

# *La visión irónica en la narrativa mexicana de vanguardia\**

Gabriela Mariel Espinosa  
Universidad Nacional del Comahue

## **ABSTRACT**

### **Irony in the avant-garde mexican narrative**

The ironic view born in the very center of modern culture finds in literature fertile ground for its expression. Modernity shattered the ontological premises of the real and faced man with one of the most complex problems he had to confront: the perception of reality as a cultural construct. The questionings to a coherent and solid reality found in irony a path to search for an ultimate reality. Modern man has turned irony into a means to understand and question the world, into an expression of critical consciousness that has enabled man to put old certainties to doubt, to peep into the abyss of the real, to see himself as a tragic hero.

In Latin America<sup>1</sup>, the observation and experience of Modernity from the periphery have given rise to and widened an “oblique view” of the real, characteristic of the ironic act. Avant-garde Mexican narrative, that starts in 1922 with the publication of *La Señorita Etc.* by Arqueles Vela and ends in 1933 with the publication of Salvador Novo’s *El joven*, is by no means on the margins of the critical consciousness of Modernity. Irony finds fertile ground in these writings through textual processes which emphasize the breach between the self and appearance: parody and the absurd - Efrén Hernández’ writings in particular - or through the disguise of a fragmented self, in particular the tradition of the circus that some writers belonging to the group Contemporáneos borrowed from nineteenth century French painting and literature. Thus the Mexican writers join the ways of modern humour that undermines the premises and identity of the real forging an ironic vision meant to cope with the anguish inherent to the crisis of subjectivity.

La visión irónica, nacida en las entrañas mismas de la cultura moderna, encuentra en la literatura un ámbito fértil para su expresión. La modernidad rompió con las premisas ontológicas de lo real y puso al hombre de cara a uno de los problemas más complejos que debió enfrentar: la percepción de que lo real es una construcción creada por la cultura misma. El cuestionamiento permanente a esa realidad asumida ha encontrado en la ironía un medio para la búsqueda de una realidad última. El hombre moderno ha transformado la ironía en forma de entender y problematizar el mundo, en expresión de la conciencia crítica que le ha dado la posibilidad de separarse de identidades, de poner en duda evidencias, de asomarse al abismo de lo real, de asumirse a sí mismo como héroe trágico.

Si la modernidad, tal como lo expresó Theodor Adorno<sup>2</sup>, halló en el campo estético una de sus más grandes realizaciones, la ironía se convirtió en la figura adecuada para su expresión, para encarnar una visión de mundo que develara cualidades. A partir de finales del siglo XVIII y principios del XIX, se colocó a la ironía en una nueva perspectiva<sup>3</sup>: como visión de mundo en la revelación de sus ocultas incongruencias; es decir, se convierte en una concreción filosófica y estética de la conciencia crítica de Occidente.

En oposición al discurso serio, lugar común en el que las afirmaciones bastan y en el que se extiende una suerte de “ciego existir de lo cotidiano” (Bravo, 1997: 132), por el contrario, la ironía es la permanente refutación de las homogeneidades de lo real, es el distanciamiento del llamado a la identificación colectiva, a los sistemas de valores; aún más, es su crítica. Como mensaje doble para un público que ella misma desdobla, la ironía pretende decir lo contrario de lo que se quiere dar a entender<sup>4</sup>, expresar ecos de un discurso anterior o llevar a cabo un acto comunicativo en el que el lector, por medio de una evaluación, reconoce diversos grados de ironía (Cfr. Philippe Hamon, 1996: cap. I). La ironía supone, sobre

todo, una postura distanciada y en tensión, en el mismo texto o en relación del texto con un infratexto (lo no dicho) o con un intertexto; y un pacto de lectura con un receptor activo, que lo transforma en un coproductor, en un restaurador de implícitos y de sentido.

Los que practican la ironía en la literatura contemporánea heredaron, de una tradición que comienza con los románticos, la intuición del espesor de lo real, de su enmascaramiento y la ruptura con lo absoluto. En Hispanoamérica, el distanciamiento se acentúa: la observación y la experimentación de una modernidad desde la periferia amplía aún más la “mirada oblicua” -tal como caracteriza Philippe Hamon a la ironía- de lo real.

Pero ¿cómo se proyecta tal visión irónica en la literatura? A través de diversos procesos textuales en los que la ironía encuentra terreno fértil: entre otros, la paradoja, el absurdo, la parodia, la sátira, lo grotesco, la alegoría<sup>5</sup>, procesos todos que posibilitan la construcción de mundos imposibles, la diferencia y la reconstrucción de sentido, alejándose en la mayoría de los casos de la representación mimética de lo real.

El teatro y la narrativa contemporáneos encuentran en estas formas de lo cómico la función de rechazo, de denuncia, de erosión o fuga y siempre de desmitificación. En ambos géneros, comenta Antonio Camarero<sup>6</sup>, se da en nuestro siglo una mezcla de lo trágico y lo cómico que refleja la paradoja moderna y que se queda en la base negativa del punto de partida de la desesperanza, sin restauración de lo ideal. Se invierten los signos de la heroicidad para enfrentar el desamparo, la angustia, la finitud y la culpabilidad, la herida permanente de la disolución y la fragmentación en el ansia de alcanzar un nuevo centro (Bravo, 1997: 95). De Kafka a Beckett, de Borges a Cortázar, de Felisberto Hernández a Juan Carlos Onetti, encontramos escritores que indagan en estos procesos textuales anclándose en una visión irónica que es a su vez una

estrategia de conocimiento, y respondiendo, de diversos modos, a la pregunta central de la narrativa moderna de ¿quién habla?, dejando en su lugar, por lo general, una tachadura<sup>7</sup> (Bravo, 1997: 58), un centro enunciator vacío, una “esquina de ausencias” (Hamon, 1996: 16).

Al ingresar al corpus de textos que conforman la narrativa mexicana de vanguardia (me refiero a aquella que se inicia, en 1922, con la publicación de *La señorita etc.* de Arqueles Vela y cierra su ciclo en 1933 con *El joven* de Salvador Novo) podemos observar que no está al margen de la conciencia crítica de la modernidad. El tratamiento de la visión irónica se presenta en diversas formas: como parodia, como absurdo -pienso, sobre todo, en la narrativa de Efrén Hernández-, y como formas de enmascaramiento de un “yo” fragmentado y en permanente disolución -me refiero a la tradición circense que retoman algunos escritores del grupo Contemporáneos.

