

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2019)
Heft: 33-34

Artikel: Poca broma : después de más de dos siglos sin bufones de corte
Autor: Giráldez, Rubén Martín
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047108>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Poca broma.

Después de más de dos siglos sin bufones de corte

Rubén Martín Giráldez

Barcelona

España

No sé si tienen ustedes en mente un cuentecito de Gombrowicz titulado «El banquete», escrito creo que en 1946. Se celebra una recepción en honor de la futura esposa del rey, un rey corrupto, por más señas. El Consejo, el Canciller y, en definitiva, todos los presentes, temen que el carácter mezquino del rey eche a perder el provechoso enlace. Como la mezquindad del rey es del tipo irrefrenable (por lo visto, pretende recibir una gratificación incluso por su mera asistencia al banquete, y así lo comunica por medio de gestos burdos y con todo descaro, muy a la manera grotesca a la que nos tiene acostumbrados el autor), los súbditos intentan dos soluciones: 1) una reverencia física (de rodillas y coronillas); y 2) una reverencia abstracta, para la contrariada coacción del soberano, consistente en llevar

hasta sus últimas consecuencias la presión del esplendor, de la magnificencia, del ceremonial y de la Historia.

Lo que hace la corte, entonces, es imitar todos y cada uno de los gestos del rey (que van desde romper un plato hasta estrangular a la futura reina), para, a fuerza de solemnizarlos, lograr “encarcelar al Rey en el Rey”. La pieza acaba casi con una especie de conga:

[...] oh, qué galope, qué archigalope de tantos dignatarios! [...] ¡Los magnates, los latifundistas, los descendientes de las estirpes más gloriosas galopaban junto a los oficiales del Estado Mayor, cuyo galope se unía al de los ministros todopoderosos, al de los mariscales y chambelanes, y al galope desenfrenado de algunas grandes damas de la Corte! ¡Oh, qué carrera, qué archicarrera de mariscales, de chambelanes, la carrera de los ministros, el galope de los embajadores en medio de la noche tenebrosa, bajo las luces de las lámparas, bajo la bóveda del cielo! Los cañones del castillo dispararon. ¡Y el Rey se lanzó a la carga!

Y archicargando a la cabeza de su archiescuadrón, el archirrey archicargó en las tinieblas de la noche.

Al principio del relato tiene lugar un debate en el que los integrantes del Consejo hacen uso de la palabra por riguroso turno pero para callar:

El Ministro del Interior fue el primero en pedir la palabra, pero cuando le fue concedida, comenzó a callar y no hizo sino callar durante todo el tiempo que duró su intervención... después de lo cual volvió a sentarse.

Estos súbditos, si bien no están desatendiendo su responsabilidad, tampoco ignoran su derecho, o cuál es el alcance de su derecho. El súbdito sólo puede cambiar las cosas por medio de silencio e imitación (por más que sea capaz de *colar* algo de interpretación, y por tanto crítica, en esa imitación). Es al bufón a quien está reservado el derecho de una repetición —digamos— *original* y de erigirse en rey de risas.

El bufón, el hombre de placer (aunque también hubo mujeres, como la enana Magdalena de Felipe II, que entraría más bien en la categoría de loca), se encuentra en un limbo social pese a ser un subordinado; a su oficio no le corresponde siquiera una partida propia en los libros de contabilidad de la corte de casi ninguna nación desde que se tiene noticia de ellos (en España, hacia el siglo VI) hasta el XVIII en que van desapareciendo (si no contamos extravagancias como la del falso Lord Timothy Dexter, que a finales del XIX todavía contaba con un bufón y con un bardo de confianza en su séquito). Como mucho aparecerá integrado en los honorarios del servicio, aunque su cometido manifiesto sea otro: el de consuelo del aburrimiento o “decidor” (por abarcar todas sus atribuciones de un solo palabrero), y aunque su cometido no manifiesto sea otro: el de espía (dado que es invisible), confidente, guerrero, diplomático o incluso profeta (profeta ridículo, diplomático inverso, si se quiere, pero, en última instancia, cualidades que lo separan de cualquier otro estamento). La diferencia entre el súbdito *raso* y el bufón es el derecho a romper los límites. Allí donde el resto de la corte profesa deber de sujeción a unas obligaciones, el bufón sólo puede ser bufón en tanto que consienta en serlo y en tanto que convenga en transgredir esas obligaciones con fines recreativos. Esto no quita, claro, que su éxito vaya ligado invariablemente a la posibilidad de un fracaso mortal, pero lo que se es-

pera de él es cierta desobediencia, y se le paga por su insumisión. Sin embargo, a la hora de la verdad, no deja de tratarse de un contrato entre el bufón y el señor, por lo tanto, el señor escogerá generalmente un tipo de bufón que se adecúe a lo que quiere oír. La dicha elección es reveladora, porque el bufón sicofante o adulador siempre producirá un tipo de humor de calidad inferior al del bufón indócil por completo (que se corresponde más a menudo con la figura del loco). En cierto modo, se convierte en un doble del señor al que sirve —muchos bufones llevaban el nombre de su rey, en la corte española tenemos al bufón don Juan de Austria o al negro Alfonso Carlos de Borbón—; de hecho, alguno llegó a meterse tanto en el papel como para intentar asesinar a su soberano con el objetivo de suplantarlo (sin éxito, que se sepa). No tienen por qué ser necesariamente un reverso de su señor, sino más bien un comentario, una nota al pie de quien lo mantiene. Una digestión¹. Como curiosidad, ando leyendo *Los orígenes trágicos de la erudición. Breve tratado sobre la nota al pie de página*, y acabo de subrayar esto:

La nota al pie moderna es tan esencial para la vida histórica civilizada como el retrete; como éste, es un tema de mal gusto en la plática cortés y por lo general sólo llama la atención cuando se descompone. Como el retrete, la nota al pie permite a uno realizar actos desagradables en la intimidad; como sucede con aquél, el buen gusto exige que se la coloque en un lugar discreto; últimamente no se la incluye en el pie de página sino al final del libro.

