

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Hispánicas

**El peligroso dibujo del león.
Absurdo, humor y violencia
en la narrativa de Pedro F. Miret**

Tesis

que para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

P R E S E N T A

Dafne Iliana Guerra Alvarado

ASESORA: Dra. Raquel Mosqueda Rivera



Ciudad Universitaria, Cd. Mx.
Octubre 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Diseño de portada: Alynn Guerra

Diseño y formación de interiores: Laura Loza Monroy
y Dafne Iliana Guerra Alvarado

Asesora de tesis: Dra. Raquel Mosqueda Rivera

Sinodales: María de Lourdes Franco Bagnouls
Armando Octavio Velázquez Soto
Alejandra Giovanna Amatto Cuña
Javier Díaz Perucho

Esta tesis contó con el apoyo de una beca otorgada por el Proyecto PAPIIT IN400111: “Edición anotada de las entrevistas de Rafael Heliodoro Valle en la revista *Universidad. Mensual de Cultura Popular* 1936-1938” del Seminario de Edición Crítica de Textos del Instituto de Investigaciones Filológicas.

Ciudad Universitaria, octubre de 2017

*A todas esas vidas que han acompañado
e impulsado mi andar hasta
este punto del camino.*

A Nueve Agua.

AGRADECIMIENTOS

El cierre de este ciclo trae a mi memoria muchas vidas que me han acompañado e influido, y que, de una u otra manera, han contribuido a la conclusión de este proceso. A todas ellas, mi gratitud infinita por impulsar mis pasos a lo largo del camino.

Raquel Mosqueda Rivera, gracias a tu guía, paciencia y dedicación incansables este trabajo fue terminado. Mil gracias por todo tu cariño, confianza, apoyo y enseñanzas; sin duda, conocerte cambió mi vida. A tu hijo, Pablo, gracias por interceder por mí cuando trastabillé y por ser la luz de tu maravillosa madre.

Lourdes Franco Bagnouls, maestra querida, gracias por su inmensa generosidad, apoyo y cariño; por su confianza al permitirme trabajar a su lado, por enseñarme cada día que me he sentado junto a usted. Su motivación incesante me ayudó a concluir este ciclo.

Agradezco a mis sinodales: Alejandra Amatto Cuña, Armando Velázquez Soto y Javier Díaz Perucho por aceptar ser parte de este proceso, por su atenta lectura de mi tesis y sus valiosas observaciones.

A mis padres: Juan Guerra y Angelina Alvarado, gracias por su cariño y por todo el apoyo que me brindaron a lo largo de mis estudios, por aceptar mi decisión de inmiscuirme, primero, en la pintura y, después, en las letras.

Alynn, hermanita, gracias por cobijarme con tu amor desde que nací y por tu apoyo constante. Gracias por dibujar y diseñar la portada de este trabajo. A ti y a Carlitos Aceves, gracias por su cariño y comprensión, siempre supieron expresarme las palabras indicadas para enderezar mi camino.

A mi familia: Carmen Márquez, mi abuela, gracias por ser un modelo de fuerza y pasión por la vida. Laura Guerra, gracias por todo tu cariño y generosidad, por motivarme y apoyarme en cada momento. Daniel Guerra y Lourdes, gra-

cias por su apoyo y por mantenerse siempre tan cerca. Y, en general, mi gratitud y cariño a toda mi familia.

A mi familia adoptiva Herrera Moro García: Verónica y Jorge, gracias por amarme como a una hija y por su apoyo incondicional. A Jorge, Mariana y Quetzal, gracias por todo su cariño. Verus, mi hermanita y amiga de toda la vida, crecer a tu lado ha sido de las mejores cosas que me han sucedido, gracias por tu amor, compañía y apoyo .

Luis, fuiste testigo de cada letra escrita de esta tesis, tus consejos, críticas y apoyo constantes fueron fundamentales para la conclusión de este trabajo. Te agradezco infinitamente tu inmenso amor, tu paciencia y el impulso incesante que me brindas en cada momento. Gracias por enseñarme otras formas de vivir y ver el mundo. A tu familia: Teresa Olivo, Fernando Figueroa y Aurora Figueroa, gracias por abrirme las puertas de su hogar, por todo su cariño, generosidad y apoyo. Aurora, gracias por traer a mi vida a un ser maravilloso: Sandungo, quien ha dado tanta felicidad a mi vida.

Laura Loza Monroy, mi querida amiga, eres una parte esencial en mi vida. Gracias por tus consejos y palabras de aliento, por tu amor, paciencia y apoyo. Gracias por ayudarme en la formación de esta tesis.

Mi gratitud a todos mis maestros de la Facultad de Filosofía y Letras. A Hugo Espinoza Rubio, gracias por ser mi mentor en el maravilloso mundo de la edición.

A mis amigos y compañeros de la Facultad y del Instituto de Investigaciones Filológicas, gracias por su apoyo y ánimo constantes.

Al Dr. Roberto Pinheiro Machado, agradezco su amabilidad al compartirme su tesis doctoral, así como por expresarme sus puntos de vista sobre el absurdo.

Agradezco al PAPIIT por la beca que me otorgó para realizar este trabajo. Y por supuesto, mi profunda gratitud y amor a mi *Alma Mater*, la UNAM, por convertirse en mi hogar y mi formadora.

ÍNDICE

Introducción	11
I. Breve mirada a la vida y obra de Pedro F. Miret	17
1.1. El dibujante del león: Pedro F. Miret. El transcurrir de los años... ..	17
1.2. La obra miretiana y sus contornos	24
II. Planteamiento teórico de tres recursos literarios: absurdo, violencia y humor.	31
2.1. Absurdo	32
2.2. Violencia y Humor.	63
III. El noctámbulo, el dibujo del león, la baronesa: tres cuentos de Pedro F. Miret	87
3.1. El noctámbulo: “Incurción”	94
3.2. El dibujo del león: “Última función”	125
3.3. La baronesa: “Tormenta sobre Europa”	143
Conclusiones	171
Bibliografía.	179
Hemerografía	185

INTRODUCCIÓN

¿Quién fue Pedro F. Miret? Un arquitecto de profesión... y un dibujante, guionista, escenógrafo, dramaturgo, escritor, en suma, un artista cabal. No obstante, la pregunta parece no sólo ser necesaria, sino también inherente al nombre de este creador, pues aún hoy se encuentra en el baúl de los autores ignotos, incluso cuando su obra abarca distintos territorios del arte. Mixtura patente de aquellas disciplinas que le brindaron un medio de expresión, su escritura representa un testimonio de esa heterogeneidad innata de su genio; de ahí que una narrativa rica en colores, situaciones, atmósferas, enigmas y que, además, ha sido mínimamente explorada proporcione múltiples elementos para su estudio.

Ante tales circunstancias, es imprescindible mencionar la ardua labor realizada por Javier Díaz Perucho, quien se dio a la tarea no sólo de analizar la estética del autor de *Insomnes en Tahití*, sino también de elaborar un registro completo tanto iconográfico como bibliohemerográfico, y documentó, de manera amplia y pormenorizada, todo aquello relativo a su biografía. Por lo tanto, en la actualidad, la investigación de Díaz Perucho constituye una fuente obligada para

todo aquel que desee emprender algún trabajo sobre este singularísimo artista en cualquiera de los campos donde hallaron cabida sus inquietudes imaginativas.¹ En ese sentido, el primer capítulo de esta tesis: “Breve mirada a la vida y obra de Pedro F. Miret”, no puede sino ser exiguo, y sólo pretende dar —como se indica en el título— una rápida hojeada a los sucesos que rodearon al hombre y echar un vistazo a la diversa producción del creador, lo cual resulta indispensable debido al poco conocimiento que hasta ahora se tiene sobre él.

En lo referente a la narrativa miretiana, sus páginas engloban una serie de rasgos persistentes que configuran su estética literaria, por ejemplo: los desmesurados puntos suspensivos, la narración en presente del singular, la falta de identidad del protagonista, la transgresión de las normas de escritura, el carácter multidisciplinar, así como las historias en apariencia ordinarias, cuyas atmósferas se enrarecen poco a poco. A partir de estas cuestiones consideré una de las múltiples líneas de análisis que suscita su lectura en conjunto. De tal modo, mi hipótesis se enfoca en comprobar cómo dichos elementos, de una u otra manera, influyen en la generación de expresiones propias del absurdo que, a su vez, desen-

¹ Vid. Javier Díaz Perucho, “Pedro F. Miret, un *raro* del medio siglo”. Tesis de doctorado en Letras. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2008.

cadenan ciertos tipos de violencia y de humor muy particulares, aunque también es importante señalar que, en algunas ocasiones, surgen de manera simultánea. Asimismo, se busca mostrar cómo, a través de distintos mecanismos, estos tres recursos literarios se cohesionan entre sí para provocar un contundente impacto en el lector.

De tal suerte, el segundo capítulo: “Planteamiento teórico de tres recursos literarios: absurdo, violencia y humor”, consta de dos partes que permitirán sustentar el posterior análisis. En la primera, se desarrollan dos propuestas teóricas sobre el absurdo: una formulada por Albert Camus, la otra por J. K. Chesterton, relacionadas con el absurdo trágico y el absurdo irónico respectivamente, las cuales aportan una idea más completa en relación con la peculiaridad de este recurso literario en la cuentística del autor de *Prostíbulos*. Después, se incluye la “Alegoría de la caverna” de Platón, texto en el que se discurre sobre la idea de un mundo en donde se confrontan dos realidades: una aparente y otra verdadera; dicha perspectiva platónica ayudará a cohesionar los juicios sobre el absurdo expuestos por Albert Camus y G. K. Chesterton. Al final de esta sección se hace un deslinde somero entre la literatura del absurdo y la fantástica, pues, como se verá, poseen características muy similares que las acercan de manera

considerable, a tal punto que, en muchas ocasiones, sus límites se difuminan. Sin duda, el tema es vasto y abre diversas discusiones; no obstante, aquí sólo pretendo señalar algunos elementos que, en mi opinión, pueden diferenciar a estos dos géneros.

En la segunda parte de este mismo capítulo se ofrece un sucinto panorama del papel que han tenido la violencia y el humor en la literatura; en seguida se abordan *in extenso* cada uno de dichos temas por separado, en donde se exponen algunas definiciones útiles para el análisis posterior, así como los distintos tipos de humor y violencia que operan en los relatos de Pedro F. Miret. Asimismo, se integrará la noción del absurdo en el desarrollo de los dos conceptos aludidos, con el fin de apreciar su funcionamiento y efectos a partir de su correlación.

El último capítulo: “El noctámbulo, el dibujo del león, la baronesa: tres cuentos de Pedro F. Miret”, está dedicado al análisis del absurdo, la violencia y el humor en la narrativa de este “*raro del medio siglo*”. Cabe aclarar que, si bien en un principio se consideró la posibilidad de incluir cuatro cuentos, es decir, uno de cada libro publicado por el autor, fue preciso elegir sólo tres, pues de lo contrario hubiera implicado hacer un examen escueto de los relatos para no exceder la extensión de

este trabajo.² Por consiguiente, se buscó seleccionar los textos paradigmáticos que permitieran dar una prueba del absurdo característico en la obra de Pedro F. Miret, así como de las diversas manifestaciones de la violencia y el humor derivados de él. A saber, el libro descartado es *La zapatería del terror* (1978), penúltima publicación del autor, la cual contiene los textos más largos de toda la cuentística miretiana. En lo concerniente al corpus literario contemplado para los fines antes referidos, quedó conformado de la siguiente manera: “Incurción”, de *Esta noche... vienen rojos y azules*; “Última función”, de *Prostíbulos*; y “Tormenta sobre Europa”, de *Rompecabezas antiguo*.

² Sin duda, un título más adecuado para la presente tesis sería: “El peligroso dibujo del león. Absurdo, humor y violencia **en tres cuentos** de Pedro F. Miret”; no obstante, el registro del nombre se realizó antes de concluir este trabajo y cuando el corpus contemplado era otro, motivo por el cual quedó inscrito como un análisis del absurdo, el humor y la violencia **en la narrativa** del autor hispanomexicano.

I. BREVE MIRADA A LA VIDA Y OBRA DE PEDRO F. MIRET

1.1. El dibujante del león: Pedro F. Miret. El transcurrir de los años...

Pedro Fernández Miret, único hijo del escritor y crítico de arte Enrique Fernández Gual y Ana Miret Feliú, da su primer respiro el 22 de abril de 1932 en Barcelona, España, ciudad donde permanece hasta los 7 años de edad. En 1939, después de tres años de guerra y, finalmente, al tomar Francisco Franco el poder, la familia Fernández Miret se exilió en México, a donde llegó a bordo del Sinaia.¹ A partir de entonces, el escritor de *Insomnes en Tahití* vivió en el lugar que lo acogió a causa de los conflictos acaecidos en su país de origen. Sólo viajará en dos ocasiones a España: en 1964, a Terragona, en “un intento de búsqueda de sus raíces”; y en 1980, “por invitación del Ayuntamiento de Madrid, como integrante del

¹ Javier Díaz Perucho, “Pedro F. Miret, un raro del medio siglo”. Tesis de doctorado en Letras, f. 342. Salvo en unos pocos casos, todos los datos relacionados con la vida y obra de Pedro F. Miret fueron tomados del trabajo de Díaz Perucho.

grupo de cineastas españoles residentes en México, entre quienes figuraba José de la Colina”.²

Al igual que sus compatriotas de la diáspora, realiza sus primeras etapas de formación académica (de 1939 a 1952) en uno de los tres colegios fundados por exiliados españoles en la Ciudad de México, el Instituto Luis Vives, “cuyos lineamientos educativos —señala Angelina Muñiz-Huberman— provenían de la Institución Libre de Enseñanza de España”. Y agrega la poeta e investigadora, también trasterrada como ellos, que la educación de los llamados hispanomexicanos: “pertenece más al ámbito europeo que al mexicano, lo que los aísla del medio mexicano”;³ se trata de un grupo que no logra identificarse por completo con ninguna de las dos realidades, hecho que se verá reflejado más tarde en su escritura. En 1953, Miret ingresa a la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, aunque dos años antes vacila entre dedicarse a la publicidad o la cinematografía, motivo por el cual “Luis Buñuel lo invita a la filmación de *Subida al cielo* [...] para aprender el oficio”.⁴

² *Ibidem*, ff. 343 y 348.

³ Angelina Muñiz-Huberman, *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, pp. 157-158. En el siguiente apartado, se expone más a fondo el tema de la generación hispanomexicana, quiénes la integran y cuáles son algunas de sus características.

⁴ J. Díaz Perucho, *op. cit.*, f. 342.

En la década de los sesenta el genio miretiano despliega su versatilidad artística. En 1961 se titula en la carrera de Arquitectura con la tesis “Centro de Estudios Mexicanos en Oaxaca, Oax.”, en la que “concibe las ‘casas blandas’, edificaciones sin ángulos rectos, orgánicas y sólidas, de líneas suaves”,⁵ una de las tantas creaciones de su extraño mundo. A partir de esa época, comienza a introducirse en los territorios de la cinematografía y la literatura. El año de 1964, en especial, resulta dinámico: realiza su primer viaje a España; traza los planos de los jardines y juegos infantiles de la Unidad Independencia en la colonia San Jerónimo Lídice, ubicada en la delegación Magdalena Contreras de la Ciudad de México; publica su primer libro de cuentos; y el 17 de septiembre, se hace oficial su pertenencia al país que le dio cobijo, recibe la nacionalidad mexicana.⁶ En el lustro restante, contrae matrimonio con Margarita Calleja Escalante, unión que finaliza después de dos años; escribe obras teatrales y guiones de cine; colabora en la revista *Sucesos para Todos* (de 1969 a 1971), faceta periodística en la que, al decir de José de la Colina, “sus textos eran los únicos capaces de escandalizar a la redacción [...] porque insistían en

⁵ *Ibidem*, f. 343.

⁶ *Ibidem*, ff. 343-344.

una flagrante exclusión de la realidad”.⁷ Además, funda, junto con Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Rafael Castanedo y Tomás Pérez Turrent, la empresa Cine Independiente de México (CIM); participa como actor en un largometraje y presenta por primera vez una exposición con sus dibujos.⁸

El siguiente decenio representó un periodo de importantes acontecimientos en la vida de Pedro F. Miret tanto en lo público como en lo privado. En 1970 se casa con la antropóloga y editora Victoria Schussheim, con quien, poco después, tuvo a sus dos hijas: Maia (1974) y Kirén (1978). Y en contraste, se sucede una serie de pérdidas significativas para el autor de *Insomnes en Tahití*. En 1972 fallece Max Aub, su guía literario. Díaz Perucho habla sobre el valor y la influencia que tuvo este escritor del exilio español en la obra miretiana:

La frase “Max Aub fue mi maestro” es contundente; de él adquirió tres lecciones de vida: cada problema planteado por la escritura tiene una solución óptima, no hallarla significa renunciar al “liderazgo de nuestro mundo interior”; la seriedad ante sí mismo y la obra personal; y la economía verbal, recurrir al mínimo de palabras para decir lo mismo, “o aún más”.⁹

⁷ José de la Colina, “Miret mira”, en *Plural. Crítica, Arte y Literatura*. Revista mensual de *Excelsior*, núm. 31, abril de 1974, p. 75.

⁸ J. Díaz Perucho, *op. cit.*, ff. 344-345.

⁹ *Ibidem*, f. 70.

En 1973 muere su padre, y un año más tarde, su madre. Salvo lo ocurrido durante este trienio luctuoso, la década de los setenta no sólo fue en sumo productiva, sino también una época de nuevas experiencias: viaja a la tierra de Macedonio Fernández; se convierte en padre; saca a la luz dos libros de cuentos y su participación en el campo cinematográfico se incrementa de manera considerable, sobre todo, por su prolífica obra como guionista. Su talento es reconocido en 1976, recibe un Ariel, junto con Xavier Rodríguez, por la escenografía de *El hombre de la media luna*, adaptación al celuloide de *Pedro Páramo*, bajo la dirección de José Bolaños; y en 1979, obtiene un Ariel de Plata por el argumento original de la película *Bloody Marlene*, de Alberto Mariscal.¹⁰

A inicios de los años ochenta, visita por última vez España y publica su cuarto libro de cuentos. Para esta época la escritura de guiones cinematográficos se ha convertido en una tarea tenaz con copiosos frutos. En 1986 empieza a colaborar en *El Universal y la Cultura*, suplemento cultural de *El Universal*, a petición del director de este periódico, Paco Ignacio Taibo I. Sin duda, Pedro F. Miret vive un momento de fecunda creatividad en los espacios diversos de la literatura y el cine; sin embargo, el 22 de diciembre

¹⁰ *Ibidem*, ff. 345-348.

de 1988, cuando se encontraba en la ciudad de Cuernavaca, su pulso e impulso se detienen a la edad de 56 años a causa de un infarto fulminante.

Existen varios testimonios de su familia y amigos que ofrecen una idea de la singularísima personalidad del autor. La opinión general coincide en que era un hombre excéntrico, melómano, observador taciturno que sorprendía con su particular manera de captar la realidad.

Maia Fernández Miret, su hija mayor, comparte una de esas rarezas de su padre: “Vivir con él era compartir su visión alucinante del mundo [...] Uno de sus hábitos más excéntricos era cortar el pasto con una tijerita de uñas [...] Para él era como un excipiente, un ritual ciertamente incómodo para inventar historias”. Y agrega que en algún momento ella entendió esa “fascinación de encontrarse en el lado posterior de las cosas [...] Él me enseñó a mirar así el mundo. Descubrí que esa mirada puede ser perturbadora, encontrarse en este lugar en que la relación entre las causas y los efectos esté interrumpida. También puede ser aterrador”.¹¹

José de la Colina, amigo cercano y uno de sus principales promotores, reafirma ese carácter excepcional que caracterizaba a su compatriota: “No era

¹¹ Maia Fernández Miret, “Mosaico de Miret como papá”, en *La Jornada Semanal*, núm. 463, 18 de enero de 2004. Consultado en: <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/18/sem-cara.html> [17/05/16].

frecuente que la realidad fuese común y corriente, esa cosa porosa y gris de todos los días, cuando uno estaba con Miret”; y añade: “él tenía su propia y singularísima escala para todo, su mirada de extraterrestre en perpetua y absorta visita en esta Tierra”.¹² También habla sobre otras aficiones del autor de *Prostíbulos*: “fue un crítico musical, y ágrafo en esa especialidad, que traidoramente negaba la música *seria* que secretamente degustaba, pese a todo, y afirmaba que la única música que vale la pena, la única inmortal, es la chiflable”. Además de su ya consabida vocación por la narrativa, el cine, el dibujo y la arquitectura, De la Colina considera que: “quizá su vocación más poderosa fue la de mirón deambulante, fascinado por los momentos muertos y los hoyos negros y los automatismos de la realidad *común y corriente*, si es que existe tal cosa”.¹³

Sirvan como ejemplo estas cuantas anécdotas para lograr una aproximación y entender un pequeño pedazo de esa insólita percepción miretiana de la realidad, que, sin duda, se refleja en su obra creativa.¹⁴

¹² J. de la Colina, *Libertades imaginarias (de la literatura como juego)*, p. 204.

¹³ *Ibidem*, pp. 205-206; las cursivas son del autor.

¹⁴ Para conocer más pormenores sobre la personalidad de Pedro F. Miret, véase el trabajo de Javier Díaz Perucho antes referido, él recupera varias anécdotas y remembranzas proporcionadas por su familia y círculo de amigos.

1.2. La obra miretiana y sus contornos

Cuando un creador permanece alejado del público, de los críticos y los medios, aislado en un círculo de amistades estrecho, pero no por ello poco dinámico y enriquecedor, puede suceder que su obra quede ensombrecida por la fama de otros artistas. Pedro F. Miret es un buen ejemplo de esos autores apartados del reflector, que, como ya se vio, tenía una mente “fuera de este mundo” —en palabras de José de la Colina— y una personalidad muy particular.

Ahora bien, toda obra, con o sin gozar de prestigio, surge y se sitúa en una época determinada, ya sea que comulgue o no con las tendencias, características o intereses de los movimientos culturales del momento. En ese sentido, la obra miretiana se puede ubicar en dos contextos literarios simultáneos: la generación del Medio Siglo y la Hispanomexicana. En la primera, confluye con la producción de una nueva ola de escritores mexicanos, entre ellos: Jorge Ibarguengoitia, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Vicente Leñero. En la segunda, comparte las circunstancias de origen y formación de otra comunidad de autores, la mayoría nacidos en la Península Ibérica alrededor de las décadas de los veinte y los treinta; se trata de los hijos de exiliados españoles que llegaron a México siendo aún

niños o adolescentes, lugar donde, casi todos, residieron el resto de su vida. Angelina Muñiz-Huberman indica que el nombre de “Hispanomexicana” empleado para designar a esta generación “fue acuñado por uno de sus integrantes e historiador de la misma, Arturo Souto Alabarce. Término más acertado que el de ‘nepantla’ o el de ‘fronterizos’, puesto que no es excluyente ni intermedio, sino abarcador de las dos nacionalidades que los une y caracteriza”.¹⁵

Entre los llamados escritores hispanomexicanos se encuentran nombres como los de Jomí García Ascot, José de la Colina, Gerardo Deniz (o Juan Almela), Francisca Perujo, César Rodríguez Chicharro, Angelina Muñiz-Huberman, Tomás Segovia, Arturo Souto Alabarce, José Pascual Buxó, Roberto Ruiz y Federico Patán. Al hablar de su propia generación, Souto Alabarce considera que:

ciertos matices de orfandad o nostalgia, un casi general sentimiento de paraíso perdido [...] pueden deberse más a las influencias literarias, el contexto cultural de la posguerra —ya Max Aub había señalado desde 1950 el tono desesperanzado, mórbido, del existencialismo sartreano—, que a una experiencia consciente, cabalmente vivida y comprendida.¹⁶

¹⁵ A. Muñiz-Huberman, *op. cit.*, p. 156.

¹⁶ Arturo Souto Alabarce, “Narradores trasterrados e hispanomexicanos”, en Alfredo Pavón (ed.), *Si cuento lejos de ti (La ficción en México)*, p. 10.

Por su parte, Muñiz-Huberman los define (y, por tanto, se define ella misma) como “escritores místicos, si por mística entendiéramos ese eterno afán de aspirar a lo inefable, a la luz interna del alma, al silencio en la comunión del ser en el todo. O, incluso, en el desnudamiento, en la negación, en el grito exasperado”.¹⁷

En lo relativo a Pedro F. Miret, fue un artista reservado que gozó del acto creador y de expresarse a través de múltiples formas. Su obra la dirigió por caminos inusuales, alejada del centro cultural dominante, fuera del canon y de las tendencias literarias de la época, sin cabida en ningún plano específico. En palabras de Díaz Perucho, el autor de *Esta noche... vienen rojos y azules*:

es, ante todo, un escritor mexicano, renuente a la filiación generacional, tráfuga de la estética consagrada y la militancia partidista del gusto literario en boga. En definitiva, es un cuerpo extraño en una tradición adoceñada que se rige por los valores encarnados en la disciplina, el rigor, la autocorrección, la sistematización de la lectura y la autocrítica.¹⁸

Tampoco hay duda de que trazó un estilo muy diferente, o como lo describe con acierto José de la Colina:

¹⁷ A. Muñiz-Huberman, *op. cit.*, p.160.

¹⁸ J. Díaz Perucho, *op. cit.*, ff. 14-15.

un *no-estilo* y sólo funciona cuando el relato se cumple, cuando es ya una imagen integrada en la memoria del lector [...] Lo que importa esencialmente en cualquiera de sus narraciones no es la calidad misma del texto, sino algo que de cualquier manera sin ese texto no existiría: una rara, singularísima *calidad de visión*.¹⁹

Si bien Miret “no perteneció a ningún grupo, capilla o corriente literaria”, sí gustó de las tertulias realizadas con amigos y colegas, entre los que se encontraban: Gerardo Deniz, los Taibo, Luis Alcoriza, Tomás Pérez Turrent, Felipe Cazals, José Antonio Alcaraz, Arturo Ripstein y, por supuesto, José de la Colina, así como sus mentores, y también amigos, Luis Buñuel y Max Aub.²⁰

Con respecto a su legado artístico, tuvo un carácter multidisciplinario que derivó en una vasta producción. En el campo de la cinematografía, realizó diversos guiones, entre ellos: *La Puerta* (1968, dir. Luis Alcoriza); *Nuevo Mundo* (1976, dir. Gabriel Retes); *Cananea* (1977, dir. Marcela Fernández Violante); *Bloody Marlene* (1977, dir. Alberto Mariscal); e *Historias violentas* (1984), película compuesta por cinco cortometrajes, los cuales fueron una adaptación de los cuentos homónimos de Miret, a saber: *Servicio a la carta* (dir. Víctor Saca), *Fuego nuevo* (dir. Carlos García Agraz), *Reflejos* (dir.

¹⁹J. de la Colina, “Eh, Miret, ¿son peces o son pájaros?”, en Pedro F. Miret, *Prostíbulos*, p. 11; las cursivas son del autor.

²⁰J. Díaz Perucho, *op. cit.*, f. 27.

Daniel González Dueñas), *Última función* (dir. Diego López) y *Noche de paz* (dir. Gerardo Pardo). Además, participó como actor en las cintas: *Familiaridades* (1969, dir. Felipe Cazals) y *Pasajeros en tránsito* (1976, dir. Jaime Casillas).²¹

Sus pasos por el periodismo dieron vida a Flat, seudónimo que empleó en la columna Pedrazos, publicada en *Sucesos para Todos*, revista semanal donde también colaboró en la sección “Zona Libre”, dirigida por Bulmaro Castellanos Loza, mejor conocido como Magú. Y años más tarde su pluma se suma a las páginas de *El Universal y la Cultura*, suplemento cultural del periódico *El Universal*.²²

En el ámbito de la literatura, Miret escribió dos obras teatrales inéditas: “Noche en Bruselas” (1965) y *Eclipse con explosión* (1967), así como tres novelas, de las cuales quizá la más conocida es *Insomnes en Tahití* (1989), edición póstuma publicada en México por el Fondo de Cultura Económica y, recientemente, en el 2013, por la editorial mexicana Filodecaballos. Díaz Perucho da noticia de los otros dos títulos: *Eclipse con explosión* (1972), aparecida en Buenos Aires, bajo el sello de la editorial Sudamericana; y *El hombre del abismo* (1987), editada en México por el Fondo de Cultura Económica,

²¹ *Ibidem*, ff. 344-345, 347-348.

²² *Ibidem*, ff. 344 y 349.

la cual fue un “guión de cine en su origen, convertido más tarde en novela”.²³

Con respecto a su cuentística, el primer libro que vio la luz y el único que se editó en tres ocasiones fue *Esta noche... vienen rojos y azules* (1964), Buenos Aires, editorial Hermes; segunda edición (1972), Buenos Aires, Sudamericana, con una presentación de Luis Buñuel; primera edición en México (1997), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (como parte de la colección Lecturas Mexicanas; Cuarta Serie), con presentación de Gerardo Deniz y palabras liminares de Luis Buñuel.

