

PROCESO MARRANIZANTE Y ELEMENTOS GROTESCOS EN FERNANDO ALBARICONTE, PERSONAJE DE *CANTATA DE LOS DIABLOS* DE MARCOS AGUINIS

DANIEL ALVES
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, URUGUAY

Recibido: 14/11/2019
Aceptado: 23/12/2019

RESUMEN

Existe en la obra de Aguinis un marcado uso de la iconografía judeo-cristiana, enraizada en el contexto y la propia experiencia del autor. Como observamos en varias de sus novelas –*La matriz del infierno* (1997), *La gesta del marrano* (1991)–, Aguinis produce una literatura social que incorpora elementos semitas, no solo en su enfoque histórico y cultural, sino también en la misma estructura de la obra. El “marrano” en Aguinis es la representación de un sujeto desagradable y engañoso, con todas las características de lo grotesco literario, pero también sirve como formulación de un recurso metafórico más amplio, que plantea, a través de la introducción y evolución de un personaje, las causas y consecuencias del conformismo derrotista, la mentira y la resignación del individuo frente a lo implacable de la sociedad moderna. En *Cantata de los diablos* (1972) –obra cuya estructura narrativa se cimenta, literal y simbólicamente, en el *mane tecel fares* judío–, el personaje de Fernando Albariconte será objeto de estudio en el presente trabajo, abordándolo desde los enfoques previamente mencionados, con el fin de dilucidar el tratamiento de la deshumanización que Aguinis incorpora en el texto.

PALABRAS CLAVE: marrano, Aguinis, grotesco, caracterización, literatura semita.

ABSTRACT

The literary work of Aguinis shows a constant use of Christian iconography, deeply rooted in author's context and life experience. As illustrated in several of his novels –*La matriz del infierno* (1997), *La gesta del marrano* (1991)–, Aguinis produces a social literature which incorporates semitic elements, not just in its historical and cultural approach, but also inside the structure of literary production. In Aguinis's work, the “marrano”, along with every feature from literary grotesque, is the representation of an unpleasant and deceptive subject, but do also operates as a formulation of a wider metaphorical resource which raises, through character development, the causes and consequences of defeatist conformism, lie and resignation that individuals suffer against the implacable modern society. From *Cantata de los diablos* (1972) –a novel in which narrative structure is grounded, literally and symbolically, in Jewish *mane tecel fares*–, the character Fernando Albariconte will be the object of study in this article, being addressed from the previously mentioned approaches, in order to determine the treatment of humanization and human-animal dichotomous relation that Aguinis incorporates in the text.

KEYWORDS: marrano, Aguinis, grotesque, characterization, semitic literature.



INTRODUCCIÓN

La obra analizada, *Cantata de los diablos* (1972), escrita por el argentino Marcos Aguinis, es un relato que se desarrolla de forma no lineal y es narrado por tres voces distintas, cada una correspondiente a una persona

en singular. La historia muestra las aspiraciones literarias paralelas de los dos protagonistas, Héctor Célico, un joven provinciano de la pampa seca que intenta editar y difundir su primera novela, y Fernando Albariconte, un periodista cultural que, frustrado por su falta de reconocimiento artístico, e influenciado por el empresario Ceballos (clara referencia faustiana a Mefistófeles), abandona su “libre albedrío” para entregarse a una vida de monotonía capitalista, ingresando como empleado a la empresa de este. Es sobre el desdoblamiento físico y moral de Albariconte de lo que trata este análisis.

La elección del presente tema pretendía responder, en un principio, a una búsqueda de la reivindicación en cuanto al enfoque de análisis de la obra de Aguinis. El escritor, practicante del judaísmo y de ascendencia checa, ha demostrado desde joven una fuerte vinculación e interés con el contexto político-religioso de Israel, así como con las causas y consecuencias del nazismo y las políticas antisemitas. Por este motivo, casi la totalidad de la crítica y los análisis realizados sobre la obra de Aguinis se enfocan hacia los elementos religiosos y de carácter sociopolítico de sus textos, sin detenerse en la consideración de un análisis más centrado en sus características literarias. De tal manera, nuestra primera aproximación al proyecto consistía en analizar el tema de lo “grotesco” en *La cantata de los diablos* desde una postura totalmente inmanentista, descontextualizándolo del autor para centrarnos en los elementos de la novela que nos interesaba abordar. Comenzamos entonces el análisis desde esta perspectiva, pero inmediatamente notamos el uso reiterado de alegorías provenientes de las religiones abrahámicas, así como la aparición del término “marrano” como lineamiento fundamental para la caracterización del personaje de Fernando Albariconte, el cual se denomina a sí mismo con esa palabra por motivos que más adelante se analizarán. A esto se suma el entendimiento del proceso de evolución histórica que ha tenido el recurso de lo grotesco hasta llegar al siglo XX, en donde la inestabilidad social y el impacto exponencial de las revoluciones tecnológicas y religiosas lo potenciaron, y siendo Aguinis un autor que utiliza de forma tan recurrente lo grotesco y lo carnalesco en sus obras, se vuelve inevitable ver una relación de influencia entre sus preocupaciones sociales y políticas y el posterior impacto que ello tiene en su narrativa. Por estos motivos, se decide añadir el marranismo como complemento al tema y acotarlo al estudio del personaje de Albariconte, en lugar de simplemente hacer un paneo general de la novela en busca de elementos grotescos analizables. De esta forma, esperamos lograr esclarecer

los procesos de caracterización del personaje a estudiar, así como delinear un panorama general de ciertos recursos derivados de lo grotesco que Aguinis utiliza de forma reiterada en su novela, en relación a una simbología de carácter religioso.

