

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
Escuela de Lengua y Literatura**

Trabajo previo a obtener el título de Licenciado en Comunicación con mención en
Comunicación y Literatura

**El motivo del doble: su relación con lo grotesco en *La doble y única mujer* de Pablo
Palacio y *El jorobadito* de Roberto Arlt.**

René Mauricio Gordillo Vinueza

Director: Dra. Myriam Merchán Barros (c)

Quito, octubre, 2018

**Al ruido de estos años,
que también llegó como un susurro.
Y a mis padres, ; a quién más, sino a ellos !**

Contenido

Introducción	5
Capítulo 1	
1 El doble y lo grotesco	25
1.1 El distanciamiento del mundo: lo grotesco y lo fantástico.....	25
1.2 Lo grotesco en el motivo del doble.....	34
1.3 El cuerpo grotesco y su transgresión.....	40
1.4 El deseo mimético y su relación con el doble.....	45
1.5 La identidad y el deseo mimético.....	49
Capítulo 2	
2. Palacio, la unicidad fallida	52
2.1 Mediación externa en <i>La doble y única mujer</i>	52
2.2 Mediación interna en <i>La doble y única mujer</i>	62
2.3 Construcción del doble: unicidad, identidad y cuerpo.....	69
2.4 La violencia y el deseo.....	74
2.5 Lo extraño en lo real: lo siniestro en Palacio.....	78
2.6 Construcción de lo grotesco: personajes y espacios.....	83
Capítulo 3	
3. Arlt, la risa liberadora	89
3.1 Mediación interna en <i>El jorobadito</i>	89
3.2 Configuración del doble y la identidad.....	96
3.3 El mal en el Jorobadito.....	104

3.4 El cuerpo grotesco.....	110
3.5 Lo grotesco teatral en Arlt.....	114
4. Conclusiones.....	120
Bibliografía.....	126

Introducción

Pablo Palacio y Roberto Arlt son autores que comparten varias características en común, a pesar de estar a miles de kilómetros de distancia son bastante cercanos. La colección de cuentos del escritor ecuatoriano, Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés*, publicada en 1927, y la del argentino, Arlt, *El jorobadito*, en 1933, se alimentan de similares fuentes: el realismo en sus narraciones, la marginalidad de sus personajes, su sentido irónico e incluso su militancia política. La crítica ha considerado a estos dos escritores parte de la vanguardia en sus países de origen; sus textos abordan aspectos de la condición humana del desdichado, del personaje oculto que incomoda los sentidos y la moralidad burguesa, que en las décadas del veinte y treinta eran una elite bien posicionada. Bajo estas características sucintas, las narrativas de Palacio y Arlt encuentran un asidero común en la transgresión que presentan tanto sus personajes, estilo y temática; esta transgresión se puede abordar desde muchas aristas, una de ellas es el motivo del doble, otra es lo grotesco. Ambas están relacionadas pues se construyen entre sí, lo grotesco dinamiza el motivo del doble. Esta disertación tiene como objetivo analizar estas dos temáticas en dos cuentos: *La doble y única mujer* de Pablo Palacio y *El Jorobadito* de Roberto Arlt.

Las razones por las cuales se ha escogido analizar estas obras de dos importantes escritores en este trabajo de disertación son su cercanía en relación con su vida, inclinaciones políticas y con mayor énfasis, sus particulares estilos literario. En las primeras décadas del siglo XX, América Latina está en procesos de una búsqueda de identidad nacional y también de un sistema político y económico propios. Lugones, en Argentina, rescata al *Martín Fierro* de Hernández, con el afán de apuntalar la identidad nacional. En su libro *El Payador* publicado en 1916, en el prólogo que escribió el mismo Lugones afirma:

El objeto de este libro es, pues, definir bajo el mencionado aspecto la poesía épica, demostrar que nuestro Martín Fierro pertenece a ella, estudiarlo como tal, determinar simultáneamente, por la naturaleza de sus elementos, la formación de la raza, y con ello formular, por último, el secreto de su destino. (Lugones, s/f, p.18).

Formular el secreto de su destino dice Lugones. Solo que ese destino en América Latina está mediado por constantes cambios, y las vanguardias latinoamericanas son el mejor ejemplo para ilustrar aquellos procesos. Arlt y Palacio son dos escritores nacidos a principios del siglo XX. Arlt nace el 26 de abril de 1920. Como lo señala la investigadora Silvia Saítta (2000), Arlt es hijo de inmigrantes europeos, su padre Carlos Arlt había nacido en la provincia prusiana de Posen y su madre Catalina Iobstrabitzer era de Trieste.

Con su padre, el escritor argentino tenía una pésima relación. Su niñez transcurrió como la de un niño normal en el barrio de Flores en Buenos Aires. Arlt cuenta en la sección Autobiografías Humorísticas de la revista *Don Goyo* en 1926, que cuando era niño, a los ocho años, escribe su primer cuento y se lo vende por cinco pesos a un vecino de Flores, barrio en el que residía. Esta anécdota da cuenta de la relación que Arlt va a llevar con la literatura. Piglia (s/f) en el artículo titulado *Arlt, una crítica de la economía literaria* dice que para Arlt la escritura es hacerse cargo de cierta ganancia, que el escritor debe ser reconocido en el mercado mediante las leyes de oferta y demanda. La moral burguesa que reinaba en aquel tiempo consideraba que la literatura estaba ligada al ocio, por tanto, era un bien que no tenía precio y que estaba difundida en una determinada clase, que dado su opulento estilo de vida podía distribuir el material literario desinteresadamente. En ese sentido, Arlt impone sus propias condiciones de escritura, lo hace desde la remuneración, el escritor no como inspirado por las musas del Olimpo, sino por las musas de la necesidad. En el prólogo de *Los Lanzallamas* se lee:

(...) Orgullosamente afirmo que escribir, para mí, constituye un lujo. No dispongo, como otros escritores, de rentas, tiempo o sedantes empleos nacionales. Ganarse la vida escribiendo es

penoso y rudo. Máxime si cuando se trabaja se piensa que existe gente a quien la preocupación de buscarse distracciones les produce *surmenage*.

Pasando a otra cosa: se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de su familia. (Arlt, 1972, p. 5)

La escritura como un lujo solo puede hablar de un personaje que mira en ella algo de lo que hay que aprovecharse, algo de cierta forma exclusivo, que hasta la fecha venía siendo posesión de un campo privilegiado de la burguesía, que inevitablemente estaba también ligada al poder, en ese sentido Arlt es un transgresor, por eso escribe de forma apremiante, casi bajo presión, en muchos de los casos al final de sus libros se anuncia la fecha del siguiente. Arlt escribe para ganarse la vida en los diarios, la vida misma depende de aquella acción.

De todo esto se desprende en primera instancia ya una actitud vanguardista y una relación de diferencia ante la literatura con respecto a los otros escritores contemporáneos a Arlt, en especial con los del grupo de Flores¹. En el escritor argentino hay dos clases de escritura, una periodística y otra literaria. En ambas hay una necesidad cierta por comunicar. Su trabajo de periodista se impone al de escritor, quitándole tiempo para la ficción. Aún así ambas ocupaciones constituyen caras de una misma moneda y se articulan de forma que la ficción encuentra en lo periodístico un lugar para nutrirse de hechos, personajes y lugares. Su primer empleo en el mundo periodístico, según Saítta (2008), lo consigue en la revista *Don*

¹ Según Sylvia Saítta (2000), en la década del treinta hay dos facciones literarias bien definidas en Argentina: el grupo de Boedo, caracterizado por su temática realista social y por el afán de vincularse a las clases sociales populares. Se diferencia del de Flores que otorga importancia a las innovaciones vanguardistas, los de Flores también fueron llamados esteticistas por su apoyo a las corrientes artísticas de la época como el surrealismo y el ultraísmo. De los primeros era bien sabido que publicaban en la revista *Claridad*, de los segundos, en *Proa*. De Arlt se sabe que publicaba en ambas revistas, por lo cual es difícil asignarle un espacio literario fijo.

*Goyo*², bajo la dirección de su amigo Nalé Roxlo. Arlt entrega una nota quincenal desde enero de 1926, hasta febrero de 1927.

Arlt recorre las periferias y sus habitantes, pues consigue un trabajo de redactor en el diario *Crítica* hasta 1927. En aquel diario está encargado de la página de policiales. Ragendorfer, (1997) citado en Saïtta (2008), cuenta cómo Arlt conoce a Noe Trauman, polaco y llegado a Buenos Aires en 1906, quien lideró la Sociedad de Socorros Mutuos *Varsovia* que termina siendo una red de trata de blancas. Arlt conversa con Truman, el mafioso polaco le cuenta largas historias de su vida y de esa experiencia se prefigura el personaje de Haffner, el rufián melancólico de *Los Siete Locos*. Es así como Arlt escribe desde la experiencia que le otorga el recorrido por la ciudad en bares, prostíbulos, comisarías de policía, etc, para luego expresarlo en su literatura.

Uno de los primeros textos del escritor argentino es *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* publicado en 1920. En este texto, según Beatriz Sarlo (2007), ya se prefigura la narrativa arltiana, pues el autor construye a sus personajes como herederos de un cierto saber “el saber de los pobres”³, una sabiduría que circula desde la marginalidad y tiene como centro lo técnico (saber hacer) ante lo teórico de una cultura oficial dominante, es decir el canon: “Se dibuja así un sistema de relaciones marginales con la cultura: Arlt busca en lugares por donde no pasarán otros escritores, encuentra materiales de segunda mano, ediciones baratas, traducciones”(Sarlo, 2007, p. 216.). Lo técnico y tecnológico es una nueva forma de apreciar el mundo, el nuevo saber al que el pobre podía tener acceso a partir

² Nalé Roxlo era director de la revista *Don Goyo*. La revista perteneció a la Empresa Editorial Hayness, del inglés Alberto Hayness. Arlt escribió veintidós notas para la revista con un marcado estilo autobiográfico, sin duda es un antecedente de las posteriores Aguafuertes Porteñas que se publicaban en el diario *El Mundo* también de propiedad de la editorial Hayness. (Saïtta, 2008)

³ Muchos de los personajes de Arlt se nutren de folletines, instructivos técnicos, libros exóticos que se conseguían en kioskos y que estaban reservados para las clases más bajas. Incluso el mismo autor se alimenta de estos textos. En ese sentido Arlt edifica una poética suburbana con características propias que dan forma a su mundo narrativo.

del hacer y no del decir, un conocimiento colectivo que trasciende lo académico, como Erdosain, el rufián melancólico de *Los Siete Locos* (1978), quien desea crear una rosa metálica o una fábrica de gas letal.

Fácilmente... Se toma una rosa, por ejemplo, y se la sumerge en una solución de nitrato de plata disuelto en alcohol. Luego se coloca la flor a la luz que reduce el nitrato a plata metálica, quedando de consiguiente la rosa cubierta de una finísima película metálica, conductora de corriente.(Arlt, 1978, p. 35).

Arlt, a partir de lo técnico edifica su espacio narrativo, también a partir de su percepción de lo moderno, y no hay mejor espacio para representar la modernidad que la ciudad. La ciudad para Arlt es un lugar de choque⁴, pero también es un lugar que no existe, como manifiesta Sarlo (2007), pues se basa en un imaginario futurista (técnico), que se asemeja a la ciencia ficción. Si la ciudad genera cierta confrontación, los personajes arltianos se ven imbuidos de aquella característica, pero se expresa en una confrontación con ellos mismos, no hay salida, entonces tienen que apelar a la violencia, a cierta radicalidad: “Así los personajes de Arlt buscan siempre un trastocamiento súbito, fulgurante e instantáneo de las relaciones entre sí, y de ellos con los objetos. Las situaciones son extremas y no pueden superarse sin aniquilamiento” (Sarlo, 2007, p. 227). En *El jorobadito*, por ejemplo, el narrador termina ahorcando al jorobado, y el jorobado mismo amenaza con un arma a la novia del narrador al sentirse no correspondido.

En Arlt no hay transiciones, el cambio que constituye una salvación es explosivo, construye su literatura desde la marginalidad, desde la acumulación de saberes, desde la hiperbolización de sus personajes, que es también su estilo de escritura, ciertamente desde el expresionismo, y también desde el periodismo. Lo grotesco, según Kayser (s/f), como veremos más adelante, se configura desde la combinación y la brusquedad, en ese sentido se

⁴ “En Arlt, los escenarios modernos no son meramente arquitectónicos. Son espacios fáusticos de violencia constructiva o destructiva” (Sarlo, 2007, p. 224).

puede decir, que no solo los personajes arltianos son grotescos por cuanto apelan a la hiperbolización, sino que su propia escritura lo es, pues no nace de la reivindicación ideológica de una clase social, sino de la tensión de esa clase ante la modernidad y sus conflictos.

El escritor argentino publica su primera novela, *El juguete rabioso* en 1926 a los 26 años; *Los siete locos*, en 1928; en 1931, *Los lanzallamas*; en 1932, *El amor brujo*; en 1933 aparece una recopilación de sus cuentos *El Jorobadito y otros cuentos*. Entre 1932 y 1942 escribe sus obras teatrales y sigue trabajando para diversos diarios y revistas. Muere prematuramente de un ataque cardíaco en el año de 1943.

Palacio por su parte, al igual que Arlt, tiene problemas paternos, pues nunca creció con su padre, solo con su madre. El escritor ecuatoriano nació el 25 de enero de 1906 en Loja. La familia materna del escritor es la que ha de ver por él. Los Palacio fueron una familia de origen aristocrático, como lo dice Alfonso Anda Aguirre “(...) con escudo de nobleza y con una genealogía totalmente investigada y enlazada con las más linajudas del país” (citado en Fernández, 1991, p. 133). De Palacio a lo mejor la anécdota más comentada referente a su niñez es la caída que sufrió en La Chorrera cuando tenía tres años de edad. El accidente le ocasionó una hendidura en el cráneo y setenta y siete cicatrices en el mismo. De este hecho se desprenden varias hipótesis de su vocación literaria. Como refiere, María del Carmen Fernández (1991), para Benjamín Carrión, amigo del escritor, el accidente contribuyó para que su genio literario salga a la luz, en cambio para Rodríguez Castelo aquellas heridas son el origen de la locura que Palacio sufrió en los últimos años de su vida.

Así mismo otro hecho trascendental al que hace referencia Fernández (1991) es la muerte de Angelina Palacio, madre del escritor, pues se dice que Pablo, en su niñez, momentos después de mirar pasar una carroza fúnebre preguntó por la identidad del muerto,

entonces le responden que se trata de su madre. Hay que imaginarse la sorpresa que marcaría en Palacio esta declaración que pone al descubierto ese sentimiento de angustia e ironía trágica presente en sus textos. Tras la muerte de su madre, su tío José Ángel Palacio se hace cargo del joven Pablo. La primaria la realiza con los Hermanos Cristianos, y la secundaria en el colegio Bernardo Valdivieso de la ciudad de Loja, en este último integra los diferentes clubes y revistas literarias. Especialmente famoso es el cuento *Rosita Elguero*, con el cual ganó la Violeta de Oro en los Juegos Florales de 1923, publicado en la revista del colegio Bernardo Valdivieso en 1924.

En estos primeros relatos se presentan argumentos tradicionales combinados con una originalidad desacralizadora, personajes desencantados con la propia vida y las convenciones sociales. Personajes como prostitutas, locos, mendigos. También en esta primera etapa aparece el tema autobiográfico de la ausencia de la madre como en el cuento *El Huerfanito*, historias cotidianas esclarecidas a la luz de la ironía y lo burlesco. (Fernández, 1991)

Palacio llega a Quito con la intención de estudiar Medicina, pero finalmente se decide por la carrera de Jurisprudencia en la Universidad Central del Ecuador, en octubre de 1924. En la década entre el veinte y el treinta, el ambiente estaba agitado tanto en el ámbito social como político.

Hernán Malo (1983), en su estudio introductorio a *Pensamiento Universitario Ecuatoriano* citado en Fernández (1991), refiere que aquel ambiente convulsionado se desarrolla dentro de una confrontación entre estudiantes de izquierda, liberales y conservadores, que en aquel tiempo eran mayoría en los estamentos del poder de la universidad ecuatoriana. Aquellos grupos liberales defendían entre otros temas: el laicismo, el cogobierno y la libertad de cátedra. Hay que recordar que la masacre obrera del 15 de noviembre de 1922 estaba fresca en la memoria de los ecuatorianos en esos momentos.

Es una época en que los menos afortunados reclamaban sus derechos. Palacio también se unió a esta lucha, claro, lo haría desde su peculiar forma de ver el mundo, desde una crítica realista, contagiada por la ironía, el humor, la burla, el trabajo con la propia narración (metaliteratura)⁵ y la adscripción a personajes marginados, no vinculados a una moral burguesa. En su época universitaria, como refiere Fernández (2001), Palacio, junto con otros artistas, se apersonó de estas luchas y cuestionó el *status quo* y sus formas de expresión artísticas, además de otros factores como el prestigio social y lo convencional. En la obra del escritor lojano este cuestionamiento aparece en los relatos que escribió en su juventud universitaria: *Un nuevo caso de Mariage en trois* y *Gente de provincia*.

En el Ecuador de las primeras décadas del siglo XX, la literatura tenía un carácter realista y estaba enfocada a la denuncia social, bastante ligada a lo político. Muchos escritores se alían a la izquierda y miran la literatura como una forma útil de romper con las hegemonías de las elites y sentar las bases de una sociedad más justa. Escritores como Joaquín Gallegos Lara, José de la Cuadra, Aguilera Malta, Gil Gilbert, Pareja Diezcanseco formaron el Grupo de Guayaquil⁶ en la década del treinta. Muchos de sus relatos y novelas buscaban visibilizar las clases proletarias, la vida del montubio, del indio, de los olvidados. Palacio no perteneció a este grupo, sin embargo su literatura no se distancia demasiado, pues en ella se manifiesta un espíritu que se propone mostrar de alguna forma la realidad, y más

⁵ La metaliteratura ahonda en los propios mecanismos de la creación literaria. Palacio, en su novela *Débora*, el autor- narrador explica y teoriza sobre lo que escribe y vive al mismo tiempo. A final el narrador destruye a su personaje El teniente, y pone fin a la novela.

⁶ El Grupo de Guayaquil fue la primera agrupación literaria que marca el inicio de una tradición literaria en el país. Los integrantes del grupo tocaban temáticas adscritas al realismo social, publicaron la antología *Los que se van*, colección de 24 cuentos escritos por Gallegos Lara, Aguilera Malta y Gil Gilbert

aún lo cotidiano. Es clásica la enemistad que surgió entre Gallegos Lara⁷ y Palacio respecto a sus preocupaciones literarias⁸. Palacio a modo de respuesta a su crítica contesta:

Dos actitudes, pues, existen para mí en el escritor: la del encauzador, la del conductor y reformador -no en el sentido acomodaticio y oportunista- y la del expositor simplemente, y este último punto de vista es el que me corresponde: el descrédito de las realidades presentes, descrédito que Gallegos mismo encuentra a medias admirativo, a medias repelente, porque esto es justamente lo que quería: invitar al asco de nuestra verdad actual (González, 2004 p 85 Citado en Manzioni, 1994)⁹

La principal diferencia entre la literatura realista del treinta y la de Palacio reside en la forma de mostrar el mundo. Mientras que los primeros buscan causar un impacto en una sociedad, comprometer la literatura, encauzar la realidad a través de corrientes ideológicas, Palacio busca desacralizar a las instituciones de poder, exponer una cotidianidad absurda, el mundo y su cansancio de cara a la modernidad, sin tener intención de encofrar ese mundo hacia cualquier vertiente, sino solo de visibilizarlo. No hay intención en el escritor ecuatoriano, más que una intención creativa por presentar como en una vitrina de circo a la sociedad y su horror, que al final es ella misma.

Si en Arlt la ciudad es un espacio de confrontación, donde los personajes no tienen redención, ni transición y apelan a la violencia, a la explosión, al batacazo del cambio, como manifiesta Sarlo (2007), en Palacio la ciudad es el espacio de la divagación, de la vulgaridad¹⁰. Seres a los que no les pasa nada, como refiere Fernández (1991), vulgares porque se confunden con el vulgo, con todos los habitantes, como sombras que transitan no parecen

⁷ Joaquín Gallegos Lara fue un cuentista y novelista ecuatoriano de las décadas del treinta y cuarenta del siglo XX. Su principal obra es la novela *Las cruces sobre el agua* (1946).

⁸Gallegos Lara en un artículo refiriéndose a Palacio y a *Vida del ahorcado* publicado en el Telégrafo el 11 de diciembre de 1933 dice “ (...) Creíamos que llegaría a meter en su literatura la cantidad indispensable de análisis económico de la vida para darse cuenta de contra quién debía dirigir sus tiros. Pero nuestro tirador se pasó de inteligente. Dio un compuesto químicamente más fino a sus ácidos. Mas no supo contra quién disparar ... ” (Citado en Manzioni, 1994, p 18)”

⁹ Parte de la carta que Palacio entrega a su amigo Carlos Manuel Espinoza el 5 de enero de 1933.

¹⁰ En la novela *Débora* del escritor lojano se describe al protagonista, el teniente: “Nada nuevo trae, y siendo como todos es el perpetuo imitador social que suspira porque suspiraron los otros: tiene una prima porque los otros tuvieron. El medio le tiende la acechanza de la igualdad; se le manda a rasurarse la barba y a definir el estado: conjunto social que...”(Palacio, 2013, p. 153, 154)

tanto vivir en una existencia, sino describir el vacío que les arroja el existir mismo. En Palacio, lo técnico no tiene cabida, tal vez porque Quito en la década del treinta no contaba con los suficientes insumos tecnológicos, que sí llegaba en mayor cantidad a Buenos Aires.

En el escritor ecuatoriano, la modernidad se expresa en la interioridad de los personajes, en su angustia cuando divagan o piensan; la ciudad plagada de santos e iglesias y los hombres moviéndose en ella. Están también los personajes marginales: el homosexual, el antropófago o la siamesa, seres reclusos, secretamente susurra Palacio que peor aun que la vulgaridad es la diferencia. No exalta Palacio lo anormal en estos seres, sino que los construye a partir de su propio sentir, es decir, la focalización está hecha de tal forma que estos personajes puedan hablar desde su yo enunciativo, no desde la mirada del otro que juzga, sino desde sus propios deseos. Por ejemplo en *La doble y única mujer* es notorio el tono confesional que el narrador imprime. Palacio se mueve entre esos dos polos, entre la completa vulgaridad y la anormalidad. En ambos hay una intención expositiva en el narrador palaciano.

Los años veinte fueron los mejores para Pablo Palacio. Muchos de sus relatos aparecen en revistas de vanguardia como *Hélice*, fundada por el pintor Camilo Egas. Sus cuentos esparcidos hasta el momento en diferentes revistas aparecen reunidos en el año de 1927, bajo el nombre *Un hombre muerto a puntapiés* publicado por la imprenta de la Universidad Central. Con la publicación de sus primeros cuentos reunidos, Palacio lanza una granada que explota en la cara de los intelectuales del país, pues el autor se oponía frontalmente a las identidades de lo ecuatoriano, entre desacralizante y satírica se puede leer en la primera página del libro: “Con guantes de operar, hago un pequeño bolo de lodo suburbano. Lo echo a rodar por estas calles: Los que se tapen las narices se habrán encontrado carne de su carne” (Palacio, 2006, p. 3). Es prudente comparar esta primera frase

de Palacio con la dedicatoria que le hace Arlt a su esposa, cuando publica en 1933 la colección de cuentos *El Jorobadito*

(...) De allí que te dedico este libro, trabajando por calles oscuras y parajes taciturnos, en contacto con gente terrestre, triste y somnolienta. Te ruego lo recibas como una prueba del grande amor que te tengo. No repares en sus palabras duras. Los seres humanos son más parecidos a monstruos chapoteando en las tinieblas que a los luminosos ángeles de las historias antiguas. (Arlt, 1988, p.5)

Como se observan en palabras de los dos autores, los cuentos que contemplan ambas publicaciones tienen un rasgo común. La anormalidad, lo deforme que incomoda, lo grotesco. El bolo suburbano de Palacio, la carne de nuestra carne, es decir lo que somos y lo que negamos ser, negar nuestra naturaleza humana equivale a matar una parte de nosotros y es esa parte justamente grotesca la que resalta el escritor lojano en sus narraciones. Encontrar la carne que somos es observarnos a nosotros mismos a través de los otros, a través de los monstruos chapoteando en las tinieblas como refiere Arlt. El escritor argentino es muy consciente de su labor narrativa y sobre todo de sus personajes: seres terrestres y tristes, no ángeles, sino demonios.

Según estas breves palabras de los autores sobre sus propias obras es imposible no inferir algunas ideas. En primer lugar está la idea de lo grotesco en ambos escritores. Según Kayser (s/f), el origen de la palabra grotesco se remonta a los mosaicos que se encontraron en el siglo XV en Roma, estos mosaicos fueron encontrados en unas grutas; *grotta* (gruta). Lo que se descubrió fue una especie de arte ornamental antiguo que combinaba figuras animales con vegetales desproporcionadas, con lo cual este nuevo arte procuraba un efecto de desconcierto y de sinsentido en el mundo.

Luego se llamará grotesco a los sueños de los artistas, precisamente lo onírico también se relaciona con lo grotesco, al ser este un mundo carente de medida. El concepto fundamental que caracteriza este estilo según Kayser es el mundo distanciado. Este se

produce cuando algo familiar se revela como extraño, lo que genera una desorientación en el entorno. “ (...) En el caso de lo grotesco no se trata del miedo a la muerte, sino de la angustia ante la vida. Corresponde a la estructura de lo grotesco el que nos fallen las categorías de orientación en el mundo” (Kayser, s/f, p. 225).

Para Bajtín (2003), a diferencia de lo que afirma Kayser, lo grotesco se caracteriza por el mundo al revés propio de la cultura carnavalesca en donde la cultura popular se trastoca con la cultura oficial. Lo grotesco se origina de ese cambio en la jerarquía, lo cual conlleva una nueva actitud sobre la realidad. Se combina entonces lo sublime y lo vulgar, lo bello y lo macabro. Durante el carnaval no hay límites, solo profanación, en ese sentido, la risa es la fuerza que iguala, que trastoca. En Bajtín el tema de lo grotesco y el cuerpo es muy importante. El cuerpo es asimilado como un proceso en constante cambio y evolución, la deformación no es negativa, no es destrucción del cuerpo, sino es el paso de la vida, una fuerza regeneradora, vitalismo puro como en el carnaval.

Al confrontar ambas teorías sobre lo grotesco se puede pensar que son contrarias, pero ambas tienen un componente común, la hiperbolización, el desbordamiento, lo que no se puede medir como principal característica de este estilo, el cual rompe con los cánones clásicos de belleza, con el “*panta metron áriston*”¹¹. Se rompe un orden determinado, desde esa transgresión el motivo del doble puede encontrar un asidero.

El motivo del doble es antiguo, en el mundo latino lo encontramos en Plauto, en su comedia *Anfitrión*. En esta comedia el doble se caracterizaba por tener una connotación humorística. La confusión que suponía el otro duplicado (Sosias)¹² daba rienda suelta a

¹¹ “De todo, lo mejor es la medida”. En la *Poética* del poeta latino Horacio se menciona la coherencia entre tema y forma que la obra de arte debe tener, en ese sentido no habría cabida para el arte grotesco que desfigura la obra hasta el sentimiento del absurdo, como dice Kayser (s/f).

¹² Es así que en la obra *Anfitrión* de Plauto (254-184 a.C.) cuando Zeus planea seducir a Alcmena, haciéndose pasar por Anfitrión durante las ausencias de éste debido a la guerra, el dios baja a la tierra habiendo tomado el

situaciones absurdas, pero también de carácter existencial. En el romanticismo¹³ se trabaja el concepto de *Doppelgänger*¹⁴, palabra alemana que literalmente significa el que camina al lado, este caminante produce angustia y desasosiego en el yo del observador, perturba el orden natural de las cosas. He aquí la primera relación del doble con lo grotesco. Si ponemos atención al origen del arte grotesco podemos encontrar que desde que se descubrió en el siglo XV, ha suscitado un fondo de expresión que parece renegar de lo natural, pues apela a un desbordamiento de las cosas: hiperbolización, mezcla de lo animal y humano, sentimiento del absurdo, transgresión. Según Juan Herrero Cecilia, quien hace un rastreo del término *Doppelgänger* en la literatura se trata de

La imagen «desdoblada» del yo en un individuo externo, en un yo-otro. El sujeto se ve a sí mismo (autoscopia) en alguien que se presenta al mismo tiempo como un doble autónomo, o un doble «fantástico» que produce angustia y desasosiego porque esa figura viene a perturbar el orden normal y natural de las cosas. Este desdoblamiento extraño percibido por la conciencia pone en cuestión los fundamentos de la identidad del sujeto y de su diferencia frente al otro. (Herrero, 2011, p. 22)

Según el concepto de Herrero sobre el doble se puede inferir la relación que existe entre el doble y lo grotesco. El primero es germen para el segundo. Encontrarnos con alguien exactamente igual a nosotros no solo desestabiliza el mundo, sino que lo trastoca. No es la angustia por la muerte, sino por la vida, como dice Kayser, (s/f). De igual forma, un mundo distanciado se da también cuando imitamos al otro (mímesis) porque eso significa renegar de un mundo propio (real) y reemplazarlo por el deseo del otro, o por su visión del mundo, como

aspecto del esposo, Anfitrión, al tiempo que Mercurio toma el aspecto del criado Sosías. Pero de forma imprevista se presentan los auténticos Anfitrión y Sosías. La escena del encuentro entre los dos criados, el verdadero y el falso, tiene tal gracia y lleva hasta tal punto la confusión que desde entonces la palabra "sosías" significa el doble de otra persona. En el mitología griega también se encuentran mitos referentes al doble, los gemelos por ejemplo representados en Cástor y Pólux; o en el nacimiento de Hércules que compartió vientre con su hermano Ificles

¹³ En el romanticismo el motivo del doble pasa a ocupar otro sitio, debido a que permite la recreación de un clima de tensión y siniestralidad, que deja al lector con una sensación de ambigüedad e incertidumbre.