Los otros tres textos de narrativa corta sólo cuentan, en su haber, con dos ediciones cada uno. El siguiente título en orden de aparición corresponde a *Prostíbulos* (1973), Buenos Aires, Ediciones de la Flor; primera edición mexicana (1987), Instituto Nacional de Bellas Artes y Pangea, con una presentación de José de la Colina. Después, sale a la luz *La zapatería del terror* (1978), México, Grijalbo; en el año 2010, se publica bajo el cuidado del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (dentro de la colección Singulares), con un prólogo de Gerardo Deniz. El cuarto y último libro de relatos miretianos es *Rompecabezas antiguo* (1981), México, Fondo de Cultura Económica; y se edita

²³ *Ibidem*, ff. 344,345 y 349.

nuevamente en el 2013, a cargo de la editorial mexicana Filodecaballos (en su colección Narrativa), con prólogo de Bernardo Fernández, Bef.

Tras esta breve mirada a las particularidades, sucesos, intereses y personas que rodearon al autor y su obra, es posible comenzar el estudio de una pequeña porción de su narrativa.

II. PLANTEAMIENTO TEÓRICO DE TRES RECURSOS LITERARIOS: ABSURDO, VIOLENCIA Y HUMOR

La narrativa de Pedro F. Miret constituye un campo fértil y abierto a múltiples análisis debido al casi total desconocimiento que existe sobre ella. Tal circunstancia permite abordar su obra desde distintos frentes, uno de los cuales es el absurdo, recurso estético predominante en gran parte de sus relatos, en cuya conformación y funcionamiento dos ingredientes le resultan esenciales e imprescindibles: la violencia y el humor.

Por lo tanto, antes de analizar los cuentos seleccionados de Pedro F. Miret, es necesario realizar un acercamiento teórico a los conceptos que serán empleados en el corpus, pues aunque el humor, la violencia y el absurdo han sido objeto de estudio en la literatura, los dos primeros poseen diversas manifestaciones y el último ha cobrado mayor interés en el ámbito teatral, dejándose de lado, en cierta medida, en lo que compete a la narrativa. De manera que es indispensable llevar a cabo un planteamiento enfocado en los tipos y funciones particulares de

estos tres recursos literarios que se observan en la escritura miretiana.

2.1. Absurdo

*Al contrario de Eurídice, lo absurdo
sólo muere cuando se le da la espalda.*

ALBERT CAMUS

El concepto de “absurdo”, en el léxico común, es entendido como aquello que se opone a la razón, algo sin sentido, irracional; no obstante, esta definición resulta insuficiente en el plano literario, ya que su significado encierra una profundidad y una complejidad mayores. Por tal motivo, propongo dos perspectivas teóricas sobre el absurdo: una expuesta en *El mito de Sísifo* de Albert Camus y otra en “Defensa del absurdo” de G. K. Chesterton, las cuales proporcionan los elementos que conformarán el pilar para el posterior análisis de este recurso literario en los tres cuentos elegidos de Pedro F. Miret.¹

¹ Las ediciones empleadas para este análisis son: Albert Camus, *El mito de Sísifo*. Trad. de Esther Benítez. Madrid, Alianza Editorial, 2004. (Biblioteca de Autor); y G. K. Chesterton, *Correr tras el propio sombrero (y otros ensayos)*. Selec. y pról. de Alberto Manguel. Trad. de Miguel Temprano García. Barcelona, Acatilado, 2005. En adelante, se anotará la página citada de estas ediciones en el cuerpo del texto.

En *El mito de Sísifo*, Albert Camus aborda la noción de lo absurdo como un estado de conciencia que el ser humano adquiere al encontrarse frente a frente con su mortalidad, la conciencia de dicho ser le revela la ausencia de una vida eterna y, en su lugar, coloca la idea de una existencia sin destino, este ser extrañado —explica Ramón Xirau— vive en un mundo que deja de ser el mundo.² Sin embargo, el absurdo no se encuentra ni en el mundo ni en el ser, sino “en su presencia común” (p. 45): el ser decora el mundo, lo hace familiar, cotidiano, pero esa continuidad lo termina por agobiar, cae en una lasitud que “inaugura [...] el movimiento de la conciencia” y “los decorados se derrumban” (p. 25), es en este derrumbe cuando surge el absurdo.

La exploración filosófica de Camus aclara su intención desde las primeras líneas: “Las páginas que siguen tratan de una sensibilidad absurda que podemos encontrar dispersa en el siglo —y no de una filosofía absurda que nuestro tiempo, propiamente hablando, no ha conocido [...] Aquí se encontrará sólo la descripción, en estado puro, de un mal del ánimo” (p. 11).

A lo largo de su razonamiento, Camus ofrece distintos elementos característicos de lo absurdo,

² Ramón Xirau, “Albert Camus, el sol y los justos”, en *Introducción a la historia de la filosofía*, p. 472.

de los cuales sólo extraigo aquellos que serán útiles para el análisis de los cuentos de Pedro F. Miret: la ruptura de lo cotidiano, el sentimiento de extrañeza, el carácter irrisorio, la conciencia ante una realidad ajena, el vacío significante, así como la contradicción, comparación y confrontación de dos realidades: la cotidiana (familiar y aparente) y la que se oculta debajo de ésta. Además, habla de una particularidad: las obras absurdas no buscan explicar ni dar solución al conflicto que se presenta en la historia, sino describir y hacer sentir.

La ruptura de lo cotidiano deja expuesta una realidad que se opone a la racional, y el ser que observa esta revelación experimenta un sentimiento de extrañeza: “darse cuenta de que el mundo es ‘espeso’, entrever hasta qué punto una piedra es ajena, nos es irreductible”, “este espesor y esta extrañeza del mundo es lo absurdo” (pp. 26 y 27). Y una de las reacciones frente a lo incomprensible, ante lo extraño, es la risa; al respecto, manifiesta Camus: “Todas las grandes acciones y todos los grandes pensamientos tienen un comienzo irrisorio [...] lo mismo la absurdidad. El mundo absurdo extrae su nobleza, más que ningún otro, de este nacimiento miserable” (p. 24).

De manera que, tras este “nacimiento”, el sentimiento de lo absurdo mueve al ser al acto de pensar,

a la concientización de un universo extraño, pero real, que se contrapone al familiar, ahora ilusorio: “El clima de absurdidad está al comienzo. El final es el universo absurdo y esa actitud anímica que ilumina el mundo con una luz que le es propia, para que resplandezca el rostro privilegiado e implacable que sabe reconocer en él” (*idem*). Por consiguiente, puntualiza el autor de *La peste*: “El sentimiento de lo absurdo no es, sin embargo, la noción de lo absurdo. La fundamenta, sin más. No se resume en ella sino en el breve instante en que juzga al universo” (p. 43).

La conciencia juega un papel fundamental en la exposición de Camus, constituye un elemento aliado a lo absurdo, incluso llegan a ser indisociables; planteado de forma concreta: el absurdo es la conciencia de una realidad ilusoria, “es la razón lúcida que comprueba sus límites” (p. 66). De acuerdo con esta idea, detrás de la nada hay un sentido, al que el ser sólo accede desde la absurdidad (una oculta fuente de significados), y, a su vez, dicha absurdidad —supone Camus— sólo se alcanza “en los mundos diferentes pero fraternos de la inteligencia, del arte de vivir o del arte a secas” (p. 24).

Ahora bien, el sentimiento de absurdidad se origina de la comparación entre un hecho extraño e ilógico y una realidad familiar y lógica; de modo que lo absurdo en sí, explica Camus, “es esencialmente

un divorcio. No está ni en el uno ni en el otro de los elementos comparados. Nace de su confrontación” (p. 45). La comparación y la confrontación, entonces, representan aspectos analíticos que permiten entender y examinar el fenómeno de lo absurdo.

Al introducirse en el contexto estético, Albert Camus lleva sus disertaciones sobre el absurdo al plano de la expresión artística; sostiene, por un lado, que “el goce absurdo por excelencia es la creación”, pero que sería equivocado considerar la obra de arte como “un refugio ante lo absurdo. Es en sí misma un fenómeno absurdo” (pp. 124-125); por otro lado, afirma que el artista, tras el “derrumbamiento de los decorados”, da sentido a la nada: “el creador absurdo debe dar al vacío sus colores” (p. 147). En el caso específico de la obra absurda literaria, el escritor, artífice de historias, pone en marcha mecanismos narrativos para colorear o, en este caso, significar el vacío: primero, traza la historia de fondo, aquella que resulta poco tolerable al lector; luego, monta espacios y situaciones ordinarios sobre ella; por último, hace rasgaduras aquí y allá, un tanto arbitrarias, que rompen la armonía del mundo conocido. Esos raspones, en apariencia sin sentido, injustificados y violentos, representan la manifestación del absurdo, cuya función es develar la realidad oculta bajo la ilusión causada por la cotidianidad.

Otra particularidad de este tipo de obras es que no pretenden “explicar” ni “resolver”, sino hacer “sentir” y “describir” (p. 125). Por ejemplo, en un cuento absurdo, el escenario o espacio es común y verosímil tanto para los personajes y el narrador como para el lector; sin embargo, la historia se aleja de ese lugar de confort para dar un giro, las acciones absurdas comienzan a alterar la realidad hasta desnudarla. Con esta revelación, no se busca explicar o resolver el hecho desconcertante, pero sí mostrarlo y hacer sentir la experiencia de los personajes, esto con la finalidad no de que el lector encuentre un sentido razonable, sino de hacerlo consciente para llevarlo a la reflexión y al análisis.

De manera que si el absurdo es, como se dijo, la conciencia de una realidad ilusoria, la obra absurda es, por su parte, la que se encarga de describir esa realidad, así como de activar y hacer sentir dicha conciencia. En ese sentido, Albert Camus apunta: “la obra absurda ilustra la renuncia del pensamiento a sus prestigios y su resignación a no ser sino inteligencia que pone en marcha las apariencias y cubre con imágenes lo que carece de razón. Si el mundo fuera claro no existiría el arte” (p. 129). El creador, consciente de los disfraces que viste el mundo, abstrae la realidad, la manipula, la contradice, la confronta con aquella otra que esconde bajo su manto y usa

su ingenio para transmitir al receptor de su obra una dicotomía: la realidad cotidiana, pero enmascarada, y la realidad oculta, en apariencia absurda, pero henchida de sentido.

Una vez más, la conciencia y la lucidez se presentan como aspectos fundamentales no sólo en la noción filosófica de lo absurdo, sino también en la artística. A propósito, el autor de *El extranjero* señala:

Para que sea posible una obra absurda es preciso que el pensamiento esté mezclado en ella en su forma más lúcida. Mas es preciso al mismo tiempo que no aparezca en ella sino como la inteligencia ordenadora. Esta paradoja se explica con arreglo a lo absurdo. La obra de arte nace del renunciamiento de la inteligencia a razonar lo concreto (pp. 127-128).

Desde el punto de vista de la creación absurda expresada por Albert Camus, la obra representa “la única posibilidad de mantener la conciencia y de fijar sus aventuras. Crear es vivir dos veces” (p. 124), es decir, vivir la cotidianidad y su ruptura.

La segunda propuesta teórica sobre el absurdo considerada para este trabajo corresponde a la esbozada por G. K. Chesterton, quien la desarrolla a partir de un planteamiento irónico y paradójico, lo cual es evidente desde el inicio de su ensayo titulado “Defensa del absurdo”, donde expresa: “Hay dos maneras eternas e idénticas de contemplar este

crepuscular mundo nuestro: podemos verlo como un ocaso o como un amanecer” (p. 357). Esta afirmación debe analizarse con detenimiento, ya que, además de ser muy significativa para entender el absurdo, es más compleja de lo que en primera instancia se percibe. El autor de *El hombre que fue jueves* escribe explícitamente que existen dos formas “idénticas” de ver nuestra realidad; sin embargo, el enunciado conlleva una contradicción, pues las perspectivas son distintas: el *ocaso*, la declinación de la luz, de la conciencia; y el *amanecer*, el ascenso a la luz, a la conciencia. Asimismo, incluye un elemento clave: la idea del crepúsculo; por ello, considero pertinente revisar dos definiciones de este término que ayudarán a comprenderlo mejor.

En la primera acepción del sustantivo *crepúsculo*, el DRAE apunta: “Claridad que hay desde que raya el día hasta que sale el sol, y desde que este se pone hasta que es de noche”; y en la acepción *estado crepuscular*, asienta: “estado intermedio entre la conciencia y la inconsciencia, que se produce inmediatamente antes o después del sueño natural, o bien a consecuencia de accidentes patológicos, o de la anestesia general”.³ Este último término, relativo al área de la psiquiatría, lo explica Loreto Plaza con mayor detalle:

³ DRAE [en línea], 23ª ed., 2014.

También se le llama estrechamiento de la conciencia, debido a que lo más característico de este trastorno es circunscribirse sólo a ciertas manifestaciones de la vida psíquica, durante el cual el paciente es cogido por un afecto exaltado que tiñe de tal manera el campo de su vivenciar que da la impresión de que toda la actividad psíquica del sujeto se concentra sólo en aquello que tiene relación con su rabia, su angustia, su odio o su éxtasis [...] El afecto desmandado puede llevar al enfermo a incurrir en actos de violencia o a estados beatíficos de éxtasis.⁴

Como se observa, las palabras *crepúsculo* y *crepuscular* proporcionan un contenido semántico muy rico en el contexto del absurdo, porque permiten realizar una interpretación en el plano de las percepciones y las proyecciones de la realidad. La descripción del trastorno crepuscular revela una gran semejanza con varios aspectos de la obra absurda, por ejemplo: la realidad cotidiana presentada en la narración coadyuva a mantener cierto estado de “estrechamiento de la conciencia” en el lector, pues representa un lugar conocido y seguro que no demanda de él una codificación mental distinta a la ordinaria; sin embargo, cuando se introduce una realidad cuya racionalidad se opone a la convencional, el lector es invadido por un “afecto exaltado” que lo desorienta

⁴ Loreto Plaza, “Psicosis exógenas agudas”, en *Cuadernos de Neurología*. Universidad Católica de Chile, vol. xx, 1992. Consultado en: http://escuela.med.puc.cl/publ/cuadernos/cuadernos_92/pub_09_92.html [20/05/16].

y activa su nivel emocional, mientras que la exigencia a su nivel intelectual —el ensanchamiento de su conciencia— se intensifica conforme avanza la historia; al final del relato, la confusión y la pesadez provocadas por el absurdo resultan tan perturbadoras que, inevitablemente, el lector se sentirá violentado y, muchas veces, la risa sobrevendrá como una forma de intentar liberarse de tal impacto; en pocas palabras, el absurdo fluctúa entre dos expresiones contrastantes, pero también concomitantes en muchas ocasiones: la violencia y el humor (cuestión que se detallará más adelante).

Por lo tanto, el “mundo crepuscular” del que habla Chesterton puede describirse así: la lucidez creciente que transcurre de un estado de inconsciencia a uno de conciencia corresponde al amanecer, y la claridad menguante que va de la conciencia a la inconsciencia, al ocaso. Dicho de otro modo, la humanidad deambula bajo una débil luz que puede dirigirla hacia la oscuridad (la irracionalidad) o hacia el resplandor (la racionalidad). De tal suerte, el mundo crepuscular es ese lugar intermedio donde la razón y la sinrazón se confrontan y el absurdo funciona libremente. El objetivo último será llevar al lector hacia la luminosidad de la conciencia, lo cual implicará constatar la ineludible espesura de las sombras de nuestro mundo irracional.

El autor de *Ortodoxia* continúa sus reflexiones sobre el absurdo con el ejemplo del escritor Lewis Carroll, de quien afirma que era un tipo de hombre en la vida diaria y otro en sus narraciones, actitud que revela “la idea que subyace en el fondo del absurdo: la idea de la escapatoria, de la escapatoria a un mundo donde las cosas no están horriblemente fijadas en una eterna corrección” (p. 359). Tal planteamiento encierra, también, dos posibilidades interpretativas: en la primera, los hechos aplastantes e incomprensibles de nuestra realidad convencional son mitigados a través de un mundo otro, absurdo, sí, pero admisible en la medida en que es considerado ajeno, sólo así funcionará como una vía de escape y, hasta cierto punto, como una liberación; esto entendido, por supuesto, en un contexto maravilloso o extraño, dado que Chesterton alude al universo alterno de *Alicia en el País de las Maravillas*. En la segunda, la sinrazón desplaza y suplanta la realidad aceptada por todos, de manera que la escapatoria es sólo aparente, puesto que no accedemos a otro mundo, por el contrario, se desenmascara el que habitamos, los decorados se derrumban, lo racional se vuelve por completo irracional y lo absurdo cobra sentido.

Chesterton abunda al respecto y explica que Lewis Carroll “llevaba una vida en la que habría tro-

nado contra cualquiera por pisar el césped, y otra en la que decía alegremente que el sol era verde y la luna azul; estaba dividido por naturaleza, con un pie en ambos mundos, en la postura perfecta para el absurdo moderno” (*idem*). Con un evidente tono irónico, queda manifestado, una vez más, el carácter crepuscular del absurdo; existe, para todo ser, un mundo brutalmente fijado, cotidiano, “racional” y otro transgresor, inusual, irracional. En este tenor, la literatura resulta un excelente medio para huir de esa bifurcación de la realidad; no obstante, también tiende a ser un camino para llevar al lector hasta el fondo de aquello de lo que huye o quiere ignorar (en el análisis de los cuentos de Miret, se verá con mayor detenimiento este asunto).

Stephan Brodziak refuerza la disertación en torno al absurdo expuesta hasta aquí, en especial lo concerniente a la confrontación de dos realidades, las cuales revelan nuestro estado crepuscular frente a la ilusión del mundo cotidiano que hemos construido, así como la eterna paradoja que envuelve la racionalidad del sinsentido:

El absurdo empieza con una negación, porque ésta representa, como nos lo indica Émile Cioran, la primera libertad de la mente. Pero a esta afirmación se le puede imputar la pregunta: ¿qué es lo que se niega? La falsa libertad y felicidad que están supuestamente situadas en las convenciones más arraigadas de nuestra cultura, me

parece una respuesta pertinente [...] Lo que hace el absurdo es delatar las contradicciones que nuestra cultura presenta, pues ésta ha sabido establecer los objetos del deseo como resolución de la complejidad humana.⁵

En efecto, como señala Brodziak, el absurdo niega la realidad ilusoria que se nos impone y delata los claroscuros que configuran nuestro mundo, evidencia y pone en duda las proyecciones que representan lo “verdadero”: la violencia disfrazada de justicia; el poder, de protección; la pobreza, de virtud; la monotonía, de estabilidad; el otro, de lo ajeno; de manera que el absurdo logra sacar al lector de su anquilosamiento.

Otro enfoque de esta misma idea, y que contribuye al análisis del presente estudio, es el propuesto por Platón en la “Alegoría de la caverna”; ahí se hace una reflexión en torno a la realidad aparente y la realidad verdadera, o bien, sobre la ignorancia y el conocimiento, lo cual resulta muy acorde con los planteamientos que subyacen en el absurdo. En seguida, desgloso las partes del texto platónico que ayudarán al afianzamiento teórico de los mecanismos del absurdo.

Sócrates le pide a Glaucón imaginar una caverna con la entrada abierta plenamente a la luz; en la

⁵ Stephan Brodziak de los Reyes, “Imaginación como voluntad en *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera. Diálogo entre cotidiano y absurdo”. Tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, p. 68.

profundidad de esta morada, viven hombres que, desde niños, han estado encadenados del cuello y las piernas, de manera que sólo tienen la posibilidad de ver hacia enfrente; a sus espaldas se levanta un muro, detrás de éste hay un camino, y más atrás y más elevado, un fuego. Por el camino, pasan otros hombres cargando en lo alto diversos objetos, cuyas sombras se proyectan con la luz del fuego, por encima del muro, en el fondo de la caverna; dichas imágenes constituyen la única realidad que conocen los prisioneros.

Después, Sócrates especula sobre lo que pasaría si uno de ellos fuera liberado y obligado a ver el fuego: deslumbrado, alcanzaría a entrever —no sin dolor en los ojos— los objetos detrás del muro que reflejaban las sombras; sin embargo, esta revelación provocaría en él confusión con respecto a la nueva realidad y trataría de desviar la mirada hacia las imágenes antes percibidas al considerarlas más claras y, en consecuencia, más verdaderas que los objetos mismos, pues aquéllas configuraron el pequeño mundo que habitó hasta entonces. Al salir de la cueva y derramarse la luz del día sobre su rostro, no podría ver nada en un primer momento; luego, lograría vislumbrar el mundo a través de las sombras y de los reflejos en el agua; finalmente, sería capaz de mirar las cosas tal y como son.

Este hombre se daría cuenta de la reducida realidad que contemplaba junto a sus compañeros de cautiverio y la compararía con la amplitud de la recién descubierta en el exterior. Pero si se le pidiera regresar a su antigua morada, sus ojos se ofuscarían otra vez al entrar a la oscuridad de la caverna, tardarían en acostumbrarse a la penumbra, y quienes ahí viven se reirían de él, pensarían que se ha dañado la vista o que su mente se ha afectado por haber salido de la gruta.

Así, tras esta disertación, Sócrates concluye que:

Los ojos pueden ver confusamente por dos tipos de perturbaciones: uno al trasladarse de la luz a la tiniebla, y otro de la tiniebla a la luz; y al considerar que esto es lo que le sucede al alma, en lugar de reírse irracionalmente cuando la ve perturbada e incapacitada de mirar algo, habrá de examinar cuál de los dos casos es: si es que al salir de una vida luminosa ve confusamente por falta de hábito, o si, viniendo de una mayor ignorancia hacia lo más luminoso, es obnubilada por el resplandor.⁶

Después de lo que se ha expuesto sobre el absurdo, la alegoría platónica no sólo resulta un excelente ejemplo del proceso y funcionamiento de este tipo de narrativa, sino también pone de manifiesto sus características más importantes ya antes mencionadas: la ruptura de la cotidianidad, el sentimiento de extrañeza, la conciencia de otra realidad, la con-

⁶ Platón, *Diálogos IV. República*, libro VII, (518 a), p. 343.

frontación de dos mundos, así como la violencia y el humor producidos por esta serie de factores.

Por una parte, los prisioneros de ese espacio reducido y lóbrego tienen correlación con la sociedad que vive atada a una inconsciencia mecánica, a un estrechamiento de la conciencia; las sombras reflejadas en el fondo de la caverna representan todas aquellas cosas, rutinas e intereses banales que configuran el universo conocido de los hombres encadenados, es decir, su cotidianidad, su realidad racional, sin embargo, no son más que una entelequia. Por otra parte, tanto las figurillas transportadas por los hombres del camino como los objetos, el cielo, la tierra, los árboles que hay afuera de la caverna constituyen un mundo ajeno para los prisioneros, por consiguiente, irracional y absurdo, no obstante, real. Ahora bien, el hombre liberado puede tomar dos caminos: uno, ascender hacia el exterior y contemplar el nuevo entorno; de esa manera, comenzará un proceso de descubrimiento, asombro y desconcierto, se encontrará en un mundo crepuscular, el cual, paulatinamente y conforme avance hacia la luz, se revelará como el amanecer, interpretado como el acto de pensar y juzgar el universo; así, ese ser tomará conciencia de su otra realidad ilusoria y accederá a “la razón lúcida que comprueba sus límites” (Camus, p. 66), a un

mundo absurdo regido por fundamentos “racionales”. O, después de observar todo lo anterior, puede tomar el camino que lo lleve otra vez hacia las tinieblas de la caverna, elegir el ocaso, la ignorancia y continuar viviendo en la realidad que le es familiar, aunque, para lograrlo, acepte como verdaderos los decorados de dicho mundo y evada deliberadamente lo que ocultan; de ser así, el absurdo perderá su fuerza y función, pues como bien lo advierte Camus: “Vivir es hacer que viva lo absurdo. Hacerlo vivir es, ante todo, contemplarlo. Al contrario de Eurídice, lo absurdo sólo muere cuando se le da la espalda” (p. 72).

En lo que se refiere al campo literario, una obra absurda puede leerse a partir de los términos de la disquisición socrática. El lector representa a ese hombre liberado de la caverna, al igual que él es prisionero —quizá sin saberlo— en un mundo cotidiano hasta el hastío. La gruta y el exterior comprenden las dos realidades que se confrontan en el texto absurdo: la primera simboliza el universo seguro y familiar, pero inconsciente, con el que se identifica el lector; el segundo corresponde al mundo del absurdo, en donde el sinsentido introducido en la narración rompe las cadenas que lo mantienen sumido en un estrechamiento mental. Inevitablemente, la habitual percepción de la realidad del lector/prisionero comenzará a ser transgredida me-

dian­te un resquebraja­mien­to de la razón impues­ta y dominante. Por tanto, todo cuanto existe fue­ra de la caverna es confuso e incoherente en relación con lo que el lector concebía como verdadero; a partir de ese momento, se hallará en un estado crepuscular, se topará frente a frente con el absurdo, estará “con un pie en ambos mundos”, en pala­bras de Chesterton. El lector/liberado tendrá la labor de descubrir la realidad oculta tras la aparente sinrazón narrada en el texto, como indica Albert Camus, el ser tomará conciencia de los decorados creados por la rutina cuando empiecen a derrum­barse; sin embargo, durante este proceso, no podrá eludir tres aspectos indisociables del absurdo: el des­concierto, la violencia y la risa.

Cabe destacar que el horror y el humor con frecuencia son antagonistas, pero también muchas veces aparecen como aliados, dicha unión, explica Claudia Gidi, “trasciende las categorías de lo cómico y lo trágico e impide la identificación del lector/espectador con los personajes. El efecto es estremecedor: reímos ante un mundo esquizofrénico —que ha estallado en partes inconexas, sin propósito alguno— en el que el ser humano es enfrenta­do al vacío”.⁷

⁷ Claudia Gidi, *Juegos de absurdo y risa en el drama*, p. 88.

Antes de concluir estas disertaciones, vale la pena hacer un paréntesis para advertir la semejanza de algunos elementos determinantes que comparten la literatura del absurdo y la fantástica. Asimismo, resulta indispensable llevar a cabo un deslinde de dicho género literario, debido a que la cuentística de Pedro F. Miret ofrece ejemplos en los que la situación, el ambiente y el espacio, en cierto punto de la narración, comienzan a dar indicios de que la atmósfera se tornará fantástica; y si bien tales historias miretianas no acceden del todo a este terreno, sí revelan una tenue línea entre la extrañeza provocada por el absurdo y la extrañeza ante lo fantástico.⁸

Entre dichos elementos pueden destacarse: la ruptura de lo cotidiano, el sentimiento de extrañeza o la aparición de un factor extraño y la duda o vacilación causadas por ese hecho, la confrontación de dos realidades, la ausencia de explicación y el papel del lector.

Tanto en el ámbito de lo fantástico como en el de lo absurdo, dos características son fundamentales: la ruptura de lo cotidiano y el sentimiento de extrañeza. La primera ocurre al manifestarse un hecho insólito en un mundo totalmente familiar.

⁸ Conviene aclarar que esta aseveración la hago sólo en relación a los cuentos que serán analizados aquí, ya que bien puede abrirse el debate en torno al carácter fantástico de otros relatos miretianos, sin embargo, no es tema de la presente tesis.

Roger Caillois señala: “Todo lo fantástico supone una ruptura del orden conocido, una irrupción de lo inadmisibles en el seno de la inalterable legalidad cotidiana”.⁹ En consonancia, Albert Camus indica que “el primer signo de la absurdidad” se presenta cuando “la cadena de gestos cotidianos se rompe” y “el corazón busca en vano el eslabón que la reanuda” (p. 24). Ambas aseveraciones pueden emplearse para describir lo absurdo y lo fantástico, ya que tanto el uno como el otro precisan de un mundo familiar para desarrollarse; la diferencia estriba en aquello que motiva la transgresión de ese universo: el hecho sobrenatural, factor imprescindible —en mi opinión— para determinar si un relato pertenece al terreno de lo fantástico o del absurdo, pues, como sostiene David Roas: “la literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural”.¹⁰ En contraste, la literatura del absurdo no necesita de dicho elemento para funcionar, pero sí de la falta de sentido, de lo irracional de nuestra realidad anquilosada. A propósito de este posible rasgo diferenciador entre las dos narrativas, Gerard Torres Rabassa apunta:

⁹ Roger Caillois *apud* Tzvetan Todorov, “Definición de lo fantástico”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, pp. 49-50.

¹⁰ David Roas, “La amenaza de lo fantástico”, en *Teorías de lo fantástico*, p. 8.

aunque la presencia de un fenómeno sobrenatural no implica en sí misma que un texto pertenezca al género fantástico, sí es necesaria para que podamos hablar de literatura fantástica, y en muchos textos absurdos esa transgresión de las leyes naturales no llega a suceder.¹¹

La segunda característica se origina del impacto provocado por esta ruptura, de modo que es consecuencia de la primera. Tras la irrupción de una realidad ajena surge la extrañeza. En el caso del absurdo, Camus advierte cómo dicho sentimiento deviene al descubrir la espesura de esa otra realidad: “Durante un segundo ya no lo entendemos [el mundo], pues [...] no hemos entendido en él sino las figuras y dibujos que previamente le aportábamos, y ahora nos fallan las fuerzas para usar ese artificio. El mundo se nos escapa” (p. 26). En el texto fantástico, la extrañeza nace de un hecho insólito o sobrenatural, que “no es explicable mediante las leyes del mundo conocido, ni se nos da una explicación que lo colocaría clara y definitivamente dentro de un mundo otro”.¹² Si bien esta característica tiene un papel esencial tanto en el absurdo como en lo fantástico, el detonante —el hecho que motiva la ruptura de lo cotidiano y la extrañeza— es distinto, como ya se

¹¹ Gerard Torres Rabassa, “Otra manera de mirar”. Género fantástico y literatura del absurdo: hacia una impugnación del orden de lo real”, en *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. III, núm. 1, primavera de 2015, p. 203.