CORPUS Y OBJETO DE ESTUDIO

Como se mencionó previamente, el objeto de estudio será el personaje de Fernando Albariconte de la novela *La cantata de los diablos*. El análisis de este personaje buscará explorar en sus acciones los elementos característicos de lo grotesco tal como se define en la obra de Frances S. Conelly, *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales* (2015). La imagen en juego, entendiendo este recurso artístico como un disruptor de los límites y conceptos preestablecidos en la instancia de recepción sensorial de una obra de arte dada –difícilmente encasillable en categorías específicas debido a su carácter de elemento inestable–, busca escapar de los límites de lo liminal para generar una experiencia estética asociada a lo imprevisible y lo ridículo. Para poder utilizar este concepto, que será desarrollado en mayor profundidad en el apartado “Preconceptos Teóricos”, primero se detallarán las características de lo grotesco occidental durante el siglo XX en relación a los antecedentes históricos e ideológicos que conforman los temas de interés del autor (por esto nos referimos a la fuerte carga alegórica de su obra y a la utilización de reiteradas referencias a la cultura hebrea). Esto será de vital interés ya que explicaría, en parte, la fijación del autor por la utilización de lo grotesco, el cual se manifiesta históricamente en períodos de incertidumbre e inestabilidad social, para lo cual nos apoyaremos en la obra *Modernismo y fascismo: La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler* (2010) de Roger Griffin, para luego retomar el texto de Conelly, en donde se explica el uso de lo grotesco como medio de comunicación de lo marginal y protesta social en contextos de vulnerabilidad política y racial.

En conjunto con este enfoque, se realizará una aproximación a los conceptos de literatura no mimética latinoamericana de los siglos XX y XXI utilizando como marco teórico dos recopilaciones de estudios: *Configuraciones el desvío. Estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana* (Paolini, C. Damonte M. y Frade, V., 2017) y *La (ir)realidad imaginada. Aproximación a lo insólito en la ficción hispanoamericana* (Collada, A. Ordiz, A. y Díez Cobo, R., 2015). Con esto, se logrará ubicar la

obra de Aguinis en un marco latinoamericano contemporáneo para poder realizar un mejor abordaje de sus elementos.

ACCESIBILIDAD DE FUENTES PRIMARIAS Y SECUNDARIAS

Debido a que este proyecto requiere dos enfoques paralelos de investigación bibliográfica¹, hay como resultado una accesibilidad dispar de las fuentes. La bibliografía que se enfoca en estudiar la obra de Aguinis es muy limitada y focalizada principalmente en las obras ensayísticas del autor. El único texto de análisis relevante sobre la narrativa de Aguinis es *Literatura, Ideología y Sociedad. La gesta del marrano de Marcos Aguinis* (2013) de Fabián Mossello. La bibliografía sobre lo fantástico y lo no mimético latinoamericano de los siglos XX y XXI, en cambio, es abundante. Como se refirió, las obras de *Configuraciones del desvío. Estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana* (2017) y *La (ir)realidad imaginada. Aproximación a lo insólito en la ficción hispanoamericana* (2015) serán fundamentales para este trabajo. Se utilizará también, como marco más general, la obra *Introducción a la literatura fantástica* (2006) de Todorov, así como las características de texto narrativo de Gerard Genette, desde donde se analizará la caracterización de Albariconte. Para el estudio de símbolos religiosos utilizaremos el *Diccionario de símbolos* (1992) de Cirlot, mientras que, para el desarrollo de la cuestión histórica, nos remitiremos al texto de Roger Griffin (2010).

Luego de especificar los lineamientos de análisis y la bibliografía respectiva de cada tema, cabe mencionar que no existe bibliografía previa que estudie el concepto de lo grotesco en Aguinis, ni tampoco existen estudios sobre su obra *Cantata de los diablos* (1972).

PRECONCEPTOS TEÓRICOS

Con el fin de evitar malentendidos en relación a conceptos que admitan más de una vía de aproximación teórica para su entendimiento, se procederá a explicitar las definiciones que se aplicarán de dichos conceptos en este trabajo, asegurando, de esta forma, la presentación de un texto que funcione

1 El primero orientado a contextualizar la obra de Aguinis en el marco de la literatura no mimética latinoamericana, para luego ahondar en lo específicamente grotesco, y el segundo como forma de breve marco para las consideraciones referentes al judaísmo que Aguinis utiliza en *Cantata de los diablos* (1972).

no solo en base a sus elementos individuales, sino de forma integral y coherente, evitando contradicciones teóricas (a modo de ejemplo: adjudicar motivaciones socio-políticas y conflictos familiares al autor de un texto que se analiza desde un inmanentismo puro). Se considera oportuno, además, el hecho de que los siguientes autores desarrollan sus conceptos en las mismas décadas en que Aguinis desarrolla su obra literaria, brindando cierta seguridad en cuanto a contemporaneidad teórica.

Texto: La definición de “texto” que se empleará será la desarrollada por el profesor Yuri M. Lotman en su obra *Estructura del Texto Artístico* (2011), quien analiza la relación de lo textual con lo extratextual desde un enfoque postestructuralista. Lotman aborda la cuestión de lo que es el texto al negarlo como sinónimo de lo que es la “obra de arte”, objetando lo simplista de dicho enfoque. Argumenta que la obra no puede existir al margen de los lenguajes de comunicación sociales, ya que sin el conjunto de elementos extratextuales, dicha obra carecerá de significado. Afirma Lotman (2011) que “Todo el conjunto de códigos artísticos, históricamente formados, que convierte al texto en portador de significado, corresponde a la esfera de las relaciones extratextuales” (p.69). Una vez introducido el texto en el entorno de las relaciones extratextuales y, habiendo explicado cómo estas lo dotan de significado, el autor procede a definir el “texto” como la expresión de un sistema de determinados signos de la lengua que opera por oposición saussuriana, esto es, la relación dicotómica de expresión/no expresión de dichos signos, lo que a su vez genera elementos sistémicos y extrasistémicos. Esta delimitación que marca principio y fin del texto “no representa una simple sucesión de signos en el intervalo entre dos límites internos”(p.73), sino que existe “Una organización interna que lo convierte a nivel sintagmático en un todo estructural” (p.73).

