

LA CLAVE PARÓDICO-SATÍRICA: UNA LECTURA DE LO CÓMICO Y LO MARGINADO EN “UTRIA SE DESTAPA”, DE JOSÉ FÉLIX FUENMAYOR*

THE PARODIC-SATIRICAL KEY: A READING ABOUT THE HILARIOUS AND THE MARGINALIZED IN “UTRIA SE DESTAPA”, BY JOSÉ FÉLIX FUENMAYOR

NICOLÁS GÓMEZ REY
gomezreynicolas@gmail.com
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO, MÉXICO

RECIBIDO (15.01.2018) - APROBADO (03.11.2018)
doi.org/10.17533/udea.elc.n43a04

Resumen: este artículo propone una lectura de las relaciones entre lo cómico y lo marginado de Utria (personaje del cuento “Utria se destapa”), al ser él mismo una parodia que reproduce y desarticula un modelo lingüístico: esta imitación y deformación (que toca la sátira) se traduce en la artificialidad y automatismo que configuran al personaje, características que conducen a la risa. En el análisis se relaciona la lectura paródico-satírica de Utria (desde la diégesis del relato y de manera extra-textual) con algunos aspectos del devenir/acontecer literario y social de Colombia, en la primera mitad del siglo xx. El artículo tiene en cuenta las propuestas de Henri Bergson, en *La risa* (1973), y los aportes de Linda Hutcheon, en “Ironía, Sátira, Parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” (1981).

Palabras clave: José Félix Fuenmayor; Utria; sátira; parodia; cómico; marginado.

Abstract: The present article discusses the relationship between Utria’s comic and marginalized sides. He is the main character in “Utria se destapa” by José Félix Fuenmayor. Utria is a parody that reproduces and disassembles a linguistic model. That is, an imitation and deformation (that verge on the satire) that become into the artificiality and automatism that shape the character, these are the features that later lead to laughter. This article aims to relate the parody-satirical aspects of Utria (from the diegesis to the extra-textual features of the story) to some aspects of the social and literary arena in Colombia in the early twentieth century. Finally, this study takes into account Bergson (*The laughter*, 1973) and Hutcheon’s (Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l’ironie, 1981) discussions and theoretical proposals.

Keywords: José Félix Fuenmayor; Utria; satire; parody; hilarious; marginalized.

* Artículo derivado de la investigación “Análisis de la clave irónico-paródico-satírica en el libro de cuentos *La Muerte en la calle*, de José Félix Fuenmayor”, desarrollado para obtener el grado de Maestría en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Guanajuato, México.

Cómo citar este artículo: Gómez Rey, N. (2018). La clave paródico-satírica: una lectura de lo cómico y lo marginado en “Utria se destapa”, de José Félix Fuenmayor. *Estudios de Literatura Colombiana* 44, pp. 63-80. DOI: doi.org/10.17533/udea.elc.n44a04

Introducción

Tras un año de la muerte del escritor José Félix Fuenmayor (Barranquilla, 1885-1966), se publica el libro de cuentos *La muerte en la calle*, en el cual se incluye “Utria se destapa”. En dicho cuento se pueden encontrar los rasgos de lo cómico y lo marginado en el personaje Utria: una suerte de genial idiota que pesca, a partir de conversaciones ajenas, una serie de términos inconexos que toma como adorno en su propio hablar, un discurso de orden arbitrario al que denomina *la Lucusta*. Este artículo analiza la configuración cómica y marginal del personaje, pues estas confluencias pueden develar, en una lectura paródico-satírica (Linda Hutcheon, 1981),¹ la puesta en crisis de modelos lingüísticos y literarios que parecían imperar en Colombia durante la primera mitad siglo XX —esto, principalmente, a partir de algunos comentarios de María Bustos Fernández (1990) y Rafael Gutiérrez Girardot (2005)—. El análisis abordará el funcionamiento de lo cómico desde lo planteado por Henri Bergson (1973), así como los mecanismos de una risa correctora y condicionante, presente en la diégesis del cuento. La lectura pragmática que presenta el artículo involucra texto, lector y campo literario;² por esta razón, hay que advertir que en el análisis se tendrán en cuenta dos tipos de risa: la que se genera en los personajes que burlan y marginan a Utria, y la que se puede dar en el lector, que es inversa a la anterior, en tanto es efecto de la parodia y la sátira que se articula en Utria.

