

**LA RISA TRANSOCEÁNICA DE VICENTE HUIDOBRO Y HANS ARP.
IRONÍA Y PARODIA COMO FUNDAMENTO DE LA ESCRITURA A CUATRO
MANOS DE *TRES INMENSAS NOVELAS***

Giuseppe Gatti

(Università La Sapienza de Roma y Universidad de la Tuscia de Viterbo)

giuseppe_gatti@hotmail.com

RESUMEN: El presente estudio se propone analizar el uso de los procedimientos irónicos y las modalidades discursivas paródicas que Vicente Huidobro utiliza en *Tres inmensas novelas*, recopilación de tres breves relatos humorísticos que el poeta chileno redactó junto con Hans Arp, en el año 1931, durante un verano compartido en el pueblo de Arcachon, en la región de Aquitania. El primer elemento que se quisiera destacar es la posición geopoética desde la que el texto fue escrito, pues se trata de unas narraciones elaboradas “desde los márgenes”: en el caso de Huidobro la perspectiva des-centrada depende de su procedencia geocultural (ciudadano latinoamericano viviendo en el continente europeo); en el caso de Arp por la condición de desterrado que el artista alsaciano experimentó debido a los continuos enfrentamientos entre Francia y Alemania por el control de la región. Mediante el uso de la parodia, la ironía y la paradoja, los tres breves textos cuestionan toda manifestación de agresividad y toda forma de violencia –tanto física como verbal o ideológica–, utilizando una serie de recursos retóricos que provocan la risa en el lector al mismo tiempo que desatan reflexiones sobre cómo acontecimientos trágicos (una guerra), o sentimientos considerados nobles (el sentido de patria), pueden convertirse en un desfile cómico de patéticos figurantes.

PALABRAS CLAVE: literatura vanguardista – Vicente Huidobro – Hans Arp – ironía – estética surrealista.

ABSTRACT:The objective of the present study is to analyze the use of the ironic procedures and the parodic discursive modalities that Vicente Huidobro uses in *Tres inmensas novelas*, a short book of three brief humorous tales that the Chilean poet wrote together with Hans Arp, in the year 1931, during a summer shared in the people of Arcachon, in the region of Aquitaine. The first element that we would like to underline is the geo-poetical position from that the text was written, since it is a

collection of stories elaborated "from the margins": in case of Huidobro, the off-centerperspective depends on his geo-culturalorigin (a Latin-American citizen living in the European continent); in case of Arp depends on the exile's condition that the Alsatian artist experienced due to the continuous clashes between France and Germany for the control of the region.Thanks to a wise and clever use of the parody, the irony and the paradox, *Tres inmensas novelas* questions any manifestation of aggressiveness and any form of violence - both physical and verbal or ideological-, using a series of rhetorical resources that provoke the laugh in the reader at the same time as they untie reflections on how tragic events (a war), or feelings considered noble (the sense of mother land), can turn into a comical parade of pathetic bit-part actors.

KEY WORDS: literature of the avant-garde - Vicente Huidobro - Hans Arp - irony - surrealistic aesthetics.

Hasta hoy lo mejor contra la muerte es tratar de mantenerse vivo el mayor tiempo posible, siempre que no se haga un esfuerzo tan fuerte o prolongado que dé al traste con la idea original

(Augusto Monterroso. *Lo demás es silencio*)

El análisis de la breve obra de ficción *Tres inmensas novelas* implica el estudio de un volumen que recoge tres sucintos textos paródicos escritos en francés por Vicente Huidobro y Hans Arp, en el año 1931, durante un verano pasado en el pueblo de Arcachon, en la región de Aquitania. La primera traducción de los relatos al español se remonta a cuatro años después, cuando el texto se publicó en Chile. El volumen al que se ha tenido acceso forma parte de una tirada de 200 ejemplares editados en Buenos Aires por la editorial Mansalva, en 2011.Algunas breves referencias a episodios puntuales de las biografías de Huidobro y Arp pueden ayudar a colocar el texto que se examina dentro de la polifacética actividad artística de ambos.

Lo que nos interesa destacar de la biografía de Hans Peter Wilhelm Arp es su condición de hombre condenado a una suerte de nomadismo apátrida, debido a su nacimiento en Estrasburgo, capital de Alsacia, región francesa que, junto con Lorena, estuvo bajo dominio alemán entre 1870 y 1918: no es casual que Arp tuviera

inicialmente nacionalidad alemana, hasta que en 1926 adquirió la francesa¹; una suerte de exilio *infra muros* que crea una grieta en el espacio identitario del sujeto y que desemboca en una bigamia de patrias que –en palabras de Fernando Aínsa– se impone como “parte de un nuevo repertorio de referencias donde una parte de la identidad se renegocia y se reconstruye en permanencia a partir de una perspectiva [forzosamente] multifocal” (Aínsa, 2012: 114-115)². El encuentro, en 1912, entre Arp y Kandinsky en Munich ofrece al alsaciano la oportunidad de participar en la segunda exposición de *El Jinete Azul*, una colaboración que desembocará en 1914, en una aproximación a la obra de August Macke y Max Ernst, en Colonia. Si el comienzo de la Primera Guerra Mundial le sorprende en París, donde frecuenta a Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Amedeo Modigliani o Pablo Picasso, los acontecimientos del segundo conflicto bélico le imponen refugiarse en la neutral Suiza; es justamente en Zurich, en 1943, cuando Arp –gracias a la intuición del poeta Hugo Ball que funda el *Cabaret Voltaire*– accede a un espacio multicultural donde se dan cita intelectuales y artistas que huyen del conflicto bélico: Tristan Tzara, Marcel Janco, Richard Hülsenbeck, Hans Richter y el mismo Arp hacen de Zurich el núcleo de expansión del movimiento dadaísta, la más radical y proteica de las corrientes “parricidas” de las vanguardias históricas.

