

De Asuntos de un hidalgo disoluto

Mauricio Vélez Upegui*

Universidad Eafit

Hoc est vivere bis, vita

*posse priore frui*¹

(Marcial)

De géneros y congéneres

Ya sabemos que la vida de una obra literaria no depende de la obra como tal. Mientras ella no sea destino, promesa o expectativa para un sujeto receptor —para un lector—, será apenas un objeto inerte (inmerso cuando mucho en el ámbito doméstico de aquel que la escribió). La vida de una obra literaria, pues, está en manos del lector; y éste, al leerla, independientemente de la lectura que practique, la recrea. Recrearla quiere decir instalarla en un campo de resonancia donde algunas de sus fibras compositivas vuelven a hacer vibrar esa porción de realidad —a la vez vivencial, imaginativa y referencial— que funge, durante el proceso de producción, en calidad de matriz creadora. En cierto modo, recrear una obra es suspender la discontinuidad existente entre las instancias de codificación y de decodificación, y suscitar un anudamiento fecundo entre ambas que haga emerger el carácter de cooperación recíproca que una y otra reclaman para sí cuando de favorecer una tarea de intelegibilidad significativa se trata. Con esto, al tiempo, decimos algo más: para que una obra reviva no basta la simpatía impresionista del lector (ese espíritu de emparejamiento que haría de la obra un mero objeto de apropiación hedonista y del lector un mero sujeto de posesión egoísta); es necesario, además, casi como imperativo moral, el despliegue de una *voluntad ordenadora* que, en el lec-

* Magister en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia, decano de la Facultad de Humanidades de la Universidad Eafit, Medellín.

1 "Poder gozar la vida pasada, es vivir dos veces".

tor, se trasmude en razón de ser de su presencia funcional. Sin una voluntad ordenadora (es decir, sin una disposición de conciencia que procura dotar a un objeto cultural de sentido), la obra literaria permanece en una especie de limbo receptivo: en el *acá* de una potencia de remozamiento, en el *allá* de un acto de aletargamiento. Y disolver la ambigüedad de ese limbo en favor de una labor que se empeña en destilar algunas gotas de significación provisional, equivale a conjurar el destino deletéreo que aguarda a una obra cuando ésta no cuenta con una compañía capaz de dinamizar su propia compostura semiótica.

Si ello es así por lo que toca a la obra, ¿qué decir del contexto que inevitablemente la envuelve? Vaya la siguiente conjetura: en la compleja realidad literaria (de la cual son extensión tanto una obra como su contexto) nada es inmutable. Sólo en un estado de cosas privado de la incidencia del tiempo —y postulado a título de tipo ideal— algo podría resultar inmutable. De suerte que mutabilidad y temporalidad son partes de un mismo fenómeno; fenómeno humano, por lo demás, cuyas variables señaladas inciden de manera notable en eso que llamamos la compleja realidad literaria. Por lo tanto, si de ésta la idea de género literario es un subcomponente, tampoco ella puede ser inmutable (y menos la realidad convencional a que hace referencia). Por más que una colectividad humana, ya apostada en una determinada serie de convicciones teóricas —y por ende dogmáticas²—, pretenda fijar su canon, o por más que se definan los elementos que, al reagruparse según ciertas orientaciones (formales y temáticas), contribuyen a especificar *la dominante*, el género —en tanto que idea y realidad— puede mudar su consistencia literaria en cada nueva faena de recepción individual o grupal que pruebe estar sometida a los vaivenes socioculturales de una época dada.³ Se objetaría que semejante afirmación entraña la acep-

2 No quiere haber, en el empleo de la palabra dogmático, una insinuación de carácter peyorativo, sino *identitario*. Al respecto repárese en la siguiente cita: "Llamaremos así (dogmática) a toda convicción que haya llegado a ser para quien la posee —o la padece— una referencia de su propia identidad; algo que por lo tanto no puede ser perdido —por ejemplo superado— sin que se abra inmediatamente la cuestión esencial de la angustia: ¿quién soy yo ahora que no pienso así, ahora que no creo en esto?" (Zuleta, 1994, 17).

3 Pese a las mutaciones sufridas, en la causa primordial que da salida a la configuración de un género literario siempre parece conservarse un núcleo generatriz. "Las características del género son sumamente variadas, se entrecruzan y no permiten una clasificación lógica... sobre la base de un principio, cualquiera que éste sea. Los géneros viven y se desarrollan. Por alguna causa originaria, cierto número de obras se ha separado de otras formando un género aparte; en las obras producidas después, observamos una orientación sobre la seme-

tación inconfesa de un relativismo teórico, inconveniente a todas luces para efectos de la constitución de un cuerpo de premisas exentas de inconsistencia y con el cual operar de manera crítica ante una perspectiva de abordaje de obras literarias concretas. La objeción tendría validez si lo enunciado llevara por supuesto la afirmación tajante de que, por causa de las mismas transformaciones, los géneros desaparecen; pero, en rigor, lo que pretendemos alegar es que los géneros *no concluyen sino que perecen*; o mejor, que "el género, a veces, se disgrega... y así asistimos al nacimiento de nuevos géneros, tras la descomposición de los viejos"⁴. Por eso, y sin ánimo de proveer algunas razones que expliquen el decaimiento y el levante de nuevos géneros (razones que estarían ligadas a factores tales como el gusto literario, el desarrollo editorial, los hábitos de lectura, el rol social de los textos en cuanto documentos literarios, etc.), digamos únicamente que la presencia o ausencia de un género, en un período de tiempo cualquiera, responde a motivaciones de índole histórica. Y más: si adoptamos un concepto de género

como grupo de obras literarias unidas por una cierta semejanza entre su sistema de procedimientos y los procedimientos característicos, dominantes y unificadores, debemos señalar la imposibilidad de facilitar una clasificación lógica y duradera de los géneros. Su división es siempre histórica, es decir, válida solamente durante un determinado período histórico; además, se basa al mismo tiempo en más características, que pueden ser de naturaleza totalmente distinta para los diversos géneros y no excluirse recíprocamente desde el punto de vista lógico, sino cultivarse en los diversos géneros sólo en virtud de las naturales relaciones existentes entre los procedimientos compositivos (Tomachevsky, 1982, 214).

anza o sobre la diferenciación respecto a las obras de aquel género. Este último se enriquece con nuevas obras, que se suman a las ya existentes. La causa que ha dado origen al género puede desaparecer, sus características fundamentales pueden modificarse lentamente, pero el género sigue viviendo *genéticamente*, es decir, en virtud de una orientación natural... el género experimenta una evolución, a veces incluso una brusca revolución. Y sin embargo, a causa del hábito de ligar las obras a los géneros ya conocidos, su nombre se conserva, a pesar del cambio radical verificado en la estructura de las obras que le pertenecen" (Tomachevsky, 1982, 212).

4 "Procedimientos errantes y que no forman parte de un sistema pueden encontrar una especie de *punto focal*, es decir, un nuevo procedimiento que los unifica y concentra en un sistema; ese procedimiento unificador puede convertirse en la característica perceptible, que a su alrededor cristaliza un nuevo género" (Tomachevsky, 1982, 212).

Un ejemplo de lo anterior es el género de la novela. Todavía no se define el canon de su compostura artística porque aún no ha terminado de formarse, porque aún se muestra refractario a una constitución definitiva. Tenemos, claro, definiciones de novela; pero ellas no pueden no acusar, si quieren estar dotadas de juicio histórico, el matiz de la inconclusión. Bajtín, por lo menos, lo ha comprendido así:

En la segunda mitad del siglo XVIII se da el dominio de la novela; los demás géneros se novelizan: el drama, el poema, la lírica. Por lo tanto empieza un fenómeno de estilización paródica de los demás géneros. Pero la novela no se acoge definitivamente a ninguna de las variantes estilizadas: esa autocrítica es uno de sus rasgos... Su inacabamiento, su perpetua evolución es signo artístico de la evolución permanente de la realidad.⁵

Tiempo después Kristeva, al divulgar en Occidente las ideas de Bajtín, y apuntalándose en algunos de los asertos de la teoría generativa de Chomsky, caracterizará el género de la novela en términos transformacionales, o mejor, como una estructura reaccionariamente transformacional que brota hacia mediados del siglo XVI, cuando en Europa los países de tradición católica asisten al derrumbamiento de las antiguas verdades religiosas acuñadas por la teología medieval y, en consecuencia, se pasa de una economía natural cerrada y dominada por el cristianismo a una economía burguesa abierta y que ya resiente, en el dominio religioso, algunas muestras de división.

La novela representa (pone en escena, explica), en su propia estructura, las particularidades de una transformación: a) la presencia de la función del todo en las partes; b) la infinidad discontinua de la estructura. "Action is the simplification (for the story purposes) of complexity. For each one act, there are an X number of rejected alternatives" (Kristeva, 1981, 24).