¹⁴ Doppel: doble ; gänger: caminante.

en Cervantes cuando el Quijote imita a Amadís¹⁵. El caballero de la triste figura toma distancia de su propia realidad en pos del deseo de ser otro, al hacerlo también se diferencia del resto. Es en ese distanciamiento en donde la identidad parece formar un engranaje fundamental en la relación con el otro.

En ese trabajo de investigación, precisamente a través de los textos propuestos, se intentará analizar aquellas relaciones con la otredad que representan los personajes de ambos relatos, teniendo en cuenta que esas relaciones están mediadas por el deseo. Para esto se utilizará la teoría mimética del deseo desarrollada por el profesor francés René Girard. La mimesis, tal como la entiende Girard, difiere del concepto tradicional que a través del tiempo ha imperado en la historia de occidente, Stéphane Vinolo hace un recuento de la historia de lo mimético a través de la filosofía:

La imitación sería una pérdida de sí mismo a favor del modelo que justamente imitamos. Esto resulta muy fácil de entender. Cada vez que imitamos a alguien, de cierta forma ya no actuamos, sino que aquél actúa mediante nuestro cuerpo, su intención actúa tomando nuestro cuerpo como vector de la acción, por lo que se podría fácilmente asimilar esto a una pérdida de identidad. Si el concepto de imitación ha podido ser valorado de forma negativa por la filosofía, es justamente porque la mimesis nos hace perder nuestra identidad. (Vinolo, 2010, p. 21)

Lo mimético entonces, a través de la historia filosófica está marcado por la idea de la pérdida de la identidad. Pero en este punto es cuando Girard entra en discusión. En su libro *Mentira romántica y verdad novelesca* se esboza en primera instancia la teoría del deseo mimético. “El deseo humano no es un deseo autónomo, sino siempre un deseo según el Otro, que se opone de forma explícita a un deseo según uno mismo” (Girard, 1985 p. 11). Girard mira en los novelistas a los seres capaces de ilustrar aquel mecanismo de lo mimético, funcionan como un hacedor de los deseos humanos. La mentira romántica para el autor

¹⁵ El ejemplo es de Girard (1985).

francés es la espontaneidad del deseo, el novelista oculta al mediador, los personajes gozan de cierta autonomía. En cambio para Girard (1985), la verdad novelesca, es decir, los grandes autores muestran el modelo del deseo, los personajes desean en relación con el otro, así la verdad novelesca sale a flote. Imitamos para paradójicamente diferenciarnos del resto, Girard ilustra su teoría a partir de ciertos novelistas como Cervantes, Stendhal, Dostoievski y Proust. En cada uno de ellos encuentra diferentes relaciones miméticas entre los personajes de estos autores. “La fuerza de la teoría del deseo mimético para poder pensar la identidad está en permitirnos concebir una teoría basada en la complejidad epistemológica según la cual una intención de diferenciación genera comportamientos totalmente miméticos”. (Vinolo, 2010, p. 26)

La teoría del deseo mimético supone dos categorías en que los personajes interactúan, según Girard (1961). La primera es la mediación externa y la segunda, la llamada mediación interna¹⁶. Tanto en *La doble y única mujer* de Palacio como en *El jorobadito* de Arlt, encontramos los dos tipos de mediaciones. En ambos relatos el triángulo del deseo formado por el sujeto, modelo y objeto crean diferentes relaciones miméticas a partir del alejamiento de cualquiera de los vértices que forman este triángulo. En el cuento del escritor ecuatoriano las siamesas, protagonistas del relato, parecen ser cada una un modelo para la otra, pero al mismo tiempo niegan su dualidad para proclamar su unicidad. “(...) Todo esto no quiere decir, pues, que yo sea dos. Las emociones, las sensaciones, los esfuerzos intelectivos de yo-segunda son los de yo primera: lo mismo inversamente” (Palacio, 2013, p. 124).

¹⁶“Hablaemos de mediación externa cuando la distancia es suficiente para que las dos esferas de posibilidades, cuyos respectivos centros ocupan al mediador y el sujeto, no entren en contacto. Hablaemos de mediación interna cuando esta misma distancia es suficiente reducida como para que las dos esferas penetren, más o menos profundamente, la una o en la otra” (Girard, 1985, p. 15).

La una mujer es indispensable para la vida de la otra, sus esferas están íntimamente ligadas, dando paso a la mediación interna, es en esta mediación donde Girard (1961) afirma se originan el odio y la envidia. En el relato de Palacio hay varios pasajes en donde se confrontan las siamesas: uno es al nacer, cuando cada una de ellas desea imponerse sobre la otra. También, cuando al final del relato, ambas se enamoran del mismo hombre; aparece entonces la rivalidad “La lucha que se entabló entre mí es con facilidad imaginable. El mismo deseo de verlo y hablar con él era sentido por ambas partes, y como esto no era posible, según las alternativas, la una tenía celos de la otra” (Palacio, 2013, p. 130).

Si bien es cierto en el relato de Palacio nos encontramos junto a una mediación interna, también en ciertos momentos lo hacemos con la externa. El autor ecuatoriano alterna los momentos en que ambas mujeres están en contacto, es decir ambas esferas a menudo se alejan y se acercan. Las dos siamesas parecen ser el modelo que se corresponden mutuamente. La una es el modelo de la otra y viceversa, y el objeto es el diario vivir. En el relato de Arlt el doble no se expresa como un ser copia exacta del narrador (autoscopia), sino todo lo contrario, la deformidad del jorobado es lo que lo diferencia de su modelo (narrador), pero paradójicamente también lo iguala. Buscar ser otro, distinguirnos, es lo que nos lleva a igualarnos ante el resto. El narrador odia al jorobadito porque secretamente le atrae

Los odiaba al tiempo que me atraían, como detesto y me llama la profundidad abierta bajo la balconada de un noveno piso, a cuyo barandal me he aproximado más de una vez con el corazón temblando de cautela y delicioso pavor. Y así como frente al vacío no puedo sustraerme al terror de imaginarme cayendo en el aire con el estómago contraído en la asfixia del desmoronamiento, en presencia de un deforme no puedo escapar al nauseoso pensamiento de imaginarme corcovado, grotesco, espantoso, abandonado de todos... (Arlt, 2003, p 9)

Esa atracción se expresa como una parte de su personalidad, es su alter ego, la parte odiada de su ser. En cambio, el narrador constituye para el giboso la parte anhelada, el jorobado busca en el narrador la oportunidad de redimirse de un mundo que lo ha marginado

por su condición de diferente. En el relato de Arlt, al igual que en el de Palacio, es posible identificar relaciones de mediación interna. Nos encontramos con un mundo en que las dos esferas de lo aceptado (narrador) y de lo monstruoso (jorobadito) entran en contacto a partir de la búsqueda de la libertad. El primero busca eliminar una parte de su propio ser en el otro (la deformidad y los grotesco), que al mismo tiempo lo completa. El jorobado en cambio anhela la aceptación social. Ambos personajes, a lo largo de la narración, desean y se reflejan mutuamente, se oponen pero también se igualan. Juan Herrero Cecilia (2011) entiende al doble en Girard como:

La concepción del doble (como rival o como el hermano enemigo) va unida a una teoría del deseo generador de la violencia: el objeto de nuestro deseo es mimético. Deseamos poseer lo que el otro tiene y de lo cual nosotros carecemos. La realización del deseo produce violencia y enfrentamiento. (Herrero, 2011 p 40)

El viento doblaba violentamente la copa de los árboles, pero el maldito corcovado me perseguía en mi carrera, como si no quisiera perderme, semejante a mi genio malo, semejante a lo malvado de mí mismo que para concretarse se hubiera revestido con la figura abominable del giboso. (Arlt, 2002, p. 25)¹⁷

Precisamente en ambos relatos hay una aura de violencia y rivalidad entre los personajes dobles y con los demás. En los relatos de Palacio y Arlt también es pertinente una lectura desde la concepción del otro y de lo socialmente aceptado, pues la siamesa por su condición monstruosa es rechazada. Su padre le procura odio y su madre, compasión. Solo tiene una amiga y los niños la rechazan. Ambos personajes de Arlt y Palacio son grotescos porque no encajan en un modelo convencional. La violencia y maldad que demuestran estos personajes responden a la marginalidad que experimentan. La siamesa se alegra cuando su padre se suicida; el jorobadito maltrata a los cerdos sin razón, de hecho desea quemarlos.

¹⁷ En este fragmento se evidencia cómo el narrador y el jorobado se oponen, pero también se complementan. El narrador desea secretamente ser un poco como el jorobado y el jorobado como el narrador. Ambos buscan lo mismo, liberarse, el jorobado de una sociedad que lo juzga, por eso busca aceptación, y el narrador, de las responsabilidades que engendra la vida burguesa.

En ambas narraciones se trata el motivo del doble desde una perspectiva similar, desde la oposición de los deseos de los personajes, que al fin y al cabo solo intentan eliminar las diferencias que paradójicamente los igualan: “El doble aparece entonces como una fuerza que tiende a eliminar las diferencias, impulsado por el mimetismo del deseo. Aquellos que desean lo mismo, y que se enfrentan por alcanzarlo son dobles” (Herrero, 2011, p. 40). En ambos relatos lo grotesco está presente como una fuerza vital que se enfrenta a la normalidad, que transgrede el orden de lo convencional. El doble se caracteriza por un quiebre del mundo natural conocido, una transgresión que nos pone de frente con lo desconocido y trastoca las categorías del mundo conocido. Una de estas categorías, dice Kayser (s/f) hablando de lo grotesco, es la pérdida de la identidad, precisamente uno de los aspectos que más se trata en los personajes de los cuentos propuestos es cómo asimilan su propia identidad y cómo ven a los otros. También sobre esto se tratará en los próximos capítulos de esta disertación.

En el fragmento antes citado de *El Jorobadito*, el narrador experimenta ese deseo por ser y no ser cuando se visualiza él mismo como un deforme. De cierta forma este mundo desorganizado que motiva el doble y encuentra sentido en el grotesco es también un estado de lo siniestro. Lo grotesco nació como un elemento guardado en la obscuridad, que estando oculto se ha revelado. Cuando se realizaron las excavaciones en Roma en el siglo XV se mostraron estos extraños mosaicos a los que ya se hizo referencia. Es imposible dejar de asociar esta circunstancia histórica con el estudio de Freud (2007) sobre lo siniestro, donde el psicoanalista austriaco analiza etimológicamente la palabra alemana *Heimlich*¹⁸. En ese

¹⁸ Freud (2007) hace un estudio de la palabra *Heimlich* y lo relaciona con lo familiar o conocido; en cambio *Unheimlich* sería aquello que Schelling definió como “todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz.” Freud asienta sobre la definición de Schelling las estructuras sobre las cuales construye su propio concepto de lo siniestro.

sentido lo grotesco se emparenta con lo siniestro en el sentido de extrañeza. Eugenio Trías (2001) cita los estudios de Freud. Trías refiere que:

(...) lo siniestro se da cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada autocensurada) se produce en lo real; o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico. Podría definirse lo siniestro como la realización absoluta de un deseo (Trías, 2001, p. 44).

En la narración de Palacio podemos encontrarnos con elementos que sugieren el uso de lo extraño para elaborar una sensación de lo siniestro: “Pues, sucedió con mi madre que, en cierto modo ayudada por aquel señor médico, llegó a creer tanto en la existencia de individuos extraños que poco a poco llegó a figurarse un fenómeno del que soy retrato.” (Palacio, 2013, p.126). En Arlt, en cambio, lo extraño no está presente, pero se construye lo grotesco a partir del humor, lo absurdo y lo ridículo:

¿Y dónde está la banda de música con que debían festejar mi hermosa presencia? Y los esclavos que tienen que ungirme de aceite, ¿dónde se han metido? En lugar de recibirme jovencitos con orinales, me atiende una vieja desdentada y hedionda. ¿Y ésta es la casa en la cual usted vive? (Arlt, 2003, p.12)

Según Kayser¹⁹ (s/f) hay una relación estrecha entre el grotesco y la risa o carcajada, pues refiere que la sonrisa proviene de lo cómico y caricaturesco, es decir del grotesco teatral. Tiene sentido, pues en *El Jorobadito* se apela a lo teatral, se tiene la sensación de que los personajes actúan para causar risa y también desorientación. Freud (2007), en el mismo ensayo sobre lo siniestro, analiza principalmente las narraciones de Hoffman; a partir de estas construye una teoría de lo siniestro; uno de los motivos que analiza es el doble:

Nos hallamos así ante el tema del doble o del otro yo, en todas sus variaciones y desarrollos, es decir: con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su doble- lo que nosotros llamamos telepatía, de modo que uno participa de lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del

¹⁹ Kayser (s/f) en su libro *Lo grotesco: su configuración en la literatura y la pintura* identifica dos tipos de grotescos: el fantástico y el satírico, ambos están estrechamente relacionados.

propio, o sea el desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo: finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas (Freud, 2007, tomo VI, p 2493)

En el relato de Palacio se da esta especie de telepatía a la que refiere Freud, pues las siamesas constituyen un reflejo de cada una, un modelo, una unicidad que a lo largo del relato tiende a bifurcarse. En Arlt el doble se expresa en la negación y la aceptación del otro. El narrador niega su atracción a lo deforme al mismo tiempo que lo atrae. El jorobado busca en cambio la aceptación social de la que goza el narrador. Al final, ambas figuras en vez de bifurcarse como en el cuento de Palacio, más bien tienden a la unidad.

En esta introducción se plantea los principales temas que se tratará a lo largo de este trabajo. La relación entre lo grotesco y el motivo del doble: el distanciamiento que configura el reflejo propio y la desorientación en el mundo, lo absurdo, ridículo, fantástico y siniestro, el cuerpo deforme, la formación de la identidad propia y la de los otros a través de los personajes de la obras que nos proponemos estudiar a la luz de la teoría mimética del deseo de Girard. En breves rasgos, esta introducción constituye una guía inicial para que el lector pueda tener una idea de lo que a continuación se ha de profundizar.

Capítulo 1

El doble y lo grotesco

1.1 El distanciamiento del mundo: lo grotesco y lo fantástico

El concepto de grotesco se presenta como una definición estética fundamental y transhistórica. Es curioso cómo el término ha evolucionado desde el siglo XV hasta nuestros días. Según el profesor alemán Wolfgang Kayser (s/f), a partir de estos primeros momentos, el arte grotesco puede ser entendido desde tres aristas: el proceso creador, la obra y la percepción de esta. En la última de estas categorías es donde se produce el distanciamiento del mundo que genera como efecto la obra de arte grotesca en el espectador, conjuntamente con la experimentación de un fondo lleno de estremecimiento y desorientación. El contexto es muy importante para comprender los diferentes textos, que sin un conocimiento previo pueden resultar extraños, macabros o siniestros.

Pero, lo grotesco no se limita solo a la percepción, esto no implica que no haya una actitud creadora; la hay, se la asumió desde que los primeros frescos romanos fueron desenterrados en el siglo XV, a partir de ese momento *los sogni dei pittori*²⁰ se asimilaron como elementos creadores en el mundo de lo grotesco que se han mantenido incluso hasta nuestros días. Según Patrice Pavis en su *Diccionario de Estética, Semiología y Dramaturgia* (1980), grotesco, del italiano grottesca, derivado de grutta es el nombre dado en el Renacimiento a las pinturas descubiertas en galerías y monumentos sepultados en Roma.

Estas pinturas mezclaban en sus formas características animales, vegetales y humanas. De este descubrimiento se puede determinar una de las especificidades más notables de lo grotesco: la deformación de lo conocido. Habría entonces que preguntarse qué efectos tiene

²⁰ Sueños de artistas: lo onírico se manifiesta en lo grotesco como una forma de expresión que apela a lo irracional, al desbordamiento de las formas.

esta deformación en la que se visualiza este estilo peculiar de arte. Kayser (s/f) identifica el distanciamiento del mundo como la característica más importante del estilo grotesco, pues esta se manifiesta como movimiento y brusquedad, cuando a la contemplación de una imagen, las categorías conocidas del mundo en que transitamos se revelan como extrañas y distantes: “El estremecimiento se apodera de nosotros con tanta fuerza, porque es nuestro mundo cuya seguridad prueba ser nada más que apariencia” (Kayser, s/f, p 225)

A partir de esta declaración, el profesor alemán concluye que lo grotesco no trata tanto del miedo a la muerte, sino que se expresa en un temor por vivir: habitar en un mundo ajeno prefigura un fondo de angustia y desesperación. Para entender cómo se ejecuta este mundo distanciado, Kayser habla de dos clases de grotesco, en los cuales se expresa este fondo oscuro y demoníaco. El primero es lo grotesco fantástico y el segundo, lo grotesco satírico o teatral.

Lo grotesco fantástico es aquel que está plagado de las criaturas nocturnas, un mundo onírico y sin medida. La mirada del soñador en transición a la noche, manifiesta Kayser (s/f). En cambio lo grotesco satírico se inclina por la representación del mundo a través del *theatrum mundi*, espacio donde convergen máscaras y marionetas: comedia de títeres caricaturescos. Entre estos dos espacios fluctúa lo grotesco, entre el horror y la risa como manifiesta David Roas (2011) en su texto *Lo fantástico en lo real*. En su estudio, Roas realiza una crítica al trabajo de Kayser, pues entiende que su visión de lo grotesco cae en un reduccionismo que toma en cuenta el fondo ominoso, siniestro, y descuida la potencia de la risa.

Así mismo, Roas considera también reduccionista la visión de Bajtín (2003) sobre lo grotesco, pues el autor ruso encauza la naturaleza de esta estética en el mundo carnavalesco, donde reír es parte fundamental de este mundo vital, fecundo y trastocado; en detrimento de

lo terrible y siniestro. Bajtín escribe a partir de cierto contexto temporal, la edad media; en cambio Kayser lo hace desde una visión más romántica, más moderna, por eso, tal vez su idea de lo grotesco es bastante oscura. No existe una general asimilación de lo grotesco, su forma depende del tiempo histórico, sin embargo eso no quiere decir que no tenga una configuración: la risa y el horror se combinan en diferentes grados en todas las obras que pertenecen a este estilo.

La deformación propia de lo grotesco radica en la transgresión, perturbamiento del orden que es capaz de generar un texto en el espectador, ya sea por la desfiguración de lo conocido que se presenta como extraño y por ende genera un sentimiento de lo siniestro o porque la percepción de lo visto es completamente irreconocible, como consecuencia, las categorías del mundo conocido se ven afectadas produciendo angustia y desconcierto.

La risa es un factor decisivo también en este distanciamiento del mundo. Señala Roas (2011) que una de las condiciones para que la risa se origine es que “(...) el receptor se sienta emocionalmente a salvo ante el objeto cómico: entre el sujeto que ríe y el objeto de su risa (...) no puede existir nada que despierte la empatía del primero” (Roas, 2011, p. 71). Esto quiere decir que cuando reímos se da una cierta parálisis momentánea de la sensibilidad, no hay espacio para nada más que para la risa. En el caso de lo grotesco, su risa se da ante el absurdo de lo que se presencia; no interesa tanto la verosimilitud de lo contado, como en el relato fantástico, que intenta transmitir toda un sistema de referencias creíbles en el texto, hasta el momento en que se produce la ruptura de la realidad.

La risa grotesca toma distancia de lo real para deformarlo. Hay un doble deseo de negación en esta risa. El narrador no pretende explicar motivos, ni tampoco le interesa al lector la posibilidad de si es posible o no lo que está leyendo, pues se trata de una cuestión de expresión, más que de sentido. Lo grotesco ríe porque no está en su naturaleza buscar las

razones de los hechos, sino contemplarlo como caricatura, como esperpento de la realidad. Se distancia del mundo para reír.

Se trata, en definitiva, de deformar los límites de lo real, de llevarlos hasta la caricatura, pero no para producir la inquietud propia de lo fantástico, sino para provocar la risa del lector, al mismo tiempo que lo impresiona negativamente mediante el carácter monstruoso, macabro, siniestro, o simplemente repugnante de los seres y situaciones representados, siempre- a mi entender- con el objeto esencial de revelar el absurdo y el sinsentido del mundo y el yo. (Roas, 2011 p 73).

Todorov, en cambio, identifica la vacilación del lector ante los fenómenos que se le expone, como primera característica de lo fantástico:

Lo fantástico implica, pues, no solo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino también una manera de leer, que por el momento podemos definir en términos negativos; no debe ser ni “poética” ni “alegórica” (Todorov, 1981, p 24)

Si confrontamos lo referido por Todorov y Roas, podemos conjeturar que lo grotesco no se interesa por construir un mundo en que el lector vacile, es decir un mundo verosímil que se distancia por el surgimiento de lo imposible. El distanciamiento de lo grotesco es una deformación abrupta de la realidad que provoca la desorientación en el mundo, pero al mismo tiempo también una carcajada. En lo fantástico aquella vacilación no es de carácter esperpéntico, pues el elemento fantástico puede aparecer como algo completamente nuevo y no deformado. Si tenemos que decirlo en palabras sencillas, la característica fundamental que diferencia lo fantástico de lo grotesco es que en el primero no hay aquella risa que hay en el segundo, y que deforma abruptamente la realidad, que casi roza lo caricaturesco, en cambio lo fantástico se esfuerza por hacer vacilar al lector, para esto el autor construye un mundo real y con sentido. De todo esto podemos aventurarnos a señalar que lo horroroso en lo grotesco causa repulsión y humor, mientras que en lo fantástico, curiosidad.

En la risa que origina lo grotesco podemos identificar ese momento estático en el que la empatía está suspendida y solo hay contemplación de los hechos y reacción: risa y desorientación. El distanciamiento en la risa conlleva cierta superioridad del que ríe, como lo entiende Baudelaire en su ensayo *Sobre la esencia de la risa* (2015)²¹. Cuando nos sentimos superiores nos excluimos del resto, como un rey mira a la plebe, así al reír nos distanciamos por unos segundos del mundo (porque es el otro el afectado). Con respecto a la risa grotesca, Bajtín (2003) señala que en esta risa se encuentra un sentimiento de insatisfacción ante la imagen imposible o inverosímil, pero que este sentimiento de insatisfacción está en constante renovación. La imagen imposible es aquella que pertenece a una esfera de lo sagrado, y sin embargo es ridiculizada, llevada a la exageración casi hasta la caricatura, pero también es inverosímil lo contrario: que una imagen no sagrada sea revestida de un halo de reverencia.

En el periodo romántico, concretamente a mediados del siglo XVIII, se desarrolló el movimiento artístico *Sturm und Drang*, que se caracterizó por la libertad subjetiva, la libertad creativa y la oposición al racionalismo que la ilustración imponía en aquel tiempo, así como también al uso de las formas artísticas neoclásicas. En este periodo se desarrolla el arte grotesco, pues aquel calzaba en el ideario de los artistas de la época, debido al uso de las formas que este estilo imponía: la exageración, el hiperbolismo, la profusión de los cuerpos, características que se oponen al orden y exactitud de la ilustración.

Kayser (s/f) mira en Goethe un ejemplo paradigmático del *Sturm und Drang*, en su obra *Satyros* elige como protagonista a un monstruo, un espíritu del bosque, mezcla entre hombre y macho cabrío. El distanciamiento del mundo se produce cuando este ser, que en

²¹ Baudelaire (2015) en el mismo ensayo diferencia la risa causada por lo cómico y la risa causada por lo grotesco. Para el poeta francés, la risa causada por lo grotesco es una creación y no es cómica porque no se basa en la caída en desgracia o la debilidad de semejantes, que al fin y al cabo supone un sentir de superioridad de parte del sujeto que ríe.

toda la obra resulta molesto e irritante, compone una canción maravillosa y además habla con mucha soltura. Según lo expuesto por Bajtín anteriormente, diríamos que estamos ante una imagen inverosímil. La risa grotesca surge ante esa imposibilidad de lo que estamos presenciando, se combina con un fondo de estremecimiento y extrañeza también. A mediados del siglo XVIII se desarrolla otro movimiento artístico, la comedia del arte, representaciones teatrales con personajes determinados y situaciones ya establecidas: celos, intrigas, traiciones. Muchos de los actores usan máscaras zoomorfas, se parecen a caricaturas deformadas. Las máscaras tienen la finalidad de atribuir características animales a humanos, con la finalidad de mostrar la parte instintiva de lo animal, aquella que transgrede la humanidad y se reencuentra con lo primitivo.

Peter Polak (2011), a su vez, reconoce en el jurista alemán Justus Möser (1720-1794) uno de los mayores estudiosos de la comedia del arte, pues en su trabajo revela algunos de los aspectos peculiares del universo grotesco, lo denomina quimérico por la conjunción de elementos heterogéneos, menciona la supresión de las proporciones estéticas (lo hiperbólico) y recuerda la presencia de los aspectos caricaturescos y paródicos. Según Bajtín (2003), Möser propone la risa como el principio edificador de lo grotesco. Está convencido de que la risa deriva de la necesidad innata del hombre de reírse y festejar .

Como podemos evidenciar, el siglo XVIII está marcado por un grotesco que apela a la risa, a lo caricaturesco y a lo deforme, es decir un grotesco satírico, más cercano a situaciones absurdas e inverosímiles como en el *Satyros* de Goethe. Lo teatral se presenta en este periodo como una forma de reacción ante el racionalismo, el arte grotesco se evidencia como una forma de expresión ante lo ordenado y simétrico. Las máscaras son un medio para lograr aquel distanciamiento del mundo, pues la identidad se confunde, lo conocido se desvanece.

En ese sentido Kayser refiere que “Lo grotesco sufriría una pérdida esencial tan pronto como fuéramos capaces de nombrar a los poderes y de asignarles un lugar dentro del orden cósmico”(Kayser, s/f, p 225). De la reflexión de Kayser podemos entender que un mundo desordenado sin explicación pierde su fondo expresivo dotado de confusión y angustia cuando se lo racionaliza.

Por otro lado, Henry Bergson en su ensayo titulado *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, refiriéndose a la deformidad como expresión cómica, dice lo siguiente: “Puede ser cómica toda deformidad que una persona bien formada logre imitar.” (Bergson, 2011, p 21). Es decir que nos reímos de una exageración física de la que todos podrían ser parte: una nariz o una joroba, en ese sentido nos estaríamos riendo también de todo el conjunto social. Una protuberancia que no tenga esta característica podría generar otra clase de sentimiento como la piedad o la compasión e incluso el horror. Esta hiperbolización del cuerpo también supone un distanciamiento con el orden de la naturaleza y de lo convencional. De hecho la caricatura, señala Bergson (2011), se vale de la exageración de un rasgo físico que refleja una característica moral o de la personalidad. El caricaturista

[a]divina, bajo las armonías superficiales de la forma, las rebeliones profundas de la materia. Lleva a cabo desproporciones y deformaciones que han debido existir en la naturaleza en estado de veleidad, pero que no han podido realizarse, reprimidas por una fuerza mejor. (Bergson, 2011, p 22)

Lo grotesco es un estilo que está presente en variadas épocas, por eso podemos afirmar que es una categoría estética transhistórica. En las obras que pertenecen a su dominio, la comicidad y el horror parecen fusionarse o estar presentes en mayor o menor medida. En el Romanticismo, el aspecto siniestro de lo grotesco se revela en lo que Kayser ha señalado como grotesco fantástico. Para Víctor Hugo, lo grotesco es el estilo que se diferencia de todo el arte antiguo: “He aquí un principio ajeno a la antigüedad, un tipo nuevo que se introduce

en poesía...Este tipo es lo grotesco” (Hugo, citado por Kayser, s/f, p 65). Para Hugo, el arte tiene sentido cuando apela al contraste entre lo sublime y lo grotesco²². Solo en ese contraste se produce la poesía, para que exista lo bello, lo feo y siniestro tienen también que existir en su carácter de antípoda.

Lo grotesco fantástico en el Romanticismo se presenta en la figura de E.T.A Hoffmann. Según Kayser (s/f), a los personajes grotescos de sus narraciones se los puede dividir en tres clases: la figura exteriormente deforme en su apariencia y movimientos. Segundo: el personaje excéntrico que ha bebido de lo sobrenatural, el trastornado por la locura. Aquí nos gustaría detenernos un momento para observar en la demencia no solo un fallo del universo semiótico del individuo respecto a la realidad, sino la locura vista como una actitud creadora, en esta actitud lo grotesco cobra sentido en la figura del artista. Lo grotesco fue estudiado por los primeros críticos, como las imágenes que reflejaban el desequilibrio mental (Kayser, s/f); en tercer lugar, en Hoffman, está presente lo grotesco en la figura del demonio, capaz de manipular y traer la ruina.

En el Romanticismo, el estilo grotesco está contagiado por lo sobrenatural y siniestro. Lo siniestro entendido como el cumplimiento de un deseo oculto que ha salido a la luz; lo fantástico que se hace real (Trías 2001). En el mundo siniestro hay un deseo velado que se realiza, en lo grotesco el elemento extraño que ingresa de forma brusca en el observador no es deseado ocultamente, es sorpresivo, y como ya hemos dicho afecta las categorías que orientan el mundo del individuo, haciendo que entre él y el mundo se abra una brecha que lo distancia de lo conocido produciendo horror. El procedimiento que Hoffmann realiza en sus cuentos, y en general también muchos autores de su época, es plantear una historia que esboza

²² En el prefacio a Cromwell se lee “La poesía hija del cristianismo, la poesía de nuestro tiempo es el drama; la realidad es su carácter, y la realidad resulta de la combinación de los dos tipos, lo sublime y lo grotesco, que se encuentran en el drama, como se encuentran en la vida y en la creación.” (Hugo, 1827, p 12).

elementos sobrenaturales que distancian el mundo en que están involucrados sus personajes, la trama se desarrolla hasta que solo al final se revela la figura del demonio como trastrueca el orden y es el causante de todos los males.