### *Efrén Hernández, una rareza de circo*

Efrén Hernández<sup>8</sup> (1904 -1958) és uno de esos escritores que no se han incluido en las historias de la literatura tradicionales aunque en algunos casos llega a mencionárselo<sup>9</sup>. Una de las razones quizás sea el problema que genera la ubicación de su escritura en las periodizaciones o clasificaciones que se han realizado en los estudios críticos. Luis Leal, por ejemplo, habla de su importancia, lo incluye en la misma generación que algunos Contemporáneos, pero queda claro que está al margen del grupo<sup>10</sup>. Es una figura soslayada que puede ubicarse, como afirma Alejandra Minelli de Macedonio Fernández, en “el baúl de la vanguardia”<sup>11</sup>. Frente a sus contemporáneos se sitúa en la periferia del campo cultural mexicano, y aún más, en el margen de la frontera. Excéntrico y

autodidacta, produce y comparte desde su taller literario - lejos de las instituciones y sin formar parte de ningún grupo o escuela- una narrativa junto a escritores jóvenes que, años más tarde, se vuelven centrales para la “nueva narrativa mexicana”; como por ejemplo, Juan Rulfo o Juan José Arreola. Puede incluirse a este escritor, sin dificultad, en la amplia “familia latinoamericana” de la que nos habló Ángel Rama<sup>12</sup> integrada por escritores como Julio Garmendia, Julio Torri, Felisberto Hernández, Macedonio Fernández o Graça Aranha. Estos escritores, solitarios en distintos puntos del continente que sólo se conocieron tardíamente y se vincularon con algunos mayores, entendieron la literatura como una forma festiva de profundizar la relación entre el arte y la vida incorporándose “sin tapujos a su mismo orbe de ficción, en un modo ‘autobiográfico y narcisista’ (Rama, 1978: 80). Produjeron una narrativa entre 1916 y 1930 que no cegó la realista y que ahondó en “la levedad del dibujo aplicado a la humildad del asunto” (Rama, 1978: 81), así como también en formas casi siempre breves, de escritura y léxicos simples.

“Tachas”<sup>13</sup> (1928), el primer cuento de Efrén Hernández, condensa gran parte de los elementos que aparecerán posteriormente en su escritura. Compone un caso paradigmático de esa narrativa “de asuntos leves” a la que se suma, como en muchos otros casos, el humorismo de la ironía y la parodia, la práctica del absurdo, y una profunda indagación en la interiorización de la sustancia narrativa.

Hernández utiliza, en “Tachas” así como en la mayoría de sus cuentos, el soliloquio como forma de la técnica del *fluir* de la conciencia, recurso a través del cual expresa las fluctuaciones asociativas de un nivel preverbal del lenguaje, más cercano a la conciencia y al mundo exterior que el monólogo interior. Este tipo de procedimiento le permite una de las identificaciones más profundas que se pueden lograr entre narrador y personaje; pero,

en este caso, no es un narrador-personaje único: en “Tachas” no hay una voz monolítica, sino que es oscilante y bivalente.

El sujeto se escinde, se fragmenta en dos voces disonantes que producen un tejido asociativo de ideas que puede dividirse en: a) las reflexiones de un niño que focaliza sistemáticamente lo menor e insignificante, lo nimio (por ejemplo observa y relata el viaje de la nubes<sup>14</sup>, un retrato colgado de un “clavito” en la pared, una “repisita” en la que se apoyan unos “tomatitos”); b) las reflexiones metafísicas, sobre leyes, sobre lo absoluto, que denota una voz de edad indeterminada (por ejemplo, cuando expresa: “en lo ancho de la vida van formando numerosos cruzamientos los senderos ¿Por cuál dirigiremos nuestros pasos?” (p.278)). En el contrapunteo entre ambos polos se intercala, a manera de estribillo, la pregunta del maestro: “¿qué son las tachas?”, que aparece en ocasiones como discurso directo, y en otras, como discurso indirecto libre: “nadie sabe qué cosa son las tachas”.

La oscilación entre “a” y “b” permite detectar un entramado textual que está producido desde una matriz musical similar a la fuga. El contrapunteo fluctúa entre un sujeto (el de las reflexiones nimias) y un contrasujeto (el de las reflexiones metafísicas), que reúnen la característica esencial de ser los fragmentos de una unidad pero que en el aspecto melódico, aunque yuxtapuestos, son dinámicamente opuestos y desfasados<sup>15</sup>.

Apoya este contrapunteo la división de los espacios que marca el narrador: “arriba” y “allá”, aludiendo al lugar de lo metafísico, del espacio estético; y “abajo” y “aquí”, refiriendo al lugar de lo nimio y lo cotidiano. Tal escenificación constituye otra marca de la visión irónica que se pretende plasmar, más aún, el lector cómplice no sólo debe reparar en el deseo del narrador de promover un desdoblamiento sino en el de privilegiar un “abajo”, en detrimento del “arriba”. Si lo valorado usualmente es el espacio de lo trascendental, aquí “lo pequeño” puede ser considerado

como mejor y superior al sentido que surge de “arriba”. Alguien que habla desde “abajo” de otros enunciados intentará revelar enmascaramientos, lo subyacente y escamoteado. Por esto la ironía se vuelve metáfora de lo social (el ironista siempre se comporta como un sociólogo, sostiene Philippe Hamon (1996: 88)), en tanto intenta mostrar las hipocresías de la sociedad y poner en escena espacios y roles diferenciados. El distanciamiento, propio de la matriz musical elegida, surge, en el cuento, con una postura de enunciación desdoblada y una marcada espacialización y escenificación, ambas características de una profunda visión irónica.

Pero la escisión no sólo se produce en el interior del sujeto y en los espacios, sino también entre enunciados y entre el enunciador y el enunciado. En cuanto a lo primero, Hemández recurre a la parodia y al absurdo. Aquélla, echando mano a otros discursos, es esencialmente irónica en tanto debe rechazar lo superficial y encontrar, mediante la reconstrucción de sentido, otros significados; el absurdo, por su parte, se vuelve una salida desmitificadora que cuestiona la continuidad del mundo y su causalidad al asumir con naturalidad el sinsentido y lo discontinuo. Se parodia, así,

\* el discurso científico: el narrador encadena argumentos bajo un registro formal pero su contenido tiene que ver con cuestiones nimias. Por ejemplo, en el discurrir que dice:

En primer lugar, todos me veían fijamente. En segundo lugar, y sin ningún género de dudas, el maestro se dirigía a mí. En tercer lugar, las barbas y lo bigotes del maestro parecían nubes en forma de bigotes y barbas, y en cuarto lugar, algunas otras; pero la verdaderamente grave era la segunda (p.280).

