

ÍNDICE

<u>Introducción</u>	2
1. <u>Arturo Cancela en el contexto de la literatura argentina</u>	2
2. <u>Humor y parodia en <i>Historia funambulesca del profesor Landormy</i></u>	6
2.1 <u>Cultura nacional y crítica social</u>	6
2.1.1 <u>Perspectivismo y contraste en la construcción de los personajes</u>	10
2.1.2 <u>Lengua, parodia y estilo</u>	15
2.1.3 <u>Novela criolla: una parodia del género policial</u>	23
3. <u>Conclusiones</u>	25
4. <u>Bibliografía</u>	27

Introducción

El objetivo fundamental del presente trabajo es el estudio de las estrategias humorísticas de *Historia funambulesca del profesor Landormy* (1944) del escritor argentino Arturo Cancela. Para llevar a cabo esta investigación, en primer lugar, he situado al autor y la obra en el contexto del proceso literario argentino, examinando las conexiones y afinidades con otros escritores que forman parte del canon literario de ese país. Con este fin me ocupé en mi trabajo de diversas cuestiones relacionadas con la trayectoria biográfica y la producción literaria de Cancela, de su actividad en la revista *Caras y Caretas* en la década de 1920, en la que publicó numerosos artículos que revelaban un estilo propio; asimismo he considerado la recepción que tuvo por parte de determinados escritores argentinos ya consagrados y, en suma, su proyección en la literatura nacional. En segundo lugar, paso a desarrollar un estudio pormenorizado de las estrategias humorísticas de la novela tanto en el plano de los contenidos, donde el autor realiza una crítica mordaz de la sociedad argentina y de ciertos aspectos de su idiosincrasia, como en el nivel expresivo. Entre las técnicas utilizadas he destacado el perspectivismo y el contraste debido a que son medios de los que se sirve el autor para poner de relieve, mediante la mirada ingenua de un francés, las diferencias entre Argentina y Europa. Su humor se sirve, a su vez, de la ironía y el sarcasmo desde distintos puntos de vista que he desarrollado a lo largo del trabajo.

He seleccionado la novela *Historia funambulesca del profesor Landormy* por ser la obra más completa de Arturo Cancela, ya que despliega una trama más compleja perfeccionando e intensificando los procedimientos humorísticos que había comenzado a poner en práctica en otras producciones anteriores.

1. Arturo Cancela en el contexto de la literatura argentina

Sorprende el silencio de la crítica hacia este autor a pesar del éxito de *Tres relatos porteños* y del reconocimiento que obtuvo por sus coetáneos. Berenguer Carisomo atribuye este silencio a sus “simpatías totalitarias”, que culminó en la expulsión de Arturo Cancela y Leopoldo Marechal del SADE (Piglia: 1999, 7), en un momento de tensiones políticas que el país sufría en los años previos a la revolución de 1943.

Su literatura sí fue valorada por escritores argentinos de importancia como J. L. Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, quienes incluyeron uno de sus cuentos, “El destino es chambón”, en su Antología de la literatura fantástica de 1940. Incluso Bioy Casares se consideró influido por Cancela, como él mismo reconoció:

Yo debo a Cancela, o más precisamente al cuento mencionado [“Una semana de holgorio”], la voluntad de recoger en mi prosa el tono porteño y la descripción de largas caminatas por la ciudad, que el cansancio vuelve fantasmagórica. Quise expresar mi gratitud y pensé dedicar ‘El Nóúmeno’ a su memoria (Bioy Casares, 97).

Como explica Martino, el ambiente costumbrista de la ciudad de Buenos Aires que refleja Bioy en algunas de sus obras proviene de Cancela (15). Al mismo tiempo, *Novela grande* es, según el crítico, una compilación de lecturas, entre las que se encuentra Cancela: “el hispanismo de Miró, Ricardo León, Azorín y Larreta, el tono de los *Relatos porteños* de Arturo Cancela, el irracionalismo nietzscheano y procedimientos de *Ulysses* de Joyce” (14).

Estos son algunos de los testimonios que revelan la centralidad de Cancela en el proceso literario argentino, pero podrían citarse muchos más. La influencia de su humor se manifestó, directa o indirectamente, en autores como Warnes, Cortázar y Girondo, cuyo humorismo se origina en Macedonio Fernández, quien, a su vez, continuó la línea de Arturo Cancela, “practicante de un humor corrosivo y de contenido fustigador de falsedades e hipocresías, heredero del sarcástico estilo, refinado y clasista, de la sociabilidad de la Generación del ochenta” (De Santis, [3]). Para Berenguer Carísomo, una de las razones por las que la obra de Cancela careció de reconocimiento fuera de Argentina es el carácter porteño de su humor, que refleja de manera cómica y singular particularidades de la ciudad y sus habitantes, quienes reconocen en su obra las características de Buenos Aires. Estas peculiaridades no son identificables por una mirada extranjera cuya observación de una realidad nueva se produce desde la distancia, como le sucede al protagonista de *Historia funambulesca...*

En la literatura argentina de los años veinte comienza un proceso de cambio poco perceptible en ciertos escritores que ya han superado el modernismo, pero que no se engloban dentro de las vanguardias (Berenguer Carísomo, 76). A ese período pertenece Arturo Cancela, a quien es difícil incluir en las tendencias literarias de la época por su posición de aislamiento literario al no formar parte de ningún grupo en concreto. En efecto, aunque Rodolfo Modern lo equipara a escritores de la generación anterior, como Eduardo Wilde, José S. Álvarez y Roberto Payró, el humor burlesco y la escritura de Cancela presentan características propias. Así, para ganarse un espacio en el

campo literario argentino tomó la necesaria distancia de Lugones, de Güiraldes y de Ricardo Rojas; y, en una carta abierta al director de *Martín Fierro*, que por entonces era Evar Méndez, frente a las polémicas diferencias entre los grupos de Boedo y Florida, propuso, con el humor que lo caracterizaba, la escuela de Floredo, con Manuel Gálvez como presidente (Bernini, 252). A pesar de su aislamiento literario, se relacionó con los escritores de *Sur* y con colaboradores de *La Nación*, como Mujica Láinez, quien dedicó algunos de sus versos publicados a Cancela (Cruz, s. p.), y, a su vez, éste hizo referencia a aquél en su novela *Historia funambulesca del profesor Landormy*. También solía frecuentar El Cultural, salón literario fundado por el editor Manuel Gleizer al que acudían los escritores más representativos de los años veinte: J. L. Borges, Macedonio Fernández, Jacobo Fijman, los hermanos González Tuñón, Gálvez, Lugones, Mallea, Olivari, Payró, Scalabrini Ortiz, César Tiempo, Samuel Eichelbaum. Sus actividades literarias de carácter social le animaron a fundar la Asociación de Escritores Argentinos, a la que también concurrían estos escritores y otros como Leopoldo Marechal, J. M. Castiñeira de Dios, J. A. Carrizo, Rafael Jijena Sánchez, Antonio Monti, Pilar de Lusarreta y María Granata.

Arturo Cancela nació en Buenos Aires el 25 de Febrero de 1892. Luego de terminar el bachillerato, decidió pasar por las aulas de la Facultad de Medicina, por ser la carrera que menos le disgustaba. Pero, al segundo año, ingresó al Instituto del Profesorado Secundario, donde fue alumno y luego profesor de Filosofía. A la temprana edad de veinte años se unió a *La Nación*, donde trabajó como periodista durante los años veinte encargándose de la dirección del suplemento cultural *Caras y Caretas*, “revista que brindó a sus seguidores [...] un testimonio de las tendencias literarias dominantes” (Romano, 25), tales como el nativismo tradicionalista, la literatura criolla, el reformismo literario, el naturalismo y un breve paso del modernismo. Por la misma época publicó relatos en *Caras y Caretas*, muchos de los cuales pasarían a formar parte de publicaciones suyas, como “Palabras socráticas”. Tan importante fue para él su trabajo por la revista que afirmó en una entrevista del 30 de mayo de 1925:

Yo casi puedo decir que aprendí a leer en *Caras y Caretas*. Su aparición coincidió, más o menos, con mis primeros deletreos. Y como la lectura es inseparable de la escritura –a pesar de que en todos los documentos oficiales se consideran como disciplinas extrañas –*Caras y Caretas* es responsable en parte de que yo escriba.

Por tanto, los ensayos publicados en *Caras y Caretas* constituyen una fuente que merece ser tenida en cuenta para conocer sus intereses artísticos. Participa también, ocasionalmente, en otras revistas como *Nosotros*, *Martín Fierro* y *La vida literaria*. En

1922 publica su primer libro, *Tres relatos porteños*, cuyo rápido éxito se tradujo en obtener el primer premio del Concurso Literario Municipal de 1923 y en las numerosas ediciones que le siguieron. En 1928 *Caras y Caretas* anuncia la quinta edición de la obra. “El éxito de este libro, cuyo humorismo [...] no consistía en la frase, sino en la aparente inocencia de contar las cosas sin dramatizarlas [...] dio al autor una nombradía instantánea y un triunfo que no volverán a repetirse” (Berenguer Carisomo, 77). Tres años más tarde se publica *El burro de Maruff* que, junto a *Palabras socráticas* de 1928, completa su obra ensayística. *Film porteño*, de 1933, *La mujer de Lot*, novela inconclusa de 1939, e *Historia funambulesca del profesor Landormy*, de 1944, constituyen su producción novelesca. Todas ellas se desenvuelven durante el gobierno radical, aunque fueron publicadas posteriormente a 1930.