Otro artista de lo grotesco, pero esta vez, desde una visión más moderna, es Kafka, quien en sus narraciones presenta un mundo o una atmósfera distanciada desde el principio, como si nos quitase el suelo en que nos apoyamos, desde el primer párrafo. Basta con recordar el comienzo de *La Metamorfosis*. Gregor Samsa se despierta convertido en un insecto sin razón alguna, no hay razón lógica que pueda justificar esa transformación. Kafka se diferencia de Hoffmann u otros escritores románticos, pues estos preparaban la historia de una forma determinada, para luego construir el momento máximo de distanciamiento, la introducción de lo extraño, lo que ha de determinar “la angustia por la vida” (Kayser, s/f, p. 225) que produce lo grotesco.

Kafka inserta su mundo de forma sorpresiva. Sus personajes sienten precisamente esa angustia cuando son empujados hacia el exterior, hacia el movimiento. En la mayoría de relatos de Kafka encontramos a un narrador-protagonista, por esta condición también percibimos que se está distanciando del lector, porque no se espera determinadas reacciones emocionales de los personajes, no es un narrador omnisciente que sabe y prepara, sino que parece estar moviéndose constantemente. Hemos tomado a estos dos narradores de lo grotesco para ejemplificar cómo el mundo puede distanciarse, a partir de lo extraño, en Hoffmann y de lo sorpresivo en Kafka. Los relatos que analizaremos en el segundo y tercer capítulos plantean en su estructura y argumento esta distancia que lo grotesco genera, ya sea en el ámbito de lo fantástico o en el de lo satírico.

1.2. El grotesco en el motivo del doble

El doble literario ha sido representado a lo largo del tiempo. Es un motivo que tradicionalmente se ha enmarcado dentro de la literatura fantástica. En el Romanticismo, algunos de los exponentes que han tratado este motivo son: Hoffmann, Poe o Maupassant, más tarde también Dostoievsky y en el ámbito contemporáneo, Jorge Luís Borges. Según Roas (2011)

El doble se relaciona con lo más íntimo de nosotros mismos, con nuestra identidad. La idea de un ser duplicado nos hace dudar no ya solo de la coherencia de lo real (el desdoblamiento es algo imposible), sino que rompe la concepción que tenemos de nosotros mismos como algo único, como individuos (etimológicamente lo que no puede ser dividido). (Roas, 2011, p. 89)

En ese sentido, el doble se despliega sobre lo antinatural y contradictorio. En el poema de Heinrich Heine llamado *Doppelgänger*, la voz poética se lamenta y se sorprende al verse a sí mismo llorando por un amor que tuvo en aquella misma casa hace algunos años. Hay un desdoblamiento no solo físico, sino psicológico, como si el tiempo fuese distinto y el mismo para cada uno. Cuando el doble irrumpe en la realidad, ésta se vuelve confusa. Hay un quiebre de la unicidad que sustenta la identidad, es decir, de todo un sistema de referencias que une el entorno del sujeto con el propio sujeto. El doble se presenta como una transgresión de la realidad que enfrenta el orden lógico y natural con lo que resulta inexplicable y antinatural. En esa dinámica, el yo duplicado se vuelve extraño y desconocido y también incontrolable. En la película *The Double* (2011), dirigida por Richard Ayoade y basada en la novela de Dostoievski *El doble* (1866), el protagonista, burócrata y soltero se encuentra un día con su copia exacta en su cubículo de trabajo. A partir de ahí el doble empieza a realizar todas las actividades que su original no se atreve, poco a poco lo humilla hasta impulsarlo al suicidio.

La película de Ayoade encarna el espíritu siniestro que caracteriza al doble. Según Freud (2007) lo siniestro se da cuando lo conocido o familiar *Heimlich* se transforma en algo extraño *Unheimlich* ¿Qué puede ser algo más familiar que nosotros mismos? Lo siniestro se revela en el doble como una categoría conocida, pero al mismo tiempo irreal. El *Unheimlich* de Freud se realiza cuando “lo angustioso es lo reprimido que retorna” (Freud, 2007, tomo III , p. 2498), es decir, el carácter de lo siniestro no representa algo nuevo, sino más bien algo conocido, pero modificado de alguna forma, esa modificación o cambio es lo que viene a perturbar el orden establecido, pero esta percepción siniestra que abarca el motivo del doble no siempre tuvo aquella categoría ominosa.

Freud también recurre a los ensayos de Otto Rank para explicar cómo el *Doppelgänger* mutó en el Romanticismo. Rank, en su estudio sobre el doble (1914), explica la íntima relación que existe entre el doble y la imagen en el espejo o la sombra. Concluye Rank que el primer doble es el alma y se estableció como un ente seguro contra la destrucción del yo, es decir ante la muerte. De ahí por ejemplo que en los cuentos de Hoffmann encontramos muchas veces que el personaje principal ha perdido su sombra, lo que origina su aniquilamiento social, pues un hombre sin reflejo conlleva la idea de estar muerto en vida, sucede entonces que todos lo rechazan y es condenado a vagar por el mundo hasta encontrar su reflejo, el cuento referido se llama *La noche de San Silvestre* (1815). Del carácter siniestro del doble refiere Freud y cita también a Heine. “El carácter siniestro sólo puede obedecer a que el doble es una formación perteneciente a las épocas psíquicas primitivas y superadas, en la cual sin duda tenía un sentido menos hostil.” (Freud, 2007, tomo III, p 2495). “El doble se ha transformado en un espantapájaros, así como los dioses se tornan demonios una vez caídas sus religiones” (Heine citado en Freud 2007, tomo III , p. 2495).

La semejanza física, característica principal, pero no definitoria del doble, se fue transformando con el tiempo. En la antigüedad lo encontramos en la comedia latina con Plauto y su comedia *Anfitrión*. En esta comedia, el doble se caracterizaba por tener una connotación esencialmente humorística, además la obra integra la participación caricaturesca de dioses, algo que no ocurría en la tragedia, con lo cual también en la obra de Plauto hay una intención de denuncia y crítica, pero también invita a desarrollar reflexiones de carácter existencial. En el renacimiento también existieron obras de teatro que plantearon al doble como motivo de confusión entre los personajes, con lo cual se potenciaba el carácter humorístico del embrollo. Una obra que abarca lo que hemos señalado por ejemplo es *La comedia de los errores* de Shakespeare.

En el Siglo XIX ese matiz humorístico y de crítica social que abarcaba el doble comienza a perderse, en detrimento de un fondo angustioso y siniestro. Según Rebeca Martín (2007) el concepto del *Doppelgänger* fue definido por primera vez por el alemán Jean Paul (1796) como “gente que se ve a sí misma”. El motivo del doble se afianza en el Romanticismo, ya no como un aspecto cómico de la realidad, aunque la duplicación física se mantiene, aquella ejerce otras connotaciones como la irrupción de lo extraño, el carácter siniestro que genera el apareamiento, el doble como antagonista y perturbador de la normalidad, anunciador de la muerte y destructor de su original.

El *Doppelgänger* canónico se representa, por tanto, impregnado de un profundo sentido moral: constituye un ente alimentado por los instintos reprimidos del original, una sanguijuela engordada por la inconfesable delectación de lo prohibido. Sin embargo, hacia finales del siglo XIX despuntan otras manifestaciones del motivo que, en detrimento de esa dimensión moral y maniquea, se centran en el signo precario de la identidad. (Martín, 2007, p 108)

El carácter de lo siniestro, como ya lo señalamos, según Freud (2007) proviene de lo angustioso reprimido que retorna. El deseo reprimido en una época en que lo técnico

industrial invadía el mundo y que de alguna manera demandaba determinados comportamientos a sus ciudadanos, pudo haber dado preponderancia al motivo del doble en el Romanticismo, como una forma de apropiarse de cierta independencia ante el *statu quo*. El otro puede entenderse como un *alter ego* capaz de lo inimaginable, de aquello que su original tal vez solo soñó o deseó.

Ningún estudio sobre el motivo del doble pasaría por alto un hito, como es la paradigmática novela de Stevenson *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr Hyde*. Al respecto, David Roas (2011) señala que el personaje desdoblado es también un monstruo, pues no encaja en la norma, antes la transgrede: “Así, los monstruos no son solo físicamente amenazadores; también lo son cognitivamente. Amenazan el conocimiento común.” (Carroll, 205 cit. por Roas, 2011, p. 90). En la novela de Stevenson, el personaje central, Dr Jekyll cumple ambas condiciones: físicamente es amenazador, pues se convierte en un ser monstruoso -Mr. Hyde- y además también moralmente, pues intenta separar la doble naturaleza (malvada y benévola) que existe en el ser humano. El conocimiento que posee es una amenaza para el orden de la sociedad. Los deseos ocultos de un hombre deben permanecer en la obscuridad, de otra forma la misma sociedad se encuentra en peligro.

Lo que se evidencia en Stevenson con su novela según nosotros está muy cerca a lo que señala Trías (2001) sobre lo siniestro, aquello que es deseado secretamente y que irrumpe en la realidad, pues es en Hyde (personaje desdoblado de Jekyll) donde lo siniestro toma forma. Los deseos ocultos de Jekyll se exteriorizan en Hyde. El Doppelgänger como tal no se cumple exhaustivamente en la novela de Stevenson, como sí lo hace en la novela de Dostoievski, por ejemplo, a la cual hicimos referencia antes, pero no por ello, Stevenson deja de tratar el motivo del doble desde una perspectiva ominosa, propia de la época romántica.

Según Martín (2007) en el siglo XX, el motivo del doble continúa desarrollándose a partir de dos aristas: la literatura fantástica, con clara correspondencia al modelo romántico; y desde lo paródico, reinventando este motivo hasta expresar con ayuda de éste uno de los tópicos centrales de este siglo: la identidad. La literatura fantástica se ha nutrido del doble para fracturar la realidad del lector y generar desazón. Al respecto Roas (2011) refiere que la diferencia de lo fantástico en el siglo XIX y en el siglo XX es el hecho de que en el segundo se presenta la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para evidenciar el horror de lo extraño y sobrenatural, sino para presentar un posible fallo en el entendimiento de cómo considerábamos que funciona la vida misma.

El personaje grotesco por antonomasia es aquel que transgrede la normalidad. La deformidad es un estigma que distingue al sujeto del resto. La identidad del sujeto grotesco no está dada por el mismo, sino es la construcción social que realizan los que le rodean a partir de ciertos prejuicios y nociones. Recordemos al personaje de Hoffmann que pierde su sombra, es relegado y marginado, no es considerado en la esfera social. En ese sentido, el motivo del doble viene también a transgredir la normalidad, pues es un fenómeno no natural. En los cuentos que analizaremos encontramos en Palacio y sus siamesas esta transgresión del cuerpo en primer plano (ambas comparten un único y doble cuerpo), pero también en el ámbito moral (ambas desean la muerte del padre, ambas se enamoran del mismo hombre). Se nos presenta un mundo distanciado desde el principio, como ya hemos dicho, no hay una construcción verosímil de lo antinatural, sino que encontramos un mundo deformado desde el inicio, germen de lo grotesco. En Arlt, el doble también es un ente transgresor y siniestro. Cada personaje (narrador y jorobado) es una proyección y realización de los deseos reprimidos del otro. Da la impresión de que el narrador desearía vivir con esa transgresión constante hacia lo establecido, con la que vive el jorobado y da la impresión también que el

jorobado desearía restablecerse en una sociedad que lo ha marginado por su condición de diferente.

No podríamos decir que la narración de Palacio es fantástica, pues no hay una construcción de algún elemento irreal que fracture la realidad del mismo relato. Cuando las siamesas nacen se dice que la madre tuvo la culpa por mirar esperpentos y escuchar historias de terror en su etapa de gestación. Según nuestro criterio, este pasaje pierde su carácter fantástico precisamente porque en él se da una razón al hecho antinatural, una razón sospechosa, pero de todas formas, razón. De acuerdo a nuestra opinión, este hecho particular insertado en el cuento de Palacio es grotesco, pues deforma la realidad, no irrumpe en ella.

En Arlt tampoco cabe el término de fantástico, aunque se vale del motivo del doble para construir mundos ambivalentes que se oponen y se integran. Una narración que prioriza los deseos reprimidos de los personajes y evidencia un mundo lleno de desigualdades sociales y discriminación. Se presenta un mundo deformado y esperpéntico propio de lo grotesco. No queremos decir que el motivo del doble esté más cerca de lo grotesco que lo fantástico. Eso sería ahondar en vano, porque ambas categorías en ocasiones se permean, aunque podemos diferenciarlas claramente también. Lo que queremos evidenciar es que el doble en estas narraciones en particular está más cerca de lo grotesco, puesto que los personajes que participan en ambos cuentos presentan deformidades tanto físicas como morales. Los personajes al final revelan una angustia por vivir, antes que a la propia muerte, ésta es una característica que Kayser identifica del efecto de lo grotesco. Finalmente, el motivo del doble en particular en estas narraciones que analizaremos más exhaustivamente en los capítulos dos y tres se relaciona con la sensación de mostrar lo sobrenatural y monstruoso, no tanto el de hacernos reflexionar sobre lo real. En ese sentido sentimos que lo grotesco está a flor de piel.

Kayser (s/f) refiere que en la edad moderna, lo grotesco, especialmente en el ámbito dramático, está representado bajo el nombre de teatro del grotesco, y pertenecen a él un puñado de dramaturgos italianos que escribieron entre 1916 y 1925. Entre ellos, Luigi Pirandello. Esta dramaturgia concentra “la convicción absoluta de que todo es vanidad y vaciedad y que los hombres son títeres en manos del destino” (Tilgher, cit. por Kayser, s/f, p. 162). Esta forma particular de representación teatral prioriza la inseguridad existencial a través de los personajes. “En el teatro grotesco, el desdoblamiento ha llegado a ser la base general para la configuración de los personajes mientras se renuncia por principio a representar la unidad de la personalidad” (Kayser, s/f, p. 162)

El distanciamiento de la realidad por medio de las máscaras, el desdoblamiento de los personajes, la falta de unicidad de éstos y la representaciones de situaciones absurdas, caracterizan el estilo del teatro grotesco en las primeras décadas del siglo XX. En la narración de Arlt podemos evidenciar de mejor manera este peculiar estilo, hay que recordar que el autor argentino también era dramaturgo. Sus personajes parecen estar conscientes de la representación que realizan en la realidad ficcional del relato. “En la casa de la señora X yo "hacía el novio" de una de las niñas. Es curioso” (Arlt, 2003, p.17). En Palacio, de igual manera, la unicidad de las siamesas es desmitificada por sus deseos. Ambas se enamoran del mismo hombre, lo que origina un conflicto, evidenciándose la dualidad.

1.3. El cuerpo grotesco y su transgresión

En la antigua Grecia, quienes manejaban los reinos eran los *basiléis*: nobles que tenían a su haber una larga historia familiar, descendientes de héroes y dioses: los *áristoi*, de ahí la palabra aristocracia: los mejores. Es esta aristocracia la que conduce a los ejércitos, son los hombres que tienen voz. A pesar de ellos tenemos en el canto II de *La Iliada* la figura de

Tersites. Un soldado cojo y deforme, quien reta a Agamenón por todos los inconvenientes que la guerra ha causado en los hombres como él, es decir, hombres que no pertenecen totalmente a los *áristoi*. Odiseo rápidamente golpea a Tersites con el cetro de mando y lo manda a callar. Es la única vez en toda la *Iliada* en donde un hombre no aristócrata tiene la opción de hablar abiertamente en la asamblea. El hecho de que Tersites hable abiertamente no es algo impensable, pero sí extraño. Si para los griegos siempre el logro de lo colectivo fue más importante que el personal, entonces ¿por qué se castiga a Tersites? La razón principal, señala Amor (s/f), está en el rompimiento del orden, de la *themis*, es decir, de la ley natural. Solo el aspecto de Tersites es ya una ruptura en el orden de lo convencional, más aún el hecho de que pueda tener voz en la asamblea.

En general la intervención de Tersites se la puede analizar desde una perspectiva social de la época post micénica a la que perteneció Homero. La voz de los más marginados vs. la de la aristocracia. Ante esto a los *basiléis* solo les queda recuperar el orden mediante la fuerza. El golpe con el cetro de poder a Tersites no solo es un acto físico, sino también simbólico. Es el golpe de la coerción. Hemos tomado este pasaje de *La Iliada* para ilustrar las consecuencias que tiene el rompimiento de la ley natural. El cuerpo grotesco puede ser considerado como un cuerpo deforme que viola esta ley, el orden. Es interesante observar cómo Homero ilustra aquella dualidad entre cuerpo y condición moral haciéndolo coincidir en el personaje de Tersites, su cuerpo transgrede la estética de la belleza, mientras que su actitud transgrede el orden social.

Sergio Amor en su artículo *Tersites: entre la isegoría y la tiranía* (sf) analiza un aspecto curioso de lo anormal. Hay que recordar que Tersites era cojo, aquella particularidad le otorga una forma particular de vivir. Por un lado es un defecto físico, pero también una opción de transgresión de lo normal. Como refiere Vernant, se libera al caminante de la

obligación de avanzar siempre en un mismo sendero (Vernant, 2002). Esta ambivalencia a la que se refiere Amor puede ser contrastada con lo que refiere Irving Goffman (1970) según la cual los griegos crearon el término estigma para referirse a signos corporales que denotaban cierto estatus moral siempre relacionado con aspectos negativos y categorías sociales, como un esclavo, un criminal o a “una persona corrupta, ritualmente deshonrada, a quien debía evitarse, especialmente en lugares públicos”(Goffman, 1970, p. 13).

De lo dicho por Amor y Goffman podemos encontrar ciertas diferencias. En Tersites²³ la deformidad es congénita, mientras que los estigmas a los que hace referencia Goffman son infligidos, se constituyen en marcas que demuestran un etiquetamiento. De todas formas, las deformidades del cuerpo constituyen un conjunto de ideas colectivas generalmente asociadas a la transgresión de cierto orden. En ese sentido, Goffman (1970) afirma que el medio social forma las categorías que en él se pueden encontrar. El encuentro con el otro establece la identidad social de la persona que tenemos frente a nosotros, es en ese encuentro en donde confrontamos la identidad social virtual y la identidad social real²⁴ del otro:

Mientras el extraño está presente ante nosotros puede demostrar ser dueño de un atributo que lo vuelve diferente de los demás(dentro de las categorías de personas a la que él tiene acceso) y lo convierte en alguien menos apetecible (...) De ese modo, dejamos de verlo como una persona total y corriente para reducirlo a un ser inficionado y menospreciado. Un atributo de esa naturaleza es un estigma, en especial cuando él produce en los demás, a modo de efecto, un descrédito amplio (...) Esto constituye una discrepancia especial entre la identidad social virtual y la real. (Goffman, 1970, p.14)

²³En Tersites la deformidad es congénita. Diferente es el caso del dios griego Hefestos, ésta es impuesta como consecuencia de un castigo. En *La Iliada*, Zeus lo arroja del Olimpo provocándole la cojera. Hefestos es el único dios que trabaja con las manos, es un dios inventor, es cojo y es el menos agraciado de las deidades griegas, aún así es uno de los más ingeniosos; intuimos que su talento está ligado a lo que expresa Vernant (2002) pues gracias a su habilidad puede construir las mejores armas y objetos de toda índole, de alguna forma vislumbra más allá de lo normal.

²⁴ Goffman identifica la identidad social virtual como una categorización previa del individuo y a la identidad real como “la categoría y los atributos que, de hecho, según puede demostrarse, le pertenecen, se denominará su identidad personal” (Goffman, 1970, p 14).

El cuerpo con un estigma es un cuerpo diferenciado de la normalidad, entendida ésta como lo socialmente aceptado. Para Goffman(1970) existen tres clases de estigma: en primer lugar, las deformidades físicas, luego los fallos conductuales y morales del individuo, y por último, los estigmas tribales, referidos a la raza, religión, nación, estos son susceptibles de ser transmitidos por herencia. En los cuentos que analizaremos encontramos estos estigmas a los que nos hemos referido. En Palacio, por ejemplo, las siamesas ejemplifican un estigma físico, pues constituyen un solo cuerpo, por esta razón su identidad social es asumida por los otros como un ser monstruoso y obviamente, las mujeres son marginadas de su entorno social.

Aún así, en las siamesas se cumple lo que Amor (s.f.) ha identificado como la ambivalencia de lo diferente. A las siamesas, por un lado, les procuran menosprecio e incluso odio, por parte de su padre, pero por otro lado, al tener la capacidad de ser una única y doble mujer, ambas mujeres tienen la habilidad de percibir el mundo de una forma diferente a la del resto.

En la narración de Arlt encontramos un doble estigma: el primero pertenece a su deformación física evidente, es más pequeño de lo normal y tiene una giba enorme; pero también encontramos un estigma a nivel moral. La maldad que supone su conducta al maltratar a los puercos y hasta querer quemarlos sin ninguna razón, ejemplifica la anormalidad en su comportamiento. Como dijimos anteriormente, en el cuento de Arlt se permean tanto el mundo del narrador como el del jorobado, en uno y en el otro personaje. En ese sentido, el narrador también tiene características que lo diferencian del resto, el hecho que desde muy pequeño pudiese contar con una sensibilidad extraordinaria, habla de una habilidad poco usual, que de alguna forma transgrede la normalidad:

No negaré que dichos padecimientos han encontrado su origen en mi exceso de sensibilidad, tan agudizada que cuando me encontraba frente a alguien he creído percibir hasta el matiz del color que tenían sus pensamientos, y lo más grave es que no me he equivocado nunca. (Arlt, 2003, p. 11)

Para Goffman el estigma no solo es un hecho que desacredita, sino también potencialmente desacreditable en la persona que conserva en secreto su estigma, como en el narrador de Arlt, que se nos presenta como un ser ultrasensible, paradójicamente en otro pasaje del cuento, el mismo personaje confiesa que le atraen los deformes y que él mismo se imaginaba como uno. Por otro lado, el jorobado, un ser ya desacreditado, actúa sin complejos. El estigma aparentemente no le afecta, pero es consciente de su condición, por eso busca la aceptación y la reparación de una sociedad que lo ha categorizado siempre.

Bajtín (2003) postula la idea del mundo al revés que representa el carnaval. En esta celebración se usan máscaras caricaturescas y deformes para desacreditar cierto orden establecido. Es a partir de la parodia y la burla que se construye una atmósfera grotesca, es decir, deformadora de la realidad, en donde el cuerpo juega un rol bastante importante, pues es en él donde se expresan los signos de este mundo trastocado. El cuerpo grotesco para el profesor ruso es un cuerpo en constante movimiento, dinamismo puro. En las siamesas de Palacio, por ejemplo, hablamos de un cuerpo inacabado, siempre en movimiento y bicorporal, se opone, como señala Bajtín (2003), al cuerpo del nuevo canon que es uno solamente y se relaciona con la modernidad y el individuo. El cuerpo grotesco es capaz de construir otro, absorbe el mundo y también es absorbido, es asimilado como un proceso en constante cambio y evolución, la deformación no es negativa, no es destrucción del cuerpo, sino es el paso de la vida, una fuerza regeneradora.

En la narración de Arlt, el cuerpo grotesco cumple una función cómica, que caracteriza lo cómico grotesco. Bajtín (2003), como ya hemos dicho, refiere que aquella función cómica proviene de un sentimiento de insatisfacción ante la imagen inverosímil. El cuerpo grotesco del jorobado no se renueva, ni oscila, como el de las siamesas. Más bien es

un cuerpo que se identifica con la idea de lo moderno, procura la idea de reparación por parte de la sociedad que lo marginó. Busca restablecer su identidad social, a partir de la experimentación de lo típico, por ejemplo besar a una muchacha burguesa de Buenos Aires.

Los cuerpos grotescos en ambas narraciones están desbordados, constituyen una realidad diferente, transgreden el orden de lo habitual y son estigmatizados por una sociedad que los considera monstruos. Hay que recordar que estos relatos se escriben en la segunda década del siglo XX por parte del ecuatoriano, y a inicios de la tercera década por parte del escritor argentino.

1.4. El deseo mimético y su relación con el doble

Para abordar el análisis del motivo del doble se trabajará con la teoría del deseo mimético de René Girard (1985). En ella el profesor francés plantea que todos nuestros deseos son tomados en relación a lo que el otro desea, por lo tanto, cuando surge este deseo, surgen también tres aristas que conforman el triángulo mimético: sujeto- objeto- modelo. Sujeto y modelo se enfrentan inicialmente con la intención de conseguir el objeto. Para Girard, nuestros deseos no son espontáneos, por eso en su libro *Mentira romántica, verdad novelesca* (1985) critica la corriente romántica, la acusa de falsa espontaneidad, al identificar en los personajes de muchas obras pertenecientes a este periodo, un deseo autónomo: “El vanidoso romántico quiere persuadirse constantemente de que su deseo está inscrito en la naturaleza. (...) Desear a partir del objeto equivale a desear a partir de sí mismo: nunca, es, en efecto, desear a partir del otro” (Girard, 1985, p. 21). En ese sentido, la verdad novelesca no desearía a partir del objeto, sino a partir del otro, del modelo.

Para el profesor francés, las grandes obras de la literatura se basan en la relación mimética de sus personajes. Es canónico el ejemplo de *Don Quijote* y su imitación a Amadís,

o la de madame Bovary o Raskolnikov. Es posible descubrir en muchas obras literarias un triángulo de deseos formado por un sujeto que realiza la acción en pos de alcanzar el objeto de su deseo, por imitación a un modelo. En todas estas relaciones miméticas se producen conflictos que acarrear odios y envidias y dan paso a la confrontación y a la posterior violencia. En este estado de violencia aparece el doble en la teoría del deseo mimético:

Es lo que Girard denomina “la relación de los dobles”. Los objetos que pudiera haber en disputa desaparecen en el fragor rivalitario. La única obsesión de los rivales es vencer al adversario más que poseer los objetos en lidia, que sólo servirán para exasperar la violencia. La crisis mimética, que sería siempre una crisis de indiferenciación, ligada a la desaparición de los objetos y a la aparición de rivales cuyos roles se desvanecen para devenir dobles idénticos, se expande de manera contagiosa. (Fernández, 2013, p 196)

En la literatura fantástica, como ya hemos analizado, encontramos el motivo del doble como un hecho imaginario que irrumpe en la realidad y genera un fallo en la realidad. En la teoría de Girard, los dobles son reales y se enfrentan en busca de poseer el objeto, luego esta posesión es olvidada. Los rivales son dobles porque se enfrentan, en ese sentido se establece una indiferenciación de estos gemelos rivales, esta indiferenciación es un eslabón de la teoría del chivo expiatorio²⁵ del mismo Girard.

La teoría de Girard es antropológica, pero es curioso el hecho de que haya nacido a partir de la literatura, a partir de observar las diversas relaciones miméticas de los diferentes personajes a los que hemos hecho referencia. Los relatos que analizaremos más adelante conservan esta característica mimética. En la narración de Palacio, -yo primera- y -yo segunda- en algunas partes del relato parecen enfrentadas, podemos identificar claramente un

²⁵ La teoría del chivo expiatorio de Girard es una constante en todas las sociedades primitivas. Girard estudia cómo a partir de conflictos, hambrunas, desastres naturales, guerras, las sociedades entran en clara confrontación. Es a partir de esta confrontación que se genera la violencia y se contagia a partir del mimetismo que ésta engendra. Al final se establecen mecanismos en donde se transfiere a un solo individuo la violencia causada por la crisis, provocando en la sociedad un proceso catártico. Según Girard el rito repite esta primera transferencia para provocar la unidad y la paz de la sociedad. Los rivales dobles son una primera etapa en todo este proceso.

sujeto, un objeto y un modelo. En ocasiones, por la particularidad de su formación corporal, sujeto y modelo parecen permearse. Aún así es clara la relación mimética que existe entre las dos mujeres. También podemos encontrar estas mismas relaciones con la madre, el padre y aún más en el deseo amoroso, de parte de las siamesas hacia cierto muchacho que va a visitar a la doble y única mujer. En Arlt también encontramos esta relación entre el narrador y el jorobado, ambos se enfrentan, pero de alguna manera también se atraen. La teoría mimética del deseo está atravesada por el concepto de doble vínculo. El doble vínculo es un elemento central en la teoría del deseo mimético, esta noción, en inglés *double bind* fue descrita en primera instancia por Gregory Bateson, quien perteneció a la escuela del constructivismo radical de Palo Alto.

El doble vínculo se presenta como una paradoja. Parrilla (2015) manifiesta que Bateson, desde la comunicación, investiga el efecto según la relación del sujeto al enfrentar trastornos en los niveles lógicos comunicativos, estos trastornos se relacionan con el surgimiento de la esquizofrenia. También fue de los primeros pensadores que estudió los principios de la cibernética y aplicó nociones básicas de ésta en la psicología, en modelos de autonomía y organización social. La cibernética de primer grado se emparenta con la epistemología, pues supone el estudio de la ciencia desde un objetivismo. El científico se posiciona fuera del sistema que está estudiando para observar y analizar. Su observación es objetiva. Bateson crítica aquella forma de estudio y refiere que el observador afecta al objeto de análisis (cibernética de segundo grado)

El científico, lejos de poder mantener una posición de observador exterior, está implicado en sus teorías científicas como el artista en sus cuadros. Éste es el mensaje de Bateson, y por extensión del constructivismo de la escuela de Palo Alto, que supone una transformación de los tradicionales puntos de vista del paradigma de la ciencia clásica, que postulaban la separación entre el individuo y el entorno y sus corolarios, esto es, la

pretensión de que el investigador estudia objetivamente la realidad desde el exterior (Brunet y Morell, 2001, p 35)

Para Girard, en cambio, la teoría del doble vínculo no es únicamente comunicativa, pues sitúa la paradoja a nivel del deseo y no exclusivamente en el proceso de comunicación. Girard identifica una mimesis primaria en la que el sujeto (deseante), el objeto (deseado) y el modelo (mediador del deseo) forman una triada en la que el sujeto desea lo que el mediador posee, es decir apropiarse del deseo del modelo:

El double bind mimético es esta paradoja auto-referencial surgida del vínculo entre su continente (deseo sugerido, o mimesis a partir de un modelo) y su contenido (deseo adquisitivo, o mimesis conductual de apropiación respecto del mismo modelo): lo que nos une es lo que nos separa. Perturbada la mimesis de aproximación por la intromisión de la propia mimesis irrumpe un tramo mimético caracterizado por un nuevo rasgo, el de ser una mimesis de separación: es la reacción mimética. (Dupuy, 1979, citado en Parrilla 2015, p 120.)