Narración y perspectiva narrativa: Estos conceptos serán tomados de la obra *Teoría del lenguaje literario* (1988) de José María Pozuelos Yvanco, quien entiende que narrar es “realizar en suma un argumento entendido como la composición artística e intencionada de un discurso sobre las cosas” (p.240). Yvanco procede luego a explicar la sistematización metodológica de la composición narrativa propuesta por la crítica francesa (siendo Genette y Todorov algunos de sus principales expositores), dividiendo el análisis en cuatro aspectos: focalización o perspectiva narrativa, la voz que enuncia la historia, el tipo de discurso utilizado y las relaciones de tiempo entre historia y discurso.

La tipología que Todorov recoge de J. Pouillon sobre la perspectiva se divide en tres: 1) la “visión por detrás” (narrador omnisciente, para la crítica anglosajona), en donde el narrador posee mayor conocimiento que cualquiera de los personajes, 2) la “visión con”, en donde el narrador posee el mismo conocimiento que un determinado personaje, y 3) la “visión desde fuera” (también relato objetivo o behaviorista), en donde el narrador sabe menos que cualquiera de los personajes, “solo asiste a sus actos, pero no tiene acceso a ninguna conciencia” (Pozuelos, 1988, p.243).

En *Cantata de los diablos* (1972) se encuentran tres narraciones, dos pertenecientes a voces narrativas extradiegéticas, o de primer grado, y una hipodiegética, o de segundo grado, la cual es “dependiente del acto narrativo que le da origen” (Pozuelos, 1988, p.250). Las dos primeras corresponden: una a la narración en primera persona de Fernando Albariconte, cuya perspectiva narrativa, al coincidir narrador y personaje, es la de “visión con”, y la otra a un narrador externo a la historia que narra focalizándose en el personaje de Hector Célico, comunicándose con él desde la segunda persona, también desde una perspectiva de “visión con”. En cuanto a la narración hipodiegética, esta se haya contenida en la novela onírica que Albariconte escribe, en donde el personaje Manuel, es utilizado como recurso mesiánico para exponer críticas a la sociedad moderna, marcando claros paralelismos con los acontecimientos de la vida del escritor. Debido a la abundancia de elementos surrealistas en el relato de Albariconte, la narración –usualmente enfocada desde una perspectiva de “visión con”, centrada en Manuel por un narrador externo en tercera persona– contadas veces especifica la intencionalidad de una organización religiosa conocida como el Pistilo Central, el medio por el cual el escritor simboliza la impersonalidad y la capacidad de doblegación que las grandes corporaciones tienen sobre la población. Se observan ejemplos como: “El diluvio fue un sarcasmo del Pistilo Central que divirtió muchísimo al esmirriado Diantre” (Aguinis, 1972, p.206), en donde se dan a conocer los pensamientos de personajes que no son Manuel.

Con el fin de simplificar el referenciamiento de estas narraciones durante el análisis, de ahora en adelante se aludirá a ellas como: Narración de Fernando, Narración de Héctor y Narración de Manuel, según los criterios expuestos anteriormente.

Grotesco: Para comprender mejor el concepto de grotesco que se manejará en este análisis, es preciso conocer su origen. Como se explica en la obra de Conelly, *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales* (2015), durante las excavaciones de la Domus Aurea, el palacio de Nerón en Roma,

a finales del siglo XV se descubrieron habitaciones subterráneas en forma de grutas (del italiano *grotta*, que luego derivó en *grotesco*) con murales saturados de elementos dispares: plantas, animales, seres míticos y figuras arquitectónicas. Afirma Conelly (2015): “Como las habitaciones estaban por debajo del nivel del suelo, como en una gruta, las invenciones fantásticas y bizarras allí encontradas empezaron a ser conocidas como *grotesche*” (p.26).

Esto inmediatamente influyó en el arte del Renacimiento, impulsando elementos tan característicos como la ornamentación grotesca del siglo XVI, época en que lo grotesco se estableció como “emblema de audacia artística y libertad creativa” (Conelly, 2015, p.27). Es a partir de este punto que se dividen dos conceptos: el “grutesco” (derivado de *grotesche*), que refiere a aspectos arquitectónicos renacentistas, utilizado profusamente en el ámbito de la historia del arte, y el grotesco como concepto estético más amplio; la audacia del artista de introducir elementos estéticos dispares e inesperados, buscando una respuesta sensorial intensa al momento de su decodificación. Sin embargo, lo grotesco es variable según la sociedad en donde se desarrolla, por lo que algo grotesco para un grupo social puede no serlo para otro. Es un elemento cambiante y de lineamientos difusos, siempre incomodando mediante su forcejeo con los límites de la liminalidad.

En el ensayo *Ars poética* de Horacio (19 a.C. aproximadamente), el autor romano advierte sobre los excesos del escritor, censurando el uso de imaginaria violenta y degradante, e insistiendo en una expresión del arte más lineal y estructurada, libre de expresiones metamórficas. Dice Horacio en su poema: “A cabeza humana si un pintor cerviz equina unir quisiera e incluir variado plumaje, allegando miembros de todas partes como para rematar feamente en negro pez mujer hermosa por arriba” y a continuación pregunta: “¿ante tal espectáculo contendrías la risa, amigos?” (Horacio, 1996, vv.1-13). Esta es una clara crítica a la utilización de elementos grotescos, censura que predominó hasta el surgimiento del *grotesche* y sus derivaciones. En *Cantata de los diablos* (1972) de Aguinis nos encontramos a un personaje que expresa este mismo pensar. Bartolomé López Plaza, antiguo director de escuela de Héctor, le advierte al estudiar el borrador de la novela del protagonista: “En toda página literaria debe existir una belleza que no admite connubios con lo abyecto: la tolerancia llega hasta la insinuación, solamente. No se puede cruzar la barrera. La coprolalia, los incestos, la degradación... ¡a las letrinas!” (p.119).

