



HAL
open science

Reírse de la guerra: ironía y deconstrucción del mito en dos novelas americanas. (Axe VI, Symposium 25)

Diletta Paladini

► To cite this version:

Diletta Paladini. Reírse de la guerra: ironía y deconstrucción del mito en dos novelas americanas. (Axe VI, Symposium 25). Independencias - Dependencias - Interdependencias, VI Congreso CEISAL 2010, Jun 2010, Toulouse, Francia. halshs-00496954

HAL Id: halshs-00496954

<https://shs.hal.science/halshs-00496954>

Submitted on 2 Jul 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

REÍRSE DE LA GUERRA: IRONÍA Y DECONSTRUCCIÓN DEL MITO EN DOS NOVELAS AMERICANAS

Diletta Paladini
“La Sapienza”–Università di Roma
diletta.paladini@gmail.com

Jorge Ibarguengoitia y E.E. Cummings participaron de manera atípica en la experiencia bélica y revolucionaria de principios del siglo XX. El primero, desde lejos, como hijo desencantado de la revolución, y como atento y agudo crítico del andamiaje retórico y cultural ligado a ella. El segundo, al contrario, participando aunque desde una distancia de seguridad, como conductor de ambulancias, para tomar parte en el salvamento de la vieja Europa. *Los relámpagos de agosto* y *The Enormous Room*¹ son las narraciones de estas experiencias.

Más allá de la distancia objetiva entre los dos textos considerados, una primera nota en común está en la voluntad de escribir sobre la guerra, y sobre las guerras, sin configurar la materia con un voluntario corte historiográfico, aquella apariencia de entidad objetivadora que penetra –en su concreción más grande que el Yo o que el Nosotros– en la esfera de la cotidianidad. La experiencia bélica ha ejercido desde siempre una particular y macabra fascinación en la imaginaria literaria: la de vértice, clímax del drama colectivo humano, que se convierte en instrumento cognoscitivo fundamental, en su dimensión esclarecedora de la condición humana. Por esto resulta tan difícil narrar la guerra, ya que, independientemente de la perspectiva que la escritura de guerra asuma –biografía, autobiografía, crónica novelada o libre invención– ésta se ve siempre acorralada por una entidad concretamente ineludible: la guerra, ni más ni menos. *Topos* literario fecundo y creador continuo de imágenes y reflexiones, el escenario bélico se construye un palco escénico, un recoveco respecto de los desgarrados territorios mentales, donde echa sus raíces, recreándose una y otra vez en una dimensión bien delineada y articulada.

En esta ponencia, trataré de evidenciar cómo dos experiencias significativas de escritura, dos fuerzas en ocasiones centrífugas, actúan la remoción del espacio mítico tradicionalmente asociado a la literatura de guerra, sustituyéndolo con una zona igualmente mítica, si bien completamente invertida. Aquí, la crítica social y una cierta ambigüedad

¹ De aquí en adelante LRA y ER.

hacia la retórica del sufrimiento y del heroísmo se traducen en un significativo replanteamiento no sólo del valor y del concepto mismo de humanidad, sino también de la literatura como portadora y vehículo expresivo de tal sistema. E.E. Cummings e Jorge Ibarguengoitia son hijos de un entorno cultural completamente diferente, así como es igualmente distante, tanto cronológica como temáticamente, la materia objeto de sus obras. A pesar de ello, el sesgo visionario-vanguardista del escritor norteamericano y la viva concreción expresiva del autor mexicano, encuentran un punto de intersección en ciertas significativas modalidades de representación, que esconden en realidad una matriz común, transversal a ambos textos.

A nivel formal, los instrumentos técnicos del lenguaje y la articulación bajo la forma del *pastiche*, acercan efectivamente en gran medida los “relámpagos de agosto” de Ibarguengoitia a la “enorme habitación” de Cummings. A nivel sustancial se individúa un bagaje común lo suficientemente amplio y arraigado para que se le pueda considerar como base para un análisis comparado: ninguno de los autores, “escuchando” su propia historia narrada, son capaces de cubrirse el rostro y llorar por esta dramática revelación. Al contrario, tanto Ibarguengoitia como Cummings eluden la “paradoja de Ulises”, entrelazando el recuerdo con una nueva reconsideración y revisión del mismo².

Los dos autores trabajan por un lado con una minuciosa labor sobre los personajes, que se concretiza – especialmente en el caso de Ibarguengoitia - en un enérgico valor simbólico-caricatural, con una estrecha familiaridad y continuidad tanto con las figuras de la comedia clásica latina como con las máscaras de la *Commedia dell'Arte*. Por otro lado construyen un ataque a la tradición cultural y literaria de los Países de origen³ que une a los dos textos en una ambiciosa reconstrucción de la zona de guerra, a partir de la posición aventajada de la ironía. El enfoque adoptado en esta re-lectura partirá del concepto “teatral”

²Adriana Cavarero escribe: "En una de las más bellas escenas de la *Odisea* (Libro VIII, vv.108-112), Ulises se sienta como invitado, de incógnito, en la corte de los Feacios. Un aedo ciego entretiene a los invitados con su canto. Canta 'gestas de héroes, una historia cuya fama llegaba entonces hasta el cielo infinito'. Canta sobre la guerra de Troya, narra las aventuras de Ulises, de sus empresas. Y Ulises, escondiendo su rostro en la gran túnica púrpura, llora. No había llorado nunca antes -comenta Hannah Arendt- seguramente no mientras los hechos que ahora oye contar estaban realmente sucediendo. Solamente escuchando el relato adquiere la plena noción de su significado. Llamaremos a esta escena la paradoja de Ulises". A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Milano, Feltrinelli, 1997, p.27.