\* el diccionario, otra forma de discurso “serio”<sup>16</sup>, parodiado a través de la enumeración de las distintas acepciones de “Tachas”<sup>17</sup>:

La primera acepción, pues, es la siguiente: tercera persona del presente del indicativo del verbo tachar, que significa: poner una línea sobre una palabra, un renglón o un número que haya sido mal escrito. La segunda es esta otra: si una persona tiene por nombre Anastasia, quien la quiera mucho, empleará, para designarla, esta palabra [...] La tercera es aquella en que aparece formando parte de una locución adverbial. Y esta significación, tiene que ver únicamente con uno de tantos modos de preparar la calabaza [...] Y, por último, la acepción en que la toma nuestro código de procedimientos (p. 281).

\* el imaginario romántico y su discursividad, en los nombres de la mujeres y en la reflexión sobre la luna:

La criada de esa casa ¿se llama Imelda? [...] ¿Margarita? No, tampoco se llama Margarita. Margarita es nombre para una mujer bonita y joven, de manos largas y blancas, y de ojos dorados (p. 278).

Tienen aquí la idea de que la luna es melancólica. Ésta es una gran mentira de la literatura. ¡Qué ha de ser melancólica la luna! La luna es sonriente y sonrosada. (p. 279)

También se escuchan “ecos”<sup>18</sup> de Cervantes o Gómez de la Serna, pero éstos no se encuentran parodiados sino que por estar descontextualizados y por ser autores que cuestionan el estatuto de lo real, de la verdad, de la ficción, la situación se relativiza. Si la autoridad literaria establece el valor de verdad y tal autor se parodia, se invertiría su valor; pero, como ocurre en este caso, la

autoridad aludida es la que cuestiona las homogeneidades de lo real y de la literatura, y, a su vez, quien cita tales autores es una voz “desautorizada” -por ejemplo la de un niño-, por lo que la suma de las negaciones vuelve al texto, en este caso, un discurso positivo.

A estos procedimientos se les suma el distanciamiento entre el enunciador y sus enunciados ya que un narrador descalificado (un niño en “Tachas”, un “mal dotado, retrasado, inadaptable al modo de vida”, “tonto para la vida práctica” en el cuento “Sobre causa de títeres” (p.350), un “señor de palo” en el cuento homónimo) introduce reflexiones metafísicas, y un narrador calificado (aquel de “qué cosa tiene el cielo aquí, que transparenta el universo a través de un velo de tristeza” (p. 279) introduce cuestiones nimias (“cantaba el pajarito, u fifi, fifi” (p. 278).

El final del cuento se resuelve con otro proceso textual que adopta la ironía como figura privilegiada: el absurdo. El narrador se siente un extranjero”<sup>19</sup> que no logra entender el motivo por el cual el resto de la clase se ríe, lo que comprende es que lo que desencadena la risa en los otros es su forma de ser, que él toma por natural y otros, por extravagante y extraña. Y teoriza: “Tal vez porque estamos en un mundo en que todo es absurdo, lo absurdo parece natural y lo natural parece absurdo” (p. 281). El narrador personifica lo discontinuo (se siente ex-céntrico) y provocador de la risa, en el seno mismo de la continuidad y el sentido (una situación normal como por ejemplo una clase con un maestro y alumnos). El absurdo está dado en la manifestación del sinsentido, en la presencia de un sujeto que responde, con normalidad, explicaciones insólitas a la pregunta del maestro y que, excluido de la situación comunicativa por su propia incompetencia, altera el orden establecido.

Las polaridades, que se producen entre un texto y otro, entre dos partes del mismo texto, o entre el enunciador y los enunciados conforman la gesticulación interna del texto, reemplazando el

cuerpo ausente que muestra la pantomima o el guiño y que permite advertir el acto de humor. El humor del absurdo que Hernández comparte con otros escritores coetáneos como Felisberto Hernández o Julio Garmendia, supone, entre otras cosas, asumir con naturalidad objetos que se ligan al deseo y que se multiplican, que representan formas de escisión del yo en el extrañamiento corporal. En “Santa Teresita” de Efrén Hernández, en “La tienda de muñecos” (1927) de Julio Garmendia o en “Las Hortensias” (1949) de Felisberto Hernández, encontramos tres casos paradigmáticos. Esta forma de representación del sujeto se puede ligar también, en la narrativa mexicana de vanguardia, a otro caso en el que proliferan las muñecas y las identidades del narrador. Me refiero a *Un crimen provisional* (1926) del estridentista Arqueles Vela, novela que, años más tarde, encuentra una fuerte cercanía temática en la película “Ensayo de un crimen o la vida criminal de Archibaldo de la Cruz” (1951) de la etapa mexicana de Luis Buñuel<sup>20</sup>. En todos los casos la dualidad del sujeto y del objeto se propone espejeante, continuamente activa en sus inversiones.

Pero los textos de Efrén Hernández, y los de Felisberto Hernández o los de Julio Garmendia, también nos hacen franquear el umbral de lo absurdo, e ingresar en un mundo “otro”. Proponen una estética de lo nimio o insignificante y de lo pequeño o de la miniatura lo cual facilita el resto de las proezas literarias. Con narradores que adoptan la voces y las miradas propias de los niños, con la participación de juguetes en los relatos, con los recurrentes diminutivos (“Tomatitos”, “repisitas”, “nubecitas”, “pajaritos”) se ingresa a la realidad de la miniatura. De todos modos, la pequeñez en la literatura no implica ridiculez sino un mundo maravilloso. Incorporar el juguete y lo diminuto en el texto permite que el lector se retrotraiga a la más tierna infancia -lo cual lo coloca en una posición vulnerable-, y practique el silencio y el juego solitario - “soy un fervoroso amante del silencio” expresa el narrador de “El

señor de palo”. El mundo maravilloso devuelve al lector al ensueño del pequeño espacio que se vive en la niñez, y allí instalado, debe rebasar la lógica para “vivir lo grande que existe dentro de lo pequeño” (Bachelard, 1983: 186). El mismo Efrén Hernández explicita esta intención de su poética en una de las tantas digresiones metaficcionales; por ejemplo cuando afirma el narrador de “Un clavito en el aire”: “El mundo de mi ingenio es, en realidad, de una profundidad extraordinaria” (p. 342).

Sin embargo, el mundo maravilloso que propone este autor, no lleva al lector a aislarse del mundo y resistir la realidad, sino que, como expuse anteriormente, se encuentra entretejido con una mirada irónica crítica que fragmenta y diluye las voces y las miradas, rasgos todos que permiten ligar estos cuentos al resto de la narrativa vanguardista hispanoamericana.