Pero los “decidores” tuvieron otros muchos usos. Marcial cuenta cómo se las ingeniaba un señor para besar a su amante delante de su marido: primero besaba al enano de su séquito y luego lo ponía en brazos de la interesada para que aquél repitiese esos besos indirectos en la cara de ella. Además, no podemos olvidar que las figuras del loco por naturaleza y la del loco impostado convivieron. Ambos tenían permiso y derecho para desvariar y asegurarse de que un señor no tuviese que decirse como algunos al subir al poder: “He oído la verdad por última vez”.

Porque hubo un tiempo en que el señor, o el gobernante, todavía necesitaba de la verdad, aunque no pudiera serle comunicada abiertamente y de una manera directa. Para hacerse oír, para ser tolerable, la verdad tenía que presentarse como estupi-

¹ Como en la película *Society* (1989), de Brian Yuzna.

dez o humorada. Hubo una época en la que un consejo político podía ser un chiste de opinión. Ya no. Su condición de invisibilidad lo hacía idóneo para el puesto de espía o mensajero. Hoy el bufón sólo tendría cargo de invisibilidad y de mudez. Un rey de la actualidad no se arriesga siquiera al más burdo de los desempeños que brinda el oficio, el del *saltum, siffletum et pettum*. No digo yo que no sobren puestos de trabajo, que igual la cosa se ha puesto imposible de opulencia, pero también puede ser que sobre algo de verdad en las cortes o que estén bien abastecidos para una temporada larga. En eso no me meto, porque ya nadie entra en la corte, o no sale de ella a contarnos lo que se cuece. Tal vez la verdad ya no sea útil, o tal vez ya no nos avenimos a conjugar la noción de “verdad” con la candidez de otros siglos. ¿Quién va a permitirse alimentar a un puñado de rebeldes domésticos? Tampoco hay, ya se ve, tiresias ni brujas de corte. Nada con discurso. La letra entra mejor sin discurso que con sangre. Simplificando, se puede decir que la paulatina imposibilidad de darle un uso práctico a la verdad, junto con el cambio de gustos, puso a los bufones a divertir ya no al monarca sino a la plebe. Pero para entonces los bufones ya eran otra cosa. Y volvían a ser súbditos sujetos a responsabilidad.

Imagino que no sería del todo desatinado afirmar que cuando Swift escribe *Cuento de una barrica*, si no se inviste del papel de bufón, al menos se ve tentado de hacerlo, a juzgar por el regocijo en la denuncia a lo largo de toda su obra satírica, por cómo se refocila (tal vez no tanto como Rabelais) y contamina de su tema. Tal vez viste el disfraz del bufón para evitar que, en caso de filosofar, se le pueda afeor la conducta y se le tilde de “falso filósofo”, de modo que viste ya de entrada, preventivamente, el disfraz de “falso filósofo”, el destructor de la solemnidad, su enemigo. El principio de la sátira implica que “realidad” o “sociedad” nunca es igual a “razonable”, sino igual a “desorden”. Si escribir sátira y parodia es un acto de transformismo, cuando no un deliberado y concienzudo intento de exploración de la Verdad —una Verdad en busca de la moralina, otras veces una moralina en busca de su Verdad—, el enmascaramiento del desenmascaramiento no será otra cosa que el autor intentando leerse con objetividad (algo imposible) y terminando por escribirse (algo más habitual, aunque de frutos discutibles). Soy consciente de que esto último entra en el terreno de la ocurrencia, pero es la ocurrencia que me permitió escribir *Magistral*, una novela en la que el libro no sabe que es un libro y el narrador está convencido de que habla en voz alta en todo momento, cuando en realidad está escribiendo. Luego habla-

mos de eso. Lo digo porque a menudo nos convertimos en aquello que combatimos. El recurso estilístico de Swift, como en tantos escritores satíricos, es una mezcla de hostilidad y ufania que comparte espacio en la misma frase. En el narrador de Swift, el cura soterrado imita o parodia al predicador profesional que fue en la realidad oficial. Dice Hugh Kenner que la sátira no es moralista por esencia, sino que se trata, más bien, del espectáculo del ser humano soportando su propia compañía. ¿Qué hacer con el ser humano? Nada. Representarlo, dejarlo dicho, por no erradicarlo. En este sentido, el escritor se aparta a veces un poco de la especie humana para interpretar el papel de una suerte de Mefistófeles, un juez que no arbitra —un *arbiter elegantiarum* con poca fe en su eficacia—, que se limita a metabolizar los pecados del mundo. La sofisticación de la mezquindad humana nos lleva a pensar que, en el siglo XXI, Lucifer está aprendiendo de nosotros, toma nota de las sublimaciones que estamos empezando a obtener combinando los cuatro o cinco elementos originales, naturales, innatos, congénitos que teníamos de partida.

Ni intervenimos, ni mediamos, ni disentimos verdaderamente. Guardamos las formas. A lo que voy es a que, desde el lugar del súbdito, los escritores no pueden dar castigo, sino únicamente servicio. O, a lo sumo, cese de servicios. Dicho cese no redundaría en una disminución en el número de libros publicados, sino todo lo contrario; coincide, paradójicamente, con la pujanza de un analfabetismo del espíritu crítico (del que yo tampoco me libro, puesto que soy hijo de mi tiempo, de mi sistema educativo y de mi radiotelevisión española). Una frase acertada de Céline, aquí: “El mundo está abarrotado de domésticos”. Ya se ve que así es imposible demonizar nada ni a nadie como en los viejos tiempos. Normalmente, el logro, para alguien que escribe, es publicar, pero publicar supone a la larga, lo queramos o no, convertirse en secretario de Estado, me temo. Al fin y al cabo, la violencia del señor o del hombre de Estado es pactada, es el pago por formar parte de la ciudad, parafraseando a Valdecantos.