El artículo está organizado en tres apartados: el primero, “Utria, lo cómico y lo marginado”, presenta en detalle el porqué de la figuración del personaje con las características mencionadas; como avance se podría decir que lo cómico se entenderá a partir de lo discontinuo en el comportamiento de Utria, es decir, lo incoherente en el actuar y en el lenguaje del personaje, rasgo que Bergson llama “automatismo”, y que de igual manera se reafirma con la idea de que “lo cómico es el efecto de lo incongruente que desencadena la risa” (Bravo, 1997, p. 132); lo marginal corresponde a la exclusión del

¹ Esta relación se da desde la cercanía que Linda Hutcheon da a los dos géneros: la parodia como imitación de un modelo lingüístico, por ejemplo, y la sátira como la crítica hacia el comportamiento social que amparan esos modelos, en el caso del cuento. No se trata de una insistencia por uno de los dos, sino de la posibilidad de diálogo entre estos, desde los rasgos de la diégesis, como es la comicidad de Utria: una suerte de discontinuidad o ruptura en el lenguaje.

² Se trata del análisis del cuento en relación con un contexto particular, desde la evaluación que de este pueda hacer el lector. Si bien para el análisis de la clave paródico-satírica se parte de aspectos textuales, se hace importante la evaluación contextual para buscar un sentido crítico del cuento.

campesino Utria por parte de los doctores, o habitantes de la ciudad. En seguida, en “La risa correctora”, se trata la importancia de la distinción entre la risa diegética y pragmática, para esclarecer el lugar que ocupan los personajes en el relato. En el último apartado, “La clave paródico-satírica”, se ahonda en la relación que se puede proponer, desde el relato, entre la sátira y la parodia, teniendo en cuenta la propuesta de Linda Hutcheon (1981).

Por otro lado, en el desarrollo del artículo se atenderán dinámicas de poder, cercanas a los problemas del lenguaje y de la marginalidad que, como aclara la investigadora Gina Villamizar Vásquez (2013), especialista en la obra de J. F. Fuenmayor, advierten las vicisitudes que los sujetos rechazados sufren en medio de la modernización de la ciudades en la primera mitad del siglo xx: “se problematiza la inadecuación del campesino tanto en el escenario urbano como en el rural, así como su incapacidad para entablar correspondencias con la cultura de masas y sus múltiples artefactos modernos” (p. 6). La parodia, para la generalidad del análisis, deberá entenderse como la imitación y, por tanto, problematización de un modelo, en este caso lingüístico, que se toma como correcto en el orden de la cultura letrada: la parodia es la violación de un código, el cuestionamiento de un estilo, hasta de un razonamiento. La sátira, al estar relacionada con la anterior, será un modo crítico que supera los límites de la diégesis para apuntar, y también cuestionar, el orden que margina las expresiones del campesino Utria: se trata, entonces, de la crítica de convenciones sociales. El personaje del cuento se entenderá como un irreverente involuntario que, desde la incoherencia o discontinuidad del discurso, pone en crisis el establecimiento del mencionado orden que generan las supuestas “formas superiores” de la cultura letrada y de las costumbres modernas, contrapuestas a la polaridad de la cultura popular y de la oralidad.

En general, este artículo aporta un análisis detallado de un cuento de José Félix Fuenmayor, algo que permite ahondar en el lugar y la importancia del autor barranquillero, así como ampliar los caminos que toman los sentidos de la obra del escritor.