Si *inconclusión* y *transformación* son dos notas específicas de la novela en tanto género sometido a los avatares de la historia; y si el género

5 Bajtín, 1989, 450s. Más adelante señala: "la novela se formó en el proceso de destrucción de la distancia épica, en el proceso de familiarización cómica del mundo, el rebajamiento del objeto de representación artística hasta el nivel de la realidad contemporánea, imperante y cambiante. En su base está la experiencia personal y la libre invención creadora (no la leyenda ni la experiencia colectiva). Por tanto, *la novela es por naturaleza no canónica; es un género en investigación y autoconstitución permanente*" (484, el subrayado es nuestro).

mismo es el producto de la disgregación del pasado épico —sentido ya como lejano e inalcanzable— y de la instauración del presente contemporáneo —sentido como propio del valor temporal de la simultaneidad de la representación y lo representado—, entonces una tercera nota es el *carácter paródico* del mismo. A condición de entender por carácter paródico lo siguiente:

En la parodia de un objeto o de un género lo que tenemos ante nosotros no es el objeto o el género como tal, sino el objeto o el género en tanto que objetos de representación, en tanto que imágenes de... Y se los representa con formas verbales muy ricas que tienden a la ridiculización-transformación del asunto parodiado (Bajtín, 1989, 420s.).

En suma, la novela, como género narrativo, adviene como congénere de la épica una vez desaparece el mundo mítico-tribal al cual mimetizaba de manera noble y esforzada; adviene, pues, para mantenerse en una condición de inacabamiento constitutivo, como consecuencia de un largo proceso de parodización, caracterizado por la eliminación de la distancia absoluta entre los actores comprometidos (autor, héroe y audiencia) y por la sustitución de antiguas categorías racionales dadoras de identidad cultural (causalidad, definición, sustancia, etc.) en provecho de otras signadas por cierta filiación popular (analogía, oposición, ambivalencia, etc.). Su destino, así conceptualizado, ha sido, es y —quizás— será el de la mayor parte de los géneros literarios: algunas especies perecen, pero el género, en su base genética, no concluye.

Un género novelesco en traslape

Si no fuera por el estridente esquematismo de las consideraciones que acabamos de exponer, diríamos que ellas gobiernan las fases de producción y de recepción architextual de una novela como *Asuntos de un hidalgo disoluto*, de Héctor Abad Faciolince.⁶ Por lo que toca a la fase de producción (fase en la que de todos modos el lector no puede menos de proceder más que por meros indicios, uno de los cuales —tal vez el más importante— es la memoria enciclopédica),⁷ la novela, a buen seguro, hunde sus raíces

6. Todas las citas se harán con base en la edición de 1994, indicando solamente las páginas.

7. "¿Qué es el cerebro humano, sino un palimpsesto inmenso y natural? Mi cerebro es un palimpsesto y el vuestro también, lector. Capas innumerables de ideas, de imágenes, de sen-

textuales en una tradición ya sancionada por la historia literaria: el género picaresco español; y, a tono con lo anterior, elige como modelo de articulación verbal la estructura de la novela. Con todo, la *fecundación genérica*, por así decirlo, y la elección estructural, lejos de ser simples calcos anacrónicos, acusan una intencionada y rica reelaboración; participan, dicho lo cual, de una vocación transformacional cuya consecuencia estética, eminentemente dialógica, no es otra que el remozamiento ineluctable —diríase hipertextual— de la tradición y de la forma novelesca que le sirven de punto de partida.

¿Cómo demostrar este postulado inicial que se afirma en la fase de producción textual?; o mejor, si nuestra intuición de partida deviene fecunda, luego ¿qué se impone acotar a propósito de una novela como *Asuntos de un hidalgo disoluto*? Cuando menos, ésto: que toda su *tesitura architextual* se cimienta en un procedimiento de generación artística que consiste en llevar a extremos opuestos los rasgos distintivos del género picaresco que opera a guisa de base genealógica. ¿Cuáles serían esos rasgos del género que son llevados a un límite extremo?⁸ Entre otros, los siguientes: a) el personaje se sabe nacido en los bajos fondos de la sociedad (cosa que en la novela de marras se trasmuda en un personaje, Gaspar Medina, cuyo nacimiento acaece en el seno de una familia de rancio abo-lengo y probada prosapia e hidalguía); b) una sentencia define su estilo de vida: “mozo de muchos amos” (cosa que en la novela se presenta de modo simulado, pues, de una parte, Gaspar Medina, antes de cumplir los 18 años, se hace acreedor de una inmensa fortuna, suficiente para no tener que pensar en trabajar por el resto de sus días, y, de otra, porque en lugar de servir a muchos amos sirve sólo a uno, el vizconde de Alfaguara, representante de la nobleza española de este siglo); c) un signo volitivo matiza su discutir existencial: la *in-quietud*, la itinerancia espacial (cosa que en la novela poco se da, ya porque el único viaje que cobra significación para Medina es el que emprende a Turín, no obstante haber confesado que hacia el final de su vida siguió la ruta de los santuarios más famosos, ya porque su mismo talante personal, acostumbrado a la soledad y al sedentarismo confortante, le impedía aventurarse por mares y regiones ignotas); d) un elemen-

timientos caen sucesivamente sobre vuestro cerebro, tan dulcemente como la luz: Parece que cada uno sepultura al precedente. Pero ninguno ha perecido en realidad” (Baudelaire, 1928, 177s.).

8. Sobre los rasgos distintivos del género picaresco, consultamos los siguientes textos: Del Pilar, 1996; Carrillo, 1982; Abad, 1985, 34-45; Valbuena, Prat, t. II, 1974, 368-372.

to sirve para caracterizar la organización composicional del relato: la linealidad *asintáctica*, esto es, el entramado de un discurso que se despreocupa de señalar las causas y los efectos (cosa que en la novela aparece, pero al tenor de una hilación encubierta. En efecto, aunque Medina insiste en el carácter desordenado de su "libro de memorias", es posible abstraer un principio de organización composicional: los veinticinco capítulos que estructuran la novela marcan, por segmentos, los principales hechos de la vida del personaje, desde la infancia hasta la misma muerte provocada, en ciclos que llamaríamos decenarios, es decir, regulados por temporalidades de diez años); e) una marca de enunciación, finalmente, distingue al relato picaresco: la primera persona del singular que, al embragar el mensaje narrativo, crea las condiciones del contenido autobiográfico que le son propias (cosa que en la novela es llevado a un doble extremo: de un lado, al extremo de conjuntar el yo inicial, propio del prólogo, con el yo final, propio del último capítulo.⁹ Decimos conjuntar puesto que en el sujeto que enuncia hay una clara conciencia, una soberbia conciencia, no exenta de mala fe, de que el yo es el pronombre que se da la vida a sí mismo, en tanto sujeto de enunciado, y es el que se quita la vida, en un ingente acto de suicidio demiúrgico. Y de otro lado, al extremo de simular la contemporaneidad y simultaneidad de la enunciación y de lo enunciado merced al recurso paródico del dictado que termina en escritura, recurso por lo demás impensable en la picaresca tradicional dada la precariedad de medios económicos con que contaba el pícaro para capear los malos tragos ofrecidos por la unánime cotidianidad. En la novela, para ser más enfáticos, el dictado del hidalgo Medina a su secretaria, y después esposa, Conegunda Bonaventura, desde la biblioteca de su casa, crea un efecto pragmático de distanciamiento mimético que le permite constantemente al *dictador* invo-

9. Así, en el prólogo se dice: "Yo, palabra impúdica, yo, el nombre que me doy a toda hora, yo. Yo voy a recordar los yoes que he sido desde que soy yo" (13). Y en el epílogo se acota por última vez: "Voy a imitar a uno de mis Quitapesares, me anudaré al cuello una bolsa de plástico, me acostaré en la cama y abrazaré la nada, volveré a entrar en ella. Dejar de ser. Acaba uno teniendo, al fin, un único deseo, dejar de ser. No ser. No ser ya nunca más. No ser. Pronto no seré nada. Ser yo. Haber sido yo, yo, yo. Y pasar a ser nada. Nada, nada, nada." (232). Cuna y sepultura se alían con racional conciencia. En relación con el pacto de enunciación que el narrador propone al comienzo, la alianza tiene sentido: si el que recuerda mediante la técnica del dictado es un demiurgo de segundo grado, cuyo objeto de evocación es un sujeto que ha vivido hasta la edad de 72 años, esto es, un sujeto de acción —demiurgo de su propia vida—, aquel que suspende el dictado y decide eliminarse mediante la técnica del suicidio es un demiurgo de primer grado, que deja en el lector el recuerdo de un sujeto que ya no vive más como no sea en tanto objeto de evocación.

car —convocar— la categoría del lector como sujeto garante o indiferente de la verosimilitud de lo dicho. Sin embargo, el mismo hecho de dictar las memorias a alguien que hace poco se acaba de conocer, es una clara muestra de desvío de las implicaciones contenidas en el género autobiográfico, pues el carácter confesional propio de él es substituido por el carácter de publicidad desvergonzada y abiertamente cínica: “i.e., si este es el caso de tus padres, joven lector, no dejes que te vean este libro, ni cuentes lo que estás leyendo. En caso de que lo descubran, dí que lo tienes para leña” (86).