Desde fines de la Edad Media hasta la actualidad, se desarrollan principalmente dos subcategorías de lo grotesco, siendo la primera de estas

el grotesco carnavalesco (o grotesco subversivo), observado tanto en arte plástico y literatura, como en conductas sociales². Es un grotesco burdo, que causa risa mediante la ridiculización y la subversión social. Lo carnavalesco perturba la imagen del cuerpo y sus funciones, según Conelly (2015) “lo carnavalesco se apropió abiertamente de la imaginaria popular que giraba en torno al cuerpo y sus procesos” (p.169). Añade luego: “La imaginaria grotesca presenta cuerpos con bocas muy abiertas y vientres abultados, cuerpos lascivos, exagerados o en posiciones ridículas, cuerpos de los que salen cosas” (p.173). En su estudio publicado originalmente en 1941, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Mijail Bajtín terminó de definir el cuerpo carnavalesco al teorizarlo en contraste con el cuerpo clásico. Dice Bajtín (1987):

El cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo; además, este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por este [...] Así, la lógica artística de la imagen grotesca ignora la superficie del cuerpo y no se ocupa sino de las prominencias, excrescencias, bultos y orificios, es decir, únicamente de lo que hace rebasar los límites del cuerpo e introduce al fondo de ese cuerpo. Montañas y abismos, tal es el relieve del cuerpo grotesco (pp.285-86).

La otra principal subcategoría es lo grotesco traumático, el cual consiste en el conjunto de elementos disruptores de la imagen que amenazan los límites de la identidad, a través de lo monstruoso y extraño. Conelly (2015) afirma:

Lo abyecto, lo monstruoso y demoníaco son expresiones que los espectadores contemporáneos asocian rápidamente con lo grotesco. Si lo grotesco improvisado y subversivo desafía las convenciones aceptadas, sociales y estéticas, esta línea hace visible lo que es más aterrador, lo que inspira miedo y repulsión, mientras se desgarra en el límite final entre el ser y el olvido (p.232).

2 Como por ejemplo, los carnavales ritualísticos germanos de finales de la Edad Media, en donde se producía una inversión moral como forma de desahogo para los campesinos (extraído de *Why is Carnival so Wild* [1999], de Samuel Kinser). Curiosamente, un festival de este tipo es narrado en otra novela de Aguinis: *Refugiados: crónica de un palestino* (1969).

El autor, a continuación, manifiesta que este horror se ve acompañado de una atracción equiparable, que complementa el efecto sobre el destinatario:

Para cumplir con la naturaleza de lo grotesco, la repulsión que sentimos cuando nos enfrentamos a lo monstruoso o lo abyecto debe equipararse a una fascinación igualmente intensa, la una se entremezcla con la otra. Escondida en el límite externo de la monstruosidad, se encuentra la imagen apotropaica³, que petrifica a todos los que se atreven a mirarla⁴ (p. 232).

Grotesco moderno: Poseedor de todas los rasgos antes mencionados, el grotesco desarrollado entre mediados del siglo XX y la actualidad tiene, como su principal característica, un campo de acción en el cual se fuerzan los límites de la realidad de manera muy diferente a los tiempos previos. Lo grotesco, por definición, juega con lo desconocido e informe, se alimenta de las incertidumbres para crear formas que impacten al receptor. Dice Conelly (2015): “Desde la época de la Europa moderna, los avances tecnológicos, junto con las revoluciones filosóficas y religiosas, modificaron las bases culturales y, por consiguiente, los límites de la liminalidad” (p.50). Modificados estos límites, el campo de acción de lo grotesco se vio también desplazado, al verse limitado por una era de racionalismo. Esto se vio nuevamente alterado en el siglo XX durante la Segunda Guerra Mundial; al respecto, Griffin (2010) menciona que la modernidad viró hacia un estado de flujo casi constante, donde el cambio era la norma y la propia realidad aparecía representada como inestable. La volatilidad social de este siglo, la amenaza nuclear y el genocidio proveyeron una gama totalmente nueva de elementos para forzar los límites de la realidad. Habiendo nacido Marcos Aguinis en esta época, y siendo judío practicante, íntimamente relacionado con la causa hebrea, no es de extrañar que esta influencia de lo grotesco aflore de una u otra forma en cada una de sus obras. Conelly (2015) confirma: “Tradicionalmente, lo grotesco ha sido la quintaescencia y voz de lo marginal, no es sorprendente que se acojan a él artistas interesados en temas de género y raza” (p.61).

3 Término antropológico que refiere al elemento que en el ser humano genera la necesidad de alejarse o protegerse de un mal de origen mágico/desconocido. Es la necesidad psicológica de hallar seguridad ante lo incierto.

4 Esto último es una referencia a Medusa, ser de la mitología griega, y reiterado símbolo apotropaico en las culturas griegas y romanas.

Marrano: Esta palabra que, como se verá luego, aplica en todas sus acepciones al personaje de Albariconte, será definida según el *Diccionario de la Real Academia Española* (1981). Proviene del árabe “muharram” que significa vedado o prohibido (aplicado religiosamente como veta al cerdo) y de ella extraemos tres definiciones: 1) Cerdo o puerco (el cerdo, a su vez, es “Símbolo de los deseos impuros, de la transformación de lo superior en inferior y del abismamiento amoral en lo perverso” según el *Diccionario de símbolos* [1992] de Cirlot), 2) Persona que procede o se porta mal o bajamente y 3) Despectivo al converso que judaizaba ocultamente. El marranismo, ya sea religioso o moral, es un tema recurrente en la obra de Aguinis. Se observa como la práctica oculta de la fe por miedo a las represalias en su novela *La cruz invertida* (1970) o más directamente como los pormenores de un judío converso en *La gesta del marrano* (1991).

