

Gutiérrez, Paula

Paula Gutiérrez
gutierrez.paula@usal.edu.ar
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianaual
vol. 33, núm. 69, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604138022/>

Resumen: En este artículo^[1], intentamos indagar sobre el humor en la obra de Michel Nieva, *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?*, su relación con la literatura humorística y con la ciencia ficción y, en particular, con la gauchesca argentina y sus cualidades. El recurso de la risa puede ser rastreado desde los inicios de la literatura, y fue motivo de indagación para quienes se dedicaban a la retórica, como Quintiliano. A través de la risa, como menciona Bergson, desarticulamos ideas anquilosadas. La risa es una forma de desautomatizar lo adquirido socialmente. En una obra que plantea un futuro de autómatas, podemos pensar en la risa como medio para lidiar con la enajenación. Los planteos ideológicos racionales, organizados y unívocos de otras épocas dan lugar a algo que debe pasar por el cuerpo, una experiencia múltiple: una descarga de risa.

Palabras clave: Michel Nieva, Nueva Narrativa Argentina Especulativa, Ciencia Ficción, Gauchesca, Humor, Risa.

Abstract: *In this article we try to investigate humor in Michel Nieva work ¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?, it's relationship with humorous literature and Science Fiction and, in particular, with the Argentine gaucho and it's qualities. The resource of laughter can be traced back to the beginnings of Literature, and was a source of inquiry for rhetoricians, such as Quintilian. Through laughter, as Bergson mentions, we dismantlestagnant ideas. Laughter is a way of desautomating the socially acquired. In a work that proposes a future of automatons, we can think of laughter as a means of dealing with alienation. The rational, organized and univocal ideological approaches of other eras give rise to other eras to think about something that now must passthrough the body, a multiple experience: a discharge of laughter.*

Keywords: Michel Nieva, New Speculative Argentine Narrative, Science Fiction, Gaucho, Humor, Laughter.

Aunque el hacer reír parezca cosa tan liviana como que es propio de chocarreros, graciosos y gente de poco seso, con todo no sabré decir si es la cosa que más influye en los afectos y en la que menos podemos irnos a la mano

QUINTILIANO

INTRODUCCIÓN

La experiencia de la realidad ya no se siente unívoca. Luego de una cosmovisión moderna en el que todo se presentaba taxonómicamente binario y cognoscible, entre mujer u hombre, humano o máquina, civilizado o bárbaro, nómada o sedentario, racional o irracional, verdad o mentira, objeto o sujeto, ciencia o creencia, materia o espíritu, sano o enfermo..., estamos emergiendo en un mundo lleno de «grises», de trans y post-s: la posverdad, lo poshumano, lo transgénico, lo transexual, la poshistoria, y mientras más se amplía la gama, como un elástico, las posibilidades de representatividad parecen inestables: ¿será que ya no siguen funcionando las viejas categorías? ¿Será que ese elástico se está por romper?

Nuestro pensamiento contemporáneo está en plena tensión de paradigmas, y nuestra literatura, inevitablemente, se corresponde con eso. Como sostiene Tinianov (1921), la vida social entra en correlación con la literatura, ante todo, por su aspecto verbal, y la analogía entre la serie literaria y la serie social se establece a través de la actividad lingüística. Cuando este autor analizó la evolución literaria, planteó que, en los momentos en los que una «función» está por cambiar, aparece un «procedimiento»: la parodia. Para que esta suceda, previamente «se estiliza» una forma, se mecaniza, y así, anuncia el fin de la fertilidad de aquella tal cual existió, permitiendo que nazca otra, una especie de injerto.