Menos reconocimiento de la crítica alcanzó en el dominio del teatro, género que también cultivó: *El día de la flor* (1915), *El origen del hombre* (1923), *Sansón y Dalila* (1925) y *El misterio de la herradura* (1928) constituyen su obra dramática, junto con las que escribió en colaboración con su mujer Pilar de Lusarreta: *El culto a los héroes* (1939), *Cristina o la gracia de Dios* (1943), *El amor a los 70* (1942) *Alondra* y *La E. S. C. O. B. A.*, ambas de 1947.

Historia funambulesca del profesor Landormy se publicó en 1944, pero su autor comenzó a escribirla en 1925, año en que comienza a colaborar en *La Nación* y en *La vida literaria* (Zubieta, 31). Asimismo, en 1929 se publica en *Caras y Caretas* “El mito de Dánae”, un artículo de Cancela, dedicado a la figura de Enrique Larreta, en el que diversos personajes debaten en el Jockey Club sobre el carácter helénico de la novela Zogoibi. Precisamente estos mismos personajes están en el origen de los protagonistas de *Historia funambulesca...*, como se aprecia en los nombres y en la concepción que representan: el doctor Salcedo encarna la tradición humanística del porteñismo, Argañaz, el cosmopolitismo, Anacarsis Vulpini es el “fruto temprano de la Reforma Universitaria”, el ministro de Grecia es “le professeur Raymond Du Bois Landormy” y Harry Th. Gárfield, un arqueólogo.

2. Humor y parodia en *Historia funambulesca del profesor Landormy*

2.1 Cultura nacional y crítica social

En esta novela, el protagonista, un arqueólogo francés que viaja a Buenos Aires, se relaciona con bataclanas, "artistas", clientes, madamas, policías, periodistas, mozos y comensales, en una ambiente que refleja el absurdo de la sociedad argentina de los años veinte. Landormy llega a Buenos Aires en un contexto en el que la inmigración europea iba en aumento. La sociedad argentina, debido al malestar que le producía encontrarse tan lejos de Europa, mostraba un respeto desmesurado hacia estos visitantes:

Una Argentina rica, sedienta de cultura, veía a sus visitantes como ornamentos. La seriedad del cosmopolitismo, dada por el uso de distintos idiomas, citas literarias e históricas, se combina en Canela con una suerte de sorna nerviosa que parece decirnos que todo eso es finalmente innecesario (Borinsky, [s.p.]).

Landormy pertenece al numeroso grupo de europeos que llegan al país y que “habían logrado crear el mayor complejo de inferioridad que ninguna cultura nacional hubiera sufrido nunca [...]” (Piglia: 2011, 113), tendencia que comienza con Pedro de Angelis, sabio y erudito historiador napolitano que llegó a Argentina en 1827 y, entre sus múltiples obras, produjo una que lo convirtió en el primer gran historiador de Argentina: la *Colección de Obras y Documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de las provincias del Río de la Plata*.

El arqueólogo comienza a darse cuenta de que carece de libertad en un país extranjero, ya que los miembros de una organización denominada MODIVE (Monopolio Oficial de Ilustres Visitantes Extranjeros) vigilan y manipulan todos sus movimientos, por lo que el profesor debe buscar distintas salidas en su necesidad de escapar y para conseguir su libertad. A lo largo de la obra saltan a la vista las diferencias y las opiniones que el protagonista tiene acerca del país, lo que provoca situaciones de contraste y de risa. Asimismo, se inserta una parodia de la narrativa policial a través de un relato que narra un acontecimiento ocurrido en 1919, en la que el Dr. Izquierdo, uno de los miembros de la MODIVE, cobra protagonismo. De esta manera, el humor, de abolengo hispánico e inglés, surge a través de situaciones insólitas y absurdas que ponen en cuestionamiento diversos aspectos de la sociedad argentina y que sirven como crítica al lenguaje y al discurso.

Concretamente, la tendencia nacionalista que comienza en el siglo XIX y continúa durante los primeros años del XX es el objetivo principal de su crítica. Durante la primera presidencia de Yrigoyen (1916- 1922), se llevan a cabo ciertas acciones que

manifiestan ese afán nacionalista, como el establecimiento del Día de la raza. Además, algunos pensadores, como Ricardo Rojas, comenzaron a arremeter contra la idea de la dependencia extranjera, y el término “antiimperialismo” empieza a hacerse eco para reivindicar ese patriotismo en germen (Eggers Brass, 430). Esta propensión nacionalista se tradujo en la Semana Trágica, en la que se produjo una represión contra obreros manifestantes, quienes reclamaban mejores condiciones laborales, como se refleja en “Una semana de holgorio” de Arturo Cancela.

Una de las funciones más importantes del humor es el distanciamiento de la realidad: “The word ‘comic’ suggests a certain ‘distance’, psychologically speaking, between the amused oberver and the comic objet”¹ (Muecke, 47). Al distanciarnos de los hechos, los vemos desde una nueva perspectiva, que es la que el humor nos quiere mostrar, perspectiva que suele tener como fin último el de hacer de la realidad un espacio más ameno, diluyendo toda crueldad. El humor refleja las paradojas y contradicciones de la sociedad resaltando las diferencias claras entre lo que es y lo que parece ser: “[Los] autores observan [...] un escenario grotesco, absurdo, como también aquellas contradicciones que no encajan dentro del marco de lo que habitualmente se entiende como norma” (Modern: 2003, 246). Y al exponer estas contradicciones de manera hiperbólica, el humor nos enfrenta a una realidad deformada y exagerada, con la evidente intención de condenarla. En el caso de Cancela, este “no intentará subvertir las clases sociales, económicas y políticas que sostienen el país, pero sí se complacerá en sacudir el árbol para que caiga una hojarasca totalmente estéril” (Modern: 2003, 244).

En este sentido, Arturo Cancela se encuadra en la línea de escritores que a través de su humor ingenioso hacen florecer en su narrativa una crítica a través de la ironía, la parodia y el absurdo, lo que lo acerca a la narrativa del padre Isla y especialmente a la de Cervantes, a quien alude en su novela. La crítica del autor, como explica Zubieta, se incluye dentro de la que surge en los años veinte en Argentina,

una narrativa que cuestiona los límites y los contenidos de la cultura nacional a través de tres elementos que se combinan en la representación de las subjetividades: lo clásico, lo extranjero y la educación, y nada mejor que hacerlo mediante el humor que delinea lo propio a partir de la mirada del otro, que solo puede relatar las diferencias” (Zubieta, 47).

De esta manera, Cancela presenta los contrastes internos de la sociedad argentina a través de una mirada extranjera, pero también a través de la mirada juiciosa

¹ Traducción mía: “El término ‘cómico’ sugiere cierta ‘distancia’, psicológicamente hablando, entre el observador burlesco y el objeto cómico”.

del narrador, cuyo papel es fundamental. Hay dos mecanismos principales de los que se sirve el autor para poner en duda y cuestionar la cultura nacional en la novela: el contraste y el perspectivismo, utilizando el humor como mediador.

La política y la historia argentinas entendidas en cuanto problemas relacionados con identidad nacional, son blancos indudables de su crítica: “La narrativa de Canela [...] plantea un debate acerca de lo nacional sin poder eludir el sesgo nacionalista que propone la eliminación de la cultura extranjera e inventa u ofrece una aplastante cultura local de reposición” (Zubieta, 94). De ahí la importancia del contraste en su humor y su crítica, ya que encontramos desde el principio la figura del extranjero frente a un país desconocido, contraste que conduce la trama principal de la obra. Precisamente, como ha visto Savater, la contradicción, el contraste que resulta de la unión de elementos distantes, es uno de los principios fundamentales del humor, a ello también se refiere Zubieta cuando habla de “diferencia” (diferencias de cultura, de lengua, etc.). A propósito de dicha cuestión escribe Savater:

Entre idea e idea hay un vacío que ningún truco lógico puede llenar [...]. Una vez que el espíritu [...] ha descubierto la evidencia misteriosa que junta dos ideas incompatibles, el entendimiento especulativo comenzará a tratar de anular la incompatibilidad tendiendo un puente entre ambas. [...] a ese salto sobre el vacío incommensurable, infranqueables entre las ideas se le llama “humor” (Savater, 113).

El contraste aparece en la novela desde el principio, al presentar al protagonista: un profesor de arqueología griega con grandes méritos en su área, pero que no alcanza la fama hasta que se le rebautiza con el apodo de *La belle au bois dormant*, un seudónimo de índole infantil y ridícula que sorprende y contrasta con la seriedad que un profesor de arqueología griega debería suscitar. Mediante este mecanismo el narrador presenta al protagonista como un personaje ridículo bajo la mirada del otro, ya que el mote refleja la visión ajena que se tiene del personaje.