Esta apropiación inicial que tenía como objetivo conseguir al objeto del deseo, puede derivar en una mimesis del antagonista, ésta se desarrolla cuando el objeto del deseo disminuye significativamente de importancia y tanto modelo como sujeto se enfrentan produciéndose una relación de antagonismo: “Se da entonces el paso del ‘modelo como obstáculo’ al ‘obstáculo como modelo’, cuyo cambio de fase lo denomina Girard con un término bíblico: el ‘escándalo’.” (Parrilla, 2015, p.120.)

En ella se pueden establecer análisis desde la mediación externa e interna en la que participan los personajes. Además, se puede estudiar la violencia como parte principal de esa confrontación de deseo que surge en los personajes a partir de su interacción. Las mediaciones a las que se refiere Girard son las maneras en que el sujeto o héroe se relacionan con el modelo, a partir del deseo por el objeto. Hablamos de mediación externa cuando la esfera del modelo o mediador no está en contacto con la del sujeto, por ejemplo el Quijote y Amadís. El primero imita al segundo, sin que sus esferas se rocen. En la mediación interna,

por el contrario, y es la que más interesa en esta investigación, las esferas de posibilidades de los personajes están en contacto: mediador- sujeto. En la mediación interna es donde se desarrollan los conflictos que antes describimos, como el fenómeno de los dobles que se enfrentan y el doble vínculo, este último se caracteriza por la paradoja de autonomía /dependencia. Los dobles miméticos entran en conflicto al repelerse, pero al hacerlo también se igualan. Se origina una crisis de indiferenciación: la violencia mimética.

1.5. La identidad y el deseo mimético

La teoría de Girard es conveniente para reflexionar acerca de problemas de la identidad. El deseo, según el profesor francés, se forma a partir del deseo del otro, es mimético porque tiende a imitar al modelo, en ese sentido se pensaría que se efectúa una pérdida de identidad en el sujeto deseante, pero en realidad a partir de esa pérdida se forma la identidad. El deseo de diferenciarse del otro supone paradójicamente imitarlo. “Girard permite construir un pensamiento racional en el que el mimetismo ya no surge como elemento parásito de la identidad, sino como el elemento esencial de la construcción de ésta” (Vinolo, 2010, p. 22). En palabras del propio Girard:

Don Quijote ha renunciado, a favor de Amadís, a la prerrogativa fundamental del individuo: ya no elige los objetos de su deseo; es Amadís quien debe elegir por él. El discípulo se precipita hacia los objetos que le designa, o parece designarle, el modelo de toda caballería. Denominaremos a éste el mediador del deseo. La existencia caballescica es la imitación de Amadís en el sentido en que la existencia del cristiano es la imitación de Jesucristo. (Girard, 1985: 9-10)

Como lo manifiesta Girard, el deseo de Don Quijote parte primero de la emulación a Amadís, pues desea ser un caballero andante; ahora bien, como expresa Vinolo (2010), el deseo de ser un caballero andante es un deseo particular que distingue a la persona que lo desea, en este caso Don Quijote, del resto de la sociedad, pero paradójicamente para poder

distanciarse del resto y marcar la diferenciación tiene que emular a un modelo, en este caso a Amadís. Esta contradicción aparente es clave para entender el pensamiento de Girard y también para entender cómo construimos la identidad cada uno de nosotros.

Lo más interesante en la construcción de la teoría Girardiana está en entender cómo nos identificamos con respecto al otro, y cómo los deseos del otro se oponen a los nuestros. En ese sentido se pensaría que la mimesis solo significa la pérdida de la identidad, pero en realidad, como sostiene Vinolo (2010), es la construcción de la misma, a partir de un nuevo elemento que descansa en lo más profundo de esta teoría y que se identifica como el deseo de los seres humanos por la diferenciación. En ese sentido, en los capítulos dos y tres analizaremos cómo se construye la identidad en la doble y única mujer, a partir de este deseo de diferenciación por parte de la narradora y su hermana, pero que fracasa cuando las dobles mujeres se enfrentan, pues la violencia supone, como vimos, una indiferenciación que otorga la categoría de dobles miméticos. La diferenciación de las siamesas no es posible porque son precisamente antagonistas. En Arlt, el jorobadito desea imitar a su modelo para diferenciarse de los demás estigmatizados. Su objeto es la condición de ser aceptado socialmente, para él la normalidad es la transgresión, pues es consciente de su lugar de marginalidad, y con ello, de la deuda que de alguna forma la vida ha contraído con él debido a su deformidad.

En el primer acápite de este capítulo nos referimos al distanciamiento que provoca lo grotesco, el cual se evidencia en el surgimiento de lo extraño que deforma el entorno y que provoca una falla en las categorías que edifican lo real y seguro. En ese sentido, lo grotesco está atravesado por la idea de lo diferente, es esta diferencia (deformación) la que provoca este sentimiento de angustia y pérdida de lo seguro, que al fin y al cabo se trata del extravío

de nuestra propia identidad en el contexto en que nos encontremos. Podríamos decir que lo grotesco se nutre del elemento de lo diferente para crear horror y risa.

Es evidente que en Girard la diferencia, al contrario de Kayser, sirve justamente para construir la identidad, no para ponerla en duda. Ciertamente en un primer momento, cuando la mimesis se desarrolla en el sujeto, éste tiende a perder parte de su identidad, se distancia de su mundo en pos de su deseo por imitar al modelo, pero al hacerlo está condenado a imitar al modelo para paradójicamente diferenciarse. Buscar ser diferente nos iguala con el resto y viceversa. Si en el grotesco la identidad tambalea por el elemento de lo diferente, es en la teoría del deseo mimético en donde la diferencia forma la identidad, el mundo se asienta en algo conocido, que previamente fue probado por el modelo al que el sujeto imita.

A partir de lo señalado, los cuentos que nos proponemos analizar engloban temas y motivos de carácter grotesco, pero al mismo tiempo, en sus personajes podemos encontrar relaciones miméticas que llevan a pensar la identidad como un territorio de ambivalencia, entre lo semejante y lo diferente.

Capítulo 2

Palacio: La unicidad fallida

2.1 Mediación interna en *La doble y única mujer*

La *Doble y única mujer* es un relato en el cual podemos encontrar diferentes rasgos miméticos. Con ello queremos decir que los personajes emulan sus comportamiento en pos de alcanzar el o los objetos de deseo. Según Girard (1985) los seres humanos no solo imitan determinados comportamientos, sino también deseos que se hacen evidentes en un modelo de comportamiento. Este deseo de imitación al modelo es lo que el profesor francés identifica como deseo mimético. En ese sentido, los deseos se edifican a partir siempre de la emulación, es decir a partir de lo que los otros desean, nunca son de carácter espontáneo ni gratuitos. Esta mimesis presenta en su estructura tres elementos fundamentales para poder comprenderla: el mediador o modelo, el héroe o sujeto y el objeto de deseo. Los tres elementos están conectados en un triángulo gracias al cual podemos entender cómo se origina el deseo en los seres humanos y cómo a partir de este se generan otros sentimientos, como el odio o la envidia que desembocan en la violencia.

Analicemos estos tres elementos para luego pasar al análisis de la narración. Girard entiende el deseo como algo parecido a un virus que se expande, algo realmente contagioso: “En el universo de la mediación, el contagio es tan general que cualquier individuo puede convertirse en mediador de su vecino sin entender el papel que está a punto de jugar” (Girard, 1985, p. 93). Este universo de la mediación, al que hace referencia Girard, ilustra lo caótico que puede resultar en sí el deseo, pues tiene la versatilidad suficiente para posarse en las voluntades de los hombres. El modelo en primera instancia tiene un rasgo o un objeto que lo distingue del resto. Este objeto en posesión del modelo es lo que despierta el interés del

sujeto. Habría que preguntarse, ¿el objeto es valioso en sí mismo o es valioso para el sujeto debido al hecho de que el objeto se halle en posesión del modelo? Diríamos que el deseo, como lo entiende Girard, se replica en primera instancia a partir del objeto, pero a medida que sujeto y objeto se ven enfrentados, el objeto pasa a segundo término: “Los objetos que pudiera haber en disputa desaparecen en el fragor rivalitario. La única obsesión de los rivales es vencer al adversario más que poseer los objetos en lidia” (Fernández, 2013, p. 196). En realidad cuando deseamos algo, lo hacemos porque el otro lo desea o lo posee: “El deseo humano no es un deseo autónomo, sino siempre un deseo según el Otro, que se opone de forma explícita a un deseo según uno mismo” (Girard, 1985, p. 11).

Girard ha clasificado las relaciones miméticas de deseo en dos: mediación externa y mediación interna, en ambas el triángulo de deseo al que hemos hecho referencia está presente. Las mediaciones son las diferentes relaciones que se enmarcan entre el sujeto y el modelo. La mediación externa se realiza cuando la distancia en la que los personajes se involucran es lejana, y por ende sus posibilidades de interactuar, al menos directamente, son nulas. Paradigmático es el ejemplo que identifica Girard en *El Quijote*, pues éste edifica su deseo de ser caballero andante a partir del modelo que es Amadís de Gaula. Este modelo es adoptado por el Quijote debido al proceso del deseo mimético que distingue Girard (1985). El Quijote encuentra en Amadís el modelo de todos los caballeros andantes y ser un caballero andante es un deseo que lo diferencia como sujeto, que lo distingue de toda la comunidad, pero al mismo tiempo lo iguala con su modelo, es decir que el deseo mimético, paradójicamente, diferencia e iguala al sujeto deseante con su modelo y con los otros sujetos.

Se podría resumir lo dicho de la siguiente manera: para diferenciarnos habría que imitar. En el caso del Quijote y Amadís hablamos de una mediación externa, ambas esferas de estos dos personajes en la novela no consiguen unirse debido a la distancia entre estos dos

personajes, pues no entran en conflicto. Por otro lado, en la mediación interna, los personajes comparten directamente sus esferas de posibilidades, estas esferas interactúan y en ocasiones se permean entre sí, originando un conflicto y posteriormente la violencia mimética que se expande cual germen.

En primera instancia nos encontramos en el relato de Palacio con una siamesa. Una de sus yo (yo primera) es la encargada de relatarnos la narración. Al inicio del relato podemos observar la diferenciación consciente que realiza la narradora sobre su propia condición: “Son necesarias para explicar mis actitudes intelectuales y mis conformaciones naturales, que se presentan de manera extraordinaria, excepcionalmente, al revés de lo que sucede en la mayoría de los animales que ríen” (Palacio, 2013, p. 120). Esta diferenciación que realiza la narradora reduce dramáticamente las esferas de posibilidades en las que se puede situar la siamesa debido a su condición de “diferente”, respecto a toda la sociedad. Recordemos a Don Quijote, la elección de un modelo responde a un deseo de diferenciación: imitar a Amadís, para paradójicamente diferenciarse del resto, al ordenarse como caballero. No todos pueden ser caballeros. Vinolo señala que “El deseo mimético no es el desear imitar al otro sino exactamente lo contrario. Es querer diferenciarse del otro y estar condenado a imitarlo para hacerlo.” (Vinolo, 2010, p 25).

Entendemos entonces que la siamesa, por su condición de anormalidad física y psicológica ya es un ser que transgrede la norma. ¿Acaso este ser humano podría diferenciarse más de lo que su misma naturaleza monstruosa y humana le plantea? Diremos que sí, pero no respecto a ella misma, sino respecto al otro. Según Foucault (2000), una característica clave para identificar lo monstruoso es el hecho de que el monstruo trastoca la ley natural, el profesor francés cita el ejemplo de un lisiado, este individuo evade la ley natural, pero no es un monstruo porque el lisiado está dentro del discurso civil o médico, es

decir que ante la ley, aquella desviación está prevista, en cambio el monstruo es aquel que genera confusión, desorden al momento de aplicar la ley:

la monstruosidad es una irregularidad natural tan extrema que, cuando aparece, pone en cuestión el derecho, que no logra funcionar. El derecho está obligado a interrogarse sobre sus propios fundamentos o bien sobre su propia práctica, o a callarse, a renunciar, a recurrir a otro sistema de referencia, o por último inventar una casuística (Foucault, 2000, p. 69).

En ese sentido, la doble y única mujer es un ser monstruoso desde su propia condición que genera una ambigüedad en el sentido de algunos discurso oficiales, por ejemplo en el discurso médico (se dice en el relato que su condición genera confusión entre los teratólogos), o en el discurso lingüístico, la narradora alterna el uso del nosotros y el yo. Jurídicamente hablando, en el cuento no se plantea un problema cuando -yo primera- y -yo segunda- heredan la fortuna de su padre, pero, ¿cabe pensar en el lector en dos herencias y no en una sola? Finalmente-yo primera- reflexiona sobre la naturaleza de su alma ¿dos almas o una sola? problema sobre el cual deben discernir los teólogos. En ese sentido estamos ante la presencia de lo monstruoso, por cuanto podemos evidenciar cómo los discursos oficiales están obligados a replantearse, y sin embargo, las mujeres tienen cualidades que las humanizan, pues sienten amor, odio, venganza, etc.

En consecuencia si entendemos lo monstruoso como aquella figura que transgrede lo oficial y lo replantea, tanto también reconocemos en ellas a un ser humano grotesco, por cuanto su imagen nos hace reflexionar acerca del concepto del mundo distanciado de Kayser (s/f), pues su presencia genera un estremecimiento que provoca un fallo en las categorías que forman el mundo real, una deformación esperpéntica de la imagen habitual que genera horror en quien la ve “ (...) Quisiera tener a alguno [*niño*]²⁶ en mis brazos y hacerle reír con mis gracias, pero ellos, apenas me acerco, gritan asustados y corren” (Palacio, 2013, p. 130).

²⁶ Las cursivas son nuestras.

La figura grotesca de la siamesa, por su propio carácter transgresor del orden, ya es la de un ser recluso a los ojos del mundo. Es un ser marginal que defiende tal vez lo único que puede pertenecerle, su propia unicidad²⁷. Es que decir *yo soy*, es ser uno. Decir *somos* es fragmentar un todo, es plural. Esto es lo que defiende la siamesa, aunque la misma narradora, en diferentes partes del relato, parece confundirse al abordar su propia unicidad. A partir de este conflicto que enfrenta su ser único y la dualidad de la que le acusan, la mediación puede surgir. En primera instancia podemos identificar una mediación externa en los primeros años de vida de la siamesas, cuando la necesidad de caminar se torna en una posibilidad real para las dos mujeres que forman el cuerpo.

(...) fue el momento aislado en que *cada una*, cuando estuvo apta para andar, quiso tomar por su lado. Ella- adviértase bien: la que hoy es yo- segunda - quería ir, por atavismo sin duda, como todos van mirando hacia donde van; yo quería hacer lo mismo, ver a dónde iba, de lo que se suscitó un enérgico perneo (...) ofrecimos un conjunto octópodo, con dos voluntades, y en equilibrio unos instantes, debido a la tensión de fuerzas contrarias. Acabé por vencerla (...) produciéndose entre nosotras, desde mi triunfo, una superioridad inequívoca de mi parte primera sobre mi segunda y formándose de la unidad de la que he hablado. (Palacio, 2013, p 121)

Reflexionemos un instante en el caminar, ¿a qué responde el deseo de andar con nuestros pies? Algunos dirán que es un instinto y no un deseo. En todo caso, Palacio lo atribuye a un acto imitativo, una “imitación de un fenómeno percibido en los demás, surgió en mi primer cerebro «Ir adelante»; «Ir adelante» se perfiló claro en mi segundo cerebro”(Palacio, 2013, p. 122). Advertimos que en la acción de caminar intervienen regulaciones biológicas y psicológicas. Pero es llamativo cómo el autor las plantea, recordemos que en este primer momento previo al andar, la narradora reconoce su dualidad y solo después de ese instante, su unicidad.

²⁷ Nos referiremos a esta cuestión más adelante.

Si caminar en la siamesa es un fenómeno imitativo, podemos decir que los modelos vendrían a ser los caminantes, es decir un aspecto de la normalidad, de lo cotidiano, pero, que sin embargo, en las siamesas no se realiza de la misma manera. Según Girard (1985), en la mediación externa no coexisten modelo ni sujeto, igual que en el caso del Quijote y Amadís. En las siamesas de igual forma, su modelo (caminantes) no integra su esfera de posibilidades debido a su marginalidad consciente, tal vez a lo único que puede aspirar es a verlos y de esa observación precisamente surge el mimetismo. La acción de caminar no solo es desplazamiento, sino también sugiere otras nociones como independencia y libertad, relacionarse con otros caminantes, posibilidades que su figura grotesca y monstruosa le impiden experimentar plenamente. En la mediación externa aparentemente se podría pensar que no hay la posibilidad de conflicto, debido a la distancia a la que hemos hechos referencia, pero habría que tomar en cuenta que, como refiere (Vínolo, 2010), la imitación al modelo puede generar conflicto entre los sujetos que aspiran imitarlo.

Precisamente este es el caso con la siamesas. Ambas se aferran a un deseo: andar como un caminante normal, con el objetivo de movilizarse y hasta cierto punto contar con un grado de independencia. Al no poder hacerlo, al no poder desarrollar su propia independencia, aparece el conflicto. No se genera violencia al modelo, porque a este le separa una distancia infranqueable, sino que se produce este enfrentamiento entre los sujetos (las siamesas). De esta pelea -yo primera-, que es la narradora, ha resultado ganadora, debido a su fuerza física superior; es entonces ella la que se siente autorizada a realizar las decisiones en el diario vivir.

En ese sentido el relato aborda la relación entre la palabra y la sumisión. El que ejerce poder sobre el otro se siente autorizado para decidir y comunicar las ideas y sentimientos de quien domina, al hacerlo escuchamos y entendemos una versión de la realidad, una

focalización determinada construida por el sujeto dominante. En la siamesas la palabra la tiene- yo primera-, pero a medida que avanza el relato, podemos observar cómo los puntos de vista -visión del mundo- de estos dos seres humanos se entrecruzan en una conciencia, por lo tanto creemos que el enfrentamiento en las siamesas ha edificado una nueva forma de concebir el exterior y de expresarlo mediante una nueva palabra que combina, no tanto la sumisión y el silencio, sino un nuevo conocimiento y nuevas sensaciones y sentimientos.

Este conflicto y la posterior violencia lo entiende Girard (1985) como un mecanismo que revela a los dobles miméticos; según el autor francés, son dobles quienes se enfrentan en pos de poseer un objeto, claro que luego el objeto, como hemos visto, carece de importancia, y lo principal es vencer al gemelo violento, al tiempo que lo emula. En ese sentido “La crisis mimética, que sería siempre una crisis de indiferenciación, ligada a la desaparición de los objetos y a la aparición de rivales cuyos roles se desvanecen para devenir dobles idénticos, se expande de manera contagiosa” (Fernández, 2013, p. 196).

Existe en las siamesas una crisis de indiferenciación, ambas tienen el deseo de caminar, ambas entran en conflicto y generan violencia. En este punto solo la voluntad de vencer al rival es lo que interesa, diferenciarse del otro doble a través de la victoria. Ya no importa el deseo de caminar sino el de vencer. En la narración podemos evidenciar esta crisis mimética, cuando la narradora no observa que puede caminar y que su deseo se ha cumplido, sino que resalta su superioridad en todo sentido a partir de ese momento. A partir del triunfo de la narradora (yo-primera) declara la unicidad de las siamesas y se niega su dualidad. Entendemos la dualidad palaciana como un estado de indeterminación, de posibilidad constante “ (...) porque fue el momento aislado en que *cada una*, cuando estuvo apta para andar, quiso tomar por su lado” (Palacio, 2013, p. 121). De hecho, la narradora reconoce que

en ese momento previo a la lucha se le podría haber dado el trato de “nosotras en vez de mí”(Palacio, 2013, p 121) .

En cambio, por el contrario, la unidad en *La doble y única mujer* se relaciona con el concepto Girardiano de los dobles miméticos. En el enfrentamiento de las siamesas se vislumbra la formación de lo único, de un solo cuerpo. En la sublimación, la unidad toma forma en la dominación del otro. Recordemos al Dr. Jekyll tratando de separar las dos naturalezas del ser humano con el propósito de satisfacer sus deseos más oscuros, que al fin y al cabo se sintetiza en la búsqueda del placer sin remordimientos, luego esta separación de naturalezas terminará en un tormentoso enfrentamiento entre ellas. Jekyll desea dominar su naturaleza malvada, no tanto para reprimirla, sino para usarla y disfrutarla al cometer actos ruines. El problema deviene cuando Jekyll ya no puede controlar su dualidad, su doble se vuelve incontrolable, ya no puede dominar la maldad de Hyde, y Hyde tampoco puede dominar el temor a la muerte que le inspira y amenaza Jekyll, por lo que decide suicidarse. Ahora relacionémoslo con Palacio. Lo que la narradora palaciana -yo primera- a fin de cuentas quiere realizar es reprimir una parte de ella, su parte fragmentada, no para valerse de ella como en Jekyll y su búsqueda por el remordimiento nulo y el placer, sino para dominarla y construir una unicidad bien consolidada, lo mismo podríamos decir de -yo segunda-, pues tiene el mismo deseo.

Finalmente, ambas mujeres se enfrentan con el único propósito de reprimir su fragmentación opositora, la cual no se sabe si es buena o mala, eso no tiene importancia en la narración de Palacio, como sí, por ejemplo, la tiene en Stevenson. El escritor inglés acentúa en su relato este aspecto. La represión de una parte de la naturaleza humana, a partir del enfrentamiento con la otra supone un hecho coercitivo que tiene como consecuencia reafirmar la unidad del individuo, en detrimento de la parte afectada, en Stevenson solo la

muerte acaba por apaciguar las dos fuerzas, sólo el suicidio de Hyde acaba con el sufrimiento de Jekyll y con el miedo del propio Hyde. La mediación externa en el relato de Palacio evidencia justamente esta característica coercitiva. La unicidad palaciana conlleva enfrentamiento e indiferenciación, así como en el mimetismo girardiano. Los gemelos violentos son seres únicos también, en esa crisis mimética generadora de violencia desean diferenciarse, pero no lo consiguen.

Otra razón por lo que la narradora considera su unicidad como irrefutable es:

Si los mandatos cerebrales hubieran sido « Ir adelante» e « Ir atrás» entonces si no existiera duda de mi dualidad, de la diferencia absoluta entre los procesos formativos de la idea de movimiento; pero esa igualdad anotada me coloca en el justo término de la apreciación (Palacio, 2013, p 122).

Entendemos este pasaje palaciano como un juego de opuestos, un espejo, que solo ratifica el concepto de unidad como enfrentamiento y represión. Ir adelante e ir atrás es lo mismo que ir adelante, pues se trata de dos cuerpos que se oponen entre sí, entendemos que este es un juego lingüístico en donde la dualidad y la unidad se confunden en la ambigüedad. La dualidad tiene como característica la convergencia de dos rasgos bien marcados y diferenciados en una misma persona, en ese sentido nos encontramos con la siamesa: ¿dos personas en un solo cuerpo?, ¿un cuerpo con dos personas? La posición de -yo primera- es la de ratificar su unicidad que implica el control que ella ejerce sobre- yo segunda-, en tanto que su dualidad se exterioriza en el deseo amoroso.

La ambigüedad en el relato, al momento de definir a la siamesa como una o dos personas, responde a aquella idea de que lo dual -por contar con dos aristas que se contraponen (dos cuerpos, dos conciencias)- no pueden formar una sola voz, pero como veremos más adelante, a partir del primer enfrentamiento de las dos mujeres, al tener ambas el mismo deseo (caminar) se produce una simbiosis entre -yo primera- y -yo segunda-, ambas

completan una misma percepción del mundo a través de sus sentidos. Dos conciencias que completan y construyen una misma imagen del mundo ¿En este estado de simbiosis es posible encontrarnos con un ser dual o único? Según nuestro criterio, el relato está constantemente volviendo sobre la construcción de lo dual y la unidad. En diferentes partes se alternan aquellas dos características y depende mucho el punto de vista que asume el lector para definir la condición dual o única de la siamesa.

A través de la palabra no dicha, del silencio de - yo segunda- es que- yo primera- puede hablar, en ese sentido se crea una nueva palabra que emerge desde la transgresión de los discursos oficiales, una voz que es única de yo primera, pero que extrañamente también es la de yo segunda, así el silencio de ésta última se presenta en el cuento en un segundo plano, como un susurro en el oído del lector. Para esto, Palacio -desde el inicio del cuento- manifiesta las reglas de esta nueva escritura subterránea, si cabe el término: “Ha sido preciso que me adapte a una serie de expresiones difíciles que solo puedo emplear yo, en mi caso particular” (Palacio, 2013, p.120).

La narradora es consciente de su particular condición y de la forma en que el propio lenguaje (discurso oficial) tiene que ser modificado para poder expresar su visión del mundo. La palabra en el relato es una cuestión central, pues limita y confiere nuevos horizontes a los personajes que la ejercen. Así la voz de- yo primera- se impone a la de -yo segunda-, pero no como una forma de violencia, sino como una voz que integra dos visiones en una misma conciencia. Aquella voz única, posteriormente entrará en conflicto con ella misma debido a la irrupción del discurso amoroso y el deseo. La palabra se agrieta, se confunde en las personalidades, los sentimientos son espejos de ambas, la voz que escuchamos tanto puede ser de una como de otra mujer, porque sienten lo mismo. La narradora pierde esta nueva palabra conjunta, (cuando se enamora), porque pierde la capacidad de unificar sus voces en

una sola visión y por lo tanto en una sola percepción del mundo. Las voces ya no se desdoblan, sino que se contraponen, como sus propios sentimientos.

En ese sentido, la focalización del relato (realizada desde la narradora, -yo primera-) es muy importante para definir las percepciones sobre la dualidad y unicidad ¿Qué es adelante y atrás para nosotros? ¿Qué es adelante y atrás para las siamesas? Tanto adelante puede ser atrás, como atrás adelante, depende desde el punto de vista que el narrador otorga al lector. Si como dice la narradora²⁸, la dualidad se hubiese manifestado en opuestos, paradójicamente no hubiese existido enfrentamiento, pues la que iba adelante hubiese efectivamente caminado hacia el frente, mientras que la otra mujer hubiese caminado hacia atrás dejándose llevar por la primera. Lo que en realidad sucede es lo contrario. Al estar ambos cuerpos unidos, el impulso de ir hacia adelante genera una oposición de fuerzas, aquello implica el enfrentamiento. Aunque parezca oximorónico, en la oposición de los que desean lo mismo podemos reconocer la unidad que integran.

2.2 Mediación interna

En la mediación interna las esferas de posibilidades en los personajes no están distanciadas como en la mediación externa. El relato está construido a partir de la refutación de la dualidad en las dos mujeres y la reafirmación de su unidad. A partir del primer enfrentamiento que hemos analizado, el cual ha desembocado en el control de la narradora, yo-primeras, de todo el conjunto bicorpóreo, las siamesas más que oponerse, parecen complementarse de forma particular: “Las emociones, las sensaciones, los esfuerzos intelectivos de yo-segunda son los de yo primera: lo mismo inversamente”(Palacio, 2013, p 124). En ese sentido podemos asociar esta unión única y diferente, con la noción girardiana

²⁸ Desde este momento y en todas las demás ocasiones entenderemos como “narradora” a -yo primera-.

de la imitación en la doble mediación. Girard (1985), ilustra aquella doble mediación a partir de un pasaje de *El Quijote*, el sueño de Altisidora. Aquí, Altisidora explica al Quijote lo que ha visto en un sueño, en una visión del infierno:

La verdad es que llegué a la puerta, adonde estaban jugando hasta una docena de diablos a la pelota, todos en calzas y en jubón (...) y lo que más me admiró fue que les servían, en lugar de pelotas, libros, al parecer, llenos de viento y de borra (...) pero esto no me admiró tanto como el ver que, siendo natural de los jugadores el alegrarse los gananciosos y entristecerse los que pierden, allí en aquel juego todos gruñían, todos regañaban y todos se maldecían (Cervantes citado por Girard, 1985, p. 96).

Del pasaje de Altisidora, Girard señala que en la doble mediación “los jugadores son opuestos pero semejantes e incluso intercambiables, pues realizan los mismos gestos” (Girard, 1985, p. 96). Esta intercambiabilidad a la que hace referencia el profesor francés se cumple en el relato de Palacio. Las siamesas son semejantes, pero a la vez parecen oponerse en muchas de las funciones que realizan en el diario vivir. Son intercambiables porque su particular función orgánica les permite a ambas mujeres aportar con la otra y con ella misma. “(...) al revés de lo que considero que sucede con los demás hombres, siempre tengo yo una recepción doble de los objetos” (Palacio, 2013, p. 123).

Sucede en el infierno de Altisidora que todos los diablos son modelos de todos. Cada uno juega como un único y doble jugador. Se produce una crisis de indiferenciación que conduce a la violencia mimética. En las siamesas de Palacio sucede algo parecido al ejemplo que ilustra Girard (1985) sobre el infierno de Altisidora. Cada una de las partes constituye un modelo para la otra. La recepción doble de los objetos evidencia un carácter recíproco en la imitación. Son opuestas porque cada una tiene una visión particular del mundo, pero son semejantes porque pueden a partir de esa combinación de ambas percepciones entablar una única visión del mundo que les rodea, como resultado de esa intercambiabilidad.

En el infierno de Altisidora no hay ganadores ni perdedores. Todos se insultan, no importa el juego, este solo es un motivo para que se desarrollen los hechos. Ambas mujeres en el relato son mediadora y sujeto de la otra. Así como los demonios que participan en el juego del mimetismo lo son para ellos mismos. Lo que realmente Palacio plantea en este relato es la ambigüedad que el doble sugiere a nivel biológico, psicológico y lingüístico. En algunos pasajes del relato nos encontramos con la unidad de la siamesa y en otras con su desdoblamiento.