¹² Flora Botton, *Los juegos de lo fantástico*, pp. 15-16.

mencionó líneas atrás. Dicho de otra forma y partiendo del análisis de Flora Botton: “lo fantástico es la aparición, en el mundo bien ordenado de la vida cotidiana, de lo *imposible*, de aquello que no obedece a las reglas de este mundo”;¹³ y de acuerdo con Albert Camus, lo absurdo significa: “‘es *imposible*’, pero también ‘es contradictorio’” (p. 44; las cursivas son mías). En el primer caso, se *rompen* las *reglas* de una realidad familiar, en la cual comienza a penetrar un mundo intruso; y en el segundo, se *contradice* la supuesta *racionalidad* del mundo, pero éste no deja de ser el que todos conocemos ni es alterado por la intromisión de otro. Así que, aunque el sentimiento de extrañeza constituye un elemento fundamental tanto en lo fantástico como en el absurdo, la diferencia quizá pueda establecerse a partir de la idea trazada por Camus: en uno, lo imposible se vuelve posible, pero los “decorados” del mundo no se derrumban, sino que permanecen y coexisten con un universo insólito; en el otro, más que hacerse posible, el acontecimiento imposible o irracional contradice y pone en duda la supuesta coherencia del mundo hasta derrumbar sus “decorados”. Sin embargo, sus objetivos son compartidos, puesto que detrás de los mecanismos del absurdo y lo fantástico subyace una crítica hacia actividades propiamente

¹³ *Ibidem*, p. 38; las cursivas son mías.

humanas, en apariencia racionales, pero que encierran diversas problemáticas y demandan el despertar de nuestra conciencia, tales como el poder, la guerra, el individualismo, el amor, las creencias religiosas, la vida moderna y mecánica, etc. Torres Rabassa advierte con acierto que lo fantástico y lo absurdo “persiguen fines análogos [...] relucen bajo el signo de la subversión de la ideología establecida”.¹⁴

Casi de manera paralela a la ruptura de lo cotidiano y al sentimiento de extrañeza, actúan otros dos elementos compartidos por ambas narrativas: la duda y la confrontación de dos realidades. Tzvetan Todorov explica lo fantástico como “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural”.¹⁵ El orden del mundo se ve alterado por algo que se encuentra fuera de sus límites, provocando la confrontación entre un paradigma de la realidad conocida por todos y una realidad ajena; quien asiste a ese desequilibrio duda del lugar en el que está parado, ahí opera lo fantástico, es decir, “ocupa el tiempo de esta incertidumbre”.¹⁶ En el texto absurdo, el sinsentido representa la otra realidad, la cual comienza a introducirse en los suce-

¹⁴ G. Torres Rabassa, *loc. cit.*, p. 204.

¹⁵ T. Todorov, “Definición de lo fantástico”, en David Roas (comp.), *op. cit.*, p. 48.

¹⁶ *Idem.*

sos de un mundo familiar hasta trastocar la estructura bien establecida que se planteaba en la historia del relato; es entonces cuando ocurre la confrontación de lo racional y lo irracional; junto con ello viene el desconcierto causado por la aparente carencia de sentido o por la incapacidad para descifrarlo. Vale la pena destacar que justo en este momento puede llegar a presentirse un giro fantástico en la narración absurda, ya que, al surgir la duda y la confrontación de realidades, la atmósfera del relato se torna más extraña para el lector, el personaje o el narrador (en muchas ocasiones para los tres), quienes pueden trastabillar y no saber hacia dónde se volcará la historia.

La ausencia de explicación frente a un acontecimiento extraño es otro factor que interviene en la obra fantástica y en la absurda, aunque su función sea diferente en cada una. Al esbozar una definición de lo fantástico, Tzvetan Todorov apunta:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos [...] tiene lugar un acontecimiento que no puede *explicarse* mediante las leyes de ese mismo mundo familiar. Quien percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos *soluciones* posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento sucedió realmente, es parte integrante de la rea-

lidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos.¹⁷

De acuerdo con lo anterior, la literatura fantástica se encuentra en un área fronteriza entre la explicación buscada ante la irrupción de un hecho extraño y las soluciones que se pueden desprender de ella. Flora Botton aclara que:

cuando el fenómeno insólito no es explicable mediante las leyes del mundo conocido [lo extraño], ni se nos da una explicación que lo colocaría clara y definitivamente dentro de un mundo otro [lo maravilloso], entonces nos encontramos en presencia de lo fantástico.¹⁸

Y, según Todorov, la vacilación es “lo que le da vida” a lo fantástico,¹⁹ por consiguiente, lo fantástico ocupa el lugar de la duda, requiere de esa ausencia de explicación y del sentimiento de incertidumbre para existir plenamente.

En lo que corresponde a la obra absurda —como ya se mencionó—, no se busca explicar ni resolver, sino describir y hacer sentir. Al respecto, Camus plantea que describir “es la suprema ambición de un pensamiento absurdo. También la ciencia, llegada al término de sus paradojas, cesa de proponer y se detiene a contemplar y dibujar el paisaje siempre virgen de los fenómenos”; y continúa diciendo:

¹⁷ *Idem*; las cursivas son mías.

¹⁸ F. Botton, *op. cit.*, pp. 15-16.

¹⁹ T. Todorov, *op. cit.*, p. 54.

“La explicación es vana, pero la sensación perdura y, con ella, los incesantes llamamientos de un universo inagotable en cantidad”, puesto que — sostiene— la emoción “no proviene de su profundidad, sino de su diversidad” (p. 125). El absurdo funciona, en gran medida, por la manera en la que se describen los conflictos y los hechos que aparecen en un relato, así como por las sensaciones que experimentan los implicados en un texto: narrador, personajes y lector.

A diferencia de lo fantástico, el acontecimiento extraño presente en el absurdo no requiere otras leyes para ser entendido, pero sí exige un acto de conciencia por parte del lector, ya que dicho suceso transgrede la seguridad que brinda lo cotidiano, es decir, desmorona las apariencias que cubrían la realidad áspera, poco tolerable. Y aunque en la narración absurda no se precisa solucionar el hecho insólito, sí puede ocurrir que el personaje o el lector imaginen situaciones poco comunes o que el entorno y circunstancias distorsionen sus sentidos, propiciando la construcción de fantasmagorías, las cuales, sin embargo, se desvanecerán poco a poco, porque en la obra absurda la realidad y sus leyes nunca se abandonan, de ahí la contradicción y confrontación originada entre éstas y el sinsentido.

El último punto de comparación entre lo absurdo y lo fantástico corresponde al papel del lector. Primero, es necesario hablar de dos niveles de acción: el emocional y el racional, pues éstos determinan el efecto que se busca causar en él, la dirección que debe tomar su lectura y la complicidad establecida con el código de la obra.²⁰ Flora Botton sostiene que “el sentimiento de lo fantástico no nace del intelecto”,²¹ sino de las emociones, y agrega: “La duda que es parte esencial de lo fantástico sólo funciona como tal (es decir, como fantástica) porque se refiere, directa o indirectamente, al nivel emocional”.²² El lector debe “dejarse invadir”, “no defenderse”, para sentir “la angustia que provoca lo fantástico”,²³ de lo contrario, una vez que intenta encontrar alguna explicación, se aleja de la extrañeza, de la duda y de la inquietud —elementos afines a lo fantástico—; en otras palabras, cuando el lector da una solución al acontecimiento extraño, entra

²⁰ Cabe señalar que las siguientes aseveraciones sobre los niveles emocional e intelectual hechas por Flora Botton sólo se usarán para hablar de una narrativa fantástica tradicional, con el único objetivo de resaltar la concientización que el absurdo busca despertar en el lector. Sin embargo, tales planteamientos de la estudiosa bien pueden ser refutables si se aplican a las propuestas literarias contemporáneas, basta como ejemplo los cuentos borgianos, los cuales se enfocan, quizá más que en las emociones, en el nivel racional del lector.

²¹ F. Botton, *op. cit.*, p. 46.

²² *Ibidem*, p. 47.

²³ *Ibidem*, p. 54.

en la esfera racional y lo fantástico desaparece, porque, como expresa Louis Vax, “lo fantástico se mueve en el campo del arte donde la participación afectiva excluye la reflexión”.²⁴ Flora Botton señala, además, que lo fantástico “sólo toma en cuenta la racionalidad para destruirla, para dirigirle embates de tal naturaleza que incluso la razón del lector más avezado sea sustituida por sus emociones”.²⁵

La irrupción de un acontecimiento extraño en el mundo conocido por todos constituye una transgresión directa al nivel racional, pero también una invitación al lector para trasladarse a un nivel emocional, sólo así éste podrá introducirse de lleno en la narración y vivir el sentimiento de lo fantástico:

El lector se vacía de sus defensas y llega al texto con una predisposición a su favor, listo a sentir la angustia o el desconcierto de los personajes. Es necesaria, diría más, indispensable, una especie de empatía con el texto. Esta percepción del lector (implícito) está inscrita de cierta manera en el texto, y le es tan necesaria como la actuación de los personajes.²⁶

En efecto, el papel del lector frente a este tipo de obras adquiere un lugar relevante, pues sin su consentimiento y complicidad, sin la voluntad de dejarse envolver en ese mundo intruso y ajeno, no

²⁴ Louis Vax *apud* F. Botton, *op. cit.*, p. 49.

²⁵ F. Botton, *op. cit.*, p. 47.

²⁶ *Ibidem*, p. 54.

conseguirá participar en el juego de lo fantástico: “Las emociones del lector, pues, cumplen un papel determinante dentro del cuento fantástico. Si no logra despertarlas, es un cuento fallido”.²⁷

En cuanto a la narrativa del absurdo, la dinámica es distinta: el lector accede primero al nivel emocional, después lo abandona para entrar al intelectual y, finalmente, se ve atrapado en ambos niveles. La extrañeza, la duda y el desconcierto inician la acometida contra el lector; sin embargo, a diferencia de lo fantástico, el absurdo no requiere una resolución de los personajes, del narrador o del lector para “dejarse invadir” y así poder sentirlos, debido a que no se alcanza a vislumbrar la dirección que tomará la narración. Las emociones fluyen, la vacilación se presenta una y otra vez, pero es hasta el final del relato cuando arremeten contra el intelecto del lector; tras esta sacudida, viene el cuestionamiento y la exigencia de un análisis más profundo, acciones que conducen, inevitablemente, al terreno de lo racional. El lector, al percatarse de que tomó por sucesos triviales y ordinarios —envueltos en una serie de sinsentidos— lo que en realidad era la descripción de un mundo denso, así como una crítica incisiva al comportamiento humano, se siente turbado por la superficialidad de su primera interpretación del

²⁷ *Ibidem*, p. 48.

texto. Dicho acercamiento inicial constituye el despertar de su conciencia. La literatura de lo absurdo suele ser tan desconcertante y violenta para el receptor, precisamente, porque logra operar de manera simultánea en el nivel emocional y en el intelectual.

Para terminar con el deslinde entre lo fantástico y el absurdo, cabe destacar que resulta innegable la estrecha relación que guardan estos dos tipos de obras. Hay que tener en cuenta que, por un lado, el absurdo forma parte de las características de lo fantástico y, en consecuencia, participa en su desarrollo. Al respecto, Irène Bessièrè apunta lo siguiente:

[El relato fantástico] *Instala la sinrazón* en la medida misma en que concierta el orden y el desorden, que el hombre adivina en lo natural y en lo sobrenatural, *bajo el signo de una racionalidad formal*. También se nutre inevitablemente de los realia, de lo cotidiano, cuyos contrastes muestra, y conduce la descripción *hasta lo absurdo*, hasta el punto en el cual los propios límites, que el hombre y la naturaleza asignan tradicionalmente al universo, no circunscriben ningún dominio natural o sobrenatural, porque, invenciones del hombre, son relativos y arbitrarios.²⁸

De tal suerte, se puede afirmar que el absurdo habita en la narración fantástica, es consustancial a ella en tanto que altera el equilibrio del mundo conocido por todos, desarticula las “convenciones colectivas”

²⁸I. Bessièrè, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en David Roas (comp.), *op. cit.*, p. 86; las cursivas son mías.

bajo una proyección racional;²⁹ mientras que en el texto absurdo lo que se busca reflejar es la irracionalidad de un mundo aparentemente racional. Pero, sin lugar a dudas, la transgresión de la realidad representa un factor fundamental en ambos casos, puesto que “lo absurdo pretende, como lo fantástico, socavar la idea tradicional de verdad poniendo en crisis sus postulados racionales”.³⁰ En conclusión, si bien lo fantástico a veces llega a manifestarse en la literatura del absurdo, también es un hecho que ésta puede prescindir de él, porque —como se dijo antes— no constituye un elemento necesario para su funcionamiento.

Una vez establecidas las características y los mecanismos del absurdo que se analizarán en la narrativa de Pedro F. Miret, es posible hablar de dos aspectos que actúan en consonancia con el absurdo y que son asuntos recurrentes en la literatura: la violencia y el humor.

²⁹ *Idem.*

³⁰ G. Torres Rabassa, *loc. cit.*, p. 195.

2.2. Violencia y Humor

*El humor es como el ave fénix que renace
constantemente de sus cenizas, es un extraño
pajarraco mal definido, que tan pronto
parece gris como lleno de colores.*

PÍO BAROJA

*La violencia se sufre en el modo más
perfecto de este verbo; no se espera ni se
recuerda, sólo se teme y se sufre.*

SALVADOR ELIZONDO

A lo largo de la existencia de la humanidad, dos expresiones han sido inherentes a nuestra especie: la risa y la violencia. Por consiguiente, como se puede deducir, el interés y los estudios en torno a estos dos aspectos son abundantes en los diferentes ámbitos del conocimiento. Tanto la risa como la violencia se han manifestado de diversas maneras, desde las más simples hasta las más sofisticadas; en la primera, por ejemplo: con el chiste, la sátira, la parodia, la comedia, el sarcasmo, la ironía, lo grotesco, el humor; en la segunda: con las agresiones físicas y psicológicas, el abuso de poder, la censura, la esclavitud, el racismo, la tortura, el genocidio, la guerra, en fin, aquí la lista es larga. En el campo literario, ya sea que tengan un papel predominante o intermitente, resulta indudable su registro en la línea del tiempo.

No obstante, y merece la pena resaltarlo, durante muchos años los especialistas abordaron el humor con reservas tanto en el contexto intelectual como en el social, ya en su momento, Mijail Bajtin señalaba que: “la risa popular y sus formas, constituyen el campo menos estudiado de la creación popular [...] Entre las numerosas investigaciones científicas consagradas a los ritos, los mitos y las obras populares, líricas y épicas, la risa no ocupa sino un lugar modesto”.³¹ Si bien el teórico ruso hizo grandes contribuciones al conocimiento, análisis e interpretación de la risa como expresión popular y artística, además de revelar los problemas de tal falta de atención y demostrar su trascendencia en el mundo carnavalesco, en los estudios literarios se mantuvo, hasta cierto grado, relegada a una categoría menor, debido a su asociación con lo alegre, lo divertido, lo festivo y lo vulgar, como asevera Martha Elena Munguía: “las distintas manifestaciones artísticas de la risa en la literatura han quedado desplazadas a los márgenes de la cultura, a ese territorio incierto de lo folclórico, lo ligero, incluso lo ultrajante u ofensivo”.³² Por su

³¹ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, p. 9.

³² Martha Elena Munguía, *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)*, p. 12. Aunque es innegable la relevancia de las aportaciones de Mijail Bajtin en este terreno (la carnavalización), comparto la opinión de Munguía con respecto a que el problema radica en que “para explicar la tradición literaria latinoamericana hemos seguido recurriendo a estos

parte, Gilles Lipovetsky confirma la permanencia de la risa en el acontecer humano, sin omitir que se ha tratado con desdén:

En las sociedades disciplinarias, la risa, con sus excesos y exuberancias, está ineluctablemente desvalorizada [...] en el siglo XVIII, la risa alegre se convierte en un comportamiento despreciable y vil y hasta el siglo XIX, es considerada baja e indecorosa, tan peligrosa como tonta, es acusada de superficialidad e incluso de obscenidad.³³

En el contexto literario específico de América Latina, Carlos Fuentes habla sobre esta injusta exclusión, para lo cual utiliza la sentencia de Aristóteles: “La comedia no tiene historia porque nadie la toma en serio”; y aclara: “Si empiezo por este necesario prólogo es sólo para acercarme a lo ‘cómico’ como una de las ausencias más señaladas de la literatura latinoamericana”.³⁴ El autor de *Terra Nostra* corrobora la ya indiscutible situación ambivalente que ha experimentado el humor: por un lado, ha estado presente en la literatura desde tiempos remotos; por otro, ha sufrido la constante marginación de la crítica y de las esferas que ostentan el poder.

hallazgos, tan pertinentes para estudiar la narrativa europea; pero no nos hemos detenido a pensar en la peculiaridad de nuestros procesos culturales” [p. 15].

³³ Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, pp. 139-140.

³⁴ Carlos Fuentes, “Solares, Ramírez y la comedia narrativa”, en *La Jornada Semanal*, núm. 359, 20 de enero de 2002. Consultado en: www.jornada.unam.mx/2002/01/20/sem-fuentes.html [27/04/16].

A pesar de estos antecedentes, el panorama parece tornarse más favorable en los últimos años, los investigadores comienzan a ahondar con mayor atención en la complejidad de los modos y funciones de la risa, la cual ha demostrado ser un excelente medio para el juego, la fiesta, el alborozo, pero también para la reflexión, la crítica y la denuncia en distintos ámbitos de la vida humana. En lo que corresponde a la literatura latinoamericana, Carlos Fuentes puntualiza que fue hasta la aparición de Macedonio Fernández y, posteriormente, de los escritores identificados con el Boom cuando se observa el humor como “eje narrativo” y, en consecuencia, se emprende una necesaria revaloración:

Ahora, adquirida su carta de naturalización y su plena ciudadanía literaria, la comedia latinoamericana es ya una historia que se toma en serio porque sólo lo cómico da cabida plena a los incidentes de nuestra modernidad confusa, perpetuamente inacabada, presta siempre a caerse de boca y romperse las narices.³⁵

Ya lo decía Julio Cortázar con gran acierto: “la risa ella sola ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra”.³⁶

En contraste, la violencia ha corrido con otra suerte, cuyo carácter trágico, grave, destructivo, perenne la definen como un hecho ineludible, causa

³⁵ *Idem.*

³⁶ Julio Cortázar, *Rayuela*, cap. 71, p. 484.

de mayor preocupación, incluso de una seducción morbosa: “durante milenios [...] la violencia y la guerra siempre han sido *valores* dominantes, la crueldad se ha mantenido con tal legitimidad que ha podido funcionar como ‘ingrediente’ en los placeres más preciados”.³⁷ En efecto, la violencia es una fuente de placer, sórdido en muchas ocasiones, otras tantas con tintes de libertad y justicia. En este sentido, habría que incluir también a la risa, la cual, por su mismo carácter impetuoso, participa en esos goces, macabros y perversos a veces, purificadores otras; aunque, sin duda, la violencia tiene efectos más desoladores al producir una conmoción mayor tanto en el emisor como en el receptor, quizás a ello se deba la atracción y repulsión que provoca. La violencia constituye, entonces, una condición determinante de nuestro ser en el mundo, de ahí su dimensión abarcadora en todos los ámbitos humanos: político, económico, religioso, artístico, sexual, familiar, social; en suma, nos circunscribe desde el nacimiento hasta la muerte, y ya sea que se ejerza con medios brutales o no, con fines “bien-intencionados” o no, nunca “se practica ni tolera ingenuamente”.³⁸

³⁷ G. Lipovetsky, *op. cit.*, p. 173; las cursivas son del autor.

³⁸ Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, p. 29.

Frente a tal panorama violento de la realidad y en lo que corresponde a su evidente predominio como asunto en las obras de la literatura universal a lo largo de la historia, Federico Álvarez señala que “la violencia está presente como un denominador común, tal vez el único realmente común, en la inmensa mayoría de los textos de creación literaria”,³⁹ lo cual —dice— se puede explicar, en parte, porque “la literatura es reflejo de la realidad y la realidad es violenta [...] la literatura de todos los tiempos no podía sino reflejar —de manera acaso más compleja, es decir, más imaginada, más recreada, más retóricamente inventada— la violencia real de la existencia humana”.⁴⁰ En Latinoamérica, esa realidad se muestra en toda su dimensión: conquistas sangrientas, colonizaciones devastadoras, dictaduras genocidas, pobreza extrema, imperialismo, capitalismo, narcotráfico, corrupción y un largo etcétera. Conjunto de problemáticas siempre inquietantes, que, como asegura Ariel Dorfman, “se advierte en cada página escrita en nuestro continente, esas páginas que son como la piel de nuestros pueblos, los testigos de una condición siempre presente”.⁴¹

³⁹ Federico Álvarez, “La violencia en la literatura”, en Adolfo Sánchez Vázquez (ed.), *El mundo de la violencia*, p. 407.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 407 y 408.

⁴¹ Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América*, p. 9.

Amplios y complejos como son estos temas abren incontables vericuetos para su reflexión. Por tal razón, aquí sólo abordaré, de modo muy general, las propuestas críticas que me permitan definir y exponer las formas y mecanismos de la violencia y del humor que entran en juego a partir del absurdo, los cuales se desarrollarán más a fondo en el posterior análisis de los cuentos de Pedro F. Miret. Cabe advertir, además, que no se verán, salvo en escasas ocasiones, como fenómenos separados, sino como un continuo: absurdo-violencia-humor,⁴² cuyos modos de expresión y sus efectos —aventuro— configuran una parte fundamental de las peculiaridades narrativas de este “*raro del medio siglo*”.

El sentido de ruptura e imprevisibilidad desarrollado por Salvador Elizondo en su ensayo “De la violencia” compagina muy bien con el tipo de violencia presente en la obra de Pedro F. Miret, motivo por el cual constituirá un soporte fundamental para el estudio de dicho recurso literario. En ese texto, el autor de *Farabeuf* apunta:

El levisimo apenas acontecer que desordena una estructura o una continuidad se produce siempre con un carácter súbito. Denota la ruptura de una secuencia necesaria al ser mismo de la ruptura [...] ese carácter súbito que atribuimos a la violencia, esa definición del

⁴² Es importante señalar que el orden de aparición de estos elementos puede variar.

carácter instantáneo con el que la violencia se produce no suprime, para nada, la espera desesperada que la precede.⁴³

Al igual que la violencia, el absurdo y el humor engendran el desasosiego ante la inestabilidad de la realidad, aparecen de manera repentina y rompen la continuidad de los hechos ordinarios. Sobre el asombro provocado por el absurdo y la risa derivada de él, Claudia Gidi señala: “Frente a este asombro sin salida surge la risa, pero no como un antídoto contra la desesperanza, sino como la expresión última de la desesperación”.⁴⁴ El grado de sorpresa con la que se manifiesten el absurdo, la violencia y el humor será proporcional a la intensidad que provoquen en los personajes y el lector; simultáneamente, esa impetuosidad y ese asombro contribuirán a quebrantar el supuesto orden de las estructuras establecidas, llámense textuales, sociales, psicológicas, culturales, políticas, laborales. Por lo tanto, tal similitud de rasgos permitirá realizar un examen en conjunto de estos tres elementos a partir de la propuesta de Elizondo.

Ariel Dorfman distingue cuatro tipos de violencia en la novela hispanoamericana contemporánea: 1) vertical y social, 2) horizontal e individual,

⁴³ Salvador Elizondo, “De la violencia”, en *Cuaderno de escritura*, p. 57.

⁴⁴ Claudia Gidi, *Juegos de absurdo y risa en el drama*, p. 92.

3) inespacial e interior, 4) narrativa. La primera categoría la divide, a su vez, en tres partes que engloban a los oprimidos, a las desviaciones de éstos y a los opresores: a) la violencia dirigida hacia los de arriba, en la cual los de abajo se rebelan contra aquellos que ejercen el poder; b) la verticalidad trunca, que sucede cuando dicha rebelión fracasa y los sublevados “pierden la orientación, son devorados por su propia violencia y no logran controlarla”; c) la dirigida hacia los de abajo, en la que “se trata de narrar la vida de los que oprimen, de los explotadores”.⁴⁵

La horizontal e individual es aquella que se perpetra en contra de otra persona, como un familiar, un amigo, un extraño: “luchan entre sí seres que ocupan un mismo nivel existencial de desamparo y de alienación”. Dorfman advierte que, aunque la violencia de estos personajes no tiene un explícito sentido social, “la sociedad enajenante vibra como trasfondo invisible de todos sus actos aparentemente gratuitos y triviales”.⁴⁶

La inespacial e interior ocurre dentro del individuo, en su psicología y sus emociones: temor, desolación, impotencia, culpa, frustración, rencor se arremolinan en su ser, en un espacio inmaterial

⁴⁵ A. Dorfman, *op. cit.*, pp. 21 y 23, respectivamente.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 26.

e intimista. Aunque el ensayista chileno se refiere a los personajes novelescos que son “ensimismados” y que “se roen sus propias entrañas mentales”,⁴⁷ considero que este tipo de violencia también puede experimentar la el lector, sobre todo cuando se trata de una obra absurda. El sinsentido conlleva un humor desconcertante que siembra la duda en el lector, quien tendrá que pasar por un proceso de asimilación intelectual y emocional, en el que la angustia y el desengaño no lo dejarán indemne.

El cuarto tipo, al que dedicaré más atención dado que participa activamente en el absurdo y describe en gran medida lo que sucede en los textos miretianos, corresponde a la violencia narrativa, la cual transgrede los modelos convencionales, tanto formales como de contenido, establecidos en el orden literario y de lectura. Para denominar esta clase de violencia, Raquel Mosqueda también propone el concepto de “violentización narrativa”, y explica que éste “acusa un cierto paralelismo con el término bajtiniano de ‘carnavalización’, en la medida en que ambos apuntan a un proceso dinámico y en esencia textual, discursivo, antes que referencial o extratextual”.⁴⁸ Proceso que se ve reflejado, con claridad, en

⁴⁷ *Ibidem*, p. 37.

⁴⁸ Raquel Mosqueda Rivera, “Hacia una caracterización de la violencia. Los cuentos de Rubem Fonseca y Francisco Hinojosa”. Tesis de maestría en Letras Iberoamericanas, p. 22.

la obra de Pedro F. Miret, donde los detonadores de la violencia surgen desde la composición gráfica misma, debido a que la alteración del plano material de la escritura implica, de inicio, una agresión directa a la percepción visual del lector.

Al respecto, Dorfman indica que el autor rompe con todo lo previsible y usual, atacando “la estructura misma del universo en el que el lector descansa su mirada, intentando romperle su cosmovisión para desconcertar y confundir y angustiarse. Se destruyen las pautas con las cuales el lector vive”.⁴⁹ En este sentido, quien tenga un leve acercamiento a algún cuento de Pedro F. Miret experimentará dicha forma de violencia, pues se enfrentará a varios aspectos atípicos en la escritura: un hormiguero de puntos (no sólo tres, sino cuatro, ocho, diez...) a lo largo de la página; la mayúscula después de punto y seguido o punto y aparte se emplea con mesura, en su lugar, las minúsculas prevalecen; las rayas de diálogo (no en todos los casos) llevan a su lado un anómalo punto (—.) o, a la inversa, un punto acompañado por una raya (.—); y, paradójicamente, se omite el punto final en algunos cuentos. Las herramientas escriturales son usadas a placer y sin restricciones.

⁴⁹ A. Dorfman, *op. cit.*, p. 41.

Frente a tal quebrantamiento de los esquemas ortográficos, considero necesario conceder unas líneas a estos rasgos estilísticos del autor de *Prostíbulos*, en tanto que no sólo son parte indiscutible de su universo narrativo y marca distintiva de toda su prosa, sino también porque influyen en la generación de la violencia narrativa. Maia Fernández Miret nos proporciona datos ilustrativos sobre la función de estos pequeños signos en la literatura de su padre:

En realidad no son puntos suspensivos; no buscan crear suspenso o expectativa, sino espacios físicos y de tiempo. Miret era, antes que guionista o cuentista, dibujante y arquitecto, y, primero como dibujante, y luego como guionista, buscaba plasmar esos espacios y tiempos en su escritura. Cuando un personaje camina por un largo pasillo, por ejemplo, mi padre sabía que había que dejar diez o doce puntos, espacio y tiempo para que llegara allí; creo que esto es lo que hace sus cuentos tan vívidos y en ocasiones opresivos: que es difícil leerlos rápido, porque tenemos que transitar también nosotros por estas pausas que se necesitan para que los personajes desarrollen la acción. Lamentablemente algunos editores consideran esto un capricho, y homogenizan, cruelmente, todos los puntos por sólo tres: no es espacio ni tiempo suficiente para que sucedan las cosas.⁵⁰

Vale la pena destacar varios aspectos de la anterior declaración:

⁵⁰ Maia Fernández Miret, “Mosaico de Miret como papá”, en *La Jornada Semanal*, núm. 463, 18 de enero de 2004. Consultado en: <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/18/sem-cara.html> [17/05/16].