Ya se ve que de mis lecturas desordenadas, el mal de la clase media, he entresacado algunos melismas seguramente mal digeridos que, a falta de profundidad, tiempo y medios, he dado en instrumentalizar para componer una opinión. Luego esa opinión ha parido un carácter y unos amaneramientos que son, inevitablemente, consecuencia directa de una malinterpretación, un sistema de impertinencias que identifiqué ingenuamente con mi personalidad. La cobardía, la afectación, impostación

(canoramente hablando), voz de cabeza, voces de diablo cojuelo: el resultado es una producción que más bien tiene que ver con la delación de uno mismo a través de un personaje de prosodia estrafalaria. Una mascarada: el “yo hinchado” de Gadda (“una especie de Sofío Loren”, como fue descrito alguna vez), el modesto (en la realidad) de Bufalino, el hiperfetado de Proust, el mefistofélico de Céline o Martinet. Parto de una noción errónea y frívola de “soberanía” (eso lo sé ahora, cuando ya es demasiado tarde para corregir mi personalidad, porque a estas alturas ya no soy lo que pienso, sino lo que ha sido pensado en mí como recipiente²); esa soberanía leída en diagonal a grandes autores conceptúa al hombre de Estado como “figura expuesta absolutamente al asesinato pero a la vez absolutamente insacristificable”³, un cuerpo prestigiado (por sagrado) a merced de una dosis de transgresión (por la que llega a veces al extremo de pagar un salario, como decíamos). Visto así, el sacrificio, el castigo o el magnicidio podrían considerarse pura comedia. De hecho, vamos a ser sinceros, el bufón al que aludíamos antes, el que estuvo a punto de quitar de en medio a su patrón, Romanus Boilas, en el siglo XI, en realidad era un aristócrata de la corte bizantina de Constantino IX. Un bufón a ratos. Uno de mis escritores preferidos, Giorgio Manganelli, dice en su obra *Encomio del tirano* que “el bufón, el súbdito y el tirano no pueden tener autobiografía, sino únicamente jovial ceremonia de pullas”. La relación entre esos niveles —el don nadie, el alguien y el todo (o el uno)— es la pura enemistad. El caso es que esa enemistad no deja de ser puro servicio mutuo.

De la supresión del cargo de bufón por parte del primer Borbón, Felipe V, con su llegada al trono de España en 1701, se desprende la idea de que un oficio semejante deja de tener sentido cuando ya no se necesitan espías (¿pero cuándo no hay necesidad de espías?), o cuando el reaccionarismo contra la verdad está más en boga (¿pero cuándo ha dejado de estar en boga la antiverdad?), o los ricos no requieren de mensajeros contrahechos para comunicarse entre ellos (¿pero en qué ucronía extravagante se va a privar un rico de enviar a un súbdito feo a que hable por boca suya?).

² Nótese que digo como “recipiente” y no como “recinto”. Las personas con altura de miras se conceptúan a sí mismas como espacios, la curia pre-escoria se conceptúa como objeto, bibelot.

³ Agamben, Giorgio: *Teología y lenguaje. Del poder de Dios al juego de los niños*, trad. de Matías Raia. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2012, p. 13.

Imagino que estas afirmaciones delatan o anuncian dos cosas que me atañen: 1) la elección de una especie de poética de los complejos y 2) cierta voluntad, al reconocerlo, de aprender en público. Aprender a fracasar en público como algo más que un estilema. Tal vez la causa es esta injustificada intuición de que escribir es servir. Escribir una novela potente debería ser un servicio prestado a los demás, así lo ha dicho más de una vez Manuel Vilas en alguna entrevista, y así lo formulaba Julián Ríos: “Un libro de ficción, además de hacernos más libres, debería hacernos más felices”. Por un lado, la literatura como entretenimiento o el entretenimiento como uno de los elementos de una literatura perversamente divulgativa con vistas a cautivar al público. Cautivarlo ¿para qué? Ya hemos dicho que hace mucho que nos quitaron de la cabeza la necia idea de que escribir pueda ser castigar.

Disentir no es castigar, pero por algo se empieza. Por mucho que la elección de la forma prefije el sentido —o esa, es una de las posturas, que a mí me agrada particularmente: la preferencia de Catulo por el epigrama (de origen bien elegíaco o bien laudatorio) traiciona una cadencia bufa; el poso de las injurias rituales de los cantos fálicos traiciona el tono hostil y ufano al que aludíamos con Swift; las anacreónticas y el ditirambo fueron, tal vez, las responsables del hedonismo patente de algunas sátiras latinas... La forma precedente no es inocua, claro —... Retomo, perdón: Por mucho que la elección de la forma prefije el sentido, el sentido (en este panorama que hemos trazado) sólo puede ser uno —porque cuando la forma y el contenido se vuelven contra el poder, también favorecen al poder, ya sea convirtiéndose en publicidad, en propaganda involuntaria, etcétera... una intuición algo paranoica y determinista, bien mirado, sustentada únicamente en el miedo—; el caso es que si la forma puede darse el lujo de ser múltiple, el contenido, en cambio, tiende a ser unitario si no quiere ser percibido como incongruente (de ahí, quizás, que una forma proverbial de la sátira sea la digresión, como en Sterne o en Diderot). La forma, creo, sí puede dar testimonio de una disidencia, a pesar de que su contenido esté laudando inadvertidamente un estado de cosas. La clase de disidencia de la que hablamos abomina de la forma convencional, pero, claro, también de cualquier otra que no sea nueva, una nueva forma; y eso debería hacer que nos planteemos si, para el autor, en última instancia, pensar en cómo abordar una nueva forma no es lo mismo que pensar en abordar una nueva obra. El autor, llegado a este punto, se pone delante la ortodoxia, la moda dominante, las tesis vivíparas normativas,

las hermanas inferiores de otras estéticas más *sondables*, y opta, en el mejor o peor de los casos, por la artificiosidad, la oscuridad o el hermetismo. O da en otra clase de transformismos y travestismos que conducen a la trivialización y la desacralización burlesca. En ambos casos, el resultado es una lengua artificial, vestigio del gorro de papel de aluminio.