A nuestro criterio ambas mujeres están colaborando constantemente en una especie de simbiosis, que no las separa, antes bien las une intelectualmente. “Hay *entre mí*- primera vez que se ha escrito bien *entre mí*- un centro a donde afluyen y donde refluyen todo el cúmulo de fenómenos espirituales, o materiales desconocidos, o anímicos, o como se quiera” (Palacio, 2013, p. 124). Esta simbiosis, como hemos dicho, se origina a temprana edad a partir de la mediación externa que provocó el enfrentamiento y el posterior sometimiento de yo-segunda. De acuerdo al discurso de las siamesas, en lo que se refiere a decisiones, yo primera toma las riendas, en tanto que cuando se trata de sensaciones y recuerdos, ambas parecen sufrir una separación momentánea “(...) comparable con la de aquellos hombres que pueden conversar y escribir a la vez cosas distintas. Todo esto no quiere decir, pues, que yo sea dos” (Palacio, 2013, p 124).

Cuando la narradora argumenta con este ejemplo su unidad, comparándose con un aspecto de la normalidad, podemos leer entre líneas la intención del autor por crear cierta reflexión acerca del ejercicio de la escritura. Escribir como el desdoblamiento de un otro que, sin embargo, es el mismo. Creemos que Palacio al plantear este ejemplo, de cierta forma, crítica el hecho de que aquella idea de dualidad pretendida en la escritura, no se pueda equiparar a un ámbito físico, cognitivo o espiritual como sucede en sus siamesas. El escritor

es tanto siamés de sí mismo y de sus ideas, como opuesto y semejante, al igual que la doble y única mujer palaciana. La escritura desdobra al autor tanto en creador, como lector de su propia obra, de cierta forma la literatura es el ejercicio del desdoblamiento primigenio. A través de la escritura surgen varias voces que el autor canaliza gracias a la participación de sus personajes. Así el autor también puede de alguna forma sentir lo que sus personajes experimentan en la ficción y viceversa, se produce un fenómeno de ida y vuelta, parecido a lo que le sucede a las siamesas, cada mujer experimenta lo que la otra siente y conoce. La “escritura”, la palabra que nace de - yo primera- se manifiesta en este intercambio intelectual y de los sentidos con su hermana, que produce una nueva conciencia y visión del mundo. La palabra, como lo entendemos en el relato de Palacio se produce desde el encuentro y el tránsito del cuerpo y la conciencia propia, con el cuerpo y conciencia del otro, entendido el otro como una parte de mí mismo, es decir, las características que comparto con el resto y forman mi propia identidad (mismidad).

Respecto a esto, María Augusta Vintimilla (2017) refiere que el relato de *La doble y única mujer* es un discurso desde el cuerpo, no sobre el cuerpo, en el cual el narrador se disloca y enuncia su discurso desde diferentes perspectivas, con el fin de cuestionar el realismo y sus principales características: “la centralidad del sujeto, la identidad, la estabilidad del significado y la transparencia de su representación”(Vintimilla, 2017, p 151).

Si no fuera por esos dolores insistentes que siento en mis labios...En mis labios...bueno, ¡pero no son mis labios! Mis labios están aquí, adelante; puedo hablar libremente con ellos...¿Y cómo es que siento los dolores de *esos otros* labios? Esta dualidad y unicidad al fin van a matarme. Una de mis partes envenenan al todo (Palacio, 2013, p. 132).

Así lo grotesco funciona en el relato a través de la deformación de la realidad para cuestionar los discursos oficiales: médico, religioso, lingüístico. En la parte final de la historia nos encontramos con un argumento que pone en tela de duda toda la unicidad que

refiere la narradora sobre sus dos mitades y que ha gastado tanta energía en justificar. El pasaje de Altisidora que antes referimos puede leerse como una alegoría del paso de la mediación externa a la mediación interna (Girard, 1985). La mediación interna supone el roce de las esferas de posibilidades de los personajes, produciéndose conflictos entre ellos. Esto es precisamente lo que sucede cuando ambas mujeres se enamoran del mismo hombre. ¿Qué sucede entonces con la unicidad que la narradora ha planteado? ¿Cabe pensar que el deseo amoroso destruirá aquel primer enfrentamiento y por tanto la superioridad de yo primera? Observemos primero el pasaje de la narración:

(...) conocí a un caballero alto y bien formado. Me miraba con especial atención. Este caballero debía ser motivo de la más aguda de mis crisis. Diré pronto que estaba enamorada de él. Y como antes ya he explicado, este amor no podía surgir aisladamente en uno solo de mis *yos*. Por mi manifiesta unicidad apareció a la vez en *mis lados*. Todos los fenómenos previos al amor, que aquí ya estarían de más, fueron apareciendo en ellos idénticamente. La lucha que se entabló entre mí es con facilidad imaginable. *El mismo deseo*²⁹ de verlo y hablar con él era sentido por ambas partes, y como esto no era posible, según las alternativas, la una tenía celos de la otra. ” (Palacio, 2013, p 130)

El mismo deseo amoroso en las siamesas viene a trastocar y a poner en tela de duda la unicidad de la misma. El deseo se forma en ambas partes de forma independiente, y sin embargo es el mismo anhelo, como en el deseo de caminar, ambas partes parecen enfrentadas. Pero esta vez es imposible que haya una ganadora. Si antes el cuerpo era el espacio de confrontación y pelea, en donde - yo primera - podía demostrar su fortaleza y describir un liderazgo ciego sobre - yo segunda,- ahora a nivel psicológico no es posible ese dominio, debido a su peculiar construcción sensorial, psíquicamente, tanto - yo primera - y - yo segunda - son un reflejo de sus propias sensaciones, castigar a una, significa castigarse a sí misma.

²⁹ Las cursivas son nuestras.

Es preciso argumentar que la dualidad de las mujeres estaría explícitamente manifestada si una de ellas no fuese capaz de sentir amor hacia el hombre alto y bien formado (objeto y sujeto de deseo)³⁰, pero bajo la óptica palaciana, justamente las siamesas expresan una aparente unidad por la oposición que plantean, solo aparente, ya veremos que este hecho no es cierto. El deseo amoroso solo viene a confirmar esta condición dual: ¿quién no ha sentido deseos de odio y amor cuando está enamorado o al menos en los primeros momentos del enamoramiento?

En Girard, como hemos señalado, los gemelos enfrentados y engendrados de violencia revelan su figura de dobles. Creemos que esa indiferenciación hace que los dobles de alguna manera correspondan al concepto de unicidad palaciana, pues en ellos no encontramos diferencia, sino una unidad absoluta que deviene en la aparición de la envidia y el odio. Sin embargo en el caso particular del deseo amoroso que sienten las dos mujeres no es posible un enfrentamiento, solo les resta sentir los diferentes sentimientos que se generan a partir de la imaginaria ausencia y presencia del objeto-sujeto que desean. Bajo estas circunstancias, la unicidad de las dos mujeres se desbarata, al no haber una confrontación y sumisión explícita de alguna de las partes, como en el caso de la acción de caminar que analizamos antes. El hecho de que la unicidad de las mujeres se haya resquebrajado no quiere decir que no encontremos algunos hechos que nos remiten a la mimesis del deseo y a la mediación interna.

Como todos los deseos triangulares, el deseo sexual siempre es contagioso. Quien dice contagio dice necesariamente segundo deseo referido al mismo objeto que el deseo original. Imitar el deseo de su amante significa desearse a sí mismo gracias al deseo de ese momento” (Girard, 1985, p 98.)

³⁰ Girard (1985) refiere que en el deseo sexual, el ser amado se desdobra en objeto y en sujeto bajo la mirada del amante.

Este encuentro entre las siamesas y el hombre de sus deseos es imaginario. La narradora se pregunta por las diferentes posibilidades e inquietudes que motivaría el amor con su hipotético amante. “¿Quién yo debía satisfacer mi deseo, o mejor su parte de mi deseo? (...) ¿En qué posición quedaría mi otra parte ardiente? ¿Qué haría esa parte, olvidada (...) y con el vago estremecimiento de lo satisfecho en medio de lo enorme insatisfecho?” (Palacio, 2013, p. 131). En tanto mimesis, encontramos la imitación de las dos mujeres en pos de alcanzar el objeto-sujeto del deseo. Pero para alcanzarlo, la narradora debe negar una parte suya, con todo lo que eso implica: sufrimiento, celos y envidia sentida por la otra y por ella misma.

El deseo amoroso como lo entiende Girard (1985) no es el abandono en el otro, sino más bien lo contrario, cada uno ama a partir de sí mismo. Para el profesor francés “en el origen de un deseo siempre existe el espectáculo de otro deseo, real o ilusorio” (Girard, 1985, p 98). En el caso de las siamesas, el deseo amoroso es originado por su doble, cada mujer ama a partir de sí misma, lo que provoca el conflicto y la dualidad: “Tal vez se entablaría una lucha, como en los comienzos de mi vida. Y vencería yo- primera como más fuerte, pero al mismo tiempo me vencería a mí misma. Sería sólo un triunfo de prioridad, acompañado por aquella tortura”(Palacio, 2013, p. 131).

Amar a partir de uno mismo origina que las amantes /siamesas no puedan desvalorizar al amado sin despreciarse a sí mismas; no pueden desearlo sin que ellas se deseen a sí mismas (Girard, 1985) Éste es precisamente el caso de las siamesas, su dualidad se hace manifiesta cuando el deseo amoroso no puede abarcar una totalidad, ni tampoco pueden dominarlo. El amor no puede abarcar toda la unicidad, porque se ama a partir de uno mismo y el yo no puede ser abarcado completamente. Creemos que lo que Palacio plantea en este pasaje es el amor como un sentir disgregador que pone en duda lo seguro y señala la crisis.

Esta relación crítica entre las siamesas también puede ser leída a partir del doble vínculo que plantea Girard (1985): cada mujer motiva y es obstáculo para la otra en el cumplimiento del deseo, porque, como dijimos, cada una es modelo -sujeto para su anverso. “Todos estos pensamientos, que eran de solidaridad, estaban acompañados por un odio invencible a mi segunda parte” (Palacio, 2013, p. 130).

2.3. Construcción del doble: identidad, unicidad y cuerpo

En la *La doble y única mujer* están correlacionados algunos tópicos que serán de gran importancia a la hora de analizar el relato desde la perspectiva del deseo mimético y lo grotesco como elemento transgresor del orden. En el anterior acápite realizamos una distinción entre unicidad y dualidad. Para la narradora, yo primera, el concepto de unicidad se fundamenta en el enfrentamiento y el posterior dominio de una de las partes que componen la dualidad, así las siamesas parecen seguir a una sola voz, - la de yo primera-. La siamesas consiguen cierta unidad cuando son capaces de subyugar una parte suya y de ponerla a disposición de la otra, para crear una sola conciencia que se alimenta de dos sensibilidades diferentes. Pero, este trabajo conjunto que determina una particular visión del mundo de parte de las mujeres no implica una real identidad. En la unidad no hay diferenciación, recordemos el concepto de dobles miméticos que se enfrentan y en la crisis de indiferenciación y violencia. En esa crisis los gemelos pierden su identidad, ambos son modelos y sujetos intercambiables. Pero es en la diferenciación en que la unidad de las siamesas puede acercarnos a comprender su identidad, no con respecto a ellas mismas, sino respecto a los otros.

Interpretamos la unicidad e identidad en este cuento y su relación desde dos aristas. Desde la perspectiva de la narradora, que es la que ya hemos esbozado, y desde la mirada del

otro, desde la exterioridad, es a través de esta última que podemos abarcar la identidad. Para la siamesa, su unidad sufre un traspie cuando el deseo amoroso fragmenta sus sensaciones y sentimientos, lo que experimenta la una mujer es sentida por la otra y viceversa. No hay ninguna fuerza que controle o someta aquel choque dual en aquel organismo siamés. La unicidad es un concepto clave al plantearnos la identidad. Palacio lo comprende y juega con estas dos ideas. Lo doble también puede tener el carácter de unidad, como hemos visto, mientras haya un centro que organice las partes.

Lo único es lo que no puede ser dividido. La identidad por ejemplo corresponde a esta categoría. Para Goffman (1970), la identidad personal supone que el individuo pueda diferenciarse de todos los otros individuos y que a partir de esa diferenciación pueda compartir con los demás hechos sociales, pero que difieren de persona a persona. El individuo en cuestión es único debido a los hechos sociales que se combinan en él son de carácter exclusivo y sin repetición en otra persona. En ese sentido la identidad de la siamesa apela una doble condición, su formación corporal ya es un rasgo distintivo que la separa del resto, que la diferencia de todo el conjunto social, pero por otro lado, la siamesa no se diferencia de ella misma, de igual forma los hechos sociales que comparten las siamesas son idénticos, la una piensa lo que la otra, y de igual forma siente el rechazo o el enamoramiento, son intercambiables

Podemos señalar entonces que la diferencia y por lo tanto la identidad de la doble mujer, desde su propia perspectiva, es imposible, pues la una no se diferencia de la otra desde su psiquis, físicamente son iguales, y psicológicamente también, aunque encontramos sutiles diferencias, que - yo primera- puede notar: “Yo segunda tengo los ojos azules y la cara fina y blanca. Hay dulces sombras de pestañas. Yo- primera tal vez soy menos bella. Las mismas facciones son endurecidas por el entrecejo y por la boca imperiosa.” (Palacio, 2013, p 131)

Además, los hechos relativos que conforman su biografía también son idénticos. “Yo no sé lo que sería de mí de estar constituida como la mayoría de los hombres; creo que me volvería loca (...)” (Palacio, p. 123). Cada una es un reflejo de la otra. Su visión del mundo se conforma a partir de su peculiar constitución.

El hecho de que la formación de la identidad de la doble y única mujer no sea posible desde su perspectiva, responde a que los conceptos de unicidad e identidad en el relato de Palacio son opuestos. Tanto es así, que la unicidad se rompe, como hemos dicho, a causa del deseo amoroso, en aquella fragmentación ambas mujeres comparten los hechos relativos de cada una (ambas sienten amor y odio hacia su hermana), lo que provoca aquella indiferenciación mimética. “(..) los hechos particulares relativos a un individuo también pueden aplicarse a otro, advertimos que en ninguna otra persona en el mundo se encuentran, combinados, la totalidad de los hechos que se dan en aquella que conocemos íntimamente (...)” (Goffman, 1970, p. 78). En las siamesas estos hechos relativos son experimentados por las siamesas en la misma medida.

Aquel enfrentamiento que ha motivado el deseo amoroso solo hace más parecidas a las siamesas, mientras más desean diferenciarse, más parecidas son y por ende su identidad no se visualiza, son gemelas intercambiable, dobles miméticos: “Yo digo que la violencia mimética hace que los antagonistas sean cada vez más intercambiables a medida que tratan de destruirse los unos a los otros y logran hacerlo” (Girard, 1997, p. 225). La identidad desde la visión de la narradora, -yo primera-, no se separa de -yo segunda- completamente, debido a que los hechos relativos de cada siamesa se dan tanto en la primera, como en la segunda mujer, sin diferenciación.

Lo sensorial en el relato es fundamental, es un anillo que une a ambas mujeres, sin este elemento, que Palacio hábilmente introduce en la narración, el carácter de identidad

diferenciadora se podría vislumbrar claramente en ambas mujeres, cada siamesa podría identificarse con respecto a la otra, marcar una diferencia que edificaría una disimilitud en los hechos relativos de cada mujer. Nótese lo cercano que son los términos identificar e identidad, el primero supone un alejamiento del individuo del resto de la población, para así dar paso a una identidad plena. Tener una dependencia a nivel cognitivo es lo que haría dobles a las mujeres, no hay una identificación de ambas que suponga señalar una identidad, al menos no una evidente, más allá de un vaga diferencia en sus rostros.

Pensemos un momento en el deseo amoroso, ¿Qué quiere decir sentir amor erótico por el otro? En primera instancia es una selección, una elección del amante hacia el amado. De forma que el sentimiento amoroso, sobre todo, es un sentimiento diferenciador que distingue al amado del resto. Creemos que la amada en este caso son las siamesas, el amante es el hombre alto y bien formado. “Primero ¿era posible para él sentir deseo de satisfacer mi deseo?(...) ¿esperaría que una de mis partes se brindase, o tendría determinada inclinación, que haría inútil la guerra de *mis yos*”(Palacio, 2013, p. 131.) Esta guerra de los yos, a la que hace referencia -yo primera-, encarna la batalla por la diferenciación.

Vinolo (2010) afirma que la identidad se forma a través de la convivencia conflictiva entre los conceptos de ipseidad y mismidad.³¹

Todas las características que tengo y que comparto con muchos otros seres pueden participar en la definición de mi identidad, pero mi ipseidad es lo que soy yo; dicho de otro modo, quién soy, de forma única, por lo tanto, es mi diferencia absoluta. Pero, por otro lado, vemos también que el deseo mimético lleva ínsito un pensamiento de la identidad como “mismidad” (entendida aquí como ser “el mismo que”), que al contrario de la ipseidad nos lleva del lado de las características compartidas entre los individuos. Ya no de la voluntad de diferenciación sino del lado de la imitación (ya no soy yo mismo sino que soy el mismo que otros individuos). (Vinolo, 2010, p. 26).

³¹ La ipseidad la define Vinolo (2010) como lo totalmente otro, la alteridad absoluta que no puede ser yo. Mientras que la mismidad son las características en común que se comparten, equivalente a los hechos sociales a lo que se refiere Goffman (1970).

Las siamesas no parecen tener una ipseidad definida y al mismo tiempo la tienen. Expliquemos esto. Si bien, como hemos dicho, la identidad no es posible con respecto a la visión de la narradora, por su plena indiferenciación con -yo segunda-. La identidad de las siamesas asumida desde la visión del otro (conjunto social) es posible debido a que su condición corporal, evidentemente es ya una diferenciación, su estructura bicorpórea, no solo que la distingue del resto como un ser único, sino que la margina. Su ipseidad está bien definida, la diferencia del resto, es la diferencia absoluta.

De igual forma, los hechos sociales que se combinan en las siamesas se distinguen del resto, pero también son compartidos por los demás. “La idea de separarme de mis padres no era para mí nada dolorosa; la habría aceptado más bien con placer, ya que contaba con el odio del uno y la compasión de la otra” (Palacio, 2013, p 127).

Palacio construye el personaje de la siamesa a partir del propio sentir de las mujeres, capta su humanidad, y al hacerlo nos muestra su identidad a partir de su diferencia con el resto y de igual manera sus semejanzas (mismidad). Pero la identidad no solo se construye exclusivamente a partir de uno mismo, también es una construcción social que realizan los otros: “La identidad social y la personal forman parte, ante todo, de las expectativas y definiciones que tienen otras personas respecto del individuo cuya identidad se cuestiona” (Goffman, 1970, p 135).

En ese sentido, la identidad social de las siamesas está totalmente influida por la idea de lo diferente, esto hace que la marginalidad a la que son sometidas sea asimilada por ambas de forma consciente. Recordemos que los niños le profesan aversión, su padre odio, y su madre, compasión. Además pasa la mayor parte del tiempo recluida e incluso ronda en su hogar la idea de mandarla a un hospicio. A pesar de eso intenta vivir una vida normal. Cuando su padre se suicida, se muda a otro lugar e incluso se enamora. - Yo primera- está

consciente de su abismal diferencia con el resto de los hombres y mujeres, no se imagina concebir el mundo como un ser humano “normal”, su visión doble le permite una concepción de la que nadie podría dar testimonio alguna vez. “Al sentirme *otra*; al ver cosas que los hombres sin duda no pueden ver; al sufrir la influencia y el mecanismo complicado que no es posible que alguien conozca fuera de mí, creo que esto es admirable y que soy para los mediocres como un pequeño dios” (Palacio, 2013, p. 132).

Podemos observar en este pasaje la ipseidad, la alteridad total que define a la siamesa como lo totalmente otro, con respecto a los demás. La mujer palaciana asume su total alteridad, es en ese sentido donde la identidad de la mujer puede tomar forma, mientras que su mismidad, las características que comparte con los demás, puede ser abarcada desde su relación con su doble, pues como hemos dicho, cada mujer es modelo-sujeto de su hermana. Además la mismidad también puede ser entendida como el deseo imitativo de la siamesa por conformar una vida normal, con respecto a los modelos típicamente aceptados en una sociedad, como por ejemplo, el deseo de la independencia de los padres o el del enamoramiento.

2.4. La violencia y el deseo

El deseo mimético está emparentado con la violencia. Si como refiere Girard (1985), la violencia es un virus contagioso que se expande, el deseo es el aire por donde la violencia viaja. Al contar con dos personas que desean lo mismo y solamente un objeto de deseo es previsible el resultado.

En el universo de la mediación, el contagio es tan general que cualquier individuo puede convertirse en mediador de su vecino sin entender el papel que está a punto de jugar (...) Cuanto más intenso es el odio, más nos aproxima al execrado rival. Todo lo que sugiere a uno, lo sugiere igualmente al otro, incluido el deseo de *diferenciarse* a cualquier precio. Así pues, los hermanos enemigos siempre avanzan para su mayor rabia, por los mismos caminos. (Girard, 1985, p. 93)

En el relato de Palacio nos encontramos con diferentes episodios de violencia, no solo entendida como agresiones físicas, sino también sentimientos de odio y envidia de parte de los personajes. El padre de la siamesa es un caso ejemplar de violencia.

Padre, cuando me encontraba sola, me daba de puntapiés y corría; yo era capaz de matarlo al ver que, a mis llantos, era de los primeros en ir a mi lado; acariciándome uno de los brazos, me preguntaba, con su voz hipócrita «Qué es lo que te ha pasado hijita» (...) y le contesté queriendo latiguarle con mi rabia «Tú me pateaste en este momento y corriste, hipócrita» (...) oí que mi padre dijo en voz baja «Tendremos que mandar a esta pobre niña al hospicio; yo desconfío de que esté bien de la cabeza; el doctor me ha manifestado también sus dudas»” (Palacio, 2013, p 127)

-Yo primera- califica aquella violencia de hipócrita, como un férreo resentimiento de parte del padre hacia su hija. Este resentimiento se funda en la decepción y la frustración:

“(...) porque apenas me vieron, horrorizados, el médico y el ayudante, se lo contaron a mi padre, y éste encolerizado, la insultó y la pegó, (a la madre) tal vez con la misma justicia (...), que la que asiste a algunos maridos que maltratan a sus mujeres porque les dieron una hija en vez de un varón como querían” (Palacio, 2013, p 126).

En primer lugar encontramos en el padre un deseo fallido que no se resigna a desaparecer. Palacio transmite las creencias de una sociedad profundamente machista en que de alguna forma el hijo varón es una bendición que perpetúa el apellido del padre, satisfacción vanidosa, que el padre de la siamesa nunca ve satisfecha. Encontramos una doble transgresión en ese sentido. La siamesa es de género femenino y, para colmo, es un ser humano fuera de cualquier esquema que encaje en la visión burguesa de lo normal. Interesante afirmación es la que realiza Vintimilla (2017) al identificar a la doble y única mujer como la primera voz femenina que hace eco de sus propios pensamientos en la literatura ecuatoriana. Los conceptos de mediación interna que hemos mencionado anteriormente, cuando analizamos la relación entre las dos mujeres y su confrontación, serán de utilidad a la hora de observar la relación de las siamesas con el padre.

Tenemos un mediador que es el padre, un sujeto, la siamesa y un objeto de deseo: el poder que ostenta el padre, pues es él quien tiene los recursos y el poder para enviar a las siamesas al hospicio. La doble y única mujer, por otro lado, está consciente de la posición superior del padre y apela a su propia humillación para impedir que se la lleven al sanatorio. “Decían que a todos los locos les azotaban, les bañaban con agua helada, les colgaban con los dedos de los pies, por tres días, en el vacío; lo que acabó por sobrecogerme” (Palacio, 2013, p.127). La locura es el último resquicio de la marginalidad. Para la doble y única mujer ser parte de un hospicio significa caer hasta lo más profundo de la exclusión. A los deformes no se los margina de la misma forma que a los locos. La siamesas, si bien es cierto, pocas veces sale de su hogar, al parecer de vez en cuando va a reuniones sociales, hay que recordar que su estatus noble y adinerado le otorgan ciertas ventajas a pasar de su condición anormal. Sin embargo la locura supone una marginalidad total.

El loco es quien se ha apartado de la razón, es un peligro para la sociedad, por eso no puede compartir el mismo espacio. Refiere Foucault (1998) que en el renacimiento los locos eran embarcados en una barcaza y se los transportaba a través del agua hacia otras ciudades y lugares o también que los dementes vivían en las afuera de la ciudad, en los extramuros. La siamesa ante la posibilidad de ser excluida doblemente (deformidad y locura) se disculpa con el padre

Fui lo más pronto que pude donde mi padre (...) y me puse a llorar delante de él, diciéndole que seguramente me había equivocado el otro día (...) que yo lo amaba y respetaba mucho y que me perdonara Si lo habría podido hacer, me hubiera arrodillado de buena gana para pedirselo(Palacio, 2013, p 127-128)

Encontramos una relación análoga entre el padre y la siamesa. Ambos se profesan odio mutuamente. Señala Girard, en la mediación interna:

El sujeto está persuadido de que su modelo se considera demasiado superior a él para aceptarlo como discípulo. Así pues el sujeto experimente por este modelo un sentimiento

desgarrador formado por la unión de dos contrarios, la veneración más sumisa y el rencor más intenso. Se trata del sentimiento que denominamos odio (Girard, 1985, p 17).

El padre, al encajar en los esquemas de la “normalidad”, ciertamente establece una posición de poder ante su hija. La doble y única mujer, debido a su condición de marginalidad en el relato, no es digna del cariño del padre. Al mismo tiempo, el padre observa en la mujer su propia creación abominable. Es creador de lo que odia. Su propio suicidio evidencia aquel sentimiento: “Al oírme mi padre, no sé por qué me miró de una manera especial entre furioso y amargado”(Palacio, 2013, p128). Ambos desean deshacerse de cada uno. El sentimiento de odio se expresa en aquella veneración y rencor que cada uno le profesa al otro.

La hipocresía a la que se refiere la narradora es la mezcla de estos dos sentimientos. En esa disputa por deshacerse de su rival, la siamesa resultará ganadora debido a su total aceptación del odio de parte del padre. Aceptar el maltrato significa resignarse a sobrevivir, es negarse a uno mismo. La siamesa a partir de esta decisión sentencia el suicidio del padre. Su propia negación significa no alzar la voz, aceptar pacientemente el maltrato para evitar su traslado al hospicio, desarmar el argumento del padre, que al no ver otra opción decide él alejarse de la casa. “(...) no volví a ver a mi más grande enemigo. Después de algún tiempo supe que se había suicidado” (Palacio, 2013, p 128). La propia negación del deseo de la mujer es una de las formas de salir del torrente del deseo mimético y la violencia, del odio rival que se profesan modelo y sujeto.

Vinolo (2010) identifica la negación del yo como la salida de la violencia mimética y manifiesta que aquella fue la opción por la que optó Cristo para poner fin a la violencia. Claro que en la siamesa, la negación de su propio deseo es motivada por el anhelo de procurarse una vida de comodidades y de no enfrentar la marginalidad más acentuada que invita la

locura. Es decir, su propia negación no está en función del otro como en Cristo, sino en función de ella misma, un acto egoísta, pero que evidencia la profunda humanidad con que Palacio ha construido al personaje. El padre, de alguna forma también se niega a sí mismo. El suicidio es una forma de sustraerse de sí mismo, de escape del mundo. El padre ha preferido violentarse definitivamente, antes que asesinar a su propia hija: “Creo que vi humedecerse sus ojos. Al fin dijo, cogiéndose la cabeza «Este demonio va a acabar por matarme», y salió sin regresar a ver” (Palacio, 2013, p. 128).

La violencia y el odio, tanto en el padre como en la siamesa, nacen a partir de una relación hipócrita que se decanta en cierta admiración y rencor. El padre, desde su posición de poder, ve a su hija como un ser indigno de su propia creación. La siamesa le procura resentimiento por no considerarla digna de ese amor. El objetivo de ambos es deshacerse de su rival. En ese enfrentamiento el deseo mimético es anulado por la negación del deseo de la siamesa y del padre que se autoimponen.

2.5. Lo extraño en lo real: lo siniestro

Son muchos los críticos literarios que comparan a Kafka con el escritor lojano. Leonardo Valencia, en un artículo para la revista digital Letras libres (2012), manifiesta:

Es como si Palacio compartiera la misma idea punitiva de Kafka y lo elusivos que son los tribunales y lo improvisado y súbito del castigo. El lenguaje, en el sentido literario, no tiene una condición rígida como la del reglamento, y de ahí que su escritura no se detenga en una forma estable sino que busque una condición líquida para dar cuenta de esos procesos de movimiento y metamorfosis. (Valencia, 2012, Letras libres)

Nos parece a nosotros que la idea de Valencia de movimiento y metamorfosis en Kafka es válida para compararla con Palacio. Un movimiento que la mayoría del tiempo está condensado en espacios cerrados. Pensemos en el cubo de Andrés Farinango de *La vida del ahorcado* y en el relato *La Madriguera* de Kafka o *El Proceso* del mismo autor. Palacio y el

autor checo comparten un impulso que invita a sus personajes no tanto a añorar la libertad, sino a buscar una salida, así aquella suponga un nuevo aislamiento. Otra característica en común que no podemos ignorar es la fuerza con que los relatos de ambos escritores comienzan y se mantienen a través de la historia. Atribuimos esta fuerza al estilo grotesco con que construye su mundo ficcional. Kayser (s/f) observa en Kafka un cuentista de lo grotesco. “En Kafka, el distanciamiento no proviene del yo, sino del carácter del mundo y de la falta de sintonización entre ambos” (Kayser, s/f, p. 176).