1) El curso de Miret por la arquitectura, en efecto, deja huellas en el plano del texto, como si hubiera trasladado las propiedades de aquella disciplina al espacio libresco. Al mirar el interior de la caja tipográfica de algunas de sus páginas, semeja la estructura de un edificio en proceso de construcción, con pisos hechos de palabras y espacios de puntos suspensivos; el conjunto, de pronto, da la apariencia de que por aquí hay una escalera trunca y por allá un entrepiso inacabado. Por si fuera poco, Miret escribía sobre un restirador,⁵¹ se podría decir que dibujaba su escritura, singular maridaje entre el arte de la pluma y de las escuadras.

2) El interior del edificio (entiéndase texto) trazado por Miret es otro escenario poco usual; cuando el lector —antes transeúnte— traspasa la entrada de esa construcción mal definida, se convierte en el actor de un guión cinematográfico, o bien en espectador de un filme; las hileras de puntos indican las pausas, las acciones, los tiempos que debe cumplir ese lector/actor/espectador, así como los cambios de atmósferas que lo rodearán a lo largo de su recorrido dentro del edificio/cuento/filme. En palabras de Helguera: “Filmación verbal [...] de la realidad; dibujo móvil y preciso de personas

⁵¹ *Vid.* Luis Ignacio Helguera, “Dos raros”, en *Paréntesis*, año 1, núm. 8, marzo de 2001, p. 48.

y situaciones; recreación de ambientes, del lenguaje coloquial y de la corriente cotidiana de pensamientos y ocurrencias”.⁵² Las fronteras entre la pantalla y la hoja se difuminan.

3) Comparto la idea de que los puntos, como se ha visto, no son de ninguna manera gratuitos, sin embargo, difiero en cuanto a que no buscan crear suspenso y expectativa, aun cuando el autor quizá no tuvo esa intención, a mi juicio, el efecto se logra por completo, de ahí que su prosa resulte tan abrumadora como fascinante, pues quien lee se mantiene a la espera, ¿de qué?, imposible saberlo.

4) La participación tenaz del lector es, sin duda, un requerimiento para acceder a las historias miretianas; en ese sentido, las líneas punteadas permiten que el lector traspase las fronteras espaciales y temporales, que experimente las dilaciones, los saltos de pensamientos y de acciones, las repeticiones mecánicas, la mudanza de tesituras. Sobre las funciones y propósitos de estos indómitos puntos, Javier Perucho destaca lo siguiente:

Miret amplió el rango de esas significaciones en tres aspectos globales. Uno señala temporalidades; el segundo, espacialidades; el último, sujetos. El discurrir del tiempo. El tránsito por el espacio. El relevo de voz. En síntesis, los puntos suspensivos marcaron silencios, pau-

⁵² Luis Ignacio Helguera, “Pedro F. Miret: entre la perfecta naturalidad y el absurdo”, en *El Semanario*, 19 de noviembre de 1988, p. 5.

sas, traslados, omisiones, titubeos, tránsitos entre los diálogos, asombros, transiciones espacio-temporales. Las tres características marcan el movimiento, la acción y el verbo del sujeto, las cuales fueron el sustento de la narrativa de Miret.⁵³

Y si bien el ritmo marcado por dichos elementos lentifica la lectura e impide el paso rápido de las hojas, también contribuye a generar expresiones y emociones que enriquecen la experiencia literaria del lector, tales como: agobio, humor, exasperación, culpa, disgusto, confusión, risa, angustia, consternación, entre otras.

5) Por todo lo anterior, queda claro que la puntuación es un elemento consustancial de la narrativa miretiana, por consiguiente, su omisión deliberada constituye una agresión por parte de aquellos editores que, bajo criterios arbitrarios y ortodoxos, cercenan los textos, violentando no sólo al autor y su obra, sino al receptor de la misma, pues —como afirma Maia Fernández— tres puntos no son suficientes para saltar de una azotea a otra o para pensar en cómo salir del penoso aprieto al no encontrar papel en el baño; en definitiva, los personajes necesitan más, y el lector también.

⁵³Javier Perucho, “El ciudadano Miret”, en *La Jornada Semanal*, núm. 463, 18 de enero de 2004. Consultado en: <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/18/sem-cara.html> [17/05/16].

José de la Colina conjetura que esta puntuación *sui generis* quizás es uno de los motivos que alejó a Miret de sus lectores;⁵⁴ no obstante, el autor de *Zapatería del terror* se mostraba más optimista al respecto, pues parece que no le importaba la cantidad de lectores, sino la calidad de éstos. En una entrevista concedida al periódico *Excélsior*, reconoce que su literatura pide “una participación del lector” y descarta “al que asume una actitud pasiva al leer”, y añade: “creo con humildad que *tengo muy buenos lectores*”.⁵⁵ Hoy en día, el número de adeptos a su obra sigue siendo reducido, pero puedo afirmar, sin temor a equivocarme, que poseen las cualidades deseadas por el autor: participativos y decididos a volcarse en su literatura.

Ahora bien, en lo concerniente a la forma de narrar las historias, éstas suelen enunciarse en presente de indicativo por un narrador homodiegético y anónimo, quien puede aparecer solo o en compañía de un segundo personaje o hasta de un tercero, cuyos nombres se limitan, entre otros, a ZZ, señor T, agente W o Tom, este último con intervenciones recurrentes en diferentes cuentos. La identidad ambi-

⁵⁴ Vid. José de la Colina, *Libertades imaginarias (de la literatura como juego)*, p. 207.

⁵⁵ Angelina Camargo B., “Pedro F. Miret y la influencia de Buñuel y Dalí. ‘La literatura es como la salida de un avión: al escribir un párrafo, el libro ha despegado’”, en *Excélsior*. Sección Cultural, 30 de diciembre de 1981, p. 2; las cursivas son mías.

gua no sólo despersonaliza a los personajes, sino que también contribuye a borrar la frontera entre el texto y el lector, quien asume un papel activo y principal en las experiencias narradas, a tal grado que, muchas veces, se convierte él mismo en el personaje. De la Colina expone, con perspicacia, este singular fenómeno:

todos los personajes de Miret son Miret y son tú y yo y son nadie. La efe misteriosa que Pedro ponía antes de su cabal apellido, quizá signifique fantasma. Ese fantasma es yo, tú, él, ninguno, nuestro semejante desemejante, nuestro habitual y desconocido hermano, a final de cuentas el sincero e hipócrita lector, o como quien dice *Todoelmundo*.⁵⁶

Como se advierte, el lector se mantiene en un constante estado de vacilación desde el instante que observa las hileras de puntos interminables, pues no logra descifrar si se trata de un error de imprenta, de un raro estilo literario o de un malicioso juego, y ante esa incertidumbre no le queda más remedio que sonreír o sentir un dejo de molestia, pero, en cualquiera de los dos casos, será con una dosis de frustración (primera aparición del absurdo, el humor y la violencia). Una vez introducido en algún relato miretiano, el pasmo del lector crece cuando la realidad comienza a revestirse de atmósferas amenazantes o extrañas que alternan entre lo

⁵⁶J. de la Colina, *op. cit.*, p. 207; las cursivas son del autor.

desconcertante, lo brutal, lo cómico o lo absurdo, de manera que le resulta difícil saber dónde está parado. A lo anterior puede sumarse la valoración de Esperanza López, quien puntualiza que los textos del autor hispanomexicano “se horadan con detenciones [...] con silencios en efecto, con momentos inexplicables y con actos suicidas o gestos no descritos [...] los vacíos frecuentes indican la fractura del discurso, su imposibilidad para continuarse y perpetuarse como tal”.⁵⁷ Por lo tanto, en su conjunto, las anteriores características de la obra de este “gran arquitecto de situaciones, ambientes, mundos cotidianos y fantásticos”,⁵⁸ como lo llama Luis Ignacio Helguera, traslucen una constante violentización narrativa, dentro de la cual algunas manifestaciones de la risa juegan un papel determinante.

Sobre el uso y confluencia tanto del humor como de la ironía en la violencia narrativa, Raquel Mosqueda señala que, precisamente, la mayor fuerza crítica de esta última se encuentra:

En el proceso narrativo mismo, en el nuevo modo de utilizar, de exacerbar mecanismos literarios de suyo sub-

⁵⁷ Esperanza López Parada, “El cuento mexicano entre el libro vacío y el informe negro”, en *El Cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, núm. 4, otoño de 2001, p. 36. Consultado en: http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=245 [15/07/16].

⁵⁸ Luis Ignacio Helguera, “Pedro F. Miret: entre la perfecta naturalidad y el absurdo”, *loc. cit.*, p. 5.

versivos, y cuyo empleo evidencia ya una rotunda intención de transgresión y ruptura: el humor, la parodia [...] la ironía son llevados a sus límites, en un claro afán por revitalizar el género, por burlar los discursos hegemónicos, por mover conciencias adormecidas.⁵⁹

En la obra miretiana, la risa proviene, muchas veces, del absurdo —elemento transgresor, crítico, provocador, crepuscular—, ante el cual el lector debe resistir los golpes infligidos a su percepción habitual de la realidad, a su manera de racionalizarla, actitud que raya en masoquismo, condición *sine qua non* para su eficaz funcionamiento. En el absurdo, “la risa debe volverse siempre contra uno mismo y no debe cederse a la complacencia o el sentimentalismo, por lo que se requiere de cierta dosis de crueldad y sarcasmo”.⁶⁰ De modo que este tipo de humor no sólo no ofrece un escape, sino que desarticula, trastorna, pues:

cuando lo cómico percibe lo absurdo de la existencia humana, se vuelve más terrible que lo trágico. La tragedia reconoce leyes que rigen el universo, y en esa medida puede ser reconfortante; mientras que lo cómico [...] no ofrece salida: cuando nos enfrentamos a la inutilidad de los esfuerzos humanos, la tragedia del hombre se vuelve ridícula.⁶¹

⁵⁹ R. Mosqueda, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁰ C. Gidi, *op. cit.*, p. 89. Aunque la investigadora se refiere, en específico, a la risa tal y como la concibe Eugène Ionesco en su propia obra, la noción se adecua muy bien al planteamiento que se esboza en este trabajo.

⁶¹ *Idem.*

En consecuencia, la posible catarsis se trunca al aparecer la conciencia: “la razón lúcida que comprueba sus límites”,⁶² o dicho de otra forma, el absurdo en toda su expresión. Sin embargo, Claudia Gidi sostiene: “la risa que surge de la percepción del absurdo de la existencia puede resultar liberadora, en la medida en que despierta el espíritu y moviliza la conciencia. Sitúa la tragedia a una distancia que nos permite una mirada nueva, que nos aleja de la indolencia”.⁶³ Coincido en que el absurdo desencadena a la mente al revelarle un mundo sin disfraces, pero difiero en el hecho de que la risa originada del absurdo sea liberadora, puesto que revela nuestro grado de miopía, nos confronta con nosotros mismos y cuestiona la postura pasiva que asumimos frente a la realidad; en suma, la considero más una risa que conmociona y abate, y si bien no libera, sí despierta y renueva al lector.

María del Carmen Bobes explica que el humor generado a partir del absurdo posee “un matiz más racional, pues, si antes el ingenio y la sorpresa eran sus rasgos fundamentales, ahora consiste en la ruptura de expectativas, es decir, en la quiebra de los esquemas lógicos que se esperan y afecta por tanto a la razón o, mejor, a la suspensión de lo razonable-

⁶² A. Camus, *El mito de Sísifo*, p. 66.

⁶³ C. Gidi, *op. cit.*, p. 93.

mente esperado”, es un “humor basado en la incongruencia [...] amargo, elaborado, muy literario y poco directo”,⁶⁴ aspectos que acusan proximidad con la ironía, la cual establece cierta incongruencia al contener dos discursos contradictorios, uno oculto y otro expuesto. De acuerdo con Lauro Zavala:

la ironía es el producto de la presencia simultánea de perspectivas diferentes. Esta coexistencia se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita, que *aparenta* describir una situación, y una perspectiva implícita, que *muestra* el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada.⁶⁵

De tal suerte, la ironía, al igual que el humor surgido del absurdo, resulta poco directa e implica una construcción elaborada que la literatura se ha encargado de pulir y perfeccionar; asimismo, la crítica, la denuncia y la transgresión forman parte de su esencia, por tanto, es perspicaz, amarga e incómoda. Así pues, la ironía constituye un ingrediente infaltable en los mecanismos narrativos del humor y la violencia presentes en el absurdo.

Sobre el aporte del arte en la concientización de la violencia, en la que, como se ha expuesto, el hu-

⁶⁴ María del Carmen Bobes Naves, “Falta de humor en la gran narrativa hispanoamericana”, en Ulpiano Lada y Álvaro Arias-Cachero (eds.), *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos*, p. 27.

⁶⁵ Lauro Zavala, *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, p. 39; las cursivas son del autor.

mor tiene un papel fundamental, Gustavo Lespada considera que, a fin de entenderla y asumirla, se apuesta:

al costado sensible de lo humano, a esa máxima impresión que conmociona nuestras fibras más íntimas [...] para asegurar esa conmoción visceral capaz de dar cuenta de las atrocidades y desgarros infligidos a la red social, la literatura no puede permanecer incólume, apegada a las convenciones, sino que [...] debe comprometer la propia integridad de sus obras moviéndose siempre hacia lo imprevisible, buscando ‘inventar lo que no está para que sea’ [...] Porque pareciera que sólo a través del arte es posible derrotar a la violencia.⁶⁶

En ese sentido, el autor de *Insomnes en Tahití* se mueve hacia lo impensable y crea “lo que no está para que sea” a partir de situaciones ordinarias, sin importancia ni causa aparente; en el curso de sus historias, la realidad se torna en algo más, deja de ser sólo cotidiana para volverse también increíble, pero no se aparta de ninguna de las dos, sino que permanece “con un pie en ambos mundos”.⁶⁷ Luis Buñuel —con su peculiar capacidad para ver lo extraordinario— descubrió esa cualidad en Miret y adelantó que éste logra transmutar nuestra realidad: “Sus seres, sus objetos, las situaciones de algunos de sus relatos participan de una doble naturaleza. Son

⁶⁶ Gustavo Lespada, “Violencia y literatura/violencia en la literatura”, en Teresa Basile (coord.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*, pp. 54-55.

⁶⁷ G. K. Chesterton, *Correr tras el propio sombrero (y otros ensayos)*, p. 359.

eso y al mismo tiempo otra cosa. Hay por tanto una especie de transfiguración de la realidad”.⁶⁸

Para concluir con este capítulo, cabe señalar que la risa y la violencia mantienen una estrecha relación: la primera ha denunciado los medios y fines de la segunda, y ésta, a su vez, ha encontrado cabida para manifestarse en aquélla. Asimismo, ambas no sólo contienen un carácter absurdo, sino que cohabitan en él: la violencia es como una caverna profunda y oscura, en donde todo resulta engañoso, inaprensible, demencial; la risa es como el ave fénix aludida por Pío Baroja en el epígrafe, a veces gris y otras llena de colores, posee facetas disímiles como la tragedia y el humor, cándida o perspicaz expone los excesos humanos. La ruptura de lo racional y la confrontación de realidades que conlleva el absurdo son acciones violentas que suelen movernos a la risa, la cual funciona, con frecuencia, como un atenuante para soportar el impacto provocado; sin embargo, el humor originado por el absurdo también llega a ser violento, porque, como ya se mencionó, revela la crudeza de la realidad erigida en la irracionalidad y la falta de conciencia de nuestros actos. En resumen, el absurdo, el humor y la violencia,

⁶⁸ Luis Buñuel, “Palabras liminares”, en Pedro F. Miret, *Esta noche... vienen rojos y azules*, p. 15; las cursivas son del autor.

cada uno en confabulación con los otros, son transgresores de normas, convenciones y verdades impuestas.

III. EL NOCTÁMBULO, EL DIBUJO DEL LEÓN, LA BARONESA: TRES CUENTOS DE PEDRO F. MIRET

La escritura miretiana, rara, indiscutiblemente fuera del canon, inclasificable, excéntrica, encontró en la narrativa corta su espacio expresivo por excelencia, así lo constatan sus cuatro libros de cuentos y sus diversos textos dispersos en publicaciones periódicas frente a dos novelas prácticamente desconocidas y otra de edición póstuma. Sobre esta evidente primacía del cuento con respecto a otros géneros, Arturo Souto sostiene:

La elevada proporción del cuento moderno, tanto en número como en calidad, parece estrechamente ligada a la creciente importancia de las publicaciones periódicas. Y en este hecho general quedan inmersos los cuentos de la generación hispanomexicana. Aunque no faltan novelistas en la misma [...] creemos que predomina la brevedad, la tendencia a la síntesis. A diferencia de los trasterrados, la nueva generación de los años 50 parece tener una señalada preferencia por la poesía y el cuento, no sólo por el número y variedad de las revistas literarias, sino también por la mayor facilidad que para su publicación privilegia al cuento.¹

¹ Arturo Souto Alabarce, "Narradores trasterrados e hispanomexicanos", en Alfredo Pavón (ed.), *Si cuento lejos de ti (La ficción en México)*, p. 6.

Miret no fue ajeno a tal propensión de su época y generación, pero quizá su inclinación por la brevedad también se debió a su afición por el cine, a esa inmediatez de la imagen móvil que lo distingue.² Además, su obra bien podría describirse con las palabras referidas por Julio Cortázar a propósito del cuento: “ese género de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje”.³ En efecto, los relatos miretianos se escabullen, son historias que, en general, no se resuelven ni tienen causa aparente, y en su ensimismamiento, esperan a un lector con la suficiente paciencia y disposición para introducirse en un extraño universo, en donde la mirada se detiene en los resquicios olvidados de la cotidianidad. José de la Colina apunta que, en la obra de su compatriota, existe “la constancia de una visión anticonvencional, abierta a todo, buscando la aguja

² A propósito de la afinidad entre el cuento y el cine, H. E. Bates escribe: “En los últimos treinta años [el cuento] ha demostrado ser, igual que otras formas literarias, más pictórico que dramático, estar más cerca de la pintura y del cine que del teatro. A. E. Coppard ha acariciado largamente la teoría de que el cuento y el cine son expresiones del mismo arte, el arte de narrar una historia a través de gestos sugeridos sutilmente, rápidos cambios de puntos de vista y momentos de sugestión, un arte en el cual la elaboración y sobre todo la explicación son superfluos y tediosos” [H. E. Bates, “El cuento moderno”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento 1. Teoría de los cuentistas*, pp. 139-140].

³ Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento 1. Teoría de los cuentistas*, p. 306.

en el pajar, una aguja imantada que indica todos los nortes o una aguja por cuyo ojo se trata de pasar, como Alicia a través del espejo”.⁴

Una de las virtudes de la literatura es, justamente, mostrarnos la realidad a través de invenciones que nos llevan a cuestionar nuestra existencia, nuestra actuación en el mundo, los comportamientos que elegimos y adoptamos. Gustavo Lespada señala que “la obra de ficción no es lo opuesto de la verdad sino *un trabajo con el lenguaje y el sentido*”,⁵ si aceptamos dicho argumento, entonces se puede afirmar que Miret hizo una labor completa, pues echó mano de los recursos de la literatura, la arquitectura y el cine para darle una nueva dimensión a la escritura y, con ello, a nuestra manera de captar la realidad. Al respecto, manifiesta Díaz Perucho:

Miret sobrevive por sus posibilidades y potencialidades literarias, por una parte; por la otra, la recreación de la experiencia humana realizada por un hombre que transitó entre dos culturas, en esa riqueza de migrante mezcló saberes, experiencias y disciplinas para consolidar una visión interior y comunicar una realidad que le fue hostil, en vida y después de muerto.⁶

⁴ José de la Colina, “Miret mira”, en *Plural. Crítica, Arte y Literatura*. Revista mensual de *Excelsior*, núm. 31, abril de 1974, p. 75.

⁵ Gustavo Lespada, “Violencia y literatura/violencia en la literatura”, en Teresa Basile (coord.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*, p. 36; las cursivas son del autor.

⁶ Javier Díaz Perucho, “Pedro F. Miret, un raro del medio siglo”. Tesis de doctorado en Letras, f. 129.

Pedro F. Miret ofrece otro modo de vivir la ficción y de decodificar la realidad, experimenta con la escritura y comparte con sus lectores su muy particular forma de entender el universo, aspectos que configuran una literatura excepcional. Dice José de la Colina:

Leer, entrar en un cuento de Miret es entregarse a una experiencia nueva y que sólo lateralmente es literaria o estética [...] sólo queda el testimonio directo, el reportaje de una aventura en el más fantástico, no diré maravilloso, de los espacios: lo cotidiano. Sí, lo cotidiano registrado en bruto, sin las claves que le imponemos, racionalizándolo, y que nos permiten vivirlo normalmente, “como todos los días”.⁷

Quizá esa es una de las características más constantes en la cuentística miretiana: “lo cotidiano registrado en bruto”, aspecto que, cabe mencionarlo, también se presenta de manera recurrente en la literatura del absurdo, pues es ahí, en la cotidianidad, donde la monotonía agobiante, los intereses banales, las desgastadas convenciones y estructuras sociales que configuran el mundo evidencian su extrema vacuidad.

Por un lado, los lugares en donde sitúa sus historias el autor de *Rompecabezas antiguo* son tan comunes que resulta muy fácil imaginarlos: azoteas,

⁷ J. de la Colina, “Mi abecedario de Miret”, en *El Semanario Cultural*. Suplemento dominical de *Novedades*, núm. 351, 8 de enero de 1989, p. 3.

salas de cine, establecimientos comerciales, fábricas, departamentos, edificios burocráticos, calles, carreteras; aunque también aparecen, de cuando en cuando, escenarios más reservados y hedonistas, como el prostíbulo o la residencia de cierta baronesa. De acuerdo con Díaz Perucho: “la descripción espacial, tal vez por su inclinación por la arquitectura, ganó en cometidos al centrarse en los espacios domésticos, los conjuntos habitacionales, los recintos del ocio, las naves industriales”.⁸ Por otro lado, los objetos contenidos en dichos sitios son los que toman protagonismo en el primer plano de Miret: sábanas blancas y calcetines negros; anuncios luminosos; tuberías que semejan laberintos; teléfonos cuya función es buscar un auxilio que nunca se recibe; el dibujo de un león; o productos tan necesarios como los rollos de papel en el baño.

Los personajes, por su parte, constituyen meros vehículos para descubrir lo extraordinario de las cosas y los ambientes contenidos en la vida diaria; asimismo, la identidad poco definida del protagonista, así como la narración en tiempo presente y primera persona del singular permiten que el lector se compenetre con el personaje. De esa forma, quien lee algún cuento de Pedro F. Miret logra internarse en situaciones absurdas envueltas

⁸ J. Díaz Perucho, “Pedro F. Miret, un *raro* del medio siglo”, f. 332.

de extrañeza, humor y angustia que, inevitablemente, terminarán violentando al o los personajes y, por consiguiente, al lector. En este mismo orden de ideas, Federico Patán asienta lo siguiente:

Los cuentos de Miret cumplen ampliamente con lo solicitado por Julio Cortázar: que “un vulgar episodio doméstico... se convierta en resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico”. Tal vez por eso los personajes de Miret tienden al anonimato, como ansiosos de representarnos a todos. Tal vez por eso los cuentos aparecen en primera persona, como dispuestos a entregarnos de primera mano la experiencia que el ser hombre significa.⁹

Los textos elegidos para el presente trabajo: “Incursión”, “Última función” y “Tormenta sobre Europa” son una muestra del desgaste ante la agobiante rutina, la pérdida de identidad, el abuso de poder y la sumisión, la confabulación de una devastadora guerra, el individualismo, la indiferencia; en fin, las miserias humanas trazadas en una escritura *sui generis*. Las historias se enmarcan en escenarios donde un absurdo muy miretiano enfrentará al lector —como ya se mencionó— a las irracionalidades humanas, derrumbando los decorados de una realidad pasmada en su rigidez. Los espacios, atmósferas

⁹ F. Patán, “Miret cuentista”, en *La Jornada Semanal*, núm. 463, 18 de enero de 2004. Consultado en: <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/18/sem-cara.html> [17/05/16].

y situaciones de estos cuentos revelarán el carácter perturbador de nuestra cotidianidad, fuente de la cual brotan a borbotones el absurdo, el desasosiego, el miedo, la risa, la violencia.

Al respecto, Federico Patán indica que esa capacidad de Miret de enrarecer nuestro entorno ordinario y conmocionar al lector es:

donde se capta mejor su maestría de narrador, porque fácil es provocar el sobresalto por los medios convencionales de una aparición sorpresiva [...] Difícil es conseguirlo mediante el expediente de la sugerencia. ¿Ante qué reaccionar si al parecer nada hay ante lo cual reaccionar?¹⁰

En efecto, las anécdotas de los relatos miretianos son, en sí mismas, muy sencillas, su verdadero carácter desconcertante radica no en lo que se narra, sino en cómo se narra, como afirma José de la Colina: “los cuentos de Miret no se pueden contar, diríase que ni Miret puede hacerlo”,¹¹ en otras palabras, es necesario introducirse en ellos paso a paso. Por lo tanto, cabe advertir que, en el siguiente capítulo, dado que se trata de un proceso de análisis, se presentará una minuciosa descripción de los cuentos, pues sólo así será posible observar cómo el absurdo, el humor y la violencia se van conjuntando y cobran sentido hasta el final.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ J. de la Colina, “Miret mira”, *loc. cit.*, p. 75.

3.1. El noctámbulo: “Incurción”

*Nos hemos convertido en esfinges,
aunque falsas, hasta llegar al punto
de no saber ya lo que somos. Porque,
en verdad, somos esfinges falsas y no sa-
bemos lo que somos en realidad. El único
modo de estar de acuerdo con la vida es
estar en desacuerdo con nosotros mismos.
El absurdo es divino.*

FERNANDO PESSOA

El volumen *Esta noche... vienen rojos y azules* (1964) consta de once cuentos, diez carecen de título, excepto el último, “Incurción”, el cual —cabe aclarar— fue incluido hasta la segunda edición, ya que en la primera ocupaba su lugar la obra teatral “Eclipse con explosión”. Llama la atención que, además de la falta de títulos, tampoco haya un índice; esto, seguramente, no es un descuido, sino una clara confrontación con las normas de lectura tradicionales, ausencias que proporcionan al libro la apariencia de un solo cuerpo textual y que forman parte de “esa homogeneidad honda presente siempre y que constituye la característica más peculiar y admirable de toda la escritura miretiana”.¹² Dicha intención de romper con las pautas de lec-

¹² Gerardo Deniz, “Presentación”, en Pedro F. Miret, *Esta noche... vienen rojos y azules*, p. 10. Deniz también proporciona datos puntuales sobre las diferentes ediciones de este libro de Miret, *vid.* pp. 9-10.

tura, también se manifiesta cuando el autor coloca, ya desde el título de su obra inaugural, uno de sus sellos: los puntos suspensivos; pero aquí aún no se esparcirán en los textos como hormigueros, sino que hay cierta moderación al poner sólo tres, sin embargo, su empleo sí será persistente en cada cuento.¹³ El autor explotará la gama de posibilidades de estos signos ortográficos en sus libros posteriores.

En lo que concierne a “Incurción”, ha sido reconocido por la crítica como uno de los cuentos más representativos de la estética miretiana, pues en él se encuentran los elementos centrales de su obra prosística: los colores, los sucesos, los lugares, las cosas, el personaje, las sensaciones, las repeticiones, la atmósfera, las situaciones. Gerardo Deniz lo considera “uno de los mejores cuentos de Miret”.¹⁴ Para Díaz Perucho “es el relato insignia de la cuentística miretiana”.¹⁵ José de la Colina, por su parte, comenta: “La imagen más característica del personaje siempre uno y siempre distinto de Miret yo diría que es la de ese hombre del relato ‘Incurción’”.¹⁶ Y

¹³ Al respecto, Díaz Perucho comenta: “El uso de los tres puntos, tan característico de su escritura, en todos los relatos que integran el volumen fue administrado con dosis reguladas. Los excesos en su administración llegarán hasta *Prostibulos* o *Insomnes en Tahiti*” [Javier Díaz Perucho, “Pedro F. Miret, un raro del medio siglo”, f. 133].

¹⁴ Gerardo Deniz, *op. cit.*, p. 10.

¹⁵ J. Díaz Perucho, *op. cit.*, f. 151.

¹⁶ J. de la Colina, *Libertades imaginarias (De la literatura como juego)*, p. 209.

el propio autor expresa lo siguiente en relación con algunos rasgos de su escritura en general y del texto que aquí nos incumbe en particular:

Mi literatura es descriptiva, muestra algo pero sin tratar de explicarlo [...] Creo que cuanto más se describe algo, más lejos está el lector de poderlo visualizar. Mis personajes tienen el mismo valor que el ámbito en que se mueven. En mi cuento 'Incursión', las terrazas, la ropa mojada, el anuncio luminoso son tan importantes como el personaje y algunas veces más que él. Siempre me he sentido atraído por las *cosas*, creo que son más fáciles de aprehender que las personas, que son un misterio finalmente.¹⁷

La apreciación de Pedro F. Miret sobre su obra resulta muy reveladora no sólo porque reafirma aspectos consistentes en su narrativa, sino también porque concuerda con la visión de Albert Camus, quien declara:

para el hombre absurdo no se trata de explicar y resolver, sino de sentir y describir. Describir, tal es la suprema ambición de un pensamiento absurdo [...] La explicación es vana, pero la sensación perdura y, con ella, los incesantes llamamientos de un universo inagotable en cantidad.¹⁸

¹⁷ Pedro F. Miret *apud* J. Díaz Perucho, *op. cit.*, f. 151. Entrevista realizada al autor por Rodolfo R. Zea, "El relajo, aporte de México al arte contemporáneo, según Pedro E. [sic] Miret", en *Excelsior*. Sección Arte. Ciencia. Cultura, 28 de julio de 1972, p. 6D.

