

EL RUMOR

DEL HUMOR



JORNADAS DE INVESTIGACIÓN:
INNOVACIÓN, RUPTURAS Y TRANSFORMACIONES
EN LA CULTURA HUMORÍSTICA ARGENTINA

Ana B. Flores
(Coordinadora)

El rumor del humor: Jornadas de Investigación: innovación, rupturas y transformaciones en la cultura humorística argentina / Ana Beatriz Flores ... [et al.] ; coordinación general de Ana Beatriz Flores. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2017.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1339-8

1. Humor. 2. Cultura. 3. Arte Latinoamericano. I. Flores, Ana Beatriz II. Flores, Ana Beatriz, coord.

CDD 306.47



EL RUMOR DEL HUMOR: JORNADAS DE INVESTIGACIÓN: INNOVACIÓN,
RUPTURAS Y TRANSFORMACIONES EN LA CULTURA HUMORÍSTICA
ARGENTINA está distribuido bajo una Licencia Creative Commons
AtribuciónNoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Concepciones de literatura en la escritura de Rodrigo Fresán. Una lectura de la parodia en el “Descenso a los cielos (Un exorcismo)” de *Vidas de santos*

Dana Botti*
danabotti@gmail.com

Resumen

La escritura de Rodrigo Fresán, en sus diferentes manifestaciones (textos literarios, ensayos críticos, etc.), explicita una reflexión sobre la diferenciación entre lo que es literario y lo que no lo es. En este trabajo, pretendemos leer ese cuestionamiento en el relato “El descenso a los cielos (un exorcismo)” de su libro *Vidas de santos*. Creemos que en este texto la concepción de lo literario se construye de manera humorística. Tomando como base los aportes de Ana B. Flores sobre las políticas del humor, consideramos que la pregunta sobre lo literario en estos textos es respondida con otra pregunta que recoge en sí las ideas de aura propuesta por Walter Benjamin y la de géneros de la cultura industrial, entre otras. Así, la literatura no encuentra aquí una definición específica, sino una apertura. A la vez que la afirma, la carga de misterio y de la inaccesibilidad de lo literario, cuestiona estas características y construye a este último desde una mirada irónica y cínica. De esta manera, y a diferencia de otros textos del autor en los que la perspectiva se cierra en una opinión, el humor permite abrir caminos de pensamiento y cuestionamientos sobre el arte literario como abstracción.

Palabras clave: Literatura –Parodia – Aura – Narrativa argentina – Rodrigo Fresán

* Licenciada en Letras, Profesora Responsable de Literaturas Europeas, Instituto de Formación Docente Continua de Villa Mercedes, San Luis.

Uno

Vidas de santos.

Ya desde el título, se plantea una línea de lectura en la que nos interesa detenernos: la del discurso religioso. Si los santos, para la cosmovisión judeocristiana, pertenecen a la esfera de lo sagrado, cabe preguntarnos, entonces, qué es “lo sagrado” en la escritura de Fresán. Si pensamos en otros textos (textos críticos, sus prólogos a las novelas de la colección *Roja y Negra* que dirige, entrevistas¹), la inquietud sobre lo que es literario y lo que no parece impregnarlo todo. Desde nuestra lectura, creemos que en su pensamiento la literatura es justamente eso, lo sagrado, lo presente en todos lados. De esta manera, es posible que lo sagrado migrara en esta proposición que sirve de título al libro desde los santos hacia sus vidas. La escritura de sus vidas. ¿La escritura?

Tal vez sea inevitable en este devenir de pensamiento recuperar la idea de *aura* de Walter Benjamin:

El modo original de la inserción de la obra de arte en el contexto de tradición encontró su expresión en el culto. Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos, al servicio, primero, de un ritual mágico y, luego, de uno religioso. Ahora bien, es de una importancia decisiva que este modo de existencia aurático de la obra de arte no se separe totalmente de su función ritual.

La definición de aura como “la manifestación irrepetible de una lejanía, por cercana que ésta pueda estar” no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra de arte en categorías de percepción espacio-temporales. Lejanía es lo contrario de cercanía. Lo esencialmente lejano es lo inaccesible. De hecho, la inaccesibilidad es una cualidad fundamental de la imagen cultural. Por su naturaleza es “lejanía, por cercana que pueda estar”. La cercanía, a la que se le puede sacar su materia, no perjudica a la lejanía, a la cual preserva después de su aparición (Benjamin, 2009: 94).

¹ En una entrevista para *Infobae*, afirma irónicamente “le rezo al Dios de la Literatura” (Fresán en Boullosa, 2014).