Utria, lo cómico y lo marginado

El recorrido normal de Utria es finca-pueblo-ciudad. Utria es el campesino que trabaja en la finca del señor Manuel y que por órdenes recibidas debe trasladarse del campo a la ciudad. En el tránsito de un lugar a otro Utria oculta el machete, un implemento tradicional del campo, pues, tal como él lo

expresa, “La cosa es que no me gusta pasar con machete por la ciudad para que del porrazo la gente me calcule hombre de monte” (Fuenmayor, 1994, p. 81). Así va Utria desde que sale de la finca, pasa por el pueblo y se interna en las primeras calles, “Avanzando, Utria se hundía en sus pensamientos y descuidaba al disimulo el machete” (p. 82). Al leer la intención de Utria de esconder la herramienta mientras va de un lugar a otro, se puede entrever en esta actitud una suerte de negación y distracción: primero, esconde la herramienta y, en seguida, cae en el descuido y en el ensimismamiento; en este aspecto empieza a configurarse lo cómico del personaje, porque actúa de manera discontinua, ya que hay intervalos e incoherencia en sus acciones, característica que se acerca a una de las definiciones que Henri Bergson (1973) da acerca de lo cómico: “¡Qué profundidad alcanza lo cómico en lo novelesco y en el espíritu que se pierde en quimeras! [...] corren tras un ideal y tropiezan en las realidades; corredores cándidos a los que la vida acecha maliciosamente” (p. 22). Así, la falta de juicio de Utria, acerca de las palabras que imita, reafirma la pérdida en quimeras que comenta Bergson, pues este campesino las repite mecánicamente. Como se verá en el desarrollo del análisis, Utria va por la ciudad en busca del reconocimiento de los otros, sin darse cuenta de la burla que, en el andar inconsciente, representa para ellos, así las cosas, Utria no es un cómico para sí mismo, sino para el lector que juzga la parodia y la sátira que articula el cuento. Además, el automatismo en el actuar del personaje no se reduce al ocultamiento del machete,³ también abarca la idealización (las quimeras) que representa el grupo de palabras que acostumbra atrapar en casa del señor Manuel:

Durante las tertulias sabáticas de la casa del señor Manuel, Utria en el jardín, [...] atrapa al vuelo expresiones nuevas, para él brillantes, que lo impresionaban con particular hechizo. Desarticuladas por el viento y la resonancia de otras voces, las palabras de su encanto caían deformadas en su imaginación, y poco se le alcanza de su significado: eran, de todos modos, los vocablos finos de su adorno (Fuenmayor, 1994, p. 82).

La Lucusta, el conjunto de expresiones que Utria toma al vuelo forman un discurso que deviene en retahíla inconexa. Hay que prestar atención a que las palabras, que más adelante motivarán la risa de otros personajes del cuento, son un encanto para Utria, el adorno en su manera

³ Esta es una de las características más relevantes en la propuesta que hace Bergson (1973) acerca del personaje cómico. Según él, la risa es motivada por el comportamiento casi mecánico y reiterado que presentan algunos personajes. Es importante entender la manera como Utria imita el discurso de los doctores: la parodia que articula el personaje se entenderá desde el rasgo autómatas de este, pues no valora, no enjuicia, no reflexiona detalladamente sobre el lenguaje que “atrapa” y utiliza.

de hablar. Utria colecciona vocablos para dejarlos salir en el momento que considera adecuado, aunque solamente frente a un interlocutor que, según él, los merezca, como es el caso del señor Manuel y la esposa de este, los personajes que representan la *cultura letrada*:⁴

[...] y hasta hay que ver las atragantadas que me han dado queriendo salir a lucirse, y la gente me los hacía aguantar. [...] el primero fue el señor Manuel, que le solté una y me dijo: Utria, te estás volviendo loco; y también la señora del señor Manuel, que ella es más orgullosa y me plantó; cállate, animal. [...] los señores [...] a uno no lo reconocen. [...] y por eso me fui con los de mi clase pero no di con un ilustrado y ya estaban con la burlita brincándole en los colmillos (p. 82).