Junto al humor, la ironía es “una especie de vacuna contra el disfraz retórico y desnuda impudicamente la verdad” (Capelli, 26). La función de la ironía consiste siempre en hacer una crítica de la realidad que no se corresponde con el ideal del irónico, quien señala esas imperfecciones que observa a su alrededor distanciándose de los hechos. Sin esperar ningún tipo de solución, los narradores de la literatura hispanoamericana observan de manera desengañada su realidad política y se refieren a ella mediante la ironía. Es por ello que Capelli considera a la ironía el camino contrario a la metáfora: la ironía “va del lenguaje al mundo; es un arma puramente verbal que descubre a las cosas por su sustancia; mediante la argumentación *per contrarium* busca

llamar a las cosas por su nombre” (27). La crítica de Cancela se refiere a varios aspectos; por un lado, “a una porción de la clase política argentina y a un sector de las clases altas, cuya riqueza es, al parecer, inagotable, y a la que se señala como ociosa, vana y profundamente superficial” (Modern: 2003, 243); de ese modo se evidencia el abismo entre lo que debería ser y lo que realmente es, de ahí las diferentes maneras de burlarse de estos personajes mediante la ridiculización. La burla se centra especialmente en la política del país y en los discursos hispanoamericanos arquetípicos, siempre desde las miradas de los extranjeros: se ridiculiza, por ejemplo, el exhibicionismo patriótico patente en símbolos patrios o discursos, como cuando se hace referencia, en boca de Lajeunesse, a los monumentos de Buenos Aires: “Además, aquí usted se muere y al día siguiente le alzan una estatua que le hace arrepentirse de haber muerto”, o cuando el narrador describe “los palacios de mármol rosado y las blancas estatuas de los próceres argentinos que habían muerto hablando francés” (Cancela: 1944a, 24). Hay una parodia de la dicotomía civilización y barbarie relativizando ambos conceptos y poniéndolos en duda por parte de una bailarina francesa. Como se sabe, este binomio surge de la obra *Facundo o civilización y barbarie de las pampas argentinas* de Sarmiento, publicada en 1845. A partir de esta obra, la noción de barbarie queda asociada a la vida rural de los gauchos e indígenas, que se plantea como un impedimento para el desarrollo de la civilización europea en el Cono Sur, dejando su huella en el discurso político argentino, que oscila entre estos dos conceptos. Cancela desautoriza el peso de este tópico al explicarlo mediante un personaje secundario de la novela que es, además, extranjero.

Otro foco de su crítica gira en torno a la tendencia helenista del modernismo hispanoamericano. La idea de Hispanoamérica como continuación de la Antigüedad clásica y la propensión a encontrar relaciones entre la cultura latinoamericana y la griega y la latina era un lugar común en muchos escritores de la época. Cancela caricaturiza esa actitud en la obsesión del ministro plenipotenciario de San Salvador por conectar ambas culturas a partir de cualquier elemento o aspecto trivial. De forma hiperbólica se manifiesta en el capítulo VIII del libro I, titulado “En el cual se establece, sin lugar a dudas, que el sinsonte es el ave desconocida de los cretenses”, cuando el ministro confunde el silbido del profesor con el canto de un ave que él pone en relación con la cultura cretense, haciendo un razonamiento absurdo que el resto de los personajes considera lógico: “El Dr. Volpe dijo que el descubrimiento `retrotraía en varios milenios los vínculos que nos unen a la cultura del Mediterráneo, y el Dr. Castro Allende recordó las fraternales relaciones que al cabo de un siglo de vida independiente

habíamos mantenido con la nación representada por el licenciado Sanabria” (Cancela: 1944a, 54).

2.1.1 *Perspectivismo y contraste en la construcción de los personajes*

Una de las razones que justifican la necesidad de analizar el humor en la literatura es que constituye un vehículo sumamente eficaz para la crítica que refleja y cuestiona los valores y aspectos constitutivos de una sociedad determinada, como ocurre en la obra de Arturo Cancela, en particular en *Historia funambulesca del profesor Landormy*. Recurriendo al humor y la parodia se cuestiona la tradición de la cultura argentina en muy distintos niveles: se satiriza el lenguaje, la tipología porteña, la figura del inmigrante europeo, el género policial (uno de los más característicos de la literatura argentina) y los discursos prototípicos que subyacen en dicha sociedad.

Desde un punto de vista literario, el humor es uno de los mecanismos lingüísticos que sirven para resaltar determinados elementos y focalizarse en ciertos matices que son objeto de comicidad. De esta manera, se atenúa el carácter amargo de la crítica, dando como resultado la parodia. El humor generado a partir del lenguaje es un recurso literario porque presenta el lado cómico de una situación que visualmente no provocaría humorismo e introduce una perspectiva alternativa que solo puede surgir mediante el uso ingenioso del lenguaje.

Uno de los procedimientos humorísticos más frecuentes que maneja Cancela para caracterizar a los personajes es la ridiculización, sobre todo –según señala Zubieta– contrastando la diferencia entre el mundo privado de los personajes y sus discursos solemnes (71). Es el caso del Dr. Izquierdo, cuyo discurso desentona con la persona grotesca y patética que resulta en su vida privada provocando más lástima que respeto. La crítica está dirigida a siempre lo superficial, no se detiene en la intimidad de los personajes ni en la personalidad que se deducen de sus actos, discursos y entorno, pero a las que el autor no hace referencia directamente.

Otra disparidad se produce en los constantes cambios que el narrador lleva a cabo en la focalización temática de su discurso. El narrador abandona la trama de la historia para centrarse en un asunto trivial, que no tiene ninguna trascendencia. Como ocurre en *El Quijote*, hay una “inversión entre los hechos que deberían ser narrados y aquellos que no, para que lo heroico mismo se presente de forma paródica” (Quintero, 5). Un ejemplo ocurre en el capítulo IV del libro II, en el que se interrumpe el discurso del sosia del Dr. Izquierdo para discutir acerca del significado del término “gesto”. En

algunos momentos, el narrador hace largas digresiones innecesarias donde se centra en detalles triviales:

Intervino el patrón del Sansón II [...] para explicarle [...] que los tres tenían sacada la carta de ciudadanía, que por cierto les había costado trescientos pesos por cabeza, por haber cometido el error de fiarse de un procurador de San Fernando, en vez de dirigirse al comité socialista que las daba gratis, pero como ellos eran gente pacífica y trabajadora no estaban en esas triquiñuelas (Cancela: 1944a, 306).

El contraste cómico se manifiesta también a través de comparaciones hiperbólicas entre elementos muy distantes: “[...] el ojo izquierdo del sucedáneo le miraba con la implacable firmeza de aquel ojo celeste que persiguió a Caín después del fratricidio” (ídem, 82). “[Eguigurenolarrabeitía] era como el pescado: había que examinarlo de día y aprovecharlo mientras está fresco” (ídem, 284). “[...] una bofetada que sonó como el palmetazo de un dómine de los tiempos tenebrosos de la pedagogía” (Cancela: ídem, 308). A través de todos estos mecanismos se produce la desmitificación tanto de la trama como de los personajes y se manifiesta la crítica. El narrador, que habla en clave irónica acerca de la historia, la juzga y la analiza desde su perspectiva. Diversos puntos de vista se entretajan en la obra, en un juego de miradas y voces, en términos de Zubieta: “esta narrativa es el mejor exponente de un cruce paroxístico de miradas: el profesor impone su mirada extraña/ extrañada sobre lo que lo rodea y, simultáneamente, es mirado como otro con todos sus atributos” (33- 34). De ese modo, en la novela se cumple el tópico literario consistente en recurrir a la figura de un extranjero como el medio más idóneo para juzgar u opinar acerca de un país, según explica irónicamente el mismo autor en “Calles de Buenos Aires”: “Debo pedir perdón, porque es sabido que para opinar sobre esta ciudad, es necesario haber visto la primera luz en Budapest o en Riga o en Koenisberg o en Edimburgo y no haber conocido B. A. hasta el momento mismo en que se vino a dar conferencias” (Cancela: 1965, 60).

Esta figura con una mirada virgen y nueva para criticar y enjuiciar una determinada cultura constituye el tópico del “visitante ilustre” (Capelli, 42). No obstante, tradicionalmente suele ser un personaje racional, serio y objetivo, como el francés de “Vuelva usted mañana” de Larra, lo que no ocurre en el caso de Landormy. Personaje grotesco, el autor desautoriza su discurso y su opinión al presentarlo de manera ridiculizada. De esta manera, el escritor se burla de los viajeros intelectuales extranjeros que llegaban a Argentina durante los años veinte y opinaban sobre el país sin conocerlo (Bernini, 256). Pero, sin duda, tras esta desmitificación se oculta la

compasión cervantina por el objeto descrito, que se traduce en una sonrisa comprensiva del lector hacia el personaje.