De esta explicación de Benjamin, nos detenemos en algunos detalles que consideramos productivos para pensar este concepto en relación con el análisis del relato de Fresán. Por un lado, el aura de la obra de arte está emparentada directamente con su función ritual mágica y religiosa. Por otro, es la manifestación de una lejanía. De esta manera, materializa algo que es inaccesible. Y, a la vez que lo manifiesta, reafirma su inaccesibilidad, la preserva. En la escritura de Fresán, la literatura es construida como un misterio, una lejanía. Inaccesible, solo puede manifestarse en una materialidad que, aquí, replica esa lejanía en el intento de mostrarla.

Dos

Paralelo al título, en la tapa², se reproduce un fragmento del mural de Andy Warhol *The Last Supper (The Big C)*. En este fragmento, el Jesucristo de “La última cena” de Leonardo Da Vinci y motos Harley Davidson son reproducidos en serie a través de la serigrafía. Consideramos que este paratexto trae aparejados otros indicios para nuestro análisis.

Por un lado, nos detenemos en el carácter “en serie” de las reproducciones. Lo “en serie”³ puede leerse como una demostración del procedimiento de la parodia. La parodia re-produce, replica, repite, un texto otro en un contexto otro, con variaciones que renuevan su lectura.

Ahora bien, nos preguntamos de qué manera lo “en serie” se traslada a la literatura. Pensando en la colección *Roja y Negra*, de novela policial, arriesgamos la hipótesis de que la producción en serie en la literatura coincide con la idea de los géneros de la cultura industrial. Creemos que la postura de Fresán en relación con estos géneros coincide en cierta forma con la del pop art. Hay en Fresán una parodia ambivalente que se burla y, a la vez, homenajea ciertos géneros, por ejemplo, el policial.

Delimitemos, antes que nada, el concepto de parodia. En este trabajo, nos basaremos en los aportes de Linda Hutcheon (1992), para quien:

²Todas las ediciones hasta la última de 2007 reproducen el mismo fragmento del mural.

³Además de la ambivalente (hoy, después de tanta crítica sobre el *pop art*, hasta parece obvia) crítica a la sociedad de consumo y a lo industrial.

La parodia no puede tener como ‘blanco’ más que un texto o convenciones literarias. El origen etimológico de la palabra parodia refuerza esta especificidad textual de género. La raíz *odos* del término griego *parodia*, significa “canto”; de donde estaría implícita en el término una intención que apunta a la forma estética más que a la sociedad. El prefijo *para* tiene dos significados casi contradictorios. Es tal vez por eso que uno de los dos ha sido descuidado por la crítica. A partir del sentido más común – el de *para* como “frente a” o “contra”–, la parodia se define como “contra-canto”, como oposición o contraste entre dos textos. En el significado evocado a fin de poner el acento sobre la intención paródica tradicional a nivel pragmático, a saber, sobre el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante. Ahora bien, en griego, *para* quiere también decir “al lado de”, lo que sugiere más bien un acuerdo, una intimidad y no un contraste. Este significado segundo –y desatendido– del prefijo autoriza, como lo veremos, a la extensión del alcance pragmático de la parodia. (...) Aunque el *ethos* paródico marcado como respetuoso, se parece más a un homenaje que a un ataque: hay siempre esa distancia crítica y esa marca de diferenciación que existe también en el *ethos* marcado como peyorativo (Hutcheon, 1992: 177-182).

De este trabajo, nos interesa recuperar la explicación sobre la etimología del prefijo de la palabra. De esta manera, podemos pensar dos formas de la parodia que consideramos productivas para el análisis de la escritura de Fresán. Desde nuestra lectura, la parodia en *Vidas de santos* funciona a la manera de un juego en el que hay textos contruidos como “contra-canto” y otros a los cuales se homenajea.

Por otro lado, consideramos que otra característica del pop art es el humor. Por lo mismo, creemos oportuno detenernos en la conceptualización de humor propuesta por Ana B. Flores. Desde su lectura de las políticas del humor, lo define como:

una pregunta a la respuesta (...). Si el humor cuestiona las respuestas a la ley, pero no rompe con la ley vigente para instalar otra, ni mucho menos le obedece dócilmente ni cuestiona a fondo su estatuto de ley, se ubicaría en la posición de una política libertaria. Este lugar desde el que se cuestionan los efectos de las respuestas obedientes a la ley, sería un lugar móvil, que produciría determinados grados y tipos de “dislocamientos”. Una consecuencia previsible es que desde esta posición y dinamismo, el humor no establecería programáticas alternativas porque esto haría virar su posición a la de la producción de una nueva ley que cerraría los múltiples itinerarios libertarios (Flores, 2000: 17-18).