ESTRUCTURA DE LA NOVELA

Cantata de los diablos (1972) cuenta con 309 páginas en su edición de Editorial Sudamericana de 2009, divididas en tres partes: “Mane”, “Tecel” y “Fares”. Estas tres palabras pertenecen a expresiones que se hayan en la Biblia, en el libro de Daniel, con variantes: *Mane*, *Thecel*, *Phares* en la Vulgata (traducción latina de la Biblia) o *Mene*, *Tequel*, *Parsin* en la Biblia Latinoamericana. La frase refiere a los déspotas que quebrantan la ley y profanan lo sagrado, renegando de Dios, sin saber que este ha puesto hora límite a sus reinados⁵, siendo Mane: “contado”, Tecel: “pesado” y Fares: “dividido”. Esto adquiere significancia en el contexto de la novela, como una suerte de reivindicación de los padecimientos de los personajes frente a la empresa Independencia, una organización fraudulenta que termina doblegando a todos con los que entra en contacto, como se nos anticipa:

–La Independencia ya está en marcha [...] Es un negocio de artistas, un juego de ajedrez, mi amigo –prosiguió–. [...] En otra entrevista, acompañado por Soledad, firmé el contrato como Fausto con Mefisto, para ganar mi tiempo de escritor. El médano que se atascó en mi garganta me hizo sospechar que había perdido la libertad. Era el médano que me impulso

a firmar y entregarme, que inspiró a Ceballos y enardeció las ambiciones de soledad. Movía los pensamientos y sentimientos como él mismo movía sus residencias y sus formas. ¿Qué libertad perdería, entonces? ¿La que me ofrecía el periodismo?, ¿la de mascullar resentimientos cuando no nos alcanzaba para comprar la cena?... Perdía mi dignidad también. ¿Dignidad? Se fabrica fácilmente y se vende a buen precio, diría Ceballos (Aguinis, 1972, p.48).

Considerando la postura de Aguinis, esto puede responder, de forma más general, a una crítica a la sociedad contemporánea, donde ocurre la hiperacumulación de recursos y el crecimiento exponencial de determinados organismos políticos y económicos.

Las tres partes contienen en total 45 capítulos: 16 capítulos en Mane, 12 en Tecel y 17 en Fares, en donde se intercalan las tres narraciones (Fernando, Héctor y Manuel) ignorando el orden cronológico de los acontecimientos. Este es un elemento típico de la novela moderna: el desarrollo no lineal del personaje. Como explica James Wood en su obra *Los mecanismos de la ficción* (2009) al referirse al desarrollo de acontecimientos en las novelas del siglo XX:

Cuando el personaje es estable, la forma es estable y lineal: el novelista empieza por el principio, nos cuenta algo de la niñez y la educación de su héroe y se traslada decisivamente hacia el meollo dramático de la obra [...] Pero si el personaje es intercambiable, ¿por qué empezar por el principio? Seguramente resultaría más efectivo empezar por el medio y luego desplazarse hacia atrás... Esta es la forma que usaría Conrad en *Lord Jim* y *El agente secreto*, y Naipaul y Saprk en muchas de sus novelas (pp.146-147).

Existe una premeditación difícil de ignorar en el ordenamiento de los primeros capítulos de la obra, más específicamente los primeros nueve. Estos presentan el siguiente ordenamiento: Capítulo 1: Narración de Manuel, 2: Narración de Héctor, 3: Narración de Fernando, 4: Narración de Manuel, 5: Narración de Héctor, 6: Narración de Fernando, 7: Narración de Manuel, 8: Narración de Héctor y 9: Narración de Fernando. Esto puede resultar insignificante e innecesario, pero expresado de forma más esquemática se obtiene lo siguiente:

1: Manuel (3ra persona)	3
2: Héctor (2da persona)	2
3: Fernando (1ra persona)	1
4: Manuel (3ra persona)	3
5: Héctor (2da persona)	2
6: Fernando (1ra persona)	1
7: Manuel (3ra persona)	3
8: Héctor (2da persona)	2
9: Fernando (1ra persona)	1

A partir del Capítulo 10, el ordenamiento no responde más a ningún patrón evidente, destacando aún más el de los primeros nueve. El número tres, en *Cantata de los diablos* (1972) tiene una significancia considerable. En la sinopsis de una reedición se explicita la presencia de este número: “El relato es conducido por tres voces, identificables por corresponder a las tres personas del singular: la primera es confidencial y trágica, la segunda farsesca y la tercera simbólica; corresponden a tres dimensiones: consciencia, acontecer e ilusión”⁶.

En la Cábala judía, existe una ley llamada “jazaka” que dicta que toda actividad que comience repitiéndose tres veces adquiere estabilidad y permanencia⁷. El tres es el símbolo de la integración y es considerado un número sagrado en las religiones abrahámicas.

Se observa esto reiteradas veces en la novela, por ejemplo, en una parodia mesiánica en que el personaje de Fernando Albariconte actúa en el evento de un estafador, haciéndose pasar por ciego. Cuando el anfitrión del evento simula curarlo, Fernando finge comunicarse con Dios, exclamando en un momento:

—Y una voz suave que llenaba todo el Cielo dijo: tres son los patriarcas, tres las noches que Jonás habitó en el vientre de la ballena, tres miembros de la Sagrada familia, tres las etapas de nuestro señor: Vida, Pasión y Muerte, tres los días que Jesús tardó en resucitar, tres las personas de la Santísima Trinidad,

6 Contratapa de la edición de 2009, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

7 Del artículo publicado en https://es.chabad.org/library/article_cdo/aid/952627 por el rabino Aron Moss.

tres los años de tu noche y tres las venidas de Cristo a la Tierra (p.79).