En *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?*, de Michel Nieva, podemos leer la parodia relacionada con el humor como una manera de mostrar una tensión o coexistencia de paradigmas del momento que vivimos. El recurso exacerbado de la referencia metatextual, que vemos en la repetición de guiños literarios e históricos, sumado a la alteración de ciertas funciones, como la del género ciencia ficción, la del narrador, la del espacio literario del desierto y la del personaje gaucho, le dan a la obra ese efecto de desautomatización que planteaba Tinianov como fundación del cambio. La parodia, además, siguiendo a Bajtín (1989), puede ser vista como una forma de representar el discurso ajeno, al que se pone en diálogo con un otro. En un momento en el que lo más ajeno resulta el acceso a conceptos claros para definir este mundo, sería esperable que, en la novela de Nieva, la parodia esté dirigida hacia el discurso.

La obra se enmarca en la matriz de la narrativa especulativa^[2] y, como parte de la producción argentina contemporánea de esta índole, proyecta sobre el futuro aspectos de nuestra historia que han sido «marcas» y que han subsistido como parte de un pasado traumático. Vázquez (2020) plantea que la construcción del futuro en la NNA (Nueva Narrativa Argentina, término acuñado por Elsa Drucaroff) funciona de modo regresivo, y que se apoya, además, en una configuración del espacio particular: en los cronotopos del río y del desierto, espacios clave a la hora de entender el pasado nacional (la dicotomía civilización y barbarie, por ejemplo).

Entonces, podemos plantear que, en la novela mencionada, el recurso del humor, la intertextualidad hiperbólica y el quiebre recurrente del pacto de lectura entre narrador y lector, se articulan de manera novedosa para el género de la ciencia ficción especulativa. Asimismo, se logra trazar, de modo proyectivo, como lo han hecho otros textos nacionales, aspectos no resueltos de la historia argentina, que regresan y muestran una realidad de creciente deshumanización y caos más que de «progreso» (aquel progreso a la manera en que lo pensaban quienes fundaron nuestra literatura decimonónica).

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL GÉNERO CIENCIA FICCIÓN

Luciano, el escritor griego, nos proveyó el primer registro de posible ciencia ficción con sus dos tomos de los *Relatos verídicos*. Esta obra del siglo II d.C. ha sido considerada por la crítica (García Gual, 1980) como una narración de tipo novelesco y como antecedente de la ciencia ficción. Luciano intentó, mediante la parodia, divertir a un público educado, dadas todas las referencias folklóricas y míticas rastreables en su texto. En el prólogo se excusaba de haber escrito contenido de carácter humorístico, de poco prestigio, bajo la justificación

de querer distender a la gente que se ocupa de cosas serias, algo bastante novedoso para la cultura helenística. El procedimiento típico de Luciano es la acumulación de personajes exóticos y de eventos maravillosos. García Guallo llama «un desfile de máscaras alienígenas». Es esta aglomeración hiperbólica lo que caracteriza la obra de Luciano; la «carnavalización»^[3], y algo tan moderno como la puesta en evidencia del procedimiento literario. Tal como Cervantes, en el *Don Quijote*, dialogaba con los relatos de caballerías, esta obra representa una respuesta a los relatos maravillosos, que estaban muy en boga entonces, entre ellos, las colecciones de milagros, los bestiarios y los relatos de viajes fabulosos.

Salvando las distancias, y sin intenciones de abarcar toda la información sobre el género^[4], podemos, también, pensar en *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818), como otro texto icónico para la ciencia ficción en el que leer el intercambio con los ideales de la Ilustración, y cómo las ambiciones de la ciencia y el positivismo de la época podían transformarse en algo horroroso. La ciencia ficción relacionada con el terror, con el miedo de atravesar los límites de lo conocido, con la pérdida de control de la realidad humana (del carácter humano) y la destrucción de la naturaleza parecen tópicos recurrentes para este género.

Los recursos que utilizaron Luciano (la hipérbole, la proliferación de referencias metatextuales y mitológicas, el humor paródico) y Shelley (el relato de horror para mostrar la pérdida del control del humano sobre la realidad) son parecidos a los que encontramos en la obra de Michel Nieva, *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* (2013). En esta, además, los grandes «lugares comunes» de la historiografía y literatura argentinas —el campo, el gaucho, el desierto, el peronismo, Borges, la lucha entre barbarie y civilización—, son intervenidos por la cultura del *cyborg*, del cómic y las referencias a otras literaturas. Estos elementos aparecen organizados como si se hubiera seguido las instrucciones para armar un poema dadaísta o al estilo de Luciano. Asimismo, las descripciones de violencia explícita, a la manera del gore, del género terror, el tópico del humano dominado y atormentado por sus creaciones nos recuerdan a la obra inaugural de Mary Shelley.