En este sentido, creemos que la parodia de los géneros de la cultura industrial en la escritura de Fresán se para sobre una política humorística y, por ende, libertaria. El humor, en este caso, proporciona esa ambivalencia, ese lugar móvil desde el cual la diferenciación entre una parodia homenaje y una burlesca queda obsoleta, de la misma manera que la idea de crítica de la sociedad de consumo lo es desde la construcción del pop art.

Pero esa ambivalencia, ese “lugar móvil”, no solo es la base de la construcción de la parodia de los géneros de la cultura industrial, sino que también es desde donde se construye lo literario como sagrado, como lejanía inaccesible. Lo literario es construido como una lejanía, pero a la vez, la propia concepción de la escritura es mirada desde el humor. Así, la propia concepción de literatura es homenajeada y burlada al mismo tiempo.

Por último, la mezcla en el mural de la imagen del Cristo de Leonardo y las motos Harley Davidson son un gesto que degrada⁴ la imagen religiosa al plano material de las motos, de la misma manera como todo aquello que se relaciona con la religión católica será degradado a lo largo de todo el libro.

Tres

El relato “El descenso a los cielos (Un exorcismo)”.

Notamos, en primer lugar, una inversión de los valores propuestos por la cosmovisión judeocristiana en el título del relato⁵. Desde esa visión de mundo, la ubicación del cielo es arriba del mundo de los hombres y la del infierno es abajo. Además, la frase “el descenso a...” es parte de la oración “Credo” que forma parte del ritual de la misa católica. Aquí se refiere al descenso a los infiernos por parte del Cristo, después de su muerte y antes de su resurrección, para salvar las

⁴ Mijaíl Bajtín define la degradación como “la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (Bajtín, 1994: 24).

⁵ La noción de “relato” debe revisarse en relación con el género en el cual ubicamos este libro. Se puede establecer una discusión sobre si se trata de una recopilación de cuentos o, como insinúa su autor en el epílogo “Estado de gracias” al referirse a la idea origen del texto, una “novela desarticulada” (Fresán, 2007: 391). En este trabajo, no nos detendremos en esa discusión, pero queda asentada.

almas inocentes del infierno. En el caso del relato, quien intenta salvarse del infierno es el narrador/escritor de la biografía de Sebastián Coriolis.

En una etapa más avanzada de la lectura encontraremos que el exorcismo pretende ser el relato mismo. La escritura del relato sería el exorcismo que le permite al narrador despegarse del recuerdo de Sebastián Coriolis. Hay aquí una especie de paradoja: la escritura pareciera fijar la memoria más que lograr el olvido.

Al margen de eso, la práctica de escribir se erige como una especie de ritual mágico. Hay en ella algo de misterio y algo de poder, ambos inexplicables. En este sentido volvemos al concepto de aura como “manifestación de una lejanía”. La relación entre el ritual (la escritura) y el efecto deseado (el olvido, el exorcismo) es inextricable. El ritual manifiesta la lejanía de ese efecto, por eso es mágico. No es casual que el ritual, misterioso y mágico, sea justamente la escritura. Hay un indicio, creemos, de arte poética en esto.

El recorrido por la biografía de Sebastián Coriolis significará, entonces, para el escribiente de esta historia, un exorcismo. Contar la historia implica un ejercicio necesario para poder olvidar. La escritura es entonces un amuleto, un “objeto” mágico. Y el ejercicio del olvido es construido de manera paradójica: la escritura, pensada funcionalmente, fija y da cierta “durabilidad” a la memoria. Desde este lugar, la paradoja puede considerarse un factor que resta seriedad al relato. Una especie de actitud irónica⁶ a partir de la cual se construye esta escritura y que, desde nuestra perspectiva, es un indicio de cierta estructura humorística que adopta el texto. Entonces, nos preguntamos en qué detalles emerge esa estructura. Intentaremos rastrear algunos de esos indicios a lo largo de este trabajo.

⁶“Aristóteles se ocupa de aclarar que la ironía es más elevada que lo bufonesco, porque en ella hay un juego hacia sí mismo, mientras que el bufón se ocupa de los otros. Este elemento, propuesto en la *Ética a Nicómaco*, indica a la ironía como *actitud*, con lo cual ingresamos a la intersubjetividad como concepto descriptivo de las acciones irónicas y por ende, en el problema de la *intención* irónica” (Gómez en Flores, 2009: 128).

Cuatro

Los agentes de policía son dos. Los agentes de policía siempre deben ser dos para que así puedan mantener conversaciones policiales mientras esperan, resignados, a) el fin del enigma, b) el comienzo del espanto, c) nada (Fresán, 2007: 39).