Atendiendo a la fuerte carga simbólica y religiosa de la obra, no se considera excesivo este grado de análisis, sino complementario al entendimiento de la misma.

ANÁLISIS DE FERNANDO ALBARICONTE

El personaje de Albariconte es introducido como narrador-personaje al comienzo del tercer capítulo. Es presentado con la siguiente reflexión: “¿Fue Soledad una esposa perfecta? Un balance honesto diría que se preocupó intensamente por serlo. No sólo con demostraciones –andamiajes precarios–, sino con su acción continua y alerta. Al menos durante un tiempo. Aquel tiempo...” (p.24). Esta breve introducción revela mucho del personaje. Su foco de atención, su prioridad narrativa es Soledad, su ex esposa. Su conflicto con ella, como más adelante descubrimos, es uno de los principales motivos de su desdoblamiento y posterior autotitulación como marrano. Todo el capítulo está narrado con un sentimiento de añoranza, cada alusión de Fernando por Soledad está repleta de afecto y cierta idealización:

Disimulaba su presencia tantos minutos como exigía mi abstracción. Y cuando levantaba mi cabeza, chocaba con la convexidad de su mirada dulce. Deslizaba el café, milagrosamente caliente aún. Ella sabía si esos minutos de aislamiento espiritual resultaron fructuosos o estériles: si echando un acariciante parpadeo sobre lo escrito provocaba un estímulo a mi creatividad o si con un párrafo intrascendente conseguía liberar un difícil encallamiento.

Debes escribir, decía Soledad de maneras diferentes, leal a sus aspiraciones [...] Ella amaba a un escritor que sería celebre y yo a la musa que me soplabla su aliento milagroso.

Los pasos de Soledad sobre las maderas crujiendo eran cuidadosos y ligeros (pp.20-21).

Esta introducción acrecienta el contraste con las posteriores acciones de Albariconte.

El primer motivo de desdoblamiento (previa manifestación de sus características grotescas) es su ingreso a la empresa Independencia. Albariconte es periodista, al principio cronológico de la narración, y lleva una vida humilde con su esposa, pero le es difícil encontrar tiempo para escribir:

Yo proseguí mi trabajo mal remunerado en el semanario Prospectiva [...] El periodismo me significaba aproximación a la literatura, no a la literatura que yo quería producir [...] semejava un panal de abejas zumbonas: trabajo, trabajo, trabajo. Producción en serie, anónima, estereotipada, propia de esclavos con vocación de tales; existe una abismal diferencia entre esclavo y esclavo con vocación. Se lo decía a Soledad, pero conveníamos que no quedaba otra alternativa por el momento: era nuestro único ingreso seguro. La manera de librarme, insistió ella, consistía en proseguir mi actividad creadora: no saldríamos tanto por las noches, tampoco los domingos (pp.22-23).

En este contexto es introducido el personaje de Antonio Ceballos, un empresario inescrupuloso que ofrece trabajo a Fernando en un nuevo emprendimiento. El capítulo concluye enfatizando que su aparición desataría un cambio alucinante. Anticipa el impacto que tendrá el personaje del empresario, para posteriormente retomar a la inquietante figura de Manuel, personaje de la narración onírica del primer capítulo, que se puede intuir que es creada por el mismo Fernando.

Se observa un proceso de desgaste y desconformidad por parte del personaje con respecto a su ingreso en La Independencia. Aquí comienza su marranismo, como un individuo que piensa una cosa pero acciona otra. Se prevé, por ejemplo, en el capítulo seis, mientras habla con Soledad sobre su ingreso a la empresa:

–Para bajar la cabeza ante un nuevo amo, Soledad.
–Es distinto; otro nivel, otra actividad, otro trato. Tendrás más horas libres, en cambio Prospectiva te quema los ojos [...]
–¿Y si nos arrepentimos? (pp.46-547).

Luego, de forma mucho más explícita, se enuncia lo siguiente en el séptimo capítulo de la segunda parte (Tecel), mientras el narrador conversa con Héctor:

Mi ingreso en la Independencia convenía al status y al bolsillo: ella no albergó dudas sobre sus ventajas. Yo descubrí pronto su esencia. Esto es muy feo, soledad, dije. Pero ella creyó que eran productos de mis delirios mesiánicos: ¿vos querés ser el salvador del país?, ¿acaso todo no es igual?, ¿cómo son las otras grandes empresas?, ¿cómo? Empecé a notar a mi manuscrito demasiado insulso. Soledad me sirvió litros de café para que siguiera escribiendo: la Independencia es una salida transitoria –insistía– hasta que podamos vivir de tus libros. Pero yo no podía elaborar mis libros trabajando en la Independencia: era como dividirme en dos, hacerme un marrano: estaba entrenándome para dar el salto irreversible (p.214).

Esta es, atendiendo al orden cronológico de los acontecimientos, la primera vez que el personaje utiliza el término “marrano” de forma metafórica, refiriéndose a un individuo que es forzado a aparentar algo que no es, amoldándose a una de las tres definiciones previamente explicadas sobre el significado de “marrano”: la del converso, el que debe accionar oculto. En el contexto de la novela, el accionar oculto de Fernando es su desahogo al escribir su relato onírico, paralelo y reivindicante a su vida real.

La segunda acepción de marrano que Albariconte cumple es la de “persona que procede o se porta mal o bajamente”. En uno de sus viajes a Leubucó, el pueblo de pampa, hogar de Héctor y sitio donde se instalará La Independencia, Fernando se encuentra con Azucena, una novia de su adolescencia. Él la invita a caminar por el parque de noche y, cuando se disponen a tener relaciones, un policía los detiene: “Fue grotesco: Azucena, yo, las risas, el policía. Grotesco: el bosquecillo, el banco, las luces. Grotesco: la parálisis, la desesperación, el tiempo detenido” (p.194).

