motivo del doble en la obra de Silvina Ocampo analizando únicamente la transgresión fantástica para ver cómo se relaciona con la realidad. Después, una vez hayamos comprendido cómo se desarrolla lo fantástico en su literatura, intentaremos ver su intervención en aquellos relatos que introducen la variable de lo grotesco. Para ello, hemos elegido un nexo común entre los relatos fantásticos y grotescos: la dualidad. El motivo del doble, como veremos a continuación, es uno de los recursos clásicos de lo fantástico; mientras que la hibridación de elementos excluyentes (o el diálogo de contrarios) es una característica básica de lo grotesco.

4.2.1. El doble como ejemplo de la transgresión fantástica

El discurso fantástico, ahora desligándolo del puramente grotesco, es muy importante en Silvina Ocampo¹⁸³. Una de las imágenes más recurrentes en sus cuentos es el doble,

¹⁸³ Resumimos en cinco los ítems fantásticos más presentes en su obra: el doble (o la dualidad), el tiempo, los espejos, las transformaciones y el sueño. En lo que ocupa a los espejos, a menudo intervienen en los relatos de forma directa, pero son siempre los sujetos los que los utilizan para producir este extrañamiento de la realidad. Como dice Umberto Eco (1985), los espejos no son signos, sino que ‘imitan’ todo aquello que pasa delante de ellos (28). Dado que en los cuentos de Silvina Ocampo no hay ‘espejos mágicos’, podemos afirmar que será siempre el espectador quien provoque una alteración en la percepción de su superficie («La cabeza pegada al vidrio»). Klingenberg notaba que los espejos ocampianos son más bien ‘psicológicos’ (Klingenberg 1994: 271), cosa que nos redirige directamente a «Cornelia frente al espejo». En ocasiones el espejo sirve como inversión en la narración, lo cual lo aproxima a la imagen del tiempo, extensamente estudiado por Annick Mangin (1996). Como ya vimos, hay una preocupación constante entre pasado y futuro («La escalera» o «Viaje olvidado»). Lo fantástico, en conexión con el tiempo, acostumbrará a aparecer al romper con la linealidad cronológica y dislocar, por ejemplo, el tiempo narrativo («El castigo»). En tercer lugar, y en una primera lectura, podría parecer que los sueños son estrictamente borgianos («El sillón de nieve» y «El sur», «El Arrepentido» y «Las ruinas circulares», «Amada en el amado»/«Los sueños de Leopoldina» y «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»/«La flor de Coleridge» o «La lección de dibujo» y «El Otro»). Cuando no es así, sirven para hablar de la dificultad de entender qué ha ocurrido («La inauguración del monumento») o para construir un mundo de ensoñación («El pasaporte perdido»). Siempre, claro, con un diálogo directo entre sueño y vigilia que facilita su comunicación («Soñadora compulsiva»). Finalmente, la transformación es el último de los grandes temas fantásticos en el Silvina Ocampo. Si bien ya aparece en *Viaje olvidado* (1937), tomará gran importancia después de *La furia* (1959). Traerá títulos como «Sábanas de tierra» (un jardinero pasa a ser una planta), «Isis» (una niña se transforma en un mono) o «El automóvil» (una mujer se convierte en coche). Hay un sinnúmero de posibilidades de metamorfosis, como podemos ver en los relatos donde el tiempo («Icera» y «Ulises») y los objetos («La sogá» y «El sombrero metamórfico») sufren, o provocan, cambios considerables.

cuya teoría, tal y como apuntan Rebeca Martín López (2006) y Eduard Vilella (2007), es numerosa y, en algunos casos, quizás hasta confusa. Sin embargo, creemos que es posible distinguir unos puntos básicos para poder ver, aunque no sea en toda su envergadura, el uso que le da Ocampo. Históricamente, es una imagen muy unida al universo fantástico (el *Doppelgänger* alemán y el romanticismo) y que se ha presentado con multitud de formas: en *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886), Stevenson nos habla de una personalidad escindida; Italo Calvino, en *El vizconde demediado* (1952), narra cómo una bala de cañón divide en dos a un vizconde y cada mitad desarrolla una personalidad distinta; en «William Wilson» (1839) de Edgar Allan Poe, interviene un sujeto con excesivos parecidos con el narrador y que aparecerá siempre que este intente llevar a cabo alguna de sus tretas. El doble, de este modo, acostumbra a poner en evidencia la relación entre dos individuos y la dificultad para identificarlos, manifestando así un problema con gran recorrido filosófico: «¿Quién soy yo?». ¿El otro es yo o es una persona distinta? Ya Martín López nos adelanta que la plasmación del doble en la literatura pone en jaque la relación entre individuo e identidad (2006: 17). Encontrarse con el doble de uno mismo nos aterra porque dejamos de saber quiénes somos, manifestándose la fragilidad del sujeto en el proceso de autoconocimiento (Vilella 2007: 15). Eduard Vilella (2007) analiza algunas obras que tratan el doble, habla del *Doppelgänger* y otros conceptos, sitúa al lector dentro de los estudios teóricos y nos da la siguiente definición:

Diríem doble, així, al personatge que encara l'experiència, profundament sentida, d'una continuïtat o semblança, sigui psíquica o física, *latent* o *manifesta*, *extraordinària* entre dos personatges (d'on s'explica l'*afinitat* que arriba a semblar paradoxal, trobant-se com es troba fins i tot de vegades tenyida d'agressivitat), per la qual es tematitzen els límits de la relació identitat-diferència, en el ressò d'un lligam íntim i problematitzador amb les profunditats de l'existència de l'individu (Viella 2007: 169).

No es un camino muy distinto al que propone Rebeca Martín López. Para ella, el doble requiere de la presencia de dos variaciones del mismo personaje y de su propia observación (2006: 18). Vilella y Martín hablan de una especie de vínculo entre dos sujetos que, por su relación, impiden que podamos diferenciar con facilidad uno u otro. Es difícil establecer la identidad de uno: ha aparecido un ser con demasiadas similitudes y no lo podemos ignorar. Hay, en consecuencia, un conflicto que emerge y que

imposibilita a uno identificarse a sí mismo por la irrupción de esta imagen (Martín López 2006: 18). Martín López también destaca «tres variantes» que pueden encontrarse en el desarrollo del doble:

En la primera, el mismo individuo existe en dos o más mundos alternos (dimensiones temporales y/o espaciales distintas) que generalmente acaban fundiéndose [...]. En la segunda variante, dos individuos con identidades distintas, pero homomórficos en sus atributos sociales, coexisten en la misma dimensión [...]. En la tercera, el protagonista, por lo general asistente a sus propias exequias, se contempla a sí mismo muerto (Martín López 2006: 18-19).

Son distintos campos de relación entre individuos. Esto nos descubre otra característica básica en el doble: para que se produzca un conflicto, las partes deben encontrarse. En este punto, siguiendo las reflexiones de Martín López, podemos reducir a tres los elementos que necesitamos para tomar en cuenta al doble: coexistencia (dos sujetos que se encuentren), identificación (el parecido) y confrontación (el conflicto por la individualidad; la «relación problemática» de la que habla Martín López [2006: 25]). El enfoque teórico, vemos, tiende a identificar al doble con una imagen que corre el riesgo de excluir otras con las que tradicionalmente se le ha asociado. A veces, de hecho, descartando recursos que pasan a ser limítrofes o vecinos cercanos: sosias, gemelos, reflejos... Son casos donde, aunque no tiene por qué aparecer el *Doppelgänger*, los personajes pueden confundirse entre ellos. El doble, entendemos, es el encuentro entre dos sujetos que son, o corren el riesgo de ser, dos versiones de la misma persona. En nuestro estudio, dado que ahora nos interesa ver la proyección fantástica de la dualidad y no tanto sus detalles teóricos, aparecerán englobados dentro de esta idea de doble algunas de sus variantes (aquello que es para Vilella, quizás, *l'implicit* del doble): sean cuales sean las fronteras, queremos ver qué relación se establece con el otro y cómo afecta al individuo. No es necesario, por lo tanto, que aparezca un *Doppelgänger* para asociar a una persona con otra. Justamente, en el universo narrativo de Ocampo conviven ambas percepciones: tanto el doble fantástico como la asociación (a menudo no problemática) de dos sujetos.

«La siesta en el cedro» es uno de los relatos que se incluyen en la lista de cuentos donde Silvina Ocampo utiliza el doble¹⁸⁴. Es cierto que en esta historia aparecen algunas

¹⁸⁴ Véase Suárez Hernán (2009: 290) y Ulla (1992: 114).

duplicidades, pero son escasas y poco significativas. Es más importante cómo la familia de Cecilia recibe la muerte de la niña que la posible confusión, que jamás llega a producirse, entre las dos amigas. La imagen del doble tampoco aparece en la relación entre Ester y Cecilia, mellizas: «Ester era lo único que quedaba de ella, habían nacido juntas pero no se parecían nada» (VO: 45). Los gemelos, si bien los destacamos como limítrofes, en este caso no desarrollan la dualidad, ya que ni hay similitud ni se insiste en la posibilidad de que las hermanas estén unidas de alguna forma concreta. Es cierto que Ester representa parte de lo que era Cecilia, pero en el desarrollo del cuento es algo, en una primera lectura, secundario. La relación entre las niñas (ya sea en la pareja Cecilia-Elena o Cecilia-Ester), por mucho que recree algunas dualidades, no trata directamente el tema del doble. Como hemos anunciado, es necesario que se produzca una identificación entre los sujetos.

La oposición de «La siesta en el cedro» reaparece como argumento en otros textos. En «El Remanso», Libia y Cándida, cuando son pequeñas, hacen amistad con la familia por la que trabaja su padre; pero en «Las dos casas de Olivos», donde se toma el mismo punto de partida y se utilizan otras herramientas, hay un mayor contraste entre las dos protagonistas:

Y sucedió que esas dos chicas se hicieron amigas a través de la reja que rodeaba el jardín. “Mi casa es fea”, dijo una. “Tiene diez cuartos en donde no se puede nunca entrar; el jardín no tiene frambuesas y por esa razón mi padre está siempre enojado.” “Mi casa es fea”, dijo la otra. “Es toda de latas, en la orilla del río, donde suben las mareas; en invierno hacemos fogatas para no tener tanto frío.” “¡Qué lindo!” contestó la otra. “En casa no me dejan encender la chimenea.” Y cada una se fue soñando con la casa de la otra (VO: 38).

Como en *El príncipe y el mendigo* (1881) de Mark Twain, las dos chiquillas deciden cambiarse la vida. Una irá a vivir a un hogar lujoso, mientras que la otra lo hará a uno más humilde. Lo irónico, para su desgracia, será que los ángeles guardianes que cuidaban de ellas no se dan cuenta de lo que han hecho y, en lugar de cuidar a su niña, vigilarán, sin saberlo, a la otra. Este engaño es determinante: aunque son físicamente iguales, las niñas han crecido en lugares distintos y no están acostumbradas a las mismas cosas (lo que podría haber sido un pequeño catarro para una, es letal para la otra). Las dos morirán porque los ángeles no saben de qué deben protegerlas, pero

podrán volver a encontrarse en el cielo: «No había casas ni grandes ni pequeñas, ni de lata ni de ladrillos; el cielo era un gran cuarto azul sembrado de frambuesas y de otras frutas» (VO: 40). La muerte, al menos, nos iguala a todos.

A la comunicación entre dos polos que se produce en «La siesta en el cedro», a «Las dos casas de Olivos» hay que sumarle el propósito compartido por las protagonistas (conocer un mundo distinto al suyo) y su similitud física. Esto nos permite profundizar más en su dualidad y nos deja establecer otro tipo de relación: son tan parecidas que es posible confundirlas. Los ángeles no saben qué ha pasado y las niñas, que se parecen tanto la una a la otra, solo tienen que cambiarse la ropa y solucionar otros pormenores: «Tenía los pies más blancos y más chiquitos que su compañera; sus manos eran también más blancas y más lisas [...]; caminó varios días descalza haciendo equilibrio sobre las piedras; ya nada las diferenciaba» (VO: 38). Mientras que no es posible la mutua identificación entre Elena y Cecilia, el parecido en «Las dos casas de Olivos» permite a las protagonistas intercambiar sus roles sin que las descubran: «Nadie se dio cuenta del cambio y ellas, que creían conocer sus casas, empezaban a reconocerlas según los cuentos que se contaban diariamente a través del cerco; hacían descubrimientos que las asombraban» (VO: 39). Pero ¿son dobles? Por muchos parecidos que encontremos entre las muchachas, parecen tener clara su identidad y no se sorprenden por sus similitudes. La confusión, no obstante, recrea una de las máximas del doble: no poder identificar uno u otro sujeto. Sean o no dobles, la confrontación entre las dos —ya sea por oposición o por similitud— nos permite hablar de unos parecidos que exceden la cotidianidad.

Todavía cabe señalar, junto a estas imágenes de duplicaciones, de engaños y de oposiciones; algunos relatos donde el encuentro con el otro produce unas distorsiones eminentemente fantásticas. Para ello, hemos elegido dos cuentos: «La casa de azúcar» y «La lección de dibujo». La primera historia habla de la paulatina transformación de una mujer en otra o, al menos, narra la obsesión del marido y su miedo de que esto pueda estar sucediendo¹⁸⁵. Ya sabemos que los narradores de Ocampo nunca son del todo

¹⁸⁵ Amícola (2003), estudiando este cuento en la tradición gótica (la casa como castillo [222] o la herencia folclórica perceptible en la elección del título que supone una ‘atracción’ hacia un lugar que se terminará descubriendo como perturbador [230]), apuesta por un traslado de la fórmula de lo gótico: lo femenino es capaz de la crueldad y lo masculino siente el horror (235). En «La casa de azúcar», es Daniel quien se inquieta «ante las conductas femeninas» (Amícola 2003: 233); pero, en una novela como *Drácula* (1897), veremos que es que el Conde (lo masculino) quien siembra el horror y que Mina Harker y Lucy Westenra (lo femenino) sus principales víctimas. Recordemos, no obstante, que Lucy es transformada en vampiro y

‘sinceros’ («La oración»), así que la posible transformación podría verse como un trastorno por parte del marido. Teme que Cristina, su mujer, descubra que la casa que han comprado no es de nueva construcción: «Cuando nos comprometimos tuvimos que buscar un departamento nuevo, pues según sus creencias, el destino de los ocupantes anteriores influiría sobre su vida» (LF: 186). Ella es muy supersticiosa y, si se enterara, podría suponer el fin del matrimonio. Por lo tanto, cuando alguien llama a la casa y pregunta por una tal Violeta, el marido se inquieta porque teme que Cristina descubra el engaño.

Poco a poco, empiezan a aparecer personas que confunden a Cristina con Violeta. Ella, gradualmente, va adquiriendo habilidades que no son suyas («Canto con una voz que no es mía [...]. Antes me hubiera afligido, pero ahora me deleita. Soy otra persona, tal vez más feliz que yo» [LF: 191]). Pequeños detalles como la duda por su nombre («¿Te gustaría que me llamara Violeta?» [LF: 189]) alertan al marido. Decide buscar toda la información posible sobre la anterior inquilina y, después de respuestas vagas por parte de los vecinos, consigue entrar en contacto con una profesora de canto:

Los últimos días que la vi [a Violeta], se lamentó amargamente de su suerte. Murió de envidia. Repetía sin cesar: “Alguien me ha robado la vida, pero lo pagará muy caro. No tendré mi vestido de terciopelo, ella lo tendrá; Bruto será de ella; los hombres no se disfrazarán de mujer para entrar en mi casa sino en la de ella; perderé la voz que transmitiré a esa otra garganta indigna; no nos abrazaremos con Daniel en el puente de Constitución, ilusionados con un amor imposible, inclinados como antaño, sobre la baranda de hierro, viendo los trenes alejarse” (LF: 192).

que termina asesinando a niños, con lo que también es una figura capaz de despertar horror; si bien es descrita a partir de una belleza fantasmal. Más que terror, suscita pasión y deseo: «Lucy Westenra, sí, pero tan cambiada... Su dulzura se había transformado en adamantina y despiadada crueldad, y su pureza en voluptuosa lascivia [...]. Eran los ojos de Lucy en forma y color; pero unos ojos de Lucy impuros y rebosantes de fuego infernal, despojados de la pureza y amabilidad que habíamos conocido. En aquel momento, todo lo que quedaba de mi amor se convirtió en odio y desprecio; si hubiera sido necesario asesinarla entonces, podría haberlo hecho con salvaje placer [...]. Cuando Lucy avanzó hacia él [Arthur] con los brazos abiertos y una sonrisa lasciva, él retrocedió y ocultó el rostro entre las manos [...]. Había algo diabólicamente dulce en su tono [...] que resonó en los cerebros de todos nosotros, a pesar de que las palabras estuviesen destinadas a otros» (Stoker 1897: 368-369).

En cualquier caso, sea o no acertada la fórmula de Amícola (ya que queda por ver que lo femenino, en la literatura gótica, no sea capaz de generar horror; tal y como también sucede en la magistral *Carmilla* [1872] de Sheridan Le Fanu), nos interesa su reflexión porque permite ver, de nuevo, una inversión del estereotipo o del tópico comúnmente aceptado (como ocurría con la madre de «El retrato mal hecho», capaz de odiar a sus hijos en lugar de sentir afecto maternal).

Cristina ha podido vivir todos estos episodios al ser confundida con Violeta (aunque no se nos cuente abiertamente, es muy posible que Daniel sea su amante). Son personajes equivalentes y uno se transforma en el otro. Cristina borra su propia identidad de tal modo que, al final, es difícil saber quién es ella o quién es Violeta. ¿Es acaso una copia de la anterior inquilina de la casa que compró con su marido? Violeta parece ser consciente de que hay alguien ocupándose de su vida, pero Cristina no sabe nada de eso y asiste, sin percatarse, a la adopción de su nueva personalidad. Esto la conduce a abandonar a su marido, quien ya la veía como Violeta desde que habló con su antigua profesora. La última frase deja todas las posibilidades abiertas: «Ya no sé quién fue víctima de quién, en esa casa de azúcar que ahora está deshabitada» (LF: 192).

¿Se ha transformado Cristina en Violeta? ¿Cree el marido, obsesionado con la mentira que le contó a su mujer, que esta transformación sea posible? En lo que atañe al doble, hay una identificación entre Cristina y Violeta. Nunca coinciden la una con la otra, pero la adopción de una nueva personalidad y la consciencia que tiene el marido nos emplazan a la imagen del doble. Violeta quería una venganza por la suplantación, así que no es descabellado considerar la llegada de su espíritu dentro del cuerpo de Cristina. La idea del alma y el espíritu reaparece en «Keif» o «El fantasma», pero en «La casa de azúcar» permite que dos seres vivan en un mismo cuerpo.

En «La lección de dibujo», en un contexto casi onírico («Estaba durmiendo cuando oí un ruido insólito en la sala» [YAS: 187]), se produce el encuentro entre una mujer y su 'yo' de niña. Es posible entrever un contenido autobiográfico, ya sea por el significado que tiene la pintura para la narradora o por el anagrama que se puede construir con su seudónimo (Ani Vlis/Silvina). La pequeña le reprocha a la mayor que haya olvidado cómo se dibuja y decide enfrentarse a ella, adoptando una actitud de superioridad: «It is the child who predominates over the adult» (Mackintosh 2003: 76). Las similitudes de esta historia con «El Otro» de Borges son varias. En ambos casos se produce el encuentro de un mismo personaje con un 'yo' suyo en otro momento de su vida, pero la explicación no será la misma. Para Borges, «el encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el encuentro» (1975: 14)¹⁸⁶. En «La lección de dibujo» no existe este círculo de encuentros, sino que se proyecta un 'yo' infantil para criticar el trabajo

¹⁸⁶«Al fin y al cabo, al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma. Es lo que nos está pasando ahora, salvo que somos dos» (Borges 1975: 14).

artístico. La sorpresa, eso sí, sigue siendo mayúscula: «Que pronunciara el nombre de Miss Edwards y luego todo lo demás que dijo, revelaba su identidad, pero que nuestros pies se parecieran, me golpeó contra la vida real con violencia» (YAS: 192).

«La casa de azúcar» y «La lección de dibujo» muestran, de manera muy visible, la relación problemática entre sujetos y la dificultad de identificar uno u otro, ya que, en ambos casos, estamos hablando de la misma persona. En «La casa de azúcar» ocurre mediante una supuesta suplantación de identidad: lo que en un inicio es la confusión de los demás, se convierte en el interés de Cristina de saber quién y cómo era Violeta. La búsqueda, al final, termina cristalizando en una sustitución. En «La lección de dibujo», la distancia entre niño y adulto es clara, pero, al tratarse de la misma persona, implica que no podemos separarlas con tanta facilidad. Hay una voluntad de influir una en la otra, explicando cómo se debe dibujar y reclamando la libertad infantil para estos trabajos: «Si llegaras a dibujar como yo te enseñé, serías una gran pintora, porque este dibujo parece un cuadro pintado al óleo» (YAS: 190).

El motivo de la dualidad es indispensable para entender estos relatos: Violeta busca venganza y Ani Vlis quiere que su 'yo' mayor redescubra cómo pintar. Cristina no sabía nada de la anterior inquilina y la narradora de «La lección de dibujo» nunca había creído posible encontrarse con su 'yo' infantil. Un personaje turbará a otro e intentará que desarrolle una personalidad que, ya sea porque no es suya o porque ha quedado olvidada, tiene que hacerle replantear su misma individualidad. Cristina dejará de ser la mujer cuyo marido creía que era y el 'yo' mayor de Ani Vlis le hace ver cómo de necesario es que aplique sus lecciones. Las consecuencias que todo esto provoca nos permiten ver una notable diferencia entre los cuentos. Así, mientras Cristina adquiere la personalidad de una persona desconocida, en «La lección de dibujo» la narradora se conocerá a sí misma. Es un ejercicio introspectivo, donde puede dársele voz a todos esos miedos que uno no se atreve a pronunciar. Hablar con uno mismo no es como hablar con un desconocido: uno ya se conoce y sabe de sus miedos, dudas e incertidumbres («Cornelia frente al espejo»).

Estos dos cuentos muestran, de forma muy precisa, el uso del doble. Hay una pérdida de identidad, ya sea por la invasión de la antigua inquilina o por el diálogo con uno mismo, y es difícil precisar quién es quién. ¿Dónde termina la identidad o individualidad de un personaje y empieza la de otro? ¿Qué habilidades o decisiones son de Cristina y cuáles

de Violeta? ¿Qué enseñanzas son de la niña y cuáles de la adulta? Las similitudes de cada pareja hacen imposible su correcta delimitación, con lo que los numerosos parecidos entre una y otra provocan que no podamos desvincularlas. El doble, en el caso de «La lección de dibujo», ayuda a la protagonista a conocerse mejor. En «La casa de azúcar», por un lado, obsesiona de forma casi enfermiza al marido; por el otro, permite a Cristina abandonar esta vida y buscar otra. Esté o no invadida por el espíritu de Violeta, su comportamiento demuestra la existencia de esta otra imagen: si no es Violeta, juega a serlo.

El doble fantástico, no obstante, no es una imagen que se reitere excesivamente en la narrativa de Ocampo: muchas de las dualidades que vemos no son fantásticas, pero sí sorprenden por la dificultad de identificar a uno u otro individuo. Cuando sí adquieren ese matiz fantástico, veremos que la alteración de nuestra realidad se construirá en la búsqueda de uno mismo. Sean o no fantásticos los cuentos que conciernen al doble, casi todos ellos tratan el tema del individuo y su propio conocimiento. Aunque no siempre se especule sobre su problema de identidad, sí se insiste en sus notables parecidos, confusiones y reiteraciones. Los personajes, entonces, aparecen en un contexto de problematización de la realidad (dos amantes fundiéndose en uno; unas amigas se cambian la vida, pero no el ángel guardián; los desdoblamientos de Armando Heredia...).

En sentido estricto, la dificultad de entender las motivaciones o impulsos de cada uno de estos personajes es una de las cuestiones con las que se ocupa Ocampo con más interés. La presencia de lo sobrenatural quedará relegada a un segundo plano, a menudo casi casual, y cuya intervención no será tan relevante como las exigencias y actos de los individuos que componen el relato. Este modelo tiene que ver con la búsqueda, infructuosa, que muchos emprenden: conocerse a ellos mismos. Los personajes se miran al espejo intentando reconocerse; utilizan al doble para confundir a los demás y dejar de ser quienes son; se esconden detrás de máscaras para disfrazarse y ser irreconocibles... Pero no siempre lo consiguen. La realidad, sea o no confusa, sí nos demuestra que hay algo más allá que queremos alcanzar: una lucecita que vaga sin rumbo ayudando todo aquel con quien se tropieza («La lucecita»). Después de que un pescador la atrape, se la da a la hija ciega del guardián del faro: «Acercó a los ojos de su hija la lucecita, que resplandeció con todos los colores que había recogido en el mar y en los campos, y su

hija vio por primera vez» (NM: 154). Descubre que aquello que conocía es solo una pequeña parte de algo mucho más grande: «¡Cuántas cosas tiene el mundo! ¿Cómo haré para aprenderlas?» (NM: 154). Una mirada platónica, sin duda, que redibuja el mito de la caverna según se cuenta en la *República* (VII, 514a-518b). Esto es, precisamente, lo que ocurre con Silvina Ocampo: la reconfiguración de la realidad y nuestra dificultad para comprender todo cuanto sucede en ella.

Lo fantástico y lo grotesco son expresiones que muestran la poca estabilidad de nuestro mundo. Mediante muestras de inconsistencia o risas que nos alejan de aquello que ha sucedido, uno intenta poner distancia con los hechos. En la literatura rioplatense han florecido distintas muestras de esta expresión fantástica, siendo el camino capitaneado por Borges y Bioy Casares el que más recorrido y fortuna ha tenido. Ocupados en preocupaciones de orientación casi metafísica, su objetivo fue preguntarse por los límites de nuestro mundo y aquellos hechos que ponían en evidencia nuestra realidad. Frente a eso, otros autores como Julio Cortázar y Silvina Ocampo decidieron explorar cuestiones más cotidianas. Cortázar nos describe una realidad que a menudo no es posible distinguirla de lo fantástico, mientras que Ocampo separará dos mundos que, sin embargo, pueden interpelarse el uno al otro. Esto lo podemos ver de manera muy precisa en la lectura que hacen de «El sur» de Borges: Cortázar, en «La noche boca arriba», confunde la realidad azteca con la del hospital (constantes diálogos entre uno y otro plano: es difícil saber qué es lo soñado); Ocampo, en «El sillón de nieve», utiliza el sueño como un escondite. En las narraciones de la autora argentina, por mucho que exista esta comunicación, el interés no es confundirnos con los límites de nuestra realidad (las preocupaciones, mucho más próximas, manejan la misma realidad y su carácter subversivo). Si Bioy y Borges quieren que reconsideremos nuestro entorno por aquello que ha pasado y por la imposibilidad de conocer por entero el mundo que nos rodea, Ocampo permite esta alteración desde la misma realidad (en términos esquemáticos, podríamos decir que Bioy y Borges tienen una mirada de fuera hacia dentro; mientras que la de Ocampo va del interior al exterior).

Es por esto por lo que sostenemos que lo sobrenatural, incluso en los cuentos fantásticos de Ocampo, no tiene una carga significativa. Las razones pueden deberse al entorno cotidiano donde se descifra, a su naturalización y a la actitud que adoptan los personajes. Sylvia Molloy (1978) hablaba de una «simplicidad inquietante» en los

cuentos de Ocampo; algo perceptible en la elección de los títulos (241), pero que también se deja entrever en la trivialidad del mundo descrito. Lo fantástico ocampiano no es una parábola metafísica que pretenda abrir las interpretaciones hermenéuticas, sino que es una herramienta para dotar el texto de contenido literario (Molloy 1978: 245). No nos inquietamos por su intromisión (por eso hablamos de cotidianidad de lo fantástico), del mismo modo que la distancia existente entre dos individuos con excesivos parecidos no parece vulnerar ninguna norma. Así, habiendo visto cómo lo sobrenatural se acepta o deviene algo común en lo fantástico, queda ver si, en conjunción con otras fuerzas, adopta otro cometido. Si la transgresión o la imposibilidad de lo sobrenatural no acostumbra a ser el marco a partir del cual se detalla la historia, es posible su participación en cuentos cuyo eje pivote alrededor de una risa, como poco, grotesca.

4.2.2. *La naturalización de lo sobrenatural*

Que en los relatos fantásticos de Silvina Ocampo lo sobrenatural (o confrontación con lo imposible) tenga tan poco peso, facilita nuestra comprensión de componente auxiliar en lo grotesco. Si bien entre la crítica de su obra existe cierto consenso en la existencia de lo fantástico y lo grotesco (Klingenberg [1999], Zapata [1997], Suárez Hernán [2009]...), y a pesar de que en diversas ocasiones se ha mencionado la mezcla de ambos, no son comunes los estudios que apuesten por una mirada que integre dicho binomio. Mención aparte merece Carlos Gamerro (2010), quien apuesta por utilizar el concepto de «ficción barroca» para unir autores y obras que, sin ser necesariamente todos fantásticos, son claramente binarios (18). Sin embargo, su análisis termina centrándose, con constantes referencias a textos y a la dicotomía niño-adulto, en la evolución literaria de los libros de Silvina Ocampo. Dicho de otro modo, con el título de «Los tres momentos de Silvina Ocampo», su estudio es parecido al de Noemí Ulla en «Los caminos de *La Furia*»: la evolución de tonos desde *Viaje olvidado* a *La Furia* (ese vaivén que lleva a Ocampo a un intento de asimilación del discurso borgiano en *Autobiografía de Irene* y luego, en *La Furia*, la conjunción de fuerzas al recuperar el tono lúgubre de *Viaje olvidado*). Queda por ver, además, que Silvina Ocampo pueda ser definida como una autora barroca.

Para Mónica Zapata (2005), la característica fundamental del grotesco en Ocampo es la unión de contrarios —ejemplificada en «Informe del cielo y del infierno»— que permite a un objeto cruzar un espacio y llegar a un lugar antagónico (47). Si rescatamos el concepto de «ficción barroca» de Gamerro, en cuya teorización toma los pliegues de Deleuze para definir el barroco (y que también sirvió a Mancini [2003] para describir la escritura de Ocampo, donde las voces y los relatos se transforman, se confunden y se hablan los unos a los otros [42-43]), veremos que es necesaria esta interacción. Es una forma interesante de adentrarnos en las obras de Ocampo, ya que no solo se trata de diálogos entre espacios que se excluyen, sino de la posibilidad de que grotesco y fantástico se encuentren el uno al otro y dialoguen entre ellos. En el caso de Ocampo, más que en las estructuras sociales (que también), donde más fructífera puede ser la «ficción barroca» de Gamerro es, a nuestro juicio, en cómo intente (des)equilibrar estos dos motores. Nuestra intención, sin querer dar cabida a todos los relatos cuyo desarrollo podrían confundir las miradas de grotesco y fantástico, es mostrar algunas historias donde dos realidades distantes se fundan la una en la otra. Por ello hemos decidido estudiar tres manifestaciones que, especialmente las dos últimas, se dan de la mano: el cuerpo, el amor y la transformación. Estas tres imágenes se emparentan directamente con el tema del doble (y la transformación) que hemos trabajado en las páginas anteriores. En el caso del cuerpo, veremos que su (de)construcción provocará situaciones grotescas y que limitarán la comprensión de lo sucedido. En lo que ocupa a los relatos de amor, que son quizás los que mejor mostrarán este vínculo entre lo sobrenatural y lo grotesco, observaremos cómo se construyen cuerpos formados a partir de contrarios.

4.2.2.1. Canibalismo y destrucción

La total confusión entre fantástico y grotesco, en el caso del cuerpo, parece casi exclusivamente reservada a la mención de dos relatos muy concretos: «Malva» y «Celestina». En ambos casos asistimos a un despliegue fastuoso, no solo de imaginación, sino de contrarios y fuerzas excluyentes. Risa y terror se mezclarán y no quedará claro si el temor por estas reacciones corresponde a la presencia de algo sobrenatural o a la reacción impulsiva de las protagonistas. Como hemos visto, lo

fantástico, en términos ocampianos, es un evento sobrenatural cotidiano por el que los individuos no se interrogan. Klingenberg (1999) añadía la variable según la cual, en función de la actitud de los personajes, podíamos hablar de lo grotesco. Esto significa que no solo se naturaliza lo imposible, sino que se da un paso adicional: se juega con la misma contradicción. Una cosa es la ausencia de sorpresa/miedo por un evento imposible; otra cosa distinta, seguimos con Klingenberg, es aceptarlo con sencillez y, a la vez, preguntar en tono de burla por lo sucedido. Uno de los ejemplos que elige es «El siniestro del Ecuador», donde la familia acepta las explicaciones paranormales del camarero, pero son los niños quienes lo describen por su fisonomía de muerto y quienes más insisten en lo sucedido. En el caso de los relatos que nos ocupa, si bien sorprende alguna de estas actitudes, la brecha a nuestra realidad será consecuencia de entenderla como algo terrible. La recepción de lo sobrenatural se corresponderá con la de otros cuentos, pero aquí se acentuará por la acidez con la que se arrastran imágenes ‘negativas’. Veamos cómo.

En «Malva» se remite a un evento brusco y áspero como el canibalismo. Será enfatizado, además, por el hecho de que Malva López, cuando pierde la paciencia, se come su propio cuerpo: «Agachada, recogiendo la última naranja, se comió la rodilla hasta el hueso. Como la vez anterior no brotó sangre, como lo requería el caso» (*DN*: 85). Como ocurre con «La nariz» (1836) de Gólgol, sucede un hecho sobrenatural convertido en habitual que desdibuja el cuerpo del individuo. Sin embargo, la singularidad del autocanibalismo es resaltada en «Malva»: «Cuando pienso en esta historia creo que soñé» (*DN*: 84). La narradora es consciente que la historia de Malva es, como poco, peculiar. Por eso, decide describirla como excéntrica y encerrarla en el mundo de los sueños.

Otro hecho paradójico del relato es la desaparición final del cadáver de Malva en el velatorio. Cuando la narradora levanta el velo, no ve nada: «Nunca sabré si Malva murió, si se destruyó íntegramente a mordiscos, si está encerrada en algún lugar de la ciudad o en selvas de Brasil, donde a veces sueño que se ha perdido, después de huir en un barco» (*DN*: 87). El final truncado permite distintas interpretaciones, tal y como manifiesta la duda de la narradora al no creer que Malva haya devorado todo su cuerpo. El destino del cuerpo, nota Klingenberg (1987: 77), apunta a lo fantástico: ya sea porque ha abandonado el velatorio o se ha consumido a sí misma, hay algo que nos

incomoda. Klingenberg (1987) y Suárez Hernán (2013) destacan que en las últimas líneas del cuento se insinúa una transformación del personaje («No eran improntas de pies humanos [...]. Nada de humanos tenían esos pelos cortos» [DN: 87])¹⁸⁷. El tanteo de la frase final dificulta la comprensión de la historia: «No ha muerto, pensé, y esta sospecha me pareció más horrible que la certidumbre de su muerte» (DN: 88). El cierre es parecido al que tiene lugar en «El chasco» —la desilusión de la narradora porque una persona que creía muerta está viva—, pero aquí, el supuesto sentimiento contradictorio (la pena porque la amiga no haya muerto) cobra sentido si atendemos a la posibilidad de que Malva se haya transformado en una bestia. Malva, en el fondo, no podía vivir atrapada en una sociedad que la devoraba. Necesitaba escapar. Se mordía, en el fondo, como una forma de callar las voces que le pedían la libertad. De este modo, el destino incierto (junto a las posibilidades de degradación de Malva) le parecen, a la narradora, menos deseables que la muerte de su amiga.

La transformación final (o, al menos, las pistas que se dejan para sugerirla) ha provocado que, en muchas ocasiones, el relato solo se estudie por su metamorfosis (Suárez Hernán [2013]). Se obvia, así, el episodio de canibalismo; central, a nuestro juicio, para ejemplificar el rol de lo sobrenatural como punto de apoyo para lo grotesco. La capacidad de deconstruir el cuerpo nos recuerda a Virgilio Piñera y, en especial, a su cuento «La caída». Las diferencias entre estos relatos son cuantiosas, pero en ambos persiste un sujeto pese a la desintegración corporal y hay una generosa descripción en la destitución material. Siguiendo con la lectura de *Cuentos fríos* (1956), Piñera describe en «La carne» un episodio de autocanibalismo. En esta ocasión, sin llegar a ser una reacción nerviosa, es una solución por la falta de carne con la que alimentarse. El desmembramiento de los personajes impide que puedan proseguir con su actividad diaria: los enamorados, sin labios, no pueden besarse; y el juez, sin yemas, no puede firmar actas. En el caso de Piñera hay una consecuencia palmaria por la autofagia, pero no así en «Malva». La protagonista, si bien se alimenta de sí misma, no sufre las consecuencias de ir devorándose más allá de la preocupación de ocultar sus heridas. El segundo mordisco lo cubre con la falda y, más adelante, dejará de asistir a bailes o ponerse trajes de baño «porque no podía exhibir su piel» (DN: 86). Esta sentencia

¹⁸⁷ Si, como dice Klingenberg (1999), se produce la transformación y Malva escapa de las «traps of middle class city life and propriety» (77), su cuento bordea con la sátira (77). Sigue, también Klingenberg, con la respuesta: si bien Kayser la excluye del grotesco, sí incluye la exageración como característica (y aparece, en el cuento, con las descripciones macabras).

permite dos interpretaciones: la primera, que Malva se niegue a mostrar sus heridas a los demás; la segunda, la alusión a la piel indicaría parte del proceso de transformación (animalización) que sufre el personaje. La segunda propuesta uniría fantástico y grotesco en la misma estampa, ya que cabría comprender el ‘cuerpo’ de Malva como una cáscara que, al devorarse, dejaría al descubierto su verdadera identidad de bestia. Es evidente que la autofagia y la transformación guardan relación y que devorar el propio cuerpo es el primer paso para convertirse en animal (una forma grotesca de iniciar el abandono de ‘lo humano’).

La narradora desconoce el destino de Malva López y plantea, a modo de cierre, tres posibilidades: la primera, se ha destruido a sí misma a base de mordiscos; la segunda, se encuentra encerrada en algún lugar de la ciudad; y, la tercera, ha huido a la selva. La primera situación podría negar la transformación, mientras que la segunda y la tercera, por razones distintas, la afirmarían. Encerrada o libre, se proponen dos escenarios donde la bestia pueda vivir. Lo más importante del destino de Malva, y he aquí una de las diferencias con Piñera, es el equilibrio entre fantástico y grotesco. Si se ha comido a ella misma hasta reducirse a nada, el argumento danzará alrededor de un suceso grotesco y sobrenatural (el autocanibalismo); si se produce una transformación, descubriremos dos incidentes sobrenaturales: la transformación y el canibalismo. Más que la metamorfosis, en cualquier caso, aquí tocaría preguntarse por la posibilidad de que esta haya o no ocurrido.