³Con tonos explosivos e imbuidos de particularismo en Ibarguengoitia, más calmos y universales en Cummings.

de *play*, como momento de injerencia de la Pequeña Historia en la Gran Historia, y como instrumento de ruptura y trastrocamiento del armazón semiótico tradicionalmente asociado a la literatura que tiene como escenario la guerra o sus aledaños⁴. Tratada con lúcida ironía, la guerra se convierte en el expediente para llevar a cabo un auténtico desenmascaramiento del ánimo humano, en sus manifestaciones más amargas y mezquinas -Ibargüengoitia– o en ocasiones inesperadas y positivas, como en el caso de Cummings.

El gran *play* de la guerra: estrategias de desmitificación y de revelación

En la introducción a la edición italiana de *LRA*, Italo Calvino pone en evidencia los rasgos esenciales y característicos de las páginas de Ibargüengoitia, observando que:

La sátira es siempre un momento de madurez. A cada literatura “épica” sigue, antes o después, su misma parodia, y este hecho coincide con una nueva fase histórica, la necesidad, esto es, de mirar al pasado con ojos nuevos. Este libro puede ser el primer paso en una dirección llena de promesas.⁵

Desde esta perspectiva, el juicio de Calvino es revelador respecto a algunos de los aspectos más interesantes de la novela, sobre todo en la reflexión sobre el viraje de la epopeya a la parodia. Ibargüengoitia –como a su manera Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz*– pasa la materia histórica por el tamiz crítico de su escritura, incluso con un realismo fuertemente amargo, y sobre todo filtra, a través del mismo tamiz crítico, la narrativa que nace a partir de aquella materia histórica, definiéndose como “*novela de la Revolución mexicana*”. Según la opinión de Joseph Sommers:

el común denominador en las novelas de la Revolución Mexicana es que capturaron el caos y la confusión de un período dramático en la historia mexicana [...] su originalidad reside en la definición de los problemas y ansiedades del pueblo mexicano en los albores del siglo XX.⁶

⁴Me refiero en particular a la tradición de la Novela de la revolución mexicana asociada a Guzmán, Azuela y Vasconcelos.

⁵I. Calvino, Introducción a J. Ibargüengoitia, *Le folgori di agosto*, Firenze, Vallecchi 1973, p. X (traducción mía).

⁶J. Sommers, *After the Storm: Landmarks of the Modern Mexican Novel*. Albuquerque, University of New México Press, 1968, pp. 1-36.

LRA no pertenece, cronológicamente, al grupo de novelas que forman parte de la categoría individuada por Sommers. Sin embargo, nace de uno de los hijos de la Revolución. A pesar de trastocar la columna vertebral de la literatura épico-heroica con sujeto revolucionario, deformándola a través de la lente de la ironía, a menudo con tonos grotescamente exagerados, el resultado, en mi opinión, entra en el común denominador trazado por el crítico. El caos y la confusión de un periodo dramático de la historia mexicana confluyen en la vivaz representación de aquello que la Revolución fue en su fase final: un estancamiento, más que un auténtico cierre. El instrumento de la ironía resulta por ello esencial para expresar la “necesidad de mirar al pasado con ojos nuevos” siendo, así más que un mero recurso literario, una realidad concreta.

En este sentido Marta Portal, a propósito de la tendencia literaria aquí analizada, subraya que “*la literatura es la conciencia de un pueblo*”; consideración como nunca apropiada para la generación de Ibargüengoitia, hija del desengaño y de la generalizada pérdida de entusiasmo, que había iniciado sus pasos, en el mundo literario y extraliterario, a partir de la degeneración de los acontecimientos revolucionarios, y de su consiguiente y desconcertante confusión. En esta situación, la contribución de Ibargüengoitia es doble. Anulando las distancias respecto a la materia representada, el autor consigue invertir un orden casi canonizado en la literatura de este género: “*los de arriba*” se convierten en “*los de abajo*” (perdedores, tanto moral como concretamente) y el cuadro es deformado ulteriormente, haciendo posible que “*los de abajo*”, representados como perdedores en su mezquina y miserable moralidad, permanezcan tal y como son.

La segunda aportación a la redefinición del mismo escenario cultural y literario está relacionada con este aspecto. En *El laberinto de la soledad*,⁷ Octavio Paz reconoce que “*la Revolución es una súbita inmersión de México en su propio ser*”: si se acepta como válido este emparejamiento entre Revolución y Revelación del propio ser, la revelación de Ibargüengoitia es un desconcertante desenmascaramiento de un mundo –y de un ser– que ya no se reconoce. En su comentario a la edición italiana de 2002 de *Los relámpagos de agosto*, Angelo Morino cita varios fragmentos de una entrevista concedida por el escritor poco antes de su prematura muerte. A propósito de la redacción de *LRA*, el Autor afirma que:

⁷ O. Paz, *El laberinto de la soledad*, al cuidado de Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra, 1993.