En el tercer párrafo del relato, ingresa el policial como formato, como esquema a partir del cual se escribe. El texto se vuelve sobre sí mismo para explicitarse como parte de esa tradición. Pero sobre todo, hay en este gesto una referencia a los géneros de la cultura industrial en general. Podemos pensar en estos géneros como la forma literaria de la producción en serie.

Sin embargo, cabe preguntarnos si este relato es un policial. En el policial clásico, el protagonista es el detective, el relato recorre el camino de la investigación y el enigma se resuelve a partir de la aplicación del método lógico. En este relato, Sebastián Coriolis es un asesino serial. Pero este no es el móvil del relato ni de la investigación que lleva a cabo el narrador. Como señalábamos antes, el relato es la reconstrucción de la biografía del protagonista con el objetivo de olvidar. Desde casi el principio sabemos que es este el objetivo, pero no sabemos qué es lo que quiere olvidar el narrador. Al final, encontramos de manera difusa que el objeto del olvido es el asesinato de Coriolis en manos del mismo narrador. El exorcismo que busca este narrador/escritor es, más que del “demonio” Coriolis, de sí mismo, de su “culpa”, una especie de expiación.

Entonces, finalmente, el relato sí es la reconstrucción de un crimen, un crimen que hasta el desenlace es un enigma en sí mismo. Hay entonces una condensación de los elementos constitutivos del relato policial clásico, pero están todos presentes en una narración que tiene el foco puesto en la escritura. La escritura, más que el método lógico del policial clásico, es la que posibilita “desanudar” ese enigma, exorcizarlo.

Cinco

No recuerdo —seguramente nunca lo supe— el nombre de aquel que dijo algo acerca de que la simple invención, después de todo, es el principal objetivo del arte más complejo; y que uno de los grandes placeres del artista reside en convertir lo inaceptable en creíble con los ademanes exactos que utiliza un pintor desorejado para construir atardeceres demenciales, con la clínica precisión utilizada por un experto escriba para invocar, convincentemente, la fría miel de ectoplasma con que se viste un espectro. Hacer creer: de eso se trata y de eso se trató y se tratará siempre. En el principio era el Verbo y el Verbo era «creer» (Fresán, 2007: 42).

Pareciera que la búsqueda de la “simple invención” implica un trabajo específico y, en cierto modo, inextricable. Entre los ademanes exactos y los atardeceres demenciales hay un camino de misterio (¿acaso las formas como trabaja Dios?). Más bien, la exactitud de los ademanes es el misterio. Esa exactitud es del orden de lo mágico, la manifestación de una lejanía, en palabras de Benjamin.

La calidad de “experto” del escriba parece pertenecer a otro orden de cosas. El experto es el experimentado, el que sabe porque ha hecho, porque pasó la experiencia. Al parecer, la experiencia del escriba es la práctica de la escritura misma.

En el medio de estos dos, el verbo “creer”. Más específicamente, “hacer creer”. El camino entre la experiencia (la experimentación) de la escritura y el convencimiento de la invocación al espectro se encuentra en la invención calificada irónicamente como “simple”. La relación que establece el lector con el espectro al cual se invoca es del orden de la creencia, no existe una lógica que transitar, sino que, como es un misterio, es una cuestión de fe. Pero esa fe no es un don propio del lector como en el caso de la fe de la religión judeocristiana, sino que es un mérito de la escritura misma. Es la escritura, con sus ademanes perfectos, la que es capaz de hacer creer. Hay allí un don particular e inescrutable, una lejanía.

Hasta aquí, entonces, el relato del espectro como objeto de fe coincide en parte con el discurso religioso. Pero, a diferencia de la fe religiosa, la fe de la literatura es un efecto, la creencia es “hecha”, fabricada por ademanes perfectos creados por un experto. Un experto que puede lograrlo con una precisión clínica. En este cinismo, creemos, se instala la estructura humorística.

En relación a esto, consideramos oportuno recurrir a las palabras de Alejandro Dolina al respecto:

El humor sirve para sentar una ráfaga de cinismo. El cinismo es quizá rastrear el desatino, y en ese sentido me gusta, ya que ventila las demasiadas seguridades del escritor. Aquél que está demasiado seguro, pontificando, y está poniendo en sus personajes frases de una filosofía demasiado expuesta y pétrea hace bien cada tanto en ventilarlas con cinismo (Dolina en Iannuzzi, 2007).

El cinismo es, entonces, el posicionamiento político en un lugar móvil, un lugar de cuestionamiento de la ley, especialmente cuando se trata de una ley (una seguridad) del propio escritor.

El misterio de la exactitud de los ademanes y de la posibilidad de “hacer creer”, esa lejanía, es puesta de manifiesto desde una mirada cínica. Hay a la vez un aval de ese misterio y cierta sorna en la forma de manifestarlo. Como la risa carnalesca⁷, a la vez que se afirma el misterio del procedimiento de la invención, se lo niega a través del cinismo.