¹⁸ A. Camus, *El mito de Sísifo*, p. 125.

En efecto, Miret muestra una gran maestría al dibujar los objetos, los lugares y las cosas, sin embargo, los seres se le escapan y extravían, a tal grado que los personajes apenas son bosquejos sin identidad, como el protagonista de “Incursión”. En este cuento, no hay nada qué explicar ni qué resolver, pero sí hay descripciones, sensaciones y algo sumamente enigmático que no dejará indemne al lector. Se podría decir que Miret “incurSIONA” en una narrativa del absurdo, donde el ser humano es enfrentado a un mundo familiar que, poco a poco, se va tornando adverso y ajeno, pero, sobre todo, asombroso.

El título ya da un indicio del contenido del relato. Los distintos significados de la palabra *incursión* se ajustan a la historia narrada, en el DRAE se lee: 1. Acción de incurrir [cometer una falta]; 2. Acción de adentrarse brevemente en un asunto; 3. Internada [en fútbol especialmente, avance rápido de un jugador con el balón hacia el área contraria]; 4. Penetración de corta duración en territorio enemigo, llevada a cabo por fuerzas armadas con intención hostil.¹⁹ Los sucesos del cuento pueden englobarse en estas cuatro acepciones, pues el personaje, en efecto, *incurre* en la falta de deambular desnudo por las azoteas; *se adentra* en la aventura de llegar hasta donde se encuentra un anuncio lu-

¹⁹ DRAE [en línea], 23ª ed., 2014.

minoso; *avanza rápidamente* hacia su meta pese a los obstáculos que se le contraponen; y *penetra* en un territorio donde las cosas y él mismo se vuelven hostiles, como si se tratara de un verdadero campo de batalla.

Deniz indica que “con Miret, todos los extremos —paraísos, por ejemplo— están esperándonos siempre”,²⁰ y agrega que con “Incursión” se llega al “caso máximo”; y tiene razón, pues en este cuento es posible observar la realidad cotidiana registrada en bruto transmutada en un mundo absurdo. Por consiguiente, la narración no puede comenzar sino con una escena común, con un hombre cualquiera que toma un baño en su departamento: “...Son algo así como las diez de la noche... me ducho... hace mucho tiempo que no lo había hecho de noche, siempre lo hago en la mañana”.²¹ Queda establecida así la ruptura con la rutina ya desde esa frase inicial: el protagonista realiza una actividad habitual a una hora inusual; además, menciona que tiene la impresión de hacerlo para nada, pues sólo irá a dormir. Luego, abre un poco la ventana para dejar salir el vapor y mirar el cielo; ver hacia

²⁰ G. Deniz, *op. cit.*, p. 13.

²¹ Pedro F. Miret, *Esta noche... vienen rojos y azules*. Presentación de Gerardo Deniz. Palabras liminares de Luis Buñuel. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, p. 137. En adelante, se anotará la página citada correspondiente a esta edición en el cuerpo del texto.

el exterior representará un motivo para emprender una aventura en la cima de los edificios, y la ventana del baño abierta será, aparentemente, una señal que le indique dónde se ubica su casa en la uniformidad agobiante de los departamentos.

El personaje continúa refiriendo sus acciones: “salgo de la bañera, tomo la toalla y me seco... abro la puerta del baño y echo a caminar por el pasillo...” (p. 137). En seguida, se descubren varios elementos que, en mi opinión, constituyen una clave al final del cuento:

entro al comedor en penumbra... *nunca había estado desnudo en el comedor...* enciendo la luz... *¡un extraño invitado ha llegado!*... me miro al espejo: estoy sonriendo, no me había dado cuenta... y entre los barrotes de una silla me veo el ombligo... apago la luz y entro a la cocina, pruebo si las llaves del gas están cerradas... lo están... voy a la puerta que da al patio y me paro frente a ella con las manos apoyadas en las nalgas... (p. 137; las cursivas son mías).

Primero, cabe destacar que, como en un buen número de los textos miretianos, la historia se desarrolla durante la noche, momento propicio para que las cosas no sean lo que aparentan y los hechos se encubran en la impunidad de la oscuridad. Así, la penumbra del comedor brinda un manto de protección a la desnudez del hombre. Segundo, éste advierte que nunca había estado en esa parte de la

casa en tales condiciones físicas, lo cual representa otro aspecto fuera de lo cotidiano. Tercero, al encender la luz, descubre a “un extraño invitado” reflejado en el espejo; esto puede parecer tan sólo una reacción espontánea del personaje ante su propia desnudez o una ocurrencia con toques de humor en la serie de acciones expuestas, sin embargo, adquirirá un significado más profundo. Después, el singular personaje entra a la cocina, donde se cerciora de que la llaves de la estufa estén cerradas (manía de muchos). En este relato, hay cierta picardía miretiana que gusta de dejar pistas desperdigadas como las anteriores, las cuales retomaré en su debido momento.

El relato sigue su curso: “empiezo a subir la escalera metálica de caracol... los dedos de los pies se me meten por la ranura de los escalones: no sé caminar descalzo... me agarro con ambas manos de la barandilla y sigo subiendo...” (p. 137). Tras caminar por una sección de la casa, pararse frente a la puerta y subir la escalera metálica, el hombre ya ha recorrido también parte de su cuerpo: ve su sonrisa y su ombligo reflejados en el espejo, coloca sus manos sobre sus nalgas y advierte cómo se atorán los dedos de sus pies en las rendijas de los escalones. El personaje nos ha hecho sentir su desnudez de la cabeza a los pies, de manera tal que iniciaremos, jun-

to con él, una travesía desprovista de nuestros disfraces habituales. La primera revelación que resulta de ello es la pérdida de la capacidad para caminar descalzo, un acto natural que ha dejado de serlo en un mundo revestido de decorados. El absurdo no sólo se hace presente en este detalle, sino en el hecho mismo de ver a un hombre caminando desnudo fuera de su casa, como si se tratara de algo común.

La escena subsiguiente da paso a la imaginación del protagonista dadas las circunstancias en las que se encuentra:

si cayera un rayo en la escalera quedaría electrocutado instantáneamente... y mañana en la mañana la primera persona que bajara o subiera encontraría un cuerpo desnudo aferrado a la barandilla en posición grotesca... ¿qué pensarían?... ‘un amante que acudía a una cita amorosa encuentra la muerte en extraña...’ sigo subiendo... y llego a la terraza... (p. 137).

Como el propio narrador lo expresa, la imagen de un hombre muerto, desnudo y quemado es, sin duda, grotesca, lo cual presupone ya un grado de humor y tragedia.

Una vez en la azotea, el personaje observa varias cosas en las cercanías de su departamento: un gallinero, una ventana con la luz encendida, en cuyo interior hay una pared con un cuadro, una mesa y un hombre poniéndose un impermeable (*vid.* pp. 137-138). Todo esto es importante tenerlo presente

porque cobrará relevancia al final del relato. Por lo pronto, el trasnochador se dedica a mirar por la ventana de un vecino, lo cual le causa “una extraña excitación”, y no es para menos, pues comete una acción reprobable sin ser descubierto, como asegura Georges Bataille: “No existe prohibición que no pueda ser transgredida. Y, a menudo, la transgresión es algo admitido, o incluso prescrito”.²² Ese placer voyerista crece cuando, en el fondo de un patio, el personaje vislumbra la ventana entreabierta de un baño con la luz prendida, espera largo rato para ver si alguien se mete a la bañera; sin embargo, eso no pasará, pues se da cuenta de que ese baño es el suyo y la ventana oscura de al lado corresponde a la de su comedor. Mientras esto ocurre, la mirada morbosa del lector se convierte en su cómplice, deseosa de penetrar en la intimidad ajena, de *incurrir* en el espacio privado del otro.

Después de tal decepción, el noctámbulo sigue su camino; se encuentra con una escalera recargada en una pared que despierta su sentido común, muy singular y frecuente en la obra miretiana: “¿qué hace esa escalera ahí?... ¿la pusieron para pasar de la otra casa a ésta o para pasar de ésta a la otra?...” (p. 138). En realidad, no repercute en el desarrollo de la historia saber si la escalera se usa para ir hacia una u otra

²² Georges Bataille, “La transgresión”, en *El erotismo*, p. 67.

dirección, pero para Miret sí resulta indispensable, son estas pequeñas curiosidades en su escritura las que le otorgan su carácter distintivo y que, en cierta medida, tiñen de un ambiente de absurdidad y de humor sus narraciones. Dichas intromisiones, además, rompen la continuidad del discurso y causan desconcierto en el lector.

Si antes el hombre no tenía un motivo para deambular en las azoteas, ahora ha encontrado uno, ir hasta donde se encuentra un anuncio luminoso que ha visto desde que tiene uso de razón y que muchas veces quiso contemplar de cerca. La descripción del funcionamiento del anuncio es un claro ejemplo de cómo los puntos suspensivos marcan el ritmo del tiempo: “se enciende una copa roja... después una botella azul... la botella se inclina sobre la copa... la copa se va llenando... ya está llena... sobre la copa aparece espuma... se apaga todo...” (*idem*).

La aventura, con sus necesarias peripecias, comienza a partir de este momento: “¡Ayyyyyy...! pisé algo puntiagudo que hay sobre el piso de la otra terraza...” (*idem*). Una crónica nocturna cubierta de un ambiente enrarecido, en la que las situaciones absurdas no faltarán. El protagonista intenta caminar con cuidado para ir de un techo a otro, porque, sin duda, constata que existen peligros que no puede prever, como objetos tirados o el vacío entre

los edificios, pero también se da cuenta que no llegará nunca hasta el anuncio si camina con tanta precaución; se decide a tomar riesgos:

me lanzo hacia delante corriendo a toda velocidad y brinco... por abajo de mí pasan luces... sigo corriendo... brinco... vuelvo a brincar... por debajo de mí vuelven a pasar luces... brinco... sigo corriendo... *creo que pisé algo blando que se revolvió furioso*... brinco una y otra vez y sigo corriendo... pasan luces a mi lado... brinco una y otra vez... y sigo corriendo... siento que me golpean la cara con trapos mojados... es ropa tendida... [...] son sábanas... (pp. 138-139, las cursivas son mías).

La serie repetitiva de las acciones permite visualizar el singular “atletismo aerodinámico” practicado por este hombre; la situación, si ya era absurda, se intensifica; el hecho de correr y brincar edificios no es, de ningún modo, sensato, lo cual provoca una especie de risa titubeante en el lector, quien se mantiene a la expectativa, pues, dadas las circunstancias, puede suceder cualquier cosa. Y de pronto, lo insólito, el personaje pisa algo blando que se retuerce furioso; sin embargo, no le causa ni curiosidad ni sobresalto, continúa corriendo; al lector, por el contrario, dos cuestiones lo hacen vacilar: la presencia de ese ser extraño y la ausencia de sorpresa por parte del narrador/personaje, dos elementos fundamentales que comparten lo fantástico y lo absurdo, como advierte Torres Rabassa: “La representación

de fenómenos imposibles y carentes de toda causalidad, presentados sin sorpresa ni asombro, es quizás el punto común que hace más visible este acercamiento entre ambos géneros”.²³

Asimismo, la incertidumbre establecida a lo largo de la narración puede hacer suponer que lo fantástico se insertará en el relato; no obstante, ese giro en ningún momento se da de manera contundente. El mundo familiar permanece incólume, pero el lector ha sido trastocado. Tal como apunta Federico Patán, la inquietud experimentada en los cuentos de Miret “surge de lo indefinible de la amenaza que se percibe. Igual nada ocurre. Sin embargo, allí estamos, dispuestos a lo peor [...] uno de los recursos preferidos de Miret: no precisar lo que subterráneamente está ocurriendo”.²⁴ La única certidumbre es la ausencia de explicación, la permanencia del sinsentido.

En seguida, el personaje entra en una zona con numerosas sábanas blancas, mojadas, colgadas en líneas laberínticas:

²³ Gerard Torres Rabassa, “‘Otra manera de mirar’. Género fantástico y literatura del absurdo: hacia una impugnación del orden de lo real”, en *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. III, núm. 1, primavera de 2015, p. 198.

²⁴ Federico Patán, “Miret cuentista”, en *La Jornada Semanal*, núm. 463, 18 de enero de 2004. Consultado en: <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/18/sem-cara.html> [17/05/16].

estoy entre dos hileras de sábanas... echo a caminar, las sábanas están empapadas y al rozarlas siento una desagradable sensación helada... aquí termina la sábana, la aparto y... vuelvo a estar entre otra hilera de sábanas... camino entre ellas rozando la tela con la mano... aquí termina la sábana, la aparto y... ¡¡vuelvo a estar entre otra hilera de sábanas!!... sigo caminando... en algún sitio tiene que terminar... va disminuyendo la intensidad de la lluvia... (p. 139).

Salvo leves indicios, como la posibilidad de morir electrocutado en la escalera o el hombre que se ponía un impermeable antes de salir de su departamento, no se había hecho ninguna alusión directa a la lluvia hasta ahora. De manera que el narrador, además de brincar desnudo por las azoteas, se desplaza entre los peligros resbaladizos de las inclemencias del tiempo. También se manifiesta la sensación experimentada por el personaje, su malestar corporal causado por el frío y la humedad del ambiente. En conjunto, las condiciones físicas, atmosféricas y espaciales son adversas para el noctámbulo, sin embargo, ahí está, sin ningún objetivo claro. La saturación de sábanas y la reproducción de frases similares provocan la extrañeza y el humor en el lector; en cambio, para el personaje, la situación se vuelve incomprensible y agobiante, lo que lo lleva a otro de sus curiosos razonamientos:

¿qué edificio es éste... un cuartel?... ¿es el día de lavar sábanas?... suponiendo que haya diez departamentos y

dos camas en cada uno de ellos, serían... a dos sábanas por cama... cuarenta sábanas... sí, puede ser... pero... ¿hoy duermen todos sin sábanas?... ¿por qué todos las lavan a la vez?... (p. 139).

El narrador no se ha cuestionado su viaje desnudo por las azoteas, empero, sí le intriga la cantidad de sábanas tendidas, actitud que se suma a la cadena de hechos absurdos y desconcierta aún más al lector, quien no puede hacer otra cosa sino reír.²⁵

Dejado atrás el misterio numérico, el protagonista comienza una carrera y una batalla en contra de sábanas malévolas que lo golpean en la cara y calcetines negros que se enredan en su cuello y brazos. Las prendas se vuelven más pesadas y largas, le azotan con fuerza la espalda; la violencia del ataque se intensifica, por lo que resulta difícil pensar que sólo se trata de ropa: “¿no puede ser que las prendas solas sean las que me golpean así!... hay alguien entre ellas que se aprovecha de la oscuridad para flagelarme...” (p. 140). La sugerencia de una posible presencia en el territorio oscuro de los tendedores genera la duda del lector, quien no sabe

²⁵ De acuerdo con Eva Aladro: “la invención en el humor es el elemento improvisado, el golpe o realización comunicativa que ridiculiza una actuación o exagera la misma para poner de manifiesto su naturaleza arbitraria, estrambótica, ilógica”, lo cual se evidencia en este tipo de intervenciones en el flujo del discurso [Eva Aladro, “El humor como medio cognitivo”, en *Cuadernos de Información y Comunicación*, núm. 7, 2002, p. 323].

bien qué esperar: la aparición de un hombre, un ser extraño o un fantasma. Otra vez se aprecia el límite difuso con lo fantástico, sin embargo, la incertidumbre experimentada en los cuentos miretianos surge de las cosas sencillas, pero que, vistas bajo una luz distinta, cobran una nueva dimensión.

Al igual que el narrador, el lector permanece en un estado de alerta ante una probable irrupción de lo sobrenatural:

una y otra vez creo distinguirlo entre la ropa y me lanzo contra él... lo golpeo con todas mis fuerzas... pero siempre es una prenda vacía... ¡ahora sí, veo de reojo una figura blanca que parece tratar de ocultarse, corro hacia ella y le tiro un manotazo... cae al suelo y queda inmóvil... sólo era un camisón (p. 140).

Aunque al final lo que se ofrece son sólo figuraciones de la mente, hay una insistencia en desestabilizar la normalidad: “de repente siento en la cara un golpe tremendo, ¡ése no fue con una prenda!... me detengo colérico y abro los ojos... ¿dónde está el hijo de puta que me golpeó?...” (*idem*). Convencido de que hay un agresor oculto, el protagonista decide descubrirlo y contratacar; sin embargo, la ropa vuelve a quedar inmóvil y la realidad continúa inalterable; mientras aguarda, si bien no logra atrapar al inexistente malintencionado, sí se percata de que ha extraviado el rumbo: el anuncio luminoso está cerca, pero en otra dirección, y su casa se ha perdido

en el amasijo de edificios, lo cual no lo perturba en lo más mínimo.

El narrador se convierte en un forastero que se va alejando poco a poco de su hogar, de su entorno familiar, para explorar un paraje lleno de sorpresas. Retoma su ruta hacia el anuncio; ahora, sin dar manotazos, se desplaza lentamente entre la ropa, y la experiencia violenta del momento anterior cambia a una más apacible: “es como sumergirse en el agua: a patadas y golpes no se puede... pero así, sí...” (p. 141). Un instante después, la sensación placentera de la ropa que acaricia su cuerpo concluye en un raspón de hebilla. De manera reiterada, el entorno le ocasiona algún tipo de entuerto al maltrecho hombre.

Luego de abrirse paso por los tendederos, se asoma en la orilla de la azotea y, ¡hecho increíble!, ve un trapo y una pelota suspendidos en el vacío; en realidad, los objetos están sobre una malla metálica que cubre un patio, se deja caer sobre ella, hunde la red mientras pasa corriendo y cruza hasta la otra casa, donde se encuentra el anuncio. Ya en su destino, el noctámbulo se introduce en la estructura de la enorme y fulgurante publicidad; llama su atención una caja que tiene dibujado un esqueleto con dos huesos cruzados, aun con la advertencia de peligro, la abre: contiene las partes que controlan

el mecanismo del artefacto. Se entretiene moviendo las piezas, las manipula a su antojo y comienza a hacer un desbarajuste:

desesperado agarro la manivela en forma de copa y la manivela en forma de botella y las hago girar en todas direcciones... se enciende todo el anuncio... la botella se inclina sobre la copa... ¡y desaparece la espuma y se empieza a vaciar la copa y se llena la botella!... ¡¡funciona al revés!!... (p. 143).

Como él mismo lo expresa después, la imagen resulta cómica, pero es evidente que ha alterado el orden de una secuencia invariable que debe repercutir de algún modo. A partir de este momento, las peripecias se sucederán unas tras otras.

Todo indica que un hombre ha sorprendido al intruso de la terraza; el noctámbulo escucha que aquél entra al edificio y supone que irá tras él; desesperado, trata de apagar el caótico anuncio hasta lograrlo. En la penumbra, percibe con mayor fuerza el frío de la noche sobre su cuerpo desnudo; la zozobra y un sentimiento de extravío se apoderan de él, pues no logra saber dónde está su casa. Trata de ubicarse, pero la posible cercanía del hombre que sube por las escaleras incrementa su angustia, así que decide correr, brinca hacia otro techo y sigue corriendo; el frío se intensifica.

Llega hasta un gran techo de vidrio, se detiene a observar. Aquí aparece uno de los temas recurrentes

de Miret: los complejos industriales, aunque éste es uno muy particular. El personaje ve máquinas, engranajes y una tira de papel que pasa a través de unos cilindros: “esto es una imprenta... ¿qué deben estar imprimiendo a esta hora?...”. Fija su vista para distinguir lo que hay en el papel:

¡son fotos de cuerpos entrelazados!... dos cuerpos de pie y estrechamente abrazados... dos cuerpos tirados y entrelazados con brazos y piernas... otros dos cuerpos entrelazados en el suelo y por un lado sale una cabeza y por el otro lado sale la otra... un cuerpo arrodillado y otro de pie frente a él... ahora pasa una foto muy grande: debe ser a doble página: ¡es un amasijo de cuerpos entrelazados!!... un cuerpo que salta sobre otro que está tirado en el suelo... un cuerpo tirado en el suelo y otros dos que está arrodillados encima de él, uno en cada extremo... (pp. 144-145).

¿Qué más se podría producir en la clandestinidad de la noche? Quizá muchas cosas, pero Miret pensó en la pornografía, en más cuerpos desnudos —como el de su protagonista—, expuestos en pleno ejercicio lascivo. La escena destaca el particular modo de narrar del autor, quien a base de frases breves y algunas largas, dependiendo de la complejidad de los cuerpos entrelazados, ofrece una serie de posiciones sexuales sin recurrir a lo obsceno o soez; la mirada un tanto pueril al captar los excesos carnales detona el humor del lector, que remata con la foto a doble página para aludir a una bacanal. Asimismo,

se describe a los hombres que están al mando de tan singular tiraje: “uno de ellos es extraordinariamente obeso, completamente calvo y lleva una gran barba... el otro lleva puesta una máscara plateada que le cubre toda la cabeza... son luchadores...” (p.145). Pornografía y lucha libre, espectáculos cuyo objetivo es la exhibición violenta del cuerpo humano y la consecuente excitación que genera.

El curioso continúa sus andanzas en un entorno desconocido y cambiante, motivo por el cual su inquietud crece. De pronto, se encuentra con algo familiar: “piso algo que se revuelve furioso... y siento una gran alegría: eso ya lo había pisado antes, luego voy por buen camino... aunque quizás hay más de uno...” (*idem*). Por increíble que parezca, la reaparición del extraño ser le proporciona cierta tranquilidad porque ahora forma parte de su mundo conocido; no obstante, de inmediato surge la duda al considerar la posibilidad de que haya más, lo cual significaría que tal vez va en dirección equivocada. En contraste, el lector se pregunta con mayor interés: ¿qué cosa será eso que se retuerce furioso?, ¿por qué al narrador no le sorprende ni le intriga su presencia? El misterio permanecerá, pues dichas cuestiones nunca se resuelven, sólo es algo que está ahí, indefinido, inexplicable.

El narrador se da cuenta de que no ha cruzado por la zona de sábanas colgadas; supone que la gran terraza vacía por la que va pasando puede ser ese sitio, pero que tal vez ya han quitado la ropa y los tendederos, argumento que, a todas luces, resulta muy improbable. Sigue corriendo; poco después, se detiene a mirar a su alrededor: “no reconozco nada, ni la avenida, ni los edificios, ni el parque... ¡¡estoy perdido!!... ¿y ahora qué hago?... me invade el pánico” (p. 146). Es la primera ocasión en la que el protagonista admite y toma plena conciencia de su extravío, de modo que se siente vulnerable y temeroso. Corre desesperadamente, entra a un edificio por el acceso de la azotea; baja hasta uno de los pisos donde se encuentra un teléfono, le marca a un amigo para que acuda en su ayuda, pero al no saber dónde está, le dice que busque en el directorio el nombre de “Luis Rugatti”, escrito en la puerta de uno de los departamentos. El amigo lo hace y, tras un breve momento, contesta: “Malas noticias...”, antes de que termine de hablar, los pensamientos del personaje se insertan en el discurso: “¡Qué imbécil es, por qué tiene que empezar así en vez de decir simplemente que su nombre no está en el directorio!... lo odiaré siempre, sin poderlo evitar...” (p. 147). La frustración y la angustia tensan aún más el ambiente. Se oye un estruendo y ruedan fi-

chas de dominó por debajo de una puerta. El protagonista se asusta, deja la bocina y sube de prisa hacia la azotea.

Al salir, comienza a lamentarse de sus actos: “¡cómo me arrepiento de haber hecho todo esto, cuando ahora ya podría estar tranquilamente durmiendo en la casa...!” (p. 148). La densidad de la noche, el frío, la desnudez y la desorientación han mermado el ánimo del narrador, quien, en este punto de la historia, se encuentra exhausto, ya no puede correr ni saltar de un techo a otro, sólo tiene fuerzas para caminar. La abundancia de verbos de movimiento, la narración en tiempo presente del singular, los incesantes puntos suspensivos, la impresión constante de que no se va hacia ningún lado influyen en el estado del lector, quien se convertirá, poco a poco, en ese personaje fatigado y confundido que vive cada uno de los acontecimientos descritos, lo cual contribuirá a que experimente el absurdo, la violencia y el humor de una forma más directa.

No obstante, las desgracias apenas empiezan; en su deambular, el narrador se lastima dos veces el pie, se raspa los muslos y se hiere el brazo con un alambre. La tesitura se ha vuelto sumamente penosa, ahora el intrépido noctámbulo cojea, sangra y tiene un profundo miedo de tropezar o caer al vacío. Titubeante, se agarra de un tubo de agua

que le brinda confianza al caminar, además le ofrece la posibilidad de seguir una ruta segura. Así, entre subidas, bajadas, vueltas y bifurcaciones, se introduce en otro laberinto urbano. Las tuberías, al igual que las azoteas, la masa de edificaciones, la ropa tendida, la estructura del anuncio luminoso y la imprenta reproducen la sistematización agobiante del mundo moderno; a través de situaciones, objetos, espacios y acciones, Miret logra representar —en palabras de Patán— los “automatismos que señalan con certeza la cosificación de la vida humana, uno de sus aspectos lamentables”.²⁶

El protagonista llega hasta un sitio donde el tubo que le sirve de guía se oculta en el piso; se asoma a un patio para buscar algún conducto que suba por las paredes, pero descubre algo más reconfortante: “me fijo en una ventana que hay allá abajo... es un baño... y la luz está encendida... y allí hay otra ventana... y... la... luz... está... apagada... es... mi... casa... ¡¡qué alegría!!, echo a correr... desaparece el dolor del pie...” (p. 150). En apariencia, las adversidades han terminado, sin embargo, todo lo que había en las cercanías de su casa ha cambiado: “paso junto a la ventana en que vi al hombre que se ponía el impermeable [...] convirtieron el comedor en dormitorio pues en medio

²⁶ Federico Patán, *Los nuevos territorios*, p. 224.

de la habitación hay ahora una cama, qué sorpresa se va a llevar el hombre del impermeable cuando vuelva...” (*idem*); tampoco está el gallinero y la escalera metálica tiene un color más claro. Entra a su departamento, en la cocina hay una olla en el fuego y lo apaga. Va directo al baño y se mete otra vez a la regadera: “siento un placer indescriptible cuando el agua caliente empieza a correr por mi cuerpo helado... [...] esto ya es casi como estar en la cama...” (p. 151). De nuevo, el narrador se encuentra en el lugar donde inició la historia, en la comodidad de su hogar, disfrutando de una ducha.

Después de la gratificante sensación de volver a casa y del agua caliente, empieza a notar que en su baño hay muchas cosas que no recordaba: frascos, un vibrador para la cara, una rasuradora; y más que provocarle inquietud, le entusiasma la idea de usarlos al día siguiente; no obstante, al mirar alrededor también se percató de otras anomalías:

la humedad del techo... ya... no... está... y el color de la pared era azul... alguien estuvo aquí y... y lo pintó... y colgó de la pared una... bolsa de agua y... puso un piso rojo... y también pintó la puerta... y... forró la tapa del excusado... y ensancho la par... ¿quién habrá sido?... ¿y cómo pudo en tan poco tiempo?... debieron ser muchos... (*idem*).

Si bien la conjetura e interrogantes del personaje resultan absurdas y risibles para el lector, pues no

es lógico que alguien haya modificado de tal forma el baño en el transcurso de una noche, de inmediato se da una explicación más sensata:

no, esto no es mi casa: ahora caigo... permanezco quieto mucho rato mirando la puerta... el agua se va tornando tibia... o quizás sí es mi casa y todo lo que pens... entre el vapor distingo cómo se abre la puerta y un hombre que lleva un periódico en la mano se detiene y me mira asombrado, sin atreverse a entrar... (*idem*).

En una primera lectura, se puede concluir, sencillamente, que el desdichado viajero entró a otro departamento; de hecho, De la Colina opina que es una de las pocas narraciones de Miret “que se resignan a ser cuentos redondos”.²⁷ A mi juicio, el relato posee mayor complejidad de lo que a simple vista supone, ya que si se examina con detenimiento, se observan elementos que rechazan un cierre tan rotundo y evidente. Asimismo, al inicio de este apartado, hice hincapié en que Miret gusta de los enigmas y de dejar pistas sueltas, no por nada “Incursión” ha sido calificado como el cuento representativo de su narrativa. De lo contrario, ¿para qué poner tanto cuidado en relatar minucias que después no tendrán relevancia, como las llaves de la estufa, el gallinero, el departamento del hombre del impermeable, las luces apagadas o encendidas? Y si

²⁷ J. de la Colina, *Libertades imaginarias (De la literatura como juego)*, p. 209.

al final todos los indicios apuntan a que el protagonista se encuentra perdido y en otro sitio, ¿por qué vacila en la posibilidad de que sí sea su casa? ¿A qué se refiere con: “todo lo que pens[é]”? ¿acaso sólo lo imaginó o soñó y nada ocurrió en realidad?