Son claros los apelativos de “loco”, de “animal” y el no reconocimiento por parte de los *señores* que Utria califica como ilustrados. En el fragmento anterior se entiende que Utria no da cuenta real de la situación a la que se somete al hablar con adornos, por ello dice “los de mi clase” se burlan, lo cual debe entenderse como reacción normal frente a un personaje particularmente autómatas como él. Antes de continuar es importante apuntar que, en el cuento, Utria no tiene la oportunidad constante de discutir con los señores, pues la soberbia con que se rechaza lo que dice solo da espacio para el monólogo de sintaxis enrevesada y palabras rimbombantes que hacen cómico al personaje; para apoyar esta última idea es posible dialogar con otra de las claves propuestas por Bergson (1973):

Sigue siendo una especie de automatismo lo que en este caso nos hace reír. Un automatismo que sigue estando muy próximo a la simple distracción. Para convencernos de ello bastará con que observemos que un personaje cómico es generalmente cómico en la exacta medida en que se ignora a sí mismo. Lo cómico es inconsciente [...], se hace invisible a sí mismo, haciéndose visible a todo el mundo (p. 24).

Puesto que Utria, tal como se aprecia en la diégesis, no se sabe cómico y se ignora a sí mismo, es inconsciente de su condición y por ende provoca la burla de los demás. Utria vive el tránsito del campo a la ciudad cuando los señores venden la finca; en el nuevo lugar, continúa siendo inconsciente y no logra adaptarse correctamente, pese a sus esfuerzos y su seguridad de haberlo hecho. En su deambular encuentra a la señorita Martina, una mujer de campo que presta atención a sus palabras y que parece “reconocerlo”:

⁴ El *letrado*, desde las propuestas de Ángel Rama (1998), es una figura de autoridad que se ampara en los documentos escritos que acompañan la normatividad de las dinámicas sociales y culturales: se trata del cambio de un sistema propiamente simbólico, la interpretación y cosmovisión popular, por ejemplo, a uno burocrático, como el documento notarial. La figura del *letrado* se entiende desde la época de escribanos y cronistas de Indias, hasta las personalidades que desprenden la llegada de la imprenta a América Latina, en que se dinamiza el poder del documento escrito, amparado por la firma del abogado.

Y ahí mismo sentí el aviso que era de mi asunto y me lo daba sin la oreja que me la puso ladeadita y yo la vi como el embutido más lindo del mundo para que yo le echara vocablos finos. [...] le eché por el embutido la Purciúncula, la Enedia, el Partinón y la Ciclopedia (Fuenmayor, 1994, p. 83).

La señorita Martina es la única que escucha atentamente los “vocablos finos” sin reír. Más adelante, Utria no podrá verla de nuevo, ya que estará confinado en el espacio de la ciudad: “Lo que pasa es que la señorita Martina va los sábados al pueblo, los domingos se la llevan para el potrero de su tío y los lunes ya está otra vez en su tierra” (p. 83). En el párrafo citado se lee la parodia de términos relacionados con la tradición clásica: primero está la “Purciúncula”, que bien sería expresión degradada de la iglesia Porciúncula, en donde empezó el movimiento franciscano; en seguida, “la Enedia”, clara referencia a la epopeya de Virgilio; continúa el “Partinón”, cercano al Partenón de la Grecia Clásica, y, finalmente, la “Ciclopedia” (Enciclopedia), baluarte del conocimiento sustentando en la escritura; este conjunto de expresiones es importante, pues presenta la reducción inconexa del discurso que Utria forma a partir de lo que escucha en la reuniones del señor Manuel y los “ilustrados”. Al revisarlo anterior, es válido proponer que a Martina le agradan los vocablos de Utria, pues los encuentra particulares: los artilugios resultan extraños para ella, campesina de otro lugar, y tal vez atrayentes por lo enrevesado de las “finas palabras” que él suelta para impresionarla; el fragmento es cercano al cortejo, por lo que el carácter supuestamente galante de las expresiones es recibido por la campesina —que también las desconoce— como un detalle de fina elegancia, y por este motivo no se burla de Utria, sino que lo anima a continuar: “Qué cosas tan lindas me has dicho Utria: dime más” (p. 83). Al cavilar sobre lo anterior, se puede decir que la señorita Martina, la única campesina que escucha a Utria con atención, se ve igualmente atraída por las expresiones parodiadas de la cultura letrada.