El perspectivismo no se reduce a la mirada del profesor Landormy, pues intervienen igualmente otras miradas: la del político, la de la mujer y la del narrador. Este juego se refleja, en primer lugar, en los nombres. El narrador denomina al protagonista de diferentes maneras según el rasgo que quiera resaltar de él: la mayoría de las veces lo llama “sabio” en clave irónica, para que el lector no se olvide de la posición intelectual del profesor, como hace también con el protagonista de “El cocobacilo de Herrlin” de *Tres relatos porteños*. Frente a esta denominación exaltadora, el narrador se burla del personaje, comparándolo, por ejemplo, con una doncella o con un sátiro a través de la mirada de Miss Evangelina Gibbons. De esta manera, “el sabio es un objetivo/ objeto político para los hombres de la MODIVE, un sospechoso para la policía, un anciano para las bailarinas, un mentiroso para sí mismo, un amigo fiel para el periodista, etc.” (Zubieta, 76). Cancela no muestra un perfil objetivo de Landormy, sino que su persona se filtra por las miradas ajenas, juego que entronca con Cervantes o Pérez Galdós. En ocasiones, este perspectivismo reduce al protagonista a ser un mero objeto, lo que provoca el efecto cómico: “Aquella mañana [...] Izquierdo había visto la barba del sabio tendida al sol en una de las ventanas del cuarto piso [...]” (Cancela: 1944a, 46). En dicho pasaje, a través de la metonimia, el personaje se reduce a un aspecto relevante de su físico que sirve para producir un efecto cómico.

Y esto ocurre también con el resto de los personajes, como cuando el profesor rebautiza a la amante de Machado: “Había tal ingenuo estupor en sus ojos y era tan pura la grana del sombrero (el cyclamor era el color de moda ese año) que, recordando una antigua calcografía alemana, el sabio la bautizó in mente con el título de La Dama del Ciclamor” (ídem, 252). O cuando rebautiza a las dos bailarinas con los apodos de Omega y Canopus, que son las constelaciones que estas no logran visualizar. En este último caso se aprecia una clara ironía, en esos motes, que “liga el nombre con el saber” (Zubieta, 38) o con el no saber. Estas miradas subjetivas hacia el “otro” manifiestan también la personalidad del personaje que proyecta su punto de vista en el otro. Un ejemplo es el de Miss Evangelina Gibbons, quien ve en Lajeunesse una oveja descarriada; a través de este medio se propone el autor resaltar exageradamente sus obsesiones religiosas y mostrar al lector la manera distorsionada que tiene el personaje de captar la realidad que lo rodea: “[...] mas la oveja negra –o el carnero –era muy

escurridiza y ahora estaba escondida detrás de un fariseo con lentes negros” (Cancela: 1944a, 332).

La *caricaturización* es otro medio humorístico empleado por el autor para desprestigiar a los personajes. Lo feo, lo extraño, presentado de manera exagerada, siempre es objeto de comicidad (Freud, 8). La caricatura otorga importancia a lo que es común y normal al ser humano. Por eso resalta Cancela los rasgos que considera más burlescos del protagonista: “Y allí quedó [M. Landormy] semejando, con sus *barbas fluviales y su bata alusiva*, la alegoría carnavalesca de un río” (Cancela: 1944a, 253). (La cursiva es mía). “El aire fluvial le henchía los pulmones y le mesaba *la barba* que él, de vez en cuando, se atusaba cuidadosamente, volviendo luego a su *actitud napoleónica*” (ídem, 161). Y utiliza la caricatura con una función parecida a la de Galdós, ya que no la reduce a un retrato meramente fotográfico, sino que, haciendo uso del arte interpretativo, le ofrece al lector algo más que datos escuetos (Baquero Goyanes, 46).

La burla se lleva a cabo, asimismo, a través de la animalización o la cosificación: “Nos reímos siempre que una persona nos da la impresión de una cosa. Hace reír Sancho Panza manteado como una pelota” (Bergson, 49), y de esta manera se infantiliza a los personajes, principalmente al profesor Landormy y al Dr. Izquierdo:

“Como un insecto atraído por la luz- y en verdad que con los pintados pijamas que usaba [M. Landormy] parecía una mariposa con barbas [...]” (Cancela: 1944a, 37). “Atraído como una mariposa [M. Landormy] fue hasta allí [...]” (ídem, 213). “Como un pájaro asustado, M. Landormy se golpeaba contra las paredes [...]” (ídem, 163). “[M. Landormy] con el aire de perro extraviado” (ídem, 194).

Esta manera de infantilizar y cosificar al personaje es recurrente en toda la obra de Cancela, como se ve en “El cocobacilo de Herrlin”, donde se dice que el protagonista daba vueltas “como un satélite condenado a presentar siempre al centro del sistema una faz de eterno postulante” (Cancela: 1944b, 20). Este proceso es similar a la manera en que Dickens o Mesonero Romanos cosifican a sus personajes, mientras que personifican a los elementos que los rodean, a través de un “procedimiento reversible” (Baquero Goyanes, 52). El autor describe al Dr. Izquierdo en su entorno privado con un tono grotesco que se intensifica con la vivificación de sus prendas de vestir: “Así acomodadas, las prendas de vestir y el calzado tenían la lúgubre apariencia de seis flácidos espectros del Dr. Izquierdo” (Cancela: 1944a, 112), de manera que se describe al personaje en paralelo a su marco configurador.

El efecto cómico no solo se produce por la comparación del protagonista con animales o elementos infantiles, sino que “es cómico todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona cuando nos ocupamos de un aspecto moral” (Bergson, 45). El hecho de que el blanco de la ridiculización sea un sabio arqueólogo acrecienta la comicidad. En este sentido, el humor emana de la figura del narrador, quien habla con ironía de sus personajes para recalcar su extravagancia, lo que genera, en un principio, sorpresa en el lector, pero luego solidaridad y aceptación. Esta extravagancia aumenta por medio de la hipérbole, uno de los recursos más habituales para producir el efecto humorístico y, como explica Muecke, es una de las maneras más evidentes de señalar directamente aquello que está siendo atacado (57): “[...] mostrando media docena de muelas aurificadas y toda la anatomía de las fauces, desde el velo palatino hasta la entrada del esófago” (Cancela: 1944a, 96), “[...] el chichón seguía creciendo como si fuese a constituirse en una cabeza suplementaria” (idem, 260). “El sargento sonrió, es decir, abrió un tajo en la cara y mostró los dientes más negros del mundo, a la vez que cerraba los aviesos ojillos de indio; todo porque había oído una referencia al loro que era el gran amor de su vida” (idem, 278).

Los nombres de los personajes tienen especial importancia en este sentido, ya que desde el principio se explica cómo el nombre del protagonista determina su fama, por el parecido fonético entre el nombre y el título de un cuento infantil. Además, el narrador agrega con ironía:

M. Abel Landormy llevaba durmiendo diez horas a hilo, [...]. Justificaba así, por primera vez desde su desembarco, apoyándola con graves ronquidos que se deslizaban por la pelambrea de sus barbas como el flujo del mar entre los juncales del estuario, la paronimia de su nombre completo (idem, 249).

Pero esto también ocurre con otros personajes, porque “las aventuras que sufre un nombre se vuelven extremas [...] en el momento en que el Dr. Juan Carlos Argañaz no puede acordarse del nombre del ministro del Salvador, Aquiles de Pestorejo y Sanabria y entonces recurre a un procedimiento nemotécnico” (Zubieta, 40). Este procedimiento es otro modo de animalizar al ministro, puesto que para recordarlo “vería al ministro del Salvador, de uniforme de gran gala, montado en un bisonte, colgado de una mano del cerviguillo o pestorejo y en la otra, posado como un halcón de cetrería, el sinsonte migratorio, en disposición de lanzar al aire su melodiosa endecha” (Cancela: 1944a, 53). La mirada del “otro” continúa siendo fundamental en este aspecto, como cuando el personaje de Piaggio, al conocer el nombre de Eduardo Jonás

Eguigurenolarrabeitia Lee murmura: “(¡Mi Dios, qué nombre! [...] parece un tren de carga descarrilado...)” (ídem, 283).

El ridículo en los personajes de Cancela no solo se produce a través de su físico, también mediante el absurdo, que “consiste en querer amoldar las cosas a las ideas y no las ideas a las cosas. Consiste en ver delante de uno mismo lo que se piensa [...]” (Bergson, 137). El personaje absurdo nunca verá la realidad tal como es, como le ocurre a Don Quijote. Es fundamental este aspecto porque el narrador nos hace ver cómo esto le ocurre a todos los personajes de la novela. De hecho, es la causa de uno de los acontecimientos más importantes de la trama, puesto que es el ministro del Salvador quien, en vez de creer que los silbidos de M. Landormy puedan ser efectivamente silbidos, deduce que es el canto del pájaro sinsonte. Resulta, por tanto, una alteración del sentido común de la realidad, pues los personajes hacen una deducción que escapa a la lógica: “[El Dr. Izquierdo] No dudó de que la defección de sus enamoradas se debía a la malhadada influencia de la papa pues, ¿quién podría tomar en serio a la víctima de un atentado cometido por tan vulgar fruto de la tierra? No, la papa es, ciertamente, un proyectil antirromántico [...]” (Cancela: 1944a, 138). El absurdo es la falta de coherencia lógica en un razonamiento, como se puede observar en todos los personajes de Cancela, pero especialmente en el narrador. No solo en *Historia funambulesca...* el autor adquiere esta condición absurda, todas sus obras están impregnadas de situaciones o de razonamientos inconexos. En “La fuga del loro” de *Campanarios y rascacielos*, el narrador reflexiona acerca del lugar que ocupan los loros y los cuervos en la literatura y, luego de una larga deliberación acerca del tema, concluye que “todos estos cuervos literarios no son sino unos pobres loros que se han caído en el tintero” (Cancela: 1965, 74) ya que a los cuervos no les gusta el queso como al de la fábula de La Fontaine, ni son vegetarianos como el del poema de Leconte de Lisle.