Ahora bien, por lo que toca a la fase de recepción, si es cierto que en la novela resuenan ecos transformados de la picaresca tradicional, en un explícito proceso de reelaboración de segundo grado, no lo es menos que entre la tradición y la forma novelesca resultante hay ciertamente también puntos de encuentro; puntos de “capitoneo” que muestran a las claras la imposibilidad de sustraer los hechos del pasado literario de los pruritos presentes de invención artística. Permítasenos destacar sólo dos, acaso los más connotados: a) así como en la picaresca tradicional es elemento capital la intención satírica y el anticlericalismo erasmiano (pues no en vano la mar de los personajes que orbitan en la constelación del pícaro tienen relación con la institución religiosa, cuyo descrédito social es puesto en evidencia), así en el texto de Abad Faciolince campean la crítica mordaz a la institución religiosa y el desdén displaciente hacia la familia distinguida por el mercantilismo filisteo. Dicha cobertura satírica, o humor negro diríamos ahora, no apela a la distancia del objeto sobre el cual aquélla recae; antes bien, el primer objeto de escarnio público (o privado) es el sujeto mismo de las memorias y su familia. En concreto, lo criticado por Medina no es la esencia de los comportamientos individuales o familiares sino la apariencia de los mismos. De modo que, para ampliar la dimensión del relumbrón en que todos simulan vivir, el escritor-dictador no renuncia a la caracterización grotesca de algunos de sus parientes: sus padres mueren en un accidente en Marruecos, en el tiempo en que más felices decían estar; su tío arzobispo queda

10. La autobiografía, en la novela, se produce en dos niveles: ficcional y personal. En el nivel ficcional importa destacar menos una *lectura personal que ficticia*, y en el nivel personal, al revés. Decimos esto porque tras la mascarada de la vida de Gaspar Medina hay indicios que permitirían establecer contenidos autobiográficos de la vida personal del autor real. Sin embargo, no es nuestro propósito develar tales contenidos. Por eso suscribimos el argumento de Elizabeth Bruss (1957, 121) cuando afirma que “el teórico del discurso autobiográfico debería enfocar su atención sobre la multiplicidad de efectos que un texto produce independientemente de su intencionalidad explícitamente articulada”.

ciego, luego de hacerse el de la vista gorda con ocasión de la matanza de las bananeras; su tío Jacinto se contagia de lepra, después que denuncia la misma matanza y es enviado, como retaliación, a uno de los más infectos leprosarios colombianos; su tía Margarita sufre el mal de Parkinson; y los demás familiares son tildados de mercachifles e impenitentes adoradores de dinero, etc.; b) del mismo modo como en la picaresca tradicional casi siempre el narrador-personaje escribe cuando ya está curtido por los años, y su propia experiencia escarmentada da valor al desencanto ascético, así en la novela el escritor-dictador, en una edad muy cercana a la muerte —72 años—, convierte en objeto de evocación memoriosa su propia experiencia escarmentada de desencanto amoroso. Y éste es, a no dudarlo, uno de los valores estéticos más logrados de la novela de Abad Faciolince: consumir la vida, y, claro, el amor, no en la consumación sexual, sino en el deseo de una pasión postergada (por Ángela Pietragrúa) que sólo al final, al borde del desfiladero de la separación, declara la plenitud de su sentido callado. Este elemento une a la novela con la tradición al tiempo que la separa de ella, pues el amor sugerido y la sexualidad desplazada no son tópicos de la picaresca canónica. Sea como fuere, el episodio de la relación con Ángela Pietragrúa se torna eje central de la novela y, por extensión, de la vida de Medina. Diríase que los eventos previos a la descripción y narración de los momentos vividos al lado de la concubina del vizconde de Alfaguara (eventos titulados, por lo demás, con base en largos sintagmas), se hallan dispuestos según una linealidad más o menos secuencial; los episodios que siguen a la separación forzada, luego de ser descubierta la relación por uno de los vigías del vizconde, muy por el contrario, rompen la linealidad conseguida y hacen sobrevenir una serie de anécdotas, sucesos, comentarios, etc., signados por el desorden evocativo.

La parodización del amor cortés

Señalábamos en el anterior apartado el traslape que la novela de Abad Faciolince obra en relación con algunos de los rasgos propios de la tradición picaresca que le sirve de base hipotextual. Dicha obra de traslapamiento (o de transcontextualización), *vuelve de revés*, en el texto derivado, la fuente literaria de la que aquél resulta siendo una transformación. Y cuando tal cosa ocurre, es decir, cuando en el dominio de la realidad literaria se da el caso de un texto que emerge como producto de la inversión formal y temá-

tica de un texto que le precede en el discursar histórico (y que además forma parte de una tradición cabalmente constitutiva), entonces estamos en presencia del fenómeno conocido con el nombre de *parodización*.

Varios son los estudiosos que se han ocupado de este fenómeno.¹¹ Genette ha sido uno de ellos. A su juicio, la parodia (como caso de transformación lúdica) es una "desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación" (Genette, 1989, 14), es decir, un texto (llámese obra o tradición) se desvía de una forma o un sentido originales y, luego de sucesivas e intencionadas modificaciones, le concede a la fuente de origen una forma o un sentido diferentes. Como se ve, parodiar no es imitar, mimetizar; es, sobre todo, llevar a cabo una labor de co-creación transformacional. Y si el autor es responsable de dicha co-creación, el lector es responsable de vislumbrar el *espejeo* de los textos transpuestos. En ese sentido, le asiste razón a Hutcheon (1985, 33) cuando afirma: "la parodia es un género sofisticado en lo que demanda a quienes la practican y a quienes la interpretan. Primero el codificador y luego el decodificador tienen que efectuar una superposición estructural de textos que incorporan lo viejo en lo nuevo".¹²

Sin duda, en *Asuntos de un hidalgo disoluto* múltiples son los elementos que reciben un tratamiento paródico. No obstante, cobra relevancia destacar sólo uno, apretado en su despliegue temático y de inobjetable importancia para el desarrollo de la fábula: justamente aquel que se titula "en el que se dedican largas y desaforadas páginas al amor inaudito por Ángela Pietragrúa". No en vano, de los veinticinco capítulos en que están divididas las memorias del personaje hegemónico, dicho apartado ocupa la posición decimotercera, posición intermedia entre los doce apartados precedentes y los doce consecuentes; no en vano es el más extenso de todos los capítulos y el de más

11 Si bien Bajtín fue uno de los primeros en estudiar el fenómeno desde la perspectiva de una poética histórica, disentimos profundamente del siguiente aserto: "En la época moderna, las funciones de la parodia son limitadas e insignificantes; su lugar en la literatura moderna es ínfimo. Nosotros vivimos, escribimos y hablamos en el mundo de un lenguaje libre y democratizado: la vieja y multigradual jerarquía de la palabra, que impregnaba todo el sistema de la conciencia lingüística, ha sido aniquilada por las revoluciones lingüísticas..." (Bajtín, 1989, 440). Justamente hoy el exceso de "un lenguaje libre y democratizado" ha generado un estado de significación trivial que obliga a reinstalar formas capaces de convocar el asombro discursivo. Y una de esas formas es la parodia.

12 "Para el lector, quien capta semejanzas y diferencias entre los textos, en el juego especular que es toda parodia, el texto parodiado se constituye en un texto de signo contrario en relación al nuevo texto propuesto. Se tiene, entonces, paradójicamente, un relato que se afirma porque es un antirrelato de aquel o aquellos que de alguna manera incluye y cuyos ecos se escuchan a medida que se lee" (Bedoya, 1996, 2).

lograda articulación compositiva; y, no en vano, es el apartado al cual vuelve el personaje una y otra vez, antes de contar las aventuras de este amor singular y después de padecer sus infelices consecuencias.

Sin sombra de duda, este episodio es el núcleo organizador del relato, el centro focal de la autobiografía de Gaspar Medina. Como centro, hacia él convergen —a la manera de *líneas radiales* narrativas— los programas actanciales de tres personajes, que conforman en consecuencia un triángulo intersubjetivo. El triángulo está compuesto por el vizconde Rodrigo de Alfaguara, su querida Ángela Pietragrúa y el advenedizo colombiano Gaspar Medina, cerca de cumplir los 30 años o a punto de ingresar, como Dante en el primer canto del *infierno*, en la mitad del camino de la vida. Los eventos que se habrán de desprender de las interacciones llevadas a cabo por dichos personajes acaecen en un espacio de resonancia medieval: el palacio del vizconde en Turín. El tiempo que sigue a los acontecimientos es el primer lustro de la década de los cincuenta, unos pocos años después de que en Colombia se produce la muerte del líder popular Jorge Eliécer Gaitán y cuyo asesinato daría origen a uno de los períodos más violentos de la historia política colombiana. Así, el viaje a Europa del personaje encuentra motivación realista en tales sucesos sangrientos:

en abril del 48 yo estaba en Bogotá y era, al mismo tiempo, primiparo profesor de estética y falso estudiante de penúltimo año de derecho. Mi temperamento inmune a la violencia y a las revueltas recuerda con horror el asesinato de Gaitán y el bogotazo... Basta decir que el día de navidad del 48, en Turbo, me embarqué de incógnito en un buque bananero... Llegué a Italia a mediados del 49. El doce de enero del 50 conocí a Ángela Pietragrúa (108-109).