De las estancias europeas de Vicente García-Huidobro Fernández (Santiago de Chile, 1893 - Cartagena, Chile, 1948), cabe destacar, ya en los años de la Primera Guerra Mundial, su colaboración con la revista *Nord-Sud* (1917), dirigida por Pierre Reverdy; en esa misma época el joven poeta chileno se codea con escritores y poetas de la talla de Guillaume Apollinaire, Tristan Tzara, Jean Cocteau, André Breton, Louis Aragón y Max Jacob, entre otros, hasta que una disputa con su director lo aleja de este medio. Es en el mismo periodo cuando Huidobro, sólidamente en contacto con las vanguardias parisinas de la época (Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Juan Gris, Jacques Lipchitz, Francis Picabia, Joan Miró, Max Ernst, Paul Éluard y Blaise Cendrars), publica *Horizon Carré* (1917): en el texto, incluye poemas que habían aparecido en *El*

¹El padre del artista, propietario de una pequeña manufactura de cigarrillos, era alemán, mientras que su madre procedía de una familia alsaciana francófona, por lo que el pequeño Hans, si bien escolarizado en lengua alemana, pudo familiarizarse desde niño con ambas lenguas, además de dominar el dialecto local.

²Alsacia formó parte del Imperio Germánico hasta la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), al final de la cual cayó bajo la influencia de París. Consolidada la anexión a Francia durante el reinado de Luis XIV en 1681, la región vuelve a pertenecer a Alemania como consecuencia del triunfo alemán del ejército de Bismarck en la guerra franco-prusiana de 1870-1871. Al terminar la Primera Guerra Mundial, el estado francés logra anexionar de nuevo Alsacia a Francia: una anexión muy breve, pues Hitler la incluye en las posesiones del Tercer Reich en 1940. Solo en 1944 la región vuelve a pertenecer a Francia.

espejo de agua, traducidos al francés con la ayuda de Juan Gris y presentados con una composición tipográfica más innovadora. En otoño de 1918 Huidobro toma el camino de la península ibérica inaugurando una serie de viajes anuales a Madrid, en donde establece amistad con Robert y Sonia Delaunay, refugiados en España. En las tertulias del café *Pombo* se relaciona con Guillermo de Torre y Ramón Gómez de la Serna, entre otros, principiando no solo la divulgación del mensaje de las vanguardias parisinas sino el de su mismo movimiento creacionista, que dará paso además al movimiento ultraísta. Se remonta a ese periodo el intercambio de cartas que Huidobro mantiene con Tristan Tzara y su aceptación de colaborar en la revista *DADA*.

Las breves referencias a las trayectorias biográficas y artísticas de los dos autores representan un prólogo propedéutico al análisis de un texto como *Tres inmensas novelas*, puesto que el volumen refleja y condensa aquellas modalidades discursivas y aquellas estrategias narrativas que, por un lado, se sirven de la ironía para desmoronar todo discurso identitario nacionalista y, por otro, utilizan el humor para articular una crítica desacralizadora de toda forma humana de agresividad y prevaricación. En esta desenvoltura lúdica, el adjetivo “inmensas” oculta, *a priori*, la verdad de una extensión muy reducida de los tres relatos, que se analizarán individualmente en los apartados que siguen, con particular detenimiento en el tercero, más centrado en demoler –mediante la ironía– los pseudovalores bélicos.

Salvad vuestros ojos – Novela posthistórica

Desde el *incipit*, la primera de las tres brevísimas novelas trastoca las coordenadas temporales comúnmente aceptadas y –fiel al imperativo vanguardista en su vertiente más iconoclasta y rupturista, la dadaísta– consolida la escisión con las líneas estéticas posmodernistas mediante la exaltación de la imaginación, un elemento que Denise Scolari Vieira, en su ensayo “Modernismo y Vanguardia en Vicente Huidobro”, vincula con la presencia de la ironía: “La reflexión teórica vanguardista, en el tiempo de la ruptura y de la imaginación sin limitaciones, se irguió contra las convenciones heredadas y, con su ironía irreverente, quiso crear un mundo propio e independiente” (Scolari Vieira, 2009: 1).

En este primer relato Huidobro y Arp crean una fractura voluntaria entre la dimensión de la razón y los ámbitos de la imaginación y la fantasía: el resultado es una suerte de “iconografía del texto narrativo” cuyas imágenes surreales y esperpénticas insisten en cómo cualquier juicio sobre actitudes y comportamientos humanos –juicio que podría resultar absurdo desde el punto de vista de la mera racionalidad– deja de

serlo cuando prevalece la imaginación. Confirmarían la validez de esta escisión los estudios que Henri Bergson desarrolla en *La risa* (1900); al momento de juzgar las formas de los cuerpos el pensador parisino observa que ciertos juicios “no obstante ser absurdos para la razón, no lo son para la simple imaginación. Hay, pues, una lógica de la imaginación que no es la lógica de la razón, que hasta suele estar en pugna con ella” (Bergson, 1984: 54-55).