Sebastián Coriolis, fría miel de ectoplasma con que se viste un espectro, si estás ahí, hónranos con la infinita gentileza de dar tres golpes sobre una bien sintonizada mesa de cedro (Fresán, 2007: 48).

En este fragmento, encontramos varios de esos detalles que hacen a la estructura humorística. En primer lugar, la puesta en texto del recurso recientemente explicado: la invocación cínica, precisa y convincente de un fantasma. En segundo lugar, la hipérbole en el verbo “honrar” y el adjetivo “infinita” para referirse a la gentileza del espectro. En tercero, la prueba de la presencia del espectro con tres golpes sobre una mesa de cedro “bien sintonizada”. Esta adjetivación puede leerse como una forma de subrayar, a partir de la degradación, el clásico pedido al espectro del género de terror de comprobar su presencia con tres golpes en la mesa desde la cual se lo invoca.

⁷“Esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (Bajtín, 1994: 17).

La “sintonización” de la mesa se remite a su calidad sonora, una cualidad material del objeto que funciona como medio para la conexión con lo espiritual.

Desde nuestra perspectiva, esta invocación se construye como una parodia ambivalente: anteriormente, el narrador/escritor manifiesta el cinismo de esa invocación en un sentido general. Sin embargo, el personaje de Sebastián Coriolis no es construido desde el cinismo. Es precisamente el fantasma que genera en el narrador la escritura del relato. Es una especie de musa.

Seis

A lo largo del relato, hay dos escenarios que se destacan y se vuelven recurrentes: los aeropuertos y los *shopping centers*. Lugares “no-lugares” que se caracterizan por ser escenarios contruidos a la manera de lo que se fabrica en serie, lugares que son más o menos el mismo en cualquier parte del mundo.

En el encuentro de Sebastián Coriolis con Jesucristo (J. C.), se refieren estos dos espacios. Cuando aparece Jesucristo, hay “un perfume de aeropuerto” (Fresán, 2007: 49). El perfume parece ser un elemento constitutivo de las apariciones desde la cosmovisión judeocristiana: cuando aparece la virgen, según el credo popular católico, el ambiente huele a rosas; cuando aparece el diablo o sus secuaces en las películas de terror, hay olor a podrido. El giro en la escritura de Fresán consiste en que el perfume de la aparición de J. C. es un aroma artificial, como lo es también lo fabricado en serie.

Luego, J. C. le dice a Coriolis que el Cielo se parece a un *shopping center* (Fresán, 2007: 51). El espacio sagrado por excelencia para la cosmovisión judeocristiana se construye, en boca del personaje, como un espacio cuyas características se repiten en cualquier lugar del mundo. Además, su función principal es mercantil, es también denominado “paseo de compras” o, siguiendo una traducción más o menos literal del inglés, un “centro de compras”. De la misma manera, la producción en serie tiene una función principalmente mercantil. Entra así el mundo del mercado en el relato.

Sebastián Coriolis es un asesino (también) en serie. Los lugares elegidos para cometer sus asesinatos son *shopping centers*. En estos lugares, en escaleras de emergencias más específicamente, mantiene relaciones sexuales con sus víctimas y, de esta manera, les inocular un virus. Ese virus se dispersa por el mundo gracias a que es comisario de a bordo de una aerolínea y lo hace en los distintos destinos que visita.

Por este motivo, el narrador/escritor afirma que ama los *shopping centers* desde que intuyó “que en alguno de ellos estaba la clave para desarmar a ese Armagedón llamado Sebastián Coriolis” (87).

En su ensayo “La parte inventada”, Fresán afirma: “la práctica de la literatura es, finalmente, la forma más sencilla de no estar en ninguna parte. O de estar en ese lugar que está en todas partes” (Fresán, 2012: 3). Debemos preguntarnos ahora en qué se diferencia ese lugar que está en todas partes de aquellos que, en todas partes, se construyen a imagen y semejanza de uno (o a imagen y semejanza entre sí).

Hemos analizado esta construcción de lo sagrado emparentado con esos espacios indiferenciados, esa especie de no-lugares. Creemos que la diferencia entre esta construcción en el relato y la afirmación en el ensayo radica en el *ethos* irónico sobre el cual se basa la primera. La degradación de lo que se construye como sagrado desde la cosmovisión judeocristiana lo tiñe de ironía.