### *Simpatía por el abismo*

El desgarramiento que produce la modernidad lleva también al hombre a cultivar, como indica Thomas Mann (en Bravo, 1997: 87), una “simpatía por el abismo”. Los escritores de la narrativa mexicana de vanguardia de los años 20 ponen de manifiesto sus lecturas asiduas de la literatura francesa decimonónica, la que a su vez había encontrado en la antigua figurática circense las imágenes alegóricas de la caída, la altura y el fondo. Las figuras de la vida del circo despiertan particular interés en los pintores y escritores del siglo XIX hasta llegar a convertirse en un reservorio de imágenes que luego fue explorado por los productores de vanguardia <sup>21</sup>.

En Hispanoamérica la experiencia de los límites, del vacío, que puede corresponderse con los límites del lenguaje, caracteriza en las primeras décadas del siglo XX los poemas creacionistas de Vicente Huidobro, en especial en *Altazor o el viaje en paracaídas* -

poema en VII cantos producido en 1919- o los de *Trilce* de César Vallejo<sup>22</sup> publicado en 1922, entre otros.

La narrativa mexicana de los años abordados también recurre, entre otras cosas, al reservorio de imágenes provenientes del simbolismo francés, de la pintura de los últimos años del siglo XIX y principios del XX y a otros productores de vanguardia que habían hallado en la tradición circense la forma hiperbólica de representar la crisis de subjetividad del hombre moderno. Los integrantes del grupo Contemporáneos, admiradores de la cultura francófila aunque ellos se declararan esencialmente “contemporáneos” a la occidental en su totalidad, también cultivan la tradición.

El sujeto poético, que paulatinamente se evapora en los textos de la lírica de vanguardia<sup>23</sup> se traspone en esta prosa mexicana a narradores que se mantienen sobre la “cuerda floja” del lenguaje y de su identidad. Son los saltimbanquis, las “rarezas de circo” (Hernández, 1965: 237), los clowns, los prestidigitadores o los ajedrecistas que revelan a los lectores el papel que cada uno juega en el teatro del mundo.

Xavier Villaurrutia, por ejemplo, en la nouvelle *Dama de Corazones* (fecha en 1925-1926)<sup>24</sup>, propone un narrador en primera persona que adopta la forma de un prestidigitador que hace girar en sus manos la única carta que tiene, la de su vida. Aquí, el vacío, el abismo no está representado por un salto mortal sino por el terror ante lo lúdico que es el abismo devorador de su destino. Aurora y Susana, las primas con las que se reencuentra después de varios años, son las dos caras de una misma moneda, conforman las partes de una misma carta: la dama de corazones. Cada una tiene lo que le falta a la otra, son dos posibles amores para un narrador que opta finalmente por huir de ambas. Esta “dama” no es, en realidad, una mujer sino una metáfora que

resume el carácter cerrado de la dualidad, forma en la que no es posible la entrada de un tercero.

En *Dama de corazones*, el narrador se encuentra levitando alrededor de la significación ideal del amor y reducido a la triste evidencia de su presencia carnal. Entre el triunfo de la carne y la virtualidad de una significación simbólica sugerida por la cualidad de prestidigitación del narrador. El texto ofrece, hacia el final, una respuesta vertiginosa: en lugar de dejarse fascinar por la presencia de lo real vital, se opta por trascender la realidad del cuerpo para lanzarse en un tren hacia lo lejano, a pesar del “vértigo que pudiera sentir al asomarme al futuro como a un precipicio” (p. 589).

Sin embargo, *Novela como nube* (1928)<sup>25</sup> de Gilberto Owen es uno de los textos de esta narrativa vanguardista que retorna y más claramente proclama otra figura circense: el acróbata. El viaje de Ixión-Ernesto (anábasis-catábasis) de la novela ubica al personaje constantemente en los “pasajes” entre la vida y la muerte, entre el sueño y la vigilia. El relato se constituye en un viaje por espacios siderales- de la Tierra al Olimpo y de allí al Tártaro.

El narrador, en un pasaje metaficcional, revela que sólo pretende de la novela dibujar un fantoche y que Ernesto es precisamente eso, un fantoche que tiene ojos y memoria. Reconoce también ese narrador que debiera haber urdido una trama pero que, en realidad, la intención fue la de mostrar al muñeco Ernesto y “a dos muchachas lo mismo de falsas que él” (p. 71), que sobreactúan hasta parecer salidos de un circo. Confiesa además su trampa en haberse detenido en “ese fondo algo barroco, pero que me era indispensable para justificar algunas cosas” (p. 71).

Ligado a este modelo de personaje fantoche, resalta también el concepto de un ser creador que percibe el mundo con una mirada esferpéntica<sup>26</sup>. La distancia entre el objeto observado y la altura desde la que se observa, la misma que toma el acróbata que hace piruetas en su trapecio, permite una mirada de extrañamiento

y absurdo del mundo. En la caída, el narrador, en una de sus reflexiones metaficcionales, siente el posible vacío de la recepción y pide atención de los “numerables lectores” para recomponer la trama, “hilo que no quisiera yo tan frágil, amenazándome con la caída si me sueltan ojos ajenos, a la mitad de mi pirueta” (p. 64), ellos son quienes pueden reconstruir los “pedacitos de sentido”.

En el “sumario de novela”, el narrador -a través de un discurso casi caótico- afirma la existencia de “un acróbata que caía, sin fin, desde aquel trapecio. Se quería asir del aire” (p. 8). No sólo el narrador se resbala en la caída; tampoco las palabras, las máscaras, los personajes travestidos, los dobles permiten estabilizar una unidad de significado. Sin embargo, el texto propone una salida: si la literatura no puede expresar todo, si el silencio es un abismo de difícil retorno, el sincretismo entre la literatura y la pintura puede ser el modo de representación: “La atmósfera en un cuadro que representara cosas de circo, sólo podría resolverse mezclando almíbar a los colores” (p. 8). Ixión<sup>27</sup> el símbolo por excelencia del texto, es quien representa la cabriola, el giro por el aire incesante de una rueda encendida que lo dirige hacia su propia destrucción. La lógica interna del texto es arrojada por el aire, produciendo una novela “etérea”, que se desarma “como nube” en su polisemia.

### **Consideraciones finales**

La narrativa conforma uno de los ámbitos propicios para la experiencia de la alteridad, para la representación de la escisión, de la dualidad del hombre en tanto ser y parecer. Los mexicanos entroncan con la pretensión del humor moderno de socavar las presuposiciones e identidades de lo real cultivando la visión irónica moderna que incluye procesos textuales como la parodia y el

absurdo y, en ellos, personajes que se expresan detrás de enmascaramientos.