Recalando en el análisis del texto, se observa como –dentro de un marco discursivo que hace uso frecuente de imágenes surrealistas y a veces grotescas– resultan evidentes las referencias a pinturas de René Magritte: “Era el día de Navidad, el primero de mayo. Del cielo caían hombres de nieve y toneles llenos de truenos” (9). Esta presencia estética se vincula con la colaboración que Huidobro brindó, en los años comprendidos entre 1922 y 1925, a varias revistas francesas marcadas por una intensa inspiración surrealista: coincidiendo con el surgimiento “oficial” del Surrealismo, el poeta chileno pronuncia la conferencia “L'inconscient et l'inspiration artistique” defendiendo la ausencia de preceptos normativos en la creación artística. Es así que las imágenes propuestas en las tres breves novelas reflejan modalidades iconográficas propias del surrealismo, puesto que –como sugiere el mismo Salvador Dalí– “la asimilación del automatismo por los surrealistas liquida toda posibilidad de norma a seguir, que sería necesariamente incompatible con su pasividad, con su capitulación sin reservas ante el hecho mismo del funcionamiento real e involuntario del pensamiento” (Dalí, 1999: 444)³.

La “posthistoria” a la que hace alusión el título impone al lector la aceptación de un tiempo ficcional posterior a la desaparición del ser humano del planeta y se caracterizaría por la presencia de cuatro categorías de seres (respetándose la división en dos géneros) que habitan un espacio-tiempo proyectado cronológicamente hacia adelante. Si bien una primera lectura del texto podría hacer suponer que los autores quisieran subrayar la deshumanización del hombre contemporáneo, integrado en comunidades donde el utilitarismo y la mercantilización de las relaciones han suplantado los principios morales y los valores éticos, parecería más acertado interpretar el relato como una denuncia paródica de la profunda incomunicación que padecen los seres humanos. Así los dos autores presentan su nueva fauna humana: “estos seres, cuando se encuentran aislados, se llaman Antonio, y cuando se les

³ El fragmento citado pertenece al ensayo que Salvador Dalí publicó con el título de “Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista surrealista”. El texto apareció por primera vez en Bélgica, en la revista *Intervention Surréaliste* de Bruselas en el año 1934, pp. 24-25.

encuentra en grupo, se llaman José. Sus mujeres, cuando la cantidad de glóbulos que las forman pasan de un metro de altura, se llaman Carolina; cuando no llegan a un metro, se llaman Rose Marie" (11).

Una de las categorías femeninas de los nuevos seres que pueblan el mundo muestra rasgos que las asemejan a muñecas en tamaño natural destinadas al goce sexual, guiño no tan oculto a las Hortensias descritas por Felisberto Hernández. Así se describen en *Salvad vuestros ojos*:

Las Carolinas son glóbulos hermafroditas con un talle permanente de películas protectoras sobre las piezas movibles. Cuando empiezan a girar están frías y dan un mejor funcionamiento. Su temperatura es considerable cuando la presión influye sobre sus cualidades lubricantes, pero las impurezas que se deslizan no perjudican a su eficacia. Ellas absorben el calor y es de suma importancia vaciarlas a menudo (13-14).

El fragmento pone en evidencia la paradoja de que un ser cuyos rasgos físicos y características funcionales remiten a los de una máquina destinada al disfrute sexual, viene –paralelamente– definido como *hermafrodita*, con clara alusión al hermafroditismo y a su ambigüedad genérica. De este modo, el uso de la paradoja – en tanto expresión lógica en la que coexisten elementos incompatibles– se constituye en técnica esencial para destacar la incongruencia de los comportamientos de los nuevos habitantes del planeta y resaltar la ambigüedad de su misma esencia.

Desde el punto de vista de la estructura narrativa, la comunicación con el público se establece en el texto mediante frecuentes declaraciones a los lectores, creando una interacción entre autores y público según un juego de explicaciones voluntariamente enfatizadas; ejemplo de este diálogo es el fragmento que sigue: "Para una perfecta comprensión de nuestra historia, debemos contar al lector lo que sucedió una tarde del año O3 Z7" (16), afirmación mediante la cual no solo se alude directamente al público lector, sino que se trastoca la numeración clásica de todo calendario.

El discurso pacifista irrumpe en el texto de Huidobro y Arp al enfrentarse los autores con construcciones ideológico-políticas consolidadas y acontecimientos históricos de alcance universal, y es así que unas referencias irónicas y amargas a la recién concluida Primera Guerra Mundial aparecen por primera vez en el diálogo entre un José y una Rose Marie. Si en el mundo real el vocabulario de los enfrentamientos militares es –según recuerda Karl Schlögel en su ensayo *En el espacio leemos el*

tiempo– “espacial y local: la cuestión gira en torno a puntos estratégicos, terrenos, puestos avanzados, frentes, líneas de enlace, posiciones, [...], despliegues, etc”, (Schlögel, 2007: 116-117), en la ficción el centro de interés se desplaza hacia un objeto-símbolo y los dos personajes aparecen empeñados en una reflexión densa de paradojas acerca de la posible identidad de un “soldado desconocido” que todavía no ha fallecido:

–Imposible. Si fuera el futuro soldado desconocido, daría evidentes signos de vida. Además, eso probaría que iban a haber aún guerras, lo cual es un grave error científico, como tú sabes.