Por otra parte, un aspecto que caracterizará a Utria como personaje cómico es la insistencia en el relato de su figura atragantada por los vocablos, la Lucusta: “Se me atoraron aquí, me he visto negro para tragármelos. Verdad, verdad, la Lucusta me rasó el galillo” (Fuenmayor, 1994, p. 86); la repetición de su figura atragantada se verá también en la tendencia del relato a “destapar” al personaje. En un encuentro con otro campesino, se puede leer: “Telésforo no guardó mucho. ‘Bueno, pues, señor Utria’ —le dijo desagradado y burlón y se alejó refunfuñando: Ya está que se destapa” (p. 88). Henri Bergson llama a este recurso cómico “el diablo de resorte” y caracteriza a la repetición como uno de los procedimientos más eficaces de

la comedia clásica.⁵ Utria continúa inconsciente por los nuevos lugares, va invisible ante él mismo pero descubierto ante los demás, sigue atragantado, aguantando la Lucusta para cuando encuentre al interlocutor que considere merecedor de los vocablos finos. La imagen se reitera: “En una repetición cómica de frases se enfrentan generalmente dos términos: un sentimiento reprimido, que se dispara como un resorte, y una idea que se divierte en reprimir de nuevo el sentimiento” (Bergson, 1973, p. 67). Utria mantiene el deseo de reconocimiento en la palabra, pero no encuentra a los “ilustrados” que quieran escucharlo: por parte de ellos solo hay rechazo; además, no permite destaparse ante los semejantes de clase (a excepción de Martina), pues no los considera iguales, y con este punto, también da un vuelco abrupto a su posición de marginado.⁶

Llevaba Telésforo el machete en la mano derecha, desnudo y Franco; con la izquierda aseguraba sobre el pecho un cabo de la pesada mochila colgada al hombro. Utria se detuvo a su vez y sin contestarle el saludo miraba de reojo aquel amigo de su pueblo. [...] Siguió adelante. Su expresión y sus movimientos ordinarios se alteraban entre veces con extraños raptos de empajonamiento; y en esto solo, ya no era el mismo. [...] Disimuladamente Utria calculó al empleado. “[...] No nos las vamos. Yo soy de adorno en la palabra. No nos las vamos” (Fuenmayor, 1994, pp. 88-89).

Los fragmentos anteriores muestran el cambio de posición del marginado. En los dos primeros, Utria se encuentra con un campesino al que no saluda y mira de reojo; al alejarse, se lee una actitud de superioridad en sus movimientos. En el tercer fragmento, Utria mide al empleado de don Severo, socio del señor Manuel, y termina por rechazarlo. Es importante observar que lo que dice cada uno (“Ya no era el mismo” [Telésforo] y “No nos las vamos” [Utria]) sirve para comprender que Utria parece negar su condición campesina: desconoce a Telésforo y desvirtúa al empleado de don Manuel,

⁵ La *repetición* se emparenta con el *automatismo* que se apuntó anteriormente. El personaje autómatas se hace cómico al repetir acciones; para este caso, son ejemplo los vocablos finos y el atragantamiento. También se podría pensar que la repetición de los mismos es resultado de la cohibición que desencadena el discurso enrevesado, parodia de las formas valoradas como cultas por el personaje.