Ricardo Piglia sostiene que “el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada”.²⁸ En el caso de “Incursión”, bien puede ser considerada una narración críptica, en la que aparecen componentes dislocados de la estructura lógica y ordinaria del discurso, lo cual, cabe decirlo, implica una violentización narrativa, de manera que su sentido se oscurece y se abre a varias interpretaciones. Por ejemplo, cabría preguntarse: al inicio del relato, ¿quién es aquel “extraño invitado” descubierto en el espejo, inconsciente de su propia sonrisa y contemplador de su cuerpo desnudo? Al principio de la historia, nunca se establece con firmeza si el personaje se encuentra en su departamento o en uno ajeno, por consiguiente, puede suponerse que siempre estuvo perdido; y en caso de que fuera su casa, ¿cómo saber si, en efecto, salió de ella y no que se trató de un desdoblamiento del protagonis-

²⁸ Ricardo Piglia “Tesis sobre el cuento”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento 1. Teorías de los cuentistas*, p. 57.

ta, o bien, de una incursión imaginada mientras se duchaba?

Dice Camus que “el extraño que, en ciertos segundos, nos sale al encuentro en un espejo, el hermano familiar y sin embargo inquietante que encontramos en nuestras fotografías, es también lo absurdo”.²⁹ Con base en esta idea, se puede deducir que la extrañeza y la duda experimentadas por el narrador en relación con su propia imagen y su entorno más conocido (su casa) son una manifestación de lo absurdo, a través de la cual se cuestiona la vacuidad de la existencia misma.

Así, se ingresa a un territorio cuasi fantástico donde jamás se abandona la realidad, pero quizás sí la identidad, ya que, conforme la apariencia de todo lo conocido se desvanece, el protagonista deja de reconocerse en ese mundo que niega su existencia y donde cada cosa le es ajena.³⁰ Roberto Pinheiro indica que el espacio absurdo “en algunos momentos refleja la soledad cósmica de la especie humana, y en otros subraya la incomunicación entre los individuos. Implica también [...] la incoherencia de una vida que ya no puede guiarse por valores preestablecidos”.³¹ Dichos aspectos confluyen en una

²⁹ A. Camus, *op. cit.*, p. 27.

³⁰ *Vid.* A. Camus, *op. cit.*, p. 26.

³¹ Roberto Pinheiro Machado, *La estética del absurdo en la narrativa hispanoamericana: Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar y José Donoso*, p. 13.

de las manifestaciones humanas más irracionales: la guerra. Y si se recuerda que Pedro F. Miret, de la mano de sus padres, tuvo que expatriarse debido al conflicto bélico acaecido en su país natal, entonces se entiende que su literatura y, en especial, este cuento delaten caracteres como los antes mencionados.

Al respecto, Angelina Muñiz-Huberman señala: “El exilio español republicano derivó, en sus elementos más jóvenes, en una pérdida de nacionalidad. Dio lugar a una generación ambigua que no encontró su acomodo dentro de la sociedad mexicana”;³² fueron seres “sin tierra, sin raíces, trasplantados a temprana edad, viviendo de ilusiones, con la imagen del retorno siempre presente”.³³ Como miembro de esta generación, el autor de *Insomnes en Tahití* tal vez también quiso plasmar, con su particular estilo, la experiencia vital que significó la diáspora española: el despojo, el desamparo, la soledad, el deseo de pertenecer a un lugar extraño.

De acuerdo con José de la Colina, en “Incursión” se presenta:

una expedición sin nada particular, salvo todo, cada pequeña cosa, cada paso que damos, y mientras tanto nuestro cálido departamento, tan real, tan nuestro,

³² Angelina Muñiz-Huberman, *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, p. 155.

³³ *Ibidem*, pp. 159-160.

con su sala y la bata y las pantuflas, se van quedando atrás, acaso irrecuperable ya, una Ítaca perdida en la noche, porque ésta es la aventura de un Ulises ordinario e irrisorio.³⁴

Pero si ese Ulises deja su patria en plena infancia, cuando las vivencias son pocas y en su memoria apenas se guardan algunas imágenes difusas; y si, en consecuencia, su hogar —con su baño, su comedor y su cocina— no pudo arraigarse como algo verdaderamente propio, entonces, pasado el tiempo, no existe Ítaca a la cual retornar, es un naufrago en un mar de islas siempre distantes, espejismos de reminiscencias erráticas.

La referencia homérica resulta muy sugerente en relación con este cuento, pues trasluce el sentimiento causado por el exilio, lo cual repercute en el inconsciente del ser o bien en su conciencia plenamente lúcida. Sigmund Freud explica dicha cuestión a partir de un pasaje extraído de la obra *Enrique el Verde* de Gottfried Keller, donde se reflexiona en torno a la tesitura que envuelve la llegada de Ulises a la tierra de los feacios, quien se presenta desnudo y sucio ante Nausicáa y las mujeres que la acompañan:

Cuando lejos de nuestra patria y de todo lo que nos es querido vagamos por tierras extrañas, vemos y vivimos todo género de cosas, sufrimos y meditamos o nos

³⁴J. de la Colina, *op. cit.*, p. 209.

hallamos quizá miserables y abandonados, soñamos indefectiblemente alguna noche que nos acercamos a nuestros lejanos lares. Los anhelados paisajes patrios aparecen ante nosotros con esplendorosos colores, y suaves figuras amadas salen a nuestro encuentro. Pero entonces nos damos cuenta de que llegamos destrozados, desnudos y cubiertos de polvo. Vergüenza y angustia infinitas se apoderan de nosotros [...] Mientras existan seres humanos será éste el sueño del desgraciado al que el Destino hace vagar lejos de su patria [...] la situación de Ulises ante Nausicáa ha sido tomada por Homero de la más profunda y eterna esencia de la Humanidad.³⁵

El noctámbulo miretiano refleja similares circunstancias: en medio de la nebulosidad de la noche se aleja del que, en apariencia, representa su hogar, hasta perderse en un territorio extraño; durante su camino de regreso, vive una serie de adversidades, de modo que ansía la llegada a casa, sin embargo, cuando eso sucede, todo en ella le resulta ajeno. El mismo Pedro F. Miret habla sobre ese particular fenómeno vivido por los niños hispanomexicanos, quienes reconstruyeron una patria lejana y difusa a partir de la añoranza de sus padres:

Los hijos de los exiliados son testigos mudos de las largas conversaciones de sus mayores. No comprenden bien su nostalgia. Es lógico, ésta es intransferible como las imágenes del sueño... Ellos ya son mexicanos. Sus

³⁵ Gottfried Keller *apud* Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, t. 2, p. 90.

nostalgias serán otras. Muchos van de viaje a la tierra de sus padres, quizás buscando las raíces. No las hallan.³⁶

De acuerdo con Freud: “Detrás de los deseos del expatriado, capaces de conciencia y libres de toda objeción, se abren paso en el sueño los deseos infantiles, reprimidos y devenidos ilícitos, razón por la cual termina siempre en sueño de angustia”.³⁷ Sueño o realidad, lo cierto es que el protagonista se revela como un intruso desde el inicio del cuento. Por un lado, la extrañeza ante su propio reflejo en el espejo y la insistencia en buscar señales que le indiquen la ubicación de su casa —como si temiera olvidar su procedencia— denotan ya su desarraigo del mundo circundante. Por otro lado, la desnudez lo despersonaliza y lo enfrenta a una realidad inhóspita, se convierte, así, en un apátrida ofuscado con la ilusión del retorno.

Ariel Dorfman sostiene que “el mundo cotidiano, por amenazante que sea, es una garantía de cierta estabilidad”;³⁸ por lo tanto, al interrumpirse el equilibrio de esa continuidad inherente a lo cotidiano, dicha estabilidad se resquebraja y sobrevie-

³⁶ Pedro F. Miret *apud* J. Díaz Perucho, *op. cit.*, f. 71. Las palabras citadas provienen de: Pedro F. Miret, “Cincuenta años no son nada (I)”, en “El Universal y la Cultura”, suplemento de *El Universal*, 4 de agosto de 1987, pp. 1, 3.

³⁷ S. Freud, *op. cit.*, pp. 90-91.

³⁸ Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América*, p. 29.

ne la violencia. En “Incursión”, el espacio no sólo se torna extraño y hostil, sino que también lacera el estado físico y emocional del personaje. Asimismo, la desnudez del noctámbulo presenta una imagen absurda e irrisoria que, paulatinamente, se vuelve trágica, pues se observa al ser privado de una identidad, inerme, perdido y a merced de una realidad inclemente que lo niega. El humor surge, entonces, del desconcierto, pero, rápidamente, se desvanece para dar paso una violencia interior y narrativa persistentes.

El lector se encuentra, así, en la salida de la caverna, es decir, en la encrucijada de un mundo crepuscular donde se ve enfrentado al vacío de la existencia. Torres Rabassa plantea que “la literatura del absurdo pone en tela de juicio el supuesto sentido inmanente del que presume la realidad, así como la causalidad de sus acontecimientos, el significado pleno de sus elementos y, en última instancia, la razón de ser de lo humano”,³⁹ rasgos que, sin duda, quedan expuestos en este cuento miretiano por excelencia, en el que el lector toma conciencia de su estado de orfandad en un mundo que, muchas veces, le es ajeno.

³⁹ G. Torres Rabassa, *loc. cit.*, p. 192.

3.2. El dibujo del león: “Última función”

Prostíbulos (1973) es el libro donde se incluye el cuento “Última función”;⁴⁰ el volumen comprende cinco relatos de diferente extensión; sobre los textos en su conjunto, Javier Díaz Perucho apunta:

Las variaciones en personajes, modos y representación se encontrarán en la arquitectura interior de cada cuento, donde logra otras conquistas en su composición, distante de la estética que propugna los finales abiertos, la clausura implosiva o epifánica [...] retoma temáticas arraigadas ya en la narrativa miretiana, tales como el cine, la ciudad, la muerte, la soledad, el miedo, la gente menuda, la violencia gratuita, aunque también incursiona en la vida de los bajos fondos, en las correrías nocturnas de un cabaret. Explora de nueva cuenta el mismo recurso del trespuntillismo, recurso estilístico que encuentra aquí su fatal desbordamiento.⁴¹

“Última función” contiene muchos de los elementos señalados por el investigador: el cine, espacio donde se desarrolla la historia; los personajes son espectadores comunes que asisten a ver una película; la violencia desbordada surgida del absurdo;

⁴⁰ También se hizo la adaptación al cine de este relato, formando parte de una serie de cinco cortometrajes que integran el filme *Historias violentas* (1984); la dirección del corto, con título homónimo al cuento, corrió a cargo del director Diego López. Sobre las particularidades y polémicas en torno a esta obra cinematográfica, así como la participación de Pedro F. Miret en el mundo de la pantalla grande, véase el capítulo IV, “La palabra. La imagen”, en Javier Díaz Perucho, “Pedro F. Miret, un raro del medio siglo”, ff. 202-272.

⁴¹ *Ibidem*, p. 155.

el miedo, la muerte; un final cerrado y la abundancia de sus característicos puntos suspensivos. Todo ello plasmado en uno de los relatos más cortos y, a mi juicio, mejor logrados de este singular escritor hispanomexicano, ya que consigue provocar una tremenda conmoción en el lector.

Tanto en la ficción como en la vida, el cine fue una de las pasiones y lugares predilectos de Miret, es ahí donde se enmarca la historia de “Última función”, escenario por demás conocido en nuestra época, de manera que cualquier lector puede identificarlo y visualizarlo de forma inmediata. El cuento inicia con un hombre que lee y observa las frases e imágenes, con tonos sensacionalistas, desplegadas en el periódico, las cuales anuncian la película que se proyecta ese día en las salas de cine: “Marte invade la tierra”, y un corto: “El gato trapecista”. El personaje (narrador homodiegético) se da prisa para asistir a la última función, programada a las 9:45 pm. Al llegar al cine, observa que el vestíbulo está vacío; en seguida expresa:

se oye un redoble de tambores... adivino que el gato se prepara a saltar del trapecio... entro a la sala... efectivamente, el gato se lanza al vacío y cae con el silbido que hacen las bombas... me siento... se oye una explosión

y se ve un agujero en el suelo con el perfil del gato... se encienden las luces... la sala no está llena...⁴²

La escena retrata el absurdo en la ficción del cine, con sus respectivos elementos de violencia: bombas, estallidos, muerte, y de humor: un gato acróbata —no será el único felino caricaturesco de este relato—, cuya silueta queda plasmada en el piso. Los detalles del entorno y de lo que sucede en la pantalla contribuyen a que el lector tenga la sensación de que se encuentra sentado en la butaca de un cine, como un espectador más. La oscuridad del espacio físico y de la noche se introduce también en la atmósfera de este relato.

Se vuelven a apagar las luces: “empieza la película..... no salen las masas que huyen despavoridas, no se ve derrumbarse al Empire State, no se ve la corte del rey marciano, no salen las naves que lanzan rayos de alta frecuencia” (p. 87). Un engaño más de los medios de comunicación, pues el anuncio del periódico no corresponde con el contenido real de la película, la cual, con sobrada razón, decepciona al narrador y a los otros concurrentes; el final del filme, un cliché hollywoodense demasiado gastado: “la tierra se ha salvado”. Breve fragmento

⁴² Pedro F. Miret, *Prostíbulos*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Pangea Editores, 1987, p. 87. En adelante, las citas empleadas se tomarán de esta edición, sólo se pondrá la página correspondiente entre paréntesis dentro del cuerpo del texto.

en el que se hace una crítica a los continuos embustes, elaborados a través de la imagen y la palabra, de los que es objeto la población.

Los espectadores, cansados y soñolientos, se disponen a retirarse de la sala. Hasta este momento, los hechos transcurren sin nada fuera de lo común; pero, inmediatamente, algo inesperado sucede, la fila de gente que camina hacia las salidas se detiene, las puertas están cerradas, “se oye que muchos puños golpean frenéticamente” (p. 88). Todos se miran extrañados, comienzan a sacar deducciones:

los empleados se deben haber quedado dormidos... [...] que yo sepa sólo se cierran cuando se fumiga la sala y eso ocurre una vez al año... confío que hoy no será ese día... [...] la gente que está a mi alrededor comenta indignada la falta de responsabilidad de los empleados... (*idem*).

Descubren que las salidas de emergencia también se encuentran cerradas, los golpes de desesperación aumentan. El bullicio crece, el fastidio y la inquietud se extienden; el pánico no llega a propagarse gracias a que las luces permanecen encendidas. De pronto, la calma regresa cuando escuchan que abren las puertas, un alivio general se dispersa entre los asistentes; la fila comienza a avanzar hacia la salida; sin embargo, algo obstaculiza la circulación una vez más.

La alteración de la normalidad crea un clima de tensión y de extrañeza ante lo desconocido, a ello contribuye el espacio cerrado y oscuro del cine. En este punto de la narración, puede intuirse que la historia dará un giro hacia el ámbito de lo fantástico o del terror; no obstante, tales elementos son, en realidad, el umbral al mundo del absurdo.

Las puertas cerradas han dejado de representar el problema, ahora la fila detenida es lo que incomoda al narrador, quien objeta: “¿Y ahora qué pasa?... seguramente allá adelante están increpando a los empleados... ¡qué ganas de perder el tiempo, lo pasado, pasado y vámonos a dormir!” (*idem*). Ya no importa por qué motivo las puertas no estaban abiertas, ahora resulta una molestia que la gente proteste por ello. El hastío provocado por esta situación es comprensible, empero, aquí se expone un asunto de mayor interés, la actitud de indiferencia que asume el narrador revela un mal social, que si bien ahora parece una cuestión insignificante, más tarde llegará a tener consecuencias descomunales. Como indica Albert Camus: “al hombre cotidiano no le gusta entretenerse. Pero, al mismo tiempo, no le interesa nada más que él mismo”.⁴³ Dicha postura abúlica ante los inconvenientes de la vida será,

⁴³ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, p. 102.

precisamente, una de las causas que favorecerán la brutalidad en este cuento.

La gente vuelve a moverse; sin embargo, se encuentra con un nuevo impedimento, dos hombres parados al lado de la puerta dan indicaciones de salir al vestíbulo y formarse en otra larga fila que desemboca en una gran mesa de mármol. El protagonista se pregunta qué puede estar sucediendo, sus emociones se agitan:

siento una profunda indignación y estoy a punto de decirles que no es hora de hacer cola sino de ir a dormir... pero no me atrevo... además toda la gente se pone en la fila sin protestar, y si los demás lo hacen pues yo también... avanzo unos pasos y me pongo en la cola... (*idem*).

Una vez más, el personaje tiene la oportunidad de levantar la voz, pero no lo hace, peor aún, acata las órdenes al igual que los otros, si ellos obedecen sin quejas, entonces él también; la apatía enajenante subyuga las conciencias. De acuerdo con Federico Patán, tal pasividad abrumadora es visible en diversos cuentos de Pedro F. Miret, lo cual evidencia su interés por denunciar esta epidemia anímica que adolece la sociedad contemporánea:

En muchos personajes se da una actitud de oveja ante la agresividad circundante; aceptan con gesto resignado la violación de su espíritu, de su libertad. Y esto vuelve muy moderna la literatura de Miret, pues reproduce

cierta falta de columna vertebral que el hombre de hoy muestra ante la fuerza del sistema político. Elemento complementario de esto, que los protagonistas de los relatos son seres anónimos, pequeños, dedicados a tareas sin importancia: todos y nadie, como sucede en nuestro mundo.⁴⁴

En seguida, el narrador nota no sólo que las puertas principales del cine se encuentran cerradas, sino que además están custodiadas por unos hombres; deduce que pueden ser policías y que quizás se cometió un delito. Una por una, las personas de la fila pasan a escribir algo en un grueso libro que hay sobre la mesa de mármol; detrás de ésta, tres individuos observan la acción; por los movimientos de la mano y el tiempo que demoran, más bien pareciera que dibujan. Al primer hombre de la fila lo dejan retirarse y cierran la puerta tras de él. Una mujer le sigue en turno, a ella le niegan la salida y la obligan a subir la escalera que conduce a la galería, motivo por el cual el protagonista imagina que es sospechosa del supuesto crimen. Transcurre el tiempo, casi cien asistentes han corrido con la misma suerte que la mujer, sólo a dos les han permitido salir. El narrador comenta que todos, sin excepción, han protestado, pero un “gigantón los ha persuadido por las buenas o por las malas” a subir la escalera

⁴⁴ Federico Patán, *Los nuevos territorios (notas sobre la narrativa mexicana)*, p. 225.

(p. 89). Crece su incertidumbre, se pregunta en voz alta quiénes serán esas personas, y el hombre que va delante de él responde:

—Policías.

—¿Qué debe haber pasado?

—Mataron al proyeccionista.

—¿De verdad?

el hombre guiña el ojo

—Seguramente robaron a alguien (*idem*).

Aun bajo tales circunstancias, el hombre de la fila bromea. El humor y la explicación lógica sobre lo que acontece mitigan, hasta cierto grado, el sentimiento de desasosiego imperante; no obstante, existe algo extraño en esta situación: “¿por qué los tres hombres que están detrás de la mesa se inclinan tanto sobre ella y por qué miran sonriendo lo que la gente escribe?... ¿qué clase de policías son?.....” (*idem*). A su juicio, los dos únicos hombres que dejaron salir eran los que tenían “más cara de facinerosos”, además, quienes se encuentran detrás de la mesa “parecen disfrutar intensamente...” lo que observan en el libro (pp. 89 y 90). La duda y la zozobra permanentes, así como los indicios vagos que se ofrecen en el relato enrarecen cada vez más el ambiente.

Por fin, le toca turno al protagonista, uno de los tres hombres le dice en voz baja: “—Dibuje un león” (p. 90). El absurdo surge de manera súbita

y en todo su esplendor, ni el personaje ni el lector pueden dar crédito al suceso. El narrador, estupefacto, aduce que no sabe dibujar, pero el mandato es irrevocable. Vale la pena reproducir *in extenso* la escena subsiguiente, relativa a la elaboración del dibujo del león, ya que representa un excelente ejemplo de la habilidad de Miret para introducir el absurdo y el humor en una situación cotidiana que, progresivamente, se ha tornado violenta:

tomo el lápiz que hay sobre la mesa... pienso en los leones que he visto en el zoológico, en el circo, en las películas... [...] lo único que recuerdo claramente es la melena... la dibujo... no está mal... con la imaginación veo muy clara la cara del león, pero en el dibujo no se parece ni remotamente: tiene cara de hombre... le pongo bigotes... sigue teniendo expresión humana, no animal... los tres hombres parecen fascinados por mi dibujo... hago las patas que quedan realmente mal y después el rabo que queda aceptable... insisto en la cara... no puedo darle la expresión felina y lo único que logro es tornarla confusa a fuerza de repasar y retocar las líneas una y otra vez... ¡No puedo!... dejo el lápiz y me incorporo... uno de los hombres vuelve el libro y los tres miran el dibujo en silencio... el de en medio mueve la cabeza negativamente y le dice al gigantón que está apoyado en el borde de la mesa:

—Arriba (p. 90).

La descripción de la apariencia que va tomando el dibujo es espléndida; el aspecto ridículo, por no decir grotesco, del león no puede sino provocar la risa del lector. Sin embargo, el contexto en el que

se inserta este incidente no es, de ningún modo, cómico; por el contrario, la incertidumbre establecida hasta el momento y la repentina aparición del absurdo han sacado al lector de su lugar de confort. Aun así, la risa permanece, pero se ha transformado. La introducción del sinsentido ha dado cabida a otro tipo de humor que “nace del asombro. La estupefacción ante la existencia es la experiencia de base [...] Se trata de la constatación de una disparidad entre lo que debería ser y lo que es”;⁴⁵ pues el absurdo, como afirma Camus, “no se trata de un grito de liberación o de gozo, sino de una amarga constatación”.⁴⁶

La cotidianidad presentada al inicio del cuento ha sido quebrantada por un evento extraño e irracional. Por un lado, la confrontación de estas dos realidades coloca al lector en un espacio crepuscular, en la entrada de la caverna platónica, en donde la aparente racionalidad de su mundo familiar se desvanece. Por el otro, la alteración del orden del mundo narrativo da paso a la aparición de la violencia, la cual, señala Elizondo:

no obedece, por definición, a la ley clásica de la causalidad y [...] no es deducible —es por ello que es inesperada; es un hecho gratuito; de ahí la magnitud de sus

⁴⁵ Juan Bravo Castillo, “Función de la risa en el teatro de Ionesco”, en *Ensayos. Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, núm. 3, 1989, p. 40.

⁴⁶ A. Camus, *op. cit.*, p. 90.

proporciones. En ese instante original, y sólo en ése, se rompe la continuidad de la estructura estática en la que el ser está siendo siempre.⁴⁷

De tal suerte, la risa generada a partir de la expresión violenta del absurdo no libera, por el contrario, desarticula. El humor, en este caso, tiene un carácter sombrío, ya que se origina del miedo ante lo que carece de razón, como enuncia el propio Miret: “El hombre por instinto teme a lo inexplicable, y cuando ese temor se hace colectivo, en ocasiones, mueve a la risa. Sí, a menudo los hombres se burlan del miedo”.⁴⁸

El desenlace del cuento no puede ser más perturbador. Después de que le piden subir, el narrador expresa: “siento una terrible e inexplicable angustia pues presiento que algo me va a pasar” (p. 90). No obstante, con plena sumisión, obedece y se encamina hacia la escalera, entra a la galería, en donde “la casi totalidad de las butacas están ocupadas y la gente permanece tranquilamente sentada y guardando un hermético silencio” (*idem*); un hombre le indica dónde debe sentarse, el protagonista, hecho inaudito, le da “las gracias” y toma asiento. Se percató de que a su lado se encuentra la persona que iba delante de él en la fila, así que no puede evitar

⁴⁷ Salvador Elizondo, “De la violencia”, en *Cuaderno de escritura*, p. 58.

⁴⁸ Luis Alcoriza (dir.), *La puerta*. Argumento de Luis Alcoriza y Pedro Miret, mins. 38-55.

preguntar: “—¿Cómo le salió el león? no contesta... lo miro con atención... tiene la cabeza gacha...” (p. 91). Observa a su alrededor, advierte que todos mantienen la misma postura, “toda la gente tiene la cabeza gacha!...”; el hombre al que le dio las gracias está parado detrás de él: “tiene una pistola con silenciador en la mano... siento en la nuca el frío del cañón... instintivamente me encojo..... Tengo la sensación de que de repente se han apagado las luces del cine.” (*Idem*).

Este es uno de los relatos donde Miret sí pone punto final, una prueba más de las diferentes intenciones que propone su puntuación, pues, ¿qué más puede haber después de la muerte? Terminó la película o la función de la vida y, aquí, las luces del cine no se volverán a encender. El cierre, sin duda, es brutal, retrata una realidad que, por desgracia, conocemos bien. Pregona el dicho popular: “El león no es como lo pintan”, entonces, ¿quién puede dibujarlo tal cual es?, el león y quienes lo reflejan, respondería yo, es decir: el poder y sus ejecutores. De acuerdo con Michel Foucault: “En todo lugar donde hay poder, el poder se ejerce. Nadie, hablando con propiedad, es su titular y, sin embargo, se ejerce en determinada dirección, con unos a un lado y los otros en el otro; no sabemos quién lo tiene exac-

tamente pero sabemos quién no lo tiene”.⁴⁹ En efecto, en “Última función” nunca descubrimos quiénes son esos hombres encubiertos bajo el rostro del león, pero sí sabemos quiénes no lo portan. El despotismo, la crueldad y la sinrazón revestidos con la máscara del poder se presentan como algo totalmente indefinido, deforme.

El abuso de poder ejercido con total impunidad y cinismo, en contubernio con el individualismo y la pasividad paralizante de la gente, desencadena una violencia incontenible, cuyas atrocidades forman parte de las múltiples irracionalidades de la conducta humana. Sólo basta mirar nuestra historia inmediata para constatar —entre otros muchos acontecimientos inconcebibles— que el genocidio franquista, el holocausto de la Segunda Guerra Mundial, la matanza de estudiantes en 1968 o la desaparición de 43 jóvenes constituyen hechos tan reales y, al mismo tiempo, tan absurdos como el asesinato masivo en un cine tras realizar el dibujo de un león. Sin embargo, una vez superado el malestar causado por el terror de estos acontecimientos, sobreviene el silencio, la resignación, el olvido. Al fin y al cabo, el vacío de la existencia debe continuar, “estamos condenados a la violencia; se ha convertido en el acto cotidiano, en la negra luz que

⁴⁹ Michel Foucault, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, p. 31.

nos alumbra”, afirma Dorfman,⁵⁰ o como declara el narrador: “lo pasado, pasado y vámonos a dormir” (p. 88).

“Última función” concentra los cuatro tipos de violencia planteados por Ariel Dorfman; el más evidente corresponde a la violencia vertical descendente, es decir, aquella que perpetran los de arriba contra los de abajo: verdugo y víctima o, si se prefiere, amo y esclavo representados en la arbitrariedad de ciertos hombres no identificados y la pasividad de los espectadores. Los primeros adquieren su poder absoluto a través del sometimiento sin resistencia de los segundos, quienes son exterminados bajo una atmósfera turbada por la sinrazón.

Por un lado, la violencia horizontal o individual se presenta cuando los asistentes de la función, al verse retenidos, enfocan su indignación e intolerancia en los empleados del cine; por otro lado, cuando el personaje principal dirige su mal-estar hacia los concurrentes al suponer que las dificultades para avanzar en la fila se deben a sus protestas. En ambos casos, se trata de individuos que “ocupan un mismo nivel existencial de desamparo y de alienación”;⁵¹ sin embargo, no se unen para llevar a cabo una acción directa contra sus opresores,

⁵⁰ Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América*, p. 16.

⁵¹ *Ibidem*, p. 26.

al contrario, forman una amalgama de indiferencia y abulia que conduce a todos a la muerte.

La incapacidad del narrador de reaccionar frente a las circunstancias amenazantes origina la violencia inespacial o interior. La sensación de encierro e inseguridad se intensifica conforme el mundo familiar se va tornando extraño, ante lo cual el protagonista, aun cuando expresa su inconformidad e intenciones de rebelión, prefiere enroscarse en la resignación y obediencia al igual que los otros. Al final, la angustia y un miedo paralizante se apoderan de su ser, permitiendo que la violencia se desborde sobre él. Tal como sostiene Dorfman:

La determinación desde afuera anonada al personaje, que termina refugiándose en los repliegues de su interioridad, tratando de alejar toda acción mediante una pretendida indiferencia. No obstante, la violencia está ahí, inespacial, interior, pero innegable [...] la violencia finalmente irrumpirá en sus vidas, como una explosión que desnude su falta de compromiso.⁵²

De manera conjunta, la violencia inespacial y la narrativa actúan en contra de la estabilidad intelectual y emocional de otro espectador de la función: el lector. La historia se desarrolla en el cine, recinto público con gran demanda en la actualidad, relacionado con el entretenimiento y el confort, en donde cualquiera puede situarse, ya sea en un plano real

⁵² *Ibidem*, p. 36.

o imaginario. De modo que no representa ningún peligro para nadie, por el contrario, forma parte de los lugares a los que acudimos con frecuencia; sin embargo, ese orden de la cotidianidad se altera si, de pronto y sin razón aparente, hay un impedimento para salir de dicho espacio. El hecho mismo y la falta de alguna explicación provocan la duda e inquietud del personaje y del lector. La actitud estática e indiferente del protagonista ante la privación de su libertad refleja la propia apatía del lector, quien se desplaza a su espacio interior y se roe “sus propias entrañas mentales”;⁵³ asimismo, la irrupción repentina del dibujo del león en la trama no sólo rompe el equilibrio brindado por la ilusión de la vida rutinaria en la que el ser permanece, sino que también desenmascara ese absurdo de la condición humana; las acciones ilógicas e injustificadas de unos y la negación para encararlas de otros dan como resultado un mundo regido por el sinsentido de la violencia.