La mayoría de los cuentos de Efrén Hernández proponen narradores que se definen como una rareza de circo o prestidigitadores, o bien que se debaten en el delicado equilibrio entre la mirada ingenua y la reflexiva. Mantienen al lector en un mundo maravilloso y esencial, comparable al del circo, girando en torno a “naderías” (“Un clavito en el aire”, p. 342), a pequeñeces infantiles y de repente “sale con grandísimas distancias que lo dejan a uno hecho un tarugo” (“El señor de palo”, p. 331). Son voces que, por un lado, llevan a los lectores hasta las puertas de un mundo casi infantil, ingenuo, a un retorno mágico y, al igual que los arlequines, proponen integrar sobrenaturalmente lo que naturalmente está separado; por el otro, indagan a través de diversos procedimientos en una visión irónica cuyas marcas ostensibles se abonan con la presencia de narradores que, en ocasiones, se proponen cosificados (una “cosa que piensa”), o jugadores (un “ajedrecista”, un “prestidigitador”), o “rareza de circo”, o “admirador del aire”, formas estas que expresan a la vez el horror y la risa.

Efrén Hernández comparte con los Contemporáneos la búsqueda de imágenes poéticas que evidencian la necesidad de ver en el arte una reflexión sobre las dificultades de representación de un mundo que cambia vertiginosamente y sobre el anhelo de que el ser encuentre un centro. Aunque los mexicanos exploran distintas formas de la figurática (por ejemplo, el prestidigitador, el clown como actor de sí mismo, entre otras) la serie que predomina es la del acróbata, el trapecista. Su figura se traspone a un narrador que, enfáticamente subjetivo (todos los textos del corpus lo presentan en primera persona) juega sobre la cuerda floja de un lenguaje dislocado. Muestra -a través del absurdo y en pleno dominio de sus

virtuosidades- el artificio escénico, la máscara, la espectacularidad visual, el carácter de fantoches de los personajes.

Las figuras circenses, aún en los casos en que no aparecen en sus formas más claras, constituyen el término imaginario de la metáfora de la necesidad de afirmar una subjetividad que ha caído en el vacío, que sufre el vértigo del abismo y que -como propone Baudelaire en *Una muerte heroica*- sólo el Arte puede salvar. La habilidad que despliegan estos personajes de circo ofrece a los escritores imágenes que ahondan en la inmensidad e inhospitabilidad del espacio, en el sueño de poder habitar lugares inhabitables. Gran parte de estos viajeros aéreos (Ixión-Ernesto es un caso paradigmático) nos acercan a las posibilidades de la vida alada (Cfr. Bachelard, 1983: 134), y con ella, a las simetrías espaciales de lo alto y lo bajo, lo lejano y lo cercano, lo abierto y lo cerrado, el adentro y el afuera. Tales binomios apoyan la experiencia moderna de la disolución del sujeto en el espacio literario, de su escisión, en tanto mantienen al ser oscilando entre uno y otro término, disperso e intentando confluir en un centro. Si en la modernidad el ser “ha perdido su patria geométrica y el alma flota” (Bachelard, 1983: 257), la narrativa de vanguardia exaspera el extravío.

Richard Sheppard<sup>28</sup>, a propósito de su estudio sobre la crisis del lenguaje que experimenta el *Modernism* en el hemisferio norte - término anglosajón que puede asimilarse al uso de “vanguardia” en Hispanoamérica-, se pregunta si realmente hay una oposición entre las necesidades del espíritu creativo y los valores que ha institucionalizado la sociedad industrial de masas, bajo qué circunstancias es posible salir de esa encrucijada y producir poesía, cómo -en palabras del poeta Yeats- volver a poner las manos sobre el corazón de los hombres sin convertirse en los ropajes de la religión. Muchos de los vanguardistas producen desde una situación marginal en la que sus sensibilidades, nutridas de las

formas todavía creíbles y los símbolos de un orden que está desapareciendo, entran en conflicto con la sociedad modernizada.

Develar, desmontar, provocar el traspaso de la mirada mecánica a la mirada crítica y reflexiva conforman, entonces, los objetivos primordiales buscados en la representación textual de una visión irónica moderna. Así, muchos escritores convierten sus narradores y personajes en héroes trágicos que deben encarnar un acercamiento humorístico a la conciencia desdichada inherente a la crisis de la subjetividad moderna <sup>29</sup>.

La literatura intenta durante gran parte del siglo XIX y del siglo XX paliar, con lucidez, aquello que la religión no ha logrado <sup>30</sup>, desempeñando a la vez un papel altamente positivo en la construcción de un sujeto trascendental. De tal lucha nos habla la novelística de Miguel de Unamuno, uno de los mayores exponentes de la visión irónica en habla española- también la de los escritores mexicanos de vanguardia que piensan que el alma del hombre moderno debe llevar el combate contra su propia destrucción; y por último, lo hace asimismo la narrativa hispanoamericana de “entre-guerra” que se mueve en ese contexto de pulverización del sujeto y se encuentra presa de una identidad borroneada.

### **Notas**

\* El presente trabajo fue realizado en el marco del proyecto de investigación “Continuidad y rupturas de las vanguardias latinoamericanas”, dirigido por el Dr. David Lagmanovich y codirigido por la Dra. Laura Pollastri, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue.

1 The term “Latin America” as used here is restricted to the Spanish-speaking countries. The corresponding term in Spanish is “Hispanoamérica”.

2 Cfr. Theodor Adorno. 1988. *Teoría estética*. Madrid: Taurus.

3 El crítico Víctor Bravo delimita tres momentos del pensamiento irónico:

1) La forma dialógica que practicaba Sócrates a partir de la cual la ironía servía como forma de conocimiento. El filósofo afirmaba un conocimiento y luego, progresiva e implacablemente, iba revelando las antítesis que refutaban y fundaban otra dimensión, inesperada e irreprochable. A esta forma se la denomina mayéutica.

2) La ironía como concepción estética que se utilizó a partir del romanticismo de Schlegel, la cual permite a los románticos romper con la presencia de belleza absoluta, en tanto medida, proporción y armonía, a la vez que les abre las vertientes reflexivas de la expresión de las incongruencias de lo real, les posibilita el camino de la autorreflexividad del arte. Con los románticos, la ironía pasa de la retórica a la estética y la filosofía.

3) La ironía como visión de mundo. Los escritores y artista perciben que la ironía devela otros caminos de lo real, permite desconfiar de ello, revelar sus enmascaramientos y provocar una autocrítica del arte. La ironía, según Bravo, es hija de la pasión crítica de la modernidad. Algunos estudiosos deconstructivistas como Paul de Man o Richard Rorty llegan al extremo de afirmar que la ironía es el carácter fundamental del pensamiento moderno ya que si la modernidad ha implicado un proceso intenso de deconstrucción de lo real, la ironía conlleva ese carácter destructor, discontinuo, y negativo aunque encuentra en la experiencia estética una salida utópica. (Bravo, 1997:87-92).