– Nunca he dicho que sea el soldado desconocido de futuras guerras nuestras [...] digo que iba a serlo de las guerras de los hombres y no alcanzó a realizar su sueño , porque la muerte le sorprendió antes de la última guerra (18).

Sentimientos como el amor y la calidez de las emociones aparecen como sensiblerías caducas, rasgos propios de la Historia de los hombres y caracteres pertenecientes a la vida anterior a la Posthistoria; es así que los dos autores pueden describir a una Carolina y un Antonio abrazándose y:

...llorando de alegría en medio de un llano que giraba en torno de su eje. [...] En esos momentos de amor, una deplorable regresión hacia los tiempos históricos apareció en esos seres revolucionarios y posthistóricos [...] Se frotaban sus glóbulos con un ruido que casi recordaba los antiguos besos y en una fiebre de fidelidad, catorce flechas alfa les atravesaban de parte en parte, produciéndole un deleite desconocido e intraducible (20).

La postura que adoptan Arp y Huidobro enlaza aquí con el análisis crudo y mordaz de los cambios en las relaciones sociales que acontecen en las primeras décadas del siglo XX: así, el término “revolucionarios” es puesto en contraste con la obsoleta y caducada tradición de los intercambios de efusiones. Para conseguir efectividad, los autores se apoyan en un discurso típico de la vertiente sarcástica del humor: el mismo origen del término –de la palabra latina *sarx*, carne– remite a una crítica corrosiva a la vez que despiadada de la pérdida de humanidad de los nuevos sujetos posthistóricos, aprovechando –así como sugiere Marisa Martínez Pérsico, en la estela de Rosa María Martín Casamitjana– “el poder correctivo de la risa para ejercer su labor crítica mediante el recurso de presentar bajo un aspecto cómico los vicios y

defectos con una clara intención de denuncia” (Martínez Pérsico, 2012: 59)

El jardinero del castillo de medianoche – Novela policial

Bajo la definición –que aparece en el título mismo– de “novela policial”, la trama describe las peripecias de unos ojos misteriosos que observan un mundo frenético donde se ha cometido un asesinato, en un contexto espacial indefinido representado mediante una secuencia de imágenes surrealistas. El primer elemento que destaca en el discurso narrativo es una suerte de “animalización de una parte del cuerpo humano”, pues los mismos ojos aparecen como desvinculados del ser, subrayando no solo su distancia de cualquier presencia humana, sino también su individualidad: “Dos ojos escondidos detrás de una cueva de ratones seguían ávidamente todos los movimientos del jardinero” (32).

Poco más tarde, el movimiento de las pestañas es representado como un acto que se convierte en un medio de desplazamiento: “Los ojos escondidos que seguían esta escena sin perder un detalle, se cerraron de repente y aparecieron mirando por el ojo de la cerradura de la caja de caudales del Leviatán” (32). El acto de cerrar y abrir los ojos representa en la literatura de Huidobro un elemento constante, así como se pone de relieve –por ejemplo– en la novela fílmica *Cagliostro*, casi contemporánea de *Tres inmensas novelas* (se publicó en Santiago en 1934): se trata de un experimento cinematográfico en el que Huidobro –además de confirmar la fascinación por el *Übermensch* propuesto por Nietzsche (Dios ha muerto, el hombre está solo y no le queda otro remedio que ocupar el espacio vacío dejado por la divinidad), presenta a su “primer actor” –un mago italiano de finales del siglo XVIII, padre del electromagnetismo y de la hipnosis– como un hombre superior que ha atravesado los siglos buscando la manera de devolver el soplo vital a los difuntos⁴. El autor chileno –quien siempre estuvo orgulloso del magnetismo de su mirada– consigue centrar la atención del lector de su “novela/guión” en los ojos del mago, capaz de viajar por los siglos mediante el movimiento de sus ojos; Huidobro demuestra incluso buscar una compenetración con el personaje que acaba de crear, o –mejor dicho– reinventar: el suyo es un intento de identificación con el super-hombre Cagliostro: “¿Habéis visto sus ojos? Sus ojos fosforescentes como los arroyos que corren sobre las minas de mercurio, sus ojos de repente han enriquecido la noche...” (Huidobro, 1993: 33).