2.1.2 Lengua, parodia y estilo

Rodolfo Modern se refiere a Cancela como un verdadero “dominador del lenguaje” (1962, 28), ya que su prosa mantiene la equidistancia entre un lenguaje castizo y refinado, junto a ciertos modismos de la región porteña. Si el autor utiliza el lunfardo, no lo hace con intenciones literarias, como afirma él mismo en una encuesta realizada por el diario *Crítica* el 29 de Junio de 1929, donde mantiene una postura similar a la de J. L. Borges y reivindica las formas arcaicas empleadas en el interior del país (Oliveto, [s. p.]). Aquel afirmó que “el lunfardo es una `jerga artificiosa de

ladrones', y usarlo es 'condenarse a hablar solamente de cárceles, furcas, comisarías, etcétera'².

El narrador de la novela se caracteriza por un lenguaje culto y muy cuidado. En un principio, adopta un tono formal y de erudición, casi ensayístico, ya que comienza citando a Pitágoras. Sin embargo, se pone en evidencia su intención irónica al presentar al protagonista despojándolo de la dignidad que el tono retórico sugiere. Así se consigue crear una incoherencia entre la idea inicial que el lector se había formulado acerca del protagonista y el nuevo tratamiento que se hace de la historia:

M. Dubois Landormy no alcanzó la popularidad hasta que un cronista desconocido, que había pescado su nombre en una gacetilla publicitaria, no se le ocurrió que componía fonéticamente una variante del título de uno de los cuentos de Perrault –“La belle au bois dormant” –y lo rebautizó con este mote (Cancela: 1944^a, 17).

En la misma línea, rechaza la oralidad y el lenguaje directo, aunque los inserta en su prosa con una función humorística a través de diversos registros yuxtapuestos: voseo, extranjerismos, traducciones. El tono humorístico está precisamente en esta heterogeneidad idiomática, que se traduce en cambios repentinos de un registro elevado a uno excesivamente vulgar. A partir de este contraste, se produce un efecto ridículo en la historia y en los personajes mediante el uso de expresiones propias del habla oral: “[Pantaleón] se fue a abrir con toda pachorra” (ídem, 279), “[M. Landormy] había dormido la mona” (ídem, 286); “[...] y atropellando sin decir agua va” (ídem, 311) (las cursivas son mías). Siempre que el registro pase de lo solemne a lo familiar, se obtiene un efecto de parodia y suele generar comicidad si es prolongada y sistemática (Bergson, 94).

El lenguaje se define por un ingenioso uso de juegos de palabras que forman una parte fundamental del humor de su novela. La comicidad deriva de la sorpresa que genera una observación hecha por el narrador que resulta ser un razonamiento lógico y absurdo a la vez. En todo juego de palabras se ponen en relación dos aspectos incompatibles que deben ser aceptados simultáneamente (Luján, 19), especialmente en aquellos provocados por la homonimia o la polisemia. Por ejemplo, con una clara intención de exagerar el ambiente caótico en el que se encuentra Landormy a su llegada a Buenos Aires, el narrador afirma que “M. Landormy pisó de ese modo la tierra argentina- si es que cabe expresarse así cuando en verdad toda la tierra andaba por los aires” (Cancela: 1944a, 27- 28), utilizando el término “tierra” en sus dos acepciones, ya que lo que ocurría era que se había desatado una fuerte tormenta. Más adelante, se hace

² Borges, Jorge Luis, *Crítica*, 19 de junio de 1927.

lo mismo con la palabra “incendio”: “No daba importancia al incendio, porque tan encendido en cólera estaba, que le parecía natural que también las cosas materiales entrasen en combustión espontánea” (ídem, 217). Un juego muy agudo es el que relaciona el término latino “ovo” con el “huevo”: “Landormy declaró que empezaría ab ovo, es decir, desde su llegada a Buenos Aires, e inició el relato atacando al huevo montado sobre el bife” (ídem, 287).

Otro tipo de juego de palabras es el calambur, la aproximación de una frase y una palabra cambiando el significado de una o de otra y agrupando las sílabas de distinta manera. Desde la primera página de la novela se evidencia este procedimiento cuando se rebautiza al protagonista con el apodo de “la bella durmiente del bosque” por el parecido fonético con su nombre, y será además lo que desencadene su fama. Posteriormente, el narrador se hace uso de este medio para reflejar el pensamiento absurdo del Dr. Izquierdo, quien “estaba pensando en que su rival había dicho ‘alígero aedo’, para referirse a lo mismo que él había nombrado ‘mensajero alado’ y no había duda de que ‘alígero’ sonaba mejor y además no podía confundirse con la pedestre expresión de ‘el mensajero de al lado’ [...]” (ídem, 57). En otro momento, el mismo Izquierdo utiliza este recurso para salir de una situación comprometida: “- ¿La gracia de Haydée? –interrumpió el joven político -¡Gracias! ¡No hay de qué!” (ídem, 106).

Hay una crítica que se refiere concretamente al discurso y que subyace en toda la obra: es una parodia del discurso político, vacío de contenido, lleno de términos cultos, desusados e hiperbólicos y exageradamente largos, como el mismo Cancela desarrolla en su artículo “El picnic porteño y el descubrimiento del río”:

Y más jactancioso aun es fijar con exactitud cronométrica el tiempo en que un orador va a hablar, puesto que un orador en el uso de la palabra es como una suegra de visita después de unas vacaciones: nadie puede asegurar cuándo terminará de recorrer el espinel de sus relaciones y despellejar las presas vivas atrapadas en él (Cancela: 1965, 130).

En la novela, a la figura del inmigrante intelectual se le suma la del conferencista. La crítica está focalizada en los discursos falaces que manifiestan la incompatibilidad entre lo que se dice y su contexto. En ocasiones, porque el discurso no se adecua a la situación en la que se desarrolla. En otros casos, es por la inadecuación entre la respuesta que el interlocutor espera de su receptor y la reacción del mismo, como ocurre en el caso del discurso del Dr. Izquierdo: frente a la aclamación laudatoria que él espera le arrojan una papa como respuesta. Esta parodia relaciona a Cancela con autores como Cervantes o el padre Isla, puesto que los tres la llevan a cabo por medio de

su contrario: “Cervantes no especificará que no se debe hablar de este modo sino que, utilizando el lenguaje altisonante y ridículo [...] quiere enseñar lo contrario [...]” (Fuente Fernández, 122). Arturo Cancela desarrolla la parodia por medio de lo que Booth denomina “contraste de estilo”, es decir, una situación insignificante que genera un discurso exagerado que la engrandece (Zubieta, 71). También se presenta la parodia de manera indirecta, mediante el discurso del narrador, quien utiliza un lenguaje elevado en clave irónica con comentarios que enaltecen una situación determinada: “[A M. Landormy] lleno como estaba siempre de reliquias literarias, esta imagen de la escala le hizo pensar en el más bello episodio de amor juvenil: Romeo y Julieta” (Cancela: 1944a, 267).

Sin duda, el ejemplo que mejor ilustra este tipo de discurso recargado es el que dicta el ministro de El Salvador en el capítulo X del libro V: “De la inesperada proeza oratoria de que fue teatro el despacho del Jefe”. Como indica su título, la “proeza oratoria” se extiende de manera exagerada, con una duración de seis horas, cincuenta y nueve minutos y treinta segundos exactamente, interrumpida únicamente por comentarios irónicos del narrador, como este ingenioso juego de palabras: “Daban las campanas de la *Mater Misericordia*, la iglesia vecina, el toque de la oración, y aun proseguía la suya inmisericordiamente [...]” (ídem, 319). En el siguiente capítulo continúan las ironías en torno a la misma idea: “[...] si bien Pestorejo se había callado, Sanabria continuaba hablando” (ídem, 321), e incluso prosigue el discurso a pesar de que se desmaya Antenor Pereira.

Mediante su discurso los personajes quedan ridiculizados porque no se los toma en serio ni el narrador, ni el resto de los personajes, ni, en consecuencia, el lector. Pero además de este recurso, la ironía del narrador acentúa esta ridiculización mediante un mecanismo utilizado también por Cervantes en el *Quijote*: el autor nos muestra la distancia que hay entre la realidad y aquello que los personajes piensan, lo que resalta la ingenuidad de los mismos. La ironía funciona como bisagra entre lo que el personaje cree y lo que el lector sabe, como ocurre con el Dr. Izquierdo y el profesor Landormy: “[El Dr. Izquierdo] recordaba ahora que, [...] estudiantes y profesores lo habían alzado en triunfo y llevado en andas (Y, en efecto, lo estaban alzado entre cuatro enfermeros y depositándolo en una camilla)” (ídem, 68). “El profesor imaginó el diálogo entre ambas: -¿Quién es ese caballero? -¡Oh! Un sabio ilustre y un hombre muy interesante... En realidad su cuñada [...] le había preguntado: -¿Quién es ese que te ha saludado? -¡Ps! Un francés guarango y mistificador” (ídem, 201).