4 Es clásico ya el ejemplo de ironía que se presenta en el parlamento de Marco Antonio (en *Julio César* de William Shakespeare) en el que afirma “Brutus es un hombre honorable” y el público comprende que el significado de tal proposición es “Brutus es un crápula”. Vale decir, un emisor expresa “A”, piensa “no A” y pretende hacer entender “no A” a su interlocutor. Por esto la ironía puede ser definida, con ciertos grados y evaluaciones por parte del lector, como un contrasentido voluntario o como un acto de reescritura.

5 Para comprender el campo que delimita cada uno de estos términos recomiendo los estudios de Linda Hutchcon (abril de 1981). “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática” en *Poétique*, nro. 48, París; Víctor Bravo (1997). *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Monteávila; Philippe Hamon,

(1996). *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. París: Hachette (Traducción para uso interno del proyecto realizada por la Prof Margarita Puntel).

6 Camarero, Antonio (enero-dic. 1981). "Sobre la modalidad y función de lo cómico en la literatura" en *Cuadernos del Sur*, nro. 14, Bahía Blanca, p. 157-172.

7 El crítico Brian Mc Hale se refiere, en el mismo sentido, al "under erasure" (1987: chap. 7), es decir, la tachadura que, cultivada por las vanguardias históricas, se profundiza en la narrativa posterior.

Si el dominante de la ficción *modernist* (que corresponde a las vanguardias históricas hispanoamericanas), tal como afirma Mc Hale, es el cuestionamiento acerca del conocimiento del mundo, la ficción *postmodernist* (que puede asimilarse a la narrativa hispanoamericana posterior a las vanguardias históricas) se relaciona con la ontología del texto literario mismo o con la del mundo que este proyecta. En este último tipo de ficción abundan las estrategias del "under erasure", procesos presentes, como dijimos, en la narrativa anterior y por medio de los cuales algunos elementos del texto se presentan más indeterminados o borroneados que otros. La diferencia consiste en que, mientras en la ficción *modernist* la tachadura se presenta como anticipaciones mentales, deseos o recuerdos de los personajes, en la *postmodernist* es una paradoja irresoluble y externa a los personajes, ya que algún elemento se borra pero persiste bajo esa tachadura.

En palabras de Me Hale:

Narrative self-erasure is not the monopoly of postmodernist fiction, of course. It also occurs in modernist narratives, but here it is typically framed as mental anticipations, wishes, or recollections of the characters, rather than left as an irresolvable paradox of the world *outside* the characters' minds. In other words, the canceled events of modernist fiction occur in one or other character's subjective domain or subworld, no in the projected world of the text as such. (Cfr. Me. Hale (1987) *Postmodernist Fiction*. Great Britain: University Press, Cambridge, part Three, chap.: 7, p 101).

8 Su obra comprende dos libros de poemas: *Hora de horas* (1936) y *Entre apagados muros* (1943). Cultiva el cuento, la viñeta literaria y el poema en prosa. Su libro titulado *Cuentos* (1941) reúne los textos que aparecieron en *El señor de palo* (1932) y otro grupo de cuentos nuevos. En 1946 publicó la *nouvelle Cerrazón sobre Nicómaco* y en 1949 su única novela, *La paloma, el sótano y la torre*. Dejó un tomo de ensayos inéditos (*Manejo de aventuras*) y algunas comedias como *Casi sin rozar el mundo* de la que sólo publicó el Acto III. En colaboración con Marco Antonio Millán, Rosario Castellanos y Dolores Castro escribió *Dichas y desdichas de Nicócles Méndez*, una “tragiburledia cinematográfica”.

9 Algunos de los que mencionan a Efrén Hernández son: Federico Patán (Ed) (1992). *Perfiles. Ensayos sobre literatura mexicana reciente*. University of Colorado: Society of Spanish and Spanish American Studies, 49-50; María del Carmen Millán (1977). *Antología de cuentos mexicanos*. México: Nueva Imagen, p.79-86; *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (S/F). Caracas: Monte Ávila Editores, p.2210-2211; Antonio Castro Leal (1953). *La poesía mexicana moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, p.310-312; Luis Leal (1956). *Breve historia del cuento hispanoamericano*. México: FCE y también *Historia del cuento hispanoamericano* (1971). México: Ediciones de Andrea, p. 88.

10 Cfr. Leal (1971), p.88.

11 Cfr. María Alejandra Minelli, “El baúl de la vanguardia”, trabajo monográfico presentado en el informe final del proyecto de investigación “Las vanguardias literarias en América Latina” que dirigieron el Dr. David Lagrmanovich y la Dra. Laura Pollastri, Facultad de Humanidades, UNCo, entre los años 1993 y 1996.

12 Ángel Rama. “La familia latinoamericana de Julio Garmendia”, *El Nacional*. Caracas, julio de 1978: 77-82.

13 Manejo la edición que aparece en *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1965, p. 277-281.

14 A los escritores de los años 20 no les pasa inadvertido que la modernidad lleva inscrita su propia contradicción: ser modernos, según Marshall Berman (1988: 83), implica transformación y progreso a la vez que destrucción; significa

unión -ninguna nación escapa a ello- que paradójicamente arroja a una vorágine de perpetua desintegración, de lucha y contradicción. Los mexicanos, así como muchos escritores hispanoamericanos (Cfr. cuentos de Julio Garmendia, por ejemplo), no permanecen ajenos a ello y convierten esta característica de evanescencia de la sociedad moderna en tópico de sus textos. La mayor parte de los títulos del corpus que conforma la narrativa mexicana vanguardista da cuenta de ello aludiendo a cierta ambigüedad o provisoriedad: *Novela como nube*, *Margarita de Niebla*, *El Café de Nadie*, *Un crimen provisional*, *La veñorita etc.*, *La rueda le aire* (el subrayado es mío); inclusive aquella novela breve de Héctor Pérez Martínez, *imagen de nadie* [sic], publicada en 1932 y retirada inmediatamente del comercio.

El imaginario “gaseiforme”, según la caracterización de Pérez Firmat (1982: 42-49), incluye en cada una de estas novelas metáforas de evaporación y levitación, materia gaseosa (nubes y nebulosas que envuelven los ambientes), objetos inflables, etc. El efecto de evanescencia se percibe en todos los niveles de los textos: en el estilo, en el tratamiento de los temas y en su elección, en los personajes, en los argumentos, y se enfrenta al impulso arquitectónico de la vieja novela que refleja una ideología de la fabricación mientras que el efecto gaseiforme refleja una ideología de deconstrucción (no en el sentido derrideano del término sino en un sentido esotérico).