La trama creada por Arp y Huidobro articula un proceso de carnavalización *sui*

⁴ Huidobro, fascinado por las nuevas teorías de Friedrich Nietzsche, efectúa una suerte de proyección de sus aspiraciones existenciales en el protagonista haciendo que Cagliostro se convierta en el *super-ego* del propio escritor.

generis, pues pone de relieve una inversión en las dinámicas de investigación: el procedimiento de búsqueda se vuelca hacia la identificación no del asesino sino de su víctima y se desarrolla a partir de distintos procesos de atribución de identidad a esta última. La primera posible identificación del difunto parecería atribuir la paternidad de la intuición al bipátrida Arp: “Debido a su pequeño acento de *sale étranger*, se podía adivinar que la víctima era un suizo” (27). La presunta nacionalidad del muerto remite, posiblemente, a la necesidad de Arp de superponer su fragmentaria biografía a la ficción, puesto que su complicada situación como ciudadano alemán le llevó a trasladarse en 1915, pocos meses después del estallido de la Primera Guerra Mundial, a Zurich⁵.

Es solo en una segunda fase de indagación acerca de la identidad del muerto cuando se inaugura la etapa de la doble identificación, de la víctima y del victimario: de nuevo, la interacción directa con el lector irrumpe en la narración y el fragmento que sigue se construye como una suerte de preguntas dialogadas entre los coautores y su público: “Como el lector debe de haber comprendido, Jorge Quinto acababa de ser asesinado. ¿Quién le había asesinado? ¿Eran acaso los boy-scouts ingleses? ¿Era la mano negra de carbón de los carbonarios italianos? ¿Era tal vez la legión de honor polonesa? [...] Se necesitaba aclarar el misterio antes de lanzar a los cuatro vientos semejante acusación” (29). La operación de pesquisa de los culpables ofrece la posibilidad a los narradores de elaborar, mediante el uso paródico de la palabra, una crítica supranacional de la prensa, dibujada como institución morbosa y cínicamente en búsqueda de detalles cruentos: “Todas las policías del mundo habían sido movilizadas. Teléfonos y telégrafos no descansaban un momento enviándose señales sobre el presunto asesino. Los periódicos de todos los países estaban llenos de detalles del horrible crimen y chorreaban sangre de la víctima” (30). Además de la parodia del frenesí sensacionalista de la prensa, se vislumbra, en este caso, el uso de la herramienta satírica en pos de la aplicación del precepto horaciano del *castigat ridendo mores*, que no desecha la posibilidad de provocar la hilaridad apoyándose en el sadismo o en la crudeza de las imágenes, pero con intenciones correctivas.

Finalmente, al avanzar en el proceso de búsqueda de la posible identidad de la víctima, el texto establece una doble conexión: remite, en primer lugar, a las críticas dirigidas a la falta de escrúpulos morales y a la discutible ética profesional de los medios de información, al mismo tiempo que enlaza con la costumbre idiosincrática de

⁵Fue durante los años pasados en Zurich cuando Arp conoció a Sophie Taeuber, mujer que se convertirá en su inseparable pareja –tanto en lo artístico como en lo sentimental– hasta su infortunada muerte en 1943.

los medios italianos de vincular cualquier *affaire* internacional con las intrigas que ven implicado el Estado del Vaticano: “Los periódicos de Italia anunciaban con grandes titulares la triste nueva: ‘Dos metecos: un francés y un turcomano, seguidos de varios secuaces, han asesinado al Santo Padre’” (33). La cultura oficial de los medios de información vinculados con asuntos eclesiásticos, densos de construcciones mentales preconcebidas y de un inatacable altanería defensiva, se ve sometida a la ampliación de las miras burlescas de los autores: las certezas casi dogmáticas se disuelven y –tal como defiende Aída Díaz Bild– se va “construyendo el camino que lleva a la irreverencia del discurso novelístico que niega la existencia de una verdad absoluta e indiscutible” (Díaz Bild, 2000: 19).

Una nueva breve aparición de los ojos misteriosos permite a Arp y a Huidobro introducir otro blanco para su ironía, al mismo tiempo que consolida el acto de cerrar y abrir los ojos como herramienta para el desplazamiento físico: “Los ojos misteriosos, después de presenciar la tremenda tragedia y de leer su confirmación en los diarios, se cerraron más rápidos que nunca y volvieron a abrirse detrás de un reloj en forma de triángulo de Salomón, en el salón secreto del Gran Oriente Internacional” (33-34). La Masonería se convierte en el destinatario de las paródicas críticas de los dos autores, quienes elaboran una descripción de seres decrepitos y casi incorpóreos que desde las alturas de las más elevadas montañas del planeta manejan la suerte de la humanidad: “Siete ancianos, metidos en largas togas de fantasmas, discutían en voz baja sobre el mapa del mundo. –Señores, debemos bajar del Himalaya a las doce de la noche y presentarnos de sorpresa, cuando nadie pueda sospechar [...] –Bajaremos del Himalaya en bicicletas silenciosas y perfumadas, a las doce de la noche” (34). La honorabilidad de los Grandes Maestros de la Orden es anulada gracias a la función desestabilizadora que la risa provoca en la imagen casi carnavalesca –a la manera de las subversiones lógicas de Mijail Bajtin– de los venerables ancianos convertidos en estrafalarios deportistas *amateurs*. Los vetustos masones, como consecuencia del detalle aromático que añaden a sus bicicletas, se ven convertidos en una suerte de “artesanos del ciclismo”, figuras que remiten a la práctica de la personalización de la bicicleta a la que –años después– dedicará Marc Augé una parte de su ensayo *Elogio de la bicicleta*. La paradoja representada por la imagen de los severos Maestros perfumando con pétalos de rosas sus velocípedos enlaza con la descripción de los virtuosos de la personalización que propone el sociólogo francés: “Algunos se reclinan sobre la bicicleta como sobre una cama. Otros dominan la calle encaramados en sus máquinas de ruedas inmensas como si anduvieran sobre zancos. En realidad, en todas

estas prácticas no está ausente la preocupación por hacerse notar: cuanto más original es el velocípedo, tanto más visible es quien lo conduce" (Augé, 2009: 84).