Supongo que la pregunta que me hago es si un ignorante, o alguien que no cuenta con una biblioteca familiar de nacimiento, puede ser un disidente (entendiendo que la disidencia, en literatura, es un valor positivo). Me refiero a un ignorante medio autodidacta, porque, a los que leemos embobados, la luz que nos entra por la boca nos deslumbra. Hace unos días, el escritor Javier Moreno me dejaba tomarle prestado un razonamiento —que incluirá en una próxima obra todavía sin título— con el que aún no sé si estoy de acuerdo, pero que desde luego, intuyo, aúna mi complejo y mi fantasía de consuelo:

El escritor de extracción social baja se desclasa a través de su escritura. De hecho, utiliza la escritura para distanciarse de sus padres, de su familia, del habla de sus paisanos. Aspira a escribir en una lengua libre de interferencias, distinta a la lengua materna, contaminada por la ausencia de forma y el error. Pero, sin saberlo, el escritor arrastra ese error consigo. Ese error amenaza cada página, cada línea, cada verso que escribe. Ese error le delata, lo expone al dedo acusador de la norma. El escritor de extracción social baja ha intentado imitar el habla elevada de la alta cultura y sin embargo prorrumpe en un gallo que parece condenarlo a la eterna adolescencia del idioma. Los brotes bordes de la lengua asoman al menor descuido, regresándolo a su condición de pobre Cenicienta. Sin embargo, el escritor se aferra a su error y persiste en él. Acompaña las risas con la suya propia. Algunos empiezan a saludar sus desvíos. Tienen gracia, dicen unos. Son originales, dicen otros. Hay, incluso, quien los imita. Un día, de manera inesperada, sus yerros se convierten en norma.

En un artículo publicado en *ABC Cultural* el 21 de octubre de 2000 titulado «Tópicos y originalidad», el escritor mallorquín Luis Magrinyà se detiene a describir el funcionamiento y prestaciones de un original, esa figurita de acción articulada. Dice:

Pero hay otro valor digno de mención, algo que no dudaría en llamar esnobismo disciplinario, y que consiste llanamente en la voluntad de no decir, de no hacer, lo que los demás. Esto quizás sea arrogancia, y

seguramente un pecado: aceptémoslo. Pero se trata, en todo caso, de un pecado distintivo; y, además, nuevamente exige tantas fatigas que es como si llevara en sí su redención. No debe confundirse, pues, con una actitud de autoafirmación: después de las tortuosas exploraciones que he mencionado, todas ellas a costa de su propio descrédito, lo que queda del yo de un original no da para alharacas ni promociones, y el personaje que de ahí resulta es tan escrupuloso como acomplejado. Su voluntad de distinguirse no es voluntad de afirmarse, sino de negar en él lo que pertenece a los demás: de negar la autoridad de éstos, sus presiones y sus principios no disciplinados por la crítica [...].

A pesar de la afirmación de Philippe Lejeune, según la cual un primer libro no puede ser autobiográfico, yo diría que mi primer librito, un texto de 50 páginas centrado en Thomas Pynchon, consistía en una fe de lecturas velada y en el reconocimiento de mi incapacidad de penetrar en lo leído; en el segundo, *Menos joven*, la tesis podría ser el temor de verme obligado a devolver lo recibido de los padres culturales; y la última, *Magistral* (publicada en 2016) se leía como una sátira o una diatriba contra la novela amable, con postura personal caricaturizada, absolutamente hostil al diálogo. Visto ahora, diría que *Menos joven* es un libro de súbditos para súbditos y *Magistral* es un libro soberanista para súbditos dedicado a desmigajar los defectos de *Menos joven*. Una poética fundamentada en los complejos, en el tema de la impotencia como tema potente, preocupado por la inexactitud de la profecía de Lautréamont, “la poésie sera faite par tous”, que se me tuerce en la boca mientras la repito. Continúa Magrinyà:

¿Y qué hay de que “no es posible decir ni hacer nada nuevo”? Esta idea, que parece ciertamente pensada con el único propósito de desmoralizar a los originales, tiene la ventaja de proporcionar a sus defensores una inmejorable excusa para no trabajar. El caso, sin embargo, es que esta forma de no trabajar no conduce [...] a una suerte de sabia inactividad o indolencia [...]. La repetición [de este lema] adquiere así un carácter sagrado, ritual: es como la enésima puesta en escena de una revelación; y el artista se convierte en sacerdote o mago.

Remedando la voz de *Magistral*, diré que tampoco es que haya que ser (serse) siempre un purasangre, ni un purapocasangre, pero el escritor que piense que no se puede hacer nada nuevo, que no nos haga leer nada suyo. El lector que crea que

no se puede hacer nada nuevo, que no se esfuerce en recopilar material para defender su postura, que en su casa su palabra va a misa y a nadie molesta. Quien afirma que no hay dios que escriba nada bueno en España es porque no tiene talento siquiera para imaginar lo que haría su vecino con la mitad del talento suyo. No se encripta, por tanto, a lo tonto, se encripta para que sólo se enuncie o se invoque cierto fragmento de sentido bajo unas condiciones muy concretas: la mínima aptitud para el desciframiento, la solvencia ante un percance artificial, una pequeña circunstancia adversa de índole gramatical o sintáctica, generalmente; eso y la capacidad de absorción (gratitud o no mediante).