El atentado comportó dos ventajas: me cerró las puertas del teatro y me abrió las de la novela. Mientras me documentaba para escribir esta obra [*Los relámpagos de agosto*], encontré ciertos materiales que me hicieron venir la idea de escribir una novela sobre la última parte de la Revolución mexicana, basándome en una forma que, en aquella época, había sido común en México: las memorias del general revolucionario”.⁸

Precisamente a partir de estas memorias se desarrolla la invención de Ibarguengoitia: por una parte sigue las huellas de aquellos que – como Azuela, Guzmán, López y Fuentes – escriben durante o inmediatamente después de la Revolución. La materia por tanto, a pesar del carácter ficticio de los actores, es altamente realística, pero las palabras del escritor se burlan tanto de la tradición literaria consolidada cuanto, y sobre todo, de la práctica corriente de los generales de escribir memoriales en la vejez. De la amalgama de estos recuerdos, y de la yuxtaposición de fantasía y realidad, nace el general José Guadalupe Arroyo, víctima y verdugo de sí mismo y del destino ajeno, modelado directamente a partir de una vastísima serie de figuras tomadas de la memoria revolucionaria.⁹ A los setenta y cuatro años, “Lupe” decide ofrecer al mundo su propia “versión de los hechos”, después de que, desde 1929, su historia y sus peripecias habían sido sistemáticamente enfangadas, desde que, como nos cuenta en la apertura, “*a los treinta y ocho años, [...] se apagó mi estrella*”.¹⁰ Cualquier análisis del texto no puede prescindir de la ironía como observatorio privilegiado. Una ironía que se derrama indistintamente sobre los personajes, los escenarios y los cuadros políticos, y que se traduce en imágenes vívidamente expresionistas.

Análogamente, el proceso compositivo que se revela en las páginas de *ER* delata, en cierto sentido, la procedencia de Cummings del arte figurativo, y en particular de la pintura. El consciente uso experimental del lenguaje y la adopción de una lengua a mitad de camino entre el inglés y el francés, además de conferir un inmediato impacto y eficacia expresiva,

⁸J. Ibarguengoitia, *I lampi di agosto*, al cuidado de Angelo Morino, Palermo, Sellerio, 2002, pp.147-8, (traducción mía). Ibarguengoitia había sido alumno de Rodolfo Usigli y, durante toda la década precedente a la composición de LRA, se había dedicado a la escritura escénica.

⁹El nombre del protagonista es un préstamo, y un homenaje, a un importante testimonio y retratista de la “mexicanidad” y de su espíritu: el pintor José Guadalupe Posada (1852-1913). Además se remonta a la célebre Virgen de Guadalupe, símbolo de la primera revolución mexicana («¡Viva la Virgen de Guadalupe! ¡Viva la América española! ¡viva Fernando VII! ¡abajo el mal gobierno!» 16 septiembre de 1810).

¹⁰ J. Ibarguengoitia, *Los relámpagos de agosto*, México, Joaquín Mortiz, 1994, p.7.

transforman el sólido terreno de la escritura en *play*, un juego de fantasía sin reglas¹¹, que amortigua y, en cierto modo, transforma en *play* la guerra misma.¹² A través de un barniz irónico, que caracteriza la novela desde las primeras páginas hasta la conclusión,¹³ el autor se reserva el derecho de dar a la escritura de guerra una perspectiva capaz de transformar la historia de una reclusión como otras en una auténtica aventura del espíritu.¹⁴ Al mismo tiempo, también la escritura adquiere una fuerte validez, en su autonomía expresiva, necesariamente ligada al vívido realismo del que es instrumento. Un granero transformado en cárcel es el escenario en el que se mueven el *IS* y los demás personajes de Cummings, en una *Miracle Play*, revisada y corregida para el siglo XX, animada y movida por un espíritu de denuncia y de contestación. La ironía y la parodia se ponen a favor de un cuadro que parte del “expediente” real de la guerra, pero que se radicaliza y se abre a una revisión más amplia y a una crítica de la humanidad a partir del yo.

Como ha subrayado Francesco Mei: [...] la originalidad de Cummings está en haber descrito un curioso epifenómeno de la guerra misma [...], proyección deformante, pero esclarecedora del aspecto con el cual la guerra es exaltada por la propaganda corriente¹⁵.

La ligereza con la que Cummings juega en el ambiente gris –cerrado– de la habitación enorme, si por un lado revela una sensibilidad casi postmoderna, mostrando la extrema precariedad de la experiencia del hombre-artista,¹⁶ por otro remite a la imagen del escritor funámbulo, perfectamente sumergido en una dimensión circense y clownesca, que permite reducir al esqueleto, a veces a auténticas caricaturas, el desfile de figuras ofrecidas en este espacio, en ciertos momentos mágico y enrarecido y, en otros, cruelmente humano y concreto. Se hace posible así para el narrador un sistemático entrar y salir del papel del “ojo que ve desde fuera” y de aquel de “ojo que vive en aquel interior”, utilizando de esta manera una perspectiva doble, que anula la dicotomía del preciso sistema actancial que

¹¹ En inglés, *play* es el libre juego de fantasía, *game* el juego sujeto a reglas precisas.