Cabe señalar que, en el *Diccionario de símbolos* (1992) de Cirlot, la “Azucena” alegoriza el “Emblema de la pureza, utilizado en la iconografía cristiana, especialmente en la medieval, como símbolo y atributo de la Virgen María” (p.92).

Esto se entiende como otra metáfora al marranismo. Aguinis, siendo judío y estructurando su obra en gran medida con valores cabalísticos y elementos de la cultura hebrea, hace que su personaje cometa una infidelidad con “el símbolo y atributo de la Virgen María”, Azucena. Existe una referencia clara al judío converso que se relaciona con el catolicismo mientras intenta mantener sus raíces hebreas. Esto se evidencia más aún si se considera el primer encuentro sexual entre Fernando y Soledad: “Se entregaron a un rito cananeo en el que sexo y muerte se idolatran en forma recíproca [...] ella se transformó en Astarté⁸, manceba de los dioses y las bestias, inflamando a Manuel” (p.147).

Más significativa es la utilización de signos apotropáticos por parte de Albariconte, como inconsciente previsión de un desastre futuro. Luego del episodio con Azucena, Fernando se vuelve impotente, a sus ojos pierde el valor de su “falo”. Del *Diccionario de religiones comparadas* (1975) de Brandon extraemos que: “se ha utilizado el falo como amuleto apotropático contra la brujería y el mal de ojo” (p.457). En una de las escenas de coito fallido, observamos la impotencia de Albariconte como de origen, mágico/maldito: “Era cuestión de segundos. Tenía que ganar esa batalla para destruir el extraño hechizo de impotencia” (p.180).

En un estado de impotencia e irritabilidad, sin inspiración literaria y culposo por su engaño a Soledad, Albariconte, luego de volver de una fallida entrevista con una editorial que rechazó su novela (la misma de estilo onírico que se nos narra en las narraciones de Manuel) acciona lo que lo consolida como marrano, en el sentido de persona despreciable y de mal accionar:

Nuestro chico nos recibió llorando. ¿Qué te pasa? Siguió llorando. ¡Explicate querés! Nada, más sollozos. [...] Basta, basta, estoy mal. ¡Cállate! [...] Metí los índices en mis orejas para no oírlo. Y siguió llorando. ¡Qué mierda quiere!, estallé. Y lo arranqué del regazo de Soledad, lo zarandeeé. [...] ¡Callate, cállate! Tenía necesidad de romperle el cráneo a esa Campi [el editor], pero no estaba allí, tampoco la puerta de Cristal: estaba en mi pecho, mi carne o la indefensa carne de mi carne. Y yo explotaba con la brutalidad del cobarde y del descarriado. Mi mano cayó violentamente sobre la cara del niño. Me sentí más agresivo, como si ese primer golpe me autorizara a continuar.

Lo golpeé otra vez. Y otra. Decidido a frenar esa máquina de ruido que me trepanaba la cabeza. Gritó más fuerte, con gusto, y le descargué la última tremenda bofetada; cayó al suelo con la boca abierta y dejó de respirar (pp.237-238).

Además del evidente marranismo de quien actúa erróneamente, se captan también elementos grotescos. Un hombre obeso, furioso y deprimido golpea a su hijo bebé hasta paralizar su respiración. El impactó sensorial es evidente.

La tercera y última de las acepciones de marrano que adopta Albariconte es la de “cerdo o puerco”. Toma este rumbo luego de discutir con Soledad en el hospital: “en mí cayó el abatimiento, la depresión. En ella la furia, el odio que venía acumulando desde tiempo atrás, cuando yo elegí la impotencia... Por eso necesito comer y beber... mucho, mucho” (p.256-257).

De aquí en adelante se recogen las más identificables características de lo grotesco: Cuerpos abultados, excrecencias, excesos y deformidad. Albariconte cede a lo grotesco y se convierte en un marrano en todos los sentidos.

En el segundo encuentro entre Héctor y Fernando (el primero ocurrió con Héctor siendo niño) obtenemos la siguiente descripción: “Fernando Albariconte había engordado muchísimo. Su cabeza era una masa redonda adherida a otra masa redonda mucho más grande. El conjunto repelía: causaba espanto; también asombro” (p.93).

El análisis de este fragmento resulta sencillo: la cabeza como “masa” es una despersonalización del cuerpo, deja de ser algo humano para convertirse en un objeto monstruoso. Luego, el resultado del contacto visual con Albariconte es el característico del receptor de lo grotesco: una mezcla de asombro y espanto.

En el mismo capítulo en que ocurre esta descripción, existen otras que acrecientan la condición grotesca de Fernando: “Molesto por ese quebrantamiento repentino, se incorporó. Oíste el quejido de sus articulaciones sobrecargadas; su redondez se amplió: era un globo peligroso que podía desmoronar las paredes. No salías de tu asombro” (p.96).

Se observa una búsqueda de la deshumanización del personaje y la insistencia en la desproporción de sus atributos físicos. La misma imagen de Albariconte busca provocar rechazo, rasgo característico de lo grotesco. Fernando encuentra en Hector un confidente al cual revelarle sus actos. El joven es un escritor inexperto y Albariconte se proyecta en él. En una

de sus conversaciones éste se expresa de la siguiente manera: “La tercera vez aflojó su monumental y redondo cuerpo sobre una silla, levantó sus ojos licuados y con un breve temblor de su papada, confesó: soy un marrano” (p.227). Reiteradamente, se percibe la asociación de características ridículas corporales (“temblor de su papada”) con la mención de lo marrano. Para este punto de la historia, Albariconte ya es sinónimo de ambas.