Ahora bien, el rostro del absurdo posee, en general, una apariencia ridícula, pues su origen —asevera Camus— es irrisorio,⁵⁴ de ahí que la primera reacción frente a él sea la risa, a través de la cual se busca escapar de una realidad carente de razón; no obstante, el humor actúa como placebo, pues la

⁵³ *Ibidem*, p. 37.

⁵⁴ *Vid.* A. Camus, *op. cit.*, p. 24.

huida es engañosa; de inmediato sobreviene el desconcierto al constatar una realidad colmada de las brutalidades e irracionalidades humanas. El cierre del cuento pone en evidencia estas cuestiones, por lo que el impacto en el lector resulta perturbador tanto a nivel emocional como intelectual; su risa, entonces, se vuelve una afrenta contra él mismo, y aunque lo violenta en lo profundo de su existencia, también lo mueve a la introspección, encuentra la luz de su conciencia en el exterior de la caverna.

Ariel Dorfman señala que lo autores encarcelan a sus personajes en la violencia, porque “sólo esa violencia, en cualquiera de sus formas [...] puede liberarlos”.⁵⁵ En lo que concierne a la cuentística de Miret, la violencia se mueve sigilosamente, encubierta en los mecanismos del absurdo, por lo que el personaje sólo la percibe —y a veces ni siquiera la nota— cuando ya lo ha acorralado; para ese momento, la narración concluyó, de modo que le resulta imposible reaccionar y escapar de ella. No obstante, dicha violencia sí puede liberar al lector en la medida en que éste tome conciencia del absurdo de su realidad recreada en la ficción, y en tanto que se trata del ser enfrentado al sinsentido de la existencia, “no desprecia en absoluto la razón y admite lo irracional. Abarca así todos los datos de

⁵⁵ A. Dorfman, *op. cit.*, p. 14.

la experiencia”,⁵⁶ pero si, por el contrario, la lucidez no llega, entonces el lector seguirá encadenado en la oscuridad de la caverna y su percepción del mundo será parcial, deficiente.

Escribe Patán: “Nos gusta andar por el mundo poseedores de razones para explicarlo: en cuanto carecemos de ellas, el temor se precipita en nosotros”; y agrega que, precisamente, “el rasgo característico” de la violencia presente en los relatos de Miret “es la falta de explicación que la acompaña”.⁵⁷ El absurdo, como se recordará, también se distingue porque no busca explicar ni resolver, sino describir y hacer sentir. En “Última función”, tal axioma se expresa de manera íntegra, pues no hay algún motivo ni se esclarece nada, sólo se ofrece un testimonio de lo absurdo del abuso de poder, de las injusticias, de la indiferencia enajenante, cuestiones aterradoras por su paralelo con la realidad. Dorfman indica que “los efectos de la violencia se perciben en el modo de significar el mundo”,⁵⁸ y si este mundo se construye, con mucha frecuencia, sobre estructuras absurdas, entonces a éstas corresponden manifestaciones y consecuencias también absurdas, es decir, violentas e irracionales.

⁵⁶ A. Camus, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁷ F. Patán, *op. cit.*, pp. 224 y 225, respectivamente.

⁵⁸ A. Dorfman, *op. cit.*, p. 26.

Con respecto a este rostro del sinsentido de nuestra realidad, Camus declara:

Los hombres también segregan inhumanidad. En ciertas horas de lucidez, el aspecto mecánico de sus gestos, su pantomima carente de sentido vuelve estúpido cuanto los rodea [...] Ese malestar ante la inhumanidad del hombre, esa incalculable caída ante la imagen de lo que somos, esa 'náusea' [...] es también lo absurdo.⁵⁹

El león miretiano se constituye, entonces, como un símbolo más que representa ese espectáculo absurdo-tragicómico de la bestialidad humana, en donde el lector/espectador es confrontado con su conciencia y su supuesta racionalidad.

3.3. La baronesa: “Tormenta sobre Europa”

El último libro de narrativa corta de Pedro F. Miret, *Rompecabezas antiguo* (1981), está compuesto por trece cuentos, el mayor número incluido en relación a sus tres volúmenes anteriores. A dicha publicación pertenece “Tormenta sobre Europa”, texto que, a diferencia de “Incurción” y “Última función”, contiene una buena dosis de humor de principio a fin, sin excluir, de ningún modo, el absurdo y la violencia persistentes en la obra miretiana.

⁵⁹ A. Camus, *op. cit.*, p. 27,

En una entrevista concedida con motivo de la aparición de esta obra, el autor comenta que “es un ejercicio para que [el lector] imagine lo que pudo haber pasado antes o lo que vendrá después, por eso elegí ese título, son textos antiguos que forman parte de un rompecabezas”.⁶⁰ La declaración quizá diga más de lo que parece, pues sus relatos, en efecto, pueden considerarse como piezas de un juego que precisa de una mente dispuesta y atenta para visualizar la figura, ya vieja, de nuestro mundo. El proceso de armado, muchas veces, resulta divertido, pero al final, la imagen obtenida es absurda y violenta, porque nos confronta con el reflejo de nuestras propias conductas y malestares.

En la misma conversación, Miret asegura que “uno sólo puede escribir sobre sus obsesiones [...] pero éstas son limitadas y no se pueden inventar y el día que se ha escrito sobre todas ha terminado la vida del escritor”.⁶¹ No se puede saber si aún no agotaba todas sus obsesiones, pero sí es posible ratificar que, con este libro, el autor de *La zapatería del terror* deja constancia de sus preocupaciones primordiales, entre ellas, las relacionadas con la condición humana y el mundo que la rodea, la extrañeza que envuelve a éste y el vacío que provoca.

⁶⁰ Angelina Camargo B., “Pedro F. Miret y la influencia de Buñuel y Dalí”, en *Excelsior*. Sección Cultural, 30 de diciembre de 1981, p. 2.

⁶¹ *Idem*.

Asimismo, considero que su lugar en la literatura no sólo se circunscribe a la escritura de sus obsesiones, sino a su modo de narrarlas, a su muy particular estilo y forma de ver el mundo. Sin lugar a dudas, “Tormenta sobre Europa” representa un excelente ejemplo de ello, como se podrá constatar a continuación.

El humor es el punto de partida de este cuento; la historia comienza con el enfado y la desesperación causados por una urgencia imprevista e intempestiva: “MALDITA sea... no desayuné... no merendé... tomé una taza de té... fui al baño seis o siete veces... sólo faltó que me hicieran un lavado estomacal... pero me pasó!... ¡maldita sea!...”⁶² De inmediato, el lector reconoce una situación bochornosa que, con seguridad, le resulta familiar: el llamado de las necesidades fisiológicas en un momento muy inoportuno.

El personaje toma todas las previsiones estomacales posibles para asistir al palacio de ciertos barones; no obstante, en medio de la reunión, su cuerpo, ignorante de la pompa aristocrática, cede a sus impulsos. El suceso inesperado y la suntuosidad del lugar alteran el orden de la cotidianidad, factores que, además, influyen en el carácter cómico

⁶² Pedro F. Miret, *Rompecabezas antiguo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981. En adelante, las citas empleadas se tomarán de esta edición, sólo se pondrá la página entre paréntesis dentro del cuerpo del texto.

generado del tema escatológico, lo cual, en conjunto, logra mantener al lector atento e intrigado en el desarrollo de tan extravagante historia.

Ante tal dificultad impostergable, el narrador sube a la planta alta para buscar un baño, hasta que, al fin, localiza uno en la habitación de los anfitriones. En el interior no hay luz, pero un vitral, cuya representación de un barco que navega en un mar turbulento resulta por demás sugestiva, permite la visibilidad; el protagonista se baja el pantalón, se sienta en la taza y, tras inspeccionar lo que hay a su alrededor, emite su opinión al respecto: “sí, se nota la mano de una mujer en la forma en que está arreglado todo... qué haríamos sin las mujeres.....” (p. 22-23). De pronto, descubre algo inusual:

el espejo que hay sobre el lavabo está empotrado en la pared.... ¿por qué?..... en París aprendí que un espejo empotrado en la pared significa que es casi seguro que hay alguien detrás mirando.... siento un escalofrío. quizás el barón rodeado de sus amigos me observa desde el otro cuarto... (p. 23).

Con el pantalón abajo, se levanta para confirmar sus sospechas; fija la vista y, en efecto, logra distinguir varias cosas detrás del espejo: una luz roja, una palangana, un tripié. Si bien la escena —como se esclarecerá más adelante— alude al espionaje político, para este momento de la narración el sentido no

es del todo claro, ya que el contexto no se ha definido. Así que, por lo pronto, el narrador atribuye esta violación de la privacidad a motivos hedonistas:

yo sabía que el barón era hombre de muchos hobbies, pero nunca imaginé que uno de ellos fuera el fotografiar gente en el baño... [...] ¡vaya, vaya!... si todas las personas que han estado en este baño han sido fotografiadas el barón debe tener un archivo notable, pues por su palacio han desfilado las más connotadas personalidades del mundo de la política, del arte y de las finanzas... (pp. 23-24).

La deducción sobre las diversiones coprofílicas del barón pone de manifiesto las perversiones de estos grupos de élite, que tras la fachada de su conservadurismo y buenas costumbres cometen actos que van en contra de su supuesta moral. De esa forma, no sólo se sugiere un fondo político, como se apuntó arriba, sino que también se presenta una crítica a la vida licenciosa de las capas altas de la sociedad. La distinguida colección fotográfica del aristócrata añade una dosis de humor al suceso, puesto que invita al lector a imaginar a prestigiadas personalidades en una postura vulnerable y humillante. Asimismo, se introduce un sentido irónico cuando el protagonista, con un tono de incredulidad, se pregunta si la baronesa estará enterada de las actividades de su marido, a lo que concluye: “no, no lo creo, la baronesa es una mujer muy fina, incapaz de tolerar una

cosa así en su casa...” (*idem*); aseveración que tarda más en enunciar que en objetar, como se verá en seguida.

Ocupado en estos asuntos, el narrador no se percata de una cuestión aún más delicada:

estiro la mano.... ¡¡¡maldición, no hay papel de baño!!!..... no puede ser que en el baño de una residencia como ésta no haya papel!... sin embargo la barra cromada está vacía... la baronesa será una mujer muy cuidadosa en todo, pero olvidarse del papel es algo que no tiene nombre..... (p. 24).

La antes indiscutible integridad de la decente anfitriona se pone en duda por tan infame descuido.

La comicidad de la escena se incrementa conforme crece la desesperación del personaje, quien busca con qué resolver su inconveniente sin ningún éxito: “¿qué hago ahora?..... bueno, pues la baronesa pagará las consecuencias...” (*idem*). De tal suerte, arremete contra la lujosa decoración de la mujer a quien antes había ensalzado, toma el tapetillo de las lociones para limpiarse, pero se da cuenta, “por el roce”, que es de hule (después de todo no era de Bohemia), de modo que no le sirve y lo avienta por la ventana. Dada la escasez de recursos, camina angustiado por el baño: “la hebilla del cinturón pega en el suelo... clín... clín... clín... es inútil buscar.... clín.... clín... clín...” (*idem*). Por un lado, la ingeniosa onomatopeya contribuye, de

manera notable, al desbordamiento de la risa, que, ya de por sí, impera en este fragmento; por otro, la conjunción entre lo visual y lo sonoro causan un mayor efecto de realismo a la escena.

Así, de una experiencia bochornosa que le es familiar al lector, se da paso a una situación que oscila entre el humor y el absurdo. Con el pantalón abajo, el protagonista sale del baño y comienza a deambular por los pasillos; tras un rato, descubre una puerta abierta que le causa particular alegría, se trata del paraíso del papel: la biblioteca. Entra a toda velocidad, pero se detiene casi al instante y se para detrás de un sillón, pues, para su mala suerte, el lugar no está solo, en el fondo de la habitación se encuentran varios individuos que discuten en torno a una mesa: “los miro con más atención... uno de ellos es Chamberlain!... y a su lado está sentado Goering con su uniforme blanco constelado de medallas... y a su lado está Ribbentrop” (p. 25). Luego de esta descripción, se inserta, *ipso facto*, un diálogo en la narración:

—.... ¿Y quién nos asegura que el día de mañana no se plantearán nuevas demandas a los checos?...

[...]

—. Si nuestras demandas son desoídas no permaneceremos con los brazos cruzados
finjo escucharlos atentamente para que se acostumbren a mi presencia

—. No creo que se puedan obtener resultados prácticos en una conferencia si la parte contraria amenaza con llegar a una solución de fuerza en caso de no ser satisfechas sus demandas... (*idem*; las cursivas son mías)

Los hombres enfrascados en tan delicada conversación son, en orden de aparición, el primer ministro de Inglaterra, y en representación de Alemania, los ministros de Defensa y de Asuntos Exteriores. Con su singular estilo, Pedro F. Miret recrea una de las negociaciones previas al estallido de la Segunda Guerra Mundial;⁶³ sin embargo, este cruento suceso histórico pierde relevancia al mezclarlo con el hecho cotidiano y escatológico que apremia al protagonista; por consiguiente, el discurso narrativo adquiere un sentido paródico y grotesco. Al respecto, Martha Elena Munguía indica que la parodia “es una de las principales vías de entrada del humor y la risa en la literatura seria”;⁶⁴ y en relación a lo grotesco, dice que se caracteriza por el “impulso de reunir en un mismo territorio la risa y la tragedia, el espanto abismal de la vida y la historia,

⁶³ Probablemente, el suceso haga referencia a la Conferencia de Múnich, celebrada el 29 de septiembre de 1938, en la que Francia, Italia e Inglaterra, con la intención de mantener la paz con Alemania, obligan a Checoslovaquia —nación que no estuvo invitada a dicha reunión— a ceder el territorio de los Sudetes al gobierno nazi. A través de su política de apaciguamiento, intentaban frenar las agresiones de Alemania; pero aun con las concesiones hechas, la guerra comenzaría uno año después.

⁶⁴ Martha Elena Munguía Zatarain, *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)*, p. 107.

con lo lúdico y la ligereza, lo alto y lo bajo”.⁶⁵ En “Tormenta sobre Europa”, tales elementos disímiles y en franca oposición configuran el cuerpo del relato; asimismo, la transgresión y la crítica que conllevan el humor, la parodia y lo grotesco son factores propicios para la expresión plena del absurdo y la violencia.

La cita anterior ejemplifica las dos sendas contrarias a través de las cuales se desarrolla el cuento. Mientras la voz del narrador aparece sólo para destacar su deseo de pasar desapercibido, el asunto tratado por los ministros se vuelve más escabroso y la discusión sube de tono: Ribbentrop se enfurece ante las réplicas de Chambrelain, todos se levantan y hablan al mismo tiempo. La hostilidad de los otros le resulta favorable al personaje: “... ¡qué bien, parece que ya terminaron!... se vuelven a sentar... ¡maldita sea!... siguen hablando” (p. 26). La completa atención del narrador y del lector está puesta en la manera de resolver el inconveniente, a tal grado que el diálogo y la presencia de estos hombres sólo tienen relevancia en la medida que constituyen un obstáculo para salir del apuro.

Después, los personajes históricos despliegan un mapa sobre la mesa, el cual observan con detenimiento; por su parte, el protagonista aprovecha la

⁶⁵ *Ibidem*, p. 103.

distracción para examinar los estantes repletos de libros: “casi todos están encuadernados en piel... aquí hay uno que no lo está... lo saco..... Ribbentrop y los demás dejan de mirar el mapa... me apoyo en el respaldo del sillón y finjo hojear el libro con gran interés...” (*idem*). Aun con la urgencia que lo apremia, el personaje toma sus precauciones al escoger el tipo de volumen, pues representaría una zafiedad si utilizara uno de lujo para fines tan bajos. El autor satiriza el valor hierático que se le otorga al objeto-libro, lo cual se refuerza con el simulado interés que expresa el narrador, pues ante todo hay que guardar las apariencias. Al abrir el texto, descubre que otros se han visto en el mismo aprieto que él, y no sólo eso, sino que también tuvieron el miramiento de elegir el ejemplar rústico para incurrir en idéntica profanación; mientras tanto, las negociaciones entre países continúan:

—. Nosotros garantizamos la neutralidad checa

—... ¿Y están los checos dispuestos a compensarnos por las pérdidas de vidas y bienes alemanes?

—. Desde luego

qué extraño, al principio del libro faltan casi un centenar de hojas que se nota han sido arrancadas violentamente

—...Exigimos como reparación la industria Skoda...

ya entiendo por qué, otras personas que se han encontrado en mi misma situación las han arrancado

—. ¡Santo Dios, no se da cuenta de lo que significa eso para Checoslovaquia!! (p. 27; las cursivas son mías)

Por un lado, las exigencias de los alemanes se vuelven desproporcionadas al pretender apoderarse de la compañía automovilística Skoda, una de las más importantes industrias de Checoslovaquia. Por otro, el personaje, sumido en su desventurada circunstancia, se entretiene con el hallazgo del libro ultrajado. La intercalación de voces y de problemáticas dispares disloca la coherencia convencional del discurso narrativo, creando un escenario absurdo. De igual modo, la confluencia de ambos sucesos permite apreciar el planteamiento de Ricardo Piglia, quien sostiene que “un cuento siempre cuenta dos historias”. El escritor argentino expone que el cuento clásico:

narra en primer plano la historia 1 [...] y construye en secreto la historia 2 [...] El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie.⁶⁶

Si bien en “Tormenta sobre Europa” no hay historia secreta ni fragmentaria, puesto que las dos son plenamente visibles y claras, la propuesta de Piglia ayuda a comprender la manera en la que interactúan dos historias disímiles —una de carácter serio y otra

⁶⁶ Ricardo Piglia “Tesis sobre el cuento”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento 1. Teorías de los cuentistas*, pp. 55 y 56, respectivamente.

de carácter cómico— en la configuración del relato. En cuanto al efecto sorpresa, en este caso no se presenta al final de ninguna de las historias, sino en la posterior reflexión del lector, fenómeno vinculado con el impacto que suele provocar el absurdo.

Ahora bien, cabe destacar la habilidad de Miret para homologar las preocupaciones que aquejan a los personajes de ambas situaciones, así como sus respuestas al conflicto que le atañe a cada quien:

—. ¡Pero esa demanda significa la ruina del país!
¿cómo haré para arrancar una hoja sin hacer ruido?

—. Sobre este punto no admitimos discusión
las otras personas que arrancaron las hojas seguramente tuvieron la suerte de encontrar vacía la biblioteca... pero yo soy un hombre de mala suerte (idem; las cursivas son mías).

Al final, la desgracia del hombre semidesnudo se superpone a aquella que asolará a Checoslovaquia y, posteriormente, a una buena parte de Europa.

Al no encontrar un momento propicio para desmembrar el libro, el personaje toma valor y comienza a arrancar con mucho cuidado una de las hojas. Sin embargo, los repentinos silencios de los azorados concurrentes complican la maniobra:

—.... Usted propone que hagamos presión sobre Checoslovaquia para que entregue su primera industria o en caso contrario....
hay un largo silencio... Chamberlain baja la vista

... ¡si se callan a cada momento no voy a acabar nunca!... Chamberlain levanta la vista

—... En mi larga vida de político he oído muchas proposiciones vergonzosas... pero ésta supera a todas Ribbentrop pega un golpe en el brazo del sillón y se incorpora pálido de ira... *aprovecho la tempestad que se avecina para rasgar la hoja* (pp. 27-28; las cursivas son mías).

La historia del protagonista, a la que llamaré A, depende por completo de lo que suceda en la historia B, la cual, en contraste, funciona con independencia de lo que ocurra en la primera. Por ese motivo, lo que en circunstancias normales tendría connotaciones negativas o adversas en B son positivas o favorables en A, es decir, lo fútil se vuelve trascendente; por el contrario, en B permanecen los valores fijos y convencionales aceptados por todos. Dicha antítesis entre ambas historias aparece como una constante a lo largo del relato, de ahí que la mención de la “tempestad que se avecina” posea varios sentidos: constituye un prelude de la tormenta anunciada en el título del cuento, que no sólo se iniciará en Europa, sino también en la residencia de la baronesa, en donde las grandes obras de la literatura, así como los incautos invitados pagarán las consecuencias.

Ante la discordia creciente entre las dos naciones, conviene en llamar vía telefónica a un plenipotenciario de Praga, para que éste tome parte en

la resolución del problema con los alemanes. El asistente de Chamberlain se dirige hasta el teléfono que se encuentra justo al lado del sillón tras el cual el protagonista oculta su desventura. Inevitablemente, sus miradas se cruzan:

—. Con Praga por favor....
me apoyo en el respaldo del sillón y finjo leer el libro con gran interés... incluso de vez en cuando vuelvo la página...

—¿Qué está leyendo?
la pregunta del ayudante de Chamberlain me hiela la sangre: no tengo ni la más remota idea de lo que estoy leyendo

—.... Una... novela policíaca...

—. ¿Cómo se llama?

—... “El Robo del Diamante”

el ayudante frunce el entrecejo... piensa...

—. ¿Quién es el autor?... (pp. 28-29)

El humor contenido en diversos momentos de la historia proviene de la farsa montada por el protagonista, quien se exhibe como un usuario de la biblioteca profundamente interesado; y aunque con dicha estrategia ha logrado pasar inadvertido, no ha tenido la mínima prevención de leer el título del libro, aun así sale bien librado al recurrir a un género menospreciado durante mucho tiempo. El autor no deja escapar la oportunidad para realizar una crítica a las posturas cerradas y conservadoras en el ámbito literario, con lo cual intensifica el carácter irrisorio del cuento.

En el acto, ocurre otro evento inesperado: “se oye un clin... clin... clin... en dirección de la puerta... miro hacia ella... por el pasillo veo pasar a un hombre con los pantalones bajados...” (p. 29). El narrador, identificado por completo con el recién llegado, muestra empatía hacia el hombre que vive las mismas penurias que él, de modo que distrae al asistente de Chamberlain para que no lo descubra: “pongo cara de terror y emito una exclamación de asombro... el ayudante se vuelve y me mira/ —. ¿Qué le pasa?/ El hombre aprovecha para entrar e irse a colocar detrás de un sillón, allá, en el otro lado de la biblioteca/ —. Un pasaje escalofriante” (*idem*). La ocurrencia del protagonista, además del efecto cómico que causa, conlleva un sentido irónico en relación con la historia B, en la que, ahí sí, se gesta un suceso terrible en verdad.

Mientras Chamberlain habla por teléfono y le comunica al gobierno de Praga las exigencias esgrimidas por los alemanes como requisitos irrefutables para preservar la paz, el narrador y su desdichado congénere esperan resguardados en sus respectivos muebles: “el hombre que está detrás del sillón —ZZ— se vuelve y mira detenidamente los estantes llenos de libros que hay a sus espaldas” (p. 30). Aquí, cabe destacar que Miret decide darle nombre al segundo desafortunado de la historia A, y aun-

que es ambiguo y escueto, resulta por demás significativo dado el contexto en el que se desarrolla el relato, ya que puede interpretarse como una referencia invertida de la SS, siglas de Schutzstaffel: escuadras de defensa de la Alemania nazi. De esa manera, el autor hace un escarnio ostensible de uno de los grupos más violentos del Tercer Reich.

Ahora, la atención del narrador se centra en los movimientos de ZZ: “saca de un estante un grueso libro encuadernado en piel.... Lo abre por la mitad y lo hojea... de repente se pone el monóculo y lee algo en el libro con profundo interés... ¡a qué viene esta farsa...!” (*idem*). Al parecer, a ZZ no le importa si el ejemplar es de lujo o no, pero su pantomima lectora rebasa por mucho a aquella ejecutada con anterioridad por el protagonista, quien, irónicamente, pone en tela de juicio semejante simulación. En esta parte del relato, puede apreciarse una auténtica escena de lo absurdo, en donde la historia A muestra a un hombre en iguales condiciones ridículas que otro, pero que afecta recelo y desconcierto ante un comportamiento similar al suyo; y donde la historia B expone la falsa condescendencia de Chamberlain hacia el plenipotenciario de Praga en relación con la industria Skoda: “—.... sabemos muy bien lo que representa para Checoslovaquia..... sí..... pero el precio de la paz parece ser

éste.... muy alto efectivamente...” (*idem*). Aunque la demanda del gobierno nazi resulta desproporcionada, el ministro británico se ha “resignado” a sacrificar a los checos por “el bien común”, una muestra más de la maquiavélica benevolencia de los poderosos. Ambas historias se sincronizan y develan, en diferentes niveles, los embustes humanos.

A continuación, hay un cambio en el discurso que va del autoengaño al franco descaro: “ZZ suspende repentinamente la lectura y arranca violentamente varias hojas del libro” (*idem*). Sin más rodeos ni miramientos, el personaje hace lo que en realidad desea y arremete contra el libro. En el otro lado de la habitación, Chamberlain, con un fingido dejo de compunción, deja en claro que velará por sus propios intereses, por lo tanto, se desentiende de los ajenos:

—.... Usted comprende la imposibilidad de justificar un conflicto armado por ese motivo..... no, eso no, el tratado sigue en pie..... entiéndame, nosotros no podemos pedir a nuestro pueblo que se vaya a matar porque le han sido arrebatadas sus industrias a una nación, aunque esa nación sea amiga..... (pp. 30-31).

Con tales argumentos cubiertos de inocencia, el postulado chestertoniano resulta sumamente significativo: “Hay ocasiones en las que nos abruma

no tanto el peso de la maldad como el peso de la bondad de la humanidad”.⁶⁷

Entretanto, ZZ aprovecha que nadie ha reparado en él para seguir con su apremiante tarea:

rasga descaradamente las hojas del libro... hace tanto ruido que finalmente Ribbentrop se vuelve y lo mira intrigado... recuerdo ahora una cosa que decía mi maestro: No hay muerte más dolorosa que la de los libros, porque un libro que se destruye quiere decir conocimientos que se van o sana diversión que se nos escapa... (p. 31)

Por una parte, de nueva cuenta se escucha la voz de la conciencia del narrador al valorar los actos del otro y no los propios, la hipócrita sensibilidad por el daño infligido a los objetos del saber (los libros) resulta irónica expresada por aquel que incurrió primero en la falta. Por otra, la estrepitosa desfachatez de ZZ por fin consigue captar la atención de los presentes: “ha encontrado en el libro una página que se desdobra en cuatro... debe ser un mapa... lo extiende y lo mira... Ribbentrop y la gente que está alrededor de la mesa lo observan con curiosidad esperando a ver qué hace...” (*idem*). El comportamiento de ZZ ha provocado que los políticos centren su interés en él, como resultado de ello, las dos tramas convergen nuevamente, y la historia B deja de tener relevancia al subordinarse a los sucesos de

⁶⁷ G. K. Chesterton, “Defensa del absurdo”, en *Correr tras el propio sombrero (y otros ensayos)*, p. 357.

la historia A, lo cual crea una atmósfera absurda, en la que, de manera inevitable, surge la risa.

El flujo de las dos historias es interrumpido por la aparición de otro personaje: la baronesa, quien entra a la biblioteca, se dirige hacia Chamberlain y le quita el teléfono; intenta persuadir a los representantes de las dos naciones para que regresen a la reunión y participen de la cena.⁶⁸ Luego, lanza un comentario aparentemente sin trascendencia: “—. Por favor, Excelencia, baje usted a salvar una vida!/ Chamberlain mira a la mujer evidentemente desconcertado/ —. Otto amenaza con suicidarse si no logra que los ingleses se reconcilien con la buena mesa esta noche...” (p. 32). El trasfondo, sin embargo, es muy significativo, pues Otto Günsche fue el asistente personal de Hitler y el encargado de quemar los restos del líder nazi después de su suicidio; de tal suerte, la alusión a este personaje y a su advertencia de quitarse la vida por un motivo tan

⁶⁸ Los vizcondes Nancy y Waldorf Astor —ambos de origen estadounidense, pero radicados en Inglaterra— fueron un matrimonio con gran protagonismo en la vida política y social inglesa. En Cliveden, su casa de campo, solían organizar reuniones a las que acudían personajes influyentes, entre ellos se encontraba nada menos que Neville Chamberlain. Asimismo, formaron el denominado Cliveden Set, un grupo de élite con mucho poder en el gobierno, simpatizante del nacionalsocialismo y partidario de la política de apaciguamiento concebida por el primer ministro británico. Tales antecedentes y el contexto en el que se plantea el cuento permiten suponer que Pedro F. Miret hace referencia, específicamente, a dicha residencia y a sus propietarios.

banal posee un sentido paródico e irónico construido en torno a ese episodio histórico. Miret afila su pluma crítica y pone en cuestionamiento la importancia que se le puede dar a la muerte de un hombre como Otto Günsche en relación con el aniquilamiento de millones de personas, cuyo único fin, pareciera, fue satisfacer los caprichos y perversidades de unos cuantos.

Tras la fallida pretensión de la anfitriona de hacer volver a los ministros al convite, Chamberlain se muestra cortés y sale un momento con ella. ZZ, creyendo que todos se irán, se apresura a recoger las hojas que ha arrancado, el narrador también se da prisa para tratar de llegar primero al baño; no obstante, no logran su cometido, pues nadie más abandona la biblioteca, se quedan en espera de Chamberlain. La empresa dedicada a obtener el tanpreciado papel ha demorado demasiado, ZZ estornuda, comienza a sentir los estragos del frío en su cuerpo semidesnudo, el protagonista se apresura a lanzar una frase burlona: “‘El General Invierno’ ha cobrado su primera víctima...” (p. 33), la cual trasluce un sentido del humor muy miretiano, en el que no falta la ironía, pues no son los checos, sino su indecoroso compañero el principal afectado por la presencia de los militares alemanes.