Desde nuestra lectura, en comparación con lo que leemos en el ensayo, lo sagrado de la religión católica se construye en este relato como un antónimo de la escritura. La práctica de la literatura, en el relato y también en el ensayo, es construida con un halo de misterio, una abstracción, un ideal. Emparentada con lo mágico por su construcción como ritual (exorcismo), la literatura es la manifestación de una lejanía. Pero también es, al mismo tiempo, no lugar y ubicuidad.

Daniel Link, en su artículo “Orbis Tertius (La obra de arte en la época de su reproductibilidad digital)”, propone una idea de la literatura (y del arte en general) a partir del artículo de Benjamin

citado, de la propuesta de Paul Valéry en “La conquête de l’ubiquité”⁸ (1928) y del relato de Jorge Luis Borges “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1941):

la literatura (el arte, en fin) se vuelve, en la época de la reproductibilidad digital, completamente ubicua, como quería Valéry. O, para decirlo como Borges: en este mundo *alternativo* (es decir, *posible*) que es Tlön, el arte no *es*, pero *hay* arte (55).

La definición de literatura que propone Fresán en su ensayo parece conciliar las lecturas de Benjamin y de Link. Si para Benjamin la reproductibilidad es una forma de sustraerse del aura⁹ y para Link es, casi en oposición a eso, la conquista de la ubicuidad deseada por Valéry; para Fresán la lejanía y la ubicuidad, el no lugar y todos los lugares, no está en una reproductibilidad del arte, sino en su práctica. Si la literatura es la manifestación de una lejanía, es porque esa lejanía, eso inaccesible, es la escritura misma, la práctica de escribir literatura.

Siete

Un mensaje de nuestro santo patrono y generoso patrocinador: Magic Pen, la milagrosa lapicera con luz incorporada. Magic Pen, el refugio del escriba insomne. Magic Pen, la espada flamígera para todo aquel que trabaja mientras la ciudad duerme. Magic Pen ilumina la oscuridad de la inocencia y alumbra la inspiración (Fresán, 2007: 56).

Fragmentos como este se intercalan a lo largo de todo el relato, a la manera del espacio publicitario televisivo. Aquí la ironía se construye a partir de la acumulación de características hiperbólicas. Y también de la mano de características pertenecientes a esferas desiguales y

⁸ Citado por Benjamin.

⁹ “La autenticidad no es susceptible de ser reproducida” (Benjamin, 2009:87).

distantes entre sí. Su relación con la magia está explícita en su nombre, pero también se relaciona con lo sagrado de la cosmovisión judeocristiana: es santa y milagrosa. Además, es a la vez un espacio (“refugio”), un arma (“espada flamígera”) y sirve para iluminar.

El neologismo “inocurrencia” aporta otra humorada a la descripción. Una ocurrencia es una idea inesperada. El neologismo es a la vez una ocurrencia y una forma de escenificar la falta de palabras en el texto. El narrador/escritor parece no tener otra palabra para referirse, justamente, a la falta de palabras. Entonces, recurre en un guiño humorístico, a la ocurrencia del neologismo.

Por otro lado, la construcción del fragmento como una parodia del género discursivo publicidad nos lleva de nuevo al mundo de lo mercantil, de la misma manera que los *shopping centers* y la producción en serie. Y de la misma manera que los aeropuertos y los centros comerciales, este objeto mágico se construye desde la ironía.

Desde la ironía, esta escritura construye como antagónicos lo mercantil, lo que se fabrica en serie, de lo que podríamos denominar “sagrado”, algo así como el aura de la literatura. Pero este antagonismo solo podemos afirmarlo apoyándonos en otros textos de Fresán, como es el caso del ensayo citado.

Si bien podemos afirmar que la parodia de la publicidad es puramente burlesca, hemos encontrado en este relato la construcción del policial, por ejemplo, desde una postura más compleja que no podríamos clasificar claramente. Esa complejidad nos invita a pensar en la estructura humorística del relato, entendida como una forma de no sentar bases, sino de ubicarse en un lugar móvil frente a la ley sin imponer una nueva.

Entonces, ese antagonismo, la construcción de una concepción de lo literario de la que nos preguntamos en este trabajo, solo es posible de ser leído en un contexto, en la construcción de una constelación de textos que nos permitan sostener esta respuesta a una ley que es externa al texto y que rige y se infiere en otros textos del mismo autor.

Ocho

Después del beso y antes del final, Sebastián Coriolis miró hacia arriba y le preguntó a alguien: «Elí, Elí, lemá sabactani?». Después me miró y dijo «Nos volveremos a ver en el paraíso», y concluyó con un «Todo está consumado» (Fresán, 2007: 89).

En este fragmento, los parlamentos de Sebastián Coriolis son citas de parlamentos de Cristo en el relato bíblico de su muerte en los cuatro evangelios canónicos. Pero tanto el beso como cada parlamento son partes de distintos momentos del relato que el catolicismo denomina la Pasión de Cristo.