En otra de sus conversaciones le confiesa: “Que una puta⁹ simule ser una señora implica desdoblamiento. En algunos casos la simulación es convincente y en la mayoría grotesca. Pero en todos, Héctor, en todos arrastra un impresionante lastre de amargura” (p.321). Se vuelven a enfatizar reiteradamente las menciones del ser desdoblado, asociado a lo grotesco.

Como pináculo del marranismo y de lo grotesco carnavalesco, se presenta el club social al que asiste Albariconte: El Erúctary Club. En palabras del personaje: “En el Erúctary Club, la actividad fundamental, dije, es centrípeta, pero se equilibra con la centrifugación del eructo: comida y placer hacia adentro, aire y pestilencia hacia afuera” (pp.99). Esto es lo ridículo llevado al límite, el último intento desesperado de Fernando por encontrar la redención, por los motivos que ahora se explicitarán.

El vientre, la mayor característica grotesca y desproporcionada de Albariconte es, en el *Diccionario de símbolos* (1992) de Cirlot, “un laboratorio alquímico, o lugar en donde se producen las transformaciones” (p.464). Al explicarle la lógica de dicha actividad a Héctor, Fernando dice: “La civilización ordena reprimir todo, incluso debemos tragarnos el aire. Un buen eructo, en cambio, quita algo del mal humor...” (p.99). Aunque grotesco en un sentido cómico, no deja de ser el deseo más anhelado de Fernando.

Posteriormente, le explica el examen a aprobar para volverse miembro del club: “Basta saber ingerir mucho y efectuar un eructo que dure cinco segundos por lo menos; cronometrados, desde luego” (p.103). Lo que interesa analizar aquí son los cinco segundos. Como se ha demostrado, Aguinis presta especial atención a la simbología de los números. Del árabe y de las culturas bereber, se extrae que el “cinco” se traduce como “hamsa” o “jamsa”. Noelia Silva Santa-Cruz, en su tratado sobre *La Mano de Fátima* (2013) comenta sobre el ícono de la Mano de Fátima, o Mano de Dios (llamado hamsa): “La eficacia apotropaica de este amuleto está relacionada con el poder mágico del número cinco, que es el significado del término khamsa (literalmente “cinco”, en alusión al número de dedos)” (p.18). Nuevamente se

9

La prostituta es un arquetipo de lo grotesco, como individuo carnalmente infecto (Connelly, 2015).

exhibe un elemento apotropaico, un símbolo que protege y aleja la maldad, en reemplazo del falo perdido por Albariconte. Éste busca protección y contención, y cree hallarla en el club.

Cuando finalmente Fernando lleva a Héctor al Erúctary, vislumbra lo siguiente:

Las mesas estaban ordenadas en forma de espiral; era la primera vez que advertías semejante posición: ¡qué forma rara! —¿Viste?, es un caracol: para amplificar los sonidos; un plagio a la espiral siniestrógena de la Patafísica (p.245).

Esta mención de la espiral refiere a la espiral logarítmica, símbolo de la Patafísica, denominada *spira mirabiles* (espiral admirable) por Bernoulli (2006). Fue este mismo matemático quien dejó escrito que dicha curva fuese grabada en su lápida, como un símbolo de resurrección.

No creemos coincidencia que el lugar donde Albariconte busca alivio esté acomodado según la disposición de este espiral. Fernando se ubica en el centro del símbolo de la resurrección, buscando protegerse, siendo un miembro avalado por el ritual apotropaico y, a su vez, renacer como lo que le gustaría ser.



La novela concluye con el personaje de Fernando sin hallar la redención que busca, pues su naturaleza es transitoria y metamórfica (grotesca), por lo que nunca accede al lugar de estabilidad que ansía.

La obra de Aguinis adquiere la totalidad de su significado cuando se analizan los aspectos en profundidad de las otras dos narraciones, la de Héctor y la de Manuel, tarea que no corresponde a este proyecto. Con el personaje de Fernando Albariconte, Marcos Aguinis expone una forma de caracterización no lineal mediante una fuerte carga simbólica y el interrelacionamiento de mitos abrahámicos que lo condicionan a él, y al resto de la novela. En su proceso de deshumanización, Aguinis presenta, quizás, su personaje más humano.

REFERENCIAS

- Aguinis, M. (1972).** *Cantata de los diablos*. Barcelona, España: Editorial Planeta.
- Bajtín, M. (1987).** *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Brandon, S. G. (1975).** *Diccionario de religiones comparadas*. Madrid, España: Ediciones Cristiandad.
- Cirlot, J. E. (1992).** *Diccionario de símbolos*. Barcelona, España: Labor S.A.
- Conelly, F. S. (2015).** *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*. Madrid, España: Machado libros.
- Collada, A. Ordiz, A. y Díez Cobo, R. (2015)** *La (ir)realidad imaginada. Aproximaciones a lo insólito en la ficción hispanoamericana*. España: Universidad de León. Área de publicaciones.
- Griffin, R. (2010).** *Modernismo y fascismo: La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*. Madrid, España: Akal.
- Horacio. (2010).** *Ars poética o Epístola de los Pisones*. Silvestre, H. (trad.). Madrid, España: Cátedra.
- Lotman, Y. (2011).** *Estructura del Texto Artístico*. Barcelona, España: Akal.
- Paolini, C., Damonte M. y Frade, V. (2017).** *Configuraciones del desvío. Estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana*. Montevideo, Uruguay: Tenso Diagonal Editores.
- Pozuelos, J. M. (1988).** *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, España: Cátedra.
- Real Academia Española. (1981).** *Diccionario de la real academia española*. Madrid, España: Editorial Espasa-Calpe.
- Silva, N. (2013).** La mano de fátima. *Revista de iconografía medieval*, 5(10), pp.17-25.
- Todorov, T. (2006).** *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Wood, J. (2009).** *Los mecanismos de la ficción*. Barcelona, España: Penguin Random House.