⁶ Se propone una idea de marginalidad partiendo de la *falta de reconocimiento* y del *no lugar* que caracterizan al personaje Utria. El no reconocimiento se da desde el *otro*, los hombres cultos (letrados) que desvaloran (ni siquiera escuchan) la palabra del campesino; el no lugar se desencadena de esta misma dinámica, pues al ser ignorado, se hace claro que el personaje no pertenece a la ciudad, en ella se hace invisible, es sujeto sin importancia. Hay que tener en cuenta que la marginalidad del personaje confronta el comportamiento sencillo e ingenuo del campesino con el ostentoso y retórico del señor de zona urbana, presuntamente culto; más adelante se retomará la idea al establecer la relación de lo cómico y lo marginado dentro de la clave de lectura paródico-satírica.

con estas actitudes creería aumentar las posibilidades de adaptarse a su nuevo entorno; se trata, así, de lo cómico de Utria en el relato: el campesino que aprecia los artilugios del lenguaje por encima de las formas aparentemente incultas de los otros. Lo que se ha resaltado tiene igual importancia para entender la configuración cómica del personaje. Bergson (1973) apunta que este es el fenómeno cómico de la inversión: “imaginaos ciertos personajes en una situación determinada: obtendréis una escena cómica haciendo que se invierta la situación y que los papeles queden invertidos” (p. 82); en Utria se podría leer esta característica en el mismo fragmento en el que se cruza con Telésforo: niega la discusión al campesino, por el hablar vulgar de este, pero no conoce que su juicio (que se sustenta en la Lucusta) es una parodia de expresiones rimbombantes. Por otro lado, es significativo hablar del momento en que se “destapa” ante don Severo; Utria acude a él para concretar los pagos del sueldo, y ante la pregunta:

Diga pues cuánto necesita para ropa etc. Y si quiere que el jornal se le pague por semanas o quincenas [...] [Utria responde] Le estoy reparando la quincena y el mes que me los pone sendamente con semana. Indilgue el século, si es de su doctrina; no catime el siquiséculo y desifique hasta la cuménica, que aquí se la colocó, y vamos a la pulémica, y échele (Fuenmayor, 1994, p. 88).

Al escuchar la adornada respuesta, don Severo tilda a Utria de imbécil y lo relega al empleado; este fragmento afianza la lectura del Utria cómico: es el autómatas que repite palabras sin sentido y está perdido en los adornos que valora brillantes; Utria está ausente en quimeras que cree necesarias para lograr “reconocimiento”, con esto, aunque inconsciente en la diégesis, pero claro para el lector, la configuración del personaje resulta paródico-satírica, pues contradice y desmonta los artilugios que imita: desdice el orden del discurso amparado y aceptado solamente por las formas hegemónicas de la cultura letrada. Por estos motivos, la articulación crítica del cuento estaría dirigida, en mayor medida, a la figura del *letrado* que pretende que las cosas y el mundo sean percibidas como él las formula; esta misma figura se ubica con superioridad y pretende marcar los lineamientos y las conductas de una sociedad determinada.

Para el desarrollo del siguiente apartado se debe tener presente que la risa no solo tiene un sentido social que se acerca a la diversión y el regocijo grupal, sino que, como lo plantea Bergson (1973), está dotada de un valor correctivo, cercano a la humillación y al rechazo. Es fundamental, como se dijo al comienzo del texto, no confundir la risa que burla a Utria con la que puede generarse en el lector, ya que a partir de la primera se entenderá

la marginalidad leída en el cuento, donde Utria figura como personaje no reconocido en la ciudad; la segunda propuesta acerca de la risa sería pragmática (Hutcheon, 1981), y parte de la relación autor, lector y campo literario, algo que resulta fundamental en la comprensión de la clave paródico-satírica, pues la desavenencia de Utria, a través del discurso inconexo y autómeta, sería un signo de irreverencia que el lector puede comprender.

La risa correctora

Hasta el momento se ha dicho que Utria es un personaje cómico y marginado en busca de que los señores escuchen las palabras de su adorno, pero al hacerlo se convierte en un autómeta que no logra el objetivo y, por el contrario, es burlado en el intento. Utria está fuera del lugar que ocupan el señor Manuel —“Utria, te estás volviendo loco” (p. 82)—, la esposa del señor Manuel —“[...] cállate animal” (p. 82)— y don Severo —“[...] un imbécil” (Fuenmayor, 1994, p. 88)—; Utria no pertenece a la ciudad, aunque en ella busque interlocutores para la Lucusta. Al responder ante don Severo, como se vio anteriormente, Utria es víctima de la risa:

El empleado rió ruidosamente, en una explosión. [...] “No sé qué clase de sangre es la suya cuando lo divierte un imbécil. Llévase inmediatamente de aquí a ese estúpido y entiéndase con él, que buena pareja harán. Aquí no vuelva a traerme a ese loco” (p. 88).