Palacio, en sus narraciones, también implementa este recurso, aquella falta de sintonización a la que refiere Kayser, se evidencia en *La doble y única mujer* desde el principio. Así comienza la narración del escritor lojano

(Ha sido preciso que me adapte a una serie de expresiones difíciles que sólo puedo emplear yo, en mi caso particular. Son necesarias para explicar mis actitudes intelectuales y mis conformaciones naturales, que se presentan de manera extraordinaria, excepcionalmente al revés de lo que sucede en la mayoría de los «animales que ríen») (Palacio, 2013, p 120).

El hecho de que el primer párrafo esté enmarcado en un prolongado paréntesis refleja una intención de la narradora por aclarar o advertir al lector sobre un asunto inusual. Hay un proceso consciente de diferenciación de parte de la siamesa respecto a todo quienes conforman el mundo. Entre las siamesas y los demás seres humanos hay una distancia abismal, una falta de sintonización diríamos con su entorno social, aquella distancia margina a las siamesas. Lo grotesco se caracteriza por generar un fondo de congoja y angustia debido a cierto distanciamiento que genera la pérdida de las categorías de ubicación del mundo en el observador (Kayser, s/f). Este distanciamiento se da siempre en un contexto conocido que ha sufrido una deformación: “La distorsión propia de lo grotesco borra la estricta identidad entre el lector y el mundo representado en el texto (lo que vemos es un reflejo distorsionado, esperpéntico)” (Roas, 2011, p. 73).

Aquella distorsión a la que se refiere Roas comienza desde el principio en la narración palaciana. No se construye el momento de distanciamiento y de horror hasta llegar a un clímax de lo ominoso, como lo hacen otros cuentistas de lo grotesco como Hoffman, por ejemplo. A propósito de esta particular forma de construcción narrativa, Kayser (s/f) observa en Kafka que la tierra en la que se cimentan sus relatos siempre ha estado floja, solo que el lector no se ha percatado de ello. Palacio crea un efecto similar a partir de la normalidad con que afronta sus narraciones. El escritor lojano brinda razones a sus lectores para abordar los hechos extraños que componen sus narraciones. Por ejemplo, en el cuento *El Antropófago* se dice que Nico Tiberio (antropófago) estuvo once meses en el útero de su madre y que su padre era carnicero: “Eso de ser antropófago es como ser fumador o pederasta o sabio”(Palacio,2013, p. 92).

En Palacio lo extraño es considerado en términos de lo normal, desde la visión de sus personajes, que al ser muchos de ellos seres estigmatizados o fuera de lo común, narran sus condiciones desde una primera persona como en el cuento que ocupa este análisis, otras veces, como en *Un hombre muerto a puntapiés* o *El Antropófago* hay un narrador externo. “De los nueve cuentos que componen esta colección, sólo en *Luz Lateral* y en *La Doble y Única Mujer* el narrador coincide con el protagonista del relato” (Fernández, 2001, p. 349). En el caso de las siamesas la focalización de la narración está hecha desde la particular visión del mundo de la mujer. La mujer narra a partir de su condición diferenciadora, su estilo de vida es extraño en cuanto la mirada del otro.

Entendemos la relación de lo extraño y lo grotesco como dos caras opuestas de una misma moneda. En lo extraño puede estar presente aquella deformación de lo grotesco, y en lo grotesco aquel elemento desestabilizador que distancia al observador de las categorías que

conforman lo conocido. Entre estas dos categorías media lo siniestro. Respecto a lo extraño refiere Todorov

Vimos que lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso. (Todorov, 1981, p 31)

En el relato de Palacio lo grotesco se realiza en la deformación de las leyes de la naturaleza que se establecen en el relato, pues las acciones de los personajes responden a las normas en que estos viven y en las que el lector encuentra sentido y no tiene la intención de cuestionarlas, sino que las admite, produciéndose en él un efecto de horror y carcajada. La existencia misma de las siamesas no es en sí un hecho maravilloso, a través del tiempo han existido muchos casos parecidos. La diferencia está en que el escritor ecuatoriano eleva el nivel de complejidad que une a dos seres con el objetivo de jugar con los conceptos de unicidad, dualidad e identidad. El caso de las siamesas escapa incluso a los conceptos médicos habituales. “Los teratólogos sólo han atendido a la parte visible que origina una separación orgánica, aunque en verdad los puntos de contacto son infinitos (...)” (Palacio, 2013, p. 122). En este caso las leyes de la realidad explican sólo parcialmente la existencia de las siamesas. El relato integra además de la unión física obvia de las siamesas, la unión cognitiva. La existencia misma de la siamesas contradice los discursos oficiales: médico, identitario, familiar, social de aquella época.

Llama más la atención el origen de -yo- primera y yo- segunda. Se dice que la madre de las siamesas era muy aficionada a las historias extrañas y también a ver estampas de seres grotescos, todo esto cuando estaba embarazada de la doble y única mujer:

No son raros los casos en que los hijos pagan estas inclinaciones de los padres: una señora amiga mía fue madre de un gato (...) Pues, sucedió con mi madre que (...) llegó a creer tanto en la existencia de individuos extraños que poco a poco llegó a figurarse un fenómeno del que soy retrato, con el que se entretenía a veces, mirándolo, y se horrorizaba las más (Palacio, 2013, p 126)

La realidad ficcional del relato está construida a partir del uso de lo extraño como elemento dinamizador de lo grotesco. Roas señala que en el relato grotesco “ni el narrador pretende que el lector acepte el suceso imposible narrado, ni este último lo consume pensando en su posibilidad efectiva” (Roas, 2011, p. 73). Cuando la siamesa dice que una señora amiga de ella fue madre de un gato, automáticamente lo concebimos como una deformación de la realidad, hasta produce risa. Es extraño evidentemente, pero también absurdo. Lo fantástico conlleva verosimilitud, en cambio lo grotesco rompe con aquella hasta desfigurarla para causar congoja o carcajada.

De igual forma, el hecho de que la formación de las siamesas cobre sentido en el gozo de la madre por contemplar figuras grotescas responde a la construcción ficcional del relato. Si una mujer da a luz a un gato, ¿por qué no pueden originarse siamesas? En ese sentido no se forman nuevas leyes naturales para explicar un hecho, idea que nos llevaría a pensar en lo maravilloso, sino que a partir de las normas impuestas por el autor en la misma historia, lo grotesco fluye como una hiperbolización del mundo. Decir que una mujer concebirá un ser monstruoso por mirar imágenes esperpénticas es una exageración. Palacio lo sabe, y precisamente por eso le creemos, no buscamos indagar las razones de tal acontecimiento, simplemente nos horrorizamos y reímos ante aquellos cuadros.

Frente a aquel horror de lo grotesco, toma posición lo siniestro. Este es precisamente el sentimiento que parece experimentar la madre. Pues mira a su hija con cierta curiosidad, pero también con horror. Al buscar una definición sobre lo siniestro, Eugenio Trías (2001) señala que este sentimiento se produce en la realización de un deseo oculto, escondido y

prohibido: “Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo.” (Trías, 2011, p. 45).

Las siamesas son justamente la verificación de la fantasía velada por la madre, que coquetea con la idea de lo monstruoso y lo deforme cuando observa en las estampitas que le entrega el doctor a estos seres. Freud (2007) entiende lo siniestro, cuando un elemento desconocido se realiza en lo conocido desencadenándose “lo reprimido que retorna” (Freud, 2007, tomo tres, p. 2498). Las siamesas se revelan, ante la madre primero y luego ante la sociedad, como un ser siniestro, pues se conjuga el elemento extraño (deformación bicorporal) que se realiza en lo conocido (hija) “era tan hija suya como podía haberla sido una tía igual a todas (...)” (Palacio, 2013, p. 126). La conjunción entre lo grotesco y lo siniestro parece ser bastante cercana. Si entendemos la reacción ante el grotesco como Kayser lo definió “no se trata del miedo a la muerte, sino de la angustia por la vida” (Kayser, s/f, p. 225), lo siniestro también refleja aquella angustia por lo desconocido, que se nos presenta en la vida misma.

2.6. Construcción de lo grotesco: personajes y espacios

Lo grotesco en *La doble y única mujer* está presente en distintos aspectos en el relato. Según Kayser (s/f) existen dos clases de grotescos: el fantástico y el satírico o teatral. El primero abarca un mundo nocturno y ominoso, apela al sentimiento de lo siniestro y al distanciamiento del mundo que experimenta el espectador. En el relato de Palacio, la siamesa encarna aquella categoría de lo grotesco. En primera instancia, su cuerpo se aparta de todos los estándares fenotípicos considerados normales, pues contradice incluso el discurso médico imperante en aquella época, al parecer dentro de la teratología no se registra un caso como el de la doble y única mujer, al que hace referencia -yo primera- en la narración. Aquella

diferencia le procura el carácter de un ser marginal, que al final del cuento asume una condición de superioridad, pues se define para los mediocres como “un pequeño dios”(Palacio, 2013, p.132), pero también su propia condición le sirve para adoptar una visión del mundo única.

En ese sentido el carácter grotesco de la siamesa encaja bien con la conceptualización de un ser monstruoso, por un lado transgrede todo orden y esquema y por otro, esa misma transgresión facilita que pueda contemplar el mundo desde una perspectiva diferente “los monstruos no son solo físicamente amenazadores; también lo son cognitivamente. Amenazan el conocimiento común.” (Carroll, 205 cit por Roas, 2011, p. 90). Si bien las siamesas no amenazan un conocimiento común, ni es una amenaza de la sociedad, la mujer se presenta a sí misma como portadora de un conocimiento superior, lo que la catapulta a un estado extraordinario con respecto al común de los mortales. Las siamesas encarnan una doble condición: por un lado, su condición diferenciadora grotesca le margina del resto, no le permite vivir una vida que tal vez le gustaría llevar: enamorarse de un hombre o jugar con los niños, pero al mismo tiempo su condición le permite trascender esa marginalidad al poseer una visión del mundo sistémica, diferente a la de cualquier ser humano. Recordemos lo que señala Vernant (2002) el defecto o la deformidad física (cojera) le permite al caminante explorar nuevos rumbos.

El cuerpo en el relato de Palacio es asumido como un cuerpo en movimiento, que se autoalimenta de sus sensaciones. Bajtín (2003) entiende al cuerpo grotesco como un cuerpo inacabado y dinámico que se opone al canon del cuerpo moderno, único y diferenciador, que no entra en contacto ni comparte con otros: “Todo esto no quiere decir, pues, que yo sea dos. Las emociones, las sensaciones, los esfuerzos intelectivos de yo-segunda-son los de yo

-primera: lo mismo inversamente'' (Palacio, 2013, p 124). Creemos que aquella simbiosis entre los cuerpos de las mujeres, desde una perspectiva bajtiniana, forja la idea de la vida misma que se permea en movimiento constante.

La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución. La actitud respecto al tiempo y la evolución, es un rasgo constitutivo (o determinante) indispensable de la imagen grotesca. (Bajtín, 2003, p. 21-22)

También la muerte se presenta en el relato como movimiento constante, la enfermedad mortal se presenta en el mismo cuerpo, específicamente en los labios de yo-segunda-, donde empieza a aparecer una llaga blanca, cáncer de labios, que amenaza aquella simbiosis. Al final es deducible la futura muerte de las siamesas: “Una de mis partes envenena al todo. Esa llaga que se abre como una rosa y cuya sangre es absorbida por mi otro vientre irá comiéndose todo mi organismo’’(Palacio, 2013, p. 132).

Si la vida en el ámbito grotesco es un proceso de cambio y correspondencia, la muerte en la siamesa también comparte aquella característica de permeabilidad. Nótese cómo describe la muerte la narradora: como absorción y deglución. Creemos que la intención del autor al representar la vida y la muerte en el mismo plano de correspondencia responde a la necesidad de confrontar estos dos fenómenos como mecanismos similares, pero también diferentes, como sucede también en otros aspectos de la narración que hemos analizado. La vida en las siamesas se realiza desde una perspectiva diferenciadora y particular. Disfruta de su ventaja cognitiva elevándose del común, explora otros senderos sensoriales que le son posibles únicamente a ella. En contraposición a la muerte, que le iguala al resto, nótese que la futura muerte de las siamesas no se efectiviza debido a complicaciones particulares de su condición, sino a una enfermedad común que afecta a muchas personas. Sin embargo, ambos procesos se realizan en sus dos cuerpos, en un proceso de intercambio dinámico, tanto la vida

diferencia a la doble y única mujer del resto de seres humanos, como la enfermedad y luego la muerte las iguala. En el caso de la enfermedad de la doble y única mujer, lo común se infiltra en el espacio de lo singular, de lo extraordinario, y lo destruye.

No podemos dejar de mencionar el lugar donde las células cancerosas comienzan a multiplicarse en la mujer, especialmente cuando antes de referirse a su enfermedad, la narradora explica al lector su sufrimiento desestabilizador al sentirse enamorada. Creemos que el hecho de que la enfermedad cancerosa se ubique en los labios responde a las reglas con que está construida la narración. En la historia las consecuencias de los actos están atribuidos a causas sobrenaturales, extrañas que deforman la realidad, como por ejemplo cuando explicamos anteriormente el carácter grotesco del nacimiento de las siamesas, (porque la madre veía estampas esperpénticas), pues en el caso de la enfermedad de la doble y única mujer, los labios simbolizan aquel deseo frustrado por poseer el amor del hombre “venía enseguida a mi imaginación la manera cómo podía dar ese abrazo (...) Si era un beso, sentía anticipadamente la amargura de mi boca de ella”(Palacio, 2013, p. 130). Así la enfermedad se ubica en donde el deseo se precipita. Como hemos dicho antes, en el relato de Palacio, cada causa genera una consecuencia que tiene sentido en la realidad ficcional del relato y que deforma la realidad, revelándose así el carácter grotesco de la narración. Los labios enfermos de -yo segunda- también implican la posibilidad de la palabra silenciada y la incomunicación que finalmente calla definitivamente en la muerte.

De igual forma, lo grotesco se realiza en la fusión entre lo orgánico e inorgánico que plantea la figura de las siamesas. Cuando la doble y única mujer se independiza de su madre con la fortuna de su padre se traslada a vivir sola en una casa:

Pero de todo lo que tengo, lo que más me impresiona son las sillas, que tienen algo de inerte y de humano, anchas, sin respaldo porque soy respaldo de mi misma, y que deben servir por

uno y otro lado. (...) lleno un vacío que la idea « silla » tal como está formada vulgarmente había motivado en mi « silla »; el respaldo, que se lo he puesto yo y que no podía tenerlo antes porque precisamente, casi siempre, la condición esencial para que un mueble mío sea mueble en el cerebro de los demás, es que forme yo parte de ese objeto que me sirve y que no puede tener en ningún momento vida íntegra e independiente (Palacio,2013, p 128 - 129).

Según Kayser (s/f) un fuerte motivo dentro de lo grotesco es la mezcla de lo mecánico con lo orgánico, unión que genera desproporciones. El profesor alemán lo llama grotesco técnico, “lo mecánico al cobrar vida, se va distanciando y otro tanto sucede a lo humano cuando pierde su vida”(Kayser, s/f, p. 223). En el caso de las siamesas es justamente lo humano, su forma, su corporalidad la que da sentido a la funcionalidad del objeto. La silla, digamos, es más silla gracias a la espalda de la mujer y sus brazos: “Me impresiona porque yo formo parte del objeto silla”(Palacio, 2013, p. 128). Y simultáneamente la mujer se distancia de su humanidad para encarnar el objeto silla.

Identificamos dos clases de sillas, la primera es la inerte, la que solo puede asir las siamesas y la otra que se completa como un rompecabezas, de alguna forma gestáltica en la visión de los otros:

(...) lleno un vacío que la idea « silla » tal como está formada vulgarmente había motivado en mi « silla »; el respaldo, que se lo he puesto yo y que no podía tenerlo antes porque precisamente, casi siempre, la condición esencial para que un mueble mío sea mueble en el cerebro de los demás, es que forme yo parte de ese objeto (Palacio,2013, p.129).

Esta unión entre la idea y el objeto, recuerda el debate entre el Cratilo y Sócrates. El primero defendía la cohesión entre el símbolo y el objeto, es decir, el nombre debía buscar la armonía entre estas dos partes, ideando así un lenguaje más natural y por ende superior, más cercano a los dioses. En oposición, Sócrates abogaba por la arbitrariedad del signo lingüístico. En Palacio, el proceso se invierte.

No se pone en discusión la legitimidad del nombre del objeto: silla, sino que es el objeto mismo, a partir de la unión de lo inanimado y vivo, que puede ser finalmente nombrado. En el relato de Palacio, la silla (como objeto material) se concibe como idea en tanto exista primero el objeto físico, a partir de aquel lo podemos reconocer como tal y nombrarlo. La siamesa es tanto objeto como idea del objeto, integra dos planos diferentes. Al integrar estas dos instancias su humanidad se ve dramáticamente distanciada, pues se objetiviza, ya no es un ser humano completamente, antes bien es un elemento que forma la totalidad del objeto, así mismo la materia rígida del mueble se humaniza, ya no es una silla por sí sola, sino que necesita al cuerpo para ser idea y objeto.

Digamos que con esta unión, Palacio ha logrado transformar a la mujer en signo lingüístico donde se constituye tanto del significado (idea) y el significante (objeto, silla) por igual. Metáfora de su propia unicidad, pues si como decía Saussure, el signo lingüístico es indivisible como las caras de una moneda, también en la siamesas y en su particular visión del mundo está codificada aquella idea. Creemos que Palacio se ha nutrido de estos conceptos de la lingüística y los ha materializado. De ahí la dicotomía en el relato que constantemente apela a la problemática entre dualidad y unicidad, una convivencia polémica, que como en una moneda integra dos frentes distintos y no por ello decimos que son dos monedas diferentes, aquella idea es llevada en el escritor lojano al máximo en el relato.

Capítulo 3

Arlt, la risa liberadora

3.1 Mediación interna en *El jorobadito*

El jorobadito de Roberto Arlt es una narración en donde los personajes están constantemente interactuando entre sí. Sus esferas de posibilidades, como manifiesta Girard (1985) son bastante cercanas. Es en esta interacción en donde los conflictos se desarrollan a partir de los deseos opuestos que los personajes presentan, en ese sentido es válido decir que la narrativa arltiana está llena de contrastes con el objetivo de crear un efecto determinado pues “sincretiza lo grotesco al utilizarlo como un recurso literario que produce resultados cómicos y trágicos al mismo tiempo” (Acevedo, 2010, p. 149). En esta ambivalencia entre la carcajada y lo terrible la literatura de Arlt toma sentido.

El relato comienza con el menosprecio de la falta cometida del propio narrador, que parece no entender la gravedad de su delito (estrangulamiento del jorobado):

Y esta es la hora en que aún me pregunto (...) si Rigoletto no estaba llamado a ser un capitán de hombres, un genio o un filántropo. De otra forma no se explican las crueldades de la ley para vengar los fueros de un insigne piojoso, al cual, para pagarle de su insolencia, resultarían insuficientes todos los puntapiés que pudieran suministrarle en el trasero, una brigada de personas bien nacidas. (Arlt, 1975, p. 9).

Es evidente que bajo la óptica del narrador, el valor de la vida de un ser humano no es igual a la de otro. La posición social, el talento, la estética corporal son características que definen a un ser y le dan relevancia frente a otros seres marginados que no encajan en un determinado modelo social. El narrador en primera instancia se nos presenta como un ser

malvado, prejuicioso y discriminador. A medida que avanzamos en la narración podemos observar un deseo contradictorio que el propio narrador expresa, tomando en cuenta su odio inicial hacia los deformes, odio que se mueve en sentido pendular, desde el rechazo a lo deforme, hasta el propio deseo de convertirse en uno.

Los odiaba al tiempo que me atraían, como detesto y me llama la profundidad abierta bajo la balconada de un noveno piso, a cuyo barandal me he aproximado más de una vez con el corazón temblando de cautela y delicioso pavor. Y así como frente al vacío no puedo sustraerme al terror de imaginarme cayendo en el aire con el estómago contraído en la asfixia del desmoronamiento, en presencia de un deforme no puedo escapar al nauseoso pensamiento de imaginarme corcovado, grotesco, espantoso, abandonado de todos... (Arlt, 1975, p. 10)

En esta primera reflexión que realiza el narrador podemos encontrar una primera aproximación de la mediación interna. Según Girard (1985) el deseo siempre se manifiesta en el deseo de ser otro. Encontramos un deseo oculto del narrador, un deseo en el cual identificamos un modelo (el deforme), un sujeto (el mismo narrador) y un objeto (sentimiento de transgresión de la norma, a partir de cuerpo). El narrador secretamente venera y odia lo deforme y grotesco, su deseo se puede comprender a través del doble vínculo Girardiano, pues se plantea una paradoja del deseo mimético en la cual el modelo atrae y repele al sujeto. A partir de esta ambivalencia entre la aparente normalidad en la que vive el narrador y la transgresión que supone su alter ego deforme, se plantea un relato en que ambos, narrador y jorobadito conviven.

En el centro de esta convivencia polémica está el discurso de la transgresión, según Acevedo (2010), Arlt traspasa las fronteras de la estética y la moral, desequilibra el orden establecido y escarba en lo anormal, todas estas características de los personajes arltianos hacen tambalear sus propias personalidades que se decantan en aquella ambivalencia de lo

grotesco: el horror y la risa. Como hemos apreciado en la primera parte del cuento, el narrador menosprecia el estrangulamiento del jorobadito, acción por la cual está en prisión.

Al principio el jorobado se presenta al lector como un ser deforme, parece que esta cualidad es la que más enoja al narrador:

Es terrible (...), sin contar que todos los contrahechos son seres perversos, endemoniados protervos(...), de manera que al estrangularlo a Rigoletto me creo con derecho a afirmar que le hice un inmenso favor a la sociedad, pues he liberado a todos los corazones sensibles como el mío de un espectáculo pavoroso (Arlt, 1975, p. 10).

Enseguida esta deformación del cuerpo se combina con una anormalidad moral. Pues el narrador cuenta cómo el jorobado maltrataba a los cerdos sin ningún motivo alguno, y hasta amenaza con quemarlos. Teniendo en cuenta todos estos antecedentes, la primera imagen que nos hacemos del corcovado no es muy distinta a la del narrador. En ambos se puede apreciar una descomposición moral, y en el jorobadito, además, física. Ambos sujetos se atraen y repelen porque ambos buscan lo que el otro de alguna forma posee.

La mediación interna justamente evidencia aquella paradoja, ambos desean a partir del otro. Los dos personajes buscan transgredir el orden al que están sometidos. El narrador pertenece a una clase social acomodada, frecuenta cafés, y tiene una novia; a pesar de eso reniega de su condición de normalidad: “Yo no he podido concebir jamás ese orgullo, y si experimento un sentimiento de vergüenza y de lástima cuando un buen señor se entusiasma frente a mí con el pretexto de que su esposa lo ha hecho “padre de familia”. (Arlt, 1975, p. 19). El narrador se caracteriza por renegar de aquella condición de lo establecido. El jorobado por su parte llama la atención, pues no se comporta como un ser marginado, a pesar de serlo. La condición del jorobado es la de un doble transgresor, pues por un lado, corporalmente se distancia de la estética normal y por otro, actitudinalmente se comporta no como un

marginado, sino como un ser descarado que aspira integrar un sitio elevado en la sociedad: “Basta mirarme para comprender de inmediato que soy uno de aquellos hombres que aparecen de tanto en tanto como un consuelo de Dios le ofrece a los hombres (...)” (Arlt, 1975, p. 15).

En ese sentido ambos personajes están en busca de salir constantemente de su burbuja social. Narrador y jorobado se oponen, son rivales miméticos porque cada uno desea lo que el otro posee. En cierto sentido lo que cada uno desea es la libertad. En el caso del narrador intenta liberarse del compromiso que su novia, Elsa, y principalmente su suegra, le han impuesto. Esto es la aceptación de todo un sistema de moralidad burguesa cimentado en una institución tan sagrada como el matrimonio. La solución que el narrador idea es inverosímil y al mismo tiempo simbólica, pues apela a lo teatral (ya no referiremos a esta cuestión más adelante). De forma que lo gracioso y horrible fluye en lo grotesco, pues el narrador le pide a su novia que bese al jorobado en prueba de amor, con el objetivo de que ella se escandalice y rechace al narrador.

Lo deforme, lo anormal es aquello que no puede penetrar en lo establecido y sin embargo se realiza en el contraste con otros cuerpos: “(...)el cuerpo grotesco, múltiple y cambiante en sus exageraciones, se revela claramente como tal cuando establece una relación dialéctica con el cuerpo que sigue el orden clásico o canónico” (Acevedo, 2010, p. 125). Aquella relación dialéctica que se da entre el cuerpo deforme y el cuerpo que pertenece al orden clásico (por tanto hegemónico) se expresa en el relato de Arlt al oponer al narrador y al jorobado en una misma burbuja social (sociedad burguesa de los años veinte).

A partir de aquella oposición, el cuerpo grotesco del jorobado se introduce en un ámbito social distinto que lo margina por su condición de diferente. En otro sentido tanto

narrador, como jorobado están constantemente dialogando entre sí (sus cuerpos expresan lo que el otro desea) pues los deseos que ambicionan cada uno son las circunstancias sociales que el otro desempeña: el narrador vive como un burgués, de acuerdo a las reglas morales que le impone la sociedad, pero desea liberarse de ellas; en tanto el jorobado si bien no es marginado totalmente, pues tiene una labor específica (levanta apuestas), su comportamiento delata su mayor deseo: integrarse activamente y que se le reconozca como un miembro distinguido de aquella sociedad burguesa. Así ambos cuerpos entran en una relación dialéctica que determina lo grotesco como un discurso que conlleva la realización de la libertad como liberación en el caso del narrador y de integración en el caso del jorobado, pues desde el punto de vista del corcovado la sociedad se tiene que reivindicar ante él

El diálogo entre los cuerpos no solo se realiza entre el narrador y el jorobado, también está presente en la interacción con otros personajes, como en Elsa y el jorobado y el beso que nunca se realiza entre ambos. El beso no solo es aquella caricia corporal, sino es una reparación del sufrimiento, como un bautizo o incorporación, pues el beso implica la aceptación del otro tal como es, o escarbando un poco en los cuentos de hadas, el beso como fuerza que depone la naturaleza, el sapo que se convierte en príncipe. El beso libera, justamente es esa la intención del jorobado, transgredir su propia condición de marginado, integrarse en la misma sociedad que lo ha discriminado, a través de un acto de aceptación que la novia del narrador, al ser un miembro de aquella sociedad, le puede brindar. El jorobado solo puede integrarse en la sociedad burguesa que anhela, si la sociedad (representada en Elsa) le extiende aquella invitación, si la sociedad misma le perdona su joroba. Así la comunidad es la que determina quién la integra o no.

El matrimonio como institución que legitima cierta moralidad ya establecida aparece en el relato y en otras obras arltianas. Concretamente el personaje que encarna esta moral burguesa es la suegra:

La suegra entonces es una especie de representante de la sociedad, una delegada que controla el cumplimiento de sus reglas. En sus manos la novia desempeña un papel activo en la difícil tarea de atrapar a un hombre, cometido que logra basándose en la experiencia de su madre (Saítta, 2008, p. 37)

Hay una extraña relación entre el narrador y la madre de su novia. A la luz de la mediación interna se forma un triángulo del deseo mimético entre estos tres personajes:

Y llegó a producirse en poco tiempo una de las situaciones más raras que haya oído hablar, pues me retenía en la casa, junto a mi novia, no el amor a ella, sino el odio al alma taciturna y violenta que envasaba la madre silenciosa, pensando a todas horas cuántas probabilidades existían en el presente de que me casara o no con su hija. Ahora estaba aferrado al semblante de la madre como a una mala injuria inolvidable o a una humillación atroz. (Arlt, 1975, p. 17).

Tenemos al héroe (narrador), el modelo (el deseo de matrimonio, representado por la suegra) y el objeto de deseo (novia). La relación que entabla el narrador con su suegra se basa en principio en el deseo de este por conseguir una futura esposa, pues esa es la costumbre de la moralidad imperante, luego el narrador renegará de aquella moralidad, a medida que el héroe se acerca más al objeto de deseo, el narrador olvida al objeto y se concentra en enfrentarse al mediador (la suegra, que representa el cumplimiento de las normas sociales). Si como decíamos antes, el personaje de la suegra simboliza aquella imposición de las buenas costumbres y de la normalidad, el narrador reniega de aquella condición. Él, al ser parte de esa normalidad, de ese mismo tejido social necesita replicarse en un deforme para romper con ese mismo tejido. En la mediación externa a diferencia de la interna, el héroe no entra en conflicto con su mediador, pues la distancia que los une es demasiada. En cambio en la mediación interna, el héroe debe disimular la admiración y odio que le profesa al modelo:

Lejos de manifestarse fiel vasallo, este discípulo sólo piensa en repudiar los vínculos de la mediación. Sin embargo, estos vínculos son más sólidos que nunca, pues la aparente hostilidad del mediador, lejos de disminuir su prestigio, sólo puede incrementarlo. El sujeto está persuadido de que su modelo se considera demasiado superior a él para aceptarlo como discípulo. Así pues, el sujeto experimenta por este modelo un sentimiento desgarrador formado por la unión de dos contrarios, la veneración más sumisa y el rencor más intenso. Se trata del sentimiento que denominamos *odio* (Girard, 1985, p 16-17)

El odio que surge del narrador hacia su suegra es una metáfora al odio de lo establecido. El objeto de deseo pasa a segundo plano: “Me olvidaba de la muchacha que estaba a mi lado para entretenerme en estudiar el rostro de la anciana” (Arlt, 1975, p. 17). El narrador plantea su observación de la anciana como un juego. La posibilidad de por un lado sumirse en el orden social, o el de transgredir ese orden, finalmente escogerá lo segundo. Aún así el narrador es un personaje que disfruta estar en el umbral, en la indeterminación, no escoge romper el lazo que le une a su suegra directamente, es decir terminar con su novia debido a su propio deseo, sino que escoge odiar y venerar a la vieja, arrastrarla a un juego de inseguridad y desesperación, antes de terminar aquella relación ya no tanto con su novia, sino con su suegra directamente. Entonces se produce un desplazamiento del objeto de deseo al modelo, el enfrentamiento entre suegra y yerno se expresa en una suerte de captura, de entrada o salida a cierta esfera social.