15 La experimentación de una escritura a partir de una matriz musical remite a las condiciones de producción de la narrativa de Efrén. Su descentramiento en el campo intelectual del momento se produce por su falta de pertenencia a la Institución Arte y, en esa situación, porque sus textos se encuentran esencialmente producidos en el taller literario que dirige en su casa. Tal modo de producción artesanal aparece, como el resto de su poética, tematizado por ejemplo cuando identifica la escritura con el tejido, adelantándose al postestructuralismo barthesiano. En “El señor de palo” expresa, por ejemplo, “teje, teje el destino” (p.338).

Por otra parte, este tipo de condición de producción de la obra artística es compartida por otros grupos de vanguardia de la época, fuera de lo límites

nacionales. Entre otros, se destaca la escuela de la Bauhaus, fundada en 1919 por Walter Gropius, la cual estipula una enseñanza absolutamente práctica, manual, en talleres dedicados a la producción, unida a una sólida instrucción de las leyes del diseño. Uno de sus fines principales consiste en demostrar la posibilidad de construir un lenguaje común entre el arte y la técnica. En esta escuela ejercen actividades didácticas muchos artistas de vanguardia como Paul Klee o Kandinsky. También la música aleatoria se compone en espacios que funcionan como banco de prueba y como condición de excentricidad.

16 De acuerdo con Philippe Hamon (1996: 46), el discurso serio puede caracterizarse, en oposición al discurso irónico como aquel que

1) se encuentra del lado de lo pesado, de la ponderación, de lo grave y lo profundo, y cree en la adecuación de las palabras a las cosas, vale decir, cree en la pertinencia. Promueve un discurso realista; supone un pacto de fe que tiene por objeto lo real y un lugar de encuentro de reglas y valores vinculados con ellas (reglas del cuerpo, de la gramática, de la vida en sociedad, de la práctica y la técnica, reglas en las que hay fijación de jerarquías, y de recompensas y sanciones);

2) es autoritario y autorizado (se encuentra siempre del lado del poder), tiene hastío de la polisemia y deseo de un discurso monológico, por ejemplo el jurídico, el religioso, el político y científico, en esencia, discursos autoritarios, universales y totalitarios;

3) su propio discurso es asumido por el emisor en tanto la firma identifica la fuente.

17 En el cuento “Carta tal vez de más” utiliza el mismo procedimiento parodiando las acepciones de la palabra “cultura” y en “Sobre causas de títeres” hace lo propio con el pronombre “él”.

18 Un enunciado irónico no siempre supone una simple relación inadecuada y directamente invertida. De acuerdo con Hamon (1996: 56), las citas indirectas, los ecos de una fraseología o un discurso anterior forman parte también de la lógica de la ironía.

19 “El extranjero, junto a otros “marginales” como los vagabundos, los bárbaros, los nómades, los flâneurs (viajeros y mirones), los locos o niños conforman los personajes privilegiados de la ironía. Son los “otros” que se encuentran siempre en una situación inadecuada, que se ríen de lo que no deberían y que no se ríen de lo que sí deberían, son los excluidos de la situación comunicativa por incompetencia, todos personajes antagónicos a los autóctonos, burgueses, enraizados que pautan los sistemas de valores de una sociedad (Hanion, 1996: 70)

20 La película “Ensayo de un crimen...” dirigida por Luis Buñuel, con guión de Rodolfo Usigli y producción de Alfonso Patiño Gómez, aparece en 1955. La distancia temporal que la separa de la publicación de “Un crimen provisional” (1926) de Arqueles Vela no es estrecha pero las semejanzas en el argumento son asombrosas. No cuento con los datos necesarios acerca de un posible acercamiento del director de cine con la narrativa estridentista, pero cabe resaltar que la película pertenece a la etapa en que Luis Buñuel reside en México, lo cual nos permite arriesgar que el español debe haber entrado en contacto con esta literatura de vanguardia.

Brevemente, podemos decir que ambas manifestaciones (la novela y la película) cuentan con un personaje principal de condición social alta, un tanto psicótico, que ensaya crímenes: el de la novela simula asesinatos de mujeres; el de la película ensaya “en su mente” muertes, en su mayoría de mujeres, que finalmente ocurren aunque él no intervenga. En ambas, aparecen muñecas como blanco de alguno de sus crímenes. Los protagonistas de una y otra obra se declaran culpables de algo que “en realidad” no cometieron.

Lo que se relata en ambos casos es la escenificación de un hecho que desde el título se nos presenta como “provisional” o “ensayo”, como hipotético, con personajes enmascarados que simulan “con verdadero gesto teatral” poses, frases, muertes. Se narra así la posibilidad de concreción de algo imaginado. La novela y la película entroncarían entonces con el tópico barroco calderoniano -recuperado por las vanguardias- que declara sueño a nuestra vida; aún más, con el tópico shakesperiano -y más tarde borgiano desarrollado en esa obra

magistral que es “Las ruinas circulares”- que sentencia que “estamos hechos de la materia de los sueños”, lo cual nos convierte a nosotros mismos en sueño.

21 Jean Starobinski es uno de los autores que plantea una tradición que retoma esta figurática extendiéndola hasta Picasso en pintura y Rilke en literatura. Sigo, en este sentido, la línea formulada por este autor. (En *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1970). Paris: Flammarion.)

22 Enrique Foffani se dedica en el trabajo “*Trilce* en la línea mortal del equilibrio. La figura del poeta como clown trapecista” (inédito) a indagar en la construcción textual de la imagen que César Vallejo crea de sí mismo. Postula así que a partir del circo y de la imagen de vacío el peruano busca representar, en *Trilce* especialmente, esa configuración, esa imagen del poeta no entendida como correlato autoral sino como transposición imaginaria. Vallejo, lector de Baudelaire, de Gautier, de Banville, representa -a través de la caída, la altura y el fondo- no sólo una imagen hiperbólica y deformante de la figura de poeta, sino también una escritura de los límites en la dura experiencia del escritor latinoamericano.

23 Cfr. Mignolo Walter (1989). “La figura del poeta en la lírica de vanguardia” en *Revista Iberoamericana*, 118-119: 131-148 y Muschietti, Delfina (1988). “El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia” en *Filología*, XXIII: 1, p. 127.

24 Manejo la edición publicada en *Obras* (1953). México: Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas).

25 Manejo la edición de *Ulises*, 1928 que lleva al final la anotación “marzo, abril de 1926, en *El Chico*”. Los números entre paréntesis corresponden a las páginas de esta primera edición.