¹² Entendiendo ahora *play* en su doble valor de juego y de representación.

¹³ El alistamiento en la XXI, la falta de misiones y las tareas de limpiar coches, el malentendido del correo y el sucesivo arresto de Brown y Cummings.

¹⁴ En la introducción a la edición de 1932, leemos: “The Enormous Room utiliza la guerra para explorar una inconcebible inmensidad, tan increíblemente lejana que parece microscópica” in E.E. Cummings, *La stanza enorme*, al cuidado de Patrizia Collesi, Roma, Fazi 1998, p.3, (traducción mía).

¹⁵ E.E. Cummings, *La stanza enorme*, Roma, Opere Nuove 1963, pp.20-21, (traducción mía).

¹⁶ Cfr. E.E. Cummings, *Him*, New York, Boni e Liveright, 1927. Reimpreso. New York, Liveright, 1955, 1970.

organiza, en cambio, la estructura de *LRA*.¹⁷ Los conceptos estables de Patria y Humanidad, y los valores a ellos ligados, se ponen en ridículo, a menudo incluso con menosprecio, se vacían de significado y, al final, se devuelven al lector, filtrados, depurados y enriquecidos con un nuevo significado. Todo ello será posible gracias a la tipificación de los personajes que se proponen como emblema de tales ideales. Y el resultado – en sintonía con la amplia denuncia modernista del derrumbamiento de las certezas básicas– es la confirmación de que el Mundo y el Hombre están profundamente atrapados, enredados, en la red del absurdo y del *non sense*, del que la guerra es el más dramático ápice.

Sin embargo, la “habitación enorme” de Cummings es el lugar en el cual, al hombre, al yo con la “y” minúscula, que rechaza, o se ve obligado a rechazar, una visión expandida y grandilocuente de sí mismo, se le concede un trastocamiento de la realidad, a través de la ironía, de la comicidad en sentido amplio, que conlleva como resultado último el redescubrimiento de los valores positivos¹⁸. También él prisionero, incluso rechazando el *engagement* que tantos coetáneos buscaban, Cummings es siempre un artista que escribe y que –como tal– tiene la posibilidad de mirarlo todo desde fuera y desde arriba, valiéndose de una posición privilegiada.

Un proceso de desenmascaramiento análogo al emprendido por Ibargüengoitia. La ironía que sustenta el esquema paródico de los “relámpagos de agosto” asume distintas connotaciones y numerosos matices: de metáfora del poder corrupto, a la cómica apología de los presuntos valores mexicanos (en este sentido, es genial la continua y recurrente alusión, por parte de Lupe, a la imagen de su mujer, la integérrima Doña Matilde, “*espejo de mujer mexicana*”¹⁹, cada vez que su integridad se pone en tela de juicio, bien por las circunstancias, bien por los juicios ajenos), pasando por el imperante machismo, que aquí se presenta con una absoluta y genuina naturalidad, en el que participan a diversos niveles todos los personajes. La impresión que puede sacarse es la de la absoluta familiaridad tanto

¹⁷ Cfr. Ana Rosa Domenella, *Jorge Ibargüengoitia: La transgresión por la ironía*, Cuadernos Universitarios 45, UAM Iztapalapa, 1989, p.15.

¹⁸ Ana Rosa Domenella, ob. cit., p.14.

¹⁹ Para una ulterior profundización sobre el tema femenino y la revolución mexicana, remito a la lectura de Ana Rosa Domenella, “Jorge Ibargüengoitia. La Revolución como un robo” en J. Ibargüengoitia, *El atentado. Los relámpagos de agosto*. Edición crítica al cuidado de Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega, ALLCA XX, 2002, Université de París X Nanterre, pp.278-281.

con las figuras de la comedia clásica latina cuanto, sobre todo, con las máscaras de la *Commedia dell'Arte*.²⁰

A partir de la figura caricaturesca de Guadalupe Arroyo, mezcla de mexicanidad y de jactancia típica del *Miles Gloriosus* de Plauto, y nueva versión del Capitan Fracassa de la Comedia “*all'improvvisa*” del siglo XVII, todos los personajes que pueblan las páginas de la novela, la galería del carnaval revolucionario, se avecinan a este tipo de comicidad. Una comicidad involuntaria, si bien estudiada en el mínimo detalle por un autor que se ajusta puntualmente a los esquemas, por papeles y por funciones, al uso en el teatro callejero del siglo XVII, y es contigua al mismo género de performatividad cómica, por una parte verbosa y por otra física.