La parodia, como procedimiento literario, habilita el desplazamiento de sentidos que antes no existían. Esto se logra, como planteaba Tinianov (1921), mediante la estilización de una función, una vez que esta se «mecaniza». Luego, esto se potencia con los recursos de la inversión y la repetición. De esta forma, se genera el injerto y se introduce lo nuevo (Pauls, 1980).

Dentro de la literatura argentina, la utilización de un discurso paródico, la metatextualidad hiperbólica y el recurrir a la ciencia ficción para criticar el presente no son novedades. Sin embargo, llama la atención cómo Nieva se las arregla para tomar ciertos «tótems», ciertos discursos, abarajarlos con soltura y realizar una obra cargada de connotaciones. Todas ellas tienen mayor apariencia a puntos de fuga de sentido que de lecturas a definir. Es una obra difícil de reducir simbólicamente, como la risa.

LA RISA

Quintiliano analizó el recurso de la risa en sus *Instituciones oratorias*: «[...] no me atrevo a decir que carece de habilidad el excitar a risa, [...] porque para esto se requiere observación» (s. f., s. p.). Utiliza, también, el término «agudeza» al referirse a la destreza para generar risa en el público. Uno de los recursos que resalta es la utilización de lo ridículo^[5]. Al igual que Bergson (2011) en su ensayo sobre la risa, no le fija una definición^[6]. Ambos, además, concuerdan en que es difícil delimitar sus procedimientos.

Si hubiéramos de recorrer todos los medios que hay para ello [excitar la risa], no hallaríamos el fin y trabajaríamos en vano. Excitamos la risa ridiculizando los defectos del cuerpo o del ánimo del contrario, esto es, sus dichos y acciones, u otras cosas que están fuera del ánimo y cuerpo (Quintiliano, s. p.).

Bergson, por su parte, hace énfasis en el carácter exclusivamente humano y la función social que conlleva: «[La risa] flexibiliza cualquier resto de rigidez mecánica que pueda quedar en la superficie del cuerpo social. La risa no es, pues, una cuestión de estética pura, ya que persigue (de forma inconsciente e incluso inmoral en muchos casos especiales) un objetivo útil de perfeccionamiento general» (2011, p. 19). Ese objetivo tiene

que ver con reponer la adaptabilidad humana, con desautomatizar lo rígido, el gesto anquilosado, con volver a la vida lo que estaba trabado; lo mecánico es lo contrario de la vida: «Ya no es vida, es un automatismo instalado en la vida y que imita a la vida. Es comicidad» (Bergson, 2011)^[7]. En ese sentido, el autor resalta el vicio como aquello que está anclado en el carácter y que es necesario observar:

... verá que el arte del poeta cómico consiste en darnos a conocer tan bien el vicio, en introducirnos a los espectadores hasta tal punto en su intimidad, que terminamos obteniendo de él algunos hilos de la marioneta con la que juega; y entonces nosotros jugamos con ella; una parte de nuestro placer viene de ahí. O sea que, en este caso, también es una especie de automatismo lo que nos hace reír. Un automatismo muy próximo a la simple distracción (2011, p. 17).

Así la fuerza cómica ocurre en la repetición, pero también en la ruptura de la continuidad, en la automaticidad y en el desautomatizar, en el efecto sorpresa, en el disfraz, en la exageración y en las anfibologías y en las «ficciones de palabras» (cambiar letras o palabras para generar dobles sentidos), como las llama Quintiliano. Dicho esto, pasamos a la obra de Nieva.