El coste de la oración está en relación proporcional con la dificultad de la interpretación, pero el abaratamiento de la oración, ¿no es paternalista, desdeñoso para con el lector?, ¿quién soy yo para desmigarle al lector lo que él, para entendernos, ya sabrá cómo... *migar*?

Lope de Vega es de la idea de que “la poesía habría de costar grande trabajo al que la escribiese, y poco al que la leyese”. Escarnece a los valedores incorregibles “de las cosas oscuras, y ambiguas, y de cuanto se deben huir”⁴, pero, ¿investigar el desvío no tendría que ser el afán primero, la misión del poeta que ha abandonado su condición de célula durmiente?

Se ha eternizado una especialización de la crítica y de una facción literaria en emitir veredicto sobre la prosa sonajero o el peer en botija para que retumbe, según el dicho. Porque, sí, Lope afirma que hay que mirar en qué casos “no es viciosa la oscuridad”, pero ¿cuándo no es viciosa la oscuridad? El convencimiento impúdico del principio de inteligibilidad, de que todo tiene un nombre, nos empuja a buscar denominaciones; como mucho, si dejamos de hacernos ilusiones y resolvemos que no vamos a descubrir el nombre *real* de un objeto, nos consolamos buscando un nombre artificial humano. Pero ¿y si la cosa —el *ello*, digo— no tiene nombre y el poco que tiene lo pierde cuanto más imbuidos estemos de la superstición de que, si no logramos nombrarla, al menos sabremos reconocerla cuando la *veamos*? Porque ¿de dónde sale esta asunción de Nuestro Deber Gratuito que confundimos con un oficio, una dedicación absoluta a lo irrepresentable? ¿Quién nos da petulancia de combate cuando es fácil sospechar que las nociones de misión o vocación son el nido natural de lo superferolítico? O dicho de manera menos superferolítica: el nido natural de lo

⁴ «Carta que se escribió echadiza a don Luis de Góngora».

cursi. Sin embargo, convendremos en que un *llamado* no es lo mismo que un *elegido*, igual que no es lo mismo un iluminado que un deslumbrado. Habría que dirimir si un médium es un cursi.

Ante el poema fallido, Antonin Artaud pregunta a Jacques Rivière en una correspondencia iniciada en mayo de 1923, tras el rechazo de sus primeras composiciones por parte del director de la *Nouvelle Revue Française*:

¿Cree usted que puede encontrarse menos autenticidad literaria y poder de acción en un poema defectuoso pero salpicado de bellezas sólidas que en un poema perfecto pero sin particular resonancia interior? [...] Es todo mi pensamiento lo que está en juego. Se trata para mí, ni más ni menos, de saber si tengo el derecho de continuar pensando, en verso o en prosa.

Y Rivière le habla de concentrarse, trabajar, pulir; le recuerda los estándares de calidad de la revista —armoniosidad, coherencia— allí donde Artaud habla de no-consecución, no-cristalización del poema, de extenuación del espíritu, de derecho (precisamente) a perseverar. La palabra *derecho* no es fortuita, ya se va viendo. Cabe señalar que se trata del mismo Artaud que se despide en una carta a Génica Athanasiou así:

Ruega por mi espontaneidad.

A este respecto, otra cita, al vuelo:

Otra característica de los entornos totalitarios es la manipulación mística o la espontaneidad planificada.

En realidad la extracto de un artículo psiquiátrico del profesor Robert J. Lifton⁵, donde se enumeran las claves de un culto o secta, que son: líder carismático autoimpuesto; control de la comunicación; aislamiento del grupo; supresión de la autonomía; exhortación a las dinámicas de grupo; persuasión, presión psicológica; ayunos, cánticos y reducción del tiempo de sueño; manipulación mística; exigencia de pureza y culto de la confesión (concretamente dice: "La confesión continuada, especial-

⁵ Lifton, Robert J.: «Cult Formation», *The Harvard Mental Health Letter*, VII, 8 (febrero 1981).

mente en reuniones obligatorias, a menudo delata una arrogancia en nombre de la humildad"); sustitución de símbolos; ciencia sagrada; carga de nuevo vocabulario ("literalismo y cierta tendencia a deificar palabras o imágenes") y prohibición de la duda. Recuerda un poco al parnaso, ¿verdad?

Tampoco el concepto de confesión es casual aquí, subraya que seguimos en el ámbito del sector servicios. En los últimos tiempos, a la acusación de oscuridad y complicación (*joiga, esta lengua es más grande que la boca!*) se ha venido a sumar cierto rechazo hacia lo autobiográfico (*joiga, esta boca es más importante que la lengua!*). ¿Qué forma emplear, entonces (como si nos preocupara ese entonces, como si buscásemos agradar, cuando nada más lejos de la realidad [que no es más que una ficción que perdura más tiempo en el tiempo], y de ahí uno de los puntos de mi pendencia contra la novela amable)? Mi propuesta autobiográfica a lo largo de los libros que he publicado hasta la fecha (incluso en el último, que es una traducción del catalán en edición bilingüe de la obra de otro autor)⁶ ha sido la confesión mediante la afectación, porque así fundo mi honestidad en la imposibilidad de abandonar mi cobardía ante la exposición. Oscuridad viciosa, sí. La contención ¿qué produce?: produce nada. Al eliminar cortapisas, correcciones, protocolos, cortesías, se abre la posibilidad de decir lo que pienso, lo que no pienso, lo que pensaba y lo que me figuro que pensaré en un futuro, todo en una sola voz. Se trata de ver qué pasa cuando se les calienta la boca a los personajes. Ésa es la premisa. Explorar cuál es verdadera y mentirosamente mi postura. Hablo de traducción para quien lo quiera leer así, y hablo del estado de la cuestión en la literatura española para quien así quiera leerlo. Y, si le hacemos examen de solemnidad y de asertividad, de ambos temas sabe más mi narrador que yo y tiene las cosas más claras mi narrador que yo, y por eso mismo se equivoca mil veces más que yo, que en una declaración a título personal tengo las manos atadas porque hablar demasiado puede estropear la novela entera. El único gesto posmoderno, inevitable —imagino— que hago conscientemente es el de entregar la obra como algo que los críticos y los lectores deben explicarme a mí. Una vez he escrito lo que quería, me siento a averiguar qué quería escribir y cómo, o por qué he escrito eso usando determinada forma. Construir una voz de prejuicios. Lo más honesto (y divertido) es dar voz a varias creencias no simultáneas y con eso construir un discurso