Los varios “Doctores” y “Pantalones”, Germán Trenza y Canalejo, “el gafe”, se ven acompañados en su locuacidad, aquí transformada en una experiencia profunda de tipo táctico-militar y político, por máscaras de auténtica comicidad física, revisada y corregida – en este contexto - en una compulsiva y constante tendencia y deseo de actuar: manejar una espada, conducir un tren o pilotar un avión, son acciones que cobran vida, en la novela, con un dinamismo de tintes fuertemente miméticos. A la guía de este carro (o, mejor aún, de este tren)²¹ de cómicos vagantes está el propio Guadalupe Arroyo, indiscutido Capitán Fracassa, así como experto fabulador.

Junto a ellos, Pérez H. - quien debe su inesperada e involuntaria comicidad al odio que hacia él nutre Lupe -²² provoca temor, con los consiguientes efectos cómicos, sin tener ni siquiera que mover un dedo. Su máscara asemeja a la de Pantalón, y por remisión, al diablo: su incisiva presencia aterroriza, pero al mismo tiempo suscita la risa. Junto a él, el siempre inminente “Gordo Artajo”, autor de un sistemático vilipendio a daño de Lupe Arroyo, y capaz de perturbar profundamente el ánimo y la vida del protagonista, hasta el punto de empujarlo a corregir la historia para volverla a escribir *ex novo*. O, mejor, hasta el punto de empujarlo a recurrir a la ayuda de un tal Jorge Ibarguengoitia, porque Arroyo es

²⁰Esta continuidad no debe sorprender, dada la procedencia “teatral” de Ibarguengoitia: alumno de Rodolfo Usigli, durante toda la década anterior a la composición de *LRA*, se dedicó a la escritura para los escenarios.

²¹El tren, a su vez *leitmotiv* tanto del imaginario como de la novela revolucionaria, se convierte aquí en víctima de una fortísima deformación cómica.

²²Un odio por lo demás justificado a partir del atroz y macabro equívoco inicial: el presunto hurto de un reloj durante el funeral del general González.

un hombre de acción y, como se apresura a precisar desde el prólogo, “*maneja la espada con más destreza que la pluma*”²³

A menudo, por medio de una serie de referencias intertextuales, se ha paragonado el carrusel de figuras ofrecidas por Ibargüengoitia en este texto, a las Calaveras de José Guadalupe Posada, dibujos al mismo tiempo realistas y caricaturescos – en una palabra, grotescos²⁴ – que habían retratado, en los primeros años de la Revolución y anteriormente, todo el muestrario del pueblo mexicano, en sus más variopintas, y a menudo chirriantes, facetas. De las mismas, como ya se ha dicho, es Lupe el emblema más representativo. Consciente de sus méritos y de la necesidad de reivindicar sus derechos, es al mismo tiempo absolutamente incapaz de percibir con claridad sus propios límites. Pero, una vez más, aquellos méritos que tan enérgicamente defiende Lupe, y que aduce como ejemplo de solidez caracterial, aquellas indiscutibles capacidades que lo deberían, según él, conducir al cargo de secretario particular del Presidente electo González, son méritos de nuevo definidos en negativo; no son fruto, esto es, de su personal estatura política, sino el magro resultado de la poquedad ajena:

¿Por qué de entre tantos generales que habíamos entonces en el Ejército Nacional había González de escogerme a mí para Secretario Particular? Muy sencillo, por mis méritos, como dije antes, y además porque me debía dos favores. [...] cuando perdimos la batalla de Santa Fe, fue por culpa suya, de González, que debió avanzar [...] y no avanzó nunca [...] y nos pegaron, y me echaron a mí la culpa, pero yo, gran conocedor como soy de los caracteres humanos, sabía que aquel hombre iba a llegar muy lejos, y no dije nada; soporté el oprobio, y esas cosas se agradecen. El otro favor es un secreto, y me lo llevaré a la tumba.²⁵

Lupe es la metáfora de un sistema anómalo. Aun más, usando las palabras del propio Ibargüengoitia, es el emblema del “diablo ante el espejo”.²⁶ En su cómica seriedad, es el símbolo de un Estado y de un Pueblo corruptos, una y otra vez “protectores” y “prostitutas”, cuyos esfuerzos en pos de la inocencia –tan buscados a lo largo de las páginas de la novela– no son sino un franco y directo reconocimiento de culpabilidad.

²³ J. Ibargüengoitia, *El atentado. Los relámpagos de agosto*, ob.cit. p.55.

²⁴ Según Leslie Fiedler (*Love and Death in the American Novel*, 1960) lo grotesco ocupa la zona mediana entre dos tendencias contrastantes.

²⁵ J. Ibargüengoitia, *El atentado. Los relámpagos de agosto*, op.cit., p.60.

²⁶ Cfr. J. Villoro, “El Diablo ante el espejo”, en J. Ibargüengoitia, *El atentado. Los relámpagos de agosto*. op.cit., XXXVII

En la misma dirección, si bien con resultados más radicales - ya que del localismo de los eventos mexicanos vemos transportados a una dimensión universalista que comprende a la humanidad por entero- se dirige la tipificación operada por Cummings. Mientras en Iburgüengoitia la sátira es feroz y, en la paradoja, fácilmente reconocible, es una ironía y una risa sumisa- a menudo apenas insinuadas- lo que al autor norteamericano, por su parte, le permite ofrecer un *tableau vivant* de sabor medieval. Tales figuras son a veces inesperadamente gigantescas- o, al contrario, en virtud del mismo mecanismo de refracción al que he aludido a propósito de Iburgüengoitia, muy, muy pequeñas- desmitificadas o representadas y reveladas en su verdadera esencia precisamente a partir del instrumento irónico. Al igual que en *LRA*, la estructura tripartita de la obra parte de un antecedente, el malestar por una guerra no combatida directamente en el campo de batalla, sino vista y vivida sólo desde lejos,²⁷ pasando a continuación a tratar sobre el núcleo de la historia, la captura, el ingreso y la vida en el campo de prisioneros “La Ferté Macé”.