El beso que le da el narrador, antes de matarlo, parodia el beso de Judas antes de traicionar a Cristo, es decir, antes de delatarlo para que sea apresado. «Elí, Elí, lemá sabactani?» es el parlamento en hebreo con el cual Cristo se dirige a dios (Elí es una forma cariñosa de decir “padre”) antes de morir. «Nos volveremos a ver en el paraíso» es una promesa a uno de los ladrones crucificados a su lado. Y «Todo está consumado» es la afirmación luego de beber vinagre y de que se cumpla, así, la última profecía antes de su muerte.

Podemos considerar que la operación de condensación de esas cuatro escenas bíblicas en un fragmento breve del relato funciona como otro recurso del humor. Recurso que aquí va de la mano de la degradación a la que nos venimos refiriendo a lo largo del trabajo. Sin embargo, si bien la degradación opera banalizando lo abstracto del relato bíblico, en este caso, creemos que también hay una degradación en la aglomeración de parlamentos. Estas frases, al condensarse en la brevedad del fragmento, logran un efecto de banalidad que tiene como resultado el humor.

Nueve

“En otra versión del mismo final” (Fresán, 2007: 89).

Con esta frase, el narrador encabeza el relato de otro final en el cual él no asesina a Sebastián Coriolis. Nuevamente, de la misma manera que antes expuso la invocación al fantasma, pone en

escena la escritura misma. Esta otra versión vuelve a la escena del principio del relato. Sebastián Coriolis, luego de recibir a los policías que llegan alertados por los vecinos sobre el olor a podrido que sale del lugar, salta por la ventana de su piso y se estrella contra el pavimento.

Por un lado, el relato se vuelve sobre sí mismo y explicita así una especie de contradicción. ¿Era Sebastián Coriolis un asesino en serie que descuartizaba a sus víctimas y dejaba sus partes pudriéndose en su departamento o los mataba inoculándoles el mal de Coriolis en *shopping centers* de distintas ciudades del mundo? Solo en la escritura literaria las dos alternativas conviven y son posibles. En ese sentido, esta escritura es políticamente humorística: es una apertura a “múltiples itinerarios”, una opción libertaria que no acepta la ley ni inventa una nueva (Flores, 2000: 18).

Por el otro, esta es “otra” versión del “mismo” final. En ambas versiones, Coriolis es un asesino en serie y termina muerto. Los relatos contradictorios en el mismo relato son versiones, pero el relato es el mismo. Los detalles dentro de esa estructura prediseñada del policial parecen ser secundarios. Sin embargo, en ellos se juega la escritura. La magia que permite convivir términos aparentemente paradójicos.

La estructura prediseñada del policial, lo que se produce en serie, se construye, podríamos pensar, a la manera de una lejanía, una estructura abstracta que se manifiesta en la escritura. Y el aura de la escritura, de la obra de arte, manifiesta esa lejanía. Eso que es misterioso, fruto de la inspiración de un fantasma o de la magia de una lapicera, se vuelve más o menos palpable, se muestra, en la escritura literaria.

Pero también, podemos pensar la construcción de la estructura propia de los géneros de la cultura industrial desde una actitud irónica. Actitud ambigua y, así, análoga a la del arte pop. Si esta escritura puede desglosar alguno de los procedimientos del policial como estructura, la construye entonces como una forma literaria producida en serie. Y paralelamente, la concibe como una lejanía, como lo inaccesible. De esta manera, no establece una ley en relación con los géneros de la cultura industrial, sino que se refiere a ella (como en el caso del primer fragmento citado) en un gesto que permite desandarla y a la vez reconstruirla en el relato.

Con respecto a esto, nos detenemos en palabras de Fresán en una entrevista para la revista *Pliego suelto*:

Si yo no dirigiera la colección Roja y Negra, te diría que el 85 por ciento de los libros que leo para Roja y Negra los leería igual, aunque no hubiera ninguna obligación editorial detrás. Es un género que me gusta mucho, que siempre he leído. En realidad, que me encargaran dirigir Roja y Negra es como un premio porque me ha quitado “la culpa” de leer un montón de libros policiales, supuestamente no serios o no profundos o no clásicos. Ahora tengo una razón responsable y justificada para leer esos libros que me encantan.

Siempre digo que un escritor serio aprende mucho de los libros policiales o los de terror o de los buenos *best sellers* (que cada vez son menos). Yo creo que con este tipo de libros aprendes mucho en cuanto a estructura espacio-tempo-dramática, a completar personajes, a manejar el diálogo. Depende cómo la uses es una información que vas metiendo en tu disco duro, es como ir actualizando un programa (Fresán en Paredes, 2014).