⁶ Pujol Cruells, Adrià/ Martín Giráldez, Rubén: *El fill del corrector* | *Arre, arre, corrector*. Barcelona: Hurtado & Ortega Editores, 2018.

mental. La honestidad no tiene por qué ser el objetivo, eso aún no lo he resuelto. Creo que afirmar esto sería revelar que tiene una idea muy elevada de sí mismo. No es que sea intrínsecamente malo plantearse la vida o la obra como un camino de perfección, pero convendremos en que hay riesgos de caer en lo ridículo.

Como si se tratase de un retrato de los procesos mentales de la autobiografía involuntaria delatada por la forma escogida, *Magistral* dejaba caer una frase clave, creo: “Al recto cumplimiento de las normas dedico una de mis últimas noches lúcidas”. Esa novela es un monólogo pronunciado por un narrador encerrado en lo que llama “la Boca Norteamericana”, en una atmósfera a medio camino entre *Cárcel de amor* y una noción bufa de la *noche oscura del alma*. No sabemos si la voz que narra está del lado de la policía de la claridad o de otra policía, pero lo que es seguro es que afirma que el castellano peninsular ha quedado inservible de resultados de la mala praxis de nuestros poetas y propone abandonarlo y *asaltar* otras lenguas. Suena así:

Y a eso he venido, a decir lo bueno que soy. Al recto cumplimiento de las normas dedico una de mis últimas noches lúcidas (¿desmerece en algo la valía de un hombre y de un rey de los hombres el hecho de que desee dedicar sus últimos pensamientos a las leyes que elaboraron y obedecieron sus compatriotas en lugar de a otros asuntos que considera menores?); les dedico todo lo que se ha ido aplazando en mi cabeza hasta hoy, en formato grave: en un formato —de ahí la dilación— absolutamente contrario a la dicción, o contrario a dejar aparecer la dicción, puesto que hoy me encuentro encerrado en una Boca Norteamericana de la que pretendía llevarme la lengua. ¿Ahora te ríes? Hace un momento no te parecía tan mala idea abandonar la lingua nostra y sumabas tus palmadas a las de la Obediencia.⁷

En realidad, el castellano que el narrador de la novela tiene tan a gala emplear y que pretende hacernos tragar como algo nuevo —aunque no se trata de la *lengua meta*, digamos, sino de una lengua de paso, porque lo que se pretende es dejar de hablar castellano, abjurar, y apoderarse por la fuerza de otro idioma— no es muy distinto de lo que hacían los escritores macarrónicos del siglo XV, ese “latín de cocina” que nos vendría al

⁷ Martín Giráldez, Rubén: *Magistral*. Zaragoza: Jekyll & Jill Editores, 2016, p. 12.

pelo para entroncar con una de las etimologías de “sátira”, la culinaria, la que viene de “satura”. Pero eso no sería justo. El profesor Torres-Alcalá lo resume así:

para que un latín sea macarrónico, tiene que ajustarse a las siguientes convenciones: tiene que ser un híbrido lingüístico, tiene que basarse en errores morfológicos, léxicos, semánticos y/o sintácticos consistentes, y, primordialmente, debe ser voluntario. Una cuarta cualidad es que el latín macarrónico debe ejercer una función paródica.⁸

En el caso que nos ocupa, la hibridación se produce entre el castellano y cualquier lengua que se le acerque, con especial atención a los arcaísmos deformados o reformados y al *hápax legomenon*. No hablo de neologismos, sino de *nonce words*, ocasionalismos, términos inventados para un solo uso, quizás, para una circunstancia específica y momentánea. Scarron, en su *Virgilio travestido*, usa con carácter extraordinario términos que no eran extraordinarios en el momento en que fueron escritos. Hay ahí una parodia lingüística que apunta al engolamiento del uso de arcaísmos por imitación y embellecimiento. Él opta por convertirlo en pastiche.

Como Felipe V, al suprimir el oficio del bufón, del enano y del loco (pero no del negro) junto con otros agelastas como Inocencio III y sus vetos a la Fiesta de los Locos, obligaron a que las puntadas volviesen a darse con hilo, nos toca ahora enfrentarnos a la falacia de lo natural versus lo impostado para alumbrar un nuevo código (o para la adecuada manipulación mental del lector, ¿por qué ocultarlo?) y soportar el desdén hacia los novatores: el peligro de ser catalogado como autor experimental, *creador de artefactos literarios*, complicado, efectista, de culto, prohibitivo: no amable, en definitiva. Ingrato.

Estos días reviso un artículo del novelista norteamericano Ben Marcus que aparecerá en un libro para la editorial Jekyll & Jill en noviembre. Es una respuesta a un artículo de Franzen titulado «Mr. Difficult», aparecido en 2005, donde se arremete contra William Gaddis y la literatura elitista o experimental. Dice Marcus ahí:

Los verdaderos elitistas del mundo literario son aquellos a quienes irrita la ambición literaria de cualquier tipo, los que han deformado el

⁸ Torres-Alcalá, Antonio: *Verbi Gratia: Los escritores macarrónicos de España*. Madrid: Porrúa, 1984, p. 33.

mismísimo significado de la palabra “ambición” de tal manera que ahora se percibe como un acto de desdén, una hostilidad hacia el pobre lector común, al que jamás deberíamos pedirle nada que pueda llevarlo a tensar un músculo.