En lugar de contarnos la guerra, Cummings nos habla del *descubrimiento de sí mismo en tiempos de guerra*. Y el camino técnico a través del cual este (re)descubrimiento se realiza es muy cercano, por instrumentos y por enfoque, al camino recorrido por Iburgüengoitia. Por un lado, la presunta presencia del autor en la historia narrada, tiene su contrapunto en la lúcida consciencia - y por consiguiente, en el lúcido desapego - de estar entrelazando Historia y Literatura en las páginas de una novela. Consciente de este aspecto, Cummings consigue alcanzar un sabio equilibrio entre *fact* y *fiction* y renovar, de nuevo mediante la ironía, la escritura misma, que se divierte, que divierte, que es paradójica. Por otro lado, es justamente la ironía- que, en el texto, varía extraordinariamente, tocando todos los registros y todos los temas, del Yo a los Otros, del mundo al más allá- la que permite reflejarse lúcidamente en el espejo y obtener una lúcida revelación del “sí mismo”.

La estructura del relato se ajusta a la tradición del viaje espiritual que, en el ámbito anglosajón, tiene como referencia intertextual más directa el *Pilgrim's Progress* de John Bunyan, del cual la novela reproduce incluso la progresión lineal, tanto en el plano físico como en el espiritual. “*I began a pilgrimage*”²⁸: es éste el título del primer capítulo de *ER*.

²⁷ Condición ésta, por lo demás, común a la mayor parte de los literatos norteamericanos que participaron en el primer conflicto mundial. Confróntese en este sentido las análogas experiencias de Dos Passos, Hemingway, Faulkner y Scott Fitzgerald.

²⁸ E.E Cummings, *The Enormous Room* (New York & London: Liveright, 1978) p.3

En este sentido, la articulación en etapas del recorrido del protagonista, responde a la necesidad de localizar un marcador espacio-temporal que permita contar, dividir el tiempo, el de la reclusión, eternamente cíclico, suspendido, símbolo de la incerteza sobre la propia suerte.²⁹ Pero al lector familiarizado con la obra de Bunyan resulta claro en seguida que el camino espiritual del peregrino C., en ascensión a través del Infierno y del Purgatorio de una Humanidad consternada, desgarrada por la experiencia de la guerra, no será un recorrido de lineal acercamiento a la Revelación. Al contrario, esta Revelación que de todos modos llega, aunque inesperada, llevará a un cambio significativo.

Aunque nos encontremos ante una materia que podría parecer seria y grave en cuanto al tono, la experiencia bélica de Cummings es completamente atípica: la reclusión, un gran circo, escenario en algunos aspectos grotesco, en el cual la ejemplificación de los vicios y las virtudes es reconocible, ya que, del mismo modo que Ibarra, los personajes que los llevan dentro son también sus testimonios invertidos. Desde esta óptica, querría llamar la atención sobre algunas figuras de signo negativo y positivo respectivamente. Comencemos con un tema transversal en los dos textos considerados, el del ataque al orden constituido, al poder aquí encarnado en Apollyon, *Directeur* de la prisión, clara remisión al diablo del Apocalipsis y, en este sentido, muy cercano al Pérez H. de *LRA*: “Satán, un demonio cuya palabra es terrorífica no porque sea deliberadamente injusta, sino porque es incomprensiblemente omnipotente, y cuyos instrumentos de poder son tres: el Miedo, las Mujeres, el Domingo”³⁰.

El capítulo dedicado a esta figura se caracteriza por un fuerte ataque a los signos del poder, a partir de la base lingüística con la cual el poder se administra: las continuas referencias –serias o irónicas– al francés como lengua del ambiente de la fortaleza, lengua del poder en el contexto de la cárcel y, en general, lengua de la cultura alta, permiten un continuo vuelco de las estructuras jerárquicas del cronotopo fortaleza. Por otra parte, establecen un nexo de complementariedad satírico-clownesca entre dos homólogos: por un lado el Mr. A. del primer capítulo del texto, el general americano, objeto de indirecta burla por parte de Cummings, por su verborrea y por su habla descuidada, detentor del poder al interno de la *Section Sanitaire*. Por otra, precisamente Apollyon, homólogo francés y

²⁹ Seguido después, a mitad del camino, por el acercamiento a las Montañas Encantadas.