En esta respuesta, el autor pone sobre el tapete esa ley para la cual géneros como el policial, el de terror o los *best sellers* son “no serios o no profundos o no clásicos”. En la presuposición de que su lectura genera cierta culpa también hay un rasgo denostativo. Es a esa ley también a la que se opone la escritura de Fresán, la creencia de que la “buena literatura” o la “literatura seria” (si recuperamos su caracterización del escritor) se producen al margen de estos géneros.

Diez

La estructura humorística tiñe políticamente los textos, los coloca frente a la ley, en oposición a ella, señalando aquellos lugares donde lo establecido es débil y pierde su estabilidad. Justamente por tratarse de una postura política, la estructura humorística se relaciona directamente con el nivel pragmático de los textos. Con esto debemos subrayar que un texto estructuralmente humorístico no es un texto que presenta fragmentos humorísticos o chistes esporádicos, sino que se trata, como dijimos, de un posicionamiento ideológico. Así, diferenciar entre un texto con humor y uno

estructuralmente humorístico se vuelve una tarea ardua, una especie de caminata en la cuerda floja.

Sin embargo, creemos que hay detalles en el texto en los cuales emerge esa política y que, por tratarse de una lectura ideológica y, por lo mismo, pragmática, se vuelve imperioso identificar y construir un contexto que permita sustentar la interpretación de esa estructura y complementar el análisis. En este trabajo, analizamos esa estructura enfocándonos en el lugar móvil en el que se ubica la política humorística. Ese lugar móvil, la opción libertaria ante la ley, es identificado en este trabajo en zonas que se construyen como ambivalentes.

En relación con los géneros de la cultura industrial, esa ambivalencia se encuentra en el juego entre las parodias de tipo burla y homenaje. En este relato, a la vez que se ironiza sobre la producción en serie, el género policial, una especie de producción en serie literaria, es construido de manera más compleja. Se exponen ciertas reglas como opciones de una receta y, a la vez, se lo considera una lejanía, inaccesible.

En relación con la concepción de lo sagrado, todo aquello que se relaciona con lo religioso (sagrado desde la cosmovisión judeocristiana) es degradado al plano material, es construido desde la burla. Sin embargo, como decíamos al principio, esa cualidad no queda en el vacío, no es degradada en sí, sino que se traslada hacia la práctica de la escritura. La literatura es la manifestación de una lejanía, porque su práctica es una forma de estar en un lugar que es todos a la vez. Pero este relato no traslada esa característica a lo literario de manera directa y certera, sino que lo hace desde el cinismo. La escritura sobre la escritura en *Vidas de santos* no intenta definir lo literario de manera conclusiva (actitud opuesta a la seriedad del ensayo y la entrevista citados), sino que, a la vez que afirma el aura literaria, la niega con cinismo.

De esta manera, la literatura, definida y referida en el discurso de Fresán en sus distintas formas, es construida humorísticamente en este texto. Es justamente en la escritura literaria donde cualquier concepción del autor se abre y se vuelve libertaria. Abandona cualquier atisbo de prescripción e invita a abrir caminos en el pensamiento.

Bibliografía

Bajtín, Mijaíl (1994) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza, Buenos Aires.

Benjamin, Walter (2009) “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” en *Estética y política*. Las Cuarenta, Buenos Aires.

Boullosa, Cecilia (2014) “Sigo esperando la gran novela twitter” [On line]. Disponible en: <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/35332#more-35332> (consultado el 28-10-2015).

Fresán, Rodrigo (2007) *Vidas de santos*. Debolsillo, Buenos Aires.

Flores, Ana B. (2000) *Políticas del humor*. Ferreyra Editor, Córdoba.

Flores, Ana B. [dirección y coordinación] (2009) *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*, Ferreyra Editor, Córdoba.

Hutcheon, Linda (1992) “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” en *De la ironía a lo grotesco*. Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Iannuzzi, Belén (2007) “Alejandro Dolina: ‘Yo quisiera no morirme, pero bueno’”. [On line]. Disponible en: <http://www.infobae.com/notas/nota.php?Idx=322049&IdxSeccion=0> (consultado el 28-05-2013).

Link, Daniel (2005) *Clases. Literatura y disidencia*. Norma, Buenos Aires.

Paredes, Ricardo Iván (2014) “Rodrigo Fresán: “Un escritor serio aprende mucho de los libros policiales, de terror o de los buenos *best sellers*””. Revista *Pliego Suelto. Revista de literatura y alrededores*. [On line]. Disponible en: <http://www.pliegosuelto.com/?p=11451> (consultado el 10-03-2016).