LA GAUCHESCA, TRAGEDIA Y HUMOR

Ya desde los paratextos de *Sueñan los gauchoideos...*, podemos leer la clave paródica, la «ficción de palabras»: en el título hay un guiño a la obra de Phillip Dick (*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*) y en el epígrafe, «¡El país argentinoide!», una cita de un poema Osvaldo Lamborghini («Ayer»), poema que posee referencias a la última dictadura militar argentina.

La risa es rastreable desde los comienzos de nuestra literatura gauchesca; esta tesis fue planteada por el hermano de Osvaldo, Leónidas Lamborghini, quien lo ha desarrollado en el libro de ensayos *Risa y tragedia en los poetas gauchescos* (2008). El autor menciona que la «[...] risa que se fulgura en medio de lo trágico —la risa de lo trágico— le es esencial a esta poética. Risa que abre una grieta en la fachada de lo «serio» cuando esto no pasa de ser más que una impostura» (p. 74). Al mismo tiempo, remarca que es un poder contra el poder político cultural, funcionando.

... como ariete distorsivo que responde a la distorsión con una distorsión multiplicada por la sátira [...], se hace extensiva, dolorosamente sarcástica, al plano más profundo, ese donde tiene raíz la violencia de un sistema de exclusión. La «pena extraordinaria» [sic].

La risa es lo que le otorga unidad a toda la serie de la poesía gauchesca. Hay un poder subversivo en la risa, una fuerza que desacraliza. En cuanto a las referencias hipertextuales, podemos pensar que Nieva toma el título de otra obra para escribir la suya, y eso puede remitirnos a Estanislao del Campo con su *Fausto*. Además, ambas se asemejan en que esta última estaba pensada para un lector modelo instruido, avanzado, que podía captar los guiños literarios. La figura de «Don Chuma», el personaje de Nieva que sorprende —y, por eso, lleva a la risa— dado su carácter «poco gaucho» (ya que se mostraba demasiado sumiso y sensible, y no cumplía con el arquetipo), deviene en la realización del «gaucho malo» (imagen tipologizada por Sarmiento en el *Facundo*), al que podemos ver, además, en Santos Vega. Gaucho malo que deviene, por último, en deformidad y, también, en monstruo (finalmente, su cara andromorfa queda casi destruida y deja ver su interior inhumano de robot). Y, como ocurre con Martín Fierro, el gauchoide pasa de la victimización y el despojo a la redención moral («moral» podría estar entre comillas, ya que es redención con sangre, pero que es la que muestra, como en la obra de Hernández, la denuncia a un sistema que los desampara). Es, como menciona Carlos Sosa, «la grotesca convivencia de la metafísica y la ordinariez» (2009, p. 318) que aparece en el poema de Hernández lo que volvemos a ver en Nieva. Sin embargo, en relación con la parodia, Lamborghini menciona que «la semejanza del derivado con su modelo no tiene nada de reverencial, por el contrario, se lo toma en solfa para neutralizar su poder paralizante. El modelo sacralizado es sometido a la violenta distorsión de una risa que se le atreve» (2008, p. 112).

Un poco por fuera de la gauchesca, podemos también remitirnos a «El matadero», a las escenas de sodomización y burla entre los federales y el unitario, y asemejarlas al momento en el que Don Chuma recibe el violento adoctrinamiento por parte del primo del narrador y un amigo de aquel. Michel Nieva menciona, en una entrevista, que la tesis de Ludmer planteada en *El género gauchesco* (que señala que mientras el Estado se apropió del cuerpo del gaucho para el servicio militar, la literatura se apropió de su voz) le pareció una idea muy potente, porque se podía trasladar a otras figuras de la historia y la literatura argentinas, como el «cabecita negra» o el «desaparecido»... «Quería escribir no sobre la voz, sino sobre ese cuerpo que está eliminado de la representación, y que por estar eliminado retorna deformado» (Vespa, 2015, s. p.).