He aquí, grosso modo descritos, los aspectos configurantes del episodio. Pronto el lector parece oír resonar, por debajo de la capa contextual que ellos tejen, la capa contextual de una tradición histórica creada por los poetas provenzales del mediodía europeo, a saber: la tradición del *fin' amors* o del amor cortés.¹³ ¿Cuál es el esquema básico del amor cortés? Un triángulo compuesto de dos hombres y una mujer: el señor —Sire— de una propiedad obtenida por la vía de una descendencia nobiliaria, su mujer

13 El término *amor cortés*, que refleja la distinción entre la corte y la villa, "no fue el producto de una filosofía o de una prédica religiosa, sino la creación de un grupo de poetas en el seno de la nobleza feudal de la antigua Galia" (Paz, 1994, 75).

—la dama— y un joven caballero a punto de completar su educación, esto es, en trance de ser nombrado caballero. El espacio donde se verifican las acciones de esta trilogía de personajes es un castillo (antesala arquitectónica del palacio), y el tiempo es una larga centuria (S. XI-XII) salpicada por la aparente inacababilidad de las guerras locales, de las confrontaciones civiles en un periodo de permanentes colisiones sangrientas.¹⁴

De la confrontación de estos dos campos contextuales brotan tres pequeñas desviaciones. Primera: el señor de un castillo, ya armado caballero, debe exhibir cuatro virtudes básicas que son el fundamento de la moral aristocrática medieval: *cortesía*, o trato afable con sus pares o vasallos y con los jóvenes que después le servirán; *largueza*, o incontinencia en los gastos que realiza; *valentía*, o ánimo de empeñar la propia existencia en la defensa de causas justas; y *lealtad*, o incapacidad moral para comentar traición (Duby, 1996, 66-74). Ninguna de éstas la posee el vizconde de Alfaguara: respecto de la primera, su actitud para con Medina es abiertamente descortés: “El vizconde de Alfaguara me recibió con total indiferencia, sin darme la mano ni levantarse de su silla papal detrás del escritorio” (109); respecto de la segunda, Ángela oculta la continencia económica de su señor: “Así vine a enterarme de algunas intimidades suyas. De un hermano pobre, por ejemplo, que vivía en Lucía y a quien ella enviaba un poco de dinero cada que conseguía sustraer algo al avaro Alfaguara” (119); respecto de la tercera, el valor es substituído por la mundanidad: “el vizconde, por su oficio de correveidile de la nobleza peninsular, estaba obligado a hacer numerosos viajes por toda Italia o a pasar temporadas en otras partes de la vieja Europa” (120); y respecto de la cuarta, lo que vamos a encontrar es todo lo contrario (pero de ello hablaremos más adelante). La segunda pequeña desviación es esta: la dama medieval y el joven caballero son analfabetas, la una por dedicarse a los oficios domésticos y el otro por dedicarse a la guerra. En la novela, los dos personajes muestran una alfabetidad rayana en la obsesión:

— cuando ella estaba de luto, me invitaba a su alcoba y frente al hogar encendido me pedía que le leyera libros. Yo escogía a los pocos

14 El autor que quizás con más tino histórico se ha ocupado de este asunto de la cultura es el francés Georges Duby. Estas consideraciones y otras que en seguida aparecen siguen los lineamientos expuestos por este historiador. En concreto, las fuentes son: “El matrimonio en la sociedad de la Alta Edad Media”, “La matrona y la malcasada” y “A propósito del llamado amor cortés”, en Duby, 1992, 13-72. Igualmente: Duby, 1996.

autores dignos de mi patria (para ese entonces) y ella gozó con la insostenible indecisión de Efrain, con el candor de María..., con los periplos de aquel que jugó su corazón al azar y se perdió en la manigua, con las caballerescas descripciones de la ancha Castilla, con las mañanas sin gracia de los pueblos de Antioquia y el lenguaje castizo y arcaico de los personajes de don Tomás Carrasquilla (121).

Y la tercera desviación concierne al joven: en la Edad Media, joven quiere decir dos cosas: "en el sentido técnico que tenía en aquella época, es decir, un hombre sin esposa legítima, y además en el sentido concreto, un hombre efectivamente joven, cuya educación no había concluido" (Duby, 1992, 67). Los dos sentidos se unen en un mismo fin: un joven sólo puede contraer matrimonio luego de que haya recibido su investidura de caballero por parte del señor del castillo; ceremonia cuya realización marcaba el final de la educación del joven, y la misma que no podía celebrarse antes de que éste cumpliera la edad de veinte años. En la novela estos dos sentidos, además de presentarse a distancia de la significación feudal, no se conjuntan en otro propósito que no sea el de la seducción: que Gaspar Medina no sólo ha completado su educación (por lo demás al amparo de la institución eclesiástica y no militar), sino que además no busca —ni admittiría— llevar una vida regulada por los códigos sociales de la época (de ahí que su matrimonio se celebre cuando él ya está en edad muy avanzada).

Ahora bien, por lo que sabemos, el amor cortés privilegia dos puntas del triángulo, las que corresponden a la dama y al joven, y deja a la sombra la que corresponde al señor. ¿Qué significa esto? Significa que del mismo modo como en la estructura jerárquica feudal el joven jura lealtad y fidelidad al señor por lo que concierne a los servicios militares, convirtiéndose el primero en servidor del segundo (y éste a su vez en padrino de aquél), así el joven, por una inversión de roles (cuya influencia se hizo sentir gracias a la cultura árabe), se declara ante la dama sirviente y esclavo de su amor inmaculado, sin tacha. El transfondo de esta correspondencia es esencialmente político: si el joven es capaz de probar que sirve a su señora sin que sobre él recaiga sospecha alguna, por extensión es capaz de probar que ama a su señor. En la novela, el proceso de parodización, al respecto, es notable: en principio, a Ángela Pietragrúa no se la designa con el título de Señora sino de meretriz: "Rodrigo de Alfaguara trataba a Pietragrúa como a su puta privada" (116); en segundo lugar, el servicio que se ofrece a Medina no sobrelleva una finalidad política, sino vilmente doméstica

(anticaballeresca): “Bien, Medina, el puesto de mayordomo es suyo. Quiero presentarle una mujer que aprecia los temperamentos humildes y serviles” (111); y en tercer lugar el servicio mismo es reputado en términos desobligantes, a contrapelo de la aceptación que en la época medieval él requería: “se quedan cortas las onomatopeyas para que mi secretaria y mujer pueda apuntar las erupciones de desagrado que emito por la boca cuando recuerdo mis primeros encuentros con Ángela Pietragrúa, en esos días en que yo era el lameculos del vizconde de Alfaguara” (113).

Así conceptualizado, ¿era el amor cortés una práctica de servicio amoroso refinado, desplegado por un joven de sexualidad tumultuosa hacia una dama casada y situada en una posición moral inaccesible, o, al revés, la dama se prestaba a un juego —a guisa de torneo— en el que ella “servía” a los impulsos de un joven que debía terminar de ser educado en el aspecto de los deseos sexuales individuales? La pregunta es compleja y quizás no podamos darle solución. Con todo, algunas cosas podemos poner de presente. Si seguimos a Duby, queda claro que la dama es

una mujer casada, en consecuencia inaccesible, inexpugnable, una mujer rodeada, protegida por las prohibiciones más estrictas erigida por una sociedad de linajes cuyos cimientos eran las herencias que se transmitían por línea masculina, y que, en consecuencia, consideraba el adulterio de la esposa como la peor de las subversiones, amenazando con terribles castigos a su cómplice (Duby, 1992, 67).

Por lo tanto, queda excluida la idea de un encuentro sexual entre el joven y la dama. De suerte que, si era un juego, juego peligroso como el que más (y no sabemos si tolerado o no por el señor), alguien tenía que ser ganador. Y, en verdad, dos eran los ganadores si ambos respetaban las reglas: la mujer se ofrece, pero no se entrega; el hombre desea, pero se controla. Por eso afirma Duby (1992, 71s.) que “el aprendiz, para adquirir mayor dominio de sí mismo, se veía obligado por una pedagogía exigente, y tanto más eficaz, a humillarse. El ejercicio que se le pedía era de sumisión; también era de fidelidad, de olvido de sí mismo”. En la novela nada de esto acontece, no hay juego de educación sexual (y menos por parte de una mujer que pasa por ser concubina privada). Lo que habrá es un juego erótico entre la concubina y el mayordomo fundado en un *artificio de travestimiento*: Ángela, sin que se entere el vizconde, utiliza a Medina para unos fines que no son los que comporta el contrato de su cargo, a

saber: para leer y escribir cartas, y para masajear su cuerpo (algo impensable en el amor cortés). Y Medina, sin descubrirse ante el vizconde y Ángela, es decir, sin revelarles el monto de la enorme fortuna de que era acreedor, utiliza a Ángela para conocer las más secretas intimidades del cuerpo femenino, en una época de su vida en que, previo al encuentro de la italiana, el único contacto con mujer alguna había sido con Eva Serrano, con la boca de Eva Serrano.