Un recurso que no es propio únicamente del humor, pero del que hace uso Arturo Cancela para ridiculizar a los personajes mediante su discurso, es el estilo indirecto libre. El humor brota del contraste que hay entre el tono refinado y exquisito del narrador frente al discurso contagiado por el lenguaje de los personajes que manifiesta su forma de pensar y de hablar. El narrador dota al discurso de un tono burlesco cuando quiere reflejar que su lenguaje se contamina del discurso ajeno de índole oral, utilizando frases hechas o expresiones más coloquiales: “[Izquierdo] Pidió, en cambio, ponerse en comunicación telefónica con su mucamo, que *en un periquete* le traería un atavío completo” (idem, 145); “Ya verían cómo *en menos que canta un gallo*, M. Landormy estaría *en dos patas y más fresco que una lechuga*” (Cancela, 258); “¡A él [Villadiego] que aunque tenía sesenta y pico y estaba retirado, aun hacía estragos en los corazones femeninos!” (idem, 303). (La cursiva es mía).

Cancela hace una crítica de la lengua misma a través de las situaciones humorísticas que se desencadenan a partir de las diferencias entre lenguas: un juego que “se asienta en la extraña coreografía armada por la conferencia, la traducción, los malos entendidos, los ‘errores’ y los discursos oficiales o ceremoniosos” (Zubieta, 48). Con el objetivo de poner en duda la cultura nacional, los errores que se cometen al malinterpretar la lengua conllevan una victimización del personaje que lo sufre, ya que está condenado a no poder entender ni entrar en la cultura en la que se ve inmerso, lo que le ocurre a M. Landormy en Argentina (Zubieta, 56). De ahí derivan los numerosos malentendidos o problemas de traducción que alejan de la lengua nacional al protagonista y a otros personajes de la obra, como el caso del interrogatorio a la patrona de *Al amor de los marineros* en que se recurre a un intérprete con “media docena de diccionarios bajo el brazo” (Cancela: 1944^a, 90). Pero estos malentendidos no están siempre dirigidos a Landormy, la crítica al lenguaje se vislumbra en otros contextos. En la novela policial criolla se produce un equívoco que se traduce en una ironía ante lo ridículo de la situación: al comienzo de la investigación, el teniente coronel Raimundo T. Lanfranco le afirma al comisario que el asunto es “una papa” (idem, 86). El comisario interpreta sus palabras en sentido figurado, cuando, en efecto, el crimen había sido cometido literalmente por una papa.

La ironía forma parte sustancial del estilo de Arturo Cancela, ya que -en consonancia con la ironía del narrador cervantino- se trata de la principal técnica humorística que subyace en toda su obra. El narrador de Cancela adopta una perspectiva desdeñosa hacia los personajes exponiéndolos al ridículo y la burla. Los principales

mecanismos de la ironía destacados por Pierre Schoentjes son: la repetición, las palabras de alerta, la yuxtaposición, los desvíos y las litotes (143- 148), a los cuales recurre sistemáticamente Arturo Cancela en su obra. Con respecto a la primera, la repetición tiene un efecto cómico aunque “nunca es ridícula en sí misma [...]”. (Bergson, 61). Muy utilizado por Cervantes, es un recurso mediante el cual se produce un efecto mecánico que resulta ajeno a lo cotidiano y es lo que provoca la comicidad: “Fuese porque le desesperaron las diástoles y las sístoles de aquella víscera evangélica [...]” (Cancela: 1944a, 190). El humor en las repeticiones verbales se genera a partir de la sorpresa, ya que el lector o receptor la considera innecesaria.

[...] un ordenanza que apareció como llovido del cielo, les sirvió una frugal merienda, o refrigerio o colación o tentempié o refección o psicolabis –que de todos modos se dice en español a lo que los ingleses llaman lunch- durante la cual merienda o refrigerio o colación, o como quiera llamársele [...]” (ídem, 298). “Pero el comisario ignoraba que el ministro se hallaba apenas en los umbrales del exordio, preámbulo, introducción o principio de su discurso [...]” (ídem, 318).

Las palabras de alerta son aquellas exageradamente elevadas, diminutivos, adjetivos valorativos, (Bergson, 143), marcadores del discurso o digresiones usados con una intención irónica. Es lo que Booth denomina “advertencias directas” de las que se sirve el autor para señalar la ironía de manera directa (90), ya sea en el título, en epígrafes o en la misma narración. En esta novela, el hecho de calificar la historia de “funambulesca” otorga al título de cierta dosis irónica, puesto que, según la segunda acepción del DRAE, “funambulesco” es lo “extravagante, exagerado, llamativo, grotesco”³. El título sugiere que lo que se va a relatar es exagerado, lo que despoja a la obra de verosimilitud y disminuye la credibilidad hacia el mismo narrador. Por otro lado, el narrador de Cancela se burla reiteradamente de Landormy mediante este recurso, poniendo en duda el conocimiento del sabio: “Por suerte, estaba ya al término de sus clases: dos conferencias más sobre la lengua y escritura de los cretenses (*respecto de los cual, como es sabido, todo se ignora*) [...]” (Cancela: 1944a, 39) (la cursiva es mía). En el caso de los diminutivos, se utilizan siempre con el fin de degradar al otro, como ocurre cuando el narrador habla sobre Mónica de la Roche como si se tratara de una niña, siendo una mujer: “[...] la niña había sido mancillada y no le quedaba más remedio que casarse para disimular su falta” (ídem, 118), quien ya es una mujer, pero se hace referencia a ella como si fuera pequeña. Este mismo juego se repite cuando nombra a “Los niños del Patronato de la infancia, pero con unas caras que no eran de

³ <http://lema.rae.es/drae/?val=funambulesco>

niños y unos fusiles que no eran de juguete [...]” (ídem, 311), donde el narrador mismo se autocorrigió.

La ironía verbal se construye a partir del acercamiento entre elementos alejados cuyo efecto irónico surge de la yuxtaposición de estos elementos en expresiones o en episodios enteros (Schoentjes, 145- 146). La yuxtaposición en la expresión refleja la ironía de manera más directa, enumerando términos distantes: “Y el Dr. Izquierdo, que era masón, teósofo, un poco espiritista y libre pensador [...]” (Cancela: 1944a, 63). En este sentido, los desvíos tienen una función parecida, ya que el narrador se aleja tanto a nivel formal como de contenido de aquello que está hablando, dando un giro inesperado a su idea con el objetivo único de conseguir la ironía. Ejemplos de desvíos formales serían aquellos en los que se produce un cambio de registro repentino: “[...] se restableció *ipso facto* el *statu quo*, o sea, que los testigos dejaron de mirar al costado, con gran alivio de sus músculos [...]” (ídem, 80). “[...] las palabras y los ademanes del jefe habían confirmado su presunción de que la mujer era alta, buena moza y bien entrada en carnes, lo que en términos vulgares se dice *una papa...*” (ídem, 86- 87).

En cambio, un desvío de situación se presenta, por ejemplo, ante la descripción detallada y solemne que el narrador hace del amanecer porteño, que se interrumpe con la imagen ridícula del sabio:

[...] iba izando el sol con majestuosa lentitud su dorada oriflama; en cambio, el lomo del congreso era una sombra en la noche estrellada, y en el cenit del añil crepuscular se degradaba por momentos, con la celeridad de un tinte que se disuelve en el agua. Un vientecillo solano, húmedo y fresco, trascendiendo a río, le acarició la calva y se le metió por las narices [...] (ídem, 340).

Hasta el momento me he centrado en la ironía verbal, que “supone en general un individuo irónico consciente de la técnica que desarrolla y del doble sentido de sus propuestas” (Schoentjes, 27). Se distingue de la *ironía romántica* en que en esta se produce una reflexión del autor hacia su misma obra o hacia la creación literaria, dándole menos credibilidad a la obra. Cancela introduce comentarios irónicos en clave humorística, muy a la manera de Cervantes, quien “mina de manera regular la credibilidad de su propia narración trastornando las convenciones de la mimesis con títulos como ‘Donde se cuenta lo que se verá’, o rehusando acordarse del nombre del lugar en donde nace el caballero de la triste figura [...]” (ídem, 88). El humor se genera en el contraste entre el carácter solemne del tono los títulos y los hechos triviales a los que hace referencia (Rodríguez Pésico, 5). Arturo Cancela comienza a burlarse de su propia obra desde el momento en que la califica como “más verídica que verosímil”

(Cancela: 1944a, 150), afirmación irónica que adquiere un matiz humorístico porque una obra verídica es aquella que está documentada y que efectivamente ocurrió, por lo que esta novela sería más verosímil que verídica.