Volviendo al texto, la nueva aparición de los ojos indagadores ofrece la oportunidad de insertar en el relato una parodia de las grandes hazañas bélicas de la historia europea. Si bien la trama mantiene el emplazamiento telúrico en el territorio francés, la narración abandona la época contemporánea de los dos autores y emprende un viaje hacia atrás en el tiempo hasta el año de la batalla de Poitiers; el conflicto, en el año 732 d. C., vio al ejército cristiano, liderado por el rey franco Dagoberto, vencer a las tropas árabes que dos décadas antes (711 d.C.) habían acometido la invasión de la península ibérica: "Los ojos misteriosos vieron abrirse la puerta y un centenar de canguros vestidos con el uniforme azul horizonte de los soldados franceses, desaparecieron en el plano. ¿Era esta la armada gloriosa que había combatido bajo las órdenes del rey Dagoberto en Poitiers-sur-Seine?" (35). A la animalización de los soldados, convertidos en canguros, se añade aquí la superposición de planos temporales que –al comprimirse las distancias epocales– acerca los eventos de la Primera Guerra Mundial (el uniforme azul) a la epopeya altomedieval de las tempranas oposiciones a la avalancha árabe.

Después de haber elegido como blanco de su mordacidad a la organización masónica, el vértigo de imágenes surrealistas coloca a la orden de los jesuitas en el lugar de nuevo objetivo de la ironía de Arp y Huidobro: "A orillas del mar se veía desembarcar cien maletas, en las cuales se encontraban los cadáveres aún palpitantes de los cien canguros recientemente asesinados por orden de los jesuitas" (36). Un segundo ataque dirigido a repudiar la supuesta crueldad mostrada por los misioneros jesuitas en las tierras recién descubiertas evidencia que los dos autores asocian el sistema jerárquico de la orden con el de una organización militar, cuyos más altos cargos coinciden con los de la jerarquía castrense: "El General de los jesuitas explicaba a la mariscal Citróen la horrible lucha de los misioneros contra los indígenas en las islas del Pacífico y cómo los jesuitas se habían devorado a los últimos antropófagos" (37). Queda patente en el fragmento la subversión de toda lógica, según un proceso de distorsión del acontecer histórico que enlaza con el concepto de "iconotropía": se trata, en palabras de Esperanza López Parada, de una "narración alterada o invertida de viejos mitos [que] opera retorciendo los viejos relatos [...] los modifica o los destruye por la vía de la lealtad más estricta a sus motivos" (López Parada, 1999: 23).

Frente a la dificultad infranqueable de identificar al culpable del asesinato y a su

víctima, en la parte final del texto se verifica una fractura en el “ente investigador”: los ojos –resignados y mortificados por la imposibilidad de atribuir una responsabilidad al autor de un acto violento– se separan, quebrando lo poco que quedaba de su dudosa individualidad, y toman dos caminos distintos que subrayan la variedad fantasmagórica del panorama: “los ojos misteriosos se separaron indignados. El de la derecha partió al Brasil para hacerse plantador de café, y el de la izquierda cogió un taxi y se hizo conducir a la plaza de la República” (39). Ante la absurdista disgregación del detective, en el desenlace los autores vuelven a plantear una crítica del sistema social y cultural que fagocita, tritura y olvida cualquier evento, e ironizan acerca de la facilidad con la cual un caso de violencia puede ser borrado de la memoria social: “Pero, habiendo desaparecido los ojos misteriosos que seguían los crímenes, los crímenes también desaparecieron y todas las madres de familia pudieron dormir tranquilas” (40). Lo visible para el mundo (el asesinato y el cadáver) se convierte en invisible –y por ello en algo irrelevante y no preocupante– en el momento en que el sujeto que ejerce el acto de mirar –el par de ojos– desaparece, disgregándose. La ironía de Arp y Huidobro encaja, aquí, con las reflexiones fenomenológicas que Maurice Merleau-Ponty propone en su *Le visible et l'invisible*, pues las mismas coordenadas espacio-temporales se ven trastocadas por la evanescencia del que mira: si el sujeto observador no es más (es decir, no es más visible), su disgregación determina la inconsistencia de los hechos, que se desdibujan saliendo del tiempo y del espacio, tal como sugiere Merleau-Ponty: “le présent visible n'est pas *dans* le temps et l'espace, ni, bien entendu, *hors* d'eux: il n'y a rien avant lui, après lui, autour de lui, qui puisse rivaliser avec sa visibilité [...] Le visible ne peut ainsi me remplir et m'occuper que parce que, moi qui le vois, je ne le vois pas du fond du néant, mais de milieu de lui-même, moi le voyant, je suis aussi visible» (Merleau-Ponty, 2010 : 1741)