26 Para los lectores, el cruce con la teoría del esperpento de Valle Inclán es inevitable. Las coincidencias entre el arquetipo del esperpento que aparece en *Los cuernos de Don Friolera* y el fantoche que dibuja Owen en *Novela como nube* son evidentes. Se destacan en ambos textos protagonistas antihéroes frente a una tradición clásica de arquetipos heroicos; manipulados, más que deformados, que se dejan manejar como un títere; monigotes sin idealidad, sin coraje que gesticulan con torpeza en las situaciones más trágicas y que producen un

desajuste entre los modelos heroicos y los contemporáneos. Tanto Friolera como Ernesto se entregan a su papel y se observa el contraste - entre la perspectiva de un personaje en su papel de héroe calderoniano y la condición de títere manipulado. Realidad y apariencia, ser y parecer, héroe clásico y fantoche aparecen juntos en una contradicción indisoluble.

27 Según la mitología griega, Ixión comete un crimen al precipitar traidoramente en un foso a su suegro, el padre de Día, luego de haberle hecho promesas con el fin de que éste le otorgase la mano de su hija. Se lo declara culpable y nadie más que Zeus acepta purificarlo, librándolo así de la locura de que había sido presa después de su delito. Sin embargo, Ixión se mostró en extremo desagradecido con Zeus; se enamoró de Hera y trató de violentarla. Zeus formó una nube semejante a la diosa; Ixión se unió a este fantasma y engendró con él un hijo, Centauro. Ante este nuevo sacrilegio, Zeus decidió castigar a Ixión: lo ató a una rueda encendida que giraba sin cesar y lo lanzó por los aires. Y como, al purificarlo, Zeus le había dado a probar la ambrosía que confiere la inmortalidad, Ixión ha de sufrir ese castigo eternamente. A menudo, el castigo de Ixión se ubica en los Infiernos, en el Tártaro, al lado de los grandes criminales.

28 En "The crisis of language" en Malcolm Bradbury and James Me Fartane (1976). *Modernism. A guide to european literature: 1890-1930*. Middlesex, England: Penguin Books, p. 330-331. Reproduzco el fragmento del original: "This raises the crucial problem: if there really is a polar opposition between the needs of the creative spirit and the values which have been institutionalized by mass industrial society, under what circumstances is it possible to break out of the prison and write poetry at all? How, in Yeat's words, can the arts overcome "the slow dying of men's heart-string again, without becoming the garment of religion as in old time's"? Paradoxically, many of the major Modernist poets produced their poetry out of a marginal situation in which their sensibilities, nurtured on the still credible forms and symbols of a disappearing order, had come into headlong conflict with the antipathetic institutions of the rising industrial city [...] Thus many Modernist poets become 'acrobats', 'tightrope

walkers', 'dancers', required to maintain a precarious balance on the edge of a crumbling cliff.

Not surprisingly, the temptation is to turn one's back on the abyss, to refuse the threat of nothingness in order to return to the security of the milieu, the institutions, the mythology or the idiom of some pre-industrial order."

29 Me refiero aquí al concepto hegeliano de "conciencia desdichada o desgarrada". Dos libros resultan interesantes con respecto a la aplicación del término a la literatura hispanoamericana contemporánea: el de Fernando Ainsa (1977) *Los buscadores de la Utopía. La significación novelesca del espacio latinoamericano*. Caracas: Monte Ávila, y el de Paul Verdeoye (1979). *Antología de la narrativa hispanoamericana 1940-1970*. 2 tomos. Madrid: Gredos.

30 Acerca del fracaso de la religión para resolver el desgarramiento del alma en la modernidad véanse los ensayos de Miguel de Unamuno *Del sentimiento trágico de la vida* (1912 1º ed), y *La agonía del cristianismo* (1930 1º ed. española), que echan luz a la problemática.

#### Bibliografía citada

##### ***Textos primarios:***

HERNÁNDEZ, Efrén. 1965. *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica  
Letras Mexicanas.

OWEN, Gilberto 1928. *Novela como nube*. México. Ediciones Ulises.

VELA, Arqueles 1926. *Un crimen provisional*. México: Ed. Jalapa.

VILLARRUTIA, Xavier 1953. *Dama de corazones*, en *Obras*. México: Fondo de  
Cultura Económica Letras Mexicanas, p. 571-596.

##### ***Textos de consulta***

ADORNO, Theodor. (1988). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.

BACHERLARD, Gastón. (1983). *La poética del espacio*. México: Fondo de  
Cultura Económica Letras Mexicanas.

- BERGSON, Henri. (1939, 1° ed. 1899). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.
- BERMAN, Marshall. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.
- BRAVO, Víctor. (1987). *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila.
- \_\_\_\_\_. (1997). *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Monte Ávila.
- BRADBURY, Malcolm and James Mc Farlane. 1976. *Modernism. A guide to european literature: 1890-1930*. Middlesex, England: Penguin Books.
- CAMARERO, Antonio. enero-dic. (1981). "Sobre la modalidad y función de lo cómico en la literatura" en *Cuadernos del Sur*, nro. 14, Bahía Blanca, p. 157-172.
- CASTRO LEAL, Antonio. (1953). *La poesía mexicana moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 310-312.
- FOFFANI Enrique. "Trilce en la línea mortal del equilibrio. La figura del poeta como clown trapeceista" (inédito)
- HAMON, Philippe. (1996). *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. París: Hachette.
- HUTCHEON, Linda. abril de 1981. "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática" en *Poétique*, nro. 48, París.
- LEAL Luis. (1956). *Breve historia del cuento hispanoamericano*. México: FCE.
- \_\_\_\_\_. (1971). *Historia del cuento hispanoamericano*. México: Ediciones de Andrea.
- MC HALE, Brian. (1987). *Postmodernist Fiction*. Great Britain: University Press, Cainbridge, part Three.
- MILLÁN, María del Carmen. (1977). *Antología de cuentos mexicanos*. México: Nueva Imagen, p.79-86.
- MIGNOLO Walter. (1989). "La figura del poeta en la lírica de vanguardia" en *Revista Iberoamericana*, 118-119: 131-148.
- MINELLI, María Alejandrai, "El baúl de la vanguardia", trabajo monográfico presentado en el informe final del proyecto de investigación "Las vanguardias literarias en América Latina" que dirigieron el Dr. David

- Lagmanovich y la Dra. Laura Pollastri, Facultad de Humanidades, UNCo, entre los años 1993 y 1996.
- MUSCHIETTI, Delfina. (1988). "El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia" en *Filología*, XXIII: 1, p. 127.
- PATÁN, Federico Ed. (1992). *Perfiles. Ensayos sobre literatura mexicana reciente*. University of Colorado: Society of Spanish and Spanish American Studies, 49-50.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo. (1982). *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel: 1926-1934*. Durham: Duke University Press.
- RAMA, Ángel. "La familia latinoamericana de Julio Garmendia", *El Nacional*. Caracas, julio de 1978: 77-82.
- STAROBINSKI, Jean. (1970). *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris: Flammarion.