Si bien el autocanibalismo por sí mismo no es sobrenatural, la forma en la que lleva a cabo Malva, por su descripción e imposibilidad, sí lo es: por muchas heridas que tenga, nunca llega a morir (ni siquiera a sangrar). Tampoco se sigue la lógica de la determinación del cuerpo, ya que en el cuento aparece fragmentado (por eso lo comparamos con «La caída» de Piñera) y cada parte que se ingiere no parece conectada con un «todo». Dicho de manera más simple, no hay jerarquía alguna en el orden en el que Malva López se come a sí misma: para seguir alimentándose, realiza movimientos acrobáticos imposibles de lograr por la ausencia de algunas partes de su cuerpo. En consecuencia, no solo se trata de que lo sobrenatural sea auxiliar, sino que se subyuga. Lo primordial es que Malva tenga que autoconsumirse y, para que eso sea posible, es necesario, valga la obviedad, que pueda seguir haciéndolo. Hipotéticamente, si el personaje solo se comiera los dedos de las manos, sin morir por ello, el relato sería

sustancialmente distinto. En ese argumento no intervendría lo sobrenatural que permite, en «Malva», la continuidad de un episodio escabroso. Sin embargo, la exageración hiperbólica de devorar todo el cuerpo provoca la risa por la extravagancia de la situación. Comerse solo unos dedos, siendo un banquete más pequeño, estimula un choque mayor por la posibilidad de que algo así llegara a ocurrir. Sin embargo, creemos que, si bien no dudamos que «Malva» sea un cuento grotesco con el auxilio de lo sobrenatural, el elemento que acentúa el componente cómico (y, quizás, difumina el terrorífico) es la exageración.

«La peluca» es un relato similar a «Malva», bien que los elementos fantásticos sí se alejan del texto. Reinciden el canibalismo y la transformación, aunque, en esta ocasión, no hablaremos de autofagia. Una mujer escribe una carta donde confiesa que sabe que su pareja va a comérsela (posible miedo a la pérdida de la identidad en la relación). Recuerda cómo contactaron con Herminia Langster y cómo su marido se obsesionó con ella y su peluca¹⁸⁸. La narradora no es consciente en qué momento Herminia sufrió los cambios, pero escribe que «comenzó a cambiar de modales» (*LI*: 400):

Miró en las ramas de un árbol, con insistencia, una torcaza. No podía seguir nuestra conversación [...]. Trepó el árbol y trajo la torcaza entre sus manos. Desplumó y mordió bestialmente al pobre pajarito. Fingiste no advertirlo, para no escandalizarme, probablemente.

Comía como los perros, pasando la lengua por el plato; bebía el agua de los grifos o de un tazón, nunca de los vasos. ¡Fue absurdo que un día se nos ocurriera invitarla a cenar con nosotros! (*LI*: 400-401).

La animalización es grotesca porque deja de definir la conciencia única de Herminia. En el nivel textual, que el hombre la convierta en su amante llegaría a implicar una relación sexual dislocada. Poco después huirán y la mujer vinculará dos hechos: la noticia de que una mujer asesinó a un niño para alimentar a sus hijos y un telegrama de su prometido

¹⁸⁸ La obsesión con el pelo, aunque en este cuento suceda con una forma artificial, nos traslada a «Mi amada», donde un hombre se obsesiona por el pelo de la amada y lo prima a la relación que tiene con ella: «¿Cómo podría comprender que yo amé (aparentemente) una parte de ella más que a ella misma?» (*DN*: 98). El marido termina ahogando a la mujer, sin matarla, con su cabellera. Suárez Hernán (2013) lee en el texto un arma de doble filo, ya que la cabellera es aquello que obsesiona al hombre (y le subyuga) pero también el arma con que quiere matarla (y con la que se impone) (372). Klingenberg (1999) acentúa el placer irracional y lo vincula con la metonimia lacaniana (106) y Francomano (1999), en una acertada relectura, traza una relación intertextual paródica con «Porphyria's Lover» de Robert Browning (66). Añade que el nombre de Porfiria reaparece en el cuento «Diario de Porfiria Bernal» (donde Francomano no ve más que una alusión al poema en el nombre del personaje y a alguna referencia victoriana) y en el poema «Del diario de Porfiria» (que se vincula con el poema de Browning).

para que vaya a buscarlo. El hombre le confiesa que se ha comido a Herminia («si ella era un animal, es natural que yo la comiera» [LI: 401]). Tras ello, se casan y ella escribe la carta.

Las lecturas del cuento son múltiples. Podemos ver a Herminia como una proyección de un amor salvaje e irracional frente al miedo que puede suponer el compromiso y la cotidianidad (la amante es, como la peluca de la que se obsesiona, una relación postiza y artificial). Al principio del cuento, lo hacen todo juntos, así que, cuando el hombre encuentra un espacio para él, parece normal que se termine escapando (misma idea, entonces, de él como un animal encerrado). El final nos desvela una alegoría del egoísmo humano en sociedad y su jerarquización («Los hombres se comen los unos a los otros, como los animales» [LI: 401]: «Homo homini lupus»).

Nunca se desvela que haya tenido lugar una transformación, pero, como en «Malva», se van dejando las pistas para dar a entender que ha sido así. La diferencia es que la transformación de Malva es posterior a su autofagia; mientras que la de Herminia parece empezar con el bocado del pájaro (y aquí pensamos en «Pájaros en la boca» de Samanta Schweblin [2017]). Esto implica que la transgresión sobrenatural de Malva no riñe con su transformación, mientras que la de Herminia sí. Sin embargo, huelga subrayar la ambigüedad con la que, en ambos casos (especialmente en «La peluca»), se presenta la metamorfosis. En el caso de Herminia, debemos recordar que hay dos historias que la narradora vincula: el auto policial y el telegrama. Una primera lectura podría indicarnos que Herminia y el hombre han tenido descendencia a la que ella ha alimentado con la carne de otro niño. Sin embargo, la secuencia temporal no cuadra para que haya habido este *modus vivendi*: «durante días vagué por los jardines» (LI: 401) y «al poco tiempo [...] me enteré de un caso de canibalismo en las sierras» (LI: 401). Quizás ambos episodios estén desvinculados, pero lo cierto es que, el futuro marido de la narradora, se comerá el cuerpo de Herminia.

Otro ejemplo de canibalismo, aunque sea en el plano simbólico, aparece en «Celestina». Se nos describe a una mujer que se alimenta de las desgracias ajenas hasta el punto de sanar. Le gustan los accidentes y le agrada que la criminalidad infantil ascienda: por eso, cuando sus compañeras se cansan de ella y solo le cuentan noticias buenas, morirá. El cuento es una buena muestra de cómo pueden convivir lo fantástico (la capacidad de Celestina de ‘rejuvenecer’ y poder sobrevivir a un incendio) y lo grotesco (la

protagonista se alimenta de desgracias y sus compañeras la terminan asesinando entre risas). La presencia de lo sobrenatural, en esta ocasión, no es tan manifiesta como en «Malva». El único momento en el que parece intervenir esta fuerza es cuando se anuncia un incendio en su casa, pero Celestina, agarrándose con fuerza a la desgracia, consigue sobrevivir: «reconfortada con la mala noticia, se salvó del incendio sin una quemadura. Los otros inquilinos de la casa murieron o se salvaron con quemaduras de tercer grado» (LI: 402). Al principio de la historia se describen estas noticias como «tónicos para su cuerpo, deleites para su espíritu» (LI: 420). Obviando la dimensión erótica, sostenemos que, en «Celestina», el personaje es capaz de rejuvenecer gracias al consumo de las desgracias. El argumento cobra fuerza si aludimos a la elección del nombre¹⁸⁹, ya que es evidente el paralelismo con la obra de Fernando de Rojas. Alejandra Pizarnik ya las emparentó:

La criatura de Fernando de Rojas logra enlazarse al placer por la alegría visual y auditiva. *Celestina*, de Silvina Ocampo, desfallece de goce al escuchar (o al leer) desgracias y muertes ajenas. La dueña medieval pacta con el erotismo; la criada moderna, con la muerte» (Pizarnik 1968: 257).

El personaje, recordemos, más que alcahueta, es hechicera (tiene un pacto con Plutón). Quizás tampoco, en esa obra, la presencia mágica o sobrenatural goce de mayor importancia, pero, de nuevo, auxilia y facilita el conflicto (en esa ocasión, el enamoramiento). De este modo, volviendo al cuento de Ocampo, el hecho de que el personaje tenga este carácter sobrenatural (o aparentemente sobrenatural) impide que pueda tener un final trágico como aquellos con los que disfruta: «Ayer, mientras el señor Ismael Rébora, que usted conoce, dormía, con la dosis habitual de somnífero, su nieto, Amílcar, de ocho años de edad, con el cuchillo que utilizaba para sacar punta a los lápices y a las cañas de bambú, le infirió varias heridas mortales» (LI: 420). Ella sobrevive al fuego que acaba con los demás. Por eso, la única forma de acabar con ella es subvertir la forma en la que, hasta ahora, había vivido y gozado: darle buenas noticias («en cuanto a la leucemia, es una historia antigua» [LI: 422]). Es un artificio grotesco en el que se invierte, por dos veces, la estructura dominante. En primer lugar, encontramos un personaje cuyo motivo de felicidad, placer y vida se encuentra arraigado en lo malo.

¹⁸⁹ En «Cielo de claraboyas» ya aparece una Celestina, pero Mancini (2004) resalta la proximidad del nombre, en esa ocasión, con lo 'celestial' (1)

En segundo lugar, esta nueva suerte de Elicia y Areúsa¹⁹⁰ acaban atacando con buenas noticias. Esto es, y de forma esquemática: la buena noticia sirve para destruir (lo cual nos recuerda, como explicó Mónica Zapata [1997] estudiando «Informe del cielo y del infierno», que entre Cielo e Infierno la distancia es casi arbitraria).

Otro aspecto notable del cuento, en esta ocasión sí alejado de lo sobrenatural, concierne a la hipérbole de los episodios explicados: «Nadie se ocupará del hijo, que tiene dos cabezas y una sola oreja [...] Tiene el talón del pie colocado adelante, los dedos en el talón, además de las pestañas dentro de los párpados» (*LI*: 420). Como más grande sea la desgracia, mayor es el placer de Celestina. Por ello, necesita del detalle para disfrutar; y ya vimos, en nuestra aproximación teórica, que el detalle que se centra en episodios truculentos es un rasgo característico de lo grotesco. En consecuencia, sostenemos que, si bien la aparición de lo sobrenatural queda más difuminada que en «Malva», sigue existiendo este componente que da una nueva dimensión al cuento. Si Celestina muriera en el incendio donde sobrevive sin herida alguna, significaría que, como cualquiera otra, podría perecer por un cuchillo en el corazón. Lo sobrenatural ‘bloquea’ esta posibilidad para poder describir el envés ácido con el que atacan las supuestas criadas del personaje.

Donde no hay un evento sobrenatural es en «El lazo». Se narra la relación de dos personajes femeninos que trabajan en un dispensario médico y sus constantes (y mutuos) intentos de desacreditar a la otra (ya sea a través del insulto o cualquier tipo de denigración). Lo que más nos interesa de este cuento, obviando ahora el rol de los personajes femeninos, es el placer que encuentra Valentina Shelder (y sospechamos que también la narradora, dado que siempre la acompaña) por «los espectáculos crueles» (*LI*: 431):

¹⁹⁰ En el cuento, son cuatro las personas que se encargan de darle malas noticias a Celestina: la narradora, Adela, Gertrudis y Ana. Celestina se refiere a ellas como ‘niñas’ («¿qué están complotando, niñas?» [*LI*: 421]), pero, a falta de más datos, falta saber si es una descripción o una forma de infantilización. Tampoco nos queda muy clara la condición social que ocupan los personajes. De Celestina sabemos que «era la persona más importante de la casa. Manejaba la cocina y las llaves de las alacenas». Parece una suerte de criada. Ocupa la posición que ocupe, y sea cual sea la tarea de los otros personajes, las informantes están subordinadas al poder de Celestina. No nos atrevemos a incluirlas como «niñas» que se vengan contra el adulto (Dufays [2016: 81] añade el cuento en una lista de relatos con ‘niños crueles’ y Suárez Hernán [2009: 259] habla de que es una niña quien se revela con la criada de su casa), pero sí queda claro que, como es habitual en este tipo de disposiciones, atacan desde abajo hacia arriba. En términos esquemáticos, el relato nos puede recordar a «El vástago», donde toda una familia tiene que desvirarse por Labuelo. Cuando lo destruyan, la jerarquía no se reestablecerá, sino que el pequeño bebé, el asesino del anterior tirano, ocupará ese rol. Así, el bebé, que jerárquicamente lo situaríamos a cargo de un personaje adulto, dicta y dispone. Es lo mismo en Celestina: la criada, a la que creemos sirvienta, es la persona más importante de la casa y para quien los demás recolectan las noticias.

Un día salimos solas a comprar ropa blanca para el personal del dispensario. A corta distancia de la tienda vimos un automóvil deshecho, que había chocado contra una pared. Valentina quiso mirarlo de cerca. Tuve que acompañarla. Abrió la puerta del automóvil, buscó manchas de sangre. Cuando las encontró quedó satisfecha. Otro día quiso ver el departamento donde una pareja de amantes había muerto asfixiada por un escape de gas del calefón. Para verlo, pedimos permiso al portero, que nos creyó locas. Como un guía, nos mostró el lugar, contándonos la historia macabra (*LI*: 431-432).

De hecho, la narradora terminará apuñalando a Valentina, quien morirá entre risas. Dado que no tiene la capacidad sobrenatural de sanarse a través de la crueldad, puede morir acuchillada (o, recuperando el cuento de «Celestina», en un incendio). Por lo tanto, aquí se da una situación bastante interesante: Valentina puede morir a manos del objeto que le da placer (la crueldad). En cambio, Celestina tiene que morir por aquello que representa lo contrario de su erotismo.

La risa, en el retrato de la muerte, reaparece en otras historias de la cuentista argentina (el constante *leitmotiv* «qué risa» de «Las vestiduras peligrosas»). Zapata (1997) puntualiza que el horror puede manifestarse a través del cadáver, el crimen o los cuerpos rotos; mientras que el humor, que se enfrentará a la burguesía dominante, lo hará con el chiste, la parodia y la sátira (61). Continuará el artículo explorando la ‘inquietante extrañeza’ (*Unheimlich*)¹⁹¹, pero su breve catálogo de temas de horror y humor se corresponden con «Malva» y «Celestina». Las dos protagonistas gozan de un cuerpo que, ya sea por la destrucción de Malva o la mutación constante de Celestina, se transforma. Hemos visto que el cuerpo es indeterminado, que lo sobrenatural facilita la transgresión, que la destitución (ya sea el autocanibalismo o el rejuvenecimiento) se articula mediante la destrucción y que la risa, absurda, es la que compromete una situación terrorífica. Insistimos, como hace constantemente Chao (2010), que el

¹⁹¹ Zapata (1997) describe la importancia del estereotipo —realidad externa que utilizamos sin conocerla— y del *Unheimlich* (Freud) —se resquebraja el orden de lo familiar y no lo podemos explicar— y cómo estos dos aspectos se invierten (61-63). Su tesis es que las fórmulas estereotipadas (pone el ejemplo de dichos y clichés [63]), que abundan en los cuentos de Silvina Ocampo, fácilmente se convierten «en fuente de desconcierto» (63). Permite, además, justificar la presencia de esta realidad: el estereotipo se integra en el relato provocando la extrañeza que la razón no sabrá explicar. Es una de las formas que tiene Ocampo, según Zapata, de transformar la realidad (73). Los clichés y demás admiten la existencia de un universo ambiguo donde habita el desconcierto: se construye una realidad ambigua (entre satírica y siniestra) más ‘sutil y engañosa’ que el horror (73). Estudia cuatro relatos, dando importancia en los dos primeros al doble: «El cuaderno» y «Nosotros». En el primero, un dicho anticipa el hijo que tendrá la narradora (63-65); en el segundo, el tema de los mellizos es evocado en su condición de mito, que equipara al estereotipo (65-66). Los otros dos relatos son «El sótano» (66-69), donde la sucesión de discursos de Fermina dificulta la comprensión de lo sucedido; y «La propiedad» (69-72), donde la criada, estereotipada como modelo de personaje, narra un ambiguo final para el cuento.

grotesco es una imagen que ‘es y no es’. Malva es y no es el cuerpo, tanto el físico — que puede devorar— como la ausencia que, de algún modo, se sigue articulando (la continuidad del vacío observada en tanto que, si bien se devora a sí misma, de algún modo continúa existiendo). En el caso de Celestina, el cambio no se explica, sino que se intuye. Es reveladora la cita de «eran tónicos para su cuerpo» (*LI*: 420), ya que el verbo elegido afirma un suceso y no lo supone o alegoriza. Le da vigor, fuerza: del blanco pálido en su cara, se sonroja al oír desastres. Concluimos, entonces, que el canibalismo ocampiano pone en diálogo relatos grotescos cuya estampa final se reproduce gracias a que lo sobrenatural participa en la descripción. No son historias fantásticas, ya que el humor ‘traslada’ el terror fantástico a otro terreno. Utiliza, eso sí, algunos de sus recursos para acentuar la dualidad grotesca (la indeterminación, la transformación, los vasos comunicantes entre elementos dispares, lo imposible...).

Podríamos añadir otros relatos como ejemplos de equilibrio y confusión de grotesco y fantástico, pero, seguramente, no todos tendrían la misma carga que «Malva» y «Celestina». «La cara en la palma» sin ser, en esencia, el mismo tipo de historia, puede participar en este grupo. El argumento es, aparentemente, sencillo: la narradora, a través de una carta, revela a Aurelio que tiene una cara en la palma de su mano. Siempre utiliza un guante, pero no especifica si es por temor a las miradas de terceros o si es por su propia situación. Dice que todavía no se ha acostumbrado a su palma, a pesar de que la acompaña desde su nacimiento. La desnaturalización de su cuerpo, así como el deseo de amputarse ella misma la mano, puede estar vinculado con lo abyecto. La narradora tiene que hacer una elección: ella misma (mantener la palma en la mano) o Aurelio (cortarse la mano). Resulta que, esa casi parte autónoma de sí misma, odia a su amante. Es curioso darse cuenta de que, como «Malva», la rotura de la realidad tiene que ocultarse: Malva utiliza guantes para que nadie vea que le faltan unos dedos, mientras que la narradora de «La cara en la palma» los utiliza para esconder esta segunda identidad. Es como si los personajes de Ocampo temieran la mirada ajena sobre ellos mismos (y eso es algo extraño, porque una de las cualidades de sus personajes son el proceso de autoconocimiento en función de cómo se relacionen con los demás). Por eso, los guantes, al esconder de la mirada ajena una imperfección, deberían ser considerados como unas máscaras; un recurso clásico del carnaval que analizaremos más adelante.

Ya para acabar, huelga preguntarse si la intervención de lo sobrenatural en lo grotesco puede considerarse como fantástica. A nuestro juicio, creemos que no (ya Roas [2011] los excluye al presentarlas como formas pseudofantásticas), con lo que preferimos hablar de relatos grotescos con participación de lo sobrenatural. En el caso de Silvina Ocampo, el miedo y horror son consecuencia de la brutalidad del grotesco y no de la existencia de lo imposible. Sin embargo, y aunque parezca irónico, lo imposible sí aparece y facilita el desarrollo de la estética negativa. Degrada y limita para que haya unas normas que el grotesco pueda ultrapasar. Lo más correcto será hablar de lo sobrenatural como herramienta accesoria que exagera el marco de normalidad para que el efecto grotesco sea más potente (Celestina siendo capaz de sobrevivir a las llamas). Esto también se aprecia perfectamente en aquellos relatos que, como veremos ahora, muestran dos naturalezas distintas en un único cuerpo.

4.2.2.2. Hibridación y comunión en algunos relatos de amor

En el punto anterior hemos visto que lo grotesco no duda en emplear contenidos sobrenaturales para acentuar su disposición. Cuando ocurre, lo sobrenatural termina difuminándose y siendo un complemento para adivinar, y exagerar, el funcionamiento macabro. En los casos que hemos destacado hay una fusión de planos: el autocanibalismo es posible porque Malva no muere al devorarse y Celestina puede sentir el placer erótico de lo desastroso porque estas noticias nutren su cuerpo. Sin uno de los dos elementos, el relato sería muy distinto. También vimos que en «Malva» tenía lugar una transformación y, si bien hemos comentado que la transgresión que supone es distinta a la de la autofagia, ha hecho que nos preguntemos por el valor que tienen estas imágenes. Si Chao (2010: 8-11), partiendo de Bajtún, destacaba que lo grotesco era la imagen inacabada en constante construcción (el *Apolo y Dafne* de Bernini), vale la pena preguntarse por procesos similares en los textos de la autora argentina. Parecidos a los grotescos renacentistas, nos disponemos a descifrar los contenidos híbridos que habitan en sus textos. Para ello, hemos decidido adentrarnos en aquellos cuentos donde dos seres distintos anidan en un único cuerpo (siendo este el esquema de muchos textos ‘amorosos’). Si antes hemos estudiado el doble, ahora tiene sentido que nos acerquemos a la dualidad, quizás no fantástica, pero sí grotesca.

El proceso guarda notables parecidos con el elemento de la transformación, ya que, en rigor, la unión/fusión de dos seres no dejará de ser una metamorfosis. Suárez Hernán veía en las transformaciones un modo de entender al individuo como un ser plural (2009: 287). El vínculo con el tema del doble no se nos escapa, pero aquí queremos analizar la disposición grotesca en tanto que integración de dos identidades. Uno de los casos más lúgubres es el de «La sogá», cuyo final ya vimos que se modificó en *La naranja maravillosa* (1977). La transformación de algo familiar en un elemento horrible por su similitud física (cuerda-serpiente) es siniestra. El narrador llama a Prímula, indistintamente, sogá y serpiente. Es las dos cosas a la vez, o tal vez ninguna de ellas. Toñito se encuentra solo. Los macabros juegos previos al descubrimiento de la sogá delatan que busca ser observado y que quiere que alguien se preocupe por él: «A Antoñito López le gustaban los juegos peligrosos: subir por la escalera de mano del tanque de agua, tirarse por el tragaluz del techo de la casa, encender papeles en la chimenea» (*DN*: 65). Lo más interesante del cuento es que la transformación en serpiente, que aparentemente resulta evidente, podría no ser tal. Es común que Silvina Ocampo mencione animales para describir cualidades o comportamientos de muchos personajes, así que no nos sorprendería que la cuerda, en verdad, no fuera más que una sogá animalizada por el narrador. La progresiva transformación de la sogá, más que por la intervención de lo sobrenatural, sería por deshilacharse. No hay arrepentimiento final de Toñito. Él, compartiendo la curiosidad de los demás por el enorme sol, no aparta la mirada del astro. Quizás no vea llegar la sogá. Quizás por eso, con la mirada perdida, muera. De este modo, proponemos una lectura del cuento donde la cuerda no dejaría de ser una sogá pero que, por el desarrollo terrible del texto, es necesario dotarlo de un contenido mágico para ‘suavizar’ la explicación. La transformación de la cuerda no queda descartada y, de ser así, dado que sería dos cosas a la vez, tampoco se aleja de la indefinición de dos órdenes naturales distintos.

Del mismo modo, hay diversos cuentos de Ocampo donde se unen distintos órdenes naturales, pero no siempre es sencillo distinguirlos del fantástico. «Hombres animales enredaderas» y «Sábanas de tierra» son buenos ejemplos de ello. Los dos concluyen con un sujeto ‘apresado’ por la naturaleza y vencido por las plantas. No queda claro, en ninguno de los dos casos, si lo que tiene lugar es una transformación o si, en otro orden de cosas, deberíamos hablar de un ser híbrido (es planta y hombre a la vez). Es posible que en «Hombres animales enredaderas» sí exista esta hibridez, ya que el narrador no

pierde su identidad a pesar de su nueva naturaleza; pero en «Sábanas de tierra» parece que las plantas han sustituido al jardinero. No obstante, la transformación, al ser una ‘invasión’, procurará que la planta tenga la estructura y forma de ese ser humano. Son historias que guardan relación con los relatos amorosos, ya que la imagen final es parecida.

Noemí Ulla (1992) puso de relieve la gran cantidad de cuentos donde el contenido amoroso, parodiado, adoptaba un papel principal. Más recientemente, Adriana Mancini (2003) ha estudiado excelentemente estas relaciones amorosas, todas ellas apuntaladas por la pérdida de la identidad y la destrucción (la inseparable dicotomía amor-odio). Son muchas las historias de dos amantes que intentan superar todos los escollos posibles para volver a unirse, provocando, en muchas ocasiones, imágenes grotescas que lindan con lo fantástico. La disposición típica es la de «Las ondas», donde dos amantes, por pertenecer a dos grupos moleculares distintos¹⁹², son obligados a separarse. Falsifican su documentación, pero la traición de un amigo fuerza que tengan que alejarse de nuevo. La narradora dice que se operará, pese a todos los peligros que eso supone y a la posibilidad de transformar su individualidad:

No he averiguado qué grado de sufrimiento tendré que soportar, qué anestesia me darán, ni en qué lugar de mi cuerpo se realizará. Estoy entregada a la esperanza de pertenecer a tu grupo de ondas y poder, de ese modo, convivir contigo de un modo normal. Naturalmente correré el riesgo de cambiar de personalidad, y falta saber si esa nueva personalidad te agrada. Podría transformarme en un ratón o en una baldosa. No tengo que pensar en todos los peligros; me volvería loca (*LF*: 261).

En términos teóricos, vimos que Silvina Ocampo usaba el doble subjetivo antes que el objetivo y prefería la forma externa y no tanto la interna¹⁹³, con lo que los personajes

¹⁹² La historia es hermética. No obstante, desgranamos algunas cuestiones para facilitar su comprensión. En primer lugar, se trata de un relato futurista y con elementos de la ciencia-ficción. En segundo lugar, hay que acentuar el componente de la segregación que separa a los individuos en grupos distintos de acuerdo con su composición molecular. En tercer lugar, toda esta estructura parece derivar en la observación de que un abrigo de piel de camello cambió el organismo de Rosa Tilda. Este fue el punto de partida según el cual se observaron las distintas ondas entre los individuos, pero la participación del abrigo hace que nos preguntemos si fue (o no) una disposición artificial. En cuarto lugar, la operación con la que se cierra la historia refuerza la posibilidad de que las ondas (y de este modo, los individuos) sean una suerte de cuasihíbridos. Finalmente, más allá de la comprensión de las medidas científico-técnicas, el cuento se inscribe en toda una tradición de amor imposible; una suerte de Romeo y Julieta que reman contra el viento. En este caso, la relación sentimental sería entre dos personas de clases sociales distintas.

¹⁹³ «La tipología de Jourde y Tortones, que distingue *double subjectif* de *double objectif*, resulta especialmente útil para describir las implicaciones narrativas del motivo en el texto literario. El doble subjetivo se manifiesta cuando el protagonista (y muy a menudo narrador) se enfrenta a su propio doble;

tendrán una conciencia e incidencia directa en lo que esté ocurriendo. Cuando hablamos del doble fantástico, vimos que lo más común era que dos individuos se enfrentaran entre ellos para resaltar su complementariedad o diferencia. De manera singular, en los ‘relatos amorosos’ la colaboración entre individuos tiende a provocar una fusión. Es el caso de «Amada en el amado», donde paródicamente se ridiculiza la obsesión de dos amantes: «A veces dos enamorados parecen uno solo; los perfiles forman una múltiple cara de frente, los cuerpos juntos con brazos y piernas suplementarios, una divinidad semejante a Siva: así eran ellos dos» (DN: 19). El título proviene de unos versos de San Juan de la Cruz¹⁹⁴ que aparecen en el inicio del cuento y que, junto a la mención de Shiva, nos adelantan una imagen monstruosa. Se crea un espacio de convivencia y necesidad entre una pareja que se funde para formar, al menos en sueños, un único sujeto:

Él le arrebató el frasco de la mano, lo miró atónito, cerró los ojos y bebió. Cuando abrió los ojos quiso mirarla de nuevo. Ella no estaba. Él la llamó, la buscó. Oyó una voz dentro de él, la voz de ella, que le contestaba:

—Soy vos, soy vos, soy vos. Al fin soy vos.

—Es horrible —dijo él.

—A mí me gusta —dijo ella.

—Es un conyugicidio.

—Conyugicidio... ¿Y qué quiere decir? —ella interrogó.

—Muerte causada por uno de los cónyuges al otro —respondió.

Bruscamente despertaron (DN: 24).

Casos parecidos a «Amada en el amado» pueden ser «Los amantes» o «Amor», donde también se trata —con distintas formas y matices— la idea de dos enamorados que se funden el uno en el otro y niegan su individualidad. También vemos casos totalmente opuestos, donde, en lugar de ser dos los que crean un único ser, aparecen dos personalidades de un único personaje (el caso más notorio es «El impostor» [*Autobiografía de Irene*]). Es interesante la construcción de una suerte de ser bicéfalo, no tanto para parodiar una relación sentimental, sino para ‘pegar’ dos agentes que

es externo cuando adopta forma física (la autoscopia, los gemelos), e interno si se manifiesta psíquicamente (la personalidad múltiple, la posesión)» (Martín López 2006: 19). También: «En cuanto al doble objetivo, éste aparece cuando el protagonista es testigo de una duplicación ajena» (Martín López 2006: 19).

¹⁹⁴ «Noche oscura»: «¡Oh noche que juntaste / Amado con amada, / amada en el Amado transformada!» (San Juan de la Cruz: 67 [vv. 23-25]).

correrían el riesgo de separarse. Es la decisión que toman los protagonistas de «Unión indestructible» de Virgilio Piñera, un relato de *El que vino a salvarme* (1970). Atemorizados por la brecha que se abre en su relación, optan por una unión, cuanto menos, impactante:

A mi vez, me sumerjo en la pez salvadora. Un sol abrasador cae a plomo sobre nuestras cabezas. Me tiendo a su lado, nos fundimos en estrecho abrazo. Son las doce del día. Haciendo un cálculo conservador espero que a las tres de la tarde se haya consumado nuestra unión indestructible (Piñera 2002: 161).

En el caso de Piñera, la unión no es sobrenatural y es consecuencia del miedo que supone la separación (la individualidad, la soledad). En el cuento de Ocampo, la fusión tiene lugar en un contexto onírico (traslado de planos) y es fruto de las inseguridades, no del marido, sino de la mujer. En «Unión indestructible» los dos creen que es lo mejor que pueden hacer para «salvar» su relación, mientras que en «Amada en el amado» ella está contenta con la situación que él aborrece (unión de contrarios y reacciones dispares). Entonces, más que relacionarlo con el cuento de Piñera, sería bueno invocar «Historia de amor» de Cristina Peri Rossi (2007). En el relato tiene lugar una invasión que va desplazando al sujeto en su propio cuerpo («observé que una de mis costillas cambiaba de lugar, clavándose en mi estómago» [Peri Rossi 2007: 309]) y de la que el personaje masculino cree tener el dominio («no podrá continuar pegada a mí si yo no quiero» [Peri Rossi 2007: 310]). Los órganos, casi como la pez que pega a los amantes en Piñera, segregan un líquido amarillento que fusiona, irremediadamente, a los dos seres. El alegato final es definitivo: «“Te amo —me dijo—. Te he brindado mi vida. ¿Cómo no ibas a darme la tuya?”» (Peri Rossi 2007: 312). Dos ideas sobresalen en el texto de Peri Rossi: el ascenso (la búsqueda, pero también la condición absurda de Sísifo: la piedra es sustituida por un bulto del que no logra deshacerse) y la creación (el sacrificio del apéndice —la obra, si se quiere— que reclama la atención como parte argumentativa).

En los tres ejemplos que hemos evocado se reproduce una entidad grotesca. Dos organismos distintos se unen en uno solo, creando un único ser con, no solo dos personalidades, sino dos existencias. Este proceso de transformación (al menos en Ocampo) se distingue de los otros cuentos donde un ser pasa a ser otro («Isis»). Para nosotros, esta puede ser una frontera para el grotesco: la admisión de un ser o criatura

capaz de encarnar una doble naturaleza en una única realidad, alejándose de la posibilidad de traspaso de un estadio a otro. Somos conscientes que este planteamiento abriría la posibilidad de interpretar «Axolotl» (*Final del juego* [1964]) de Cortázar como un relato grotesco, pero la lectura que se hace de los ajolotes, ya casi como supuestos híbridos, no los aleja en absoluto de nuestra disposición. Por otro lado, la capacidad de integrar en una única entidad dos naturalezas, facilita la recepción de los cuentos ocampianos que hablan del amor, casi siempre descrito paródicamente.

En este sentido, lo que nos interesa de Ocampo es la facilidad con la que, una y otra vez, retuerce la imagen de la relación. En «Amor», se empieza hablando de una pareja que, en un barco rumbo a Estados Unidos, celebra su luna de miel. Se dice que se quieren, pero los dos empiezan a entablar cierto tipo de relación con los demás pasajeros del barco. Primer viraje: la relación bucólica muestra sus tiranteces: «una amargura semejante a la que había visto entre otros matrimonios casados desde hacía ya tiempo, destruía nuestra avenencia. No nos queríamos menos por ello» (*LI*: 434). Segundo viraje: los amantes, ya en constante disputa, se funden el uno en el otro. El barco choca con un témpano de hielo (el naufragio ya apareció en «El pasaporte perdido»). Mientras los tripulantes escapan en los botes salvavidas, la pareja sigue discutiendo. Ignoran las advertencias de un oficial («le dimos las gracias. Seguimos peleando» [*LI*: 435]) y ella se niega a subir a un bote si no es con su marido. Luego, la pelea prosigue. Inevitablemente, cuando las olas apresen el barco, la pareja se hundirá en las profundidades del mar. Y es aquí, entonces, cuando se nos revela el tercer viraje: «No sé quién nos salvo [*sic*], pero sea quien fuere, no se lo perdono, pues le debo haber quedado en este mundo de peleas, en lugar de haber perecido en un espléndido naufragio, abrazada a mi marido» (*LI*: 436).

Con estos ‘virajes’ lo que queremos resaltar es que, recurrentemente, se invierte la lógica o el patrón que dábamos por sentado. Es así como entendemos el funcionamiento dual de las relaciones amorosas en los cuentos de Silvina Ocampo: en primer lugar, hay una idealización de la relación (que puede partir de una dificultad superada); en segundo lugar, un obstáculo (que puede ser darse cuenta de la falibilidad sentimental); y, en tercer lugar, la imagen ácida e irónica con la que concluye la relación. El mismo esquema se aplica a «Las ondas», un relato que contiene elementos de ciencia-ficción. La trama, no obstante, es similar a la de relatos amorosos: la incapacidad de dos

amantes de vivir separados. Se aplica, como decíamos, el esquema de «Amor»: se construye una relación (dos amantes cuyos grupos moleculares son distintos, falsifican unos documentos para estar juntos), se produce una aparente separación (alguien los delata, provocando que no puedan estar juntos. Él vivirá cómodamente en la luna y ella, escondiéndose, en la Tierra) y, finalmente, tendrá lugar una restitución ácida y paródica (ella propone someterse a una operación para volver a estar juntos). Este reencuentro también adopta un sentido fatal en «El lecho», donde todo apunta a que el marido ha prendido fuego a la habitación, y los amantes, que viven entre el amor y los celos que desnaturalizan su relación, pueda que mueran calcinados en un abrazo. Como en «Amor», se recupera el abrazo como gesto de afecto en el momento de perecer (y los celos, de nuevo, son generadores irracionales de odio).

Otro giro irónico y paródico en el retrato de los cuentos de amor es «Coral Fernández». Norberto conoce a Coral y, pronto, entablan una relación amorosa. La desdicha quiere que, cuando está con ella, un insoportable dolor de cabeza le acompañe. La enfermedad irá empeorando como más tiempo pasen juntos y, cuando se separen unos días, logrará recuperar su salud. De algún modo, parece haber desarrollado una relación alérgica hacia su amada. Los síntomas se agudizarán. Después de separarse y encerrarse en un sanatorio, ni siquiera podrá saber de ella:

Mejoré sensiblemente, pero en los momentos en que tomaba la pluma para escribir a mi novia, las manos se me llenaban de eccema. Me curaba, me enfermaba, sucesivamente. Empezaban a arderme los ojos, ni bien recibía las cartas de Coral. Pedí al sobrinito que me las leyera. Tomaba la precaución de sentarme en la otra punta del cuarto, porque si estaba muy cerca de él cuando me las leía, sentía escozores en diversas partes del cuerpo, especialmente adentro del pabellón de los oídos (*DN*: 68).

Al final, vía teléfono, le propone que tengan un hijo por inseminación artificial. Lo llamarán Norberto, como el padre, pero no querrá conocerlo: teme tener, como hacia su madre, la misma afección. Vemos, en cualquier caso, un interesante giro del tópico de que dos personas no pueden vivir la una sin la otra. Con acidez, el argumento obliga a los dos amantes a estar separados el uno del otro; pues, de lo contrario, Norberto correría el riesgo de perecer. Es un espejo de «Amada en el amado»: de ser dos amantes que comparten cuerpo, en «Coral Fernández» tendremos un amante que tiene que estar lejos del otro para no enfermar. La crítica es la misma: la disparatada imagen del

«juntos para siempre» y la burla por la pérdida de la individualidad en una relación sentimental. Una imagen muy gráfica la encontramos en «Los amantes», donde los protagonistas mastican al unísono.

Antes de finalizar, creemos haber mostrado argumentos suficientes como para ver la participación de lo sobrenatural en los relatos grotescos de Silvina Ocampo. La elección de los motivos del canibalismo y de los relatos de amor han terminado siendo, en el fondo, otras formas de exponer la dualidad fantástica que hemos estudiado a partir de la superposición de deseos y planteamientos contradictorios. La hibridación y comunión de dos puntos excluyentes, entonces, caracteriza estas historias (o lo que es lo mismo: lo sobrenatural se deduce cuando existe una criatura, digámoslo así, doble). Connelly (2012) hablaba del *Spielraum* ('la habitación de juegos') como el espacio intermedio donde se desarrollaba lo grotesco (al no ser ni lo uno ni lo otro). Es aquí, si aceptamos su propuesta, donde se desarrollan estas imposibilidades ocampianas. La hibridación y comunión de los personajes en los cuentos donde se describen relaciones amorosas (muchas de ellas perturbadoras por la pérdida individual de la identidad) provoca la creación de realidades contradictorias, híbridas, deformes y degradantes. Lo grotesco integra lo que se excluye y separa lo que parecería determinado a la comunión. Silvina Ocampo, en este sentido, articula magistralmente esta disposición, convirtiéndola en uno de los rasgos identitarios de su literatura: los extremos que se buscan y los vínculos que se separan. Como hemos visto anteriormente, estos rasgos también pueden observarse en la relación niño-adulto y, en cierta medida, tal y como analizaremos a continuación, en el transcurso de las celebraciones.

4.3. *El carnaval*

Diversos cuentos de Silvina Ocampo son carnalescos: se invierte el orden social y tienen lugar celebraciones donde todo parece permitido. Los participantes no conocen ningún límite y, a menudo, quien sabe si para justificar la presencia de actos terribles, se esconden. Justo por eso es tan importante interpretar el sentido de la animalización¹⁹⁵, la

¹⁹⁵ Esto guarda relación con la literalidad ocampiana. Ya Zapata (1997) lo comentó a propósito de las frases hechas y demás formas verbales, pero también aparece en disfraces, máscaras y animales. Cuando

máscara y el disfraz. Son temas señalados por Suárez Hernán (2009: 257-260), a los que suma otros como la fiesta (258-259). La autora nota que el espacio de celebración (aniversario, boda, entierro...) cobra mucha importancia en la consecución de un cuento grotesco. A pesar de que hablaremos de estos encuentros, nosotros nos ocuparemos de la dimensión física del sujeto y no tanto de la espacial: analizaremos de qué modo los personajes esconden su identidad mediante útiles carnavalescos y cómo afecta en el desarrollo, no solo de su personalidad, sino de su relación con el resto de los agentes de la sociedad. Tanto la mujer como el loco tendrán un rol primordial en estas historias.