La cigüeña encadenada – Novela patriótica y alsaciana

Ya desde el *incipit* de la tercera “micro-novela” –de los tres, el texto en el cual se cuestiona con más fuerza la historiografía oficial– Arp y Huidobro muestran un escrupuloso uso de la ironía al aludir a los continuos cambios políticos experimentados por Alsacia; de la región subrayan el destino de tierra de confines lábiles: “Es el país más limpio del mundo; cambia sus camisas sucias cada treinta años. Digiere sus banderas como su exquisito Paté de Foie de piano, célebre en toda la tierra” (45). El continuo nomadismo político experimentado por las regiones de Alsacia y Lorena,

tierras fluctuantes a lo largo de los últimos cuatro siglos entre Alemania y Francia, demuestra que ambas potencias han estado a la búsqueda de una unificación largamente pregonada del territorio patrio y representa no solo un motivo histórico recurrente, causa de choques trágicos entre los dos países, sino que refleja idealmente la creación de un mapa conceptual e ideológico a partir del cual fabricar la *territorialidad* del Estado; esta reiteración de pasajes pone de relieve de qué manera ambas regiones se convierten en espacios mentales o intelectuales que no cristalizan tanto (o solamente) en los mapas, como en el imaginario colectivo nacional. En el ya mencionado ensayo *En el espacio leemos el tiempo*, Schlögel analiza esta exigencia de cartografiar las recientes –o futuras– posesiones territoriales y señala que los mapas hacen particular hincapié en las líneas fronterizas entre estados, como indicando el nuevo blanco de conquista de las políticas de expansión nacional. Así se expresa Schlögel:

Las fronteras interiores pasan a segundo plano o apenas se perciben aún a modo de finos trazos, en tanto gana importancia y significación su trazado de cara al exterior, frente a otros imperios o a Estados nacionales [...] Particularmente claro queda esto en la [...] frontera con Francia, a quien se arrebatara Alsacia y Lorena, regiones fronterizas y de transición, a raíz de la guerra en que se funda el Imperio alemán, la francoprusiana (Schlögel, 2007: 200-201).

En el relato de Arp y Huidobro, territorio y seres humanos tienden a coincidir en una superposición que atribuye a un lugar geográfico el status de persona: la micro-novela insiste en el hecho de que en Alsacia “la batalla de Hastings ardía y tronaba. El señor Hastings en persona dirigía el combate. Tres capas de cadáveres cubrían el suelo. Cada capa estaba separada de la otra por una rebanada de jamón” (48). En un contexto paisajístico que remite –aun si de forma más macabra– al universo grotesco de François Rabelais y a los cuadros visionarios de Hieronymus Bosch, los dos autores se sirven de un mecanismo enunciativo basado en la autoironía para articular una dinámica de mutua inversión de la identidad: “El políglota herido intervino ante los grandes escritores Vicente Arp y Hans Huidobro para explicarles que no olvidaran el tono superior y noble que debe tener una historia histórica” (52). Parece claro el objetivo metafórico de la inversión, que se sirve de la superposición identitaria de los dos artistas para reflejar la pérdida de identidad de Alsacia y Lorena y transgredir el paradigma historicista de unas configuraciones históricas y geopolíticas construidas

por el autoritarismo militar. Los dos autores derriban el macro-discurso utópico del estado nacional como potencia imperialista en continua y obligada expansión, proponiendo una visión que –en palabras de Hermann Herlinghaus– “tiende a analizar los chances de actuación política que los subalternos tienen en vista de una sociedad autoritaria” (Herlinghaus, 2004: 53).

En la prosecución del texto retornan los cultismos vinculados con referencias históricas concretas, permitiendo a los coautores la articulación de un discurso antibélico que se centra en un proceso de superposición de datos y fechas: en el fragmento que sigue las coordenadas espaciotemporales se quiebran y dejan lugar a un *melting pot* de imágenes que abarcan a Napoleón, a su tierra natal –Córcega–, a las epopeyas bélicas de los tiempos de la antigua Roma y al uso que los ejércitos de Aníbal hacían de los elefantes como máquinas de guerra: “Entretanto el pequeño caporal que acababa de desembarcar en la isla de los Cisnes con tres regimientos de soldados, aún no desconocidos, atacó violentamente la falange de elefantes blancos de Cayo Graco” (48-49).

La sección central del relato pone de relieve la presencia de un dúplice discurso paródico: en un primer nivel, se plantea la parodia de los conflictos armados dirigidos a la conquista y no a la mera defensa: poniendo en jaque el racionalismo explicativo de la Historia, Arp y Huidobro presentan a las dos regiones disputadas de Alsacia y Lorena como entidades geopolíticas que se van fagocitando mutuamente: “La Alsacia, habiendo invadido la Lorena, y los lorenos completamente derrotados, la guerra terminó. Una vez terminada la sangrienta pesadilla y todo el mundo en paz, no había más que prepararse para la nueva guerra” (55). El afán enfermizo que los pueblos demuestran por emprender reiteradamente nuevas aventuras bélicas es caricaturizado con una finalidad crítica y una intención acusadora de esa degeneración, puesto que la caricatura –así como nos recuerda Rosa María Martín Casamitjana– “al consistir en la exageración de los rasgos más peculiares o característicos del objeto, puede poner de relieve también aquellos que se interpretan como defectos o vicios, sirviendo la caricatura como eficaz medio de denuncia” (Martín Casamitjana, 1996: 24). En estrecha relación con lo anterior, los coautores ponen en tela de juicio la prosopopeya de la retórica que suele acompañar el comienzo de las campañas militares y las celebraciones multitudinarias que se asocian a las victorias: “La repartición de medallas, condecoraciones y caramelos conmemorativos duró seis meses. La construcción de monumentos de victoria en forma de águila, citrones, gallos, mocos, paralelepípedos, sabañones, relámpagos etc..., ocupó otros seis

meses" (55).