Otros ejemplos de autoironía hacia la novela misma abundan en los títulos, como el capítulo IV del libro III: “Donde se da cuenta de cómo llegó a curarse el doctor Izquierdo, y el autor se acuerda de M. Landormy”, a través del mecanismo cervantino de aludir al autor en tercera persona. El humor aparece a partir del absurdo, puesto que el hecho de que el autor se olvide de su protagonista resulta paradójico y refleja una imagen ridícula de sí mismo, como se ve claramente en esta digresión: “[...] según se contará puntualmente en la Segunda Parte de esta Historia famosa, que si el público lo exige, las editoriales la reclaman y al autor le da la gana de escribirla, quizá algún día llegue a publicarse” (ídem, 324). Siguiendo esta línea metaliteraria, hay reflexiones diversas acerca del proceso literario y de la literatura, como la siguiente: “En tanto ocurrían todas estas cosas a la vez y no en el orden sucesivo impuesto por las limitaciones del arte literario, que no puede dar sino aproximadamente la impresión de la simultaneidad” (ídem, 307), donde lo que resulta irónico y divertido a su vez es que el autor deba aclarar algo que el lector sabe sin ninguna duda.

A partir del Romanticismo, una de las metáforas irónicas más recurrentes es la imagen del espejo que devuelve la imagen de quien lo mira, por lo que hay un retorno del pensamiento sobre sí mismo que tiene como trasfondo una observación crítica. Un doble, idéntico y opuesto a la vez, tiene un componente humorístico, puesto que, como “dos caras semejantes, de las que ninguna hace reír en particular, pueden causar la risa por su parecido” (Schoentjes, 175). La imagen del doble con un carácter cómico abunda en la novela, comenzando por el episodio en el que el sosia del Dr. Izquierdo debe hacer el papel de este último para repetir el mismo discurso que había dicho el doctor. Pero una escena que manifiesta aún más la importancia del doble es el encuentro que Landormy tiene con Lajeunesse, a quien confunde con su reflejo:

[M. Landormy] creyó que su imagen se desprendía del espejo de la calzada y lo abordaba. Espantado, dio un paso atrás, e iba a refugiarse en el teatro, cuando reparó en que su contrafigura traía un paquete en la mano derecha, y viendo que él no tenía ningún envoltorio en ella, dedujo que era otra persona. No; los hechiceros no cometen errores tan burdos: era otra persona, indudablemente (Cancela: 1944a, 227).

Lajeunesse es también su opuesto, ya que supo adaptarse al país, aunque manifestando su mirada crítica hacia él: “así como está el francés victimizado, está el

periodista aceptado que despide al profesor cuando este se vuelve a Francia, el sujeto 'legal'" [...]” (Zubieta, 94).

Junto a la ironía verbal y a la romántica Schoentjes agrega la *ironía de situación*, que surge del abismo que hay entre las expectativas previstas por el lector y lo que realmente sucede, basada en la sorpresa que suscita esta contradicción: “Another way of explaining why it is ironic for a robber to be robbed [...] is to point to the unlikelihood of this, that is, to the disparity between what might be expected and what actually happens” (Muecke, 53)⁴.

La ironía puede tener carácter trágico, lo que aumenta el drama de la historia. Pero en una obra como *Historia funambulesca...* se producen episodios irónicos que intensifican el grado cómico de la obra: al profesor Izquierdo le arrojan una papa denominada “Triple corona” interrumpiendo su discurso, en el que habla de la “triple corona”; los integrantes de la MODIVE abusan de la libertad del profesor a pesar de que el profesor Izquierdo había propuesto penas para los que se apoderasen de una persona y le quitaran su libertad. Otros ejemplos se refieren a situaciones nimias, como cuando se afirma que “como justificando su segundo apellido, M. Abel Dubois Landormy llegó a Buenos Aires completamente dormido” (Cancela: 1944a, 25).

La ironía que subyace en toda la obra se sintetiza hacia el final de la novela, cuando se le pregunta al profesor Landormy qué opina acerca de Buenos Aires. Se lleva a cabo la “sátira irónica” (Booth, 189), a través de evidentes ataques que se focalizan en la prototípica idea falaz del pueblo argentino de considerar al inmigrante europeo como el perfecto intérprete para descifrar los problemas de la sociedad argentina y darles solución. Como afirmó Arturo Cancela, en una disertación realizada para celebrar el cuarto centenario de la ciudad, es inevitable para el público porteño hacer un reportaje al “huésped ilustre” y preguntarle la misma cuestión que se le hace al profesor Landormy: “¿Qué le parece a usted Buenos Aires?” (Rodríguez Pérsico, 18).

2.1.3 *Novela criolla: una parodia del género policial*

Entre las diversas similitudes que existen en *Historia funambulesca...* y la narrativa cervantina destacan la ironía, la estructura en los títulos de los capítulos, la desmitificación de los personajes, la metaliteratura y la crítica a los géneros literarios.

⁴ Traducción mía: “Otra manera de explicar por qué es irónico que un ladrón sea robado [...] es señalando la improbabilidad de este hecho, es decir, la disparidad entre lo esperado y lo que realmente sucede”.

Este último aspecto se manifiesta en el libro II “El enigma de la Triple Corona” en que se lleva a cabo una parodia del género policial. Este género tuvo especial importancia en Argentina, donde la recepción de la narrativa policial fue muy intensa, dando lugar a imitadores de Poe o Doyle. Los cuentos o novelas policiales se leían masivamente a principios del siglo XX, ya que “la prensa de la época ofrecía al público una gran cantidad de traducciones de narraciones provenientes de las diversas literaturas nacionales (italiana, española, inglesa, francesa, alemana), junto con producciones de autores locales” (Setton, 72). La existencia de algunos relatos olvidados publicados en diversas revistas de los años veinte demuestra que la elaboración de la literatura policial es más característica de la época de lo que aparenta. El género continuó vigente en Argentina a lo largo del siglo XX; uno de los impulsos que motivaron su implantación en este país fue, como se sabe, la colección de relatos policiales denominada *El Séptimo Círculo*, dirigida por Bioy Casares y J. L. Borges entre 1944 y 1955. Ambos autores, además, recurrieron a la parodia del género mediante la publicación de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, bajo el pseudónimo de H. Bustos Domecq, solo dos años antes de *Historia funambulesca...*

La crítica a este género se canaliza en esta novela a través del absurdo. En primer lugar, porque la historia que se narra no afecta a la trama argumental, lo que el mismo autor afirma con ironía en el título: “[La historia] se remonta a seis años atrás y aunque parezca impertinente o no venir al caso, el autor quiso escribirla para gusto suyo y de los lectores” (Cancela: 1944a, 65). El crimen que se comete no posee la misma seriedad que el crimen característico de la novela policial: el Dr. Izquierdo se queda sin sentido por un golpe misterioso realizado con un objeto trivial, una papa, en consonancia con el relato de Holmberg “Más allá de la autopsia”⁵, crimen que se comete al derrojarse una bola de billar (Setton, 212). En segundo lugar, resulta absurda la metodología que se utiliza para resolver el caso: se recrea el acontecimiento con un sustituto del Dr. Izquierdo, pero el absurdo va más allá por la condición de tartamudo del sosia, quien repite el discurso del Dr. Izquierdo de manera ridícula generando una situación descontextualizada del propio género.

Posteriormente, el comisario Piaggio, que realiza la investigación, se centra en la observación de los detalles más minuciosos, tendencia representativa de los personajes de escritores como Le Bond o del mismo Sherlock Holmes, quienes examinan

⁵ Publicado en *Caras y Caretas* el 31 de marzo y el 7 de abril de 1906.

detenidamente aspectos tales como la forma y el tamaño de las huellas del criminal. Así, llama la atención del comisario una huella de un zapato femenino en la alfombra, lo que dirige la parodia hacia la novela policial alemana, caracterizada por “la voluntad de comprensión de las causas últimas de la acción y las motivaciones del criminal [...] [y] la estrecha relación entre el crimen y las pasiones” (ídem, 161), es decir, una mujer despechada que se venga de su engañador. El comisario deduce que el crimen es pasional, y la búsqueda se centra en las posibles ex mujeres del Dr. Izquierdo, a las que todos suponen numerosas:

En camino a la churrasquería, todos los sabuesos poseídos por la misma sospecha, iban pensando en cómo hacer un censo de las relaciones femeninas presentes y pasadas del Dr. Izquierdo, que no debían de ser pocas, ya que las mujeres suelen ser sensibles a la elocuencia, sobre todo cuando, como en la ocasión, el orador es soltero, abaritonado, galanteador y apuesto (Cancela: 1944a, 84- 85).

Finalmente, la sospecha recae sobre la patrona de *Al amor de los Marineros*. El absurdo se acentúa en la ironía de situación que se produce en el encuentro entre Piaggio y el teniente coronel Raimundo T. Lanfranco, quien le afirma que el asunto es “una papa” (ídem, 86), y el comisario comete el error de no interpretar sus palabras literalmente, sino como una expresión coloquial, cuando efectivamente el crimen había sido cometido por una papa.