Sin haber más remedio que aguardar otro momento propicio para continuar con sus faenas, ZZ se distrae leyendo el libro que tiene en sus manos; el narrador lo imita y repara en el título del volumen que ha estado deshojando poco a poco:

miro a ZZ... se ha apoyado en el respaldo del sillón y lee el libro resignadamente... ¡buena idea!... ¿cómo se llama el libro que yo tengo?... lo abro... ¡qué ladrillo!... 'Introducción a la lógica kantiana'... lo hojeo..... parece que no tiene fotos... aquí hay un verso
Todos los filósofos son chinos
Kant es filósofo
Luego Kant es chino
¡qué tontería!... (p. 34)

Sin salirse de la materia, la inserción de este pensador en la trama puede ser otra alusión al nazismo, pues, como se ha sugerido, en las ideas de Adolf Hitler existen concordancias con la filosofía kantiana.⁶⁹ Al igual que en las anteriores referencias, ésta se introduce a partir del humor; a través de las apreciaciones del protagonista, relativas al aspecto voluminoso del libro, a la ausencia de imágenes que lo entretengan, así como al hecho de confundir un silogismo con un verso, se satiriza la actitud del lector culto que, por decirlo de una forma, no juzga el libro por su tapa, sino por su contenido. La risa se incrementa cuando presenta su silogismo mal for-

⁶⁹ Michel Onfrey ha abordado esta temática en *El sueño de Eichmann. Precedido de Un kantiano entre los nazis*.

mulado con proposiciones inspiradas en su desafortunada circunstancia: “El hombre de enfrente quiere ir al baño/ yo leo un libro/ luego.../ ¡luego qué!.....” (*idem*).

Como apunta Helguera, en la cuentística de Miret se configuran “circuitos de realidad y relaciones de hechos comunes y corrientes o insólitos, absurdos pero dotados de perfecta naturalidad, humorísticos y angustiosos”.⁷⁰ En este caso, se expone una situación absurda, insólita —hombres con los pantalones abajo y ocultos sólo por un sillón— que rodea otra realidad con una lógica más convencional —una reunión de negocios—, pero ambas representan actos inadmisibles, en la primera por obvias razones y en la segunda porque se fragua una guerra. En ese tenor se mantiene el estado de las cosas: Chamberlain regresa a la biblioteca de prisa para concluir la discusión con Ribbentrop; en tanto que el narrador se pregunta qué habrá pasado con la baronesa, sin embargo, no se cuestiona nunca sobre el asunto que se ha debatido todo ese tiempo frente a él. Tal como sostiene Piglia, aquí se pone de manifiesto que “lo que es superfluo en una historia, es básico en la otra”.⁷¹

⁷⁰ Luis Ignacio Helguera, “Pedro F. Miret: entre la perfecta naturalidad y el absurdo”, *loc. cit.*, p. 6.

⁷¹ R. Piglia, *op. cit.*, p. 57.

El instante impostergable y ansiado por el lector llega finalmente, el ministro de Defensa alemán descubre la condición procaz en la que se encuentra ZZ: “sale de detrás del sillón y camina en dirección a la puerta. la hebilla del cinturón de sus pantalones golpea el suelo... Goering vuelve la cabeza al oír el ruido... ve a ZZ... lo mira estupefacto...” (*idem*). ZZ se da cuenta de que se ha evidenciado demasiado y vuelve de inmediato a cubrirse tras el sillón, pero Goering, pasmado de asombro, no puede evitar dejar de verlo. De modo que es hasta ahora cuando la historia B participa de lo que sucede en la historia A:

— Si permitimos en esas regiones la mezcla de nacionalidades tarde o temprano volverá a haber fricciones y nosotros no permaneceremos con los brazos cruzados, se lo aseguro...

— ¿Y por qué no se desplaza a los alemanes en vez de los checos?
el rasgo de humor involuntario de Chamberlain desconcierta a Ribbentrop... *Goering adivina que si mira fijamente a ZZ éste no hará nada y mira a otro sitio... por el pasillo veo pasar caminando a otro hombre con los pantalones bajados... [...] Ribbentrop se inclina hacia adelante* (p. 36; las cursivas son mías)

El fragmento muestra con claridad cómo convergen las dos historias: el debate entre Ribbentrop y Chamberlain continúa; Goering se mantiene expectante de los movimientos de ZZ, éste guarda

cautela ante la mirada de aquél; otra víctima de la falta de papel higiénico aparece en la escena; el protagonista se limita a observar y a relatar las acciones de todos. Como se ha destacado a lo largo del cuento, las historias se contraponen, de manera inexorable, por la temática disímil que poseen. Al respecto, Piglia esclarece el mecanismo que opera en narraciones análogas a ésta:

Cada una de las dos historias se cuenta de modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera distinta en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción.⁷²

De acuerdo con esta idea, el vértice donde confluyen las dos historias antitéticas planteadas en “Tormenta sobre Europa” constituye la base a partir de la cual se edifica toda la arquitectura compositiva del cuento. Justo aquí es donde el humor y la seriedad se diluyen para develar la tesitura absurda que se encuentra en el fondo del relato.

La tensión de ambas historias se intensifica conforme se acerca el cierre de la narración. El alegato de Ribbentrop se vuelve insostenible y vehemente: “—. ¡¡Ya no somos la nación vencida de 1918 a la

⁷² *Ibidem*, p. 56.

que se pued.../ [...] —... ¡¡levantada sobre las bases del Nacional Socialismo que es el faro que alumbrará por mil años.../ se apaga la luz... mal presagio” (p. 37). De ese modo, el ilusorio resplandor del poderío nazi queda, *ipso facto*, en tinieblas, ironía que, por otro lado, sirve de conducto para desahogar la trama de los impúdicos hombres, pues uno de ellos, amparado en esa oscuridad repentina y, por supuesto, en el favorable augurio, sale de su escondite a toda velocidad: “una sombra se lanza corriendo a la puerta... ¡ése fue ZZ, se me adelantó!... en el pasillo se oye el ruido de unos tacones que se alejan... no cabe duda, fue la baronesa... la venganza de la baronesa” (*idem*). Las dos historias concluyen gracias a la maliciosa travesura de la anfitriona, quien toma represalias por el desaire que le hicieron los ministros.

Sin duda, el final del cuento es, por completo, inesperado y absurdo, lo cual desemboca en la risa incontenible del lector. Pedro F. Miret logra dirigir los reflectores hacia la historia soez y colocar en la penumbra la historia de índole dramática. No obstante, una vez superado el embeleso provocado por el humor, la zona oscurecida también se enciende y surge la pregunta ineludible: ¿de qué nos reímos? Justo en la respuesta radica la violencia de este cuento. Nos interesamos en una situación que nos resulta

cercana y posible, incluso con todo lo banal de su contenido, y dejamos en segundo término un acontecimiento histórico que, si bien implicó y afectó a millones de persona, nos parece distante y ajeno. Al tomar conciencia de la realidad que hemos ignorado, entramos al mundo del absurdo, en donde la risa que se genera de él, en palabras de Claudia Gidi:

puede oscilar entre una franca y gozosa carcajada, y una mueca apenas perceptible, que se congela y nos llena de vergüenza en cuanto nos percatamos de que hemos reído de algo éticamente problemático, si no francamente reprochable, en pugna con una ética dominante.⁷³

Por consiguiente, se puede afirmar que en este cuento miretiano se expresa, de modo contundente, la violentización narrativa, puesto que los mecanismos empleados en la construcción del texto rompen las pautas convencionales de lectura; en ese sentido, advierte Dorfman:

el acto estético es una protesta contra un mundo que trata de negar esa violencia, esperando tal vez que en el bombardeo de bofetadas lingüísticas, alguien se despertará para hacerse preguntas fundamentales, para cuestionar la realidad misma y convertirse en un ser humano cabal.⁷⁴

Ahora bien, el absurdo y el humor son los elementos que revisten y configuran la estructura de este

⁷³ C. Gidi, *Juegos de absurdo y risa en el drama*, p. 94.

⁷⁴ A. Dorfman, *Imaginación y violencia en América*, p. 41.

relato de manera flagrante, y quizás por esa razón “Tormenta sobre Europa” sea uno de los cuentos que con mayor fuerza impacta al lector, puesto que la violencia se origina desde su interior, en consecuencia, nunca la ve venir: “es inesperada; es un hecho gratuito; de ahí la magnitud de sus proporciones. En ese instante original, y sólo en éste, se rompe la continuidad de la estructura estática en la que el ser está siendo siempre”.⁷⁵

Al colocar un episodio histórico en un contexto ordinario, Miret logra ridiculizar al poder con una carga escatológica, pero, sobre todo, nos hace cuestionarnos sobre la actitud que asumimos frente a una realidad que nos rebasa; tal como advierte Albert Camus: “No hay espectáculo más hermoso para un hombre sin anteojeras que el de la inteligencia enfrentada a una realidad que la supera”.⁷⁶ En confabulación, el absurdo, el humor y la violencia funcionan como una maquinaria que mueve las conciencias de los lectores —si es que llegan a acceder a ese nivel de sentido— para desenajenarlos del engañoso mundo en el que vivimos.

⁷⁵ Salvador Elizondo, “De la violencia”, en *Cuaderno de escritura*, p. 58.

⁷⁶ A. Camus, *op. cit.*, p. 73.

CONCLUSIONES

En ocasiones, basta con conocer una pequeña parte de la obra de un autor para identificar de inmediato los atributos de su escritura; sin duda, la narrativa de Pedro F. Miret puede contarse dentro de esos casos. A primera vista, la estructura punteada que sostiene la composición de sus cuentos causa sorpresa y confusión al lector/espectador; la extrañeza crece cuando se introduce en esas anómalas edificaciones discursivas, pues los relatos de Miret van más allá de la letra, son espacios polifacéticos evocadores de otras artes: escenas cinematográficas, dibujos tipográficos, planos arquitectónicos, y, como apunta Díaz Perucho, “de ese entrecruzamiento disciplinar, surgió una mezcla mestiza de la hibridación genérica”.¹

Los copiosos puntos suspensivos —sello indiscutiblemente miretiano— constituyen la primera manifestación del absurdo, el humor y la violencia, ya que, desde el momento en el que se abre cualquier libro de Miret —eso incluye los tres cuentos examinados aquí—, el lector se siente desconcer-

¹ Javier Díaz Perucho, “Pedro F. Miret, un raro del medio siglo”. Tesis de doctorado en Letras, f. 20.

tado por la acumulación desmedida de dichos signos ortográficos. Por una parte, tal anomalía origina un ligero brote de humor debido a su aparente carácter injustificado, es decir, absurdo; por otra, la ruptura de las normas de escritura transgrede las formas convencionales de lectura, lo cual genera una violentización narrativa no sólo en la estructura misma del texto, sino también en contra del lector, quien precisa salir de su lugar de confort para poder acceder a la nueva propuesta literaria.

Una vez dentro de las historias, el protagonista carente de identidad, la narración en presente y en primera persona del singular, las situaciones enteramente cotidianas, así como los desmesurados puntos, que marcan el transcurrir del tiempo, crean atmósferas inquietantes, acentúan el suspenso y, con ello, el sentimiento de la duda, son elementos que afectan de manera directa al lector, quien vive los acontecimientos como si fuera el propio personaje. Por consiguiente, cuando la realidad ordinaria y racional con la que se reviste la cotidianidad comienza a desvanecerse, el absurdo emerge acompañado de diversas formas de humor y de violencia.

El derrumbamiento de los decorados, planteado por Albert Camus, el mundo crepuscular, esbozado por G. K. Chesterton, y, en gran medida, la “Alegoría de la caverna” platónica permitieron en-

tender el modo en el que opera el absurdo en la narrativa de Pedro F. Miret. En las tres nociones expuestas, la lucidez o la toma de conciencia ante la irracionalidad de los actos humanos y la agobiante sistematización del mundo moderno adquiere un papel preponderante, pues representa la entrada al universo de lo absurdo, es decir, a una realidad desnuda, desposeída de sus disfraces. Tales cuestiones quedan evidenciadas en los relatos miretianos, en los que se advierte la visión atenta y crítica del autor frente a su entorno.

Como se pudo constatar, los tres cuentos analizados contienen expresiones del absurdo, el humor y la violencia que, si bien se presentan de manera conjunta, el orden de aparición entre ellos y la magnitud de sus efectos es variable en cada texto. En “Incursión”, el absurdo irrumpe con la osada travesía de un hombre desnudo que corre y brinca por las azoteas de los edificios; toda la historia transcurre en este mismo tenor, a tal grado que el absurdo se naturaliza y el final no puede sino resultar ambiguo. El humor surge como una respuesta al sinsentido exacerbado y persistente a lo largo del relato; no obstante, el absurdo se vuelve tan intenso que impacta con ímpetu en el lector.

En el caso de “Última función”, el cierre injustificado de un cine y el impedimento para salir de

él dan paso a los diferentes niveles de la violencia: horizontal, vertical, interior y narrativa. Después, la inesperada exigencia de dibujar un león, así como el aspecto grotesco y cómico que va tomando el felino en el bosquejo realizado por el protagonista suscitan el humor del lector; no obstante, esa situación irrisoria y por completo absurda de inmediato se torna sumamente violenta y letal. En ese sentido, el dibujo del león miretiano —ridículo, disparatado, monstruoso, brutal— se yergue cual quimera, con cabeza de absurdo, torso de violencia y cola de humor, en la que podemos reconocer las irracionalidades y los malestares humanos.

A diferencia de los cuentos anteriores, el humor posee un lugar privilegiado en “Tormenta sobre Europa”. La escena inaugural muestra a un hombre con el pantalón abajo entregado a la afanosa tarea de encontrar papel para limpiarse, lo cual provoca, al instante, una plena y expedita carcajada; en contraste y como de manera accesorio, se recrea un episodio histórico de repercusión mundial. La narración inicial ocupa el plano central, mientras que la otra aparece supeditada e intercalada a ésta; en ambas historias, es visible el uso de la parodia y la ironía, aunque con menor magnitud y frecuencia en la segunda. Al superponer un tema de tipo escatológico a uno bélico no sólo se pone en juego

lo cómico con lo trágico, sino que se ridiculiza al poder y se cuestiona la postura desinteresada e indolente del propio lector ante cuestiones que le parecen ajenas. El humor potenciado en este relato intensifica el absurdo, que, a su vez, incrementa la violencia, de modo tal que, al final, se produce una fuerte conmoción en el lector.

Cabe destacar, por último, que la violentización narrativa está estrechamente relacionada con los efectos que causan el absurdo y el humor en el lector al final de cada relato, pues al ser arrancado del estado enajenante en el que perpetua su existencia y tomar conciencia de las irracionalidades humanas, el impacto sobre él resulta sumamente violento; asimismo, el humor originado por el absurdo no ofrece una vía de escape al lector, por el contrario, lo desarticula y lo confronta con su propio ser en el mundo. En consecuencia, entre el humor y la violencia, el absurdo miretiano adquiere un profundo carácter crítico, a través del cual el autor no sólo cuestiona la realidad cotidiana y las normas de escritura, sino también la anquilosada y automática vida moderna, en la que el comportamiento de los lectores es puesto en evidencia.

Clarividente y suspicaz, José de la Colina anunciaba por allá de los años setenta: “Preveo que ya alguien se acerca con la engomada etiqueta entre las

manos, pronto a colocarla sobre Miret: ‘Literatura del absurdo’; y puntualiza: “No precisamente, sino literatura de la extrañeza, o mejor dicho *desde* la extrañeza”.² El compatriota y amigo de Miret acertó en su predicción, pues una década después y tan sólo tres días antes de la muerte de quien proyectara las “casas blandas”, Luis Ignacio Helguera publicaba un artículo titulado: “Pedro F. Miret: entre la perfecta naturalidad y el absurdo”, en donde advertía: “hay una idea que parece marcar su literatura y que lo acerca a Eugène Ionesco: el absurdo, el absurdo de las vidas humanas, el absurdo de un doble diálogo de líneas telefónicas cruzadas”.³ Hoy, cuando corre ya el siglo XXI, me incluyo en aquel oráculo y comparto la opinión de Helguera, aunque también acepto, con cortapisas, el parecer expresado por De la Colina. Me explico en seguida.

Con este trabajo, de ningún modo pretendí ni pretendo poner la susodicha “etiqueta engomada” de literatura del absurdo a la obra miretiana, pues eso equivaldría a encasillar —si no es que a encarcelar— a un hombre que dio libre expresión a su creatividad, siempre diversa, siempre fuera de los

² José de la Colina, “Miret mira”, en *Plural. Crítica, Arte y Literatura*. Revista mensual de *Excelsior*, núm. 31, abril de 1974, p. 75; las cursivas son del autor.

³ Luis Ignacio Helguera, “Pedro F. Miret: entre la perfecta naturalidad y el absurdo”, en *El Semanario*, 19 de noviembre 1988, p. 6.

límites de la escritura, siempre al margen de tendencias y de círculos literarios dominantes. No, por el contrario, mi intención estuvo enfocada en comprobar que, en efecto, la narrativa de Miret presenta expresiones del absurdo, el humor y la violencia que, en gran medida, apelan a la participación constante del lector. Y si bien es cierto que existe una mirada “*desde la extrañeza*”, ésta también se encuentra y forma parte de la literatura del absurdo; sin embargo, tan sólo se trata de un par de interpretaciones, el carácter polifacético de su obra está abierto a múltiples lecturas (aún en espera).

Pedro F. Miret fue un escritor que dio “al vacío sus colores”,⁴ es decir, supo significar el sinsentido; poseedor de un excéntrico estilo narrativo, así como de una mirada lúcida y, sobre todo, sumamente crítica, logró captar el absurdo que subyace en la vida cotidiana. Sin duda, la literatura miretiana nos propone, a nosotros lectores, otra forma de leer.

⁴ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, p. 147.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCORIZA, Luis, *La puerta*. Argumento de Luis Alcoriza y Pedro Miret. Actuación de Ana Luisa Peluffo, Carlos Piñar y Armando Silvestre. México, Películas Rodríguez, S. A., 1968 [<https://www.youtube.com/watch?v=DBrkSiMABM0>].
- ÁLVAREZ, Federico, “La violencia en la literatura”, en Adolfo Sánchez Vázquez (ed.), *El mundo de la violencia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras/Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 407-417.
- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Madrid, Alianza Universidad, 1995, 431 pp.
- BASILE, Teresa (coord.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2015, 218 pp. (Colectivo Crítico, 2).
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*. Traducción de Toni Vicens. Barcelona, Tusquets, 1979, 378 pp.
- BATES, H. E., “El cuento moderno”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento 1. Teoría de los cuentistas*. Selección, introducción y notas de Lauro Zavala. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Direc-

- ción de Literatura, 2008, pp. 133-151 (Textos de Difusión Cultural/Serie El Estudio).
- BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. 3ª ed. Introducción y selección de Eduardo Subirats. Traducción de Roberto Blatt. Madrid, Taurus, 2001, 164 pp.
- BOBES NAVES, María del Carmen, “Falta de humor en la gran narrativa hispanoamericana”, en Ulpiano LADA Ferreras y Álvaro Arias-Cachero Cabal (eds.), *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2010, pp. 13-41. Consultado en: http://www.academia.edu/1476133/Literatura_y_humor._Estudios_te%C3%B3rico-cr%C3%ADticos [10/07/16].
- BOTTON BURLÁ, Flora, *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1983, 217 pp. (Opúsculos/Serie Investigación).
- BRODZIAK DE LOS REYES, Stephan, “Imaginación como voluntad en *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera. Diálogo entre cotidiano y absurdo”. Tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2011, 106 ff.
- CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*. Traducción de Esther Benítez. Madrid, Alianza Editorial, 2004, 179 pp. (Biblioteca de Autor).
- CHESTERTON, G. K., *Correr tras el propio sombrero (y otros ensayos)*. Selección y prólogo de Alberto Man-

- guel. Traducción de Miguel Temprano García. Barcelona, Acantilado, 2005, 628 pp.
- COLINA, José de la, “El mirón Miret”, en *Libertades imaginarias (de la literatura como juego)*. Prólogo de Alejandro Rossi. México, Aldus, 2001, pp. 201-211 (Las Horas Situadas).
- CORTÁZAR, Julio, “Algunos aspectos del cuento”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento 1. Teorías de los cuentistas*. Selección, introducción y notas de Lauro Zavala. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 2008, pp. 303-324 (Textos de Difusión Cultural/Serie El Estudio).
- , *Rayuela*. Madrid, Punto de Lectura, 2001, 711 pp.
- DÍAZ PERUCHO, Javier, “Pedro F. Miret, un raro del medio siglo”. Tesis de doctorado en Letras. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2008, 453 ff.
- DORFMAN, Ariel, *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile. Universitaria, 1970, 224 pp. (Letras de América, 26).
- ELIZONDO, Salvador, *Cuaderno de escritura*. 4ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 2000, 151 pp. (Letras Mexicanas, 126).
- FOUCAULT, Michel, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Selección e introducción de Miguel Morey. Madrid, Alianza/Materiales, 2001, 175 pp.
- FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*. Tomo 2. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid, Alianza, 1981, 281 pp. (El Libro de Bolsillo).

- GIDI, Claudia, *Juegos de absurdo y risa en el drama*. México, Ediciones Sin Nombre/Universidad de Sonora, División de Humanidades y Bellas Artes, 2012, 108 pp.
- LADA FERRERAS, Ulpiano y Álvaro ARIAS-CACHERO CABAL (eds.), *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2010, 142 pp. Consultado en: http://www.academia.edu/1476133/Literatura_y_humor._Estudios_te%C3%B3rico-cr%C3%ADticos [10/07/16].
- LESPADA, Gustavo, “Violencia y literatura/violencia en la literatura”, en Teresa Basile (coord.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2015, pp. 35-56 (Colectivo Crítico, 2).
- LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Traducción de Joan Vinoyoli y Michèle Pendanx. Barcelona, Anagrama, 1988, 221 pp.
- MIRET, Pedro F., *Esta noche... vienen rojos y azules*. Presentación de Gerardo Deniz. Palabras liminares de Luis Buñuel. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, 151 pp. (Lecturas Mexicanas/Cuarta Serie).
- , *Prostíbulos*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Pangea Editores, 1987, 129 pp.
- , *Rompecabezas antiguo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981, 129 pp. (Letras Mexicanas).

- , *Rompecabezas antiguo*. Prólogo de Bernardo Fernández, Bef. México, Filodecaballos, 2013, 122 pp. (Narrativa).
- , *La zapatería del terror*. Prólogo de Gerardo Deniz. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, 273 pp. (Singulares).
- MOSQUEDA RIVERA, Raquel, “Hacia una caracterización de la violencia. Los cuentos de Rubem Fonseca y Francisco Hinojosa”. Tesis de maestría en Letras Iberoamericanas. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, 123 ff.
- MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena, *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)*. México, Bonilla Artigas Editores/Iberoamericana Vervuert, 2012, 194 pp. (Pública Crítica, 3).
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina, *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. Barcelona, Associació d’Idees-gexel/Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, 192 pp. (Sinaia, 3).
- PATÁN, Federico, *Los nuevos territorios (notas sobre la narrativa mexicana)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1992, 354 pp. (Biblioteca de Letras).
- PAVÓN, Alfredo (ed.), *Si cuento lejos de ti (La ficción en México)*. Edición, prólogo y notas de Alfredo Pavón. Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1998, xix-167 pp. (Destino Arbitrario, 16).
- PESSOA, Fernando, *Libro del desasosiego*. Edición de Jerónimo Pizarro. Traducción, prefacio y notas de Antonio Sáez Delgado. Valencia, Pre-Textos, 2014.

- PIGLIA, Ricardo, “Tesis sobre el cuento”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías del cuento 1. Teorías de los cuentistas*. Selección, introducción y notas de Lauro Zavala. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 2008, pp. 55-59 (Textos de Difusión Cultural/Series El Estudio).
- PINHEIRO MACHADO, Roberto, *La estética del absurdo en la narrativa hispanoamericana: Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar y José Donoso*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, 529 pp. (Colección Vitor).
- PLATÓN, *Diálogos IV. República*. Introducción, traducción y notas de Conrado Eggers Lan. Madrid, Gredos, 1988, 502 pp. (Biblioteca Clásica Gredos, 94).
- ROAS, David (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Introducción y bibliografía de David Roas. Madrid, Arco/Libros, 2001, 307 pp. (Bibliotheca Philologica. Serie Lecturas).
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (ed.), *El mundo de la violencia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras/Fondo de Cultura Económica, 1998, 455 pp.
- SOUTO ALABARCE, Arturo, “Narradores trasterrados e hispanomexicanos”, en Alfredo Pavón (ed.), *Si cuento lejos de ti (La ficción en México)*. Edición, prólogo y notas de Alfredo Pavón. Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1998, pp. 1-11 (Destino Arbitrario, 16).
- XIRAU, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*. México, Universidad Nacional Autónoma de Mé-

- xico, Coordinación de Humanidades, 2009, 572 pp. (Textos Universitarios).
- ZAVALA, Lauro, *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, 1993, 216 pp.
- (comp.), *Teorías del cuento 1. Teorías de los cuentistas*. Selección, introducción y notas de Lauro Zavala. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 2008, 399 pp. (Textos de Difusión Cultural/Serie El Estudio).

HEMEROGRAFÍA

- ALADRO, Eva, “El humor como medio cognitivo”, en *Cuadernos de Información y Comunicación*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, núm. 7, 2002, pp. 317-327. Consultado en: <http://www.redalyc.org/pdf/935/93500718.pdf> [05/09/16].
- BRAVO CASTILLO, Juan, “Función de la risa en el teatro de Ionesco”, en *Ensayos. Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, núm. 3, 1989, pp. 37-46. Consultado en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2282492.pdf> [28/12/16].
- CAMARGO B., Angelina, “Pedro F. Miret y la influencia de Buñuel y Dalí. ‘La literatura es como la salida de

- un avión: al escribir un párrafo, el libro ha despegado”, en *Excélsior*. Sección Cultural, 30 de diciembre de 1981, p. 2.
- COLINA, José de la, “Mi abecedario de Miret”, en *El Semanario Cultural*. Suplemento dominical de *Novedades*, núm. 351, 8 de enero de 1989, p. 3.
- , “Miret, el extraterritorial”, en *La Jornada Semanal*, núm. 463, 18 de enero de 2004. Consultado en: <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/18/sem-cara.html> [03/06/16].
- , “Miret mira”, en *Plural. Crítica, Arte y Literatura*. Revista mensual de *Excélsior*, núm. 31, abril de 1974, pp. 74-75.
- CONDE ORTEGA, José Ortega, “El no estilo de Pedro F. Miret”, en *Fuentes Humanísticas*. Universidad Autónoma Metropolitana, Departamento de Humanidades, Azcapotzalco, núm. 35, vol. 19, jul-dic de 2007, pp. 185-189. Consultado en: http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2410/El_no_estilo_35_19.pdf?sequence=1 [15/08/16].
- FERNÁNDEZ MIRET, Maia, “Mosaico de Miret como papá”, en *La Jornada Semanal*, núm. 463, 18 de enero de 2004. Consultado en: <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/18/sem-cara.html> [17/05/16].
- FUENTES, Carlos, “Solares, Ramírez y la comedia narrativa”, en *La Jornada Semanal*, núm. 359, 20 de enero de 2002. Consultado en: www.jornada.unam.mx/2002/01/20/sem-fuentes.html [27/04/16].
- HELGUERA, Luis Ignacio, “Dos raros”, en *Paréntesis*, año 1, núm. 8, marzo de 2001, pp. 47-50.

- , “Pedro F. Miret: entre la perfecta naturalidad y el absurdo”, en *El Semanario*, 19 de noviembre de 1988, pp. 5-6.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza, “El cuento mexicano entre el libro vacío y el informe negro”, en *El Cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, núm. 4, otoño de 2001, pp. 28-42. Consultado en: http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=245 [15/07/16].
- PATÁN, Federico, “Miret cuentista”, en *La Jornada Semanal*, núm. 463, 18 de enero de 2004. Consultado en: <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/18/sem-cara.html> [22/06/16].
- PÉREZ TURRENT, Tomás, “El universo de Pedro Miret”, en *La Jornada Semanal*, núm. 463, 18 de enero de 2004. Consultado en: <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/18/sem-cara.html> [22/06/16].
- PERUCHO, Javier, “Pedro F. Miret, una cronología”, en *La Jornada Semanal*, núm. 463, 18 de enero de 2004. Consultado en: <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/18/sem-cara.html> [20/06/16].
- , “El ciudadano Miret”, en *La Jornada Semanal*, núm. 463, 18 de enero de 2004. Consultado en: <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/18/sem-cara.html> [17/05/16].
- PLAZA, Loreto, “Psicosis exógenas agudas”, en *Cuadernos de Neurología*. Universidad Católica de Chile, vol. xx, 1992. Consultado en: http://escuela.med.puc.cl/publ/cuadernos/cuadernos_92/pub_09_92.html [20/05/16].

TORRES RABASSA, Gerard, “‘Otra manera de mirar’. Género fantástico y literatura del absurdo: hacia una impugnación del orden de lo real”, en *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. III, núm. 1, primavera de 2015, pp. 185-205. Consultado en: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.164> [12/05/16].