³⁰ E.E Cummings, *The Enormous Room* (New York & London, Liveright, 1978), p.107, traducción mía.

destinatario de una apremiante ironía que no salva nada ni a nadie: aquí la crítica, social y religiosa, deflagra hasta el punto de desvelar los vértices de una profunda deshumanización y alcanza el culmen en la escena final de la misa, en la que el ritual religioso – acto teatral por excelencia - se reduce a una fórmula vacía, estéril cliché de una experiencia privada de referencias, ambiguo ritual celebrado en un capítulo dedicado, caso extraño, a Satanás.

El cura se cambiaba cada semana. El monaguillo (a quién tenía el indescriptible placer de ver sólo los domingos) era siempre el mismo. Tenía la tarea de levantar al cura cuando se caía por haberse tropezado con la sotana [...] Era un hombrecillo regordete, extrañamente blandurrio, y su vestimenta negra, demasiado larga, le estaba un pelín demasiado grande”.³¹

Pero es en el capítulo dedicado a las *Delectable Mountains*, de primaria importancia en el *Pilgrim's Progress*, donde la crítica de Cummings y el vuelco respecto al recorrido trazado en la obra de Bunyan si revelan más fuertes y explosivas. Las Montañas Encantadas– individuos de carne y hueso –son lo más alejado de los modelos tradicionalmente positivos: son sucios, promiscuos, vulgares e ignorantes. Como ha justamente puesto de manifiesto Paul Headrick: “*En relación a los valores que constituyen el legado del Puritanismo, son depravados.*”³²

La fuerza irónica se carga, en cambio, de signo positivo en los retratos dedicados a Zoo-loo y a Jean Le Negre. En una más amplia redefinición del camino espiritual del peregrino C., estas dos figuras a mitad de camino entre el clown circense y el *fool* medieval, son el emblema de una fuerza primigenia, pueril y primitiva que permiten a Cummings experimentar el valor de la reclusión y, más en general, de la guerra, en su valencia constructiva, positiva. Nos encontramos ante dos *freaks*, dos parias, uno (Zoo-Loo) inefable e indefinible, el otro, Jean Le Negre, refractario a toda tradición. Y, sin embargo, testimonios positivos de una Espiritualidad y de una Humanidad lejanas de las instituciones tradicionales. Una vez más, la ironía se despliega aquí en un doble registro: instrumento de ataque y vehículo positivo para el acercamiento a lo sublime, bien se trate de Espiritualidad bien se vaya, mucho más calladamente, en busca de lo humano en el contexto más deshumano.

³¹E.E Cummings, *The Enormous Room* (New York & London, Liverlight, 1978), p. 126 ,(traducción mía)

³²P. Headrick, *The Enormous Room and the Uses of Parody* (Spring 2 (1993), pp.48-56, (traducción mía).

Conclusiones: ironía y sátira

En las páginas de Ibarguengoitia y Cummings se abre camino un particular sentimiento de lo contrario, que atraviesa— sin ningún tipo de distinción —personas, escenarios y acciones. Ignacio Trejo Fuentes sostiene que:

Ibarguengoitia adopta el tono burlesco para aplicarlo a la revolución y a la independencia de México [...] para desmitificar el movimiento, conseguir su desacralización, también hace una parodia de la llamada novela de la revolución como género mismo.³³

Muchos otros críticos, de Marta Portal³⁴ a Laura Rojas Arce³⁵ y María Vargas³⁶, han usado a menudo el término “burlesco”, para referirse a este texto como a una carnavalización de la novela política con base historiográfica. Análogamente, también *ER* puede ser definida y observada desde este punto de vista. En ambos casos se trata de un esfuerzo ambicioso, el de poner negro sobre blanco, con el instrumento de la ironía, la realidad humana, o de re-escribirla, en la irónica tentativa de 'hacerles justicia', como para *LRA*. En ambos casos, los autores urden un tejido idóneo para alejarse con decisión de un cuadro de referencia de general mitificación de la experiencia bélica y revolucionaria, llevada a cabo a través de la exasperación de su contenido dramático. A pesar de haber rehusado ambos la etiqueta de “escritores satíricos”, queda claro el intento desmitificador presente, con distinto alcance, en las dos obras.

La crítica de Cummings se mueve a través del uso sapiente de la parodia y de la alegoría invertida, reducida a un único, aunque doloroso, episodio, para desde allí englobar el entero sistema Mundo. En este intento, Cummings no se sustrae a la inmersión en el

³³I. Trejo Fuentes, “*Lágrimas y risas*”, México, Conaculta, 2005, pp.50-51.

M. Portal, *Proceso narrativo de la revolución mexicana*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1977.
<http://bama.ua.edu/~tatuana/numero3/chilerelleno/vargas.pdf>

³⁵L. Rojas-Arce, *Los relámpagos de agosto, relato ficticio desde lo real*,
<http://bama.ua.edu/~tatuana/numero3/chilerelleno/rojas.pdf>

³⁶M. Vargas, *Los relámpagos de agosto de Jorge Ibarguengoitia*.
<http://bama.ua.edu/~tatuana/numero3/chilerelleno/vargas.pdf>

mecanismo paródico, incluyéndose a sí mismo en el proceso catártico puesto en acto, y que culmina en la salida de *La Ferté Macé*.