En ese enfrentamiento la suegra también disimula su deseo de capturar al narrador. A propósito de disimular el deseo, Girard observa que “Si el sujeto deseante cede al impulso que lo arrastra hacia el objeto, si ofrece su deseo en espectáculo a los demás, se crean a cada paso, obstáculos nuevos y refuerza los obstáculos existentes” (Girard, 1985, p. 100). Así en la mediación interna cada deseo puede generar más deseos que pueden producir aquellos obstáculos a los que hace referencia Girard. En la narración la suegra disimula sus deseos, es como si ambas partes, vieja y narrador, se enfrentaran en una guerra silenciosa de odio y

veneración, en la que disimular lo que anhelan se convierte en algo fundamental para alcanzar sus objetivos.

Yo tuve la sensación, en un momento dado, que esa mujer me aborrecía, porque la intimidad, a la cual ella “involuntariamente” me había arrastrado, no aseguraba en su interior las ilusiones que un día se había hecho respecto a mí. Y a medida que el odio crecía, y lanzaba en su interior furiosas voces, la señora X era más amable conmigo (...) A veces, cuando la incertidumbre se le hacía insoportable, estallaba casi en estas indirectas: - Las amigas no hacen sino preguntarme cuándo se casan ustedes, y yo ¿qué les voy a contestar?

En esta batalla encontramos, como en Palacio, aquella mediación doble, pues ambos suegra y yerno están enfrentados, son opuestos y semejantes, cada uno con un objetivo diferente, a pesar de ello, ambos realizan los mismos gestos: ambos se odian entre sí y disimulan sus odios, ambos se atraen y ambos se observan en un juego silencioso que busca encontrar en las expresiones corporales los verdaderos deseos de cada uno, por lo cual la única solución es el fingimiento de estos personajes, la teatralidad como veremos más adelante es un recurso fundamental en la narrativa arltiana. Curiosamente la solución que encuentra el narrador para salir de esta doble mediación en la que se ha sumergido es valerse de lo grotesco, de lo informe como un elemento transgresor que es rechazado por la moralidad burguesa dominante. Así el jorobado se proyecta como un alter ego del narrador, automáticamente él también queda afuera de aquella burbuja social, pero paradójicamente lo que le margina completamente es haber estrangulado al deforme. El héroe se convierte en monstruo al matar precisamente al monstruo. Esta aparente paradoja es a la que se refiere el narrador en las primeras páginas del relato. “de manera que al estrangularlo a Rigoletto me creo con derecho a afirmar que le hice un inmenso favor a la sociedad, pues he liberado a todos los corazones sensibles (...) de un espectáculo pavoroso”(Arlt, 1975, p. 10)

3.2 Configuración del doble y la identidad

El doble en el relato se manifiesta a través de la proyección del narrador en el jorobado y viceversa. El personaje del narrador representa un estilo de vida de acuerdo a la moralidad burguesa de aquella época, en tanto que el jorobado representa la parte reprimida y escindida de este (el deseo oculto de transgresión de la moralidad burguesa a través de lo deforme y grotesco). Según Carmen Ruíz (1988) la obra de Arlt fluctúa entre dos extremos, cómo el hombre se visualiza y se conoce a sí mismo y cómo se manifiesta ese mismo hombre en una sociedad llena de normas.

En ese sentido los personajes arltianos están constantemente viviendo en una tensión entre pensamiento y acción. La única salida a esta tensión es ejercer presión en un extremo de esta liga, casi siempre la salida del personaje arltiano como manifiesta Sarlo (2007) solo puede liberarse con el aniquilamiento, “del conflicto se sale por explosión” (Sarlo, 2007, p. 232). En *El jorobadito*, el narrador termina estrangulando al jorobado. La voz del narrador es una voz de tono confesional, dice lo que piensa, en esa voz las conciencias de los personajes parecen desdoblarse. Conocemos al jorobado a partir de la visión del narrador, aquella primera visión, ese primer encuentro entre Rigoletto y el narrador será decisivo para desarrollar la idea del doble en el cuento. Veamos primero el diálogo que se produce entre los dos personajes:

-Caballero, ¿será tan amable usted que me permita sus fósforos?

Sonriendo, le alcancé mi caja; el contrahecho encendió su cigarro medio consumido y después de observarme largamente, dijo:

-¡Qué buen mozo es usted! Seguramente que no deben faltarle novias

La lisonja halaga siempre aunque salga de la boca de un jorobado, y muy amablemente le contesté que sí, que tenía una muy hermosa novia, aunque no estaba muy seguro de ser querido por ella, a lo cual el desconocido, a quien bauticé en mi fuero interno con el nombre de Rigoletto, me contestó después de escuchar con sentenciosa atención mis palabras:

-No sé por qué se me ocurre que usted es de la estofa con que se fabrican excelentes cornudos- y antes que tuviera tiempo de sobreponerme a la estupefacción que me produjo su extraordinaria insolencia, el cacaseno continuó:

-Pues yo nunca he tenido novia, créalo caballero...., le digo la verdad (Arlt, 1975, p 13 - 14)

Hay una conexión indudable entre el nombre que escoge Arlt para caracterizar a su personaje: Rigoletto, pues se relaciona con la ópera compuesta por Verdi estrenada en 1850 en Venecia, ópera basada en el drama compuesto por Victor Hugo, llamado *Le Roi s'amuse* (*El rey se divierte*), en ella el personaje principal, Rigoletto encarna justamente a un bufón: un jorobado que presume de tener una novia secreta, lo que causa, cuando menos, burla entre los aristócratas de la corte. Encontramos un paralelismo bastante notorio entre las dos obras, en especial cuando notamos que en Arlt el personaje de Rigoletto causa asombro y carcajada debido a la tensión esperada entre su aspecto y su actitud, pues en vez de mostrarse como un ser tímido y acomplejado por su deformación, se revela como presuntuoso y creído, de igual forma el Rigoletto de Victor Hugo, al ser un deforme y jorobado, sorprende y genera burla entre los cortesanos el hecho de que el bufón de la corte tenga un amorío. En este contraste entre lo esperado y lo acontecido, los dos Rigolettos comparten la marginalidad que sus cuerpos les han provocado, pero también la transgresión de cierto imaginario que no concede a las personas con estigmas las mismas oportunidades y experiencias que las personas “normales”.

En la cita anterior podemos observar cómo en primera instancia ambos personajes representan dos estratos sociales de una misma realidad urbana. El narrador, un joven aparentemente normal en todo sentido, insertado en un determinado contexto social, y por el contrario el jorobado, un ser marginado que busca precisamente entrar en aquel mundo burgués. Luego el contrahecho justificará su valía por su forma de vestir y el valor de los

artículos que usa. “ Este reloj pulsera me cuesta veinticinco pesos (...) puede decir alguien que soy un pelafustán”. (Arlt, 1975, p. 14).

En ese sentido entendemos que el doble en el relato se expresa en el alter ego que cada uno representa y proyecta en el otro. Por un lado aquella transgresión de las normas, lo grotesco y descarado que llega a ser Rigoletto se refleja a modo de espejo en el narrador, pero no un espejo cualquiera, sino un espejo que deforma la realidad, aquella deformación de lo real es lo que motiva el grotesco y dinamiza el absurdo y la carcajada de la imagen inverosímil a la que se refiere Bajtín (2003). En tanto que el narrador es para el jorobado la proyección de la aceptación social que anhela. Ambos discursos se reflejan entre sí, en esencia lo que plantea la narración es la imposibilidad del ser humano ante un sistema que presiona a los individuos, pensándolos previamente y asignándoles roles en la sociedad, tanto el narrador como el jorobado desean escapar a esta presión.

En el narrador es más notorio el conflicto que surge en él, pues expresa perfectamente aquella tensión entre su humanidad y la que está obligada a mostrar, en ese sentido el jorobado aparece como su alter ego en aquello que está reprimido, el espejo deforme le devuelve la presencia del contrahecho en vez de su propio reflejo. Arlt se vale de este contraste para crear un mundo sin sentido, absurdo, satírico. Recordemos el concepto que Kayser (s/f) usa para definir el grotesco teatral: un mundo carente de sentido, marionetas que actúan, autómatas que simulan vida. Según Kayser: “El artista de lo grotesco en cambio, no puede ni debe tratar de dar un sentido a sus creaciones. Mas tampoco debe desviarnos de lo absurdo”(Kayser, s/f, 226).

Ambos, narrador y jorobado son alter egos de su contrario debido a la proximidad de sus deseos, en apariencia contrarios, pero que convergen en la búsqueda de la transgresión de

los límites. El narrador describe a Rigoletto como si fuese un monstruo “(...) además de la consabida corcova, era la cabeza cuadrada y la cara larga y redonda, de modo que por el cráneo parecía un mulo y por el semblante un caballo” (Arlt, 1975, p 13). La descripción es la de un ser monstruoso. El monstruo se aparta de la normalidad, de lo natural “Así, los monstruos no son solo físicamente amenazadores; también lo son cognitivamente. Amenazan el conocimiento común.” (Carroll, citado por Roas, 2011, p. 90).

Justamente, el jorobado al encarnar aquella monstruosidad, tanto física como moral, no sólo transgrede la armonía estética, sino también pone en riesgo todo un sistema hegemónico burgués que lo ha marginado, y paradójicamente es justamente a esa atmósfera social a la que anhela entrar cuando desea besar a la novia del narrador. El jorobado y su proyección, a su vez que se repelen, también se aúnan en una simbiosis que tiene como objetivo el quebrantamiento del orden, así lo grotesco en el relato no solo es una forma contraria a la estética, sino es un discurso reaccionario “(...) el escritor grotesco impide lo racional en su obra y demuestra que la mezcla intolerable e inexplicable de elementos incompatibles es un hecho de vida” (Acevedo, 2010, p. 31).

Creemos que el discurso grotesco que maneja Arlt en esta narración es reaccionario debido a la intención de los personajes por buscar cierta independencia sobre sí mismos y sobre la sociedad en la que están insertos, para esto sus acciones encarnan aquellos hechos incompatibles que forman sus hechos de vida, como manifiesta Acevedo (2010), los cuales molestan y transgreden un orden hegemónico establecido: pensemos en el jorobado tratando de besar a Elsa o al narrador ahorcando al jorobado. Aquellas imágenes tienen en común un contraste bastante fuerte pues revelan en los personajes Arltianos la tensión entre lo que la sociedad espera de ellos y lo que ellos desean verdaderamente de sí mismos. Como

manifiesta Kayser (s/f) lo grotesco impide lo racional, en ese sentido tanto el narrador, como el jorobado están negando una racionalidad impuesta por el orden social que los ha etiquetado.

Lo irracional siempre se ha visto como una fuerza que se opone a un mundo ordenado y racional. No es racional, por ejemplo, el comportamiento del jorobadito, ni tampoco es racional el estrangulamiento al jorobado, en particular esta acción supone una confirmación del objetivo que deseaba alcanzar el narrador, transgresión del orden, solo la muerte del contrahecho lo aparta definitivamente del sistema, solo las normas establecidas que deseaba quebrantar, paradójicamente pueden condenarlo. En suma, el marginado solo se percibe en cuanto haya reglas que lo puedan alejar del resto.

Un mundo sin ley ni moral supone un entorno de violencia extrema, como la violencia del narrador hacia el jorobadito o la del jorobadito hacia los cerdos. Si como advertimos la obra de Arlt se mueve entre lo que piensan sus personajes y lo que la sociedad exige de ellos, el estrangulamiento del contrahecho puede leerse desde el desbordamiento de esa violencia, si al monstruo se lo margina y se le impide gozar una vida plena, ¿por qué no acabar con él, si representa el elemento disonante, fuera del orden social? Creemos que el cuento traslada implícitamente esta crítica a aquella sociedad, que por un lado maltrata al diferente hasta el extremo, y por otro lado se duele y reclama a los cuatro vientos la muerte de estos mismos seres humanos, que ella mismo ha maltratado y marginado toda la vida, por eso el narrador en las primeras escenas del relato parece no entender su crimen “Retorcerle el pescuezo al jorobadito ha sido de mi parte un acto más ruinoso e imprudente para mis intereses, que atentar contra la existencia de un benefactor de la humanidad” (Arlt, 1975, p 9)

Esta es la suerte del narrador, su propia racionalidad (la que exige la sociedad, por ende) le ha condenado a ser un desequilibrado, un cínico perverso según los medios. Por estas razones, el narrador antes de simplemente asesinar a su alter ego, parece asimilarlo finalmente convirtiéndose precisamente en un ser marginado ante los ojos de los otros. Esta unión se puede evidenciar previamente cuando ambos personajes se movilizan a pie a la casa de Elsa, la novia del narrador:

El viento doblaba violentamente la copa de los árboles, pero el maldito corcovado me perseguía en mi carrera, como si no quisiera perderme, semejante a mi genio malo, semejante a lo malvado de mí mismo que para concretarse se hubiera revestido con la figura abominable del jiboso (Arlt, 1975, p. 23)

La figura del doble del narrador se expresa, a nuestro parecer como un espejo deformante de la realidad. Se percibe un sentimiento relacionado con lo siniestro también, si como refiere Trías (2001) lo siniestro es aquello que deseado secretamente irrumpe en la realidad, el jorobado representa ese ser deseado secretamente por el narrador, los deseos de aquel toman forma en el contrahecho, pues el jorobado no tiene que lidiar con las responsabilidades que el sistema le impone como casarse o formar una familia, por ejemplo, responsabilidades que el narrador intenta evitar. La realidad, al igual que en el grotesco parece deformada. A partir de estas deformaciones que distinguen al sujeto podemos abordar el tema de la identidad. Este elemento diferente como lo entiende Goffman (1970) es el estigma, pues el sujeto portador de esta condición pasa a ocupar un espacio marginal en la sociedad. En el caso del jorobado es su apariencia física, que en el relato también devela su moralidad. Ambas condiciones guardan relación, pero esta unión entre lo físico y espiritual también está construida desde la combinación de elementos incompatibles entre sí, característica del mundo grotesco.

Estos contrastes se dan en términos de opuesto. Recordemos al jorobado comportándose como un señor con dinero, la imagen resulta graciosa y de igual forma cuando el jorobado le acusa de cornudo a el narrador. Todas estas combinaciones reflejan una identidad clara. Según Goffman (1970) la identidad se relaciona con el supuesto de que el individuo en cuestión pueda diferenciarse del resto. Alrededor de aquella diferenciación se tejen hechos sociales y biográficos que harán única a la persona. Además Goffman (1970) también relaciona la idea de identidad personal con el rol estructurado y rutinario del individuo en la organización social, estos dos aspectos se cumplen en el jorobado, a pesar de su estigma, físico y moral que lo diferencia, es un ser con un rol establecido: “-¿Y ahora qué hace usted?- Levanto quinielas entre mis favorecedores, señor. No dudo que usted será mi cliente. Pida informes.” (Arlt, 1975, p 15). El jorobado cumple un rol, aunque el papel que ejerce en la comunidad sea el de servicio y no uno de poder, en todo caso su identidad está bien cimentada a partir de su estigma físico y el rol que desempeña en la sociedad . En el caso del narrador su identidad se establece a partir de una clara diferenciación que lo distingue del resto, una hipersensibilidad exagerada:

Soy un hombre que ha padecido mucho. No negaré que dichos padecimientos han encontrado su origen en mi exceso de sensibilidad tan agudizada que cuando me encontraba frente a alguien he creído percibir hasta el matiz de color que tenían sus pensamientos, y lo más grave es que no me he equivocado nunca (Arlt, 1975, p. 12).

Es a partir de esta habilidad oculta para el resto, que el narrador es capaz de develar los sentimientos e intenciones de su novia, pues le es más fácil imaginarla con otro hombre, o también el sentir de la suegra que desea atraparlo para que se case con su hija. Extrañamente, con el jorobado su habilidad se limita, pues el jorobado se expresa directamente, podemos saber de sus intenciones y pensamientos a través de su propia voz, y no canalizada por el narrador, como sucede con los otros personajes. La hipersensibilidad del personaje es un

factor decisivo a la hora de entender su apatía y descontento por el sistema en que vive, de ahí su desencanto con la sociedad y su moral, porque de alguna forma ya la conoce y la ha palpado.

La atracción del narrador hacia lo deforme se plantea entonces como una contradicción. Si su condición de hipersensibilidad lo aleja del entorno de la sociedad, esta condición también le debería repeler de la imagen de lo grotesco y deforme, sin embargo le atrae. Es así que el narrador queda en un vacío identitario “Y jamás estuve más solo que entonces, que cuando ellos y ellas eran transparentes para mí” (Arlt, 1975, p 12). Su identidad se plantea en función de la aversión que siente hacia estos dos polos incompatibles, (lo “normal” y lo grotesco) que como manifiesta Acevedo (2010) se expresa en la escritura de lo grotesco como un hecho de vida. Al final el narrador se decide por lo segundo, por la transgresión que supone rechazar su rol en la sociedad y decantarse por la marginalidad. Si en Palacio las siamesas se enfrentan para alcanzar cierta independencia con respecto a ellas mismas para reafirmar su unicidad, en Arlt, tanto el narrador como el jorobado desean conseguir cierta independencia con respecto a las esferas sociales en la que están inscritos.

Cuando el narrador conoce al jorobado enseguida le asigna un nombre, Rigoletto, clara referencia al personaje de la ópera de Verdi a la que nos referimos antes, en cambio a su suegra la llama señora X. Esta identificación que Arlt reconoce en el ámbito de lo lingüístico responde al reconocimiento que el narrador realiza de su propio reflejo, solo a lo conocido podemos nombrar. El hecho de que la señora X no tenga un nombre que la identifique responde a un no reconocimiento de los valores que representa la suegra del narrador.

3.3. El mal en *El Jorobadito*

El mal en el *El jorobadito* parte desde la transgresión de lo establecido. El sujeto malvado es aquel que no acata las normas, que sigue sus impulsos. En ese sentido Safranski (2000) estudia la estrecha relación entre el mal y la libertad desde los mitos, en particular desde el pasaje de la expulsión de Adán y Eva:

En la historia del pecado original somos testigos del nacimiento del «no», del espíritu de la negación. La prohibición de Dios fue el primer «no» en la historia del mundo. El nacimiento del no y el de la libertad están estrechamente anudados. Con el primer «no» divino, como agasajo a la libertad humana, entra en el mundo algo funestamente nuevo. Pues ahora también el hombre puede decir «no». Dice «no» a la prohibición, la pasa completamente por alto. La consecuencia será que él también pueda decirse «no» a sí mismo. (Safranski, 2000, p. 24).

La prohibición no solo impide un determinado comportamiento que contraviene la ley, sino que abre la posibilidad de elegir. En esa posibilidad el mal se convierte en una fuerza transgresora de los límites. En la narración de Arlt los personajes eligen, planean llegar a esa libertad, que en el caso del narrador lo libera de una moral burguesa y en el caso del jorobado pretende integrarlo a aquella moral. Apenas comienza el relato nos encontramos con el narrador. El tono con el que comienza a contar los hechos es el de la confesión, pero no es una confesión de arrepentimiento, sino todo lo contrario, pues parece que más bien intenta justificar el estrangulamiento del jorobado.

En este primer signo de maldad, el narrador ya se muestra como un ser alejado de los valores sociales. A medida que la narración avanza, la carga negativa que supone su comportamiento perverso se la transfiere al jorobado. Enseguida tenemos el pasaje de los cerdos, como ejemplo que utiliza el narrador para mostrar al contrahecho como un ser maligno, pues maltrata a los cerdos sin ninguna razón aparente: “- Como me embrome mucho la voy a rociar de petróleo a la chancha y luego le prendo fuego” (Arlt, 1975, p 10) este pasaje se conecta directamente con el final del relato: “¿Y ahora se dan cuenta por qué el hijo

del diablo, el maldito jorobado castigaba a la marrana todas las tardes y por qué yo he terminado estrangulándole? (Arlt, 1975, p 26)

Creemos que el cerdo simboliza al mismo jorobado, el maltrato que la sociedad le propicia y que finalmente se transfiere a la muerte de Rigoletto. En ese sentido el estrangulamiento solo es una acción paralela a la agresión de los cerdos. Si el narrador en primera instancia llama la atención al jorobado por maltratar a los cerdos, es él (el narrador) quien finalmente se encarga de completar la acción que reprobó. El jorobado maltrata a los cerdos sin ninguna razón que justifique la violencia, así como el ahorcamiento del jorobado tampoco se justifica de ninguna forma. La violencia es la forma en que el narrador cambia su status de burgués a marginado. Según Beatriz Sarlo (2007) los textos realistas de Arlt:

(...) ponen en escena las condiciones de las que nadie puede liberarse sin violencia. Arlt denuncia los límites de cualquier cambio que no sea radicalmente revolucionario, es decir, que no destruya las condiciones existentes. No importa cuál sea el sentido de ese cambio, lo que importa es que sea total (Sarlo, 2007, p. 232)

Antes dijimos que ambos, el jorobado y el narrador tienen en común en sus discursos la búsqueda de la libertad, ante una sociedad que los ha etiquetado y encasillado en diferentes funciones. Al respecto, Vinolo (2010) señala que las sociedades regulan el deseo de lo que ellas mismas consideran como valioso: honores, riqueza, etc, haciendo que estos valores sean atractivos y codiciados por los otros individuos de esa misma sociedad. Así el deseo mimético obra en función de lo que las sociedades consideran más importante obtener. Los individuos entran en esta espiral para diferenciarse del resto, y al mismo tiempo imitan esos mismos comportamientos. En el relato que analizamos, justamente encontramos estos rasgos en los personajes.

El mundo del narrador está marcado por una profunda influencia de lo que las construcciones sociales consideran como aceptables y deseables: trabajar, casarse, tener una familia. Estas características son el modelo de un hombre realizado. Representan el camino que hay que seguir para conseguir una vida estable. El narrador disiente de estos valores, de aquel mimetismo. La forma en que finalmente escapa es a través de la violencia y su propia negación, que se conecta con la elección del mal ante el camino trazado. Como expresa Sarlo (2007) el cambio es total, el narrador pasa de ser un burgués acomodado a punto de casarse a ser un marginado, tildado de loco, perverso y asesino.

Los personajes Arltianos no se interrogan por sus actos, sino que son sus actos los que imprimen un nueva realidad. El mal se revela en la capacidad de decisión y cambio de sus personajes. El narrador destruye su espacio de comodidad, asociado con el bien y el cumplimiento de lo convencional, como también destruye su *alter ego*, su doble que representa lo deforme y lo grotesco de la vida, asociado con el mal.

A través de la violencia y la negación de sí mismo, el narrador desemboca en la marginalidad, y evita la espiral mimética que la sociedad le ha impuesto. En cambio el jorobado, al contrario del narrador, supone su opuesto. Busca en todo momento ingresar en aquella espiral de deseos. Su modelo es lo convencional, paradójicamente no busca diferenciarse de los demás estigmatizados, pues su comportamiento ya supone una diferenciación, sino que desea diferenciarse de las personas sin estigmas, (normales) imitándolos en todo lo que pueda: “El deseo mimético no es el desear imitar al otro, sino exactamente lo contrario. Es querer diferenciarse del otro y estar condenado a imitarlo para hacerlo.” (Vinolo, 2010, p. 25)

El jorobado imita la ropa y los modos de aquellas personas que son parte de aquella comunidad burguesa a la que pertenece el narrador. El intento del beso a la novia del narrador de parte del jorobado supone el boleto de entrada a esa comunidad y a los afectos que la misma prodiga a sus miembros. El deseo mimético es el vehículo en el que se mueve el jorobado para conseguir su libertad, esa aparente libertad solo puede conseguirla en la medida en que puede diferenciarse del resto de la clase burguesa. El deseo mimético no supone la pérdida de la identidad, sino que la cimenta. En el narrador, su identidad parece estar en un limbo, pues huye del espiral del deseo mimético, en el jorobado la identidad se realiza a partir de su atracción al centro de aquella espiral: una sociedad que valora la riqueza, el matrimonio, la estabilidad, acciones que implican normalidad y sobre todo integración de afectos.

En el jorobado, el mal se expresa en su apariencia física. Acevedo (2010) afirma que la deformación física y la perversión psicológica se traducen en una narrativa grotesca. El mal se nutre de lo grotesco, de lo informe. Según Acevedo (2010) la bestialidad de los personajes arltianos concuerdan con el desarraigo social de la Argentina de los años treinta “las fronteras estéticas desaparecen y los seres antagónicos toman fuerza desde lo informe de la realidad expresionista de la época”(Acevedo, 2010, p. 128). Creemos que estos seres antagónicos son aquellos que se desmarcan del modelo.

El jorobadito es una narración en que el narrador se desmarca de golpe de su rol determinado -como afirma Sarlo (2007), en la literatura de Arlt no hay transiciones- porque los personajes arltianos, como manifiesta Cristina Komi (2009), comparten muchas características con la literatura folletinesca que integra una visión simplista y maniquea de la vida en los personajes que presenta: el bueno, el malo, la víctima; en ese contexto el mal

emerge al deformar estos personajes folletinescos pensados para emplear una función en el relato. El narrador, típico burgués, se decanta en un marginado. El jorobado, discriminado y maltratado aspira a integrarse como un miembro de la comunidad y ganar estatus social. La violencia es la forma en que ambos pretenden alcanzar sus anhelos, no hay una transición que sistemáticamente los lleve a alcanzar sus objetivos, el narrador ahorca al jorobado y el jorobado empuña un arma para obligar a Elsa a besarlo.

El narrador prácticamente le obliga al jorobado a colaborar con su plan: “¿Pero no se da cuenta de que es usted, con su joroba y figura desgraciada, el que me sugirió este admirable proyecto? ¡Piense infeliz! Si mi novia consiente le quedará a usted un recuerdo espléndido”(Arlt, 1975, p. 20). Luego el jorobado ante el rechazo de la novia del narrador desembolsará y apuntará con un arma a Elsa y a sus padres: “- Y antes de que ellos tuvieran tiempo de avanzar para arrojarlo por la ventana, el corcovado desenfundó un revólver, encañonándolos”(Arlt,1975, p. 25).

En última instancia el narrador estrangula al jorobado, pero antes llama la atención cómo aquel disfruta del descaro de Rigoletto, hasta afirma que le parece aquella escena de lo más “extraordinaria y pintoresca”, inmediatamente después, luego de otras afirmaciones que hace el jorobado, se lee: “Y es necesario que Elsa me dé un beso para que yo le perdone a la humanidad mi corcova (...) Yo he venido a cumplir una alta misión filantrópica”(Arlt,1975, p. 26). El narrador estrangula al jorobado, en ese sentido observamos cómo los personajes Arltianos no recurren a la estrategia, sino al golpe, al zarpazo inmediato, a la revolución. Además, en esta última parte del relato la locura parece permearse de un personaje a otro, característica que construye la impresión de la relación dual entre el narrador y el jorobado, la locura la reconoce el narrador primero en él: “¡Ah inefable Rigoletto! Dicen que estoy loco,

pero jamás un cuerdo se ha reído con tus insolencias como yo, que no estaba en mis cabales.” (Arlt, 1975, p 26); Y luego la locura transita hacia el jorobado: “Indudablemente...si allí había un loco, era Rigoletto, no les quede la menor duda, señores”(Arlt, 1975, p. 26).

La locura finalmente es la última barrera que el narrador atraviesa, los locos se distancian del mundo y se sumen en la marginalidad. El relato juega con la ambigüedad de otorgar la categoría de loco al jorobado y al narrador. Finalmente es el narrador quien traspasa el umbral de lo socialmente aceptado cuando estrangula al jorobado, con ello no queremos decir que el comportamiento del jorobado esté justificado, sino más bien que en el narrador aquella polaridad entre lo que siente y su comportamiento se aúnan finalmente. Creemos que el mal justamente está atravesado por esta coincidencia. A través de la libertad el mal tiene la opción de ejecutarse. En la búsqueda de su propia independencia emocional, y de su identidad, el narrador realiza un acto malvado como matar al jorobado. Llama la atención que antes de realizar el asesinato, al narrador, la escena del reclamo del jorobado a su novia le parezca “pintoresca y extraordinaria”. La literatura de Arlt es como un tren bala que no tiene paradas intermedias, o como una mecha que una vez se enciende no puede parar hasta el explosivo. El narrador no se detiene un momento a pensar si aquella escena que le parece tan extraordinaria debería contemplarla por más tiempo o conservarla, sino que la vuela en pedazos. El efecto que produce aquel estilo de escritura es el de sorpresa en los lectores, origina una nueva historia a partir de las cenizas de la anterior, el panorama cambia totalmente.

3.4. El cuerpo grotesco

El cuerpo grotesco que el jorobado encarna es descrito por el narrador a manera de una hibridación “(...) lo que causaba en él un efecto extraño, además de la consabida corcova, era la cabeza cuadrada y la cara larga y redonda, de modo que por el cráneo parecía un mulo y por el semblante un caballo”(Arlt, 1975, p 13). Nótese cómo el narrador describe al jorobado en función de la animalidad, en ese sentido la humanidad del jorobado queda sublimada a un segundo plano. Lo grotesco aparece en la hibridación de las formas y organismos, al comparar al jorobado con un animal de carga se desplaza a Rigoletto a un ámbito de servidumbre y sumisión. Además la descripción remite a una hibridación de especies. Un caballo no es lo mismo que un mulo, de hecho un mulo se origina del cruce entre una yegua y un burro o asno.

Así, mediante la descripción grotesca que realiza el narrador se presenta la verdadera naturaleza del jorobado, por su estigma no pertenece totalmente a la sociedad burguesa, su deseo es precisamente ingresar en este sector, y al mismo tiempo por su descarro y mal genio tampoco se comporta típicamente como una persona portadora del estigma. En consecuencia la descripción que hace el narrador de su cuerpo se adapta perfectamente al aspecto psicológico en que se desenvuelve este personaje en la vida diaria, como un ser fuera de todo ámbito social. No es un burro ni un caballo es un mulo.