Don Chuma se comunica en octosílabos, el verso asociado a la poesía popular. La obra está colmada de referencias a la cultura de masas, a eventos históricos importantes y, a la vez, a la tradición literaria. Podemos registrar, en primer lugar, en cuanto a lo popular, además de la ya mencionada literatura gauchesca, las alusiones al *cómic*, que vemos en un androide «Borgesioide» con apariencia del Guasón de *Superman*, y también lo vemos en la composición con estilo de cine de terror «clase B» que se lee en «Sarmiento zombie» (las vísceras del personaje colgando, el terror grotesco). En segundo lugar, las referencias a la literatura canónica: a la de Borges o de Cortázar^[8], el guiño a Melville (cuando Don Chuma comienza a rebelarse repitiendo «[h]abría preferido no hacerlo» (p. 9), padecimiento que el Borgesioide-Guasón llama «el síndrome de Baterbly» (p. 93), en referencia a la obra del estadounidense), la inclusión de una cita del Quijote en latín, la posible referencia al Chacho del *Facundo* cuando Don Chuma se une al ejército rebelde (los nombres, además, poseen algún parecido fonético). Por último, la mención a momentos históricos como las guerrillas (el uso de la picana para adoctrinar a los androides; Don Chuma uniéndose al ERG, «ficción de palabra» que suena muy parecido al ERP), el comunismo (tuvieron que realizar androides folklóricos «arquetípicos», porque, cuando no eran distinguibles del humano, el gobierno chino los había usado para desaparecer personas), el avance del capitalismo (la creación de «Mousinho Company» que trae consigo el descubrimiento de dos sustancias alucinógenas que llevan a otras dimensiones, y la unión de esta con la empresa de picanas «Leopoldo Lugones» (en referencia al hijo del escritor Lugones, quien se estima fue el inventor de la picana, quien tomó parte en la dictadura e incluyó el elemento como medio de tortura^[9]), y el florecimiento de las ideas conspirativas, ya que todo sucede con la intención de dominar el mundo.

El tema de lo inhumano atraviesa toda la obra: ¿qué es aquello?, ¿cómo se construye lo no humano? Es interesante que, por una parte, la relación entre lo humano y no humano está dada por una inversión: lo humano ya no está del lado de lo «razonable», como podía verse en el terror clásico: lo humano es lo vendible, o es lo útil, o es lo falto de consciencia, o de emociones, o de empatía, o de criterio: por ejemplo, la escena sin filtro de la violación hacia Don Chuma (pp. 19-22), o la exitosa venta de una bebida hecha de tornillos, de dudosa nutrición, con propiedades adictivas, y que posiblemente utilizaba trabajo esclavo infantil, y la campaña inescrupulosa de *marketing* que le continuó^[10] (pp. 28-35), o el delirio sectario por sobre la coherencia en «Sarmiento zombie» (es simpático, también, que sea la figura de este prócer, epítome en nuestro país, quizás, de aquellos valores radicales de progreso —y segregación— social, quien se vuelve un monstruo). También, desde el relato, las escenas en las que el narrador se cuela en la historia, como cuando consume las sustancias alucinógenas (ver nota 7) o como en el discurso del borgesioide^[11], nos hacen pensar extradiegéticamente en una «pérdida del sujeto», una pérdida del individuo como materia o idea informe. A su vez, son los robots los que representan la sensibilidad: es Don Chuma quien canta con melancolía acerca de su soledad, mientras que su amo no entiende y no puede responder a esas expresiones^[12]. En ese sentido, lo humano (con características como la capacidad de recordar, de perfeccionarse, de desarrollar tecnologías, de elaborar ideas y emociones complejas) está puesto en lo que entendemos no posee naturaleza humana, en tanto que la naturaleza humana aparece descuidada para quienes nacieron con ella.

CONCLUSIÓN

Cuando Cicerón expulsaba a Catilina del foro, trazando a su enemigo como una fiera con carácter desenfrenado («*Quamdiutiam furor iste tuus nos eludet? ...*» [«¿Hasta cuándo este furor tuyo otra vez nos eludirá?»; traducción mía], sonaba muy parecido a Sarmiento describiendo a su Facundo. En ese sentido, pareciera que hay construcciones de sentido que se repiten literaria e ideológicamente. De los sueños de los decimonónicos argentinos que apostaban por que la razón y la ciencia nos iban a civilizar, quizás, no nos queda más que reír trágicamente.