Cada época tiene su Míster Difficult, recordemos que a Cicerón lo llamaban “ferreus poeta”. En *La Filomena*, Lope hace también alusión a esta postura con ironía: “La dureza es imposible que no ofenda la poesía, pues no deleita, habiéndose hecho para escribir deleitando”. Se le puede reprochar al narrador de *Magistral* que una literatura como la que propone se dirige a un público mucho más reducido, pero seguramente nos respondería que el derrotismo de partida es el gran mal: que son las obras ambiciosas las que han de saber llegar a un público mayoritario, las que deberían estar escritas con esa voluntad, aunque sea quimérica. Asistimos no a la muerte de la literatura sino a la muerte del lector. A un lector a quien hasta la crítica positiva concede de antemano que una buena obra no es “para todos los paladares”, o pese a ser —a su juicio— genial, se trata de una genialidad que sólo el crítico abajo firmante sabe apreciar. Pero a lo mejor ha terminado ya la década oscura del anti-intelectualismo y del miedo a no seducir si se nos mueve la máscara de cafres, a lo mejor la exigencia es divertida, alentadora y buena para todos los públicos y tonificadora. *Magistral* sería, en este sentido, una novela contra el elitismo.

Esta pretensión de acabar con el idioma dirigiéndose a sus futuros no lectores tampoco es muy distinta de la exhortación a dejar de escribir y alejarse de “la musaica pestilencia” que hace Pacheco en su *Sátira contra la mala poesía*. Si la sátira menipea es la contrapartida en prosa de la sátira de Juvenal, *Magistral* podría conceptuarse como respuesta prosificada a la *Carajicomedia* (que toma, a su vez, de plantilla el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena) o a la obra de Pacheco. Para mí se reduce más bien al viejo tema del *hablar oscuro* versus *hablar complido* y a la tradición de la poesía burlesca, con la particularidad de ocuparse no de un enemigo sino de dos: el resto de escritores que no son yo (siendo “yo” el nombre y el apellido del narrador Rubén Martín Giráldez) y los lectores de mi libro (siendo “mi libro” el libro del narrador, se entiende). O quizás tres enemigos: los escritores, los lectores a favor de *Magistral* y los lectores en contra de *Magistral*, todos igual de despreciables a ojos del narrador. El servicio se traslada ladinamente a partir de aquí, como se ve, al

lector, a quien se identifica en varios momentos como “probador de venenos”. *Magistral* sólo respeta a quien no lo lee.

Poca piedad para el lector enemigo. Y es que, a fin de cuentas, existió también la figura del *bitter fool*, el loco furioso o loco de las furias. Fue Horacio quien puso coto a la *acerbitas*, al hacer sangre con risas, digamos, aunque de boquilla, porque para justificar la agresividad de sus versos se vale del *facit indignatio versam*, alejándose así del *ridiculum liberale*, pero introduciendo los conceptos de *mordax* y *acri*. Un decoro falaz, a caballo entre un pretendido discurso serio de *sermo humilis* y el *ridiculum illiberale* de Lucilio.

Supongo que *Magistral* no olvida la indocilidad contractual, vestigio de la relación contractual de amo y siervo, a la que está sujeta y busca el lenguaje de lo que no puede ser dicho, aunando la afirmación de Wittgenstein: “Sólo los hechos pueden expresar un sentido, una clase de sustantivos no”, con aquella conspicua receta del marqués de Sade: “Para sumar incesto, adulterio, sodomía y sacrilegio viole a la hija casada con una hostia consagrada”. Se intenta no sólo enfurecer y confurecer al lector, moverlo a indignación, sino también moverlo a repulsión contra el narrador mismo. Todo lo contrario a una captación de benevolencia, *Magistral* parece que quiera volverse indeseable a los oídos que proporcionan la única razón de ser del discurso. Donald Barthelme, en su artículo «Not Knowing», plantea en tres puntos la problemática del escritor en 1987: “1) el proyecto de devolver la frescura a una lengua demasiado manoseada, 2) la contaminación social y política de la lengua a causa de los usos manipuladores; 3) la presión que la cultura contemporánea ejerce sobre el propio idioma y que resulta en un doble empobrecimiento: se hurta al lector la complejidad y luego se le hurta al autor el lector”.

En busca de un planteamiento infructuosa y desesperadamente original, *Magistral* trataba de imponer un SÍ a tres preguntas: ¿puede un discurso ser una novela?, ¿puede la recomendación de un libro ser una novela?, ¿puede una poética ser una novela? ¿Puede hacerlo sin caer en la fantasía moral? Bueno, van cuatro, pero ya me entienden.

Y, más desesperadamente aún, busca la originalidad de la forma (téngase en cuenta que no tenía presente el macarrónico (aunque usaba la palabra *macarroneo* hacia el final, curiosamente), así que relacionaba mi tentativa con la creación de palabras híbridas a lo Julián Ríos). La gramática y la sintaxis como espectáculo. Sencillamente, porque la sintaxis está bien para manipular la mente del lector. Una manipulación capilar, si se quiere,

una modificación de la conducta del lector por medio de una discontinuidad, casi una regeneración enzimática, control mental, lavado de cerebro durante lo que dura un libro. Sin embargo, convendremos en que, con ciertas obras, es esperable una respuesta de rechazo y hasta una llamada a las armas, o una llamada a soltar las armas, a dar la espalda y correr hacia otra guerra donde se planteen únicamente dudas que sepamos resolver sin salir de lo familiar, a desear que se nos planteen dudas sólo en un idioma que conozcamos bien; más aún: en un idioma y en un registro que no nos pille por sorpresa, y según un protocolo organizado, previsto, para el que tengamos a punto el consabido protocolo de respuesta, nuestros ritualillos ya aprendidos, tranquilizadores. Como si una lectura de ficción consistiese en una serie de pasos ensayados, una coreografía, un sistema de signos pactado y con el resultado ya decidido de antemano.