En cambio, si seguimos a Paz las cosas cambian un poco. Que el amor cortés fue toda una pedagogía de la *interlocución* sexual, y que ésta incluía unos servicios, es algo de lo que no parece quedar duda. Sin embargo, ¿de qué servicios se trataba? Vale anotar, antes de responder, que aquí se trata de otra inversión de contenidos: no es el joven el que sirve a la dama, es la dama quien presta su cuerpo y su intimidad para el servicio de una disciplina sexual. Según Paz, el servicio incluía tres componentes: a) el joven debía contemplar el rostro y el cuerpo de la dama, a quien en adelante empezaría a llamar su *amada* (y al sentimiento, *amor platónico*, amor así considerado dado que en la Europa medieval el idealismo platónico se reimplanta gracias al influjo de dos textos de autores árabes dedicados al estudio del amor —*El libro de la flor* de Muhamad Dawud, y *El collar de la paloma* de Ibz Hazm); b) el joven debía contemplar, en la mañana y en la noche, el acto de levantarse y acostarse de la dama, siempre y cuando ella permitiera su propia desnudez para que en el joven se despertara la conciencia natural de que las partes pudendas de la mujer eran correlativas a los valles, bosques y llanuras de la naturaleza, y, así, en los ulteriores recorridos que él iba a emprender como caballero armado, sintiera que las llanuras, bosques y valles eran el sustituto alegórico del cuerpo de su amada; y c) el joven debía fomentar ante la amada un ritualizado intercambio de signos culturales, predominantemente de poemas (para lo cual era necesario que contara con la ayuda de monjes letrados, únicos que en la época se reservaban para sí la educación libresca). Finalmente, a cada uno de estos servicios correspondía un “grado del servicio”: para el primero, el grado de *pretendiente*; para el segundo, el grado de *suplicante*; para el tercero, el grado de *aceptado* (Paz, 1994, 89-91). Es de suponer que muchos jóvenes concursaban,¹⁵ pero la dama, juez y parte de una práctica

15. De un lado, Duby sostiene que la práctica del amor cortés ha de ser entendida como un torneo: “*El fine amour* es un juego, un juego educativo; constituye la pareja del torneo. Al igual que en éste, cuyo momento de gran boga es contemporáneo de la expansión de la erótica cortesana, el hombre no arriesga en este juego su vida, sino que expone su cuerpo...

social que todos aceptaban, era el árbitro soberano del fallo final; era ella quien, en últimas, elegía al joven que mejor se hubiera comportado y, por tanto, sellaba la culminación de la práctica imprimiéndole al joven un beso en la boca. Ahí terminaba todo. Pero... ¿los "amantes" no llegaban a la entrega carnal, al acto de la copulación? Antes de dar solución a la pregunta, confrontemos esta exposición con el episodio que venimos analizando.

Una vez Ángela Pietragrúa va cobrando más confianza a su nuevo mayordomo, le empieza a encomendar tareas que favorecen el encuentro entre los dos. Producto de esos encuentros, Medina tiene ocasión de reparar visualmente el cuerpo de "la única mujer que ha amado en su vida":

para decirlo con una frase horrible, diré que ella era una mujer llena de perfecciones corporales, es cierto, pero con un espíritu o un alma... que la hacían digna de todas las atenciones y afectos. De su cuerpo me quedan inocentes limosnas de Mnemósine... un abanico andaluz que ventilaba sus gotitas de agosto en la nariz, un hoyuelo perdido en algún sitio de la cara y la curva del cuello que tanto la inquietaba cuando la recorría mi aliento. Su boca húmeda de estar callada, en mis labios reseca por hablar... Del alma de Pietragrúa puedo decir que tenía la cualidad insuperable de estar llena de libros (115).

Diríase que aquí empieza la primera fase de los servicios del amor cortés (o, mejor, por efecto de la parodia, del amor cortesano). La descripción es dual: cuerpo y alma; y responde a los mandatos topológicos cristianos imperantes durante la Edad Media.¹⁶ Con todo, del rostro nada se dice,

Al igual que en los torneos, el joven arriesga su vida con intención de perfeccionarse, de aumentar su valor, su precio, pero también de ganar, de obtener gusto, de capturar al adversario después de haber roto sus defensas, después de haberle desarmado, derribado, vencido" (Duby, 1992, 68). ¿Entra en contradicción esta cita con lo que arriba exponemos? No, si se entiende que el joven, en el torneo del amor con la dama, no convierte a ésta en adversario sino a su propio interior sexual no disciplinado. La dama no es más que el señuelo; pero la presa, para continuar con la metáfora, es la propia disposición sexual del joven. Y de otro lado, la dama elige: "de este modo la dama tenía la función de estimular el ardor de los jóvenes, de apreciar con sabiduría, juiciosamente, las virtudes de cada uno. Presidía las rivalidades permanentes y premiaba al mejor, que era aquel que había servido mejor" (*Idem*, 72).

16. Aunque Duby insiste en la dificultad de tener una visión clara del papel jugado por la mujer en el seno de la sociedad nobiliaria medieval, dada la escasez de documentos históricos existentes y disponibles, se arriesga a aventurar la siguiente hipótesis sobre la concepción topológica de la mujer en los términos en que la Iglesia la estimaba: "Por tanto, en el estado conyugal el ser se encuentra dividido... En realidad (la mujer) tiene dos esposos a los cuales debe servir equitativamente, uno investido de un derecho de uso sobre su cuerpo, el otro dueño absoluto de su alma; entre estos dos esposos no son posibles los celos si la mujer se ocupa de dar a cada uno lo que le corresponde" (Duby, 1992, 38).

como no sean partes disgregadas cuyos referentes se pierden tras el exceso de adjetivación del sujeto que dicta sus recuerdos. Del alma nada se informa, como no sea el hecho de que es un *alma de citas*: transposición desviada de la inculta dama medieval; y desviada, además, porque en ella los libros no son objeto de estudio sino meros pretextos de comparación mundana: "¿No te parece Rodrigo... que la condesa Archibugy es idéntica a Madame Verdurin?" (115).

Pasada la fase del inevitable acercamiento jerárquico entre ama y esclavo, sobreviene una proximidad más íntima, pero siempre apuntalada en la diferenciación de roles. Medina empieza a fungir en calidad de peinador, preparador de baños de inmersión, callista, manicurista y pedicurista. Y, todo esto, a sabiendas. No huelga advertir que estos oficios de ayudante de cámara (o de fingido "eunuco sexual" como él mismo se autodesigna), en la Edad Media eran obra de las nodrizas campesinas que las damas reclutaban de entre las mujeres jóvenes del feudo o señorío. Por fin, Ángela le ordena que funja de masajista:

Angela levantó el brazo y me señaló la espalda. La ida del vizconde la tenía tensa, agarrotados los músculos del cuello y de la espalda, deshechos de tensión los tendones. Y mientras me comunicaba sus achaques se fue despojando de los oscuros velos. Sin descubrirse las piernas, quedó desnuda de la cintura para arriba, pero no logré ni entrecer su pecho... Yo, tembloroso, empecé a realizar el nuevo y dulce oficio de acariciarle la espalda. No sé de dónde saqué la fuerza y el arrojo para encararme en sus torneados glúteos. Me senté en sus asentaderas y con la crema empecé a masajear la espalda más perfecta que mi memoria recuerde (122).

Diríase que este es el abre bocas de la segunda etapa de los servicios del amor cortés. No hay tal. En el acto de desnudez de la dama medieval la finalidad es *analógica*: el joven debe ser capaz de vislumbrar, de un sólo tajo, las correspondencias entre las partes del cuerpo femenino y las partes del *cuerpo* cósmico, una de las cuales es la naturaleza silvestre. Y el acto de vislumbramiento debe implicar la visión, órgano sensorial del intelecto, y no el tacto, órgano sensorial de los trabajos degradados. En la escena descrita, en cambio, la finalidad es *terapéutica*: la contemplación queda sometida a una acción inmediata, no diferida. Incluye un elemento de fuerte simbolismo erótico —la crema— y, en gracia de una ironía paródica, culmina con una inversión grotesca: Medina monta a horcajadas sobre las nalgas de Ángela, así como el joven aspirante a caballero, pasada la prueba

del amor cortés, montaría sobre las ancas del corcel que su señor le otorgaría como premio. Y así como Medina masajea la espalda de su "señora", así el joven caballero sobaría el lomo y los flancos de su caballo.

Menos se lleva a cabo la tercera fase de los servicios, la fase del intercambio de poemas. Ciertamente a Medina se lo nombra secretario personal de la Pietragrúa (un poco lo que haría en la Edad Media el monje letrado con el joven iletrado); pero las cartas que escribe, no para sí o para su amada, tienen por destinatario una amiga y un hermano de Ángela; y el contenido de las mismas, en lugar de regodearse en las cuitas o delicias del amor, se demora en contar asuntos de dinero. El código, a la sazón, es fuertemente transgredido, los valores se trastocan hasta alcanzar un efecto de palmaria comicidad:

Después de este primer masaje mis noches y mi sueño, mi vigilia y mi desvelo, se convirtieron en un tormento. Sudores repentinos, terco engarrotamiento de las partes bajas, desbocada imaginación e imposibilidad de actuar. Pasaron tres días con sus noches sin que Ángela Pietragrúa me volviera a llamar a su presencia, ni para una carta o un poema, ni para una uña despigada, un velo corrido o una cremallera atrancada (124).