Al respecto, Acevedo (2010) identifica tres clases de animalidades en los textos narrativos de Roberto Arlt. El primero, personajes ladrones, estafadores que se los asocia con aves de rapiña, el segundo personajes cojos que simbolizan un camino torcido, estos personajes guían al iniciado, se identifican en expresiones como “es cojo y con el pie como el casco de una mula” (Arlt, citado por Acevedo, 2010, p 127) así animalidad y defecto físico se aunan. La tercera categoría y a la que pertenece el jorobado es la descripción que hace Arlt

de animales domésticos que sirven al ser humano “estos antihéroes son además desposeídos materiales y no presentan ningún vínculo con la literatura, o algún ámbito intelectual.” (Acevedo, 2010, p. 127). En el relato además se describe al jorobado también como un sapo humano, se compara su dentadura con la de un jumento y el movimiento de su cabeza como la de un osezno alegre

Así el cuerpo grotesco en el jorobadito además de plantearse como un estigma para la sociedad en la que vive también guarda relación con cierta animalidad que se filtra en él. Según Bajtín. “El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto.” (Bajtín, 2003, p. 18) Ya lo humano en comparación de lo animal se eleva a niveles particularmente intelectuales, la hibridación de lo animal con lo humano significaría justamente degradar la humanidad en comparación con lo animal. El realismo grotesco que menciona Bajtín (2003) se realiza principalmente en el ámbito del carnaval. Un mundo en donde las jerarquías se desvanecen, un mundo al revés que conlleva la exageración del cuerpo: falos, vientres, narices, traseros que simbolizan la fertilidad y la relación viva y cambiante del hombre con la tierra. El relato potencia este mundo al revés que representa el jorobado. Lo que más llama la atención al narrador es la intransigencia y el descaro que presenta Rigoletto:

Soy más bueno que el pan francés y más arbitrario que una preñada de cinco meses. Basta mirarme para comprender que soy uno de aquellos hombres que aparecen de tanto en tanto sobre el planeta como un consuelo que Dios le ofrece a los hombres en pago de sus penurias, y aunque no creo en la santísima virgen, la bondad fluye de mis palabras como la miel del Himeto (Arlt, 1975, p 15)

En ese sentido, el jorobado encarna aquel mundo en que lo oficial se desvanece, como en el carnaval: lo paródico toma posesión para burlarse de lo establecido. El cuerpo del corcovado es el espacio en donde lo oficial se degrada. El efecto que produce esta

degradación es propia del grotesco, la carcajada. A nuestro criterio Arlt apela con el relato a dos clases de grotesco, el primero y más antiguo, aquel que se desprende de las celebraciones de la edad media y la cultura popular: lo carnavalesco y paródico. A este respecto podemos encontrar en algunas partes del relato cómo al jorobado se lo tilda de bufón “¿No te das cuenta? ¡Sos un bufón y un parásito! ¿Para qué haces entonces la comedia de la dignidad?” (Arlt, 1975, p. 20) Por otro lado también Bajtín (2003) reconoce en la imagen corporal de lo grotesco un cuerpo inacabado que atravesaba sus propios límites. Rigoletto está construido a partir de aquello que se excluye, sus propios límites socialmente hablando son ambiguos, el personaje transita o pretende transitar desde la marginalidad hasta la integración con la clase burguesa. Aquella transgresión se alterna también con un grotesco romántico que se forma desde lo feo y deforme como forma antagónica de representación de lo bello: “La integración de estas polaridades antitéticas definía al genio romántico como un ser ambiguo (...) capaz de reconciliar lo cómico con lo siniestro a partir de lo grotesco”. (Acevedo, 2010, p. 46). Arlt es heredero de estas polaridades que se expresan en su literatura a partir de fuertes contrastes:

- Veá, Elsa, y la única prueba de amor es que le dé un beso a Rigoletto. Los ojos de la doncella se llenaron de una **claridad sombría**; luego sin cólera en la voz, me dijo muy lentamente:
- Retírese (...) - Yo me inclino a creer que el asunto hubiera tenido compostura, créanlo..., pero aquí ocurrió algo curioso, y es que Rigoletto, que hasta entonces había guardado silencio, se levantó exclamando:
- ¡No le permito esa insolencia, señorita..., no le permito que lo trate así a mi noble amigo! **Usted no tiene corazón para la desgracia ajena. ¡Corazón de peñasco, indigna de ser la novia de mi amigo!**

La escena del beso de Rigoletto a Elsa es una de las más inverosímiles del relato. La imagen rompe con el orden natural y prioriza el contraste entre la doncella y el jorobado. Nótese la palabra doncella, sustantivo que revela aquel orden medieval de la cultura popular, así como también la palabra bufón, calificativo que es otorgado al jorobado. En esta escena en particular aquel orden se trastoca. Ya no es la doncella quien parece manejar la situación,

sino el deforme. Estamos ante el grotesco realista, la inversión de lo oficial, la degradación del poder.

Además el contraste que surge de los dos cuerpos, jorobado y novia, sugiere aquella interacción entre lo estético y lo feo a la que Víctor Hugo menciona en *El prefacio a Cromwell* en pleno romanticismo, en donde lo grotesco se define como un arte totalmente diferente de los cánones clásicos y donde lo ominoso y deforme otorga a lo sublime más belleza. En el relato esta oposición estética se conforma de forma opuesta, no interesa tanto la belleza de la doncella, sino la risa y la deformidad del bufón. Lo grotesco es catapultado al primer plano y lo bello sólo es un instrumento que busca resaltar aquella deformidad, con el fin de acentuar lo inverosímil y lo ominoso, mezcla que produce horror y carcajada.

3.5 Lo grotesco teatral en Arlt

Roberto Arlt además de relatos y novelas también escribió teatro. Según Kayser (s/f) la historia de la literatura actual ha denominado teatro de lo grotesco a un grupo de dramaturgos italianos que escribieron entre 1916 y 1925, tiempo en que se desarrolla mucha de la escritura de Arlt. Uno de los mayores exponentes de este tipo de teatro fue Luigi Pirandello. La esencia de este estilo dramático según Tilgher reside en

(...) la convicción absoluta de que todo es vanidad y vaciedad y que los hombres son títeres en manos del destino, siendo sus destinos, siendo sus dolores, sus alegrías y sus actos nada más que sueños repletos de sombras dentro de un mundo de la lobreguez siniestra que se halla dominado por el destino ciego. (Tilgher, citado por Kayser s/f, p. 162).

Justamente esta es la sensación que el narrador experimenta ante la vida y sus normas. La asfixia de lo establecido: “Hace mucho tiempo he sabido que no he nacido para tal esclavitud”(Arlt, 1975, p. 19). Aquella sensación que el narrador siente la encontramos

justificada en su condición de hipersensibilidad que manifiesta, pues para él, saber todo de todos significa estar vacío, ya no guarda ninguna esperanza en la sociedad porque ha visto su hipocresía, de alguna forma aquella sensación se coteja con el concepto del teatro de lo grotesco, pues este encarna la farsa, el engaño de que el hombre puede cambiar su destino, a pesar de lo predeterminado, que en última instancia puede ser entendido como una decisión divina.

El relato se nos presenta como una tragedia antes que una comedia, pero al continuar con la historia, ambos géneros parecen permearse, precisamente en esa unión el relato potencia aquella ilusión o realidad de que los personajes están constantemente actuando, representando la comedia o la tragedia que la vida les ha impuesto de alguna forma. El narrador por ejemplo, cuando se encuentra en la casa de su novia, finge la atracción que siente: “En la casa de la señora X yo “hacía el novio” de una de las niñas, (...) Fui atraído, insensiblemente, a la intimidad de esa familia por una hábil conducta de la señora X” (Arlt, 1975, p. 12).

“Hacer de novio” dice el narrador, en primer lugar tenemos una conciencia de la representación que el personaje realiza de sí mismo, la interacción que tiene este personaje con su suegra también está mediada por la actuación, pues disimula su atracción por ella, se deja atrapar poco a poco en su juego de conquista, mientras que la suegra también disimula el odio y representa un falso interés hacia su yerno. En Arlt, los personajes se adscriben a un tipo de literatura folletinesca donde la representación en la ficción está enmarcada en función a la ocupación que cada personaje realiza en el gran mecanismo social, la diferencia es que eventualmente algunos personajes arltianos reniegan de aquellos modelos que típicamente deben ejecutar. De alguna forma los personajes de Arlt se escabullen por otra vía, buscan salir

de lo predeterminado y muchas veces el método con que lo hacen es violento, trastocador total del orden

Así la vida de los hombres se balancea como si fueran títeres al más puro estilo del motivo correspondiente al *Theatrum Mundi*. Esas líneas imaginarias en el relato, que mueven los engranajes internos de los personajes, son los deseos por conseguir sus objetivos. La suegra miente en sus reacciones y en el verdadero trato que brinda a su yerno: “Por ejemplo, ella, que odiaba a los bolcheviques, me escuchaba deferentemente cuando yo hablaba de las rencillas de Trotzki y Stalin” (Arlt, 1975, p. 18). El narrador de igual forma simula el odio a su suegra, no es capaz de alzar su voz.

En el Jorobado es más evidente aquella representación cómica y trágica que engloba el teatro de lo grotesco, pues en todo momento parece representar una comedia absurda. Cuando interviene parecería que entra en escena, pero también es un personaje que durante todo el relato conserva su mismo tono descarado e irreverente, en ningún momento su voz se debilita, lo cual nos hace pensar que su representación es de un humorismo puro: “Todo sentimiento, todo pensamiento, todo movimiento que surge en el humorista se desdobra inmediatamente en su contrario” (Pirandello, citado por Monner, 1959, p. 124). Justamente los monólogos que despliega el Jorobado en torno de sí mismo manifiesta una proyección opuesta a lo que su identidad virtual proyecta, es en ese contraste, palabra que hemos utilizado a lo largo de este capítulo como característica de la literatura de Arlt, el humor grotesco surge como la representación de la farsa:

Y ¿dónde está la banda de música con que debían festejar mi hermosa presencia? Y los esclavos que tienen que ungirme de aceite (...) En lugar de recibirme jovencitos con orinales, me atiende una vieja desdentada y hedionda. ¿Y esta es la casa en la cual usted vive? (Arlt, 1975, p. 12)

Lo que causa la carcajada en estas escenas es el elemento de lo inverosímil al que se refiere Bajtín (2003), pues este resulta de lo contradictorio, de la imagen insatisfactoria que se renueva. La cita anterior contiene elementos que construyen dos mundos paralelos y antipódicos. Lo normal se deforma hasta lo hiperbólico y desde esa cumbre exagerada que supone el estilo arltiano introduce elementos que atienden a la realidad: la vieja, la casa, en oposición a los aceites y esclavos, que denotan un mundo antiguo, estratificado al que el jorobado apela, pues se visualiza como un miembro de la nobleza y por ende acreedor a ciertos privilegios (ley privada para unos cuantos), como nadie más en su círculo imagina ni pertenece a esta “nobleza” antigua, el jorobado puede disfrutar o mejor dicho imaginar que merece aquellos privilegios. Hay que recordar también que la ópera de Verdi, llamada precisamente, *Rigoletto*, está ambientada en una atmósfera renacentista. En la obra de Verdi, Rigoletto está en contacto permanente con los nobles, al ser el bufón de la corte, pero esto no posibilita que sea parte de ella.

Lo moderno supone, por el contrario, una ruptura a esos privilegios y la apertura a otros (dinero, familia, estatus). Es decir el jorobado se relaciona con la sociedad moderna desde una entrada equivocada, desde un mundo antiguo, que si bien antes otorgaba distinción y estatus, ahora agoniza. Desde esa incomunicación con lo moderno el jorobado busca alejarse de la marginalidad e integrarse en la élite burguesa, objetivo que finalmente fracasa.

La deformación de la realidad en el jorobado no se realiza desde la profanación de lo bello, más bien al contrario, lo feo, deforme y malvado encarnado en Rigoletto es una condición innata en este personaje, por lo tanto lo bello es el elemento extraño que desequilibra, o si se quiere, en palabras de Kayser (s/f), que distancia al mundo; al contrario del grotesco romántico en donde la deformidad y lo monstruoso consistía en el elemento

extraño que marginaba al ser grotesco por su condición de monstruo en un mundo ordenado. “En el teatro grotesco, el desdoblamiento ha llegado a ser la base general para la configuración de los personajes mientras se renuncia por principio a representar la unidad de la personalidad” (Kayser, s/f, p. 162). En el relato que ocupa este análisis aquel desdoblamiento al que se refiere Kayser se da en términos reflectivos, por un lado el narrador se visualiza en el jorobado, reconoce algunas características transgresoras que le son devueltas al narrador en forma de un espejo deformante.

Estaba yo sentado frente a una mesa, meditando, con la nariz metida en mi taza de café, cuando, al levantar la vista distinguí a un jorobadito que con los pies a dos cuartas del suelo y en mangas de camisa, observábame con toda atención, sentado del modo más indecoroso del mundo, pues había puesto la silla al revés y apoyaba sus brazos en el respaldo de ésta (Arlt, 1975, p 13)

En este primer encuentro entre el narrador y Rigoletto se evidencia en las posturas de los personajes, aquel deformamiento del reflejo, ambos se observan, el jorobado devuelve a su interlocutor una versión desprolija de la realidad, nótese la silla al revés, inversión de sentido. La negación a representar la unidad de la personalidad del narrador transita por la atracción y horror que le produce lo deforme. Atracción por la marginalidad debido a su condición de hipersensibilidad que le posibilita observar la hipocresía de la sociedad.

La escena del beso entre Rigoletto y Elsa es cómica en extremo por el contraste que se genera entre los dos personajes desde la focalización del narrador, pero también representa el drama de lo falso en la vida, de hecho la escena está pensada como una pieza que se va a representar, una “comedia preparada”(Arlt, 1975, p. 25). Son en esos momentos en que el narrador se balancea entre sus dos deseos: transgresión de la moralidad burguesa o sumisión a esta, y seguir representando un faceta que no le importan en lo más mínimo vivir. Es desde esa incertidumbre que el teatro de lo grotesco está presente en el relato, pues el

desdoblamiento entre lo que siente y lo que le imponen se disgrega en el estrangulamiento del jorobado, hecho que finalmente lo margina. “Un vigilante tras otro entraron en la sala. No recuerdo más nada. Dicen los periódicos que me desvanecí al verlos entrar. Es posible” (Arlt, 1975, p. 26). Además la finalización del cuento llega a ser ambigua, como si le faltara una parte, no recordar para el narrador es dejarse llevar por aquellos hilos que se ajustan a él y a los demás, para recaer en títeres que se hallan a merced de lo determinado.

Llama la atención el hecho de que Arlt haya escogido un nombre común para la narración, *El Jorobadito*. Según Bergson (2011) un drama puede asimilar tan bien los vicios al personaje, que sus nombres y características se disipan y dejamos de pensar en estos, para pensar en la persona que los absorbe; de ahí que el título de un drama casi siempre sea un nombre propio. En cambio, muchas comedias son designadas con un nombre común: *El avaro*, *El jugador*, etc. Desde el título, *El Jorobadito* ya se invita a pensar en un personaje débil, el diminutivo le otorga **ternura** y desprotección.

A medida que vamos avanzando en la lectura el personaje se transforma en todo lo contrario, en aquella contradicción. El relato se cimienta y compone pasajes de una comicidad que raya en el absurdo. En el caso del jorobado, es el cuerpo territorio y puerta que no le deja desplazarse por un mundo deseado para este personaje, en tanto que para el narrador no es el cuerpo el problema, sino su conciencia, su hipersensibilidad que le ha mostrado el hipócrita mundo de los hombres, una falta de sintonización entre lo que hacen y piensan, la solución: la marginalidad a la que se arrastra, aunque tampoco se siente muy convencido, así el mundo se presenta como una gran farsa insatisfactoria.

4. Conclusiones

Tanto en *La doble y única mujer* de Palacio y *El jorobadito* de Arlt se expresa una construcción diferente del doble. En el primer relato, el cuerpo juega un papel fundamental a la hora de analizar cómo se complementan las siamesas, pues es desde esa unión corporal que sus deseos entran en conflicto y armonía. En conflicto cuando se trata de abordar el tema de la identidad y unicidad, y en armonía cuando a partir del cuerpo se origina una visión del mundo única. Las dos mujeres presentan una identidad diferenciadora en tanto la mirada del otro, de la sociedad. Y sin embargo, a partir de ellas mismas son gemelas intercambiables (indiferenciables), por lo tanto su identidad no está lograda (diferenciada) a partir de la propia visión que tiene una de la otra. El concepto de unicidad en Palacio se basa en el enfrentamiento, se realiza en cuanto una parte es capaz de dominar a la otra. En el relato aquella unicidad que supone la oposición de los contrarios y posterior dominio se manifiesta en el concepto de dobles miméticos, los cuales son diferentes, pero semejantes, son dobles porque son rivales, aquello crea una crisis de indiferenciación y posteriormente, violencia.

En las siamesas, el deseo amoroso desata el punto de la indiferenciación y rivalidad más álgido en el relato, ambas aman al mismo objeto de deseo (personaje masculino) . Aquella unión, a partir del enamoramiento que sienten cada una de las mujeres, se concretiza en odio y envidia en la otra. No es una condición que denota unicidad debido a que no se posibilita una visión del mundo particular y definida (conjunta). En ese sentido su unicidad se ve quebrantada, y nos plantea la idea de que lo único -porque es un sentimiento único de odio y amor- puede ser doble en ambas mujeres en forma independiente, sin que a partir de estos

sentimiento se desarrolle una visión diferente del mundo, como por ejemplo, cuando las siamesas salen a pasear y perciben el mundo (a partir de su visión doble de las cosas, crean una sola idea o percepción de su entorno). En ese sentido, el deseo amoroso es un punto de crisis que supone una falla dentro de la unión cognitiva de las dos mujeres. La sentimentalidad juega un papel importante en la narración, pues se opone a la construcción biológica particular de la doble y única mujer y la desestabiliza. Además, a partir de esta ruptura de la unicidad motivada en el deseo amoroso, tampoco visualizamos una identidad que suponga diferenciación plena en las siamesas respecto a ellas mismas.

La monstruosidad del cuerpo grotesco es lo que permite a las siamesas mostrarse como dobles, pero es la unión cognitiva la que supone la verdadera transgresión de lo humano, hay que recordar que **las siamesas** tienen una visión completamente diferente de la realidad debido a su construcción biológica. En ese sentido, en el relato de Palacio, el autor se vale de lo grotesco (de la hiperbolización de la realidad) para criticar o mostrar cómo se desgasta esa misma realidad. Muestra los horrores y errores de lo real en base al contraste y a lo extraño. Desde la visión de las siamesas los discursos hegemónicos parecen desvanecerse porque es un ser inclasificable (la medicina no se pone de acuerdo en su caso), en ese sentido, desde la conceptualización que Foucault (2000) realiza sobre el monstruo, encontramos en la doble y única mujer un ejemplo del ser que trastoca la ley y obliga a aquella a formar incluso una nueva casuística.

El doble en el relato se construye a partir de la hiperbolización del propio cuerpo y en la oposición de las identidades enfrentadas entre las dos mujeres. Es en esa oposición en que el deseo mimético contribuye al entendimiento de la identidad como aquello que nos diferencia, pero que paradójicamente nos iguala con el resto. Paradoja que está presente en el

corazón mismo del relato. En resumen podemos decir que las siamesas al ser un personaje grotesco se distancia del mundo, su identidad se conforma desde la mirada exterior del otro, otorgándole un estigma diferenciador, en tanto la identidad a partir de su propia convivencia con su doble no logra realizarse, pues son gemelas indiferenciables, dobles miméticos intercambiables, que se oponen y complementan. El carácter grotesco del personaje de la mujer dinamiza las diferencias a la hora de plantearnos la relación entre dualidad, identidad y unicidad.

En Arlt, la unión de los dobles no es física como en el cuento de Palacio, sino más bien hablamos de alter egos, que por un lado se atraen, y por otro se repelen. En esa dinámica el relato integra el deseo mimético como un espejo que refleja al otro, pero de forma distorsionada. Al narrador le atraen los deformes por la transgresión que representan estos seres humanos en la sociedad, son sus modelos, más concretamente Rigoletto, pero al mismo tiempo tiene repulsión de ellos, paradójicamente el narrador se convierte en uno de estos seres marginados al estrangular al jorobado. Rigoletto, por el contrario, a diferencia del narrador, desea integrarse a un mundo que lo ha marginado y maltratado sistemáticamente, para eso el jorobado renuncia a su estigma a pesar de estar consciente de él. En ambos casos la narración plantea cómo estos dos mundos en donde viven narrador y el jorobado están constantemente en lucha.

Ambos personajes no encuentran sentido en quedarse en sus respectivas esferas sociales, ambos desean a partir del otro, en esencia se trata de la búsqueda de cierta libertad del sistema social que etiqueta y otorga roles a cada ser. Hay un acentuado espíritu del mal en la narración de Arlt que se relaciona con aquella búsqueda de la libertad en la que los personajes están involucrados, en el proceso de aquella búsqueda los personajes se

construyen a partir de la suspensión de sus juicios morales: “De tal modo que los personajes arltianos se comportan en la obra de arte sin temor al juicio, pero con remordimiento por obedecer a otros imperativos como la iniquidad y la humillación” (Acevedo, 2010, p 50).

El grotesco en Arlt está realizado en algunos sentidos. El jorobado encarna aquel mundo donde lo oficial se degrada: grotesco realista que recuerda al carnaval, esta inversión paródica apela al mundo al revés, en ese sentido el relato está plagado de imágenes inverosímiles que expresan una hiperbolización de la realidad. Por otro lado, también en la narración lo grotesco romántico se expresa en los fuertes contrastes que el autor realiza. Lo bello parece ser el elemento extraño que entra de golpe sobre lo feo y deforme. Aquel contraste se hace evidente en el momento en que el narrador pide a Rigoletto que bese a su novia.

En Arlt, los personajes muestran una radicalidad extrema a la hora de enfrentar sus problemas. Como se ha dicho, en su literatura no hay transiciones ni negociaciones, todo se resuelve mediante una explosión que cambia el orden, que transgrede lo establecido, esta explosión es el resultado de aquella polaridad en que los personajes tienen que lidiar, entre seguir sus deseos o acallarlos en pos de lo que el conjunto social determine. Lo grotesco en Arlt también se puede visualizar desde lo moderno en relación al grotesco teatral. Justamente en el relato hay muchos indicios que nos llevan a pensar en la influencia de aquel estilo en el escritor argentino, pues sus personajes parecen estar actuando, disimulando sus verdaderas intenciones, pensemos en la relación de la suegra y el narrador, o en el propio jorobado que parece estar representando una comedia. Una de las características de los personajes del teatro de lo grotesco es el desdoblamiento de la personalidad, en ese sentido el mismo relato

plantea aquel desdoblamiento de los dos personajes principales a manera de alter egos que se complementan y repelen.

Hemos escogido estos dos relatos para este estudio porque son dos formas de representar el motivo del doble desde la perspectiva del deseo mimético, en ambos cuentos sus personajes están constantemente en conflicto debido a que sus deseos son similares, además en ambos también el cuerpo y lo grotesco son dos temáticas que tienen importancia pues dinamizan justamente aquellas relaciones miméticas desde la visión del otro y de la sociedad y desde la visión de los mismos personajes, así las diferencias juegan un papel importante a la hora de abordar la identidad en relación a lo que compartimos y rechazamos.

Los dos relatos, al escribirse más o menos en tiempos iguales y por autores contemporáneos entre ellos, expresan aquella visión del doble como un ideal transgresor que rompe el orden de la normalidad y de lo establecido, a través de personajes que tienen un estigma que prácticamente los etiqueta como monstruos, seres marginales, que a su vez desde su interioridad critican al sistema, y se visualizan como seres diferentes y superiores, en el caso de la siamesa o desde el caso del jorobado que desea integrarse, pues ya no desea ser un marginado. Al final ambas narraciones deforman la realidad, por eso su estilo grotesco y reaccionario, en ambas el doble expresa ese desbordamiento del cuerpo en sociedades en que lo extraño es automáticamente rechazado y por lo tanto marginado.

Si como manifiesta Girard (1997), refiriéndose al deseo mimético, el conflicto destruye las diferencias, entonces encontramos este conflicto y aquella destrucción de las diferencias, tanto en el relato de Palacio y en el de Arlt. En el caso de las siamesas, buscan diferenciarse a partir de establecer una identidad: - yo primera-, con respecto a - yo segunda- y viceversa, no lo consiguen debido a la construcción de su cuerpo bicorpóreo grotesco, que

por un lado las margina de aquella sociedad, pero por otro lado edifica una identidad plena a partir de esta misma sociedad.

Por otro lado, en la narración de Arlt, la relación entre el jorobado y el narrador se establece a partir del deseo de cada uno reflejado en el otro. Este deseo es la búsqueda de cierta liberación de los roles determinados que la sociedad ha impuesto a cada uno de sus actores. Para lograr aquella liberación, narrador y jorobado desarrollan una relación de atracción y repulsión. El relato expresa, cómo a medida que transcurre el cuento, ambos personajes parecen integrar características de sus alter egos. En ese intercambio, lo grotesco se manifiesta en la transgresión del narrador, en su discurso y en el cuerpo del jorobado, que también integra un discurso que lo sitúa en un plano antiguo de referencia, “reyes y esclavos que deben honrarlo”, desde esa referencia el jorobado no logra integrarse al plano de lo moderno, pues existe una incomunicación entre estos dos mundos.

En el final del cuento, ambos (narrador y jorobado) se enfrentan violentamente, situación que entendemos como una crisis mimética, que genera aquella violencia. Finalmente el narrador mata a su alter ego y al hacerlo, ocupa el lugar de marginación y monstruosidad que ocupaba su víctima, es decir la diferencia entre ambos queda abolida.

Bibliografía

Acevedo, J. (2010). *Lo grotesco en la narrativa de Roberto Arlt*. Colombia:Editorial Universitaria de Colombia.

Amor, S. (s/f). Tersites. *Entre la Isegoría y la Tiranía*. Buenos Aires: UBA.

Arlt, R. (1975). *El jorobadito y otros cuentos*. Buenos Aires: Losada.

- Arlt, R. (1972). *Los Lanzallamas*. Buenos Aires: La Fabril.
- Baudelaire, C. (2015). *Lo cómico y la caricatura; y El pintor en la vida moderna*. Madrid: A. Machado libros.
- Barrionuevo, C. (1988). *Doble y parodia en "El jorobadito" de Roberto Arlt*. *Hispanamérica*, 17(49), 3-11. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/20539316>
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento: El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bergson, H. (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Brunet, I; Morell, A. (2001). *Epistemología y cibernética*. *Papers*, 65, 31-45. Recuperado de <https://ddd.uab.cat/pub/papers/02102862n65/02102862n65p31.pdf>
- Fernández, M. (1991). *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los años treinta*. Librimundi: Quito.
- Fernández, A. M. (2013). Descripción y fases del mecanismo del chivo expiatorio en la Teoría Mimética de René Girard/ Description and phases of the scapegoat mechanism in the Mimetic Theory of René Girard. *Éndoxa*, (32), 191-206. Retrieved from <https://search-proquest-com.puce.idm.oclc.org/docview/1520282842?accountid=13357>
- Freud, S. (2007). *Lo Siniestro, tomo VI*: Biblioteca: Madrid.
- Fox, R, Amina, D. (productores) y Ayoade, R. (director). (2013). *The Double*. (Cinta cinematográfica). UK: Alcove Entertainment.
- Girard, R. (1985). *Mentira romántica, verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama.
- Girard, R. (1997). *Literatura, Mímesis y Antropología*. Barcelona: Gedisa.
- Goffman, I. (1970). *Estigma, la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

- Herrero, J. (2011). *Figuras y significaciones del doble en la literatura: teorías explicativas. Cedille, monografías*, (2), 15-48. Recuperado de: <https://cedille.webs.ull.es/M2/02herrero2.pdf>
- Kayser, E. (s/f). *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova
- Komi, C. (2009). *Recorridos urbanos: la Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*. Madrid: Iberoamericana.
- Lugones, L. (s/f). *El Payador*. Buenos Aires: Stock cero.
- Manzoni, C. (1994). *El Mordisco imaginario: crítica a la crítica de Pablo Palacio*. Buenos Aires: Biblos.
- Martín, R. (2007). *El oscuro adversario: Las apariciones del doble en los cuentos de José María Merino*. Per Abat, (4), 107-119. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2355185>
- Monner, J. (1959). *Pirandello y su teatro*. Buenos Aires: Losada.
- Palacio, P. (2013). *Obras completas, Pablo Palacio*. Quito:Antares.
- Parrilla, D. (2015). *René Girard y la teoría del doble vínculo de Palo Alto*. Revista de Filosofía. Vol.40, (2), 109-126. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/view/50058/46532>
- Pavis, P. (1984). *Diccionario del teatro:dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona-España:Editorial Paidós.
- Piglia, R. (s/f). *Arlt, una crítica de la economía literaria*. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/102543321/Piglia-Ricardo-Roberto-Arlt-una-critica-de-la-economia-literaria>.
- Polák, P. (2011). *El arte grotesco a través de los siglos. Masarykova univerzita*. (1), 39-64. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/11222.digilib/124525>
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real*. Madrid: Páginas de Espuma.

Saítta, S. (2008). *El escritor en el bosque de ladrillos*. Buenos Aires: De Bolsillo.

Sarlo, B. (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Trías, E. (2001). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.

Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia.

Valencia, L. (05 de agosto de 2012). Pablo Palacio, breve enigma. [Mensaje en un blog]

LetrasLibres.

Recuperado

de:

<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/pablo-palacio-breve-enigma>

Vinolo, S. (2010). *Ipseidad y alteridad en la teoría del deseo mimético de René Girard: la identidad como diferencia*. *Universitas Philosophica*, (55), 17-39. Recuperado de:

<http://www.scielo.org.co/pdf/unph/v27n55/v27n55a02.pdf>