La literatura nos ha demostrado su afán por resignificar lo que existe. Desde los inicios de la poética argentina, encontramos dos elementos convergentes que se repiten: por un lado, la gauchesca y su papel dominante para la formación de la identidad nacional, con su carga hilarante y, a la vez, trágica; y por el otro, atravesándolo, la función política, la dicotomía civilización y barbarie, y el espacio fundacional del desierto. La literatura hace un pivoteo constante entre mostrar lo viejo y nombrar lo nuevo; así, las antiguas pautas retóricas de la *imitatio* y la *inventio* romanas se acondicionan en cada obra. En la de Nieva, existe la fuerza para provocar preguntas, y, como expresa Sosa, «la potencia de la bufonada como disparadora de nuevos sentidos» (2008, p. 317). A través de la comicidad, «la propia realidad representada se diluye como espejismo entre la maraña de trastocados sentidos, “como metáfora recurrente de la realidad, como apariencia, como engaño” (p. 71), perdurando solo el retrato de la artimaña artística que en última —o primera— instancia es la literatura» (Sosa, 2008, p. 317). La risa, ese gesto automático, nos ayuda a recordar nuestra ajenidad, nuestros propios automatismos, nuestros vicios, y así nos da el lugar para desacralizar lo que parecía ideológicamente intocable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andahazi, F. (2017). «El inventor de la picana, su padre, su hija y su nieto». *Radio Mitre*. Recuperado de <https://radiomitre.cienradios.com/el-inventor-de-la-picana-su-padre-su-hija-y-su-nieto-por-federico-andahazi/>
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Editorial Alianza.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bergson, H. (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Capanna, P. (1966). *El sentido de la ciencia ficción*. Columba: Buenos Aires.
- Dellepiane, Á. (1989). «Narrativa argentina de ciencia ficción: Tentativas liminares y desarrollo posterior». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Drucaroff, E. (2017). «¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre*?». *El Matadero* 1 (10), pp. 23-40.
- Gandolfo, E. (2017). *El libro de los géneros recargado*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- García Gual, C. (1980). «Acerca de los relatos verídicos de Luciano de Samósata como un antecedente de las novelas de ciencia-ficción». *Revista de bachillerato*, (15), pp. 11-15.
- Lamborghini, L. (2008). *Risa y tragedia en la poesía gauchesca. Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, Hernández*. Buenos Aires: Emecé.
- Leone, L. (2017). «Modelo para armar: la pampa gore y cibernética del siglo XXI». *Revell - Revista de Estudos Literários da Uems*, 3 (17). Formato .pdf disponible en: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1952/pdf>
- Nieva, M. (2013). *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* Santiago Arcos Editor: Buenos Aires.
- Pauls, A. (1980). «Tres aproximaciones al concepto de parodia». *Lecturas Críticas*, 1 (1), pp. 7-14.
- Quintiliano, F. (s. f.). *Instituciones oratorias*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

- Sánchez Vázquez, A. (2013) «La poética de Lotman: Opacidades y transparencias». Recuperado desde: <https://marxismocritico.com/2013/05/13/la-poetica-de-lotman/>
- Sosa, C. H. (2008). «Leónidas Lamborghini, Risa y tragedia en los poetas gauchescos. Hidalgo, Ascasubi, Del Campo, Hernández». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57 (1), pp. 314-318.
- Tinianov, I. (1921). «*Dostoievski y Gogol: hacia una teoría de la parodia*». Petrogrado: Opoiaz.
- Vázquez, L. (2020). «La ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI: el trauma del pasado, el futuro como regresión». *Estudios de teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 9 (19), pp. 10-20.
- Vespa, M. (2015). Entrevista a Michel Nieva. Recuperado desde: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/clics-modernos/item/la-gauchesca-cyberpunk.html>