Después de lo dicho, no es difícil concluir que, respecto de los grados del servicio, Gaspar Medina no es pretendiente ni suplicante... pero sí aceptado. La aceptación lleva el signo de la *prueba*: "Al tercer día resucitó. Me dijo 'otra vez, Gaspar, me siento la espalda tensa, venga a mi alcoba a las tres, descansado para un masaje largo'" (124). Creado el efecto de reticencia necesario para que se insinúe el suspenso que luego hará explotar las cosas, el lector le apuesta a una descarnada escena erótica por venir. Y lo descrito así parece confirmarlo: "Desde el borde del colchón y sin que ella dijera bien ni mal, empecé mi trabajo. Al rato la oí que susurraba, 'las piernas también, también las piernas'. Yo le bajé con gran delicadeza la enagua y los calzones... luego conjeturé que tal vez las nalgas podían considerarse parte de las piernas y quise introducir una mano por debajo de las bragas..." (125). Sin embargo, en el límite de lo inevitable la prueba se yergue contundente: "su voz imperativa me detuvo: '¡ahí no! Puede marcharse'" (125).

Es el momento de retomar la interrogación que habíamos dejado a la deriva: ¿en el amor cortés los "amantes" no llegan a la entrega carnal, al acto de copulación? Duby, tal vez, estimaría que no, habida cuenta de los rituales estrictos que implicaba el matrimonio en la época y dada la condi-

ción de ser inferior —y temible— en que se tenía a la mujer durante los siglos XI, XII y XIII.¹⁷ Paz, en cambio, aunque no contraría la postura de Duby, habla de la posibilidad de los “amantes carnales” (*drutz*, en lengua medieval); posibilidad, solamente, puesto que sabe que muchos trovadores no aprobaban que se llegase al acto sexual. En esto la Iglesia parece no haber entendido. Si la Iglesia había elevado el matrimonio a rango de sacramento inviolable; y si, al mismo tiempo, ella no ignoraba que muchas mujeres eran desgraciadas por culpa de matrimonios fallidos, ¿cómo entonces no permitían una relación extramarital que incluyera el amor y excluyera la lascivia? Pues justamente esa era la esencia del amor refinado preconizado por los poetas provenzales. Paz aduce que la Iglesia, sabedora de la contradicción, alegaba otro motivo de más trascendencia: la “ascensión de la mujer se traducía en una deificación. Y está en la antesala de una nueva forma de idolatría. Y los hombres no podían amar otra cosa que no fuera el Creador” (Paz, 1994, 93-96).

En los casos en que, no obstante la prueba final (*assai* o *assag*, en lengua medieval), se llegaba a la inminencia del coito, la mujer y el joven, en señal de máximo autocontrol, blandían una defensa última: el *coitus interruptus*, reconocimiento colmado del más alto ideal de la moral caballeresca, a saber: la *mezura* (*sophrosyne*, dirían los griegos del siglo V a.c.). Mesura que sin embargo no eliminaba la conciencia de un previo transporte extático y el sentimiento de una felicidad inefable mutuamente obtenida. Por eso la palabra con que se nombraba dicho estado alcanzado era *joi* (aún sin traducción).

En páginas precedentes observábamos que la novela de Abad Faciolince, al tiempo que llevaba a extremos inversos los rasgos característicos de la tradición picaresca, guardaba con ella puntos de contacto. Algo similar podemos señalar ahora. El único aspecto que *Asuntos de un hidalgo disoluto* no convierte en objeto de parodia es el concerniente al *coitus interruptus*. Dicho aspecto, frente a la tradición, se mantiene incólume. Con todo, previo al momento de su virtual consumación, dos momentos estelares de la intriga, por así decirlo, acaecen arrastrando consigo una naturaleza no menos significativa que paródica.

17. Tales rituales severos no impidieron, sin embargo, que ciertas mujeres de la nobleza, indignadas ante el trato despiadado de los esposos y, más, ante los actos de infidelidad legitimados por los códigos sociales que incluso velan en tales actos una muestra incontestable de virilidad, se rebelaron contra semejantes ataduras y cometieron flagrante adulterio, aún a sabiendas de las consecuencias que les esperaban. Al respecto, véase la bellísima microsemanza que hace Duby (1996, 5-28) de Leonor de Aquitania.

El primero gravita en las siguientes palabras: "Poco después de su llegada, el vizconde de Alfaguara me hizo llamar a su despacho. Estaba iracundo y una corriente eléctrica me recorrió la columna vertebral cuando lo oí que empezaba a hablar, fuera de sí: '¡Usted, Medina es un soberano farsante!'" (127). ¿Desenmascaramiento del juego que la Pietragrúa y Medina hasta ahora han llevado a espaldas del vizconde? No; antes bien, advenimiento de otra ironía paródica: "Me vi con el cardenal Uzbizarreta, en Madrid, y quedé como un imbécil cuando le revelé, creyendo decirle algo de su agrado, que tenía de mayordomo a su recomendado. Lleno de asombro, el cardenal me dijo la verdad sobre su origen y estado" (127). En el desarrollo analítico que veníamos ensayando, el señor de Alfaguara no ha sido más que un convidado de piedra. Y, en efecto, no podría ser de otro modo: no sólo porque, en la relación de correspondencia inversa con la tradición medieval que la parodia pone de manifiesto, el *sire* como que se retira a la sombra a fin de que la dama lleve a feliz término el cometido de la educación sexual del joven, sino porque, más allá de la culminación afortunada de dicha educación, lo que está en cuestión es el fortalecimiento de la lealtad política —vasallática— del joven hacia el señor. Ni una ni otra cosa se dan en este caso. Medina será educado en el arte, no del amor cortés, sino del más perverso erotismo,¹⁸ y, su relación hacia el vizconde no será de alianza política sino de marrullada cínica.

El segundo tiene que ver con los acontecimientos que se desencadenan después de que Medina fuera desenmascarado y expulsado de la casa de Alfaguara. Pues bien, en rigor, un acto de esta naturaleza —el despido— dentro de la moral caballeresca, representaba la más grande vergüenza y, por ende, una implícita orden dada al caballero de irse condenado al exilio a vivir deshonorado para siempre. En Medina, el acto es un incentivo para aumentar su desvergonzada pasión. Consigue, para él y para Ángela, una casa campestre —vieja y derruida— en las afueras de Turín y allí, ya sin obstáculos, repiten las fases de su entrega corporal:

Ángela había impuesto una regla férrea para los primeros siete días de estancia. No podíamos intercambiar una sola palabra. Tampoco

18. La expresión "perverso erotismo", en este contexto, no compromete el sentido de lo anormal. Si el erotismo, como suspensión consciente de la finalidad de la reproducción, hace de la sexualidad un fin y no un medio, entonces decir erotismo perverso es decir un pleonasma. De hecho, el erotismo pertenece al orden de lo *improductivo*, de lo que no busca la producción de un nuevo ser; por ende, de lo *perverso*, de lo que no busca más versión que ella misma. Al respecto, véase el texto Salgado, 1972, 79-96; y Bataille, 1992, 23-40.

podíamos tocarnos. A fuerza de gestos y sobreentendidos, a fuerza de mirarnos en los ojos o en cualquier parte del cuerpo (pues podíamos estar desnudos) lo haríamos todo (134).

Repárese en la reaparición de la primera etapa del amor cortés —la de la contemplación—, solo que ahora con un agregado paródico: los dos, desnudos, pueden mirarse recíprocamente. “La segunda semana... podíamos comunicarnos por escrito, con boletitas, y ella empezaba de nuevo ya no a dictarme cartas sino a escribirme cartas, esta vez para mí, todas para mí” (134). Repárese en la reaparición de la tercera fase —sin pasar por la segunda—, con la introducción de un componente *desviado*: es la mujer, y no el hombre, el sujeto de intercambio de los signos culturales.

La tercera semana se abría a la palabra y al contacto de los cuerpos. Podíamos hablar, decírnoslo todo, tocarnos con todo, hacerlo todo, *menos penetrarnos* (el subrayado es nuestro)... Penetrar era la parte, una ínfima parte de unión que faltaba, y yo ya no sabía a quien correspondía realizar este acto, si a su permiso o a mi imposición (135).

Repárese en la aparición del coito interrumpido, único elemento que no se modifica respecto de la tradición cortés.