Asimismo, aprovechamos para precisar que no debemos entender ni máscaras ni disfraces en un sentido literal, sino que, ya lo dijo Klingenberg (1994), constantemente pueden servir para definir un comportamiento o una subjetividad (281). Muchos individuos, eso sí, prefieren esconderse antes que mostrar a los demás cómo son. A veces es una máscara que les cubre el rostro, pero también vale un nombre inventado o diversas operaciones estéticas. En resumen: ya sea mediante un antifaz o una descripción en la que se equipara una persona a una bestia, muchos personajes se esconden en el desarrollo de actos terribles. No siempre, todo sea dicho, será la máscara el artífice que introducirá un episodio terrorífico, sino que se establecerá como el objeto que pretende constituir una identidad. Más que ocultarse a los demás por miedo a las represalias, se esconden para ver nacer un nuevo *yo*.

De nuevo, la dualidad de la máscara: la comedia y la tragedia. Protege la identidad de uno, como hacen casi todos los superhéroes de cómic, para evitar que sus allegados sufran las consecuencias. Pero ¿hasta qué punto la máscara es un recurso para preservar el anonimato y no un útil para construir una nueva identidad? Dumas, en *El vizconde de Bragelonne* (1847), nos habla de una máscara de hierro que mantiene oculto al hermano de Luis XIV. Poe, en «La máscara de la muerte roja» (1842), describe un baile de máscaras donde nadie reconoce a la muerte. En común tienen, en primer lugar, el misterio. Luego, claro, la ficción. Ocurre lo mismo con los disfraces. Uno de los más célebres en la literatura lo hallamos en la *Odisea*, donde el astuto Ulises se disfraza de mendigo, pero solo su perro Argos lo descubre. Geoffrey de Monmouth contaba que Merlín embrujó a Igraine para que viera, en Uther Pendragon, a su marido (el episodio, más que con el disfraz, guarda relación con las historias de intercambio de enamorados,

aparece uno de estos tres elementos vinculado a una persona, sirve para describir una cualidad de esta que, en muchos casos, podría interpretarse 'literalmente'.

como cuando D'Artagnan, gracias al manto de la noche, finge ser el amante de Milady). U otro caso bastante sonado: el bachiller Sansón Carrasco, que finge ser el caballero de los Espejos y el caballero de la Blanca Luna para que Alonso Quijano vuelva a su hogar. En los tres casos hay otro denominador común: confundir al otro.

La incertidumbre de lo que oculta una máscara combina muy bien con la vacilación de los protagonistas al aceptarse a ellos mismos. Su mayor éxito es conseguir que nadie, ni siquiera ellos, sepa que llevan una máscara. Por eso, entendiendo la máscara no solo en su dimensión física de antifaz, lo que haremos será estudiar algunas de sus variaciones. Veremos que normalmente las mujeres ocampianas la utilizan para construir una imagen artificial de lo que debe ser lo femenino (sujeto a la observación del hombre), llegando al extremo de tener que crear una suerte de *alter ego* para justificar que una mujer lleve a cabo un acto terrible. La máscara tendrá, entonces, esta doble función: el acercamiento a todo un nuevo universo de posibilidades (la mujer como verdugo) y la sumisión formal de un grupo frente a otro (la dependencia en tanto que se impone la máscara). Tras eso, querremos ver, aunque sea de forma sucinta, qué sentido tienen las fiestas en los cuentos de Silvina Ocampo y cómo se describen a los locos y los enfermos (en tanto que son los protagonistas clásicos del carnaval). Será interesante separar estos dos últimos y ver, también, que la locura, para Ocampo, no es tanto una enfermedad como sí una necesidad vital. La demencia, en estos cuentos, es una mentira que se cuenta uno mismo para facilitar su vida. No deja de ser, en el fondo, otra máscara que ponerse para hacer soportable el mundo que arremete contra ellos.

3.3.1. La construcción de la identidad

La máscara puede servir para engañar. Para mentir. Bajtín (1965) escribía que era uno de los temas por antonomasia de la cultura popular (41). Para él, representaba la alegría de la continuidad y la negación de la identidad única: desdibuja los límites (41-42). Sin embargo, señalaba que en el Romanticismo perdía su carácter jovial y se usaba para encubrir y engañar (42). Estas máscaras que permiten el anonimato, y no tanto las carnavalescas, son las que aparecerán en muchas secuencias de los cuentos de Silvina Ocampo. Los personajes no siempre saben cómo relacionarse con los demás y desconocen qué tienen que hacer para poder sobreponerse a la situación que los ataca.

El anonimato sirve a muchos de ellos para tomar distancia: un apodo (Ani Vlis), una máscara (Élida), un desdoblamiento (Cornelia)... Un aura de misterio se vierte en estos cuentos y describe los distintos rostros del dios Janus. «Los celosos» es prueba de ello. El argumento es simple: Irma Peinate se esconde detrás de pestañas postizas, lentes de contacto, zuecos y demás cosméticos. La obsesión por conseguir un físico determinado provoca que ni siquiera su marido conozca su aspecto real, ya que cree que Irma es tal y como se muestra ante él.

Hans Belting señalaba que las pinturas faciales de algunas culturas deben entenderse en su dimensión simbólica, ya que permitía al cuerpo abandonar la naturaleza y ser reinterpretado como imagen (Belting 2001: 22). Por lo tanto, el cuerpo es tanto objeto como sujeto; ya que es tanto el que genera la imagen como el que la lleva. Es así como deberemos entender la máscara: como portadora de imagen y como creadora de estas (Belting 2001: 22). Irma, como sujeto, lleva una máscara para esconderse; pero la máscara, al mismo tiempo, crea un nuevo individuo que se sobrepone. La máscara no es solo la representación de una nueva identidad, sino que puede revelar el verdadero rostro («the real face is not necessarily the one hidden by the mask» [Belting 2001: 23]), delegando al rostro facial, entonces, a un segundo plano. Poco a poco, se diluye. Tanto es así que Dufays (2016) pone como ejemplo «Los celosos» de un caso de metamorfosis donde «el disfraz *es* la persona» (74). El bachiller Sansón Carrasco, una vez ha derrotado a Alonso Quijano (aunque sin que él sea consciente de ello) volverá a su identidad anterior: se pone un disfraz que luego consigue quitarse. Los personajes de Ocampo no pueden hacerlo, ya que no consiguen, ni quieren, sacarse el antifaz. Los superhéroes alternan su vida de justicieros con la de seres humanos corrientes: tienen, para cada uno de sus dos registros, un nombre distinto. Sin embargo, en los cuentos de Silvina Ocampo se niega, desde un buen principio, la posibilidad de que máscara y disfraz den *otra* identidad. Más bien, descubren que la verdadera máscara era aquella que llevábamos cuando no utilizábamos un antifaz: solo durante el carnaval, los personajes descubren su verdadera vocación.

El caso paradigmático es «Los celosos». Irma llega a dormir incluso con los zapatos puestos para que no se descubra su estatura: la máscara se superpone a ella. Cuando tiene un accidente de caballo y pierde un diente, está un mes entero sin hablar con el marido por temor a que descubra esta «imperfección». Tras sus secretas visitas al

dentista, el esposo empieza a sentir celos por su comportamiento. Le dice que preferiría que fuera todo lo contrario a cómo es:

Sos el tipo de mujer moderna que tiene aceptación en todos los círculos. Alta, de ojos celestes, de boca sensual, de labios gruesos, de cabellos ondulados, brillantes, que forman una cabeza que parece un soufflé, de esos bien dorados, que despiertan mi alma golosa. ¡La pucha que me da miedo! Si fueras una enana o si tuvieras ojos negros, o el pelo pegoteado, mal peinado y las pestañas descoloridas... o si fueras ronca, ahí nomás; si no tuvieras esa vocecita de paloma. A veces me dan ganas de querer a una mujer así ¿sabés? Una mujer que fuera lo contrario de lo que sos. Así estaría más tranquilo (CFE: 345).

Aquí surge una pregunta interesante. ¿Irma utiliza la máscara para construir una nueva individualidad o se la imponen? Seguramente sea lo segundo: una sociedad que dicta unos roles y pautas para hombres y para mujeres. Por un lado, la esposa se subordina al marido. Él desea casarse, más que con una mujer, con un ideal social de belleza: «Me casaré con una rubia de pestañas oscuras como la noche y de ojos celestes como el cielo de un día de primavera» (CFE: 343). A lo que el narrador responde: «¡Cómo defraudar un deseo tan poético!» (CFE: 343). Con tal de agradar al deseo masculino, el personaje femenino cambia. Suárez Hernán (2009) se da cuenta de la constante *ocampiana* en que muchos personajes femeninos deciden construirse de acuerdo con la mirada masculina (a veces sin ser conscientes de ello, como ocurre en «El mar», donde la mujer no se percata del acto de *vouyerismo*): «Algunos relatos ofrecen una visión de la femineidad como un engaño y una creación artificial» (227). Asimismo, añade que diversos personajes femeninos perpetúan estereotipos y no intentan revelarse contra el orden impuesto, siendo muchas de estas mujeres crueles y vengativas (227). La confirmación de un estereotipo, creemos, es la confirmación de un orden social que se valida mediante la adscripción de los personajes a esa realidad. Irma es, tanto para ella como para su marido, la persona que lleva la máscara: sin ella, no la reconocen.

Ostrov (1996), brevemente, comenta que los personajes femeninos abandonan el silencio y, con él, el espacio de sumisión que tradicionalmente se les puede haber adjudicado. Diferencia entre aquellas mujeres que son el sujeto del relato y las que son el objeto. Las primeras, que merecen la atención de su texto, se caracterizan por oponerse a la norma y transgredir. El caso paradigmático es el de «Las vestiduras

peligrosas», donde, según Ostrov, el propósito es radicalizar la norma y poner en entredicho la caracterización de lo femenino (Ostrov 1996: 23). Si, como dice, la sexualidad se construye mediante la alianza con las telas y la mirada masculina, se debe hablar de un fracaso por parte de Artemia. En el cuento, Artemia quiere ser violada, pero solo lo consigue vistiendo ropas masculinas. Lo relevante, y Ostrov lo vincula con el cuento «Los celosos» (25-26), es que, al final, la identidad femenina se construye a través de la subordinación masculina (el deseo de Artemia de ser violada con las vestiduras que ella misma diseña para construir su feminidad). Artemia, a pesar de ser quien asume el control (en tanto que decide ser agredida), construye su identidad mediante las ropas y la sexualización de la mirada masculina. Muchos son los cuentos, destaca Ostrov, que presentan personajes que se constituyen de acuerdo a las preocupaciones por cómo los ven los demás: operaciones estéticas, vestimentas, la figura de la modista (Clotilde Ifrán)... Por eso es tan importante la relación entre la ropa (la apariencia) y la mirada (la construcción de la identidad); que, en ocasiones, se observa como insuficiente.

Son roles, en cualquier caso, muy marcados: las mujeres fracasan al intentar adquirir su identidad a través de la mirada masculina; y los hombres no consiguen determinar su sexualidad con otros argumentos que no sean la violencia. Esto provoca que Irma tenga que construir una imagen, pero es invalidada al no poder ser reconocida; mientras que la sexualidad de su marido se construirá mediante la aceptación del control como mecanismo de imposición. Al marido de Irma se le «permite» sentir celos y llega al punto de espiar a su mujer cuando cree que le engaña. La sigue hasta al dentista, sin saber que va allí a arreglarse el diente perdido, y la golpea con el paraguas nada más salir. No llega a reconocerla, pues se le cae la máscara: «Se le cayeron los cristales de contacto, las pestañas, los postizos de su peinado; las sandalias altas fueron a parar debajo de un automóvil» (CFE: 346). La máscara ha pasado a convertirse hasta tal punto en la realidad vigente que el marido no es capaz de reconocer a Irma sin su antifaz. Importante, por cierto, que el marido justifique el ataque violento por los celos que siente. Es una relación de dominación-subordinación que reaparece con la figura del dentista. Se intuye una fuerte carga sexual:

Tal vez se había excedido en las bromas, pues el facultativo le guiñó el ojo y le oprimió la pierna como con tenazas entre las de él, lo cual provocó un gemido, pero todo esto lo hizo muy respetuosamente, sin ningún alarde ni vacilación [...]. Irma

recogió sus guantes, la tarjeta, su bufanda y la cartera y, corriendo, salió del consultorio, donde tres enanas la miraban con envidia (*CFE*: 345).

Y más adelante:

Aquella tarde en que se aproximaba la primavera, el dentista acompañó a Irma hasta la puerta del ascensor. Al pasar junto a los vidrios pintados de las ventanas, el odontólogo murmuró:

—¿No sería lindo pasear por estos paisajes?

A Irma le pareció que la abrazaba en una cama de hotel. Se ruborizó y, al entrar en el ascensor, no dijo adiós.

—¿Está enojada? ¿Le hice doler? Sonría. Muéstreme mi obra de arte —exclamo el odontólogo asustado.

El ascensor se llevaba a la paciente entre sus rejas como a una prisionera (*CFE*: 346).

De las dos visitas de las que tenemos noticia, Irma marcha corriendo. En la primera, cuando el dentista le pide que abra la boca, duda por temor a qué podría pensar su marido (lo que acredita, de nuevo, su sumisión). Después de decirle que tiene que colocarle una pieza en el boquete de la boca y que le hará un «precio especial» (*CFE*: 345), el dentista atrapa la pierna de Irma entre las suyas. No es descartable la posibilidad de que el intercambio, en lugar de ser monetario, sea sexual. Lo más probable, sin embargo, es que la relación entre Irma y el dentista sea de «coqueteo» (con evidentes actos agresivos por parte del odontólogo). Ya casi cerca del final del cuento, ella misma se imagina con él abrazándose en una cama de hotel: «se ruborizó y, al entrar en el ascensor, no dijo adiós» (*CFE*: 346). La violación del primer encuentro se dibuja, ahora, como algo deseable por lo que sentir remordimientos.

Noemí Ulla (1997b) tomaba como punta de partida el relato «Del color de los vidrios», donde se termina construyendo una casa con las botellas que invadieron, misteriosamente, el hogar de los protagonistas. En el final de la historia, los cristales, en tanto que tienen formas y colores distintos, se perfilan, para Ulla, como una metáfora de la apariencia (339). A través de ellos, se deforma lo que se ve: uno no está seguro de qué hay detrás. Es el mismo juego que nos hace distinguir entre narrador y autor y que se intuye en la introducción del cuento. «Los celosos», sigue la ensayista, se emparenta con esta historia por esta dinámica de las apariencias (339). De las breves líneas que le dedica Ulla, cabe destacar un par de cuestiones. En primer lugar, acentúa el componente

humorístico y satírico (de forma paralela, para Mackintosh [2003] el cuento es una burla de algunas convenciones de las relaciones heterosexuales [28]); y, en segundo lugar, sus dos lecturas del final del relato (339). El cuento termina así: «Apresurado se alejó, sintiéndose culpable por haber dudado de la integridad de su mujer» (CFE: 347). Ulla dice que «integridad» adopta un sentido bicéfalo, aunque no especifica los sentidos (339). Nosotros entendemos que se refiere a que, por un lado, el marido cree en la actitud recta de su esposa (no le ha sido infiel); pero, por el otro, también piensa que no le falta ninguna de sus partes (y es irónico, en tanto que el golpe que le ha dado le ha hecho perder la máscara que llevaba). Finalmente, Ulla utiliza como ejemplo esta lectura para hablar del hiperbolismo en Ocampo (339), un rasgo marcadamente carnavalesco y con gran participación en los cuentos de la autora de *La furia*. Justamente, uno de los ejemplos que utiliza para sustentar esta afirmación se encuentra en «Los celosos»: Irma Peinate es «la mujer más coqueta del mundo» (CFE: 343).

A pesar de que muchos personajes femeninos rompan con el molde de lo que parecería ser un rol social, muchos de ellos se empequeñecen por ser incapaces de iniciar su discurso sin la máscara (Laura, en «La oración», detesta tanto a su marido que manipula a un niño para que lo envenene; pero, en su oración, intenta negar toda su culpabilidad y finge que cumple con su rol de esposa que ama a su marido). Irma Peinate es un ejemplo evidente, ya que recibe la agresión del dentista y no dice nada. La situación no difiere de la narradora de «Mimoso», conocedora del deseo sexual del embalsamador. Ante él, calla. En ambas situaciones hay una clara relación de poder-subordinado, ya que los dos personajes masculinos tienen la capacidad de cumplir un anhelo de las narradoras: la restitución del diente y el embalsamamiento del perro. Por eso, más que pensar que aceptan el rol que les intenta adjudicar la sociedad, cabría pensar que desarrollan un sentido práctico al querer ver cumplido sus necesidades. Fijémonos en la artificialidad de las peticiones: los dos encargos pretenden perpetuar una imagen que ya no existe, incapaces de creer que algo pueda cambiar. Con «Icera» ocurría lo mismo, ya que se negaba a seguir creciendo. Esto nos ayuda a entender que, más que miedo al paso del tiempo, los personajes temen el cambio. Perder una máscara implica tener que replantearse, entre otras cosas, la propia identidad que se ha desvanecido. En «Mimoso» acontece lo mismo, ya que el perro parecía ser la razón de ser del matrimonio. Sin él,

teniéndose solo el uno al otro, ya no saben muy bien cómo relacionarse. Por eso lo necesitan: para cerciorarse de que todo sigue igual¹⁹⁶.

La máscara, para todos estos personajes, es un anhelo de *otra realidad*. *Otra posibilidad*. Irma sueña con ser otra, pero lo desea para conseguir afirmarse a sí misma: *es* alguien en tanto que el marido la reconoce por lo que representa. La máscara ayuda a mentir y fingir, para, en ocasiones, no ser aquello que se ve. El espejo es útil en esos casos. En «La cabeza pegada al vidrio», Mlle. Dargère termina aceptando que la cabeza quemada es la suya, pero durante muchos años le daba miedo: la obsesión que tenía ha reemplazado su identidad y se ha convertido en la realidad que pasa a frecuentar. Se autoengaña, haciendo más soportable el peso de la verdad. Lo mismo hace Cornelia («Cornelia frente al espejo») en uno de los cuentos más misteriosos de Silvina Ocampo. Su protagonista, dispuesta a suicidarse, decide hablar con el espejo antes de emprender el acto fatal, pero en su diálogo con él no tardan en aparecer otros personajes: Cristina (una niña pequeña), un ladrón (que luego dice ser un asesino) y Daniel (un estudiante). Cada uno de ellos reemplaza al anterior y pone en duda la existencia de los demás, pero ninguno de ellos deja de ser una proyección de Cornelia. De pequeña había querido ser actriz y pasó muchas horas delante del espejo: «Cuando era muy niña, tenía conversaciones con mi propia imagen. Le hablaba con un millón de voces» (CFE: 292). Como hacía Porfiria Bernal, a Cornelia le gustaba ensayar frente el espejo, ya que podía observarse y darse cuenta de las actitudes que tenía que adoptar para engañar a los demás. El espejo era su único compañero y no podía esconderle nada: «Me ayudaste a disfrazarme para pedir perdón [...]. Siempre jugué a ser lo que no soy [...]. Tengo el hábito de mentir, pero nunca a mí misma» (CFE: 262-263). La teatralidad, materializada en los personajes que aparecen en la historia, es la misma que le ayudó a engañar a Pedro y a contar su falso embarazo (no podemos decir lo mismo de la violación: «Dije la verdad: un hombre me violó aquella noche» [CFE: 286]). Pero ahora, desdoblándose a sí misma, Cornelia inicia largos diálogos para reflexionar sobre lo que tiene que suceder.

¹⁹⁶ Debemos destacar que, aunque hayamos dicho que los personajes femeninos se empequeñecen, lo que verdaderamente hacen es transgredir la norma desde el lugar que ocupan. En «Mimoso», aunque la mujer dependa de que el marido pague el embalsamamiento, es ella quien decide que se hará y quien elige las condiciones. Desde la cocina, espacio femenino tradicional, envenenará a los demás. Una forma de decir, como con el caso de los niños y adultos, que cada uno utiliza el espacio adjudicado para revelarse (lo mismo hacía Eponina en su condición de madre).

Cornelia se enmascara a sí misma, fingiendo que hay un interlocutor. No hay ninguna voz narrativa que intervenga en el cuento, compuesto únicamente por diálogos que dificultan la distinción de cada personaje, ya que a menudo sus voces se cruzan y entran en contradicción. Cornelia encadena temas sin ninguna preferencia y, más allá de su obsesión por el suicidio, no tiene ningún reparo en hablar de cualquier otra cosa:

Usted es muy bueno, ¿pero qué piensa hacer con el cadáver? ¿Piensa cortarlo en pedacitos y sembrar todos los pedacitos por la provincia de Buenos Aires? [...]. ¿Sabe usted que hay ratones en esta casa y que podrían desfigurarme? Sería una lástima. ¿Los oye? ¿Conoce algún veneno para matarlos? Mi tía está preocupada: la otra noche le arrancaron la pluma de un sombrero y dos cerezas atadas con una cinta de terciopelo (*CFE*: 270).

El diálogo fluye (no se detiene en ningún aspecto en concreto), pero orbita siempre en torno a la muerte de su protagonista y aquello que todavía la retiene en el mundo (tiene remordimientos, como lo demuestra su incapacidad por deshacerse del anillo). El espejo, que lo sabe todo de ella, le pide que le cuente la historia de Pablo y Elena; de cómo robó la cigarrera de oro, compró un anillo y Pablo la rechazó. Un episodio eminentemente íntimo que solo conoce ella y que, antes de suicidarse, necesitará exteriorizar: aunque no se lo cuente a otra persona, dialogar consigo misma es una forma de aceptar lo ocurrido.

Cornelia ya sabe que está hablando con un espejo, pero, en lugar de preguntarse por la verosimilitud de aquello que ve, dialogará con ello. Observando sus reflejos, los actos que parecen hacer los demás son los de ella: cuando el ladrón bebe el veneno que le ha dado la joven, lo está haciendo la propia Cornelia. Existe, así, una comunicación con la imagen especular que no veíamos en otros relatos, ya que la protagonista tiene la oportunidad de hablar y discutir con los reflejos. Esto, claro, es posible gracias al propio desdoblamiento de Cornelia (otra perspectiva de «El impostor»), quien, mientras se mira en el espejo, cree posible la existencia de otro sujeto. Han estado juntas durante muchos años y se conocen mutuamente:

Soy espejo, soy tuyo. Desde que cumpliste seis años, por mi culpa quisiste ser actriz; tu padre, con su cara de prócer, tu madre, con su cara de república, se opusieron. Qué absurdas son las personas respetables. Cuando guardas las pieles y los fieltros en

alcanfor renace tu desconsuelo; en realidad la gente se opone a nuestra vocación, es como la polilla, hay que combatirla día tras día, año tras año (*CFE*: 261).

La constante de este cuento será afirmar el vínculo entre imagen y reflejo, dos conceptos que se necesitan mutuamente. En cierto modo, esta proyección permite a Cornelia abordar cuestiones que no podría haber tratado de otro modo: enfrentarse a ella misma, a alguien que la conoce tan bien, provoca que no pueda escapar ni recurrir a los engaños. El espejo muestra con fidelidad la realidad y no puede mentir, provocando que Cornelia tenga que justificarse («¿Ahora quieres que haga mi examen de conciencia?» [*CFE*: 262]) y quitarse la máscara. Las similitudes entre las dos voces son evidentes, y parece hasta proporcionar al reflejo una existencia implícita:

Siempre fui en busca de ti para reírme. Cuando lloraba, para que no me vieras, me escondía detrás del biombo de madera pintada, junto al calorífero del comedor, donde había olor a fritura y a naranjas. Sabía que mis lágrimas te desagradaban. Te gustaba verme reír, con un sombrero de papel de diario, un sombrero de burro con orejas o de almirante, o con un verdadero sombrero (*CFE* 263).

Observarse en el espejo es un acto íntimo. En su superficie se muestra, en los cuentos de Ocampo, una imagen sin distorsión. Los personajes, no obstante, incapaces de aceptar aquello que ven, fingen llevar una máscara: mutilan la imagen especular. Mlle. Dargère se miente porque no quiere encontrarse a sí misma en una imagen tan horrible y Cornelia tiene que desdoblarse para facilitar su monólogo. La máscara, en tanto que mentira/ficción, permite esconder sus miedos.

Sin embargo, ¿qué ocurre cuando nos la quitamos? Cornelia se la pone para conseguir suicidarse (creer que es otro sujeto quien toma el veneno es más fácil que tolerar que ella beba de esa copa), pero Élide Fraisjus («El banquete», donde vuelve a reaparecer la máscara como objeto) se la quita para recibir el abrazo de la muerte. Los paralelismos con «La máscara de la muerte roja» de Edgar Allan Poe son varios: en ambos casos asistimos a un banquete para celebrar el buen estado de un grupo, los invitados llevan máscaras y una epidemia termina instalándose en una fiesta. En el cuento de Poe, el príncipe Prospero reúne a un grupo de nobles y se encierran en un castillo. La muerte se personifica como un enmascarado más, aunque su traje llama la atención de los presentes, ya que creen que ha superado todo límite. La indumentaria (un sudario rojo manchado de sangre y una máscara que recuerda a un cadáver), tan inapropiada como

grotesca, es rechazada porque creen que aquel sujeto se disfraza de la Muerte Roja; la plaga que ha diezmando el país. No son conscientes que, delante de ellos, se encuentra el mal del que creen haber conseguido huir. Incorpórea, roba la vida de los presentes: la enfermedad ha logrado infiltrarse en la fortaleza. Los grandes señores, pese a su conciencia de superioridad, también mueren.

Este enfrentamiento social, en el caso de Poe entre clases altas y clases bajas, es representado de un modo distinto en «El banquete» de Silvina Ocampo. En primer lugar, el relato se inscribe en el discurso malthusiano (ya Bioy Casares, en *La invención de Morel*, hablaba de Malthus y del ‘olvido’ de la destitución humana en la isla en tanto que allí solo hay proyecciones¹⁹⁷), según la cual la población no crece al mismo ritmo que los recursos de subsistencia. Esto provocaría una crisis (guerras, hambrunas, epidemias...) por no poder alimentar a todos los individuos. El mundo descrito en el cuento está al borde del colapso. De no ser por un maremoto que ha acabado con mil millones de personas, causa de la celebración, un extraño proyecto habría tenido lugar:

La ejecución del proyecto del doctor Chiksa de disminuir la estatura de los hombres por un proceso parecido al de los arbolitos japoneses, pero sin mantener las proporciones adecuadas. No menos de tres generaciones llevaría el cumplimiento del plan si a toda costa mantenían las proporciones. De ese modo cruel, pero eficaz, el costo de la vida se reduciría a la cuarta o quinta parte, pero no resolvería del todo el problema vigente, que alarmaba al mundo (*CFE*: 335).

Si por lo general el avance médico repercute demográficamente con un aumento de la esperanza de vida, aquí la ciencia decide hacer todo lo posible para reducirla. Solo así, mermando los seres humanos del planeta, los recursos podrían abastecer a los vivos. La celebración cobra sentido: pese a que han muerto millones de personas, unas pocas se han salvado. La polémica es la misma que en «Zero a Malthus» de Pere Calders, donde un suero permite a la población mundial la inmortalidad. En consecuencia, como que no hay muertes suficientes (los accidentes aéreos y terrestres no corrigen el escenario de superpoblación), los gobiernos deciden regular la vida eterna e instauran un sistema estatal de eutanasia: cuando uno cumple setenta y cinco años, muere. El tránsito hacia la

¹⁹⁷ «La conservación indefinida de las almas en funcionamiento está asegurada. O mejor dicho: estará completamente asegurada el día que los hombres entiendan que para defender su lugar en la Tierra, les conviene predicar y practicar el malthusianismo» (Bioy Casares 1940a: 155).

otra vida está diseñado burocráticamente, de tal modo que aquellos que esperan la muerte son visitados por tres agentes (un poco como Dickens en *Canción de navidad*).

Ya Borges nos advirtió de la necesidad de finitud para que la vida cobrara sentido («El Inmortal»), pero lo que resulta interesante de los cuentos de Calders y Ocampo es la ironía que revierte la situación presente. En otras palabras, ya sea con el aumento de la esperanza de vida o la inmortalidad, dado que los recursos que hay alrededor no crecen a la par que la población humana por la ausencia de muertes, no hay una correspondencia equitativa. Por eso, lo que en ambos cuentos ilusiona a los ciudadanos por ser «un paso hacia adelante» (la supervivencia), se convierte en burla para el lector cuando descubre que la situación ha tenido que regularse.

El segundo elemento que nos llama la atención de «El banquete» tiene que ver, ahora ya sí, con las máscaras. Existe un hábito de llevarlas. Se nos explica que varios gobiernos quisieron legislar para prohibir su uso a menores de cincuenta años, pero que los ciudadanos se manifestaron contra esa propuesta. El elevado límite de edad, así como las preocupaciones de Elida, nos hacen intuir que se utilizan para evitar la fealdad y la transformación del cuerpo (la pérdida de la juventud): «No había personas feas ni viejas» (CFE: 334). La misma Elida tiene una voz ronca en la que «parecía que hablaban varias personas» (CFE: 334). Sus amigas se ríen de ello, porque «esos problemas ya no existían» (CFE: 334). La explicación puede ser engorrosa, pero creemos que alude a una situación en la que la máscara ha borrado la discrepancia. Utilizar una imagen estática, a pesar del arsenal que tenga Elida en el armario, ha extirpado las otras voces del individuo para instalar una artificial. Ha anulado la divergencia y la oposición. Suárez Hernán (2009) cree que lo que hacen estas caretas es equiparar a los individuos: ya no existe ni belleza, ni juventud ni fealdad (260). Más misteriosa es su procedencia, pero Ocampo omite la información¹⁹⁸. Y al final, mientras se aplaude el discurso del ministro, Elida se quita la máscara «para que Dios le viera la cara, la edad de su piel y el color, y para que uno de los mosquitos la picara» (CFE: 336). El mosquito lleva la nueva plaga que anuncia el político. La parca del cuento de Poe no llega a quitarse el antifaz, pero el proceso es parecido: ambos representan la

¹⁹⁸ «Saber cómo se preparaban esas máscaras y de qué material estaban hechas resultaría macabro y prefiero referirme ahora al banquete que iba a tener lugar en esas próximas horas» (CFE: 335). En una sociedad donde se celebra la muerte porque permite la vida, en la que es escandaloso que menores de edad las acumulen y donde se nos dice que su elaboración es macabra; hace que nos preguntemos por su composición. No descartamos, sin llegar a afirmar que sea así, que guardaran relación con los fallecidos.

muerte y consumen todo el brío de supuesta felicidad de su alrededor (tanto la celebración de la vida de «El banquete» como las casi orgías en «La máscara de la muerte roja»). No solo los invitados se cubren con máscaras, sino que también lo hace la fiesta, ya que oculta un hecho escabroso como es el fallecimiento de la población.

Hay cierto deseo en *Élida* de morir (esto es, de suicidarse). Klingenberg (1994) apuesta por considerar que lo que hace Ocampo es negar la trascendencia (281), revelando el trasfondo político de la historia y la creencia que la transformación social debe emprenderse a partir de la construcción y no de la muerte: «Morir no es la solución» (281). Nosotros, sin descartar esta lectura, queremos dar cuenta de la similitud de este cuento con «Cornelia frente al espejo». En ambos casos, una protagonista femenina decide suicidarse y ocultar su rostro a ella misma. De ahí nace una idea interesante: el anonimato les permite ‘fluir’ por un mundo al que no prestan atención. Un mundo, se nos ocurre, que entienden y comprenden; y, justo por eso, rechazan. Utilizan una máscara, en suma, para proyectar una nueva identidad que se escinda de la anterior. De algún modo, solo durante el carnaval y la fiesta se permiten comportamientos irracionales. Ponerse un antifaz es un acto de defensa, ya que, protegiéndose de la mirada externa, intentan adoptar una nueva identidad que pueda sobreponerse a las exigencias de la sociedad. Quitársela, por extensión, solo puede conllevar la muerte (el rechazo). Las máscaras no esconden: descubren. Son un altavoz que revelan la verdadera naturaleza de quienes las llevan. Gracias a ellas, consiguen cometer numerosos actos terribles. Veamos algunos de ellos.

3.3.2. *El anonimato y el disfraz*

Cuando los personajes de Ocampo utilizan un sobrenombre lo emplean para ocultarse frente a los demás. Como las máscaras, el nombre se funde en su identidad. Un apodo como el de Ani Vlis sirve para esconder el nombre de Silvina (voltarlo, girarlo: hablar de ella mediante un anagrama). Amelia Cicuta utiliza el sobrenombre, no solo para enfrentarse en anonimato a Torcuato Angora, sino para adelantar el envenenamiento que llevará a cabo. Consciente de su crimen, la máscara de la asesina se superpone a su nombre de pila: «Como si su vida entera hubiera transcurrido sólo en Almagro, en ese terreno baldío, su nombre valedero era Amelia Cicuta» (*LI*: 331). Del mismo modo que

el doble provocaba una confusión entre los sujetos (la imagen especular, por ejemplo, de «Las dos casas de Olivos»), el sobrenombre se incorpora como nueva realidad. Después del asesinato, Edimia Urbino se buscará a sí misma en los periódicos, aunque lamentará no encontrarse. Casi parece que quiera encontrar una nueva realidad en sí misma.

El apodo es un disfraz que nos indica aspectos y cualidades del personaje (la cicuta, recordemos, es un veneno). No es algo sorprendente, ya que Silvina Ocampo casi nunca elige los nombres, sean o no un alias, al azar. La prueba más clara es Bárbara de «Jardín de infierno», una reescritura del «Barba Azul» de Perrault (con el atractivo de que esta vez se cambian los roles y es la mujer quien tiene una habitación llena de cadáveres). Al analizar «Coral Fernández» nos dimos cuenta de que el hombre desarrollaba una afeción contra la mujer cuyo nombre ya nos adelantaba el extraño malestar: el coral marino, a menudo bucólicamente ensalzado por su belleza, es urticante y cortante. Los nombres nos dan mucha información.

Eso es algo evidente en «Las invitadas», que da título al cuarto libro de cuentos de Silvina Ocampo. De nuevo, nos encontramos con un niño abandonado por los adultos. Lucio, junto a sus padres, debía viajar a Brasil, pero una enfermedad le obliga a quedarse en casa. Los padres se marchan sin él, dejándolo a cargo de una criada y sorteando, no solo la enfermedad, sino el sexto aniversario del hijo. Por si fuera poco, Lucio parece condenado a la soledad: le dicen que sus amigos no vendrán a la fiesta de su cumpleaños por miedo a enfermar. Pero él está convencido, en la mañana de la celebración, que vendrán diversas invitadas (la criada no lo cree posible, demostrando, una vez más, que niños y adultos interpretan la realidad de un modo distinto). Llegarán, no se equivoca Lucio, siete niñas con sus madres. Estas últimas no tienen importancia en el relato, pero sí acentúan, de nuevo, lo alejados que están niños y adultos (no intervienen en los actos de sus hijas y solo piensan en ellas mismas: «Duerme hasta cuando se divierte. Es una felicidad, porque me deja tranquila» [LI: 476]). En cualquier caso, cada una de las invitadas encarna uno de los pecados capitales (como precisa Meehan [1982], la alegoría es diáfana [42]). Es algo que ya se intuye, fonéticamente, en sus nombres: Livia (lujuria), Alicia (avaricia), Irma (ira), Milona (que recuerda a «comilona», encarna la gula), Elvira (envidia), Ángela (Lucifer, el ángel caído, pecó de soberbia) y Teresa (pereza). Así como los nombres ya nos delatan el vicio, también sus

comportamientos: Livia encandila a Lucio y se insinúa un contenido sexual; Alicia decide quedarse con el presente que le iba a regalar a Lucio; Irma golpea al homenajeado cuando lo ve con Livia; Milona se come la tarta de aniversario; Elvira se encarga de soplar las velas; Ángela hace todo lo posible para mostrarse distante y desencantada con la fiesta; y Teresa, finalmente, se hace la dormida.

A menudo, entonces, debemos leer literalmente las alegorías. Por ejemplo, en «El árbol grabado» la narradora se disfraza con un vestido de diablo. Ella convence a Clorindo de que esconda las hormigas en la tarta y, aunque al final sienta culpabilidad, las palabras de los asistentes al acto la delatan: «Por aquí pasó el diablo, que se apoderó del alma de Clorindo» (LI: 448). Es el estereotipo convertido en extrañeza del que habla Zapata (1997) (en este caso, una frase hecha que desconcierta por su aplicabilidad a la narradora/diablo), pero también una muestra más de que el comportamiento de una persona es consecuencia de su físico o de su nombre. La narradora, al vestir estas ropas, casi parece condenada a ser un diablo; las niñas de «Las invitadas», al aludir cada una de ellas a un vicio, no pueden evitar comportarse como tal. Nombres y disfraces deciden por ellas. Las cosas y las personas, aunque parecen mostrarse enmascaradas, se muestran tal cual son. Pese a que los pecados decidan infiltrarse tomando la forma corpórea de unas niñas (se esconden en otra realidad), terminará habiendo un mestizaje. La máscara es una nueva identidad del sujeto. Es algo fácil de ver con la animalización, ya que a menudo indica cualidades de bestia que se interpretan en un sujeto humano.

Excluyendo los relatos de amor, son escasas las ocasiones en las que tenga lugar una transformación o hibridación en las narraciones de Silvina Ocampo, pero sí es recurrente emplear la comparación de un individuo (ya sea físicamente o para describir un comportamiento) con la de un animal. A nuestro juicio, es una prueba más de las múltiples distribuciones jerárquicas en la obra de Ocampo y que van más allá de la segregación niño-adulto. Cuando personas con el mismo rango de edad se enfrentan entre ellas, deben emplearse nuevas armas. Una de ellas será la animalización, ya que se comparan muchos actos con los de bestias (de este modo, se desacredita o vilipendia). Es cierto que, muy probablemente, solo se trate de un mecanismo descriptivo, pero nos llama la atención su recurrencia. No se trata tanto de querer ‘bestializar’ al otro, sino de evidenciar, al resaltar algunas características concretas, la distancia existente. En «La casa de los relojes», donde ya vimos que N. N. vivía en una aparente soledad, se nos

dice que la madre le comunica la muerte de Estanislao Romagán (diciéndole que se trata de una desaparición) «como si hablara al perro» (*LF*: 196). Ya no es solo que el adulto hable con desprecio al niño¹⁹⁹, sino que ante él se comporta de un modo que ensancha la distancia entre ambos. En este caso, además, N. N. hace oídos sordos: «Como si me hubiera hablado el gato (aunque usted no lo crea), salí corriendo detrás de Estanislao, de Gervasio y del resto de la comitiva» (*LF*: 195).