NOTAS

* Alumna de la Licenciatura en Letras de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: gutierrez.paula@usal.edu.ar

[1] Trabajo de cátedra de Metodología de la Investigación a cargo de María Laura Pérez Gras y de Matías Lemo. La estudiante se encuentra cursando materias de tercero y de cuarto años de la Licenciatura en Letras. Contacto: gutierrez.paula@usal.edu.ar

[2] Según Dellepiane (1989), pertenecen a la narrativa especulativa los géneros ciencia ficción, fantasía, terror, la ficción utópica, distópica, la apocalíptica y la ucronía. «La *speculative SF*. En esta, el escritor deja de lado la tecnología como fin en sí mismo, subordinando consecuentemente la imaginación científica a un interés focal en las emociones y actitudes humanas personales así como también en problemas sociales» (Dellepiane, 1989, p. 1).

[3] Según Bajtín (2003), la cultura antigua popular se caracterizaba por su comicidad y, para afirmarlo, se apoya en los ritos populares y las fiestas carnalescas. El Carnaval tenía rasgos del juego y del teatro, y disolvía la diferencia entre espectadores y actores. La cultura popular habría generado una dinámica propia, una parodia de la vida ordinaria y de lo establecido por las instituciones dominantes —que planteaban costumbres ortodoxas—, y formaba una cosmovisión que giraba en torno a la risa del pueblo. El autor lo llama «grotesco». Las representaciones disolvían los límites entre vida, muerte y resurrección. Por eso, la ambigüedad y la inversión son ejes importantes para el autor: lo denomina «el mundo al revés». En este, disyunciones como lo alto y lo bajo, lo sublime y lo escatológico, lo noble y lo plebeyo, la vida y la muerte, se invierten y confunden. Así, no queda un sentido único al respecto: la risa carnalesca, para Bajtín, es positiva, es regeneradora; su intención es renovar, dar lugar a lo nuevo, al renacimiento de las cosas. Es una vivencia, una experiencia colectiva.

[4] Para más información sobre el género, sus antecedentes, precursores y referentes se puede consultar *El libro de los géneros recargado*, de Elvio Gandolfo.

[5] «Su uso es muy simple, porque, o se toma fundamento para mover la risa de otros, o de nosotros, o de cosas que son como medio entre estas dos. Si de los defectos ajenos, o los reprendemos, o los refutamos, o los encarecemos, o los echamos en cara, o nos burlamos de ellos. Muchas veces solemos hallar en nosotros mismos motivo para excitar la risa, y como dice Cicerón, decimos o hacemos alguna cosa absurda. Porque aquellos defectos que llamamos necedades o sandeces, si se nos escapan sin conocerlo nosotros, son ciertas gracias y caen bien si los fingimos. El tercer género consiste (como dice él mismo) en salir con una cosa no esperada, en torcer las expresiones a otro sentido, y en todo lo demás que no mira a ninguna persona que llamo por eso género medio» (Quintiliano, s. p.).

[6] «[...] la diversidad de opiniones sobre la naturaleza de la risa, la cual no se funda en razón cierta, sino en ciertos ademanes que no es fácil de explicar, pues aunque muchos intentaron buscar la causa de la risa, me parece que no dieron con ella; porque esta no solamente se excita con palabras y acciones, sino con cierto aire del cuerpo. Ni tampoco siempre de una misma manera, porque no solamente nos reímos de lo que se dice con gracia y agudeza, sino a veces de una sandez, de una acción o palabra dicha con ira o timidez. Y no es la menor dificultad si consideramos que la irrisión se confunde con la risa. Su origen, dice Cicerón (2, de Orat. 136, 218), es alguna deformidad y fealdad. Si el objeto de la risa son los defectos ajenos, se llama gracejo; si los nuestros, necedad» (Quintiliano, s. p.).