El episodio concluye con el descubrimiento, por parte de los espías del vizconde, de los amores “adúlteros” entre Ángela y Medina. Ponemos la palabra adúlteros entre comillas para marcar el último elemento paródico. No puede haber adulterio a menos que antes se haya celebrado la ceremonia de los esponsales. Y ocurre que en la novela los esponsales se celebran después de dicho descubrimiento: “Al día siguiente del regreso, Ángela me anunció que el vizconde lo sabía todo, y no sólo eso, sino que, desesperado, le había pedido que se casara con él y se trasladaran a vivir a Toledo, donde él se quería establecer” (136). La mañana víspera del matrimonio, Ángela se presenta ante Medina y extiende la petición que consumaría toda la relación: “Ella, después de abrazarnos y tocarnos y poseernos por fuera, como siempre, me pidió, por fin, que la penetrara” (137). La reacción de Medina es sorprendente: “Acaricié con mi sexo erguido su vientre, su vello, los labiecillos vaginales, pero me negué a entrar en ella. Ella se iba esa mañana y yo pensaba que si entraba allí jamás volvería a la realidad, me quedaría anclado para siempre en el recuerdo” (137-138). Decimos sorprendente porque consumir el acto habría representado para él una

liberación; no hacerlo, como decidió, implicó para él lo contrario de lo que esperaba: *quedó anclado para siempre en su recuerdo*.¹⁹

¿Qué ha dejado entrever este largo episodio? A nuestro juicio, dos *cintas de lenguaje*: una superficial y otra profunda. La primera, inscrita en una porción del mundo antiguo: el mundo castellano medieval; la segunda, inscrita en una porción del mundo actual: el mundo palatino contemporáneo. Ambas porciones de mundo se circunscriben a un fenómeno humano común: el sentimiento y la conducta amorosos. A pesar de la distancia temporal, los dos mundo se tocan... pero a la manera de una imagen especular. Lo que acontece en uno de ellos es devuelto imaginariamente bajo la forma de una proyección invertida, no sólo en cuanto a sus signos formales sino también en cuanto a sus signos de contenido. De suerte que la imagen profunda del amor medieval se revela en la imagen superficial del amor actual y viceversa. La revelación es detentaria de una serie de correspondencias en paralelo, que privilegian la sugerencia implícita por sobre la mostración explícita. Lo implícito son los anudamientos de una red intertextual; lo explícito, la red misma. Los nudos destacan los puntos de contacto entre el fenómeno original —el amor cortés— y un fenómeno figurado derivado transformacionalmente de aquél —el amor mundano—; la red es el *continente* de la totalidad de los puntos de contacto. Unos y otros avalan la figura de la parodia. Y ésta, más allá de una aplicación desviada entre una fuente original y un producto derivado, reclama para sí el funcionamiento de una estructura dialógica. Como cada uno de los elementos confrontados es portador de una discursividad particular, el lector (cuya tarea consiste, entre otras cosas, en desplegar una voluntad ordenadora, algo que dijimos en su momento) puede obrar con el supuesto de que dichas discursividades carecen de límite temporal (y si lo llegan a tener es sólo como producto de una simulación histórica). Por lo tanto, puede obrar con el supuesto de que tales discursividades se extienden

19: Que conozcamos, puesto que recién empezamos a frecuentar la bella complejidad del mundo medieval, el caso más cercano de infracción moral del código caballeresco es el de los amores entre la reina de Ginebra, esposa del rey Arturo, y el mejor de todos los caballeros de la antigüedad británica, Lanzarote del Lago. Con todo, la violación de dicho código no pasa de un beso. Y hay que leerse la totalidad de un libro como *Los hechos del rey Arturo y sus nobles caballeros* para, sólo en el último párrafo, encontrar la descripción del acto: "Sus cuerpos se estrecharon como impulsados por un resorte. Sus bocas se encontraron, devorándose con ansiedad. Cada frenética palpitación estalló contra las costillas buscando el cuerpo del otro hasta que se apartaron, sin aliento, y el aturcido Lanzarote buscó la puerta al tanteo y bajó torpemente las escaleras. Y sollozaba con amargura" (Steinbeck, 1995, 274).

al ilimitado pasado y al ilimitado futuro. Incluso significados pasados, es decir, aquellos que nacieron en diálogos de centurias pasadas, no pueden nunca ser estables (terminados, concluidos, de una vez por todas); cambiarán siempre (serán renovados) en el proceso de subsecuentes, futuros desarrollos del diálogo. En cualquier momento del desarrollo del diálogo hay inmensas e ilimitadas cantidades de olvidados significados contextuales, pero en ciertos momentos del desarrollo posterior del diálogo son recordados y vigorizados en una forma renovada en un nuevo contexto.²⁰

En fin, la parodia en este episodio, y en otros que no desarrollaremos,²¹ no son únicamente dos estratos de discursividad, dos puntos de vista culturales pertenecientes a ámbitos espacio-temporales diferentes, sino también dos actitudes morales exhibidas por los personajes confrontados. Resulta difícil pronunciarse sobre la actitud moral del personaje parodiado —el caballero medieval—, pues su esfera de acción para consigo mismo y para con los demás cobraría algún sentido en relación con un sistema de valores concreto que haga las veces de contexto *historiográfico*. Y éste es uno de los tantos problemas que acarrea la confrontación paródica de una tradición —donde paradójicamente un *tipo* humano es al mismo tiempo una *clase genérica*— y de un contexto concreto en el que el tipo y la clase no se confunden. De ahí que intentaremos pronunciarnos sobre la actitud moral de Medina en tanto que tipo humano promotor de un estilo de vida ascético.

En efecto, antes de su encuentro con Angela Pietragrúa, Medina, educado por curas (tanto en la escuela como en la familia), ha confesado para sí el deseo de llevar una vida austera (pese a las liberalidades mundanas que podría conquistar con su enorme fortuna). Y una de las formas de austeridad, habilitada ya no como ideal sino como práctica, concierne al amor. Salvo el beso que Eva Serrano le dio en una tarde campestre, Medina, hasta la edad de treinta años, no vuelve a conocer trato con mujer alguna. Su temperamento, a este propósito, es el de un apático; su carácter, el de un "santo". "¿En qué íbamos? Yo sostenía que era un santo. Sí, si es posible definir así a un temperamento apático, a uno que no es bueno por elección

20 Bajtin, citado por Bedoya, 1996, 23.

21 Sin espacio para desarrollar algunas de las implicaciones, señalamos que un capítulo como el titulado "Que se ocupa en hacer un repertorio de los ruidos corporales" es parodia de algunos capítulos iniciales del *Gargantia y Pantagruel* de François Rabelais, y que el capítulo titulado "... a más de una amena experiencia conventual" es parodia de algunos pasajes de *Memorias de una Cortesana* de John Cleveland.

o por esfuerzo, sino porque le sale. Más que un hombre lleno de cualidades, soy un hombre sin defectos. Esta carencia es mi único atributo" (41). En la semblanza etopéyica que el personaje se otorga, de nuevo aparece un régimen de inversiones (que conjunta rasgos de la tradición picaresca con la tradición del amor cortés). Sin fortuna de ninguna clase, como no sea el ejemplo paradigmático de los treinta maravedís que el Lázaro consigue hacia el final de sus días,²² el pícaro moriría de hambre si actuara conforme a un temperamento pusilánime. En el caso de Medina la apatía se justifica porque todo lo tiene. Por lo demás, a sabiendas de que los representantes de la institución eclesiástica de la época son los seres en quien la caridad pública ha depositado algunos de los mejores haberes para sobrellevar la satisfacción de las necesidades primarias, el pícaro no duda en exhibir una doble moral de confesa credulidad cristiana rayana en descarada hipocresía, a fin de obtener lo mínimo para seguir viviendo. En Medina, la sobreabundancia justifica su inactividad: "es verdad que gracias a mi situación familiar nunca he tenido necesidad de trabajar, y si he trabajado (poco, para que negarlo) ha sido sólo por mi gusto" (41). Y si el pícaro, por su misma condición de desclasado social, no se ahorra la desmedida avidez que le suscita cualquier clase de tentación, Medina lejos está de caer en ella: "yo he hecho hasta lo imposible para ser tentado, sin conseguirlo. ¡Ah, Señor, hazme caer en tentación! Pero nada" (41). Y por último, si el pícaro carece de medios para ensayar algún cortejo amoroso, Medina ensaya cuatro, todos fallidos (y más como joven cuya sexualidad no ha sido educada):²³ "la Catalina Mejías... me resultó lesbiana..." (91); con

Susana Robledo... la verdad es que era despacirosa para todo... Las pocas veces que tuvimos tiempo suficiente para llegar a acostarnos, yo empezaba los preliminares a la media tarde de la víspera, de modo

22 En concreto, en el Tratado sexto ("Cómo Lázaro se asentó con un capellán, y lo que con él paso") leemos lo siguiente: "siendo ya en este tiempo mozueto, entrando un día en la iglesia mayor, un capellán de ella me rescibió por suyo. Y púsome en poder un asno y cuatro cántaros y un azote, y comencé a echar agua por la ciudad. Este fue el primer escalón que yo subí para venir a alcanzar buena vida, porque mi boca era medida. Daba cada día a mi amo treinta maravedís ganados y los sábados ganaba para mí, y todo lo demás, entre semana, de treinta maravedís" (Anónimo: *Lazarillo*, 1955, 56).