La animalización permite comportamientos o rasgos más radicales, como cuando Labuelo obliga al chico a lamer el lugar donde dormía su perro (y que nos recuerda a cuando Barsut, por voluntad propia, aunque instigado por Erdosain, realiza un acto parecido en *Los siete locos*). La secuencia es interesante. El niño sabe que no puede llevar el can a la casa, así que lo hace a escondidas (sabiendo que existe la norma, intenta saltársela: una forma de revelarse contra el tirano). Cuando Labuelo descubre al animal, lo mata delante de los chicos (o lo que es lo mismo: les recuerda su superioridad mediante un episodio de violencia extrema). Finalmente, llega el lametazo. Labuelo tiene el control y somete a los chicos, ya no solo mediante la cohibición, sino a partir de su despersonalización. Les obliga a comportarse como animales, imponiéndose, de este modo, como tirano: bestializar al otro supone degradarlo. En esta línea, en «La venganza» Toño Juárez llama perra a la protagonista (claro insulto); en «Casi al reflejo de la otra», el joven le dice acepta ser el perro de Lila y dejarse amaestrar; y, en «La hija del toro», Nieves Montovia es llamada Pata de Perro por la forma y color de sus uñas. No siempre que aparece un animal, claro, es para mencionar cualidades de bestia en el sujeto; aunque muchas veces sí sirve para recordar la jerarquía («Hasta los perros habían comprendido que no tenían que ladrar» [*CFE*: 359]).

En alguna ocasión, además de adelantar una transformación física («Malva»), la animalización sirve para exagerar el comportamiento de algún individuo o para

¹⁹⁹ Los niños no se escapan de la degradación a partir de la confrontación con el animal. Otro ejemplo lo vemos en «Isis», donde se describe la tranquilidad de la niña comparando su inmovilidad con la de las águilas y los jaguares. Aunque con el águila se habla del momento que busca su sombra, entendemos que en verdad es una poetización del planeo del ave. En cuanto al jaguar, dice que solo descansa cuando duerme o devora. De este modo, la animalización, más que ser utilizada para degradar a la niña, es empleada como una imagen de superioridad. Al tratarse, no obstante, de una cualidad como la inmovilidad, es evidente que se usa en un sentido peyorativo. En el momento de la transformación se menciona una pezuña, pero en ningún caso se aproxima el pelaje al de otro animal: «Y me dio una mano que fue cubriéndose paulatinamente de pelos y de pezuñas. La solté con horror. No quise verla mientras se transformaba. Cuando me volví para mirarla vi un montón de ropa que estaba ya en el suelo» (*LI*: 365). No ocurre lo mismo en «Malva», donde se insiste en su animalización y pérdida de humanidad: «No eran improntas de pies humanos [...]. Nada de humanos tenían esos pelos cortos» (*DN*: 87) o «Se arqueó como una víbora, y echando la cabeza hacia atrás, se mordió el talón, hasta arrancárselo» (*DN*: 86).

construir una alegoría a su alrededor. Eso sucede en «La furia». De Winifred sabemos que «sus ojos brillaban [...] como los de las hienas. Me recordaba a una de las Furias» (*LF*: 230)^{200, 201}. Adelantando un rasgo de Winifred y equiparándolo a una deidad, se le entrega parte del poder que justificará su actuación. Las Furias castigan y el narrador, por su deambular y vida libertina, es el centro de la acción. Sin embargo, nos equivocáramos si viéramos en Winifred una ley natural que intenta equilibrar las cosas, ya que, en su infancia, a pesar de que se justifica diciendo que lo hacía por el bien de su amiga, llevaba a cabo acciones, como poco, perversas. La falta de un remordimiento posterior nos hace pensar en «Voz en el teléfono», donde, como ocurre aquí con el narrador, un adulto explica a otro, con indiferencia, eventos pérfidos de su infancia. Ya no se trata de que el niño viva en una esfera distinta a la del adulto, sino que este crío ha crecido y sigue sin encontrar mancha de moral o contrariedad en sus acciones. Winifred y el narrador de «Voz en el teléfono» no tienen que justificar lo que hicieron, ya que lo ven todo tan claro que nada les perturba:

Un día, jugando, me prometió que me regalaría el anillo cuando muriera. No faltó gente malintencionada que me acusara de haber incendiado a propósito las alas de Lavinia. La verdad es que sólo puedo jactarme de haber sido bondadosa con una persona: con ella. Yo vivía dedicada como una verdadera madre a cuidarla, a educarla, a corregir sus defectos. Todos tenemos defectos: Lavinia era orgullosa y miedosa. Tenía el pelo largo y rubio, la piel muy blanca. Para corregir su orgullo, un día le corté un mechón que guardé secretamente en un relicario; tuvieron que cortarle el resto del pelo, para emparejarlo. Otro día, le volqué un frasco de agua de Colonia sobre el cuello y la mejilla; su cutis quedó todo manchado (*LF*: 232).

Los casos de animalización son interminables. En «Amelia Cicuta», Torcuato Angora critica a sus vecinos, que tienen «uñas de gato y lenguas de víbora» (*LI*: 329) (arremete

²⁰⁰ A diferencia de perro y gato, la hiena no reaparece con asiduidad. En «Informe del Cielo y del Infierno» se vuelve a hablar de estos ojos de hiena, a los que se adjudica a una paloma angelical (recordemos que en ese texto hallamos una elasticidad de los motivos que condenan a uno en el Infierno o premian a ese en el Cielo, con lo que se intercambian muchos elementos). En «Fragmentos del libro invisible» se habla de las carcajadas de la hiena como algo casi sin importancia. En «Pier», se habla de la hiena que se autodevora a sí misma cuando la contrarían («así ladraba la boca de Pier» [*YAS*: 232]), cosa que nos hace pensar en «Malva». En «Cornelia frente al espejo» se dice que la ira tiene «ojos vidriosos de hiena» (*CFE*: 262). Finalmente, como notó Balderston (2012) en la edición crítico-genética de «La furia», el título original del relato era «La hiena» (319).

²⁰¹ Los romanos llamaban así a aquellas divinidades que se encargaban de la venganza. Para los griegos fueron las Euménides, que abren *Los traidores* de Wilcock y Ocampo y son otra vez invocadas en «Y así sucesivamente». La importancia, o el conocimiento, grecorromano en Ocampo es manifiesto («Epitafio romano») o el valor de la transformación que toma de *Las metamorfosis* de Ovidio.

contra los demás e, incluso, quizás contra él). Además, en las primeras líneas se construye una relación a partir de la cual se nos dice que Edimia no puede abandonar los gatos y que Irma, su hermana, no puede abandonar a Edimia (el gato es un elemento más para construir una relación jerárquica: Edimia depende de Irma). En «La sibila» se la acusa de tener rasgos felinos («¿Qué culpa tengo yo si tiene ojos de gato?» [LF: 207] y «me dijo agitando una de sus patas que parecía de gato que se limpia la cara» [LF: 209]); en «La divina», la Divina tiene unas cejas tan pobladas que parecen de «bicho quemador» (DN: 118) (oruga) y tiene unos ojos luminosos como los de los gatos. En «El secreto del mal» alguien grita «con un aullido de gato» (YAS: 199), en «Algo inolvidable» alguien entra en la casa «con ese paso de gato aterciopelado» (YAS: 233)... Los gatos, en concreto, son usados muchas veces en el sentido de las frases hechas (el gato te comió la lengua, las siete vidas del gato, buscarle las tres patas al gato, gato encerrado, gato con guantes no caza ratones...). Sin embargo, donde adoptan su mayor desarrollo, y el cuento es comparable con «Malva», es en «El diario de Porfiria Bernal», donde la protagonista insiste constantemente en los rasgos felinos de Miss Fielding. Como sabemos, al final de la historia la institutriz se transformará en un gato y abandonará la casa, que es algo que también veíamos en «Malva»: el animal no puede ser encerrado. Solo así entenderemos, no solo a «Isis», sino también aquellos cuentos donde lo que se propone es la liberación de los animales de sus jaulas («Fuera de las jaulas»).

A Fermina («El sótano») la apodan «la de los ratones» (LF: 211), condición que sirve para marcar su marginalidad y degradación. Vive entre ratones, según ella misma lo reconoce, y marcarla con este apodo es estigmatizarla. En «Visiones», la narradora se introduce en la oscuridad de sus recuerdos «como un ratón por un sótano» (LI: 350). En «La muñeca», Esperanza tiene un «cuarto de las ratas» (DN: 106) donde guarda botellas y bolsas. Con todos estos ejemplos, más que una lista, lo que queremos demostrar es que la animalización, pocas veces, tiene una incidencia directa en el desarrollo de la historia. Lo hemos considerado carnavalesco por la posibilidad de construir una criatura híbrida, ya que a un ser humano se le sumarán cualidades o aspectos que son propios de otros seres. A menudo, es un elemento más que ayuda a caracterizar un personaje marginal o que muestra el desprecio de un individuo hacia otro. Sin embargo, hay dos historias donde la animalización tiene una participación notable: «Malva» y «El diario de Porfiria Bernal». En común tienen, como apuntábamos antes, la transformación de

una mujer en animal. En otras historias como «Isis» no se insinúa del mismo modo (sí se menciona que a Elisa le gusta el zoológico), con lo que el proceso de metamorfosis es distinto. En las dos primeras historias, es un cambio progresivo; en «Isis», el físico se altera de golpe.

Para Bajtín, el grotesco empezaría «donde la exageración toma proporciones fantásticas» (1965: 284). Entonces, según él, no toda alusión de un rasgo animal sería grotesca (solo sería una hipérbole/burla), además de que no todas las partes del cuerpo son susceptibles de ser grotescas. Sin embargo, tenemos que recordar que lo que estamos estudiando ahora es la negación del mismo individuo de acuerdo con la superposición de una nueva capa/identidad. Esto se consigue con el uso de máscaras, pero del mismo modo que uno necesita el carnaval para ascender jerárquicamente (el esclavo que come con sus señores), hay un interés constante de rebajar a otros individuos (por eso se les confiere, entre otros aspectos, rasgos de animal). La identidad de los personajes (especialmente los femeninos) queda definida por la relación que mantienen con los demás. Utilizan máscaras, disfraces y otros recursos para esconderse y aceptar, en ellos mismos, otra personalidad que se descubre como la verdadera.

Decía Silvina Ocampo, en «Los retratos apócrifos», que «todo disfraz repugna al que lo lleva» (*CFE*: 338). La cita le sirve para afirmar que vejez y juventud son una suerte de farsas, en tanto que «esas edades carecen de naturalidad» (*CFE*: 338). Lo importante, entonces, es darse cuenta de que se llama ‘disfraz’ a dos momentos vitales que el individuo no puede evitar. Las máscaras en Ocampo no se eligen, sino que son impuestas por el otro. Se convierten, de este modo, en una protección frente a la mirada ajena que estigmatiza y construye una nueva realidad. Este instinto defensivo es análogo al de la violencia física que sufren muchos personajes, como bien se entrevé en las historias que tratan la violación sexual (no solo en «Las vestiduras peligrosas», sino también en «La calle Sarandí»): las protagonistas creen cumplir un rol y se terminan enfrentando frente a una violencia que las castiga. «Los celosos» da título a un cuento que habla de una mujer que se esconde, pero el plural se refiere claramente a los hombres que, como el marido de Irma, formalizan la construcción de esta imagen. Por eso, en suma, la máscara, los disfraces y cualquier otro recurso; no solo sirve a los personajes para esconderse, sino que pasa a integrar y definir un rasgo de la personalidad del individuo. En este sentido, el sobrenombre es uno de los mejores

ejemplos, ya que se convierte en una máscara que subraya un aspecto que define y caracteriza al personaje (como sucede con Amelia Cicuta). La carnavalización de los personajes favorece, en líneas generales, la tematización de la venganza; que es, seguramente, una de las expresiones que mejor caracterizan la violencia literaria de Silvina Ocampo. Tanto máscara como disfraz posibilitan que personajes que en un inicio parecían sumisos, adquieran (o descubran) una nueva personalidad que lleve a cabo actos violentos y exagerados.

3.3.3. La fiesta, la enfermedad y la locura

La máscara, pese a que sea recurrente, pocas veces se usará en las fiestas. El carnaval, cuando es mencionado, a menudo aparece como una anécdota (el recuerdo de estas celebraciones en «El impostor» o Antonio invitando a Ruperto a dormir en su casa durante las fiestas en «La expiación»). Solo en tres ocasiones el carnaval es importante para la historia, pero no por la fiesta que se celebra, sino por la preparación del disfraz: «Clotilde Ifrán», «El árbol grabado» y «La máscara». Poco tienen en común estos tres títulos, ya que, en el primer relato, hablamos del abandono de una niña; en el segundo, de una comida familiar que termina con un niño apuñalando a su abuelo; y, en el tercero, de una máscara que se funde con el rostro de quien la lleva. Es llamativo que las tres historias pivoten alrededor de una celebración, aunque es cierto que «Clotilde Ifrán» no llega a festejarse el aniversario de Clemencia (que coincide, por cierto, con el carnaval). Por el contrario, los otros dos cuentos sí se desarrollan durante una celebración: en «El árbol grabado», una comida familiar; en «La máscara», en el salón de un hotel. Seguramente se trate de un evento más o menos privado, ya que, comúnmente, en los textos de Ocampo no hay casi celebraciones públicas (una excepción la acabamos de ver hace poco: «El banquete»). Casi siempre que tiene lugar una, acostumbra a ser privada. La más reiterada son los aniversarios («Las invitadas»), a menudo a partir de una comida familiar («El árbol grabado»). El momento de la comida es especial en los cuentos ocampianos, y no tanto en la conexión vientre-cabeza de Bajtín, sino como espacio de encuentro. El detalle e interés por los alimentos es explícito en «Los amantes»: obviando el hecho de que mastiquen al unísono, se describen y detallan los dulces que la pareja come uno tras otro.

Es un momento extraño, porque en las fiestas todo el mundo coincide en la misma conmemoración. Si en las saturnales romanas los esclavos comían en la mesa del señor, conviven en el mismo espacio dos extremos que hasta ahora se habían querido separar. Justamente, niño y adulto se encontrarán en muchas de estas celebraciones... Y esto provocará conflictos (los festejos siempre cargan con un contenido inquietante, precisa Pobutsky [2005: 79]). El caso más visible es «Las fotografías». Adriana (quizás ya no niña, pero sí una joven) es el centro de la reunión familiar por su supuesta recuperación. Sabemos que tuvo un accidente que le ha dejado inválida, pero, como que estuvo trasteando entre la vida y la muerte, la familia, que dice haberlo dado todo por ella («Nos hemos desvivido por salvarla» [LF: 215]), quiere festejarlo. Como en «El banquete», poco importa que hayan muerto miles de personas: poco importa que Adriana haya quedado impedida. La familia, que cree ser la verdadera sanadora, organiza una comida con fotógrafo incluido. Mientras lo esperan, ya vemos los primeros encuentros grotescos. La joven no puede moverse, pero aun así alguien bailará delante de ella *La muerte del cisne* y los asistentes se entretendrán «contando cuentos de accidentes más o menos fatales» (LF: 213-214) (el 'atractivo' es análogo a «Celestina»). Todo apunta a que no son la mejor compañía para animar a alguien que acaba de abandonar el hospital y ha quedado lisiada de por vida, pero Adriana no dice nada. A veces sonríe. Deja que la maquillen y que lo dispongan todo para las fotografías. Al final, seguramente avasallada por esta avalancha de peticiones, repeticiones y *flashes*; Adriana muere: «Todos dejaron de comer, salvo Luqui y el Enanito. Otros, disimuladamente, guardaban trozos de torta estrujada y sin merengue, en el bolsillo. ¡Qué injusta es la vida! ¡En lugar de Adriana, que era un angelito, hubiera podido morir la desgraciada de Humberta!» (LF: 216).

«Las fotografías» ilustra, con detalle, el egoísmo (rasgo que no solo caracteriza a los niños). La narradora no llora la muerte de Adriana, sino que, con condescendencia, la utiliza para atacar a Humberta. Con la niña muerta, algunos familiares rellenan sus bolsillos con lo que ha sobrado del pastel. Revelan, así, la gran verdad: no les importa tanto cómo esté Adriana, sino que solo se preocupan por ellos mismos. Se creen los verdaderos sanadores de Adriana: 'gracias' a ellos, se encuentra bien. Más que para celebrar la vuelta a casa de la chica, la comida es para engrandecer su orgullo. Se pelean por salir en la fotografía, casi como si quisieran protagonizar un primer plano cinematográfico: aparecer junto a la chica implica ser 'importante'. Incluso retratarla es

un juego de las apariencias, como cuando Irma se ponía tacones o pestañas postizas. Le tapan las piernas, dicen. La maquillan. Cubren lo que deducimos que es la imperfección que hay que corregir y ocultar (las consecuencias de su enfermedad/accidente). Hay quien miente, manipula y engaña (o todo a la vez) con tal de conseguir que su voz prevalezca. Adriana no es más que un maniquí, un títere guiado por los demás. La realidad de afuera es terrible y, justo por eso, la protagonista de «La calle Sarandí» se escondía en ella misma.

La fiesta es, entonces, una excusa para enaltecer, no al otro, sino a uno mismo. Algo parecido ocurre con el matrimonio. La boda, como fiesta, no tiene mucha importancia, pero sí nos interesa el compromiso social para ver cómo se relacionan los individuos que se prometen. Con «La boda» se da título a dos relatos. Uno de ellos, ya lo vimos, lo protagoniza Roberta. Es el ejemplo perfecto de inocencia infantil y de manipulación del adulto. El otro, posterior, y más misterioso, trastea con la idea del amor y del odio. Filomena se casa con Armando sin sentir por él deseo o atracción. La elección del matrimonio, más que suya, parece venir dada por aquello que los demás esperan que ella haga:

—Ahora se casarán —repetió mi tía, durante muchos días—. Ahora se casarán. Armando y yo nos casamos. Nos casamos sin que yo lo deseara ni tratara de evitarlo. No me agradaba Armando, aunque tuviera buen porte, ojos grandes, tez morena y energía para el trabajo (*LI*: 340).

Filomena, despersonalizada, entra en la nómina de personajes femeninos cuyo destino es guiado por lo que dictamina la sociedad. Se contrapone a aquellos personajes que encarnan un tópico y lo transgreden («El retrato mal hecho»), pero, justo por eso, entra en la misma dinámica de observación del grotesco: existe una norma/regla que oprime a una serie de individuos. Ya sea por una transgresión deliberada o por la aceptación y despersonalización (esto es, por no querer atacar la imposición), planteamos una situación análoga. Huelga añadir que, en este cuento de «La boda», incluso Armando vuelve a ser descrito a partir de esta reinterpretación de nuevos órdenes naturales y animales: «Se me antojaba que era un bosque al mirar el vello de su pecho desnudo, o que era un mono, al verlo comer o vestirse por las mañanas, pero jamás el galán de cine que me seduce tanto» (*LI*: 341). Del marido, por cierto, también se espera que cumpla un rol social (estereotipo).

Lo más sorprendente de la historia lo hallamos en el final, cuando se presenta una segunda mujer con su madre e informan de que Armando la ha dejado encinta. Pese a no amarle, y a pesar de que aquí podría haber una vía de escape, Fermina se siente traicionada y decide permanecer con su marido:

Una mujer enamorada no puede sobrevivir a un engaño. Varias personas me aconsejaron que abandonara a mi marido, pero yo no puedo hacerlo. Por ahora me quedaré con él, porque uno se enamora, después de todo, una sola vez en la vida, pero, si vuelvo a ver a esa desvergonzada, lo mataré o me suicidaré (*LI*: 342).

La contradicción por el sentimiento (cumplir con el ideal), ya lo vimos en el capítulo anterior, es largamente reiterado. La pasión que lleva a dos amantes a querer fundirse en uno es una forma de locura, que, en un sentido amplio, es otro aspecto de interés en los cuentos de Ocampo. Si, como norma general, Silvina Ocampo convierte en víctimas y verdugos a los personajes más desamparados de la sociedad, no es descabellado afirmar que lo hará también con los enfermos. Si el loco, dice Foucault (1964), viene a ocupar el espacio del leproso; implica que este último, en su momento, fue separado de la sociedad. Del mismo modo que se denigra a una persona animalizándola, Ocampo parece justificar muchas acciones y represalias contra individuos debido a su condición mental o de salud física. La muerte acompaña varios de estos episodios, convirtiéndose el velatorio (o un grupo de personas alrededor de un moribundo) otro de los espacios donde tiene lugar la «fiesta». «La revelación» muestra estas afirmaciones. Lo primero que nos dice el narrador sobre Valentín Brumana es que es idiota (algo que hacen otros narradores, como bien ocurre en «Las fotografías» o en «Eladio Rada y la casa dormida») y narra, sin percance alguno, todas las diablurías y torturas que idearon para él:

Nos placía torturarlo. Lo acostábamos en una hamaca paraguaya con los bordes anudados para que no pudiera escapar, y lo mecíamos hasta que el vértigo le cerraba los ojos. Lo sentábamos en un columpio, enrollábamos las cuerdas laterales, para soltarlas de golpe y lanzarlo vertiginosamente en el espacio. No le permitíamos que probara los postres, que nosotros comíamos, pero le untábamos el pelo con dulce o con azúcar impalpable y lo hacíamos llorar. Colocábamos sobre un armario altísimo los juguetes que nos pedía prestados (*LI*: 325).

Hasta ahora hemos visto, sobre todo, niños torturando a adultos. Que castiguen a otras criaturas no nos debe sorprender («Los amigos»), ya que ellos mismos transgreden todo orden social. En el caso de Valentín Brumana, hay que precisar que volvemos a cruzarnos con un niño con poderes. Empieza a ser tomado en consideración cuando sus compañeros se percatan de ello: se pasa del «nos placía torturarlo» (una forma que tomará su máxima consideración en «Celestina») a «empezamos a respetarlo un poco, o a temerlo tal vez» (LI: 325). Sin embargo, a pesar del reloj de plata que le regala su tío, su vida es tan solitaria como la de Toñito («La sogá»): «Nadie se ocupaba de él» (LI: 326). Su lógica es otra y sus afirmaciones carentes de sentido para el narrador. Siempre dijo que iba a casarse con una estrella y, al final, tras su muerte, al revelar la fotografía, aparece, junto a él, la imagen de la actriz Pola Negri.

La capacidad de imaginar a una persona, en principio inexistente, aparece en numerosos cuentos. Es el argumento de «La casa de azúcar», así como el de «El impostor», pero tanto «Eladio Rada y la casa dormida» como «Diorama» presentan un desarrollo similar. En el primer caso, tenemos a un solitario sirviente en una casa de campo. Su vida transcurre entre dos estaciones: la espera y la presencia de la familia que ocupa la casa. Sin ningún contacto con el exterior, la única relación que Eladio parece mantener es con Angelina, pero su existencia queda en entredicho: es un recuerdo inexistente. Es un fantasma que jamás ha llegado a existir, pero que Eladio materializa incluso en una fotografía para tener una razón para vivir. En el relato, media lo onírico con lo real²⁰². De forma similar, en «Diorama», el enfermo, quizás en una situación psicológicamente disfuncional, ha creado una mujer a la que ve (y de cuya existencia tampoco duda al contemplar una fotografía). La historia sería más quijotesca, si se quiere. El médico es un personaje interesante, ya que él mismo parece subyugado a sus propios pacientes.

²⁰² Judith Podlubne (1999), mencionando «Eladio Rada y la casa dormida», insiste en la capacidad polifacética de lo onírico: «Es posible conjeturar que Ocampo intuyó alguna afinidad inesperada entre la ficción, el recuerdo y los sueños [...]. Estos relatos son la ocasión de que en sus personajes aparezca (crezca) lo más desconocido de Silvina, lo que sólo habita *sus* recuerdos y *sus* sueños» (Podlubne 1999: 102). Parte de los trabajos de Podlubne han intentado explicar la importancia que tienen los recuerdos en *Viaje olvidado* (así como la escritura de los primeros libros de Silvina Ocampo), como muy bien vemos en «Eladio Rada y la casa dormida». Muchas de las imágenes que desconcertaron a Victoria Ocampo son proyecciones cuyo significado no puede comprender: «El sueño no constituye una máscara superpuesta al recuerdo de lo vivido, donde el mismo vuelve a contarse transfigurado, sino que es la sombra que transmite a estos recuerdos la sospecha de la impersonalidad en que se gestan» (Podlubne 1999: 101). O, como dice más adelante: «A diferencia de Victoria, para quien la dificultad mayor de escribir una novela residía en la imposibilidad de “deshacerse de su yo”, Silvina supo desde siempre que la ficción es el dominio en el que se suspende toda intimidad con uno mismo». La indeterminación del sueño, de este modo, ayuda a la autora a presentar historias que, además de fundirse con sus recuerdos, le permiten construir destellos de duda y ensoñación.

Ahora que empieza a tener actividad, es cuando más vacía encuentra su vida y llega a trastear con el suicidio: «Pero en cuanto volvió a la ciudad las ideas suicidas se instalaron de nuevo en su cuerpo. Fue entonces cuando se dedicó a la medicina y fueron los enfermos los que lo salvaron» (VO: 65). De hecho, cuando lo reciben por primera vez, ni siquiera le dejan pasar; claro que se puede deber a que no le reconozcan. En la calle, cuando se cruza con la gente, no ve en ellos a personas... Ni siquiera pacientes:

Ahora eran los enfermos quienes lo perseguían; las hojas de los árboles movidas por el viento eran manos de pacientes atravesadas de venas; las mujeres que se cruzaban con él por la calle eran figuras descarnadas y luminosas, en donde había estudiado anatomía; mapas atravesados de pulmones azules y venas ramificadas, centros nerviosos rojos, recorridos de relámpagos delgados (VO: 64).

Y la sorpresa final. Afranio Mármol le habla de su amante, que al principio parece esconderse por pudor a que los vean juntos. Es solo en el final del cuento cuando, en la histeria del paciente, el médico se da cuenta que no existe: pidiendo a gritos que la salve, no está más que mirando una cama vacía. Es un giro interesante, porque, si bien es factible dudar de la demencia del enfermo, el criado de la casa es el primero en decirle al médico que Afranio Mármol se encuentra reunido (y, por lo tanto, dota de presencia a alguien que no existe). De eso se deduce que no podemos equipararle con Sancho Panza, ya que alimenta las dudas de su señor. En la novela de Cervantes, Sancho siempre trata de sacar a su señor del error. Se preocupa por él (y de la promesa de su ínsula) y solo lo engaña una vez. Eso ocurre cuando le dice que ha ido a hablar con Dulcinea del Toboso (curioso, entonces, que la imaginación, en ambos episodios, tenga en común la creación de un personaje femenino). Es muy posible que, como «El impostor», la existencia fantasmal (esto es, la imaginación) de la amante guarde relación con algún tipo de trauma. En la cuarta escena del tercer acto de *Macbeth* (1623), el recién coronado rey de Escocia ve, sentado en su sitio, a Banquo. La sorpresa es mayúscula: acaba de ordenar su muerte. Habla con él, quizás sin saber que se dirige a un espectro que no le contesta. Macbeth, como Afranio Mármol y Eladio Rada (y como Alonso Quijano), no distingue las dos caras de la realidad: los remordimientos, como el latido de «El corazón delator» de Poe, se manifiestan tras un episodio que no logran concebir. Ofelia, de algún modo, también se acerca a estos personajes: en *Hamlet* (1605), enloquece tras la muerte de su hermano (y tras eso, se suicida).

Además de esta similitud entre locura e imaginación, para Silvina Ocampo la locura tiene algo de devoción. La excentricidad es una cualidad notoria en muchos de sus personajes que desempeñan una actividad artística (tocar el piano con los pies, por ejemplo). Heers (1983) distinguía, en la Edad Media, entre el loco de corte (que merecía compasión y formaba parte del séquito real) y el loco peligroso (el violento, que era encerrado) (136). No dudamos que sería posible definir el comportamiento de muchos personajes ocampianos como locos (asesinos), pero creemos que el debate debería ir más allá de eso. En consecuencia, los locos por los que nos interesamos son los «festivos» y no aquellos que son encerrados. El loco que conoce otra realidad, otra forma de actuar... Aunque no siempre termina bien para él. El artista tiene algo de obsesión con su obra, lo cual se demuestra en una imagen como el piano en llamas. El instrumento aparece mencionado en muchos cuentos de la autora, pero es en dos que tiene un desarrollo argumental central. En uno de ellos, «El piano incendiado», la narradora recrea un evento pasado a partir del recuerdo que le despiertan unas fotografías. Es algo parecido a «Voz en el teléfono», ya que se empieza contando un episodio de la infancia que, en un inicio, parece hasta trivial. Luego, la conclusión es terrible. En el caso de «Voz en el teléfono», el niño prende fuego a su madre y a sus amigas; mientras que, en «El piano incendiado», la narradora amenaza a Herminia con prender el piano que toca. Finalmente, cumplirá su promesa. Hay algo de envidia en la actuación, como se nota en el odio creciente cuando la explicación de la familia es que se ha tratado de un accidente (y que, por lo tanto, el narrador no se ha encargado de prender fuego al instrumento). El colmo de la rabia son las palabras de Herminia: «Toqué el piano con tanta pasión que se incendiaron las notas» (*CFE*: 320).

El cuento es distinto a «La familia de Linio Milagro». Seis hermanas (el mismo número que las hermanas Ocampo) tienen un piano en casa que Aurelia toca durante la madrugada. Termina con las manos ensangrentadas, aunque no parece consecuencia del ímpetu con el que toca el instrumento: «Aurelia estaba tendida en el suelo con las manos ensangrentadas de espejos rotos, los ojos cerrados. Cinco hermanas aterrorizadas abrieron el piano y perdieron expresamente la llave debajo de un mueble. De esto hacía ocho años silenciosos sin protestas por la cuestión del piano» (*VO*: 76). Más adelante, en un incendio de la casa, en lugar de abandonar el hogar, Aurelia terminará tocando el piano: «Aurelia no se salvó del incendio. Envuelta en sus gasas de automovilista antigua, murió como Juana de Arco, oyendo voces. La familia Linio Milagro,

perseguida por el piano de las cuatro de la mañana, se mudó infinitas veces de casa» (VO: 76). Que Aurelia muera oyendo voces confirma su locura y su excentricidad.

De este modo, la capacidad creadora del artista excéntrico no se distingue en exceso de la del enfermo que imagina una persona que no existe: ambos perciben una realidad que se apodera de ellos hasta tal punto de no ser capaces de distinguir entre vida y muerte. La enfermedad, aunque conduce a la muerte, permite una suerte de felicidad o afirmamiento, ya que permite la consecución de una pasión (la creación o creer en la existencia de alguien ausente para evitar el dolor que supone su pérdida), la afirmación de una realidad (Valentín Brumana no es un mentiroso) o el sentido lúdico de la enfermedad. Para relatar esta última cuestión invocamos «El médico encantador», un cuento de visita obligada, nos parece, si nuestro interés es mostrar la importancia de la enfermedad (no tanto física, sino psicológica) y la consecuencia que tiene para los enfermos tener que quedar postrados en la cama. Nos permite, además, analizar un rasgo poco estudiado en la escritura de Silvina Ocampo: la enumeración (Ulla 1992). No hablamos tanto de listas interminables (los pasteles de «Los amantes»), sino de una voluntad de secuenciar las distintas partes. «El escalón» es un muy buen ejemplo, ya que cada nivel implica un recuerdo distinto. Las imágenes no se mezclan entre ellas, sino que funcionan de forma aislada y solo se conectan a partir de tener en común el sujeto que los despierta. Si evocamos otros textos, veremos que es algo común: los vicios en «Las invitadas», los caramelos y poderes en «La caja de bombones» o «Enumeración de la patria» (poema que tantas críticas favorables le valió).

En lo que ocupa a «El médico encantador», se nos hablará de trastornos ficticiales como la «Colmenares nocturnos» (ver panales en la oscuridad, sentir sed de miel y ver miel en todo lo que rodea a uno), la «Cromosis tisular» (recrear visualmente en las telas la vida de los antepasados o de gente más o menos conocida) y la «Astereognosis insomne» (no reconocer el objeto que uno está tocando). El médico se encuentra en muchas historias, y casi siempre lo hace por tener un conocimiento superior al del resto. Esto no evita, por cierto, que él mismo no pueda enfermar o que consiga sortear las obsesiones que afectan a los demás. Son unos médicos los que consiguen reducir la esperanza de vida, pero también es un médico el que necesita de enfermos con tal de curarse a sí mismo. Imágenes contradictorias, pero que en el universo particular de Silvina Ocampo nada tienen de extraordinario.

Muchos enfermos se encuentran postrados en la cama, con lo que son los demás quienes tienen que visitarlos. Cuando no, hay otros que están encerrados en sanatorios, provocando que, de forma general, ningún enfermo/loco se encuentre en la calle. Esto tiene que ver, también, con el espacio más intimista de Ocampo; y con eso nos referimos a la preferencia por narrar historias cuya acción se desarrolle en un espacio cerrado y no en un lugar abierto (lo cual, en consecuencia, termina provocando una concepción de lo fantástico más cotidiana; distinto de las parábolas borgianas). No es banal que nombremos estos espacios, ya que, como ocurre con la necesidad de llevar una máscara, los personajes se sienten limitados. Del mismo modo que Filomena se ve obligada a querer a Armando, unas cadenas sujetan con fuerza a los enfermos. A los niños se les ignora, pero a los enfermos, que tampoco pueden valerse por sí solos, se les encierra. Incluso Heredia, en «El impostor», debe ser controlado (de ahí la visita que desencadena la historia).

Ya para terminar, nos llama la atención una afirmación de Pobutsky (2005): «La escritura de Ocampo combina lo carnavalesco con lo fantástico contemporáneo» (80). Por ‘carnavalesco’ la autora se refiere al corpus bajtiniano y por ‘fantástico contemporáneo’ a la dicotomía abierta por Jackson (el fantástico, después del XIX, permite que el mal habite en el Yo [81]). Eso es cierto solo en parte. Algunos relatos que hemos mencionado en este apartado introducen elementos sobrenaturales; pero aquellos que juegan de forma más evidente con las armas carnavalescas se alejan de esta propuesta. Pobutsky menciona cuatro cuentos en su texto («Las fotografías», «Voz en el teléfono», «El árbol grabado» y «La casa de los relojes»). Ninguno contiene elementos fantásticos ni sobrenaturales. Por eso, a pesar de que sí encontramos ejemplos («Malva»), es importante precisar las normas de juego. Más que lo fantástico, lo que Pobutsky pretende describir es la posibilidad de que el mal sea un rasgo definitorio de individuos de los que no esperaríamos mancha alguna. Sin embargo, que el narrador de «Voz en el teléfono» cuente con indiferencia que prendió fuego a su madre y sus amigas, no es algo sobrenatural. Es grotesco. Ya hemos visto que bordea inquietantemente con otros territorios y, por eso, guarda tanta relación con el fantástico. Nosotros, al querer estudiar el carnaval, hemos visto que existe todo un mundo de inversiones y juegos que, de acuerdo con la evolución de la fiesta que observa Bajtín en el Romanticismo, no se contenta solo con el cuadro alegre. Y una última cosa. El carnaval es una fiesta del pueblo, pero toda celebración ocampiana (junto a todo uso de

una máscara o un disfraz) está centrada en el 'yo', en la individualidad. Nunca se celebra para el otro, sino para uno mismo. El ejemplo paradigmático es Adriana, quien se ve obligada a celebrar porque la familia así lo quiere... Y lo que es peor: ya no solo es que la torturen, sino que pretenden construir una imagen artificial de ella misma. Si las fotografías salen mal, no importa: ya las repetirán. Pero una cosa es importante: que los pies (que las piernas) no salgan en la imagen. ¿Acaso este comportamiento difiere mucho del de Irma Peinate? Ya vimos que, aunque parezca ser ella quien decida colocarse un antifaz, es la sociedad quien se lo pone.

En conclusión, la fiesta en los cuentos no existe como un acto de renovación social (o de inversión/reinterpretación del rol), sino que es un lugar de encuentro donde los extremos pueden encontrarse. Hemos expandido el concepto de fiesta para integrar distintas narraciones que exponen eventos sociales. De allí hemos sacado un personaje que sobresale en Ocampo: el loco. Hemos operado con una división que distinguía el loco quijotesco (aquel que, como sucede en «Diorama» delira y fantasea con una nueva realidad) y el loco excéntrico (el creador, el músico o el artista). Ambos son la nota discordante; la extravagancia que desarticula toda normalidad. Muchos locos son los marginados, pero son justamente aquellas personas estigmatizadas o apartadas de la sociedad quienes, desde su esquina, son capaces de transgredir. En «Mimoso», la mujer envenena desde la cocina. En «Las esclavas de las criadas», es la criada quien muestra, no solo la fidelidad, sino que castiga a los señores (Celestina, siendo también una sirvienta, es la persona más importante de la casa). Ya sabemos que en Ocampo no hay una mirada eminentemente festiva y que el poder se encarga de controlar la transgresión durante el carnaval, pero eso no evita que se rompan las jerarquías. Sin embargo, en lugar de querer ascender o buscar una nueva posición social, las personas se conforman (y se afirman) con el lugar que ocupan. Desde allí (con conciencia de clase, si se quiere) atacarán, no tanto para un beneficio personal, sino para afirmarse a sí mismos y demostrar que, pese a lo que los demás puedan creer, sí tienen poder.

Conclusiones. La resistencia

La enfermedad se propaga sin que nadie pueda evitarlo. Los contagiados crecen exponencialmente y las autoridades, al final, deciden tomar cartas en el asunto. Trasladan a un grupo de ciudadanos en un manicomio en desuso, donde, día a día, irán llegando nuevos enfermos. Sin duda, *Ensayo sobre la ceguera* (1995) de José Saramago arranca con una situación perturbadora: una ceguera que se propaga como una epidemia. La situación, insostenible, exige medidas excepcionales. En el ya citado manicomio, el gobierno, que «conoce plenamente sus responsabilidades» (Saramago 1995: 55), informa a los cautivos de las nuevas normas que regirán su día a día. Las normas y leyes que hasta ahora imperaban, se suspenden en pos de un estado de excepción. Giorgio Agamben consideró que, cuando esto sucedía, se entraba en una zona indeterminada que quedaba tanto dentro como fuera de la ley: «La suspensión de la norma no significa su abolición, y la zona de anomia que ella instaaura no está (o al menos pretende no estar) totalmente escindida del orden jurídico» (Agamben 2003: 59).

La terminología ya fue articulada en *Homo Sacer I* (1995), donde Agamben, por ejemplo, habló de los «campos de concentración». Según sostiene, no deben entenderse, solamente, como campos de genocidio. Un campo de concentración es, también, aquel espacio donde las normas se suspenden y se construye una nueva reglamentación fuera de la ley, pero que es válida en ese lugar. Eso sucede en los campos de refugiados, como añade Agamben. Lo mismo sucede en la novela de Saramago. Varias veces al día se repiten por un altavoz las nuevas leyes por las que deben de regirse los ciegos. En la quinta norma, después de recomendar que se elijan unos responsables de sala para gestionar al grupo, se dice lo siguiente: «Los internos se organizarán como crean conveniente, a condición de que cumplan las reglas anteriores y las que seguidamente vamos a enunciar» (Saramago 1995: 56). O lo que es lo mismo: toda organización y relación politicosocial se permite siempre y cuando se cumpla con la nueva legislación.