Simplificando: la única cura para los efectos de esta narrativa es la desprogramación. Si en el Siglo de Oro se afeaba con el epíteto de “poetas mecánicos” la conducta de quienes caían en los automatismos a la hora de contar, hoy el precio de burlar el automatismo genera la incompreensión y el rechazo primeros del lector de la conveniencia, del probador de venenos. Ferlosio habla, a tal efecto, de “derecho narrativo”⁹, las convenciones previas del lector prefiguradas en un

esquema primario positivo, respecto del cual resaltan como “rectificaciones” —o bien son rechazados como fraude e inconsecuencia— los eventuales cambios de enfoque a que la comprensión de determinadas obras nos obliga.

Por supuesto, eso no quiere decir que suspendamos nuestra capacidad crítica, ni mucho menos ante una obra formalmente ambiciosa, porque es posible que bajo la forma no se esconda nada más que ambición; pero deberíamos usarla para interrogarnos sobre por qué no nos está gustando un libro, y si la respuesta es porque no respeta las fórmulas ni la estructura que preveíamos, hemos de ponernos en cuarentena a nosotros mismos y no al libro antes de dar la voz de alarma contra la *pirotecnia verbal*, auténtica bestia negra de un sector de la crítica y del público español. Y tampoco es que todo tenga que ser

⁹ Sánchez Ferlosio, Rafael: *Altos estudios eclesiásticos*. Barcelona: Debate, 2015, vol. I, «Las semanas del jardín», p. 43.

barroquismo, la frialdad quirúrgica de Valéry o Beckett está muy bien, pero la desnudez también es una afectación. La literatura es una afectación de la verdad.

Entre los probadores de venenos está mal vista la parafernalia extremada y la denostadísima artificiosidad, el pinball de fantasía y facundia que, “deseando nacer, busca su ritmo y su forma retórica”, para decirlo con William H. Gass. Para ellos el sonido, habrá que creer, no tiene nada que ver con el sentido, por mucho que sea uno de los cinco magníficos. La verdad que enunciaba el decidor o el bufón no era menos importante que cómo la decía, qué gestos o cabriolas empleaba o la indumentaria con la que se presentaba ante el público (los habituales ropajes multicolores, el capirote y el cetro, parodia del cetro real).

En resumidas cuentas, ya sabemos que una nueva novela crea un gusto nuevo y un lector nuevo. Para bien o para mal¹⁰. A lo mejor nuestra petulancia de poetas súbditos radica en la manipulación y el culto a la personalidad, porque todavía creemos ser personas, ése es el último escollo (al fin y al cabo, Jean-Pierre Brisset demostró que los primeros seres en hablar francés fueron las ranas). Cómo puede interesarle la literatura a una raza de probadores de venenos, coperos, escanciadores, escandidores, chambelanes, porteros reales, ayudas de cámara y demás ralea y abominar simultáneamente del término *parafernalia*, a mí se me escapa. La novela no puede ser amable, ha de aspirar a enterrar el hacha de guerra y encontrarse mientras escarba en el hoyo el cadáver del enemigo, aun a riesgo de acabar implorando, con Restif de la Bretonne, que siempre se consideró un hombre-libro:

Soy un libro viviente, ¡oh, lector! ¡Leedme! Sufrid mi excesiva extensión, mis momentos de calma o de tempestad y también mis irregularidades!

¹⁰ Wordsworth: “Every author, as far as he is great and at the same time original, has had the task of creating the taste by which he is to be enjoyed: so it has been, so it will continue to be”.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio: *Teología y lenguaje. Del poder de Dios al juego de los niños*, trad. de Matías Raia. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2012.
- Derrida, Jacques: *La bestia y el soberano*, trad. de Cristina de Peretti y Delmiro Rocha. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Gombrowicz, Witold: *Bacacay. Cuentos completos*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2016.
- Grafton, David: *Los orígenes trágicos de la erudición. Breve tratado sobre la nota al pie de página*, trad. de Carlos Zadunaisky. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Johnson, Lemuel: *The Devil, the Gargoyle, and the Nuffoon. The Negro as Metaphor in Western Literature*. Port Washington: Kennikat Press, 1971.
- Kenner, Hugh: «Wyndham Lewis: The Satirist as Barbarian», *The Yearbook of English Studies*, vol. 14: *Satire Special Number. Essays in Memory of Robert C. Elliott 1914-1981*, 1984, pp. 264-275.
- Leclerc, Jean: «Scarron et la réécriture de Virgile, ou les relais d'une narration burlesque», *Réécritures*, 74 (enero 2011), pp. 107-124.
- Lifton, Robert J.: «Cult Formation», *The Harvard Mental Health Letter*, VII, 8 (febrero 1981).
- Manganelli, Giorgio: *Encomio del tirano*, trad. de Carlos Gumpert. Madrid: Siruela, 1990.
- Martín Giráldez, Rubén: *Magistral*. Zaragoza: Jekyll & Jill Editores, 2016.
- Moreno Villa, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700*. Sevilla: Editorial Doble J., 2008.
- Pujol Cruells, Adrià/ Martín Giráldez, Rubén: *El fill del corrector | Arre, arre, corrector*. Barcelona: Hurtado & Ortega Editores, 2018.
- Sánchez Ferlosio, Rafael: *Altos estudios eclesiásticos*. Barcelona: Debate, 2015, vol. I.
- Southworth, John: *Fools and Jesters at the English Court*. Stroud: Sutton Publishing, 1998.
- Steele, Peter: *Jonathan Swift: Preacher and Jester*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- Torres-Alcalá, Antonio: *Verbi Gratia: Los escritores macarrónicos de España*. Madrid: Porrúa, 1984.
- Valdecantos, Antonio: *Teoría del súbdito*. Barcelona: Herder, 2016.