[7] «[...] solo empezamos a volvernos imitables ahí donde dejamos de ser nosotros mismos. Quiero decir que solo se puede imitar de nuestros gestos lo que tienen de mecánicamente uniforme y, por eso mismo, de ajeno a nuestra personalidad viva. Imitar a alguien es extraer el automatismo que ha dejado que se introduzca en su persona. Es pues, por definición, volverlo cómico, y no resulta extraño que la imitación haga reír» (Bergson, 2011, p. 26).

[8] Podemos encontrar una reminiscencia simultánea a «El Aleph», de Borges, y a «Continuidad de los parques», de Cortázar, en el «*Post Scriptum*: ¿Qué sin el benereo TT y el binodinal?»: «Apenas aspiré el líquido, sentí que me transformaba en vos, lector, leyendo en el libro *¿Sueñan los gauchoideos con ñandúes eléctricos?* que yo aspiraba binodinal de un tenedor mientras estaba leyendo *¿Sueñan los gauchoideos con ñandúes eléctricos?* Y apenas leía, siendo vos, que yo aspiraba binodinal, sentía que me transformaba en otra persona que leía el libro *¿Sueñan los gauchoideos con ñandúes eléctricos?* [...]. Debajo del vidrio del suelo te vi a vos, lector, vi con absoluta claridad tu rostro y tus ojos mirando estas palabras, te vi siendo observado, te vi donde estás ahora, lector» (Nieva, 2013, pp. 38-39).

[9] «Polo, por su parte, no se conformó con abusar de los menores a los que debía cuidar; su creatividad fue más allá. Cuando era inspector de la policía en aquellos años duros, inventó la picana eléctrica» (Andahazi, 2017, s. p.). «La picana del comisario Polo Lugones se ha convertido en el emblema de las dictaduras militares y las policías bravas» (Andahazi, 2017, s. p.).

[10] «Por alguna extraña directiva de la agencia de marketing, quienes, sospecho, suponían que así se venderían más libros o mejoraría la imagen de la empresa, estos tipos estaban empeñados en mostrarme como una criatura completamente enfermiza, revulsiva y demencial. Si yo me encontraba, por ejemplo, cenando tranquilo en mi casa alguno de los platos que siempre suelo comer, milanesa con papas fritas por ejemplo, ellos, en cambio, reflejaban en mi Twitter:

@CEOMousinhoCo: ak, comiendo culo de rata y jugando a la ruleta rusa mientras me practico una auto-felatiocn la dentadura d mi abuela» (Nieva, 2013, p. 33).

[11] «NIEVA hizo una seña y, acto seguido, entraron al salón dos individuos que sujetaron a Don Chuma [...] y que ¡BASTA! ¡BASTA DE DIDASCALIAS DE ESTA NARRADORA IGNOTA! ¡ROMPAMOS EL TEXTO, VIOLENTAMOS SU AUTORÍA! ¡NO ESTÁS HARTO VOS TAMBIÉN, LECTOR, DE SUS SOPORÍFERAS ACLARACIONES EN LETRITA MINÚSCULA, QUE NO NOS IMPORTAN UNA MIERDA? APROPIÉMONOS inclusive de su letrita minúscula SI QUEREMOS O NO. A PARTIR DE AHORA, ESTE LIBRO ES MIO, Y DE NADIE MÁS. ME PERTENECE A MÍ, AL BORGESOIDE NIEVA, Y VOS, LECTOR, AHORA QUE ESTAMOS SOLITOS EN TU META-MUNDO, ME VAS A ESCUCHAR BIEN CLARITO» (2013, p. 94).

[12] «¡Estoy solo, patrón, solo! ¿Qué soy sino un elemental/simulacro, una accidental /copia falsa? ¿O un fundamental/propósito acaso traigo?/Ni padres ni amigos haigo/ y solo el encierro arraigo/ ¿Qué daría yo por tener /un caballo en que montar /y una pampa en que correr!/ ¡Diga, patrón, si tal vez, /de otro gauchoide gimiente/deba yo hacerme padre y juez/pa no ser tan contingente!/ ¡Soledá, patrón, soledá!» (2013, p. 13).