La novela de Saramago es el estado de excepción. La norma que no es norma. La ley que lo suspende todo, pero que no por ello pierde su validez. No es la ley (porque se anula), pero tampoco es la anarquía (porque existe un reglamento). Nos movemos por una zona intermedia, indeterminada; que se construye mediante la comunión de contrarios. Allí ubicamos, al principio de este trabajo, lo grotesco. Lo definimos como

la relación problemática entre dos elementos excluyentes que provocaban una reacción de risa y miedo. A esta afirmación, hemos añadido distintos rasgos después de estudiar la evolución terminológica de la palabra (y con ello, hemos desentrañado los distintos significados que ha adoptado a lo largo de la historia), la construcción de las estéticas disonantes (el exceso del barroco, la sátira y la caricatura, la fealdad en el romanticismo...) y, por supuesto, el corpus teórico de lo grotesco. A las lecturas de Kayser (1957) y Bajtín (1965), hemos añadido las reflexiones de Thomson (1972), Barasch (1971), Harpham (1982) y Connelly (2012). La lista es más amplia, pero hemos seleccionado los nombres más representativos.

En nuestro análisis, hemos analizado imágenes recurrentes que simbolizaban la principal problemática de lo grotesco: cómo puede producirse la interacción entre elementos contrarios. Por ello, nos hemos interesado por la irregularidad, lo marginal o, en el fondo, por cualquier tipo de infracción que violentara la relación entre risa y miedo. Ello nos ha permitido caracterizar lo grotesco a partir de la deliberada transgresión de los límites y la anhelada búsqueda para desestabilizar todo orden, norma, ley o sistema. Lo grotesco, en definitiva, pone en jaque toda afirmación porque la desautoriza al mezclarla con su negación. Por esta razón hemos encabezado estas últimas páginas recordando las reflexiones de Agamben: porque la ley se suspende, pero sigue vigente; porque la ley se niega, pero es en su negación que se afirma. Porque el grotesco, sin ser ni naturaleza muerta ni un retrato, es ambas cosas a la vez: Arcimboldo.

En el segundo bloque del trabajo, previo al análisis de la obra de Roberto Arlt y de Silvina Ocampo, nos hemos interesado por la formulación de lo grotesco en la literatura rioplatense. Hemos constatado su idiosincrasia particular, así como la relación que mantiene con la literatura gótica, el modernismo y, por supuesto, en la realidad histórica y social. No en vano, de hecho, donde más fuerza adquiere lo grotesco es en la ciudad (como principal centro de desarrollo urbano) y lo fantástico (herencia de la literatura del XIX). Cortázar (1975), en unas notas sobre lo gótico, consideraba que el interés radicaba en la conciencia de minoridad o de aislamiento y el cruce cultural. La inmigración y el crecimiento de las ciudades, como ya comentamos, pueden ser razones de peso en esta reconstrucción literaria. Como vimos al repasar el grotesco criollo, la escena teatral se nutre tanto de las producciones nacionales (los hermanos Podestá)

como extranjeras (también en el circo, cierto, pero principalmente en el teatro, en la recepción de obras y en la comunión literaria). El teatro italiano es un buen ejemplo y sirvió de base para el desarrollo de la obra teatral de Armando Discépolo. Su estudio ha tenido una triple función. En primer lugar, estudiar un género teatral que se relacionaba directamente con nuestra categoría. En segundo lugar, analizar la obra de un autor para empezar a comprender los pormenores de lo grotesco. Y, finalmente, en tercer lugar, constatar la deriva de transformación de este tipo de creación artística. Su estudio nos ha revelado, de este modo, una creación singular —con una importante recepción en el teatro de los sesenta— que dialoga entre el fracaso y el éxito; entre la risa y el terror. La imposibilidad de escapar de una situación terrible, pero la constante lucha —condenada al fracaso de antemano— por no querer aceptar la situación que les ha tocado vivir. La insatisfacción.

Son temas, por supuesto, con muchos vínculos con la obra de Roberto Arlt. En su caso, aunque es cierto que no se ha detallado la impronta del «grotesco criollo», hemos encontrado el grotesco en la ciudad, en el mundo técnico, en la violencia y en la teatralidad. Todos estos aspectos coincidían, una y otra vez, en formular imágenes que dialogaban entre verdad y mentira; entre realidad y apariencia. La misma violencia, de hecho, al ser tematizada por los narradores, se construía por sus imposibilidades. Nuestro propósito no fue mostrar la presencia, en términos cuantitativos, de la violencia extrema o los sueños escapistas de los personajes, sino señalar que eran empleados como una respuesta contra una situación de alienación. La propia inseguridad e insatisfacción de los personajes arltianos les conduce a la agresión como coartada; a la fantasía y la creación como anhelo; y a la farsa, por supuesto, como supervivencia. Rechazan todo aquello que tienen a su alrededor, pero, paradójicamente, buscan la afirmación de su entorno.

Las burlas, castigos, violencias, mentiras, farsas, engaños y demás; son ejemplos de discursos que se tematizan, siempre, mediante la necesidad de sentirse superior. De ser distinto. Silvio, vimos, se encontraba con un vagabundo antes de ingresar en la academia. Entonces, buscando un gesto divino casi azaroso, fue cordial y amistoso y le dio una limosna. Después de ser expulsado, cruzándose con otro vagabundo, decide prenderle fuego. Entre estas dos acciones, ¿qué ha ocurrido? Pues que se ha negado la individualidad de Silvio, se le ha echado de la escuela y se le ha dicho que no se quieren

a pensadores. Por eso agrede a ese hombre; y por eso traiciona al Rengo: para ser alguien, para mostrarse diferente y para expiar todo el dolor y la rabia que siente. Los sueños se convierten en los avatares que guían a los personajes, que acaban materializando de una forma distorsionada el ideal. Soñando, intentan recrear una condición de superioridad. Creando, intentan materializar algunas de las fantasías con las que han fantaseado. Por eso lo perturbador encuentra espacio en su día a día: por eso Erdosain hace los cálculos de la fábrica de fosgeno y Silvio pretende emular los actos de Rocambole. Quieren ser distintos, sí, pero también alcanzar las fantasías que rigen sus deseos.

Las descripciones de los personajes siempre serán peyorativas. Vimos que los narradores de Arlt son sospechosos en tanto que intentan mostrarse como inocentes frente al narratario. El narrador de «El jorobadito» señala una serie de excusas para concluir que todo lo sucedido fue culpa de Rigoletto; personaje vil y perturbador. Elsa, cuando habla con las monjas, culpa a Erdosain de todo lo malo que sucedió, e incluso cuando ella lleva a cabo actos sospechosos son matizados y ocultados en la narración (la indeterminación de no saber cómo acabó rebuscando en los bolsillos de su marido). Del mismo modo, Silvio acusa a Vitri como culpable de la traición. Son delaciones y acusaciones grotescas porque ambos discursos se superponen: la dificultad de separar lo que se dice, lo que se hace, lo que se oculta y lo que se narra. Las voces se cruzan e invalidan de tal modo que es imposible contemplarlas por separado. De este modo, se discierne que los principales rasgos grotescos de Arlt son la deformación, el engaño, el exceso, la violencia, la indeterminación y la naturalidad.

En lo que ocupa a Silvina Ocampo, vimos que su obra, más que en la ciudad, debía ser estudiada dentro de los espacios cerrados como la casa. Allí, los grupos sociales que interactuaban eran los adultos y los niños, opuestos, una y otra vez, por conflictos perturbadores. Los rasgos característicos de edad y género se invierten: encontramos madres que se alegran de la muerte de sus hijos («El retrato mal hecho»), del mismo modo que los más pequeños se convierten en una suerte de dictadores («El vástago»). El mundo infantil presenta unas interesantes variaciones de aquello que el lector puede esperar: ni los niños son inocentes ni los adultos están exentos de culpa. En sentido estricto, la dificultad de entender las motivaciones o impulsos de cada uno de estos personajes es una de las cuestiones con las que se ocupa Ocampo con más interés. A

nuestro parecer, no se trata tanto de hablar de la locura de alguien como el hecho de, por nuestras construcciones morales, compartir sus inquietudes.

En esta experiencia de lo cotidiano, también nos hemos interesado por lo sobrenatural. Como intuyó Victoria Ocampo en la reseña de *Viaje olvidado*, en las narraciones de Silvina Ocampo emerge un extraño clima onírico que, resumiendo, toma dos direcciones complementarias: la construcción de un mundo de ensoñación (no se habla directamente del sueño, pero sí se evoca en la indefinición de los sucesos: «El pasaporte perdido») y la búsqueda borgiana del sueño (extraños laberintos y preocupaciones metafísicas que, quizás, en el caso de Ocampo no aparecen con tanta fuerza en otros recursos como el espejo o el doble). Ambos senderos nos conducen a un espacio de confluencias y diálogo entre dos partes que podrían parecer que se excluyen. La necesidad de Bianco de vincular a Ocampo con el surrealismo, de este modo, no es tan arbitraria como pudiese parecer: sus narraciones son un buen ejemplo para indicar que los distintos eventos no tienen por qué corresponderse con la lógica de la realidad. La imaginación, que por otro lado motiva a tantos personajes, transgrede nuestra concepción y se difumina en nuestra cotidianidad. Nuevas fuerzas emergen y dominan nuestro mundo: lo más irreal y perturbador es totalmente plausible gracias a este extraño sueño. Tanto el canibalismo como los híbridos difuminan el cuerpo único, niegan su propia identidad (transformación) y rechazan la adscripción a una naturaleza unívoca. El extraño clima onírico en el que tienen lugar esta suerte de ‘pesadillas reales’ nos ha invitado, justamente, a incluir a Silvina Ocampo como una representante del «grotesco fantástico», ya que desarticula el orden natural de nuestro mundo, introduce sucesos imposibles naturalizados y corrompe la percepción de la realidad.

Aunque en un inicio indicamos que no era nuestro propósito establecer puentes que conectaran la obra de Arlt con la de Ocampo, quizás sea oportuno, en estas páginas, señalar algunos puntos de contacto entre el «grotesco social» de Arlt y el «grotesco fantástico» de Silvina Ocampo. Esto es posible, en parte, por la similitud de los temas de los que nos hemos decidido ocupar: la perturbadora presencia de sujetos que articulan un discurso contrario al del narrador o lector (y que provoca, una y otra vez, episodios de violencia), la capacidad de la imaginación de dialogar con la realidad (ya sea en tanto que fantasía o participación de lo sobrenatural) y el mundo festivo como reflejo de deseos y miedos que emergen gracias a la contradicción de la celebración

(tanto los personajes de Arlt como los de Ocampo simulan y engañan; mienten y se esconden). Cabe indicar, sin embargo, que su caracterización es notablemente distinta. Mientras Robert Arlt describe personajes deformes y monstruosos (así como con rasgos de animales, que para Corral era una estrategia de incursión de lo imaginario en lo real), Silvina Ocampo utiliza la comparación con animales como proceso de desnaturalización de la individualidad. En otras palabras: mientras Arlt insinúa rasgos excéntricos para describir cuerpos que exceden la norma, Silvina Ocampo utiliza recursos análogos para sumar el desarrollo de la personalidad o comportamiento de esos mismos personajes. También la máscara, entonces, tiene funciones distintas: para Ocampo es carnavalesca, porque casi siempre es festiva (especialmente en el contexto de los relatos), mientras que para Arlt es siniestra. Incluso en los relatos más «perturbadores» de Silvina Ocampo, donde la máscara se superpone al individuo y evita su identificación (o incluso aquellos relatos donde la locura se mezcla con la cordura), difieren del uso que hace Arlt. La máscara es un engaño que todos conocen: es una mentira que no importa que sea verdad o mentira, mientras que sea un discurso funcional y arengue a aquellos que hay a su alrededor. Finalmente, donde sí parecen coincidir ambos autores es en la cotidianidad de lo perturbador, pues hay una aceptación y naturalización de los narradores de aquellos actos más irreverentes. Por supuesto, una de las particularidades de Silvina Ocampo es su incorporación de lo sobrenatural, pero ya vimos que quedaba desplazado a un ámbito secundario.

De este modo, cabe considerar la cotidianidad como el rasgo constitutivo básico de las propuestas de Roberto Arlt y Silvina Ocampo. Es allí donde lo grotesco emerge con más fuerza, pero también es allí, si se convirtiera en rutina, donde podría desaparecer. Félix de Azúa escribía que el ornamento grotesco devino en el siglo XVIII en algo trivial porque se convirtió en un estilo aristocrático (140). Asimismo, señalaba que la abundancia y cotidianidad del grotesco y la caricatura en nuestros tiempos —Pilny (2016), por ejemplo, concluía diciendo que hoy la podemos encontrar en todas las producciones de la cultura popular (164)— ha provocado que pierdan su sentido transgresor y se conviertan en algo inocuo e infantil (Azúa 2019: 144). Enfurecen, dice de Azúa, pero no ofenden. Quizás algo se haya perdido durante el camino; quizás la posmodernidad haya conseguido homogeneizar y vaciar de contenido todo discurso y toda réplica. Por eso es tan importante que una estética como la grotesca siga estando vigente: para recordarnos, una y otra vez, que, si resbalamos, el golpe puede ser terrible.

Y por mucho que pierda su fuerza, es indudable que siempre sigue presente. Luis Beltrán Almería escribía que el grotesco se caracterizaba por su «pervivencia» («es la estética más antigua y más genuina» [Beltrán Almería 2018: 1133]). Lo grotesco se ha adaptado y se ha transformado; ha cambiado su foco y ha balanceado, en función de cada época, enfatizando la risa o el miedo. Los dos grotescos modernos —el fantástico y el social— no son más que una consecuencia de eso: una escisión que demuestra la gran variedad estética de nuestra categoría.

Lo grotesco es la imagen más terrible, pero quizás la más necesaria: es aquella que nos recuerda (con vehemencia) que el mundo —ridículo y absurdo— no sigue ninguna lógica. Por eso es tan peligroso, retomando las palabras de Félix de Azúa, que su efecto transgresor se desvanezca. En política, dice Giorgio Agamben (2003: 155-156), el estado de excepción se ha convertido en el modelo de acción de los estamentos políticos o, lo que es lo mismo, ha transformado un elemento transitorio en una cotidianidad. Para Žižek (2010) el estado de excepción nos sitúa en un espacio a caballo de la democracia y el absolutismo (26). Es la muestra más clara de la suspensión de la ley para actuar de un modo despótico y desproteger al individuo de aquellas libertades y derechos que le acompañaban. Si la excepción es la norma, poco queda por decir del valor de la transgresión o lo provisorio. Y lo grotesco necesita eso: una realidad contra la que enfrentarse, un sistema capaz de transformarse (o destituirse) con la crítica (y no absorber todas las posiciones políticas) y una mirada que se enfrente a lo hegemónico. Una fisura, una brecha a la que enfrentarse. Frente a la individualidad, lo grotesco defiende la pluralidad. Frente al inmovilismo, el grotesco apuesta por el cambio. Frente a las certezas absolutas, el grotesco nos recuerda que todo es inefable. Frente al absolutismo homogeneizador, el grotesco deviene en resistencia. En disidencia. Es la última frontera. Nuestro último aliento cuando todo parece perdido.

Poco antes de suicidarse, Sylvia Plath publicó *The Bell Jar* (1963). La novela cuenta la historia de Esther Greenwood y su paulatino descenso hacia la locura. Sola, rehúye a los demás; hastiada, prueba distintos métodos para suicidarse; cansada, termina ingresando en un centro psiquiátrico. Allí, en el último capítulo de la historia, se nos describe una nevada que, unas páginas más adelante, se retomará para compararla con el estado mental de Esther. La nieve conseguirá cubrir las huellas (sus problemas) y supondrá, dice, una anestesia (atenuará su desdicha): «Maybe forgetfulness, like a kind snow,

should numb and cover them. But they were part of me. They were my landscape» (Plath 1963: 250). El dolor que la aflige jamás desaparecerá. El dolor, aunque lo convoquemos con una sonrisa, no se desvanece. Y quizás sea esta la fuerza del grotesco: la constante presencia y vigencia con la que nos zarandea.

Apéndice A

1. Ornamento con dos delfines – Lucas van Leyden

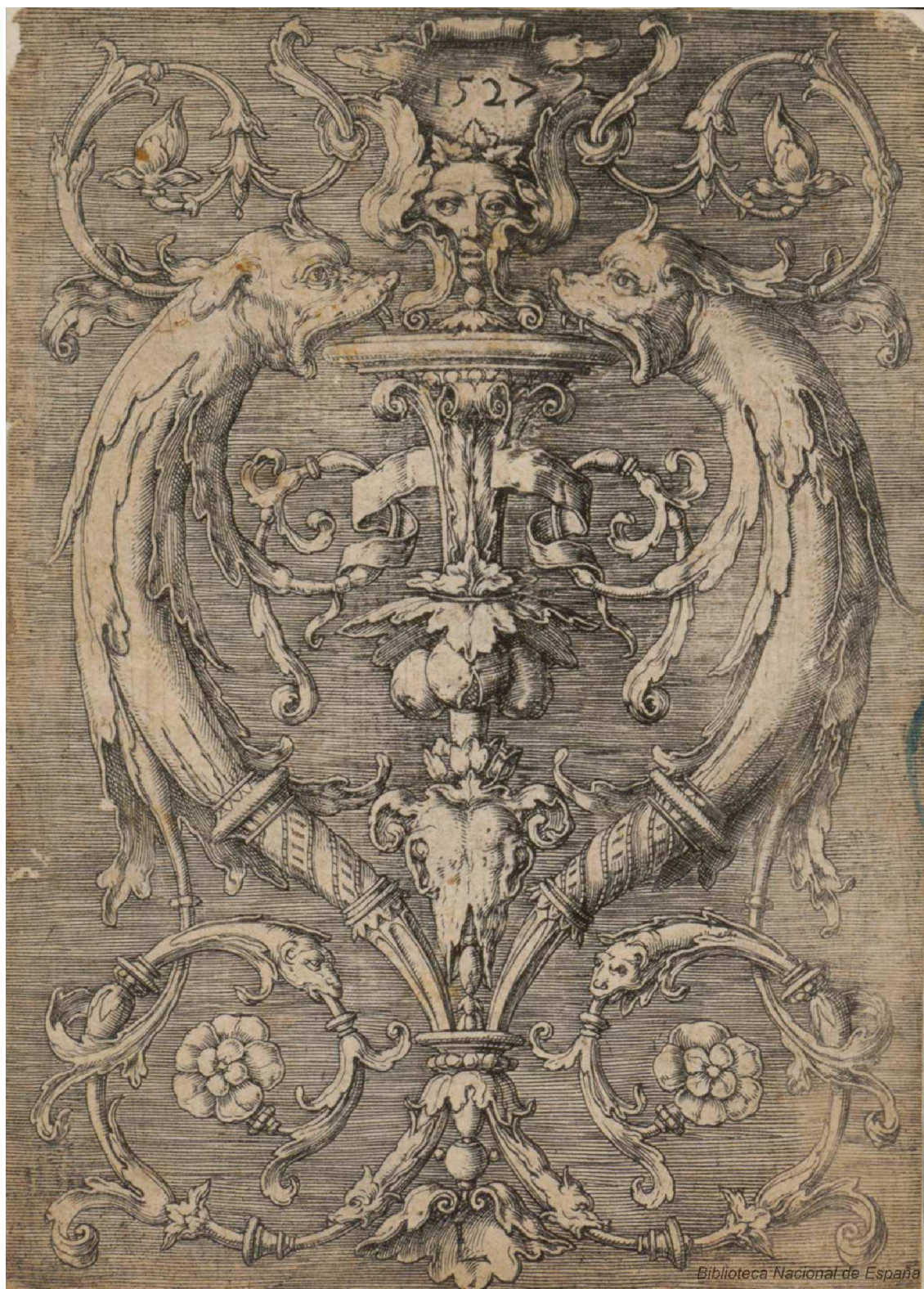


Ilustración 1. LEYDEN, Lucas van: *Ornamento con dos delfines*. 1527. Grabado. Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España [<http://bdh.bne.es/>].

2. Ornamento con dos sirenas – Lucas van Leyden

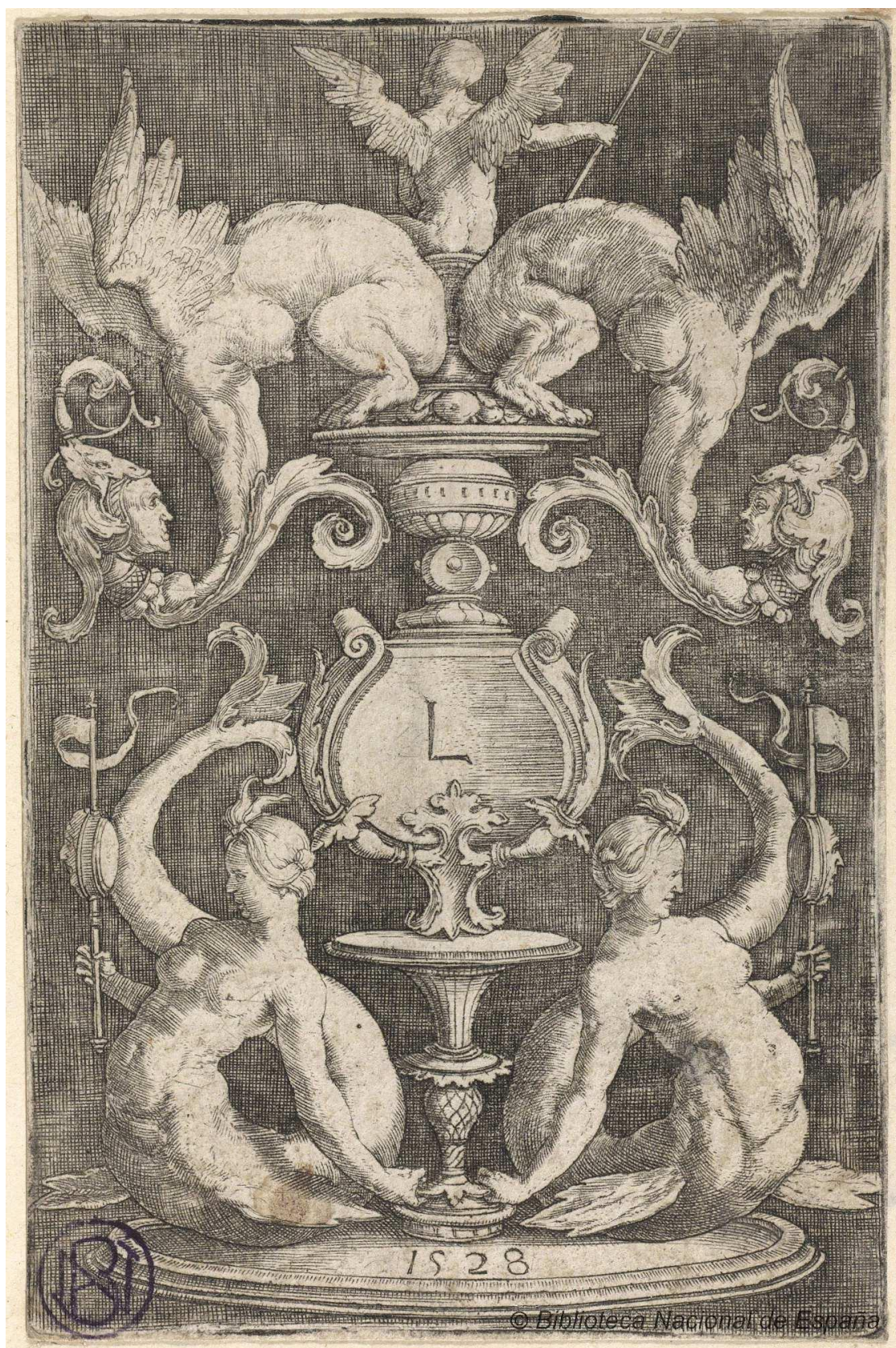


Ilustración 2. LEYDEN, Lucas van: *Ornamento con dos delfines*. 1527. Grabado. Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España [<http://bdh.bne.es/>].

3. La extracción de la piedra de la locura – El Bosco



Ilustración 3. EL BOSCO: *La extracción de la piedra de la locura*. 1501-1505. Óleo sobre tabla de madera de roble.
Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado. Imagen procedente del Museo del Prado
<https://www.museodelprado.es/>.

4. *La nave de los locos* – El Bosco



Ilustración 4. EL BOSCO: *La nave de los locos*. 1504. Óleo sobre tabla. Copyright de la imagen © 2011 Musée du Louvre / Martine Beck-Coppola. Imagen procedente del Musée du Louvre [<https://www.louvre.fr/>].

5. *Virgen del cuello alto* – Parmigianino



Ilustración 5. PARMIGIANINO: *Virgen del cuello alto*. 1534-1540. Óleo sobre tabla. Imagen procedente de la Galleria degli Uffizi [<https://www.uffizi.it/>].

6. *Cuatro estaciones en una cabeza* – Giuseppe Arcimboldo



Ilustración 6. ARCIMBOLDO, Giuseppe: *Cuatro estaciones en una cabeza*. Finales s. XVI. Óleo sobre tabla. Cortesía de la National Gallery of Art [<https://www.nga.gov/>].

7. Niño y muerte – Hans Holbein



Ilustración 7. HOLBEIN, Hans: *Niño y muerte*. 1538. Xilografía. Imagen procedente del Rijksmuseum [<https://www.rijksmuseum.nl/>].

8. Gobbi – Callot



Ilustración 8. CALLOT, Jacques: *Enano con muleta*. 1621-1625. Aguafuerte y grabado. Imagen procedente del Rijksmuseum [<https://www.rijksmuseum.nl/>].



Ilustración 9. CALLOT, Jacques: *Enano con espada*. 1621-1625. Aguafuerte y grabado. Imagen procedente del Rijksmuseum [<https://www.rijksmuseum.nl/>].

9. Los desastres de la guerra – Francisco de Goya



Ilustración 10. GOYA, Francisco de: *Grande hazaña! con muertos!*. 1810-1815. Serie *Los desastres de la guerra*, núm. 37. Aguada, Aguafuerte, Punta seca sobre papel avitelado, ahuesado. Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado. Imagen procedente del Museo del Prado [<https://www.museodelprado.es/>].



Ilustración 11. GOYA, Francisco de: *Para eso habéis nacido.* 1810-1813. Serie *Los desastres de la guerra*, núm. 12. Aguada, Aguafuerte, Butil, Punta seca sobre papel avitelado, ahuesado. Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado. Imagen procedente del Museo del Prado [<https://www.museodelprado.es/>].

10. *Dos viejos* – Francisco de Goya

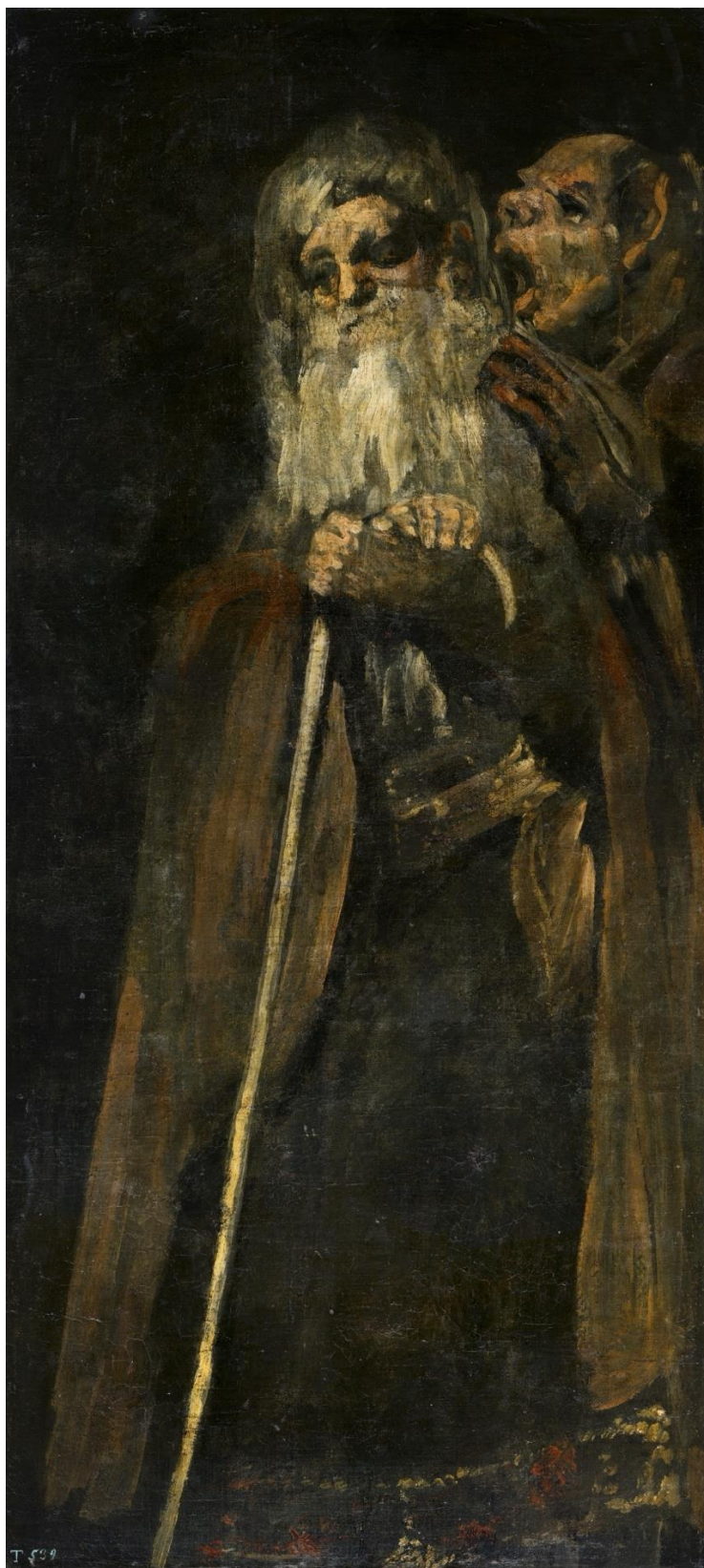


Ilustración 12. GOYA, Francisco de: *Dos viejos*. 1820-1823. Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo. Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado. Imagen procedente del Museo del Prado [\[https://www.museodelprado.es/\]](https://www.museodelprado.es/).

11. *Abanico de boda* – Luis Eusebi



Ilustración 13. EUSEBI, Luis: *Abanico de boda*. c. 1790. Marfil. Ornamentación grutesca. Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado. Imagen procedente del Museo del Prado [<https://www.museodelprado.es/>].

Apéndice B

Gracias al *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (NTLLE), un recurso web de la Real Academia Española, hemos podido consultar una amplia muestra lexicográfica que ha testimoniado la evolución, variación y formación semántica de lo grotesco. Transcribimos, a continuación, los resultados hallados en esta plataforma e incluimos, del mismo modo, la vigesimosegunda y vigesimotercera edición del *Diccionario de la lengua española*; que, seguramente por tratarse de los dos documentos más recientes, así como por ser posible su consulta web, no aparecen en el NTLLE.

1) *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa* de Juan Palet (1604):

Brutesco, *Lourd*, *grotesque*.

2) *Tesoro de las dos lenguas francesa y española* de César Oudin (1607):

Brutescos, Grotesques, ie tiens qu'il est changé pour Grutescos, car Grutta c'est une grotte.

3) *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián Covarrubias (1611):

GRUTESCO, Se dixo de grutta, y es cierto modo de pintura, remedando lo tosco de las grutas, y los animalejos que se suelen criar en ellas, y sabandijas y aves nocturnas. Podrás ver lo que escribió el Cardenal Paleoto en el libro que hizo de imaginibus sacris, & profanis, libro 2. capite 37. vsque ad 40. Iulio Cesar Capaccio en sus semblanzas; libro 1. capite 2. Le parece se avia de decir gottesco, por aver sido invención de los godos; pero mas me quadra lo que tenemos dicho. Este genero de pintura se haze con unos compartimentos, listones, y follages, figuras de medio sierpes, medio hombres, syrenas, sphinges, minotauros: al modo de la pintura del famoso pintor Geronimo Bosco.

4) *Vocabularium Hispanicolatinum Latinum et Anglicum copiosissimum* de John Minsheu (1617):

Grotesco. L. secundum modum antri. *A. aster the manner of caüe, or demme.*

Grutesco, est genius quaddam picture in madum speluncam, dict: de Gruta.

5) *Vocabolario español-italiano, ahora nuevamente sacado a luz* de Lorenzo Franciosini Florentín (1620):

Brutescos. [pitture da villa, cioè alla grossolana, & alla rustica.

Grutesco. [una forte di pittura che dimostra, e reppresenta grotte, reuine, aoschi, & anticaglie.

6) *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa* de Francisco Sobrino (1705):

Grutesco, *vée* Redículo.

7) *A new Spanish and English Dictionary. Collected from the Best Spanish Authors Both Ancient and Modern* de John Stevens (1706):

Grutesco, Grotesque, a sort of Painting, representing a Cave or Den, with such Creatures as are generally found in them, any Wild sort of Fancy.

8) *Diccionario de la lengua castellana (A-B). Tomo I* de la Real Academia Española (1726). Diccionario de autoridades. 1ª edición:

BRUTESCO. Adj. Term. de Pintúra y Architectúra, que vale lo mismo que imitación de cosas toscas, è incultas: como breás y grutas, de donde se deriva este término, que mas propiamente se dice Grutesco. Lat. *Promiscua speluncarum, dumetorum, locorum sylvesrium pictura*, CERV. Quix. tom. 2. cap. 5. Acá ví otra fuente adornada á lo *brutesco*. QUEV. Casa de locos de amor. Estaban mil triumphos de amor imaginados de medio relieve, que juntamente con mui graciosos *brutescos* hacían história y ornáto. Ov. Hist. Chil. fol. 126. También se forman naturalmente de la arena que hay en este rio, unos vasos *brutescos* de varias figuras, que tienen propiedad de enfrirar el agua.

9) *Diccionario de la lengua castellana (G-N). Tomo IV* de la Real Academia Española (1734). Diccionario de autoridades. 1ª edición:

GRUTESCO .s. m. Especie de adorno en la Architectúra y Pintúra, compuesto de varias hojas, peñascos y otras cosas, como caracócles y otros insectos. Llamóse assi, por haberse hallado esta moda en las grutas antiguas de Roma. Lat. *Herbis foliis, scrupis distinctus vel ornatus*. PALOM. Mus. Pict. Lib. 2. cap. 2. §2. Suele tambien el arte travesar en los follages y *grutescos*.

10) *Diccionario de la lengua castellana (A-B). Tomo I* de la Real Academia Española (1770). Diccionario de autoridades. 2ª impresión corregida y aumentada:

BRUTESCO, CA. adj. Lo mismo que grutesco que es como mas propiamente se dice. Cerv. Quix. tom. 2. cap. 5. Acá ví otra fuente adornada á lo brutesco. ov. Hist. Chil. fol. 126. Tambien se forman naturalmente de la arena que hay en este rio, unos vasos brutescos de varias figuras.

11) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1780). 1ª edición. Primera vez que se publica en un único tomo:

BRUTESCO, CA. adj. Lo mismo que GRUTESCO, que es como mas propiamente se dice. GRUTESCO. s. m. *Arq. y Pint.* Especie de adorno, compuesto de varias hojas, peñascos y otras cosas, como caracoles y otros insectos. *Herbis foliis, scrupis distinctus, vel ornatus*.

12) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1783). 2ª edición:

BRUTESCO, CA. adj. Lo mismo que GRUTESCO, que es como mas propiamente se dice. GRUTESCO. s. m. *Arq. y Pint.* Especie de adorno, compuesto de varias hojas, peñascos y otras cosas, como caracoles y otros insectos. *Herbis foliis, scrupis distinctus, vel ornatus*.

13) *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana. Tomo I (A-F)* de Esteban de Terreros y Pando (1786):

BRUTESCO. Fr. *Grotesques*. Lat. *Vária pictúra*. It. *Grotesco*: es una figura caprichosa, en la pintura, gravado, esculpido, &c. de modo, que contiene alguna cosa de raro, y extraordinario. También se aplica el termino de brutesco al hombre, ú objeto que tiene semejanza con esta pintura, ó gravado, y esculpido. Lat. *Ridiculus, inéptus, ad risum factus*. It. *Stravagante, bizarro*. V. Follaje.

14) *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana. Tomo II (G-O)* de Esteban de Terreros y Pando (1787):

GRUTESCAMENTE, adv. de un modo grutesco. Fr. *Grotesquement*. Lat. *Ridículè, jocularitèr*. It. *Ridicolosamente*.

GRUTESCO, lo que pertenece á gruta, y en la Pintúra, Talladúra, y Escultúra se llama *grutesco* aquello que trahe consigo una especie de fantasía, y capricho. Fr. *Grotesque*. Lat. *Miscellánea, varia pictúra*. It. *Grottesco*. Tambien se llama *grutesco* lo que es extravagante, y ridículo. Fr. *Grutesque*. Lat. *Ridiculus, inéptus, ad risum factus, jocularis*. It. *Stravagante*.

15) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1791). 3.^a edición:

BRUTESCO, CA. adj. Lo mismo que GRUTESCO, que es como mas propriamente se dice.

GRUTESCO. s. m. *Arq. y Pint.* Especie de adorno, compuesto de varias hojas, peñascos y otras cosas, como caracoles y otros insectos. *Herbis foliis, scrupis distinctus, vel ornatus*.

16) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1803). 4.^a edición:

BRUTESCO, CA. adj. Lo mismo que GRUTESCO, que es como mas comunmente se dice.

GROTESCO. s. m. ant. Lo mismo que GRUTESCO.

GRUTESCO. s. m. *Arq. y Pint.* Adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follages, llamado así por ser á imitacion de los que se encontraron en las grutas, ó ruinas del palacio de Tito.

17) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1817). 5.^a edición:

BRUTESCO, CA. adj. Lo mismo que GRUTESCO, que es como mas comunmente se dice.

GROTESCO. s. m. ant. Lo mismo que GRUTESCO.

GRUTESCO. s. m. *Arq. y Pint.* Adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follages, llamado así por ser á imitacion de los que se encontraron en las grutas, ó ruinas del palacio de Tito. *Encarpa frondium insectorum serpentium, monstrosarum figurarum implexu picta aut insculpta.*

18) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1822). 6.^a edición:

BRUTESCO, CA. adj. GRUTESCO.

GROTESCO. s. m. GRUTESCO.

GRUTESCO. s. m. *Arq. y Pint.* Adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follages, llamado así por ser a imitacion de los que se encontraron en las grutas, ó ruinas del palacio de Tito. *Florum frondicumque et pomorum, insectorum insuper deformiumque animalium implexus atque contextus, ornatus causa alicubi pictus vel sculptus. Encarpi.*

19) *Diccionario de la lengua castellana* de M. Núñez de Taboada (1825):

BRUTESCO, CA. adj. V. GRUTESCO.

GROTESCO, s. m. V. GRUTESCO.

GRUTESCO, s. m. *Arq. y Pint.* Adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follages.

20) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1832). 7.^a edición:

BRUTESCO, CA. adj. GRUTESCO.

GROTESCO. m. GRUTESCO.