23 Décimos sexualidad educada para distinguirla de otro tipo de sexualidad, la *sexualidad prostibularia*. A esta podían dedicarse aquellos jóvenes a quienes la fortuna no sonreía y los cuales, por lo tanto, veían cada vez más lejos la posibilidad de desposarse con una mujer de alcurnia, necesaria además para la consolidación de un pequeño señorío.

que, muchas horas después, a la salida del sol, con la picha hecha polvo de dolorosísima expectativa, culminaba por fin el acto (93);

“Josefina Logroño, ramera de mal agüero” (93); y “con Artemisia Tomasinina... cometi la tontería de no pasar a la acción a tiempo. Cuando quise hacer algo, ya nos habíamos vuelto amigos y era demasiado tarde” (98).

Esos cuatro encuentros, rememorados cada uno bajo la forma de una despiadada caricatura, no incluyen ningún matiz que pudiera ser considerado amoroso. De ahí la importancia para Medina de la presencia de Ángela; presencia que sin embargo no logró traducirse en fusión sexual. Después sabremos de la muerte de ella: “ahora... está muerta. Muerta de parto, algunos años después de nuestra despedida, en un hospital público de Toledo, al que el vizconde la había llevado por ahorrar. En todo caso, siendo yo infértil por propia voluntad, Ángela jamás hubiera podido morir de parto por mi causa” (153).

Luego del matrimonio de Ángela, Medina se retira del mundo como si escapara de su propio recuerdo:

por cuatro años, hasta su muerte, hice lo imposible por intentar que mi amor por ella se convirtiera en amor propio, sin conseguirlo. Practiqué... el retiro total, el silencio absoluto. Si no podía hablar con ella, mejor no hablar con nadie. Si no podía tocarla a ella, mejor no tocar a nadie. Me aislé, viví solo, apartado, en perfecto silencio. Una siniestra aspiración al ascetismo me redujo a esta sombra de ser humano en que quise transformarme. Un hombre que no siente (154).

Si los doce capítulos anteriores al episodio de los amores con Ángela constituyen una especie de *via de ascenso* por la autobiografía de Gaspar Medina, los doce ulteriores a dicho episodio constituyen una especie de *via de descenso*. Las escalas, en cada caso, están plagadas de referencias a su propia familia. Nada, pues, de acontecimientos en los que el mundo exterior modifique o perturbe la voluntad de aislamiento que ha confesado y practicado el yo interior del personaje. Y los dos únicos sucesos que sacan a Medina de su encierro —el encuentro con la proletaria Virgelina Pulgarín y su experiencia como senador—, destilan ironía y sarcasmo. Virgelina es una joven vulgar cuyas acciones contestan la candidez inmaculada de su nombre, y cuyo destino replica las connotaciones ideológicas de su apelativo: no en vano, de tanto frecuentar el mundo burgués del “Club Brelán”, termina traicionando a Medina y casándose con el recién

enviado "de Mora White". Respecto a la carrera política del personaje, lo que se tiene es un desalmado —pero verosímil— cuadro de la situación política colombiana, sintetizado en una palabra: "trago". La parodia, aquí, ya no es de ninguna tradición literaria sino de una viva y rampante realidad conocida. Y como tal, la parodia desemboca en un *pastiche* satírico, esto es, en una ridiculización crítica de la realidad que sirve de base a la producción literaria. Por eso, en él, en el *pastiche*, el juego consiste en tomar un tema anodino —o desprovisto de credulidad social— y transvestirlo con un tratamiento literario que simule el maquillaje de lo noble. Justamente lo que hace Medina: "no era difícil imaginar cómo alcanzar el poder en una tierra de borrachos. ¿Con votos? Bah, en este país el poder se compra con litros de aguardiente en los pueblos montañosos, con garrafas de ron en la costa y con botellas de Whisky en los clubes de la gente de mi clase" (215).

Estragado de la vida política, Medina pasa ocho días en un convento antes de llevar a cabo su última acción de vida: el suicidio. El penúltimo capítulo de sus memorias —"Donde se hace elogio del silencio y se declara lo que no se dice al pasar por alto algunos años de vida"— recuerda la célebre proposición de Wittgenstein (1994, 183): "de lo que no se puede hablar hay que callar". Por eso el capítulo es toda una hoja en blanco (como si la ausencia de palabras significara más que la presencia de ellas). Por fin, el último capítulo nos muestra a Medina en un viaje ritualizado hacia el pasado místico de algunos de sus objetos personales (intentando recobrar el sentido obsesivo que algún día tuvieron) y el instante en que cuna y sepultura se unirán en completo círculo: "Lector (si existes), yo sé que no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para animarme. Lector..." (14).

Para concluir

En fin, más allá de estas vecindades y distanciamientos transtextuales, la obra de Abad Faciolince se yergue en producción novelesca autónoma; se sostiene por sí, entre otras razones, por la juiciosa libertad con que el autor manipula su enciclopedia cultural libresco. Las permanentes alusiones o inflexiones a obras del pasado y del presente crean un tejido de aguda filigrana compositiva. Están en la novela, no como piezas de biblioteca olvidadas, sino como filones de invención artística. Y su recurrente resonancia se manifiesta en el texto gracias a un estilo mixto, mitad franco,

chabacano y directo, mitad encubierto, sutil y contingente. Dicho con más claridad: todos los entresijos que conforman la historia de la novela (desde el momento en que el narrador dice "sí, esta boca es mía" hasta cuando afirma en agonía "nada, nada, nada"), se producen discursivamente por acción de un lenguaje cuyo estilo recuerda el gusto renacentista por las frases largas salpicadas de adjetivos en enumeración (i.e., "recuerdo la escéptica sonrisa maliciosa del capellán ante mis reiteradas negativas...", 42; "las había de abundantes carnes, de abultado seno y caderas magníficas...", 220), así como la tendencia moderna a decir las cosas sin ropajes ni maquillajes de ninguna naturaleza (i.e., "tetos como las de...", 42). Esta dimensión mixta, que como decimos es el producto de una cuidadosa reelaboración libresca por parte del autor, sitúa a la obra en el centro de dos horizontes culturales: el horizonte del pasado que fascina por la reactualización de sus códigos sancionados por un acervo literario conocido, y el horizonte del presente donde rebullen, quizás en igual proporción, la aversión por la palabra ornada (por cualquier forma de neobarroquismo expresivo que sea asumido en términos de gasto excedentario o gasto exuberante), y la vocación por la palabra gregaria (por cualquier forma de manifestación verbal que sea asumida en términos de exigente economía o ahorro burgués). Y, justamente, no inclinar de modo absoluto la balanza hacia uno u otro lado, es el sello discursivo de esta novela que encanta por lo que "canta" o que cuenta por lo que encuentra: la asunción de una hidalga disolución.

Gaspar Medina, ¿un antipicaro? Podría ser. Si así lo fuera, lejos está la novela de agotar sus referentes. Quedaría por tomar una buena porción de obras del pasado y *darle la vuelta*. ¿Qué se iluminaría y qué se opacaría? Preferimos no saberlo. Bástenos tener la convicción de que, en el impensable destino de la literatura, los textos no podrán menos de continuar convocando otros textos, acaso porque, como actividad humana que son, los seres humanos no podrán menos de seguir hablando de otros congéneres.

Bibliografía

- Abad, Francisco. *Géneros literarios*. Barcelona: Salvat, 1985.
- Abad Faciolince, Héctor. *Asuntos de un hidalgo disoluto*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo, 1994.
- Anónimo. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Barcelona: Iberia, 1955.

- Bajtín, Mijail. "Épica y novela" en: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Bataille, George. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1992.
- Bruss, Elizabeth. *Autobiographical Acts: the Changing situations of a literary*. New York: Vintage Books, 1957.
- Baudelaire, Charles. *Les paradis artificiels*. Paris: Lovis Conard, 1928.
- Carrillo, Francisco. "Contexto de la picaresca española" en: *Semiolingüística del texto picaresco*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Del Pilar, María Luisa. "La poesía y la novela en la España Barroca" en: *El siglo del Quijote: 1580-1680*. Tomo II. Madrid: Espasa, 1996.
- Duby, Georges *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Madrid: Alianza Universidad, 1992.
- _____. *El siglo de los caballeros*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- _____. *Leonor de Aquitania. María Magdalena*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Hutcheon, Linda. *A theory of parody*. New York: Methuen, 1985.
- Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1981.
- Paz, Octavio. *La llama doble: amor y erotismo*. Bogotá: Presencia, 1994.
- Salgado, Enrique. *Erotismo y sociedad de consumo*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1972.
- Steinbeck, John. *Los hechos del rey Arturo y sus nobles caballeros*. Bogotá: Edhasa, 1995.
- Tomachevsky, Boris. *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal, 1982.
- Valbuena Prat, Angel. *Literatura castellana: de los orígenes al romanticismo*. Barcelona: Juventud, 1974.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Barcelona: Altaya, 1994.
- Zuleta, Estanislao. *Elogio de la dificultad y otros ensayos*. Cali: Feriva, 1994.