3. Conclusiones

A partir de *Historia funambulesca del profesor Landormy* puede observarse la importancia de la parodia y el humor en la obra de Arturo Cancela, puesto que es la sátira el medio por el cual el autor enfrenta al lector con aquellos aspectos de la realidad que quiere poner de manifiesto. Lo más significativo de Cancela es su capacidad de proyectar un ambiente social tan particular como es el de Buenos Aires de principios del siglo XX a través de un humor “importado” de fuera, desde la ironía cervantina, hasta el humor anglosajón de Charles Dickens. Esta multiplicidad de tendencias cómicas converge en aquellos aspectos de la ciudad de Buenos Aires que el escritor somete al ridículo y a la caricaturización, lo que le otorga a la obra una especificidad que la distingue de otras producidas en Argentina en ese mismo período.

En *Historia funambulesca...* el humor confronta al lector con diversas vertientes de la realidad bonaerense con el fin de que este las juzgue o las ponga en duda. Así, en la novela desfilan personajes que representan de forma paradigmática una tipología

porteña: "artistas", clientes, madamas, policías, periodistas, mozos y políticos, junto a la figura prototípica del inmigrante europeo. A través de estos personajes y de la perspectiva del protagonista se manifiestan actitudes y comportamientos peculiares de la sociedad argentina: el excesivo patriotismo, fruto de la intención de independizarse de Europa; el discurso vacío de contenido e innecesariamente recargado, y la creencia indiscutible de la herencia helenista y latina de Latinoamérica. Ni siquiera se salva la literatura, que también resulta parodiada mediante la sátira de un género tan arraigado en Argentina como es el policial.

No es de extrañar, entonces, que la obra de Arturo Cancela no haya tenido una recepción importante fuera de Argentina. Sin embargo, sí es destacable el olvido que el autor sufrió dentro del país debido sobre todo, como ya se ha mencionado anteriormente, a razones políticas e ideológicas. Pero es aún más insólito el desconocimiento del escritor si se tiene en cuenta la tendencia humorística que recorre la tradición literaria argentina y que ha seguido cultivándose en las últimas décadas. Escritores como Alejandro Dolina y Roberto Fontanarrosa, por citar algunos ejemplos, practicaron un absurdo similar al de este autor en obras que se desarrollan en la misma ciudad. La ridiculización de los personajes se despliega de manera semejante en sus narrativas y, en algunos casos, se crea un personaje aparentemente solemne que se convierte en objeto de burla para los demás, a semejanza de los que sucede con M. Landormy.

Nuestra aportación, destinada principalmente a profundizar en los mecanismos retóricos utilizados por Arturo Cancela para criticar determinados aspectos de la sociedad y de la idiosincrasia argentinas, está planteada desde una actitud reivindicativa con respecto al lugar que le corresponde al autor de *Historia funambulesca...* en el proceso literario argentino.

4. Bibliografía

A) Bibliografía de Arturo Cancela:

- Cancela, Arturo, “Palabras socráticas”, *Caras y Caretas*, 1.544, pág. 25, Buenos Aires, 1928.
- Cancela, Arturo, “El mito de Dánae”, *Caras y Caretas*, 1587, pág. 8, Buenos Aires, 1929.
- Cancela, Arturo, “El destino es chambón”, en *Antología de la literatura fantástica*, J. L. Borges, Bioy Casares y S. Ocampo, Barcelona: Sudamericana, 1977.
- Cancela, Arturo, *Historia funambulesca del profesor Landormy*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944a.
- Cancela, Arturo, *Tres relatos porteños y tres cuentos de la ciudad*, Buenos Aires: Espasa-Calpe: 1944b.
- Cancela, Arturo, *Campanarios y rascacielos*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1965.

B) Bibliografía sobre Arturo Cancela:

- Antelo, Raúl, “Cancela: humor, nacionalismo e historia”, en *Literatura argentina del siglo XX. Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916- 1930)*, Buenos Aires: Paradiso, 2006.
- Berenguer Carisomo, *Literatura argentina*, Barcelona, Labor: 1970.
- Bernini, Emilio, “Arturo Cancela: una minoridad de diletante”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires: Emecé, 2002.
- Bioy Casares, Adolfo, *Sobre la escritura. Conversaciones en el taller literario*, ed. de Félix della Paolera y Esther Cross, Madrid: Fuentetaja, 2007.
- Blanco Amor, Eduardo, “Galería de intelectuales argentinos: Arturo Cancela”, *Xornalistas con opinión 2. Escolma de textos*, Santiago de Compostela, Galaxia: 2010.
- Borinsky, Alicia, “Una sonrisa premonitoria”, *La Nación*, Buenos Aires, 2002: <http://www.lanacion.com.ar/220231-una-sonrisa-premonitoria>
- Capelli, Darío, intro. a *Historia funambulesca del profesor Landormy*, Buenos Aires: Colihue, 2007.
- Caras y Caretas*, N° 1286, Buenos Aires, 26/05/1923.
- Caras y Caretas*, N° 1370, Buenos Aires, 03/01/1925.
- Caras y Caretas*, N° 1546, Buenos Aires, 19/05/1928.
- Cruz, Jorge, “Manuel Mujica Lainez”, *La Nación*, Buenos Aires, 20/02/2010: <http://www.lanacion.com.ar/1233862-manuel-mujica-lainez>.

- Eggers Brass, Teresa, *Historia argentina: una mirada crítica 1806- 2006*, Buenos Aires: Maipue, 2007.
- Iglesia, Cristina, “El espectáculo de la oralidad. Duelos y trucos en *Historia funambulesca del profesor Landormy* de Arturo Cancela”, en *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2002.
- Marido Barrera, Ernesto, “Arturo Cancela. *Un humorista*. Breve historia literaria” en “Intelectuales argentinos”, *Caras y Caretas*, 1391, 30/05/1925.
- Martínez Gramuglia, Pablo, “Apuntes para una decadencia: tres autores olvidados”, *A Contracorriente*, Vol. 9, Nº 2, 2012, 496- 501.
- Martino, Daniel, ed., “Introducción” a *La invención de Morel: Plan de evasión; La trama celeste* de Adolfo Bioy Casares, Caracas: Emecé: 2002.
- Modern, Rodolfo, *Arturo Cancela*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- Modern, Rodolfo, “Narrativa picaresca en la Argentina y en los Estados Unidos de Norteamérica. Arturo Cancela y Damon Runyon”, *Boletín de la Academia argentina de letras*, Vol. 67, 2003, págs. 241- 247.
- Modern, Rodolfo, “El humorismo en la obra de Arturo Cancela”, *Boletín de la Academia argentina de letras*, Vol. 72, 2007, págs. 653- 658.
- Oliveto, Mariano, “La cuestión del idioma en los años veinte y el problema del lunfardo: a propósito de una encuesta en el diario *Crítica*”, *Revista Pilquen*, 13, La Pampa, 2010.
- Piglia, Ricardo, “Sobre Borges”, *Cuadernos de reciénvenido*, Sao Paulo: Universidad, Nº 10, 1999.
- Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*, Barcelona: Anagrama, 2011.
- Rodríguez Pérsico, Adriana, “Arturo Cancela: una poética del desecho y la desubjetivación”, *Brindis por un ocaso. De los escritores nacionales a los humoristas porteños*, Buenos Aires: Santiago Arcos, 2011.
- Romano, Eduardo, “La oferta literaria inicial de *Caras y Caretas*”, *Hispanamérica*, Nº 79, 1998.
- Setton, Román, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*, Madrid: Iberoamericana: 2012.
- Viñas, David, “Arturo Cancela: un humorista frente al pogrom de Buenos Aires”, *Actas. Hacia una historia social de la literatura hispanoamericana*, Giessen: 1983.

Zubieta, Ana María, *Humor, nación y diferencias*. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal, Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1995.

C) Bibliografía teórica sobre el humor:

Baquero Goyanes, Mariano, *Perspectivismo y contraste*, Madrid: Gredos, 1963.

Bergson, Henri, *La risa*, Buenos Aires: Losada, 1947.

Booth, Wayne C., *Retórica de la ironía*, Madrid: Taurus, 1986.

De Santis, “Risas argentinas: la narración del humor”: https://docs.google.com/document/d/1Wj11Lq7PqRfRp_EF6Rnzv-zvBzL3kxoEAXm8mNX1LJE/edit?pli=1

Freud, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid: Alianza, 1969.

Fuente Fernández, Francisco Javier, “Estructuras paralelas entre *Fray Gerundio de Campazas, alias Totes*, de J. F. Isla y *Don Quijote de la Mancha*, de M. de Cervantes”, *Revista de la Diputación Provincial*, Vol. 21, Nº 42, León, 1981, págs. 111-126.

Hernández Guerrero, José Antonio, “El humor: un procedimiento creativo y recreativo”, *Literatura y humor. Estudios teórico- críticos*, ed. de Ulpiano Lada Ferreras y Álvaro Díaz- Cachero Cabal, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2010.

Luján, Néstor, *El humorismo*, Barcelona: Salvat, 1975.

Muecke, D. C., *Irony and the Ironic*, Methuen: New York, 1982.

Quintero, Julio, “El narrador del *Quijote*: de la pregunta por su historia al descubrimiento de su función”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Nº. 30, 2005.

Savater, Fernando, “Humor”, *Invitación a la ética*, Barcelona, Anagrama: 1991.

Schoentjes, Pierre, *La poética de la ironía*, Madrid: Cátedra, 2003.