GRUTESCO. s. m. *Arq. y Pint.* Adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes, llamado así por ser á imitacion de los que se encontraron en las grutas, ó ruinas del palacio de Tito. *Florum frondicumque et pomorum, insectorum insuper deformiumque animalium implexus atque contextus, ornatus causa alicubi pictus vel sculptus. Encarpi.*

21) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1837). 8.^a edición:

BRUTESCO, CA. adj. GRUTESCO.

GROTESCO. m. GRUTESCO.

GRUTESCO. s. m. *Arq. y Pint.* Adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follages; llamado así por ser á imitacion de los que se encontraron en las grutas, ó ruinas del palacio de Tito. *Florum frondicumque et pomorum, insectorum insuper deformiumque animalium implexus atque contextus, ornatus causa alicubi pictus vel sculptus. Encarpi.*

22) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1843). 9.^a edición:

BRUTESCO, CA. adj. GRUTESCO.

GROTESCO. m. GRUTESCO. adj. fom. Extravagante en el traje ó en los modales.

GRUTESCO. m. *Arq. y Pint.* Adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follages; llamado así por ser á imitacion de los que se encontraron en las grutas, ó ruinas del palacio de Tito. *Florum frondicumque et pomorum, insectorum insuper deformiumque animalium implexus atque contextus, ornatus causa alicubi pictus vel sculptus. Encarpi.*

23) *Nuevo diccionario de la lengua castellana* de Vicente Salvá (1846):

BRUTESCO, CA. adj. GRUTESCO.

*GROTESCO. GRUTESCO. || — CA. adj. sam. Extravagante en el traje ó en los modales.

[|| Se aplica también á los bailes pantomímicos en que se hacen muchas bufonadas.]

GRUESCO. *Arq. y Pint.* Adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes; llamado así por ser á imitacion de los que se encontraron en las grutas, ó ruinas del palacio de Tito. *Florum frondicumque et pomorum, insectorum insuper deformiumque animalium implexus atquè contextus, encarpi.*

24) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1852). 10.^a edición:

BRUTESCO, CA. adj. GRUTESCO.

GROTESCO. m. GRUTESCO. adj. fam. Extravagante en el traje ó en los modales.

GRUTESCO. m. *Arq. y Pint.* Adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes; llamado así por ser á imitacion de los que se encontraron en las grutas, ó ruinas del palacio de Tito. *Florum frondicumque et pomorum, insectorum insuper deformiumque animalium implexus atque. Encarpi.*

25) *Gran Diccionario de la Lengua Española. Tomo I* de Adolfo de Castro y Rossi (1852). Único tomo publicado:

BRUTESCO, CA. adj. Lo mismo que *grutesco*. Úsase también como sustantivo.

«Este género de tapiceria que tiene *brutescos* y variedad de animales que esto mismo significa *belluata*, cosa adornada de animales» GUEVARA, *Comentarios de la Pintura*.

26) *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española* (1846-47) de Ramón Joaquín Domínguez (1853). 5.^a edición:

Brutesco, ca. adj. V. GRUTESCO. || por est. V. BRUTAL.

Grotescamente, adv. de mod. De una manera grotesca.

Grotesc, ca. adj. fam. Estravagante, raro, singular, chocante y de mal gusto; hablándose de cosas ridículas, acciones estrambóticas, dichos caprichosos etc. Raro, estravagante, estrafalario, á la pata la llana; tratándose de personas. || Pint. V. GRUTESCO.

Grutesco, ca. adj. Hecho á manera de gruta; propio de una gruta. || s. m. Arq. y Pint. Adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes; llamado así por ser á imitacion de los que se encontraron en las grutas oruinas del palacio de Tito. (*Acad.*). Hasta aqui hemos creído que las sabandijas eran bichos; pero ya vemos que no es así, puesto que la Academia, tipo de cultura literaria, dice «*de bichos, sabandijas* etc.» estando seguros de que diría «*de sabandijas y otros bichos*» si conceptuase aquellas como tales.

27) *Diccionario enciclopédico de la lengua española. Tomo I (A-F)* de Gaspar y Roig (1853):

BRUTESCO : adj.: GRUTESCO.

28) *Diccionario enciclopédico de la lengua española. Tomo II (G-Z)* de Gaspar y Roig (1855):

GROTESCO : adj. fam.: estravagante en el traje o en los modales.

=Pint. adj. s.: GRUTESCO.

GRUTESCO : s. m. Arq. y Pint.: adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follages, llamado así por ser a imitacion de los que se encontraron en las grutas del palacio de Tito.

29) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1869). 11.^a edición:

BRUTESCO, CA. adj. GRUTESCO.

GROTESCO. m. adj. Extravagante en el traje ó en los modales ; chocante y de mal gusto.|| ant. GRUTESCO.

GRUTESCO. m. *Arq. y Pint.* adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes, llamado así por ser a imitacion de los que se encontraron en las grutas ó ruinas del palacio de Tito.

30) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1884). 12.^a edición:

Brutesco, ca. adj. Grutesco.

Grotescamente, adv. m. De manera grotesca.

Grotesco, ca. (Dal ital. *grottesco*.) adj. Ridículo y extravagante por la figura ó por cualquiera otra calidad. || Irregular, chocante, grosero y de mal gusto. || ant. **Grutesco**. Usáb. t. c. s. m.

Grutesco, ca. adj. Arq. y Pint. Dícese del adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes, llamado así por ser á imitación de los que se encontraron en las grutas ó ruinas del palacio de Tito. Ú. t. c. s. m.

31) *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana* de Elías Zerolo (1895):

***BRUTESCO, CA.** adj. GRUTESCO.

***GROTESCAMENTE.** adv. m. De manera grotesca.

***GROTESCO, CA.** [Del ital. *grottesco*.] adj. 1. Ridículo y extravagante por la figura ó por cualquiera otra calidad. «Fue conducido hacia la muerte como en *grotesco* triunfo» (GALDÓS)

— 2. Irregular, chocante, grosero y de mal gusto. «Las gárgolas cubiertas de *grotescos* relieves y caricaturas.» (P. BAZÁN)

— 3. adj. y s. m. ant. *Pint.* GRUTESCO.

SINON. — **Grotesco, Raro, Chocante.** GROTESCO se aplica á aquellas cosas cuyas formas son abultadas y carecen de la necesaria finura. *Raro* es todo lo que carece de un número considerable de circunstancias propias del género a que pertenece. *Chocante* es todo lo que causa disgusto o enfado. Una levita no puede ser GROTESCA, pero sí *chocante*. El dormir por el día y escribir por la noche no es GROTESCO ni *chocante*, pero *rara*. Lo GROTESCO se aplica siempre a las cosas materiales, lo *raro* a las formas, y lo *chocante* a las propiedades de las cosas.

Una silla es GROTESCA, un semblante es *raro*, una persona es *chocante*. Ejemplos:

«El jardín que acabamos de recorrer, tiene arcos GROTESCOS de un gusto particular.

«Dice un autor ¡*Raro* y original es el espectáculo que presenta el hombre cuando se entretiene en imitar a las fieras, cazando para arrancar la libertad a las aves!

«Un soldado sin zapato es *chocante*, y parece *raro* que en un día de invierno traiga pantalón de verano.»

Lo GROTESCO entretiene. Lo raro divierte. Lo *chocante* incomoda.

***GRUTESCO, CA.** adj. y s. m. *Arq. y Pint.* Dícese del adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes, llamado así por ser á imitación de los que se encontraron en las grutas ó ruinas del palacio de Tito.

«Suele también el arte travesuar en los follajes y *grutescos*.» (PALOM.)

32) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1899). 13.^a edición:

Brutesco, ca. adj. Grutesco.

Grotescamente. adv. m. De manera grotesca.

Grotesc, ca. (Dal ital. *grottesco*.) adj. Ridículo y extravagante por la figura ó por cualquiera otra calidad. || Irregular, chocante, grosero y de mal gusto. || ant. **Grutesco**. Usáb. t. c. s. m.

Grutesco, ca. adj. *Arq. y Pint.* Dícese del adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes, llamado así por ser á imitación de los que se encontraron en las grutas ó ruinas del palacio de Tito. Ú. t. c. s. m.

33) *Nuevo diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua castellana* de Miguel de Toro y Gómez (1901):

Brutesco, ca, adj. GRUTESCO.

Grotescamente, adv. m. De manera grotesca.

Grotesco, ca. adj. Ridículo. || Irregular, chocante y de mal gusto. || SINÓN. *Extravagante*.

Grutesco, ca. adj. *Arq.* Dícese del adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes.

34) *Gran diccionario de la lengua castellana. Tomo I (A-B)* de Aniceto de Pagés (1902):

BRUTESCO, CA: adj. **Grotesco, ca.**

Había por él diversos cenadores

Sobre estanques y arroyos cristalinos

De estatuas adornados y primores,

Y de diestro pincel cuadros divinos:...

Aquí **brutescos**, acullá grimazos, etc.

BERNARDO DE VALBUENA.

No me sobaje su Alteza,

Conquiste con amor liso,

Y no con fuerza **brutesca**

Los muros de mi castillo.

Romancero.

Acá vi otra fuente adornada á lo **brutesco**.

CERVANTES.

... estaban mil triunfos de amor imaginados, de medio relieve, que juntamente con muy graciosos **brutescos** hacían historia y ornato y representaban misterio.

QUEVEDO.

35) *Gran diccionario de la lengua castellana. Tomo III (F-M)* de Aniceto de Pagés (1914):

GROTESCAMENTE: adv. M. De manera grotesca

...siendo él un fraile y ella una señorita muy bien educada y honestísima, tal amor, por alambicado, espiritual é incorpóreo que fuese, tenía un no sé qué de indecorosamente plebeyo y de **grotescamente** pecaminoso, etc.

JUAN VALERA.

GROTESCO, CA (del ital. *grottesco*): adj. Ridículo y extravagante por la figura ó por cualquiera otra calidad.

...si un pintor se atreviese á introducir esta figura **grotesca** en un cuadro de aquel asunto, se burlarían de él los inteligentes, etc.

L. F. DE MORATÍN.

Vienen, en fin, á acabarla de desentonar las dos figuras **grotescas** de D. Quijote y Sancho. etc.

M. J. QUINTANA.

GRUTESCO, CA: adj. *Arq. y Pint.* Dicese del adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes, llamado así por ser á imitación de los que se encontraron en las grutas ó ruinas del palacio de Tito. Ú. t. c. s. m.

Ni sus salas ni planteles.
Cuadros, estatuas, pinturas,
Grutescos, arquitecturas.
[.....]
Se igualan á la invención
Que en tanta pila dilata
Brazos fregones de plata
Entre ninfas de vellón.

TIRSO DE MOLINA.

36) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1914). 14.^a edición:

Brutesco, ca, adj. **Grutesco.**

Grotescamente, adv. m. De manera grotesca.

Grotesco, ca. (Del ital. *grottesco*, de *grotta*, gruta.) adj. Ridículo y extravagante por la figura o por cualquiera otra calidad. || ² Irregular, chocante y de mal gusto. || ³ **Grutesco.** Ú. t. c. s. m.

Grutesco, ca. (De *gruta*.) adj. *Arq. y Pint.* Dicese del adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes, llamado así por ser a imitación de los que se encontraron en las grutas o ruinas del palacio de Tito. Ú. t. c. s. m.

37) *Diccionario de la Lengua Española* de José Alemany y Bolufer (1917):

BRUTESCO, CA. adj. **Grutesco.**

GROTESCAMENTE, adv. m. De manera grotesca.

GROTESCO, CA. (Del ital. *grottesco*, de *grotta*, gruta.) adj. Ridículo, extravagante. || Chocante, grosero y de mal gusto. || **Grutesco.** Ú. t. c. s. m.

GRUTESCO, CA. (De *gruta*.) adj. *Arq. y Pint.* Dicese del adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes, a imitación de los que se encontraron en las grutas o ruinas del palacio de Tito. Ú. t. c. s. m.

38) *Diccionario general y técnico hispano-americano* de Manuel Rodríguez Navas y Carrasco (1918):

Brutesco, esca, adj. Grotesco.

Grotescamente, adv. m. De manera grotesca.

Grotesco, esca, adj. fam. Ridículo y extravagante por la figura o por cualquiera otra calidad. || Irregular, chocante, grosero y de mal gusto.—De *gruttresco*, de *gruta*, por las pinturas extrañas de las criptas egipcias.

Grutesco m. *Arq. y Art. y Of.* Adorno caprichoso o contra lo natural.

39) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1925). 15.^a edición:

BRUTESCO, CA, adj. **Grutesco**.

GROTESCAMENTE, adv. m. De manera grotesca.

GROTESCO, CA. (Del ital. *grottesco*, de *grutta*, gruta.) adj. Ridículo, extravagante por la figura o por cualquiera otra calidad. || **2.** Irregular, grosero y de mal gusto. || **3.** **Grutesco**. Ú. t. c. s. m.

GRUTESCO, CA. (De *gruta*.) adj. Relativo o perteneciente a la gruta, 2.^a acep. *Columna GRUTESCA; artífice GRUTESCO*. || **2.** *Arq. y Pint.* Dícese del adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes, llamado así por ser a imitación de los que se encontraron en las grutas o ruinas del palacio de Tito. Ú. t. c. s. m.

40) *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española* de la Real Academia Española (1927). 1.^a edición:

BRUTESCO, CA, adj. **Grutesco**.

GROTESCAMENTE, adv. m. De manera grotesca.

GROTESCO, CA. Ridículo, extravagante por la figura o por cualquiera otra calidad. || Irregular, grosero y de mal gusto. || **Grutesco**. Ú. t. c. s. m.

GRUTESCO, CA. adj. Relativo o perteneciente a la gruta. *Columna GRUTESCA; artífice GRUTESCO*. || *Arq. y Pint.* Dícese del adorno caprichoso de bichos, quimeras y follajes. Ú. t. c. s. m.

41) *Diccionario histórico de la Lengua Española. Tomo II (B-Cevilla)* de la Real Academia Española (1936). Solo se publicaron dos tomos:

BRUTESCO, CA, adj. Grutesco. ¶ «Hacellas he [unas casas] pintar por de fuera, y por dentro al *brutesco* y al romano.» Lope de Rueda, *Obr.*, ed. 1895, t. 2, p. 270. ¶ «Estaban mil triunfos de amor imaginados, que, juntamente con muy graciosos *brutescos*, hacían historia y ornato, y representaban misterio.» Quevedo, *Obr.* ed. Riv. T. 23, p. 351. ¶ «Aquí *brutescos*, acullá grimazos, \ y de olmos y de parras mil abrazos.» Idem. P. 155, col. 2. ¶ «Por hacer unas veces cabezas de animales, otras de *brutesco*, otras coronas y vasos de panales, y todo se talla primero en madera.» Fr. L. de S. Nicolás, *Arquit.*, ed. 1736, t. 1, p. 150. ¶ «De mármol la chimenea \ llenaba todo un testero, \ timbres mostrando y follajes \ y bizantinos *brutescos*.» D. de Rivas, *Obr.*, ed. 1854, t. 3, p. 443.

42) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1936). 16.^a edición:

Brutesco, ca, adj. **Grutesco**.

Grotescamente. adv. m. De manera grotesca.

Grotesco, ca. (Del ital. *grottesco*, de *grotta*, gruta.) adj. Ridículo y extravagante por la figura o por cualquiera otra calidad. || 2. Irregular, chocante, grosero y de mal gusto. || 3.

Grutesco. Ú. t. c. s. m.

Grutesco, ca. (De *gruta*.) adj. Relativo o perteneciente a la gruta, 2.^a acep. *Columna GRUTESCA*; *artífice GRUTESCO*. || 2. *Arq. y Pint.* Dícese del adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes, llamado así por ser a imitación de los que se encontraron en las grutas o ruinas del palacio de Tito. Ú. t. c. s. m.

43) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1939). 16.^a edición:

Brutesco, ca, adj. **Grutesco**.

Grotescamente. adv. m. De manera grotesca.

Grotesco, ca. (Del ital. *grottesco*, de *grotta*, gruta.) adj. Ridículo y extravagante por la figura o por cualquiera otra calidad. || 2. Irregular, grosero y de mal gusto. || 3. **Grutesco**.

Ú. t. c. s. m.

Grutesco, ca. (De *gruta*.) adj. Relativo o perteneciente a la gruta, 2.^a acep. *Columna GRUTESCA*; *artífice GRUTESCO*. || **2.** *Arq. y Pint.* Dícese del adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes, llamado así por ser a imitación de los que se encontraron en las grutas o ruinas del palacio de Tito. Ú. t. c. s. m.

44) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1947). 17.^a edición:

Brutesco, ca, adj. **Grutesco.**

Grotescamente. adv. m. De manera grotesca.

Grotesco, ca. (Del ital. *grottesco*, de *grotta*, gruta.) adj. Ridículo y extravagante por la figura o por cualquiera otra calidad. || **2.** Irregular, grosero y de mal gusto. || **3.** **Grutesco.** Ú. t. c. s. m.

Grutesco, ca. (De *gruta*.) adj. Relativo o perteneciente a la gruta, 2.^a acep. *Columna GRUTESCA*; *artífice GRUTESCO*. || **2.** *Arq. y Pint.* Dícese del adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes, llamado así por ser a imitación de los que se encontraron en las grutas o ruinas del palacio de Tito. Ú. t. c. s. m.

45) *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española* de la Real Academia Española (1950). 2.^a edición:

BRUTESCO, CA, adj. **Grutesco.**

GROTESCAMENTE. adv. m. De manera grotesca.

GROTESCO, CA. adj. Ridículo y extravagante. || Irregular, grosero y de mal gusto. ||

Grutesco. Ú. t. c. s. m.

GRUTESCO, CA. adj. Relativo o perteneciente a la gruta, *Columna GRUTESCA* || *Arq. y Pint.* Dícese del adorno caprichoso de bichos, quimeras y follajes. Ú. t. c. s. m.

46) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1956). 18.^a edición:

Brutesco, ca, adj. **Grutesco.**

Grotescamente. adv. m. De manera grotesca.

Grotesco, ca. (Del ital. *grottesco*, de *grotta*, gruta.) adj. Ridículo y extravagante por la figura o por cualquiera otra calidad. || **2.** Irregular, grosero y de mal gusto. || **3. Grotesco.** Ú. t. c. s. m.

Grotesco, ca. (De *gruta*.) adj. Relativo o perteneciente a la gruta, 2.^a acep. *Columna GRUTESCA; artífice GRUTESCO.* || **2. Arq. y Pint.** Dícese del adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes, llamado así por ser a imitación de los que se encontraron en las grutas o ruinas del palacio de Tito. Ú. t. c. s. m.

47) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1970). 19.^a edición:

Brutesco, ca, adj. **grotesco.**

Grotescamente. adv. m. De manera grotesca.

Grotesco, ca. (Del ital. *grottesco*, de *grotta*, gruta.) adj. Ridículo y extravagante por la figura o por cualquiera otra calidad. || **2.** Irregular, grosero y de mal gusto. || **3.** Perteneciente a la gruta artificial. || **4.** Dícese de los adornos caprichosos que imitan a los de la gruta de Tito.

Grotesco, ca. (De *gruta*.) adj. Relativo o perteneciente a la gruta, cavidad subterránea artificial. *Columna GRUTESCA; artífice GRUTESCO.* || **2. Arq. y Pint.** Dícese del adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes, llamado así por ser a imitación de los que se encontraron en las grutas o ruinas del palacio de Tito. Ú. t. c. s. m.

48) *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española. Tomo I (A-Capachero)* de la Real Academia Española (1983). 3.^a edición revisada:

Brutesco, ca, adj. **grotesco.**

49) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1984). 20.^a edición:

Brutesco, ca, adj. **grotesco.**

Grotescamente. adv. m. De manera grotesca.

Grotesco, ca. (Del ital. *grottesco*, de *grotta*, gruta.) adj. Ridículo y extravagante por la figura o por cualquiera otra calidad. || **2.** Irregular, grosero y de mal gusto. || **3.**

Perteneiente a la gruta artificial. || 4. Dícese de los adornos caprichosos que imitan a los de la gruta de Tito.

Grutesco, ca. (De *gruta*.) adj. Relativo o perteneciente a la gruta, cavidad subterránea artificial. *Columna* GRUTESCA; *artífice* GRUTESCO. || 2. *Arq. y Pint.* Dícese del adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes, llamado así por ser a imitación de los que se encontraron en las grutas o ruinas del palacio de Tito. Ú. t. c. s. m.

50) *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española. Tomo III (Divorciado- Incógnita)* de la Real Academia Española (1984). 3.^a edición revisada:

Grotescamente. adv. m. De manera grotesca.

Grotesco, ca. Ridículo y extravagante. || Irregular, grosero y de mal gusto. || Perteneiente a la gruta artificial. || Dícese de los adornos caprichosos que imitan la decoración que se encontraba en las grutas o termas de Tito, en Roma.

Grutesco, ca. adj. Relativo o perteneciente a la gruta. *Columna* GRUTESCA. || *Arq. y Pint.* Dícese del adorno caprichoso de bichos, quimeras y follajes, llamado así por ser a imitación de los que se encontraron en las grutas o ruinas de la antigua Roma. Ú. t. c. s. m.

51) *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española* de la Real Academia Española (1989). 4.^a edición revisada:

Brutesco, ca, adj. **grutesco.**

Grotescamente. adv. m. De manera grotesca.

Grotesco, ca. Ridículo y extravagante. | Irregular, grosero y de mal gusto. | Perteneiente a la gruta artificial. || Dícese de los adornos caprichosos de bichos, quimeras y follajes, llamado así por ser a imitación de los que se encontraron en las grutas o ruinas de la antigua Roma.

Grutesco, ca. adj. Relativo o perteneciente a la gruta. *Columna* GRUTESCA. || *Arq. y Pint.* Dícese del adorno caprichoso de bichos, quimeras y follajes, llamado así por ser a imitación de los que se encontraron en las grutas o ruinas de la antigua Roma. Ú. t. c. s. m.

52) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (1992). 21.^a edición:

Brutesco, ca. adj. **grutesco**.

Grotescamente. adv. m. De manera grotesca.

Grotesco, ca. (Del it. *grottesco*) adj. Ridículo y extravagante. || **2.** Irregular, grosero y de mal gusto. || **3.** Perteneiente a la gruta artificial. || **4.** Dícese de los adornos caprichosos que imitan a los de la gruta de Tito en Roma.

Grutesco, ca. (De *gruta*.) adj. Relativo o perteneciente a la gruta, cavidad subterránea artificial. *Columna GRUTESCA; artífice GRUTESCO*. || **2.** *Arq. y Pint.* Dícese del adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes, llamado así porque imita los que se encontraron en las grutas o ruinas del palacio de Tito. Ú. t. c. s. m.

53) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (2001). 22.^a edición:

Brutesco, ca. 1. adj. **grutesco**.

Grotescamente. 1. adv. m. De manera grotesca.

Grotesco. (Del it. *grottesco*, der. de *grotta, gruta*). **1.** adj. Ridículo y extravagante. **2.** adj. Irregular, grosero y de mal gusto. **3.** adj. Perteneciente o relativo a la gruta artificial. **4.** adj. *Arq. y Pint.* GRUTESCO (|| dicho del adorno). U. t. c. s. m.

Grutesco. (Del it. *grottesco*, der. de *grotta, gruta*). **1.** adj. Perteneciente o relativo a la gruta (|| estancia subterránea artificial). *Columna grutesca. Artífice grutesco*. **2.** (Porque imita los que se encontraron en las grutas, nombre con el que se conocen las ruinas de la Domus Aurea de Nerón, en Roma). adj. *Arq. y Pint.* Se dice del adorno caprichoso de bichos, sabandijas, quimeras y follajes. U. t. c. s. m.

54) *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española (2014). 23.^a edición:

Brutesco, ca. 1. adj. **grutesco**.

Grotescamente. 1. adv. De manera grotesca.

Grotesco. (Del it. *grottesco*, der. de *grotta, 'gruta'*). **1.** adj. Ridículo y extravagante. **2.** adj. Irregular, grosero y de mal gusto. **3.** adj. Perteneciente o relativo a la gruta artificial. **4.** adj. *Arq. y Pint.* GRUTESCO (|| dicho del adorno). U. t. c. s. m.

Grutesco. (Del it. *grottesco*, der. de *grotta*, *gruta*). **1.** adj. Perteneciente o relativo a la gruta (|| estancia subterránea artificial). *Columna grutesca*. *Artífice grutesco*. **2.** *Arq.* y *Pint.* Dicho de un adorno: De bichos, sabandijas, quimeras y follajes. U. t. c. s. m.

Bibliografía

Fuentes primarias

- ARLT, Roberto (1922): «Recuerdos del adolescente». En *Babel. Revista de arte y crítica*, núm. 11 (enero). Buenos Aires, p. 152. Documento digital disponible en *AméricaLee* [<http://americalee.cedinci.org/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1925a): «El Rengo». En *Proa*, núm. 8 (marzo). Buenos Aires, pp. 28-35. Documento digital disponible en *AHIRA* [<https://ahira.com.ar/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1925b): «El poeta parroquial». En *Proa*, núm. 10 (mayo). Buenos Aires, pp. 34-39. Documento digital disponible en *AHIRA* [<https://ahira.com.ar/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1926a): *El juguete rabioso*. Edición de Rita Gnutzmann. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.
- _____ (1926b): Dedicatoria a Ricardo Güiraldes. En *El juguete rabioso*. De Roberto Arlt. Buenos Aires: Editorial Latina, p. 7.
- _____ (1926c): «Autobiografías humorísticas». En *Don Goyo*, núm. 63 (14 de diciembre), p. 20.
- _____ (1928): «La sociedad secreta». En *Pulso. Revista del arte de ahora*, núm. 1 (julio), pp. 9-10. Documento digital disponible en *AHIRA* [<https://ahira.com.ar/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1929a): «Los siete locos». *El Mundo*, 27 de noviembre (*Aguafuertes porteñas*). En *Aguafuertes y notas periodísticas*. De Roberto Arlt. Prólogo y notas de Laura Juárez. Buenos Aires: Eudeba, 2017.
- _____ (1929b): «Naufragio». En *Claridad*, núm. 179 (23 de marzo), pp. 13-16. Documento digital disponible en *Biblioteca Nacional Mariano Moreno* [<http://bn.gov.ar/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1930): «S. O. S.». En *Argentina*, núm. 1 (noviembre), p. 2. Documento digital disponible en *AméricaLee* [<http://americalee.cedinci.org/>] (Último acceso: 6-12-2020).

- _____ (1931): «El bloque de oro». En *Claridad*, núm. 222 (10 de enero), pp. 49-50. Documento digital disponible en *Biblioteca Nacional Mariano Moreno* [<http://bn.gov.ar/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1932): *El amor brujo*. Prefacio de David Viñas. Buenos Aires: Editorial Losada, 2017.
- _____ (1997): *Teatro completo*. Ensayo preliminar de David Viñas. Postfacio de David Viñas. Buenos Aires: Editorial Losada, 2011.
- _____ (1998): *Cuentos completos*. Tomo IV de *Obras*. Prefacio de Gustavo Martín Garzo. Postfacio de David Viñas. Buenos Aires: Editorial Losada, 2012.
- _____ (2000): *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica de Mario Goloboff (coord.). Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX.
- BIOY CASARES, Adolfo y OCAMPO, Silvina (1946): *Los que aman, odian*. Barcelona: Tusquets editores, 1990.
- OCAMPO, Silvina (1972): *El caballo alado*. Ilustraciones de Juan Marchesi. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996.
- _____ (1974): *El cofre volante*. Ilustraciones de Beatriz Bolster. Buenos Aires: Editorial Estrada.
- _____ (1975): *El tobogán*. Ilustraciones de Beatriz Bolster. Buenos Aires: Editorial Estrada.
- _____ (1977): *La naranja maravillosa*. Ilustraciones de Arcadio Lobato. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1986.
- _____ (1985): *La torre sin fin*. Ilustraciones de Gogo Husso. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1986.
- _____ (1999): *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- _____ (1999b): *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2014.
- _____ (2006): *Las repeticiones y otros cuentos inéditos*. Edición al cuidado de Ernesto Montequin. Barcelona: Editorial Lumen.

Teoría y estética de lo grotesco

AYALA Calderón, Javier (2015): «Espíritus puros y bestias: lo alto y lo bajo en las gárgolas del convento agustino de Cuitzeo, Michoacán (siglo XVI)». En *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*. Vol. 36, núm. 142, pp. 49-77.

AZOR Hernández, Ilena (1994): *El Neogrotesco Argentino*. Caracas: CELCIT.

AZARA, Pedro (1990): *De la fealdad del arte moderno. El encanto del fruto prohibido*. Barcelona: Editorial Anagrama.

AZÚA, Félix de (2019): «Sobre la caricatura y lo grotesco». En *Volver la mirada. Ensayos sobre arte*. Edición de Andreu Jaume. Barcelona: Debate, pp. 138-144.

BAGEHOT, Walter (1864): «Wordsworth, Tennyson, and Browning; or, Pure, Ornate, and Grotesque art in English Poetry». En *Literary studies*. Vol. II. Londres: Longmans, Green, and Co, pp. 338-390. Documento digital disponible en *Memòria Digital de Catalunya* [<https://mdc1.csuc.cat/>] (Último acceso: 6-12-2020).

BAJTÍN, Mijaíl (1965): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 1990. Título original: *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekov'ja i Rennessansa*.

BARASCH, Frances K. (1971): *The Grotesque. A Study in Meanings*. La Haya: Mouton.

BARBA, Andrés (2016): *La risa caníbal. Humor, pensamiento cínico y poder*. Barcelona: Ediciones Alpha Decay.

BARTHES, Roland (1978): «Arcimboldo ou Rhétoriqueur et magicien». En *Œuvres complètes. Tome III (1974-1980)*. Edición establecida y presentada por Éric Marty. París: Éditions du Seuil, 1995, pp. 854-869.

BARRENECHEA, Ana María (1957): «Introducción» a *La literatura fantástica argentina*. De Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero. México D. F.: Imprenta Universitaria, pp. ix-xiv.

- _____ (1972): «Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)». En *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, núm. 80 (julio-septiembre), pp. 391-403.
- BASÁÑEZ Ryan, Fernando (1996): «El guiño grotesco». En *De lo Grotesco*. De Rosa de Diego y Lydia Vázquez (eds.). Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, pp. 25-31.
- BAUDELAIRE, Charles (1855): «De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas». En *Lo cómico y la caricatura*. De Charles Baudelaire. Trad. de Carmen Santos. Madrid: A. Machado Libros, 2001, pp. 79-117.
- BELTRÁN Almería, Luis (2018): «El grotesco, categoría estética». En *Cartografía literaria. En homenaje al profesor José Romera Castillo*. De Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (eds.). Madrid: Visor Libros, pp. 1125-1139.
- BIRCH, Dinah (ed.) (2009): *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford University Press. 7ª edición. Documento digital disponible en *Oxford Reference* [<https://www.oxfordreference.com/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- BLOOM, Harold (ed.) (2009): *The Grotesque*. Edición e introducción de Harold Bloom. Edición del volumen de Blake Hobby. Nueva York: Bloom's Literary Criticism.
- BODEI, Remo (1995): *La forma de lo bello*. Trad. de Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor, 1998. Título original: *Le forme del bello*.
- BONET, Carmelo M. (1959): *En torno a la estética literaria*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- BOZAL, Valeriano (2001): «Introducción. Cómico y grotesco». En *Lo cómico y la caricatura*. De Charles Baudelaire. Trad. de Carmen Santos. Madrid: A. Machado Libros.
- _____ (2008): «Dibujos grotescos de Goya». En *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario (homenaje a Julian Gállego), pp. 407-426.
- _____ (2009): *Pinturas negras de Goya*. Boadilla del Monte (Madrid): A. Machado Libros.

- _____ (2012): «Grotesco. La sombra de la risa». En *El factor grotesco*. Málaga: Museo Picasso Málaga, pp. 72-89.
- BURKE, Peter (1978): *La cultura popular en la Europa moderna*. Trad. de Antonio Feros. Madrid: Alianza Editorial, 1991. Título original: *Popular Culture in Early Modern Europe*.
- CAMPBELL, Lily Bess (1907): «The Grotesque in the Poetry of Robert Browning». En *Bulletin of the University of Texas*, núm. 92. Documento digital disponible en *Texas ScholarWorks* [<https://repositories.lib.utexas.edu/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- CAMPRA, Rosalba (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony N. (1987): *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. 2ª edición corregida y aumentada. Madrid: Editorial Castalia.
- CASTAGNINO, Raúl Héctor: (1964): *El teatro de Roberto Arlt*. 2.ª edición. Buenos Aires: Editorial Nova.
- _____ (1969): *El circo criollo*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- CHAO, Shun-Liang (2010): *Rethinking the Concept of the Grotesque. Crashaw, Baudelaire, Magritte*. Londres: Legenda.
- CHASTEL, André (1988): *La Grottesque*. París: Le Promeneur.
- CHESTERTON, G. K. (1903): *Robert Browning*. Londres, Melbourne, Toronto: Macmillan; Nueva York: St. Martin's Press, 1967.
- CLAYBOROUGH, Arthur (1965): *The Grotesque in English Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- CLARK, John R. (1991): *The Modern Satiric Grotesque and Its Traditions*. Lexington: University Press of Kentucky.

- CONNELLY, Frances S. (ed.) (2003): *Grotesco y arte moderno*. Trad. de Amaya Bozal. Boadilla del Monte: A. Machado Libros, 2017. Título original: *Modern art and the grotesque*.
- _____ (2012): *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Trad. de Amaya Bozal. Boadilla del Monte: A. Machado Libros, 2015. Título original: *The Grotesque in Western Art and Culture. The Image at Play*.
- CORTÁZAR, Julio (1975): «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata». En *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, núm. 25, pp. 145-151.
- DACOS, Nicole (1969): *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*. Londres: Warburg Institute.
- _____ (2008): *Rafael. Las logias del Vaticano*. Trad. de Marga Latorre. Barcelona: Lunwerg Editores. Título original: *Les loges de Raphaël. Chef-d'œuvre de l'ornement au Vatican*.
- DANOW, David K. (1995): *The spirit of carnival. Magical realism and the grotesque*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2004.
- DAUSTER, Frank (1996): «El teatro hispanoamericano del siglo XIX». En *Historia de la literatura hispanoamericana. I. Del descubrimiento al modernismo*. Trad. de Ana Santonja Querol y Consuelo Triviño Anzola. Revisión de John Deredita. Madrid: Editorial Gredos, 2006, pp. 543-562. Título original: *The Cambridge History of Latin America Literature*.
- DEPETRIS, Carolina (2000): *El conflicto entre lo clásico y lo grotesco en 'Bomarzo' de Manuel Mujica Lainez*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- DIEGO, J. A. de (1986): «Cronología crítica del grotesco». En *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, vol. LI, núm. 199-200 (enero-junio). México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 61-140. Documento digital disponible en *Biblioteca «Jorge Luis Borges» de la Academia Argentina de Letras* [<http://www.catalogoweb.com.ar/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- DIEGO Rosa de y VÁZQUEZ, Lydia (eds.) (1996): *De lo Grotesco*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.

- DUBATTI, Jorge (2012): *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- FARNHAM, Willard (1971): *The Shakespearean Grotesque. Its Genesis and Transformations*. Oxford: Clarendon Press.
- FERNÁNDEZ Ruiz, Beatriz (2004): *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. Valencia: Universitat de València.
- FINGESTEN, Peter (1984): «Delimitating the Concept of the Grotesque». En *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 42, núm. 4 (verano), pp. 419-426.
- FREUD, Sigmund (1905): *El chiste y su relación con lo inconsciente*. 2ª edición. Trad. de Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza Editorial, 1970. Título original: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*.
- _____ (1913): «El tema de la elección de un cofrecillo». En *Obras completas. Tomo V (1909-1913)*. Trad. de Luis López-Ballesteros y de Torres. Ordenación y revisión de Jacobo Numhauser Tognola. Madrid: Biblioteca Nueva, 1972, pp. 1868-1875. Título original: «Das Motiv der Kästchenwahl».
- _____ (1919): «Lo siniestro». En *Obras completas. Tomo VII (1916-1924)*. Trad. de Luis López-Ballesteros y de Torres. Ordenación y revisión de Jacobo Numhauser Tognola. Madrid: Biblioteca Nueva, 1972, pp. 2483-2505. Título original: «Das Unheimliche».
- FRYE, Northrop (1957): *Anatomía de la crítica*. Trad. de Edison Simons. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991. Título original: *Anatomy of criticism. Four essays*.
- GAUTIER, Théophile (1844): *Les grotesques*. Ginebra: Slatkine Reprints, 1969.
- GINÉS Orta, Juan Carlos (2020): *La literatura grotesca en Europa (siglos XVI-XX)*. En *Boletín de literatura oral*, anejo núm. 3. Documento digital disponible en *Boletín de literatura oral* [<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo>] (Último acceso: 6-12-2020).
- GOLÁN García, María (2001): «El grotesco modernista en Lugones y Valle-Inclán». En *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del Congreso Internacional (17-20 de noviembre)*. Ed. a cargo de Javier Serrano Alonso, Ana Chouciño Fernández,

- Luis Miguel Fernández, Amparo de Juan Boloufer, Cristina Patiño Eirín y Claudio Rodríguez Fer. Lugo: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 313-323.
- GOLLUSCIO de Montoya, Eva (1984): «Del circo colonial a los teatros ciudadanos: proceso de urbanización de la actividad dramática rioplatense». En *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, núm. 42, pp. 141-149.
- _____ (2003): «La gruta del grotesco». En *Revista Teatro XXI*, núm. 9, pp. 17-21.
- GOMBRICH, E. H. (1979): *The sense of order. A study in the psychology of decorative art*. Londres: Phaidon, 1994.
- GRIFFITH, Malcolm (1968): «Theories of the Grotesque». En *Ramón Del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works*. De Anthony N. Zahareas (editor general). Nueva York: Las Américas Publishing Company, pp. 483-492.
- HARPHAM, Geoffrey Galt (1976): «The Grotesque: First Principles». En *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 34, núm. 4 (Verano), pp. 461-468.
- _____ (1982): *On the grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Aurora: The Davies Group Publishers, 2006.
- HAUSER, Arnold (1951): *Historia social de la literatura y del arte*. Vol. 2. Trad. de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Barcelona: Editorial Labor, 1993. Título original: *The social history of art*.
- HEERS, Jacques (1983): *Carnavales y fiestas de locos*. Trad. de Xavier Riu i Camps. Barcelona: Ediciones Península, 1988. Título original: *Fêtes des fous et Carnavals*.
- HEGEL, G. W. F. (1989) [1832-1845]: *Estética*. 2 vols. Trad. de Raúl Gabás. Madrid: Ediciones Península. Título original: *Vorlesungen über die Ästhetik*.
- HOLBEIN, Hans (2008) [1538]: *La danza de la Muerte. Seguido de un texto de John Ruskin y del Códice del Escorial*. Ed. trilingüe de Juan Barja y Juan Calatrava. Madrid: Abada Editores, 2008.
- HUGO, Victor (1827): *Cromwell*. Trad. de J. Labaila. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

- _____ (1831): *Nuestra Señora de París*. Edición de Eloy González Miguel. Trad. de M^a Amor Hoyos Ruiz y Eloy González Miguel. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985. Título original: *Notre-Dame de Paris*.
- HUIZINGA, Johan (1927): *El otoño de la Edad Media*. Versión española de José Gaos. Madrid: Alianza Editorial, 1985. Título original: *Herbst des Mittelalters*.
- IFFLAND, James (1978): *Quevedo and the Grotesque*. Londres: Tamesis Books Limited.
- _____ (1982): *Quevedo and the Grotesque (II)*. Londres: Tamesis Books Limited.
- ILIE, Paul (2009): *The Grotesque Aesthetic in Spanish Literature. From the Golden Age to Modernism*. Newark: Juan de la Cuesta.
- JENNINGS, Lee Byron (1963): *The ludicrous demon. Aspects of the grotesque in German post-Romantic prose*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- KAISER-LENOIR, Claudia (1977): *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*. La Habana: Casa de las Américas.
- KAYSER, Wolfgang (1957): *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Trad. de Juan Andrés García Román. Madrid: A. Machado Libros, 2010. Título original: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*.
- KNIGHT, G. Wilson (1930): «“El rey Lear” y la comedia de lo grotesco». En *Shakespeare y sus tragedias. La rueda de fuego*. Trad. de Juan José Utrilla. México D. F. : Fondo de cultura económica, 1970, pp. 237-259. Título original: «King Lear and the Comedy of the Grotesque» (*The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearian Tragedy*).
- KRISTEVA, Julia (1980): *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Trad. de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. Revisión técnica de Nicolás Rosa. México D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 2013. Título original: *Pouvoirs de l'horreur*.
- KURYLUK, Ewa (1987): *Salome and Judas in the Cave of Sex. The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques*. Evanston: Northwestern University Press.