La posición crítica e irónica de Arp y Huidobro en relación con un orden discursivo de dominación hace que los personajes que celebran pomposamente los efímeros triunfos bélicos se describan llevando atuendos aparatosos y exagerados, como si no se tratara ya de uniformes sino de verdaderos disfraces, reduciendo los desfiles militares a simples representaciones cómicas colocadas en un contexto carnavalesco. Cabe aquí señalar que el estudio del rol de los trajes en estrategias discursivas que apuntan a desatar el aspecto cómico de las mascaradas se vincula con las reflexiones de Bergson, quien afirma que "un hombre que se disfraza es una figura cómica. También lo es un hombre que parece haberse disfrazado. Por extensión, será cómico todo disfraz, no solo del hombre, sino de la sociedad y hasta de la misma Naturaleza" (Bergson, 1984: 55). No es secundario observar cómo el lado ceremonioso de la existencia humana encierra un aspecto cómico latente siempre a la espera de manifestarse, puesto que –siempre en palabras de Bergson,

...las ceremonias son al cuerpo social lo que el traje al cuerpo del individuo: deben su gravedad a la circunstancia de que nuestra imaginación las identifica con el objeto a que las aplica el uso, y pierden esa gravedad desde el momento en que de él las aísla nuestra imaginación. Así, pues, no se necesita más, para que una ceremonia resulte cómica, sino que nuestra atención se reconcentre sobre lo que tiene de ceremoniosa (Bergson, 1984: 57).

En relación con la anterior reflexión, es menester llamar la atención en la manera en que se prestan al humor cómico aquellos actos sociales que –en nombre de una razón retórica colonizadora– implican el uso de unas formas definidas, como suele ser –por ejemplo– una parada militar: cuánto más elaboradas y numerosas sean las formas, los códigos y las fórmulas, más propicio parece ser el contexto para que se verifique una subversión del sentido de la teatralidad de estas representaciones y se encaje en él lo cómico⁶.

⁶A modo de círculo lógico que se cierra, así como había ocurrido en la "novela policial", también en *La cigüeña encadenada – Novela patriótica y alsaciana* se articula una crítica paródica de la propaganda bélica llevada a cabo por los medios de información de masa, al mismo tiempo que se ironiza sobre la "necesidad impelente" de encontrar a toda costa un enemigo: Los periódicos de los diferentes países hablaban de los encantos de la próxima guerra, insultaban al futuro enemigo que era proclamado asesino, bandido, vampiro, lamedor de cementerios, violador de selvas vírgenes y de fetos, bárbaro cavernícola, [...] y tantas otras cosas difíciles de anotar de paso (56).

BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, Fernando (2012): *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, Madrid, Iberoamericana.
- Augé, Marc (2009): *Elogio de la bicicleta*, Barcelona, Gedisa.
- Bergson, Henri (1984): *La risa*, Madrid, Ediciones Sarpe.
- Dalí, Salvador (1999): "Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranóico desde el punto de vista surrealista", en Ángel González García / Francisco Calvo Serraller / Simón Marchán Fiz: *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*, Madrid, Ediciones Istmo, (pp. 443-448).
- Díaz Bild, Aída (2000): *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*, Santa Cruz de Tenerife, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- Herlinghaus, Hermann (2004): *Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América Latina*. Madrid, Iberoamericana.
- Huidobro, Vicente / Arp, Hans (2011): *Tres inmensas novelas*. Buenos Aires, Mansalva.
- Huidobro, Vicente (1993): *Cagliostro*. Madrid, Ed. Anaya & Mario Muchnik.
- ---: *Altazor (2008): Temblor de cielo*. Madrid, Cátedra, edición de René de Costa.
- López Parada, Esperanza (1999): *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid, Iberoamericana.
- Martín Casamitjana, Rosa María (1996): *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid, Gredos.
- Martínez Pérsico, Marisa (2007): *La gloria y la memoria. El ultraísmo iberoamericano suivant les traces de Rafael Cansinso Assens*. París, Éditeur BoD.
- Merleau-Ponty, Maurice (2010): *Le visible et l'invisible*. París, Gallimard.
- Schlögel, Karl (2007): *En el espacio leemos el tiempo. Sobre historia de la civilización y geopolítica*. Madrid, Siruela.
- Scolari Vieira, Denise (2009): "Modernismo y Vanguardia en Vicente Huidobro". En *Magazine modernista. Revista digital para los curiosos del modernismo*. 12 – 04 - 2009. <http://magazinmodernista.com/2009/04/12/modernismo-y-vanguardia-en-vicente-huidobro/>