El discurso es distinto para Ibargüengoitia. La clara matriz satírica de *LRA* permite al escritor mirar desde lo *alto y más allá* de la materia tratada, en apariencia distanciándose gracias al truco del alejamiento temporal. Castigando a través de la risa los usos y costumbres de una sociedad y la práctica esclerótica de una literatura apologética, Ibargüengoitia habla también al presente, a una generación hija del desengaño revolucionario, pero todavía profundamente inmersa en el mismo sentir que criticaba. Existen ciertamente dos guerras, la guerra real y la guerra contada, que emerge y vive en las páginas de quien la inventa o la recuerda. Sin embargo, un relato humorístico –movido por y desde una risa amarga– requiere que quien escribe no esté dominado por las pasiones: “El humorista ha de escribir sin dejarse dominar por la historia que está contando”.³⁷ Probablemente, ni Cummings ni Ibargüengoitia han sabido mantener completamente las distancias de un tema tan caliente como la guerra, sus consecuencias y la experiencia que de éstas han vivido más o menos directamente. Pero, probablemente, cuando se escribe sobre la Historia con la “H” mayúscula, esta operación no siempre resulta practicable.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

Edward Estlin Cummings:

CUMMINGS, EDWARD ESTLIN, *Him*, New York, Liveright, 1970.

-----, *La stanza enorme*, A cura di Patrizia Collesi, Roma, Fazi, 1998.

-----, *Lo stanzone*, Roma, Opere Nuove, 1963.

-----, *The Enormous Room*, New York & London, Liveright, 1978.

³⁷L. Pirandello, *L'Umorismo*, introducción de Nino Borsellino, prefación y notas al cuidado de Pietro Milone, Milano, Garzanti, 1995, p.135.

Jorge Ibargüengoitia

IBARGÜENGOITIA, Jorge, *El atentado. Los relámpagos de agosto*, Edición crítica a cura di Juan Villoro e Víctor Díaz Arciniega, Nanterre: ALLCA XX, Université Paris X, 2002.

-----, *I lampi di agosto*, Palermo, Sellerio, 2002.

Bibliografía crítica

Obras generales

BROWN, John R., *Storia del Teatro*, Bologna, Il Mulino, 1998.

CAVARERO, Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Milano, Feltrinelli, 1997.

FIEDLER, Leslie, *Love and Death in the American Novel*, Normal, IL, Dalkey Archive Press, 1997.

FRANCO, Jean, *Introduzione alla letteratura ispanoamericana*, Milano, Mursia, 1972.

MOLINARI, C., *Storia del Teatro*, Bari, Laterza, 1972.

PIRANDELLO, Luigi, *L'Umorismo*, A cura di Pietro Milone, Milano, Garzanti, 1995.

THE NORTON ANTHOLOGY OF AMERICAN LITERATURE, New York & London, Norton & Company, 2003.

Estudios críticos sobre E.E.Cummings

GAULL, Marilyn, «A study of E.E. Cummings "The Enormous Room"», *American Quarterly*, Vol.19, n° 4, Winter 1967.

HEADRICK, Paul. «The Enormous Room and the Uses of Parody.» *Spring: The Journal of the E. E. Cummings Society* 2, 1993.

PICKERING, Samuel. «E.E. Cummings' Pilgrim's Progress» *Christianity and Literature*, Vol. 28, n°1, 1978.

SICKELS, Eleanor M. «The Unworld of E.E. Cummings.» *American Literature*, Vol. 26, n°2, May 1954.

SPRINGER, Haskell S. «The Poetics of E.E. Cummings» *South Atlantic Bulletin*, Vol.32, n° 4, Nov. 1967.

Estudios críticos sobre J. Ibargüengoitia

BRUSHWOOD, John. «La novela mexicana (1967-1982): los que siguieron narrando.» *Symposium Syracuse*, NY 37. 2 (1983).

DESSAU, Adalbert, *La novela de la Revolución Mexicana*, Editorial Fondo de Cultura Económica , 1996.

DOMENELLA, Ana Rosa, «Jorge Ibargüengoitia. La Revolución como un robo» in Ibargüengoitia, Jorge. *El atentado. Los relámpagos de agosto*. A cura di Juan Villoro e Víctor Díaz Arciniega. Nanterre, ALLCA XX, Université Paris X., 2002.

-----, *Jorge Ibargüengoitia: La transgresión por la ironía*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Iztapalapa, 1989.

PORTAL, Marta, *Proceso narrativo de la revolución mexicana*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica , 1977.

ROJAS-ARCE, Laura. «Los relámpagos de agosto, relato ficticio desde lo real.» <http://bama.ua.edu/~tatuana/numero3/chilerelleno/rojas.pdf>, s.d.

TREJO FUENTES, I. «Lágrimas y risas.» México, Conaculta, 2005.

VARGAS, María. «Los relámpagos de agosto de Jorge Ibargüengoitia.» <http://bama.ua.edu/~tatuana/numero3/chilerelleno/vargas.pdf>, s.d.

VILLORO, Juan. «El diablo ante el espejo.» Ibargüengoitia, Jorge, *El atentado. Los relámpagos de agosto*. A cura di Juan Villoro e Víctor Díaz Arciniega, Nanterre, ALLCA XX, Université Paris X, 2002.