- LUJÁN, Néstor (1978): «El Carnaval y los bailes de máscaras». En *Historia y vida*, núm. 119, pp. 40-49.
- MARCO, Susana, *et al.* (1974): *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- MARIAL, José (1984): *Teatro y país (Desde 1810 a Teatro Abierto 1983)*. Buenos Aires: Ediciones AGON.
- MC ELROY, Bernard (1989): *Fiction of the Modern Grotesque*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- METCALF, Greg (1995): «The Soul In The Meatsuit: Ivan Albright, Hannibal Lecter and The Body Gortisque». En *Literature and the grotesque*. De Michael J. Meyer (ed.). Ámsterdam: Editions Rodopi, pp. 153-170.
- MEYERHOLD (1912): «El grotesco como forma escénica». En *Textos teóricos*. Vol. 1. Trad. de J. Delgado, M. Anos, R. Vicente, V. Cazcarra y J. L. Bello. Selección, estudio preliminar, notas y bibliografía de J. A. Hormigón. Madrid: Alberto Corazón Editor, s.f., pp. 177-183.
- MILANESI, Gaetano (1856): *Documenti per la storia dell'arte senese*. Vol. III. Recogido e ilustrado por Gaetano Milanesi. Siena: Onorato Porri. Documento digital disponible en *Internet archive* [<https://archive.org>] (Último acceso: 6-12-2020).
- MONNER Sans, José María (1954): *Introducción al teatro del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1958.
- NAVARRO González, Alberto (1984): *Calderón de la Barca: de lo trágico a lo grotesco*. Salamanca: Universidad de Salamanca; Kassel: Edition Reichenberger.
- OLIVARES, Jorge (1980): «La recepción del decadentismo en Hispanoamérica». En *Hispanic Review*, vol. 48, núm 1 (invierno), pp. 57-76.
- ORS, Eugenio d' (1935): *Lo Barroco*. Prólogo de Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid: Editorial Tecnos, 1993.

- PAGELLA, Ángela Blanco Amores de (1961): «El “grotesco” en la Argentina». En *Universidad*, núm. 49, pp. 161-175.
- _____ (1983): *Motivaciones del teatro argentino en el siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- PELLETTIERI, Osvaldo (2008): *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.
- PILNÝ, Ondřej (2016): *The Grotesque in Contemporary Anglophone Drama*. Londres: Palgrave Macmillan.
- PONCE, Livio (1971): *El circo criollo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- PRAZ, Mario (1930): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Trad. de Rubén Mettini. Barcelona: El Acantilado, 1999. Título original: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*.
- PUELLES, Luis (2012): «Nada bajo los pies. Aproximaciones a una estética de lo grotesco». En *El factor grotesco*. Málaga: Museo Picasso Málaga, pp. 20-61.
- QUEVEDO, Francisco de (1626): *La vida del buscón*. Edición de Fernando Cabo Aseguinolaza. Barcelona: Editorial crítica, 2001.
- RHODES, Neil (1980): *Elizabethan Grotesque*. Londres, Boston y Henley-on-Thames: Routledge & Kegan Paul.
- RICHTER, Jean Paul (1804): *Introducción a la estética*. Ed. de Pedro Aullón de Haro con la colaboración de Francisco Serra sobre la versión de Julián de Vargas. Madrid: Editorial Verbum, 1991. Título original: *Vorschule der Ästhetik*.
- ROAS, David (2009): «Poe y lo grotesco moderno». En *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1. Documento digital disponible en *452°F* [<https://452f.com/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ROBERTSON, Alton Kim (1996): *The Grotesque Interface. Deformity, Debasement, Dissolution*. Fráncfort del Meno: Vervuert Verlag; Madrid: Iberoamericana.

- ROMANO, Eduardo (1986): «Grotesco y clases medias en la escena argentina». En *Hispanamérica*, núm. 44 (agosto), pp. 29-37.
- _____ (1990): «Transgresión y grotesco en la poesía de Nicolás Olivari». En *Las huellas de la imaginación*. De Eduardo Romano y el Seminario Raúl Scalabrini Ortiz. Buenos Aires: Puntosur editores, pp. 97-118.
- ROSEN, Elisheva (1991): *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- ROSENKRANZ, Karl (1853): *Estética de lo feo*. Trad. y edición de Miguel Salmerón. Madrid: Julio Ollero Editor, 1992. Título original: *Ästhetik des Häßlichen*.
- RUSKIN, John (1860): *The stones of Venice. The fall*. Vol. 3. Nueva York: John Wiley. Documento digital disponible en *Harvard Digital Collections* [<https://library.harvard.edu/digital-collections>] (Último acceso: 6-12-2020).
- RUSSO, Lucio (1996): *The Forgotten Revolution. How Science Was Born in 300 BC and Why It Had to Be Reborn*. Trad. de Silvio Levy. Berlín, Heidelberg y Nueva York: Springer-Verlag, 2004. Título original: *La rivoluzione dimenticata*.
- RUSSO, Mary (1994): *The female grotesque. Risk, excess and modernity*. Londres: Routledge.
- SALMERÓN, Miguel (2015): «Lo feo antes, según y después de Hegel». En *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura i pensament*, núm. 11 (primavera), pp. 13-24. Documento digital disponible en *RACO (Revistes Catalanes amb Accés Obert)* [<https://www.raco.cat/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- SANTAYANA, George (1896): *The Sense of Beauty. Being the Outlines of Æsthetic Theory*. Edición crítica de William G. Holzberger y Herman J. Saatkamp, Jr. Introducción de Arthur C. Danto. Cambridge, Massachusetts y Londres: The MIT Press, 1988.
- SANZ, Teo (1996): «Algunos apuntes sobre lo grotesco en la música». En *De lo Grotesco*. De Rosa de Diego y Lydia Vázquez (eds.). Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, pp. 183-187.

- SARDUY, Severo (1974): *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- SCHADE, George D. (1982): «Lo grotesco en la literatura argentina del siglo XIX». En *Estudios de Literatura Argentina I*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, pp. 191-215.
- SCHLEGEL, Friedrich (1800): *Conversación sobre la poesía*. Prólogo, traducción y notas de Laura S. Carugati y Sandra Giron. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005. Título original: *Gespräch über die Poesie*.
- _____ (2009) [1797-1800]: *Fragmentos. Seguido de Sobre la incomprensibilidad*. Trad. de Pere Pajeroles. Barcelona: Marbot Ediciones. Título original: *Kritische Fragmente; Athenäums – Fragmente; Ideem; Über die Unverständlichkeit*.
- SCOTT, Walter (1827): «On the Supernatural in Fictitious Composition ; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffman». En *The Foreign quarterly review*. Vol. 1 (julio-noviembre). Londres, pp. 60-98. Documento digital disponible en *HathiTrust* [<https://www.hathitrust.org>] (Último acceso: 6-12-2020).
- SHEINBERG, Esti (2000): *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich*. Grabado musical de Ofer Sheinberg. Aldershot (Hampshire): Ashgate Publishing, 2014.
- SMITH, Kendra Schank (2008): *Architects' Sketches. Dialogue and Design*. Oxford: Architectural Press.
- SOURIAU, Étienne (1990): *Diccionario Akal de estética*. Trad. de Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz de Samaniego. Revisión de la edición española de Fernando Castro Flórez. Madrid: Ediciones Akal, 1998. Título original: *Vocabulaire d'Esthétique*.
- SQUIRE, Michael (2013): «“Fantasies so Varied and Bizarre”: The Domus Aurea, the Renaissance, and the “Grotesque”». En *A Companion to the Neronian Age*. De Emma Buckley y Martin Dinter (eds.). Chichester (West Sussex): Wiley-Blackwell, pp. 444-464.

- STEIG, Michael (1970): «Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis». En *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 29, núm. 2 (invierno), pp. 253-260.
- SULLIVAN, Henry W. (1996): *Grotesque Purgatory. A Study of Cervantes's 'Don Quixote', Part II*. University Park (Pensilvania): The Pennsylvania State University Press.
- SUMMERS, David (2003): «La arqueología de lo grotesco moderno». En *Grotesco y arte moderno* (título original: *Modern art and the grotesque*) de Frances S. Connelly (ed.). Trad. de Amaya Bozal. Boadilla del Monte: A. Machado Libros, 2017, pp. 47-82.
- TATARKIEWICZ, Władisław (1970): *Historia de la estética III. La estética moderna*. Trad. de Danuta Kurzyka. Trad. de fuentes de Antonio Moreno y Juan Barja. Fuenlabrada: Ediciones Akal, 1991. Título original: *Historia Estetyki*.
- _____ (1976): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Presentación de Bohdan Dziemidok. Trad. de Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Editorial Tecnos, 2007. Título original: *Dzieje sześciu pojec*.
- THOMSON, Philip (1972): *The Grotesque*. Londres: Methuen & Co Ltd, 1979.
- THRONTON, Peter (1991): *The Italian Renaissance Interior. 1400-1600*. Londres: Weidenfeld and Nicolson.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Ligugé: Éditions du Seuil, 1976.
- TRASTOY, Beatriz (1999): «Una renovación fallida: Armando Discépolo y el grotesco criollo». En *Historia de la literatura argentina. Vol. VII. Rupturas*. De Noé Jitrik (director de la obra) y Celina Manzoni (directora del volumen). Buenos Aires: Emecé editores, pp. 201-215.
- TRÍAS, Eugenio (1982): *Lo bello y lo siniestro*. Prólogo de Vicente Verdú. Barcelona: Debolsillo, 2013.

- URRUTIA, Jorge (1996): «Lo bello, lo feo y lo grotesco. Espejos y espejados de Villa Palagonia». En *De lo Grotesco*. De Rosa de Diego y Lydia Vázquez (eds.). Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, pp. 33-40.
- VARELA, José Luis (1970): *La transfiguración literaria*. Madrid: Editora prensa española, 2007.
- VASARI, Giorgio (1945): *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres*. Trad. de Juan B. Righini y Ernesto Bonasso. 2 vols. Buenos Aires: El Ateneo. Título original: *Le vite de' più celebri pittori, scultori e architettori*.
- VAX, Louis (1960): *Arte y literatura fantásticas*. Traducida de la segunda edición, 1963, por Juan Merino. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965. Título original: *L'art et la littérature fantastiques*.
- VERDEVOYE, Paul (1991): «Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX». En *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Edición a cargo de Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Ediciones Siruela, pp. 115-126.
- VIÑAS, David (1971): *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones siglo veinte.
- _____ (1973): *Grotesco, inmigración y fracaso. Armando Discépolo*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- VITRUVIO, Marco Lucio: *Los diez libros de arquitectura*. Trad., prólogo y notas de Agustín Blánquez. Barcelona: Editorial Iberia, 1995.
- WÖLFFLIN, Heinrich (1888): *Renacimiento y Barroco*. Trad. del equipo editorial Alberto Corazón. Revisión de Nicanor Ancochea. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991. Título original: *Renaissance und Barock*.
- WRIGHT, Thomas (1875): *A History of Caricature And Grotesque In Literature And Art*. Ilustraciones de F. W. Fairholt. Londres: Kessinger Publishing, 2007. Facsímil.
- YATES, Wilson (1997): «An Introduction to the Grotesque: Theoretical and Theological Considerations». En *The Grotesque in Art and Literature: Theological*

Reflections de James Luther Adams y Wilson Yates (eds.). Grand Rapids (Michigan): William B. Eerdmans Publishing Company, pp. 1-68.

ZIOMEK, Henryk (1983): *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Alcalá.

Bibliografía general

AELIUS SPARTIANUS: «Antonius Caracalla» y «Antonius Geta». En *Scriptores Historiae Augustae*. Vol. 2. Trad. de David Magie. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press; Londres: William Heinemann Ltd, 1980, pp. 2-47.

AGAMBEN, Giorgio (1995): *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. Trad. y notas de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2016. Título original: *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*.

_____ (2003): *Estado de excepción. Homo sacer, II, I*. Trad. de Flavia Costa e Ivana Costa. Introducción y entrevista de Flavia Costa. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005. Título original: *Stato di eccezione*.

AIRA, César (1993): «Arlt». En *Paradoxa. Literatura/Filosofía*, núm. 7. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 55-71.

_____ (2001): *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé.

ALONSO, Fernando y REZZANO, Arturo (1971): *Novela y sociedad argentinas*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

AMÍCOLA, José (1984): *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*. 2ª edición revisada y aumentada. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1994.

_____ (1996): «La literatura argentina desde 1980: nuevos proyectos narrativos después de la desaparición de Cortázar, Borges y Puig». En *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, núm. 175 (abril-junio), pp. 427-438.

_____ (2003): *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- _____ (2014): «Las nenas terribles de Silvina Ocampo y Marosa di Giorgio». En *Cuadernos LIRICO*, núm. 11. Documento digital disponible en *OpenEdition Journals* [<https://journals.openedition.org/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- ARISTÓTELES: *Física*. Introducción, trad. y notas de Guillermo R. de Echandía. Madrid: Editorial Gredos, 1995.
- ARLT, Mirta y BORRÉ, Omar (1984): *Para leer a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- ASENJO González, María (2008): «Integración y exclusión. Vicios y pecados en la convivencia urbana». En *Pecar en la Edad Media* de Ana Isabel Carrasco Manchado y María del Pilar Rábade Obradó (coords.). Madrid: Ediciones Sílex, pp. 185-207.
- BALDERSTON, Daniel (1983): «Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock». En *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, núm. 125 (octubre-diciembre), pp. 743-752.
- _____ (2012): «Edición crítico-genética de cuatro cuentos de Silvina Ocampo». De Daniel Balderston (coord.). En *Escritural. Écritures d'Amérique Latine*, núm 5, pp. 309-362.
- BARLETTA, Leónidas (1926): «Bibliografía. Letras argentinas. Reseña de *El juguete rabioso*». En *Nosotros*, núm. 211 (diciembre), pp. 553-554. Documento digital disponible en *Ibero-Amerikanisches Institut* [<https://digital.iai.spk-berlin.de/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1930): «Leónidas Barletta opina que nuestra vida intelectual es mediocre, a pesar del esfuerzo que realizan unos pocos por elevarla». En *La literatura argentina*, núm. 17 (enero), Buenos Aires, pp. 135-136. Disponible en *AHIRA* [<https://ahira.com.ar/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1942): «Arlt y nosotros». En *Conducta*, núm. 21 (julio-agosto), pp. 13-14. Disponible en *AHIRA* [<https://ahira.com.ar/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- BARON Biza, Jorge (1998): *El desierto y su semilla*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2019.

- BATAILLE, Georges (1959): *La tragedia de Gilles de Rais*. Trad. de Carlos Manzano. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Barcelona: Tusquets Editor, 1972. Título original: *La tragédie de Gilles de Rais*.
- _____ (1970): *La literatura y el mal*. Prólogo de Rafael Conte. Trad. de Lourdes Ortiz. Madrid: Taurus. Título original: *La littérature et le mal*.
- BELTING, Hans (2001): *An Anthropology of Images. Picture, medium, body*. Trad. de Thomas Dunlap. 2ª edición. Princeton: Princeton University Press, 2011. Título original: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für Bildwissenschaft*.
- BIANCO, José (1937): «Viaje Olvidado». En *Ficción y reflexión. Una antología de sus textos*. Fondo de cultura económica, México D. F. , 1988, pp. 148-149.
- BIOY CASARES, Adolfo (1940a): *La invención de Morel*. En *La invención de Morel. El gran Serafín* de Adolfo Bioy Casares. Edición de Trinidad Barrera. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015, pp. 81-176.
- _____ (1940b): Prólogo. *Antología de la literatura fantástica*. De Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Barcelona: Pocket Edhasa, 2011, pp. 11-19.
- _____ (1965): Postdata. *Antología de la literatura fantástica*. De Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Barcelona: Pocket Edhasa, 2011, pp. 19-22.
- BLENGINO, Vanni (2000): «La novela». Dentro del capítulo «Del realismo al naturalismo: variantes y persistencias» en *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica I*. De Dario Puccini y Saúl Yurkievich (eds.). México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 737-762. Título original: *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*.
- BLUMENBERG, Hans (1957): «“Imitación de la naturaleza.” Acerca de la prehistoria de la idea del hombre creador». En *Las realidades en que vivimos*. Introducción de Valeriano Bozal. Trad. de Pedro Madrigal. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999, pp. 73-114. Título original: «“Nachahmung der Natur”. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen» (*Wirklichkeiten in denen wir leben*).

- BOLAÑO, Roberto (2004): *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Edición de Ignacio Echevarría. Barcelona: Editorial Anagrama.
- BORGES, Jorge Luis (1941): Prólogo. *Antología poética argentina*. De Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pp. 7-11.
- _____ (1943): «Notas. Reseña de *Enumeración de la patria*». En *Sur*, núm. 101 (febrero), Buenos Aires, pp. 64-67. Documento digital disponible en *Biblioteca Nacional Mariano Moreno* [<http://bn.gov.ar/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1970): Prefacio. *Faits divers de la terre et du ciel* (antología). De Silvina Ocampo. Trad. del español de Françoise Rosset. Introducción de Italo Calvino. Saint-Amand: Gallimard, 1991, pp. 9-11.
- _____ (1974): *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé editores.
- _____ (1975): *El libro de arena*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- _____ (1986): «La prosa de Silvina Ocampo» (3 de abril de 1986). *El País*, edición digital. Documento digital disponible en *El País* [<https://elpais.com>] (Último acceso: 6-12-2020).
- BORRÉ, Omar (2005): «Roberto Arlt: sacralización, homenaje y mito». En *Delirios de grandeza. Los mitos argentinos: memoria, identidad, cultura*. De María Cristina Pons y Claudia Soria (compiladoras). Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 333-351.
- BOURDIEU, Pierre (1992): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. de Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011. Título original: *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*.
- BRANT, Sebastián (1494): *La nave de los necios*. Ed. y trad. de Antonio Regales Serna. Con 115 grabados atribuidos a Alberto Durero, el maestro de Haintz-Nar, el maestro de Gnad-Her y otros maestros del Renacimiento. Ediciones Akal: Madrid, 1998. Título original: *Das Narrenschiff*.
- BRETON, André (1939): *Antología del humor negro*. Selección de textos y presentación de los autores por André Breton. Trad. de Joaquín Jordà. Barcelona: Editorial Anagrama, 1966. Título original: *Anthologie de l'humor noir*.

- BÜCHNER, Georg (1879): *Woyzeck*. En *Obras completas*. De Georg Büchner. Trad. de Carmen Gauger. Introducción de Knut Forssman y Jordi Jané Madrid: Editorial Trotta, 1992, pp. 185-217.
- BULGÁKOV, Mijaíl (1966): *El Maestro y Margarita*. Trad. de Marta Rebón. Ilustraciones de Alfonso Rodríguez Barrera. Prólogo de Ricardo San Vicente. Notas de Marta Rebón y Ferran Mateo. Madrid: Nevsky Projects. Título original: *Мастер и Маргарита*.
- CALAFELL Sala, Núria (2007): «Para-textos corporales: sobre los cuentos de Silvina Ocampo». En *Cuadernos de ALEPH. Revista de literatura hispánica*, núm. 2, pp. 63-72.
- CALDERS, Pere (2008): *Tots els contes*. Barcelona: Edicions 62, 2015.
- CALVINO, Italo (1974): Introducción. *Faits divers de la terre et du ciel* (antología). De Silvina Ocampo. Trad. del español de Françoise Rosset. Prefacio de Jorge Luis Borges. Saint-Amand: Gallimard, 1991, pp. 13-18.
- CAPDEVILA, Analía (1999): «Arlt: la ciudad expresionista». En *Boletín del centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, núm. 7 (octubre), pp. 130-141.
- _____ (2005): «Sobre la teatralidad en la narrativa de Arlt». En *Cuadernos hispanoamericanos. Los complementarios*, núm. 11 (julio), pp. 53-57.
- CARBONE, Roco (2007): *Imperio de las obsesiones. Los siete locos de Roberto Arlt: un grotexto*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- CARPENTIER, Alejo (1944): «Viaje a la semilla». En *Los pasos perdidos y Viaje a la semilla. Una novela y un cuento de Alejo Carpentier*. Prólogo de Fernando Emmerich. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1997.
- CASTELNUOVO, Elías (1974): *Memorias*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- CELA, Camilo José (1942): *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Ediciones Destino, 1993.

- CERVANTES Saavedra, Miguel (2004) [1605-1615]: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo. Barcelona: Lunwerg Editores.
- CHIARELLI, Luigi (1916): *La máscara y el rostro*. En *Teatro del grotesco italiano*. Prólogo de Beatriz Trastoy. Buenos Aires: Emergentes, 2010, pp. 43-113. Título original: *La maschera e il volto*.
- CHITARRONI, Luis (2019): «Preludio». En *El libro de los monstruos*. De Juan Rodolfo Wilcock. Trad. de Ernesto Montequin. Preludio de Luis Chitarroni. Girona: Ediciones Atalanta, 2020, pp. 13-17. Título original: *Il libro dei mostri*.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1953): *Introducción al surrealismo*. Madrid: Revista de Occidente.
- _____ (1958): *Diccionario de símbolos*. 10ª edición. Madrid: Ediciones Siruela, 2006. Título original: *Diccionario de símbolos tradicionales*.
- _____ (1968): «Oda a Roberto Arlt, novelista argentino». En *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*. De Juan Eduardo Cirlot. Edición de Clara Janés. Madrid: Ediciones Siruela, 2008, pp. 796-798.
- _____ (2016) [1950]: *Nebiros*. Edición y epílogo de Victoria Cirlot. Madrid: Ediciones Siruela.
- CIRLOT, Victoria (2016): «Epílogo. El manuscrito perdido». En *Nebiros*. De Juan Eduardo Cirlot. Edición y epílogo de Victoria Cirlot. Madrid: Ediciones Siruela, pp. 161-171.
- Claridad* [diario] (1927): «Notas y comentarios. Dios los cría y ellos se juntan». Núm. 130 (febrero), p. 4.
- _____ (1927): «Notas y comentarios. “Crítica” pretende amordazar a “Claridad”». Núm. 131 (marzo), p. 1.
- _____ (1931): «La Editorial Claridad está preparando una edición popular de la obra de Roberto Arlt. Los siete locos». Bloque de publicidad. Núm. 226 (14 de noviembre), p. 35.
- _____ (1931): «Otra edición más de Los siete locos». Bloque de publicidad. Núm. 232 (13 de junio), p. 35.
- _____ (1931): «Obras a publicarse próximamente: El juguete rabioso». Bloque de publicidad. Núm. 235 (25 de julio), p. 2.

- _____ (1931): «Cena de camaradería». Bloque de publicidad. Núm. 238 (14 de noviembre), p. 49.
- CODARO, Laura (2012): «Los años setenta: la exploración de Silvina Ocampo en la literatura infantil». En *IV Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niñ@s* (27 y 28 de septiembre). Universidad Nacional de la Plata. Documento digital disponible en *Repositorio digital de la UNLP* [<http://sedici.unlp.edu.ar/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (2013): «La reescritura en la literatura infantil de Silvina Ocampo». En *V Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niñ@s* (13 y 14 de septiembre). Universidad Nacional de la Plata. Documento digital disponible en *Repositorio digital de la UNLP* [<http://sedici.unlp.edu.ar/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- COHEN, Selma (2010): «“Informe del Cielo y del Infierno”: Arte poética de Silvina Ocampo». En *Hispanamérica*, núm. 116 (agosto), pp. 15-27.
- CORRAL, Rose (1992): *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt*. Serie *Estudios de lingüística y literatura*, núm. XXIII. México D. F.: El Colegio de México; Fondo de cultura económica.
- _____ (2000): «Ficción y crónica en *Los siete locos y los lanzallamas*». En *Los siete locos. Los lanzallamas* de Roberto Arlt. Edición crítica de Mario Goloboff (coord.). Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, pp. 613-632.
- _____ (2009): «“Recuerdos del adolescente” (1922). Notas sobre un fragmento recuperado de *El juguete rabioso*». En *Nueva revista de filología hispánica*, vol. 57, núm. 1, pp. 231-247.
- CORTÁZAR, Julio (1949): *Los reyes*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.
- _____ (1959): *Las armas secretas*. Madrid: Cátedra, 2014.
- _____ (1964): *Final del juego*. Edición de Jaime Alazraki. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1995.
- _____ (1975): «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata». En *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, núm. 25, pp. 145-151. Documento digital disponible en *Persée* [<https://www.persee.fr/>] (Último acceso: 6-12-2020).

- _____ (1980): *Queremos tanto a Glenda*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1983.
- _____ (1981): «Apuntes de relectura». En *Obra completa* de Roberto Arlt. Tomo 1. Buenos Aires: Carlos Lohlé, pp. iii-xi.
- COSSA, Roberto (1977): *La nona*. En *Teatro 2. El avión negro. La nona. No hay que llorar*. De Roberto Cossa. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989, pp. 67-136.
- COZARINSKY, Edgardo (1970): Introducción. *Informe del cielo y del infierno* (antología). De Silvina Ocampo. Selección e introducción de Edgardo Cozarinsky. Caracas: Monté Ávila editores, pp. 7-13.
- CROTTI, Norma Edith (2003): «Los sujetos arltianos y el trabajo: entre el *tener* y el *hacer*». En *Pobreza, exclusión y marginalidad. Representaciones en literatura y artes visuales* de Ana María Zubieta (comp.). Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, pp. 37-46.
- CRUZ, San Juan de la: *Obra Completa, 1*. Edición de Luce López-Baralt y Eulogio Pacho. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- DANTE Alighieri: *Divina Comedia*. Introducción, traducción en verso y notas de Ángel Crespo. Barcelona: Planeta, 1990.
- DARÍO, Rubén (1896): *Los raros*. Prólogo de Pere Gimferrer. Terrades (Girona): Wunderkammer, 2016.
- _____ (1901): «El modernismo». En *El modernismo y otros ensayos*. De Rubén Darío. Selección, prólogo y notas de Iris M. Zavala. Madrid: Alianza Editorial, 1989, pp. 33-38.
- DIEGO, José Luis de (2006): «Arlt y los setenta». En *La realidad sospechosa. Ensayos sobre literatura argentina y teoría literaria*. La Plata: Ediciones Al Margen, pp. 69-83.
- DIEHL, Adan C. (1937): «Los Libros. Reseña de *Viaje olvidado*». En *Caras y Caretas*, núm. 2040 (6 de noviembre), Buenos Aires, p. 22. Documento digital disponible en *Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España* [<http://hemerotecadigital.bne.es/>] (Último acceso: 6-12-2020).

- DION CASIO: *Dio's Roman History*. Vol. VIII (libros LXI-LXX). Trad. de Earnest Cary. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press; Londres: William Heinemann Ltd.; 1982.
- DISCÉPOLO, Armando (1969a): *Obras escogidas. Tomo 1*. Prólogo de David Viñas. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.
- _____ (1969b): *Obras escogidas. Tomo 2*. Prólogo de David Viñas. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.
- _____ (1970): *Giácómo. Babilonia. Cremona*. Introducción de Luis Ordaz. Buenos Aires: Talía.
- _____ (1980): *El teatro argentino. 9. Armando Discépolo. Mateo. Stéfano. Relojero*. Selección, prólogo y notas de Luis Ordaz. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- DOLL, Ramón (1929): «Cuentistas Argentinos de Hoy». En *Claridad*, núm. 184 (8 de junio), pp. 11-14. Documento digital disponible en *Biblioteca Nacional Mariano Moreno* [<http://bn.gov.ar/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1930): «La producción literaria de 1929». En *Claridad*, núm. 198 (enero), pp. 21-23. Documento digital disponible en *Biblioteca Nacional Mariano Moreno* [<http://bn.gov.ar/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- DOSTOIEVSKI, Fiódor M. (1866): *El jugador*. Versión directa del ruso y nota preliminar de Juan López-Morillas. Madrid: Alianza Editorial, 2006. Título original: *Igrok*.
- DUFAYS, Sophie (2016): «Infancia, visión y melancolía en los cuentos de Silvina Ocampo». En *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXII, núm. 254 (enero-marzo), pp. 71-89.
- DUPOUY, Sophie (2007): «Silvina Ocampo : un discours sur la création». En *Bulletin Hispanique*, vol. 109, núm. 1, pp. 263-285.
- ECHEVERRÍA, Esteban (1871): «El matadero». En *El matadero. La cautiva* de Esteban Echeverría. Edición de Leonor Fleming. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990, pp. 89-114.

- ECO, Umberto (1984): «The frames of comic 'freedom'». En *Carnival!* De Thomas A. Sebeok (ed.) y con la asistencia de Marcia E. Erickson. Berlín; Nueva York; Amsterdam: Mouton Publishers, pp. 1-9.
- _____ (1985): «De los espejos». En *De los espejos y otros ensayos*. Trad. de Cárdenas Moyano. Barcelona: Editorial Lumen, 1988, pp. 11-41. Título original: *Sugli specchi e altri saggi*.
- _____ (2004): *Historia de la belleza*. Trad. de Maria Pons Irazazábal. Barcelona: Editorial Lumen. Título original: *Storia della bellezza*.
- _____ (2007): *Historia de la fealdad*. Trad. de Maria Pons Irazazábal. Barcelona: Random House Mondadori. Título original: *Storia della bruttezza*.
- ENRÍQUEZ, Mariana (2014): *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*. Edición a cargo de Leila Guerriero. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- ETCHENIQUE, Nira (1962): *Roberto Arlt*. Buenos Aires: Editorial «La mandrágora».
- EVEN-ZOHAR, Itamar (2017): *Polisistemas de cultura (un libro electrónico provosorio)*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv. Documento digital disponible en *Tel Aviv University* [<https://www.tau.ac.il/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- FACIO, Sara y AMICO, Alicia d' (1973): *Retratos y autorretratos. Escritores de América Latina*. Buenos Aires: Ediciones crisis.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (2004): «Horror y fantasía: los relatos de Silvina Ocampo». En *Literatura hispanoamericana del siglo XX. Imaginación y fantasía*. Coord. por Guadalupe Fernández Ariza. Málaga: Servicio de publicaciones Universidad de Málaga, Thema, pp. 193-202.
- FOUCAULT, Michel (1964): *Historia de la locura en la época clásica*. Trad. de Juan José Utrilla. 2 vols. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2000. Título original: *Histoire de la folie à l'âge classique*.
- _____ (1975): *Vigilar y castigar*. Trad. de Aurelio Garzón del Camino. Madrid: Siglo XXI Editores, 1978. Título original: *Surveiller et punir*.

- _____ (1999): *Los anormales. Curso del Collège de France (1974-1975)*. Trad. de Horacio Pons. Madrid: Ediciones Akal, 2001. Título original: *Les anormaux. Cours au Collège de France 1974-1975*.
- FRANCOMANO, Emily (1999): «Escaping by a Hair: Silvina Ocampo Rereads, Rewrites, and Re-members “Porphyria’s Lover”». En *Letras femeninas*, vol. XXV, núm. 1-2, pp. 65-77.
- GARCÍA, Mariano (2008): «Pasiones metamórficas: La transformación en algunos relatos inéditos de Silvina Ocampo». En *RILCE: Revista de filología hispánica*, vol. 24, núm. 2, pp. 306-322.
- GAMERRO, Carlos (2010): *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011.
- GHIANO, Juan Carlos (1949): *Temas y aptitudes (Lugones, Güiraldes, Quiroga, Arlt, Marechal, Bernárdez, Borges, Molina)*. Buenos Aires: Editorial Ollantay.
- GIDE, André (1946): *Thésée*. París: Éditions Gallimard, 1991.
- GILMAN, Charlotte Perkins (1892): «The Yellow Wall-Paper». En *Charlotte Perkins Gilman’s The Yellow-Wall-Paper. A sourcebook and Critical Edition* de Catherine J. Golden (ed.). Nueva York: Routledge, 2004, pp. 131-154.
- GLUSBERG, Samuel (1927): «“Babel” versus “Crítica”. David contra Goliat». En *Babel*, núm. 22 (febrero), p. 12.
- GNUTZMANN, Rita (1984): *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- _____ (1999): «Introducción». En *El juguete rabioso*. De Roberto Arlt. Edición de Rita Gnutzmann. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 9-77.
- GÓGOL, Nikolai (1836): «La nariz». En *Historias de San Petersburgo*. Trad. y nota preliminar de Juan López-Morillas. Madrid: Alianza Editorial, 1998, pp. 169-203 Título original: «Nos».

- GOLDAR, Ernesto (1985): *Proceso a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 2000.
- GOLOBOFF, Gerardo Mario (1989): *Genio y figura de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- ____ GOLOBOFF, Gerardo Mario (2001): «Roberto Arlt: la máquina literaria». En *Elogio de la mentira. Diez ensayos sobre escritores argentinos*. De Gerardo Mario Goloboff. Buenos Aires: Ediciones Simurg, pp. 49-59.
- GONZÁLEZ Lanuza, Eduardo (1941): «Notas. Reseña de *Antología de la literatura fantástica*». En *Sur*, núm. 81, junio, Buenos Aires, pp. 78-80. Documento digital disponible en *Biblioteca Nacional Mariano Moreno* [<http://bn.gov.ar/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- ____ (1942): «Notas. Reseña de *Antología poética argentina*». En *Sur*, núm. 89, febrero, Buenos Aires, pp. 68-69. Documento digital disponible en *Biblioteca Nacional Mariano Moreno* [<http://bn.gov.ar/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- ____ (1949): «Notas. Reseña de *Autobiografía de Irene*». En *Sur*, núm. 175, mayo, Buenos Aires, pp. 56-58. Documento digital disponible en *Biblioteca Nacional Mariano Moreno* [<http://bn.gov.ar/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- ____ (1971): *Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- GONZÁLEZ, Horacio (2000): «Simulación y metamorfosis en el teatro de Roberto Arlt». En *Roberto Arlt. Dramaturgia y Teatro Independiente*. De Osvaldo Pellettieri (ed.). Buenos Aires: Galerna; Fundación Roberto Arlt, pp. 25-33.
- GREENAWAY, Peter (1988): Entrevista con Hartmut Buchholz y Uwe Kuenzel. Trad. de Vernon Gras. Publicado originalmente en *Zoom* (16 de noviembre). En *Peter Greenaway: Interviews*. De Vernon Gras y Marguerite Gras (eds.). Jackson: University Press of Mississippi, 2000, pp. 50-59.
- ____ (1989): *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* [película cinematográfica]. Producción de Kees Kasander. Reino Unido, Francia.
- ____ (1996): *The Pillow Book* [película cinematográfica]. Producción de Kees Kasander. Reino Unido, Francia, Países Bajos.
- GREGORICH, Luis (1968): «La novela moderna. Roberto Arlt». En *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, núm. 42, pp. 985-1008.

- GRIMAL, Pierre (1959): *Diccionari de mitologia grega i romana*. Prefacio de Charles Picard. Trad. de Montserrat Franquesa, Joaquim Gestí y Andreu Martí. 15.^a edición. Barcelona: Edicions de 1984, 2008. Título original: *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*.
- GUERRERO, Diana (1972): *Roberto Arlt. El habitante solitario*. Buenos Aires: Granica Editor.
- GÜIRALDES, Ricardo (1915): *Cuentos de muerte y de sangre seguido de aventuras grotescas y una trilogía cristiana*. Prólogo de Mateo de Paz. San Cristóbal de La Laguna: Artemisa ediciones, 2006.
- _____ (1926): *Don Segundo Sombra*. Edición crítica de Paul Verdevoye (coord.). Nanterre: ALLCA XX, 1996.
- HABERMAS, Jürgen (1981): «Modernity versus Postmodernity». Trad. de Seyla Ben-Habib. En *New German Critique*, núm. 22 (invierno), pp. 3-14.
- HARVEY, David (2012): *Rebel cities. From the right to the city to the urban revolution*. Nueva York: Verso.
- HAYES, Aden W. (1981): *Roberto Arlt: La estrategia de su ficción*. Londres: Tamesis Books Limited.
- HERNÁNDEZ, Domingo-Luis (1995): *Roberto Arlt. La sombra pronunciada*. Barcelona: Montesinos.
- HERREROS, Pedro (1922): *Buenos Aires grotesco y otros motivos*. Buenos Aires: [s.n.].
- HESÍODO: *Trabajos y días*. En *Obras y fragmentos*. Introducción general de Aurelio Pérez Jiménez. Trad. y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Editorial Gredos, 2000, pp. 55-107.
- HOBBS, Thomas (1651): *Leviatán. La materia, forma y poder de un Estado eclesiástico y civil*. Trad., prólogo y notas de Carlos Mellizo. Madrid: Alianza Editorial, 1993. Título original: *Leviathan: Or the Matter, Form and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil*.

- HOFFMAN, E. T. A. (1817): *Nocturnos*. Edición de Jaime Feijóo. Trad. de Celia y Rafael Lupiani. Texto revisado por Jaime Feijóo. Madrid: Alianza Editorial, 2016. Título original: *Nachtstücke*.
- HOFMANN, Werner (1987): *Los fundamentos del arte moderno. Una introducción a sus formas simbólicas*. Trad. de Agustín Delgado y José Antonio Alemany. Barcelona: Ediciones Península, 1995. Título original: *Grundlagen der Modernen Kunst*.
- HOMERO: *Odisea*. Introducción de Carlos García Gual. Trad. de José Manuel Pabón. Madrid: Editorial Gredos, 2000.
- HOPE Pérez, Ashley (2016): «Reading Cruelty in Silvina Ocampo's Short Fiction: Theme, Style, and Narrative Resistance». En *New readings of Silvina Ocampo. Beyond fantasy*. De Patricia N. Klingenberg y Fernanda Zullo-Ruiz (eds.). Woodbridge: Tamesis, pp. 75-108.
- HORA, Roy (2010): *Historia económica de la Argentina en el siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- HORACIO: *Epístola a los Pisones*. Texto, traducción, ordenación directa y versión interlineal por Helena Valentí. Barcelona: BOSCH, Casa Editorial, 1981.
- IMBERT, Enrique Anderson (1990): *Narraciones completas*. 2 vols. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- IWASAKI, Fernando (2004): *Ajuar funerario*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.
- JAUSS, Hans Robert (1970): *La historia de la literatura como provocación*. Trad. de Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu. Barcelona: Ediciones Península, 2000. Título original: *Literaturgeschichte als Provokation*.
- JITRIK, Noé (1965): «1926, año decisivo para la narrativa argentina» y «Arlt, *El juguete rabioso*». En *Escritores argentinos. Dependencia o libertad*. De Noé Jitrik. Buenos Aires: Ediciones del Candil, 1967, pp. 83-87 y 89-94.
- _____ (1976): «Entre el dinero y el ser (lectura de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt)». En *Dispositio*, núm. 2 (verano), pp. 100-133.

- _____ (1981): «Presencia y vigencia de Roberto Arlt». En *La vibración del presente. Trabajos críticos sobre textos y escritores latinoamericanos*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 106-126.
- JUÁREZ, Laura (2010): *Roberto Arlt en los años treinta*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.
- KAFKA, Franz (2003): *Cuentos completos*. Trad. de José Rafael Hernández Arias. Madrid: Valdemar, 2017.
- KANT, Immanuel (1790): *Crítica del juicio*. Edición y trad. de Manuel García Morente. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1995. Título original: *Critik der Urtheilskraft*.
- KEPLER, Johannes (1995): *Epitome of Copernican Astronomy & Harmonies of the World*. Trad. de Charles Glenn Wallis. Amherst (Nueva York): Prometheus Books. Título original: *Epitome astronomiae copernicanae y Harmonices mundi*.
- KING, John (1986): *Sur. A study of the Argentine literary journal and its role in the development of a culture, 1931-1970*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KLINGENBERG, Patricia N. (1984): «The Grotesque in Silvina Ocampo's Short Stories». En *Letras femeninas*, vol. X, núm. 1, pp. 49-54.
- _____ (1987): «The Twisted Mirror: the Fantastic Stories of Silvina Ocampo». En *Letras femeninas*, vol. XIII, núm. 1-2 (primavera-otoño), pp. 67-78.
- _____ (1988): «The Mad Double in the Stories of Silvina Ocampo». En *Latin American Literary Review*, vol. 16, núm. 32 (julio-diciembre), pp. 29-40.
- _____ (1994): «Silvina Ocampo frente al espejo». En *Inti: Revista de literatura hispánica*, núm. 40 (otoño-primavera), pp. 271-286.
- _____ (1999): *Fantasies of the Feminine: The Short Stories of Silvina Ocampo*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- _____ y ZULLO-RUIZ, Fernanda (eds.) (2016): *New readings of Silvina Ocampo. Beyond fantasy*. Woodbridge: Tamesis.
- KRISTOF, Agota (2019): *Claus y Lucas*. Trad. de Ana Herrera y Roser Berdagué. Barcelona: Libros del Asteroide. Título original: *Le grand cahier. La preuve. Le troisième monsonge*.

- La nación* [diario]: «Un nuevo novelista argentino: Roberto Arlt». Crónica de la conferencia de Córdoba Iturburu. En *La nación*, núm. 21.716 (9 de agosto de 1930), p. 9.
- LABARGE, Margaret Wade (1986): *La mujer en la Edad Media*. Trad. de Nazaret de Terán. San Sebastián: Editorial Nerea, 2003. Título original: *A Small Sound of the Trumpet: Women in Medieval Life*.
- LAMBORGHINI, Osvaldo (2003): *Novelas y cuentos I*. Edición al cuidado de César Aira. Barcelona: Literatura Random House, 2015.
- _____ (2012): *Tadeys*. Edición al cuidado de César Aira. Barcelona: Literatura Random House, 2015.
- LANCELLOTI, Mario A. (1962): «Notas bibliográficas. Relatos, novela. Reseña de *Las invitadas*». En *Sur*, núm. 278 (septiembre-octubre), pp. 74-76.
- LANG, Fritz (1927): *Metrópolis* [película cinematográfica]. Producción de Erich Pommer. Alemania.
- LARRA, Raúl (1992): *Roberto Arlt el torturado. Una apasionada biografía*. Prólogo de Jorge Lafforgue. 7ª edición. Buenos Aires: Ameghino Editora, 1998.
- LAUTRÉAMONT (1868): *Los cantos de Maldoror*. Trad., prólogo y notas de Ángel Pariente. Valencia: Pre-textos, 2000. Título original: *Chants de Maldoror*.
- LE GUIN, Ursula K. (1974): «The Ones who Walk Away from Omelas». En *The Wind's Twelve Quarters*. Vol. II. Londres: Granada Publishing.
- LEFEBVRE, Henri (1968): *El derecho a la ciudad*. Presentación y trad. de Ion Martínez Lorea. Introducción de Manuel Delgado. Madrid: Capitán Swing, 2017. Título original: *Le droit à la ville*.
- LIENDIVIT, Zenda (2010): *Vida de Monstruos. Espacio, violencia y ficción en la obra de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Contratiempo Ediciones.
- LISPECTOR, Clarice (2016): *Todos los cuentos*. Prólogo de Benjamin Moser. Trad. de Cristina Peri Rossi, Elena Losada, Juan García Gayó, Marcelo Cohen y Mario Morales. Madrid: Siruela, 2018. Título original: *Todos os contos*.

- LOUIS, Annick (2001): «Definiendo un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges». En *Nueva revista de filología hispánica*, vol. XLIX, núm. 2 (julio-diciembre), pp. 409-437.
- LUZURIAGA, Gerardo (1978): «Las máscaras de la crueldad en el teatro de Roberto Arlt». En *Texto Crítico*, núm. 10 (mayo-agosto), pp. 95-103.
- MACKINTOSH, Fiona J. (2003): *Childhood in the works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Woodbridge: Tamesis.
- MALDAVSKY, David (1968): *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt. Algunas contribuciones de las ciencias humanas a la comprensión de la literatura*. Buenos Aires: Editorial Escuela.
- MANCINI, Adriana (2003): *Escalas de pasión*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- _____ (2004): «Silvina Ocampo: la vejez en dos tiempos». En *Orbis Tertius*, vol. 9, núm. 10, pp. 1-11.
- MANGIN, Annick (1996): *Temps et écriture dans l'œuvre narrative de Silvina Ocampo*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1909): «Fundación y manifiesto del futurismo». En *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. De Lourdes Cirlot (ed.). Dirección de la obra, traducción de los textos del alemán, revisión, presentación y anotación de Lourdes Cirlot. 1ª edición revisada. Barcelona: Parsifal Ediciones, 1999, pp. 83-91. Título original: «Le Futurisme».
- MARTÍN LÓPEZ, Rebeca (2006): «Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea». Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- MASOTTA, Oscar (1965): *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Prólogo de Luis Gusmán. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2008.
- MATAMORO, Blas (2000): «Borges y Arlt: Vasos comunicantes». En *Hispanamérica*, núm. 85 (abril), pp. 133-138.
- MEEHAN, Thomas C. (1982): «Los niños perversos en los cuentos de Silvina Ocampo». En *Essays on Argentine Narrators*. Valencia: Albatros ediciones, pp. 31-44.

- MELVILLE, Herman (1851): *Moby-Dick: or, The Whale*. Nueva York: Penguin Books.
- MOLLOY, Sylvia (1978): «Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo». En *Lexis*, vol. II, núm. 2, diciembre, pp. 241-251.
- MONTAIGNE, Michel de (2007): *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. Prólogo de Antoine Compagnon. Ed. y trad. de J. Bayod Brau. Barcelona: El Acantilado, 2018. Título original: *Les Essais*.
- MONTEQUIN, Ernesto (2011): Nota preliminar. *La promesa*. De Silvina Ocampo. Buenos Aires, Lumen, 2013, pp. 9-12.
- MUJICA Lainez, Manuel (1962): *Bomarzo*. Barcelona; RBA Editores, 1993.
- NABOKOV, Vladimir (1955): *Lolita*. Nueva York: G.P. Putnam's Sons.
- NALÉ Roxlo, Conrado (1978): *Borrador de memorias*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- NEGRONI, María (2015): *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires: Caja negra.
- NOVALIS (1801): *Himnos a la noche*. En *Himnos a la noche. Cánticos espirituales*. De Novalis. Edición bilingüe. Trad., introducción y notas de Américo Ferrari. Valencia: Pre-textos, 1995, pp. 25-77. Título original: *Hymnen an die Nacht*.
- NÚÑEZ, Ángel (1968): *La obra narrativa de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Minor Nova.
- MAZAS, Luis (1979): «“Miedo es no saber qué hay detrás de un árbol”». Entrevista a Silvina Ocampo. En *El dibujo del tiempo. Recuerdos, prólogos, entrevistas*. De Ernesto Montequin (ed.). Buenos Aires: Lumen, 2014, pp. 264-268.
- OCAMPO, Victoria (1937): «Notas. Reseña de *Viaje olvidado*». En *Sur*, núm. 35 (agosto), Buenos Aires, pp. 118-121. Documento digital disponible en *Biblioteca Nacional Mariano Moreno* [<http://bn.gov.ar/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- ____ (1979): *Autobiografía I. El archipiélago*. Buenos Aires: Ediciones revista Sur, 1981.

- ORDAZ, Luis (1962): Introducción. En *Breve historia del teatro argentino. I. De la revolución a Caseros*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, pp. 5-24.
- ____ (1963): Introducción. En *Breve historia del teatro argentino. II. La Organización Nacional*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, pp. 5-24.
- ____ (1984): *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*. Ottawa: Girol Books.
- ORWELL, George (1945): *Animal Farm*. Londres: Penguin Books, 1987.
- OSTROV, Andrea (1996): «Vestidura/ escritura/ sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo». En *Hispanamérica*, núm. 74 (agosto), pp. 21-28.
- OVIEDO, José Miguel (1997): «Los “proscritos” argentinos». En *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 24-47.
- ____ (2001a): «Repaso al teatro: Eichelbaum, Arlt, Usigli y otros dramaturgos». En *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 181-197.
- ____ (2001b): «En la órbita de lo fantástico: Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan José Arreola y otros». En *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, pp. 38-60.
- PARDO Bazán, Emilia (1886): *Los pazos de Ulloa*. 6ª edición. Madrid: Alianza Editorial, 1977.
- PAZ, Mateo de (2006): «El hombre sin generación». En *Cuentos de muerte y de sangre seguido de aventuras grotescas y una trilogía cristiana*. De Ricardo Güiraldes. Prólogo de Mateo de Paz. San Cristóbal de La Laguna: Artemisa ediciones, pp. 7-28.
- PELLETTIERI, Osvaldo (2000): «El Teatro del Pueblo y sus puertas de los textos de Roberto Arlt». En *Roberto Arlt. Dramaturgia y Teatro Independiente*. De Osvaldo Pellettieri (ed.). Buenos Aires: Galerna; Fundación Roberto Arlt, pp. 43-55.

- PELLIZA, Mariano A. (1873): [Carta a José Hernández del 27 de marzo de 1873]. Disponible en *Martín Fierro*. De José Hernández. Edición crítica de Élide Lois y Ángel Núñez (coordinadores). Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX, 2001, pp. 68-70.
- PERI Rossi, Cristina (2007): *Cuentos reunidos*. Barcelona: Lumen.
- PEZZONI, Enrique (1984): «Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt». En *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Editado por Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner. Madrid: Editorial Castalia, pp. 513-524.
- PINTO, Juan (1941): *Panorama de la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Mundi.
- PIÑERA, Virgilio (1952): *La carne de René*. Barcelona: Tusquets Editores, 2000.
- _____ (1958): «Silvina Ocampo y su perro mágico». En *Sur*, núm. 253 (julio-agosto), Buenos Aires, pp. 108-109.
- _____ (2002): *Cuentos completos*. Edición de Antón Arrufat y Ana M. Muñoz Bachs. La Habana: Ediciones Ateneo.
- PIGLIA, Ricardo (1974): «Roberto Arlt: La ficción del dinero». En *Hispanamérica*, núm. 7 (julio), pp. 25-28.
- _____ (1980): *Respiración artificial*. Buenos Aires: Debolsillo, 2013.
- _____ (1986): *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.
- _____ (1993): *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- _____ (2016): *Las tres vanguardias. Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- PIZARNIK, Alejandra (1968): *La condesa sangrienta*. Ilustraciones de Santiago Caruso. Barcelona, Buenos Aires, México D. F.: Libros del zorro rojo, 2014.
- _____ «Dominios ilícitos». En *Prosa completa*. Edición a cargo de Ana Becciu. Prólogo de Ana Nuño. Barcelona: Editorial Lumen, 2002, pp. 252-258.
- PLATH, Sylvia (1963): *The Bell Jar*. Londres: Faber and Faber, 1966.

- PLATÓN: *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Trad., introducciones y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo. Madrid: Editorial Gredos, 1988.
- _____. *Diálogos IV. República*. Introducción, trad. y notas de Conrado Eggers Lan. Madrid: Editorial Gredos, 1988.
- POBUTSKY, Aldona Bialowas (2005): «¡A festejar! Fiestas mórbidas en algunos cuentos de Silvina Ocampo». En *Texto crítico*, vol. 8, núm. 16, pp. 79-95.
- PODESTÁ, José Juan (1930): *Medio Siglo de Farándula. Memorias de José J. Podestá*. Córdoba: Subsecretaría de Cultura. Dirección General de Escuelas y Cultura. Provincia de Buenos Aires, 1986.
- PODLUBNE, Judith (1999): «Juego de escondite: la narración de la infancia en *Viaje olvidado* de Silvina Ocampo». En *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 7, pp. 88-103.
- _____. (2006): «Infancia, sueño y relato (algo más sobre la reseña de Victoria Ocampo a *Viaje olvidado*)». En *Orbis Tertius*, núm. 12. Documento digital disponible en *Memoria académica UNLP-FaHCE* [<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- POE, Edgar Allan (1984): *Poe. Poetry and Tales*. Notas de Patrick F. Quinn. Nueva York: The Library of America.
- PRIETO, Adolfo (1986): «Roberto Arlt. Los siete locos. Los lanzallamas». Prólogo a *Los siete locos. Los lanzallamas* de Roberto Arlt. Buenos Aires: Hyspamérica, pp. ix-xxxiii.
- PUPO-WALKER, Enrique (1996): «La narrativa breve en Hispanoamérica: 1835-1915». En *Historia de la literatura hispanoamericana. I. Del descubrimiento al modernismo*. Trad. de Ana Santonja Querol y Consuelo Triviño Anzola. Revisión de John Deredita. Madrid: Editorial Gredos, 2006, pp. 499-542. Título original: *The Cambridge History of Latin America Literature*.
- RABELAIS, François (1995): *Œuvres complètes*. Edición establecida, anotación y prefacio de Guy Demerson. Texto original establecido por Michel Renaud.

- Traslación de Guy Demerson. Textos latinos establecidos, presentados, anotados y traducidos por Geneviève Demerson. París: Éditions du Seuil.
- RAMA, Ángel (1983): «La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)». En *Hispanamérica*, núm. 36 (diciembre), pp. 3-19.
- RANCIERE, Jacques (1981): *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*. París: Fayard.
- REGGINI, Horacio C. (2012): *Sarmiento y las telecomunicaciones. La obsesión del hilo*. Buenos Aires: Ediciones Galápagos.
- RENAUD, Maryse (2000): «Los siete locos y los lanzallamas: audacia y candor del expresionismo». En *Los siete locos. Los lanzallamas* de Roberto Arlt. Edición crítica de Mario Goloboff (coord.). Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, pp. 687-709.
- REST, Jaime (1993): «Tercer ensayo: Roberto Arlt y el descubrimiento de la ciudad». En *El cuarto en el recoveco*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 57-69.
- RODRÍGUEZ, Raimundo (1987): *Divagaciones en torno del misterio de un autor. Roberto Arlt y su obra*. Buenos Aires: Nuevo Meridión.
- ROFFÉ, Reina (2002): «Sabia locura». En *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 622 (abril), pp. 17-20.
- ROMANO, Eduardo (1981): «Arlt y la vanguardia argentina». En *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 373 (julio), pp. 143-149.
- _____ (2007): «Roberto Arlt en la revista “Don Goyo”». En *Hispanamérica*, núm. 108 (diciembre), pp. 3-15.
- ROSSIAUD, Jacques (1984): *La prostitución en el Medievo*. Prólogo de Georges Duby. Trad. de Enrique Baras. Barcelona: Editorial Ariel, 1986. Título original: *La prostituzione nel Medioevo*.

- ROTH, Joseph (1991): *El Anticristo. Un alegato moral contra la barbarie*. Trad. de José Luis Gil Aristu. Prólogo de Ignacio Vidal-Folch. Barcelona: Ediciones Península, 2002. Título original: *Der Antichrist*.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1782): *Las confesiones*. Trad., prólogo y notas de Mauro Armiño. Madrid: Alianza Editorial, 1997. Título original: *Les Confessions*.
- RUBIO Hernández, Alfonso (2016): «La calle, el café y el prostíbulo. Espacios de sociabilidad en la obra de Pedro Herreros (1890-1937), un poeta español emigrante en Buenos Aires». En *Historia Caribe*, vol. XI, núm. 28 (enero-junio), pp. 77-108.
- SAÍTTA, Sylvia (1998): *Regueros de tinta. El diario CRÍTICA en la década de 1920*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- _____ (1999) «Traiciones desviadas, ensoñaciones imposibles: los usos del folletín en Roberto Arlt». En *Iberoamericana (1977-2000)*, vol. 23, núm. 2, pp. 63-81.
- _____ (2000): *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.
- _____ (2005): «Jorge Luis Borges, lector de Roberto Arlt». Alicante. Documento digital disponible en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [<https://www.cervantesvirtual.com/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- SALZMAN, Isidro (2000): «Una lectura de la obra dramática de Roberto Arlt en el contexto de la década del 30». En *Roberto Arlt. Dramaturgia y Teatro Independiente*. De Osvaldo Pellettieri (ed.). Buenos Aires: Galerna; Fundación Roberto Arlt, pp. 69-83.
- SARAMAGO, José (1995): *Ensayo sobre la ceguera*. Trad. de Basilio Losada. Madrid: Alfaguara, 1996. Título original: *Ensaio sobre a Cegueira*.
- SARAVIA, José Morales (2001): «Semántica de la desilusión en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt». En *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*. De José Morales Saravia y Barbara Schuchard (eds.). Fráncfort del Meno: Vervuert Verlag; Madrid: Iberoamericana, pp. 27-45.
- SARLO, Beatriz (1988): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

- _____ (1992): «Arlt: la técnica en la ciudad». En *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2004, pp. 43-64.
- _____ (1993): *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.
- _____ (2000): «Roberto Arlt, excéntrico». En *Los siete locos. Los lanzallamas* de Roberto Arlt. Edición crítica de Mario Goloboff (coord.). Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, pp. xv-xix.
- SCHÓO, Ernesto (1956): «Crónica de libros. Reseña de *Los traidores*». En *Sur*, núm. 243 (noviembre), Buenos Aires, pp. 97-101.
- SCHWEBLIN, Samanta (2017): *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2018.
- SCHWOB, Marcel (1896): *La cruzada de los niños*. Trad. de Rafael Cabrera. Prólogo de Jorge Luis Borges. Barcelona: Tusquets Editor, 1971. Título original: *La croisades des enfants*.
- _____ (2011): *Vidas imaginarias*. Trad. de Josep Elías. Barcelona: Editorial Bruguera, 1982. Título original: *Vies imaginaires*.
- SHAKESPEARE, William (2016): *The new Oxford Shakespeare. The complete works. Modern critical edition*. De Gary Taylor, John Jowett, Terri Bourus y Gabriel Egan (editores generales). Oxford: Oxford University Press.
- SHELLEY, Mary (1818): *Frankenstein or the Modern Prometheus*. Edición, introducción y notas de M. K. Joseph. Oxford: Oxford University Press, 1969.
- SHELLEY, Percy (1824): «On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery» (*Posthumous Poems*). En *Poetical works*. Edición de Thomas Hutchinson y corrección de G. M. Matthews. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1988, pp. 582-583.
- SOLER Serrano, Joaquín: *Entrevista a Julio Cortázar en el programa «A fondo»*. 20 de marzo de 1977, Radiotelevisión española. [<https://www.rtve.es>] (Último acceso: 6-12-2020).

- SOMERS, Armonía (1967): *Todos los cuentos (1953-1967)*. 2 vols. Montevideo: Editorial ARCA.
- STIRO, Armando (1931): «Prontuario de hechos diversos». En *Claridad*, núm. 226 (14 de marzo), pp. 9-10. Documento digital disponible en *Biblioteca Nacional Mariano Moreno* [<http://bn.gov.ar/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- SUÁREZ Hernán, Carolina (2009): «Propuestas en la narrativa fantástica del grupo Sur (José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal y Juan Rodolfo Wilcock): La poética de la ambigüedad». Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- _____ (2013): «El tratamiento subversivo de los estereotipos de género y edad en la obra de Silvina Ocampo». En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 42, pp. 367-378.
- SUETONIO: *Vidas de los doce césares. Libros IV-VIII*. Trad. y notas de Rosa M.^a Agudo Cubas. Madrid: Editorial Gredos, 2001.
- SWIFT, Jonathan: *Gulliver's Travels*. Londres: Penguin books.
- TÁCITO, Cornelio: *Anales. Libros XI-XVI*. Trad. y notas de José Luis Moralejo. Madrid: Editorial Gredos, 2001.
- TIEGHEM, Philippe van (1985): *Victor Hugo, "un génie sans frontières"*. *Dictionnaire de sa vie et de son œuvre*. París: Librairie Larousse.
- TIEMPO, César (1973): *Protagonistas*. Buenos Aires: Guillermo Kraft.
- TROIANO, James J. (1974): «Pirandellism in the Theatre of Roberto Arlt». En *Latin American Theatre Review*, vol. 8, núm. 1 (otoño), pp. 37-44.
- _____ (1976): «The Grotesque Tradition and the Interplay of Fantasy and Reality in the Plays of Roberto Arlt». En *Latin American Theatre Review*, vol. 4, núm. 8 (primavera), pp. 7-14.
- _____ (1985): «The Relativity of Reality and Madness in Arlt's "Escenas de un grotesco"». En *Latin American Theatre Review*, vol. 19, núm. 1 (otoño), pp. 49-55.

- ULLA, Noemí (1982): *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- _____ (1992): *Invenções a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- _____ (1996): «El discurso paródico en *Final de juego* y en *La furia y otros cuentos*». En *La insurrección literaria. De lo coloquial en la narrativa rioplatense de 1960 y 1970*. Puig, Ocampo, Cortázar, Bioy Casares, Somers, Ricci, Rozenmacher, Viñas, Peri Rossi, Benedetti, Mujica Lainez de Noemí Ulla. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, pp. 29-49.
- _____ (1997a): «Los caminos de *La Furia*». En *Aspects du récit fantastique rioplatense (Silvina Ocampo, Julio Cortázar)*. Textos reunidos por Milagros Ezquerro. París: L'Harmattan, pp. 25-35.
- _____ (1997b): «Relaciones asociativas en *Corenlia frente al espejo* de Silvina Ocampo». En *Le fantastique argentin. Silvina Ocampo. Julio Cortázar. Cahiers du CRICCAL*, núm. 17. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 333-344.
- _____ (2000): *Conversaciones con Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- UNAMUNO, Miguel de (1914): *Niebla*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.
- VALENTI, Nora E. (2001): «El camino de la reescritura en algunos cuentos de amor de Silvina Ocampo». En *Acti del XX Convegno (15-17 de marzo)*. De Domenico Antonio Cusato y Loretta Frattale (coord.). Messina: Andrea Lippolis, pp. 445-456.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1924): *Luces de bohemia*. Edición, introducción y notas de Alonso Zamora Vicente. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991.
- VILELLA, Eduard (2007): *Doble contra senzill. La incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura*. Lleida: Pagès editors.
- WEBER, Max (1919): *La ciència i la política*. Trad. e introducción de Guillem Calaforra. Valencia: Publicacions Universitat de València, 2005. Título original: *Politik als Beruf, Wissenschaft als Beruf*.
- WELLS, H. G. (1897): *The invisible man*. Harmondsworth: Penguin books, 1946.

- WILCOCK, Juan Rodolfo (1978): *El libro de los monstruos*. Trad. de Ernesto Montequin. Preludio de Luis Chitarroni. Girona: Ediciones Atalanta, 2020. Título original: *Il libro dei mostri*.
- WILDE, Oscar (1882): «Art and the handicraftsman». En *Essays and lectures*. 4ª edición. Londres: Methuen & Co, pp. 173-196. Documento digital disponible en *National Digital Library of India* [<https://ndl.iitkgp.ac.in/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- ZAPATA, Mónica (1997): «Deformaciones de lo real en los cuentos de Silvina Ocampo: del estereotipo a la inquietante extrañeza». En *Aspects du récit fantastique rioplatense (Silvina Ocampo, Julio Cortázar)*. Textos reunidos por Milagros Ezquerro. París: L'Harmattan, pp. 61-73.
- _____ (2005): «El pulular de los monstruos: de Silvina Ocampo a César Aira». En *Hispanística XX*, núm. 22, pp. 25-48.
- ZEITLIN, Israel (1929): «Instalación y Crónica del Año Literario». En *Claridad*, núm. 222 (28 de diciembre), pp. 8-10. Documento digital disponible en *Biblioteca Nacional Mariano Moreno* [<http://bn.gov.ar/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- ŽIŽEK, Slavoj (2010): *Viviendo en el final de los tiempos*. Trad. de José María Amoroto Salido. Madrid: Ediciones Akal, 2012. Título original: *Living in the End Times*.
- ZUBIETA, Ana María (1987): *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*. Buenos Aires: Corregidor, 2013.

Documentos lexicográficos

- Academia francesa (1694): *Le dictionnaire de l'Académie françoise* (Tomo 1 A-L). Primera edición. París. Documento digital disponible en *Gallica* [<https://gallica.bnf.fr>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1718): *Nouveau dictionnaire de l'Académie françoise* (Tomo 1 A-L). Segunda edición. París. Documento digital disponible en *Internet archive* [<https://archive.org>] (Último acceso: 6-12-2020).

- _____ (1740): *Dictionnaire de l'Académie françoise* (Tomo 1 A-K). Tercera edición. París. Documento digital disponible en *Gallica* [<https://gallica.bnf.fr>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1762): *Dictionnaire de l'Académie françoise* (Tomo 1 A-K). Cuarta edición. París. Documento digital disponible en *Gallica* [<https://gallica.bnf.fr>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1798): *Dictionnaire de l'Académie françoise* (Tomo 1 A-K). Quinta edición. París. Documento digital disponible en *Gallica* [<https://gallica.bnf.fr>] (Último acceso: 6-12-2020).
- ALEMANY y Bolufer, José (1917): *Diccionario de la Lengua Española*. Barcelona: Ramón Sopena. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtll>] (Último acceso: 6-12-2020).
- BAILEY, Nathan (1737) : *Universal Etymological English Dictionary*. Londres: Thomas Cox. Documento digital disponible en *Lexicons of Early Modern English* [<https://leme.library.utoronto.ca/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- BLOUNT, Thomas (1656): *Glossographia: or a Dictionary*. 1.^a edición. Londres: Humphrey Moseley y George Sawbridge. Documento digital disponible en *Lexicons of Early Modern English* [<https://leme.library.utoronto.ca/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- CASTRO y Rossi, Adolfo de (1852): *Gran Diccionario de la Lengua Española. Tomo I*. Madrid: Oficinas y establecimiento tipográfico del *Semanario Pintoresco* y de *La Ilustración*. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtll>] (Último acceso: 6-12-2020).
- COLES, Elisha (1677): *An English Dictionary*. Londres: Peter Parker. Documento digital disponible en *Lexicons of Early Modern English* [<https://leme.library.utoronto.ca/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- COROMINES, Joan (1961): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3.^a edición revisada y mejorada. Madrid: Editorial Gredos, 1987.

- COVARRUBIAS, Sebastián (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- DIDEROT, Denis y ALEMBERT, Jean le Rond d' (1751): *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Tomo 2 B-CEZ). París. Documento digital disponible en [<https://archive.org>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1757): *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Tomo 7 FO-GY). París. Documento digital disponible en [<https://archive.org>] (Último acceso: 6-12-2020).
- DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín (1853): *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española (1846-47)*. 5.^a edición. Madrid; París: Establecimiento de Mellado. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- FRANCIOSINI Florentín, Lorenzo (1620): *Vocabolario español-italiano, ahora nuevamente sacado a luz*. Roma: Iuan Pablo Profilio. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- FURETIERE, Antoine (1690): *Dictionnaire universel*. La Haya. Documento digital disponible en *Gallica* [<https://gallica.bnf.fr>] (Último acceso: 6-12-2020).
- GASPAR y Roig (1853): *Diccionario enciclopédico de la lengua española. Tomo I (A-F)*. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1855): *Diccionario enciclopédico de la lengua española. Tomo II (G-Z)*. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle>] (Último acceso: 6-12-2020).

- JOHNSON, Samuel (1755): *A Dictionary of the English Language*. 1.^a edición. Londres: W. Strahan. Documento digital disponible en *Lexicons of Early Modern English* [<https://leme.library.utoronto.ca/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- KERSEY, John (1702): *A new English dictionary: or, a compleat collection of the most proper and significant words, commonly used in the language*. Londres: Henry Bonwicke y Robert Knaplock. Documento digital disponible en *Lexicons of Early Modern English* [<https://leme.library.utoronto.ca/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- MINSHEU, John (1617): *Vocabularium Hispanicolatinum Latinum et Anglicum copiosissimum*. Londres: Joannem Browne. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- NÚÑEZ de Taboada, M. (1825): *Diccionario de la lengua castellana*. París: Seguin. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- LOUDON, César (1607): *Tesoro de las dos lenguas francesa y española* de César Loudon. París: Marc Orry. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- PAGÉS, Aniceto de (1902): *Gran diccionario de la lengua castellana. Tomo I (A-B)*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1914): *Gran diccionario de la lengua castellana. Tomo III (F-M)*. Barcelona: Fomento comercial del libro. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- PALET, Juan (1604): *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa*. París: Matthieu Guillemot. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro*

Lexicográfico de la Lengua Española
[<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle>] (Último acceso: 6-12-2020).

PHILLIPS, Edward (1658): *The new World of English Words: or, a General English Dictionary*. Londres: Nath. Brooke. Documento digital disponible en *Lexicons of Early Modern English* [<https://leme.library.utoronto.ca/>] (Último acceso: 6-12-2020).

Real Academia Española (1726): *Diccionario de la lengua castellana (A-B). Tomo I*. Diccionario de autoridades. 1.^a edición. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle>] (Último acceso: 6-12-2020).

_____ (1734): *Diccionario de la lengua castellana (G-N). Tomo IV*. Diccionario de autoridades. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle>] (Último acceso: 6-12-2020).

_____ (1770): *Diccionario de la lengua castellana (A-B). Tomo I*. Diccionario de autoridades. 2.^a impresión corregida y aumentada. Madrid: Joaquín Ibarra. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle>] (Último acceso: 6-12-2020).

_____ (1780): *Diccionario de la lengua castellana*. 1.^a edición. Madrid: Joaquín Ibarra. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle>] (Último acceso: 6-12-2020).

_____ (1783): *Diccionario de la lengua castellana*. 2.^a edición. Madrid: Joaquín Ibarra. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle>] (Último acceso: 6-12-2020).

_____ (1791): *Diccionario de la lengua castellana* 3.^a edición. Madrid: Viuda de Ibarra. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle>] (Último acceso: 6-12-2020).

- _____ (1803): *Diccionario de la lengua castellana*. 4.^a edición. Madrid: Viuda de Ibarra. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1817): *Diccionario de la lengua castellana*. 5.^a edición. Madrid: Imprenta Real. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1822): *Diccionario de la lengua castellana*. 6.^a edición. Madrid: Imprenta Nacional. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1832): *Diccionario de la lengua castellana*. 7.^a edición. Madrid: Imprenta Real. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1837): *Diccionario de la lengua castellana*. 8.^a edición. Madrid: Imprenta Nacional. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1843): *Diccionario de la lengua castellana*. 9.^a edición. Madrid: Imprenta de D. Francisco María Fernández. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1852): *Diccionario de la lengua castellana*. 10.^a edición. Madrid: Imprenta Nacional. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1869): *Diccionario de la lengua castellana*. 11.^a edición. Madrid: Imprenta de Don Manuel Rivadeneyra. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1884): *Diccionario de la lengua castellana*. 12.^a edición. Madrid: Imprenta de D. Gregorio Hernando. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro*

Lexicográfico de la Lengua Española
[<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).

____ (1899): *Diccionario de la lengua castellana*. 13.^a edición. Madrid: Imprenta de los Sres. Hernando y compañía. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).

____ (1914): *Diccionario de la lengua castellana*. 14.^a edición. Madrid: Imprenta de los sucesores de Hernando. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).

____ (1925): *Diccionario de la lengua castellana*. 15.^a edición. Madrid: Calpe. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).

____ (1927): *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*. 1.^a edición. Madrid: Espasa-Calpe. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).

____ (1936): *Diccionario histórico de la Lengua Española. Tomo II (B-Cevilla)*. Madrid: Imprenta de Librería y Casa Editorial Hernando. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).

____ (1936): *Diccionario de la lengua castellana*. 16.^a edición. Madrid: Espasa-Calpe. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).

____ (1939): *Diccionario de la lengua castellana*. 16.^a edición. Madrid: Espasa-Calpe. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).

____ (1947): *Diccionario de la lengua castellana*. 17.^a edición. Madrid: Espasa-Calpe. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).

- _____ (1950): *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*. 2.^a edición. Madrid: Espasa-Calpe. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1956): *Diccionario de la lengua castellana*. 18.^a edición. Madrid: Espasa-Calpe. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1970): *Diccionario de la lengua castellana*. 19.^a edición. Madrid: Espasa-Calpe. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1983) *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española. Tomo I (A-Capachero)*. 3.^a edición revisada. Madrid: Espasa-Calpe. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1984a): *Diccionario de la lengua castellana*. 20.^a edición. Madrid: Espasa-Calpe. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1984b) *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española. Tomo III (Divorciado-Incógnita)*. 3.^a edición revisada. Madrid: Espasa-Calpe. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1989): *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*. 4.^a edición revisada: Madrid: Espasa-Calpe. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1992): *Diccionario de la lengua castellana*. 21.^a edición. Madrid: Espasa-Calpe. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).

- _____ (1989): *Diccionario de la lengua castellana*. 22.^a edición. Documento digital disponible en la edición digital del *Diccionario de la lengua española* [<https://www.rae.es/drae2001/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- _____ (1992): *Diccionario de la lengua castellana*. 23.^a edición. Madrid: Espasa-Calpe. Documento digital disponible en la edición digital del *Diccionario de la lengua española* [<https://dle.rae.es/>] (Último acceso: 6-12-2020).
- RICHELET, Pierre (1680): *Dictionnaire françois*. Ginebra. Documento digital disponible en *Gallica* [<https://gallica.bnf.fr>] (Último acceso: 6-12-2020).
- RODRÍGUEZ-NAVAS y Carrasco, Manuel (1918): *Diccionario general y técnico hispano-americano*. Madrid: Cultura Hispanoamericana. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- SALVÁ, Vicente (1846): *Nuevo diccionario de la lengua castellana*. París: Vicente Salvá. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- SEGOVIA, Lisandro (1911): *Diccionario de argentinismos, neologismos y barbarismos con un apéndice sobre voces extranjeras interesantes*. Buenos Aires. Documento digital disponible en *Biblioteca Digital Hispánica* [<http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>] (Último acceso: 6-12-2020).
- SOBRINO, Francisco (1705): *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa*. Bruselas: Francisco Foppens. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).
- STEVENS, John (1706): *A new Spanish and English Dictionary. Collected from the Best Spanish Authors Both Ancient and Modern* de John Stevens. Londres: George Sawbridge. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).

TERREROS y Pando, Esteban de (1786): *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana. Tomo I (A-F)*. Madrid: Viuda de Ibarra. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).

_____ (1787): *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana. Tomo II (G-O)*. Madrid: Viuda de Ibarra. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).

TORO y Gómez, Miguel de (1901): *Nuevo diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua castellana*. París; Madrid: Librería Armand Colin - Hernando y Cía. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).

WATELET, Claude-Henri (1792): *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* (Tomo 2). París. Documento digital disponible en [<https://archive.org>] (Último acceso: 6-12-2020).

ZEROLO, Elías (1895): *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana*. París: Garnier hermanos. Documento digital disponible en *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>] (Último acceso: 6-12-2020).

Lista de ilustraciones

1. LEYDEN, Lucas van: *Ornamento con dos delfines*. 1527. Grabado. Imagen procedente de los fondos de la *Biblioteca Nacional de España* [<http://bdh.bne.es/>].
2. LEYDEN, Lucas van: *Ornamento con dos delfines*. 1527. Grabado. Imagen procedente de los fondos de la *Biblioteca Nacional de España* [<http://bdh.bne.es/>].

3. EL BOSCO: *La extracción de la piedra de la locura*. 1501-1505. Óleo sobre tabla de madera de roble. Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado. Imagen procedente del Museo del Prado [<https://www.museodelprado.es/>].
4. EL BOSCO: *La nave de los locos*. 1504. Óleo sobre tabla. Copyright de la imagen © 2011 Musée du Louvre / Martine Beck-Coppola. Imagen procedente del Musée du Louvre [<https://www.louvre.fr/>].
5. PARMIGIANINO: *Virgen del cuello alto*. 1534-1540. Óleo sobre tabla. Imagen procedente de la Galleria degli Uffizi [<https://www.uffizi.it/>].
6. ARCIMBOLDO, Giuseppe: *Cuatro estaciones en una cabeza*. Finales s. XVI. Óleo sobre tabla. Cortesía de la National Gallery of Art [<https://www.nga.gov/>].
7. HOLBEIN, Hans: *Niño y muerte*. 1538. Xilografía. Imagen procedente del Rijksmuseum [<https://www.rijksmuseum.nl/>].
8. CALLOT, Jacques: *Enano con muleta*. 1621-1625. Aguafuerte y grabado. Imagen procedente del Rijksmuseum [<https://www.rijksmuseum.nl/>].
9. CALLOT, Jacques: *Enano con espada*. 1621-1625. Aguafuerte y grabado. Imagen procedente del Rijksmuseum [<https://www.rijksmuseum.nl/>].
10. GOYA, Francisco de: *Grande hazaña! con muertos!*. 1810-1815. Serie *Los desastres de la guerra*, núm. 37. Aguada, Aguafuerte, Punta seca sobre papel avitelado, ahuesado. Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado. Imagen procedente del Museo del Prado [<https://www.museodelprado.es/>].
11. GOYA, Francisco de: *Para eso habéis nacido*. 1810-1813. Serie *Los desastres de la guerra*, núm. 12. Aguada, Aguafuerte, Buril, Punta seca sobre papel avitelado, ahuesado. Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado. Imagen procedente del Museo del Prado [<https://www.museodelprado.es/>].
12. GOYA, Francisco de: *Dos viejos*. 1820-1823. Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo. Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado. Imagen procedente del Museo del Prado [<https://www.museodelprado.es/>].

13. EUSEBI, Luis: *Abanico de boda*. c. 1790. Marfil. Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado. Imagen procedente del Museo del Prado [<https://www.museodelprado.es/>].