La reacción del empleado se relaciona con una insistencia de Bergson (1973), ya que: “La risa es un gesto social que subraya y reprime una determinada distracción especial de los hombres y de los acontecimientos” (p. 77). De ahí que no se trata de la risa carnavalesca que se comparte y disfruta en el grupo que vive la fiesta (Bajtín, 1998); por el contrario, es una risa personal que tiende a señalar una automatización y conduce a una corrección de comportamiento. La risa estruendosa del empleado viene a mostrar, por un lado, el automatismo (que deriva en artificialidad,⁷ de ahí también el efecto cómico y las implicaciones paródicas y satíricas) en el que vive Utria al hablar con los artilugios de la Lucusta, y por otro, a sacarlo de ese adormecimiento en el que se hunde: “Ahora bien: la risa tiene precisamente como función la de reprimir las tendencias separatistas. Su

⁷ Hay que insistir en que Utria es consciente de que está “atrapando” las palabras de sus patrones, lo hace porque quiere ser superior a los suyos (pues cree expresarse bien, supone hablar exactamente como los doctores); sin embargo, no es consciente de lo que dice, no cuestiona el sentido de los vocablos, por ello salen deformados: allí radica su automatismo.

papel es corregir la rigidez cambiándola en agilidad, readaptar a cada uno de los demás, suavizar, en suma, las aristas” (Bergson, 1973, p. 144), pero esta es la risa de los personajes en la diégesis: la que es movida por Utria, la misma que ridiculiza y exhibe las inconsistencias del personaje; porque a nivel pragmático (la valoración subjetiva que rescata L. Hutcheon), el lector podría tener un resultado contrario: la risa que deriva de la configuración dada al personaje Utria, que exhibe la artificiosidad de una supuesta cultura letrada; en esto se alberga el efecto satírico del cuento, vía la deformación que opera el personaje como parodia de un modelo.

Resulta de igual importancia atender al lugar que tiene el espacio público en el relato. Como Utria no encuentra quien preste real atención a los vocablos, vaga por la ciudad, el espacio desconocido, y tropieza con un lugar que califica como maravilloso, el espacio donde más que un solo interlocutor, hay un grupo dispuesto: la plaza pública donde Utria se destapa.

Este cambio de dirección lo condujo a lugares de la ciudad para él hasta entonces enteramente desconocidos. De este modo llegó a un paraje maravilloso que le pareció la materialización de un sueño. Detenido en una esquina alta, a dos metros del piso de la calle, contempló a sus pies la plaza principal [...].

Ante aquel gran auditorio la tensión de Utria alcanzó al máximo. Sin más concesiones, los vocablos finos lo urgieron en tremenda carga oratoria [...].

Utria levantó la cabeza hasta que le quedó atrás y se dio unas pavonadas en exhibición de su figura corta y robusta, el grueso cuello embutido en el pecho abombado y duro (Fuenmayor, 1994, pp. 89- 90).

En ese lugar no necesita un interlocutor particular para “destapar” la Lucusta, pues es el sitio de encuentro entre habitantes, espacio de comunión y jovialidad. Por esta razón, no es impertinente apuntar que hay validez para los comentarios que hace Bajtín (1998) respecto a la risa, en la obra de Rabelais:

Las plazas públicas a fines de la Edad Media y en el Renacimiento, constituían un mundo único e integral, en el que todas las expresiones orales tenían algo en común, y estaban basados en el mismo ambiente de libertad, franqueza y familiaridad (p. 139).

Con esto se hace referencia a lo público desde la teatralidad de la calle y la plaza. El final de “Utria se destapa” guía hacia la interpretación de que este lugar permite encontrar la libertad necesaria para los vocablos finos de su adorno, los mismos que lo atragantaban, aunque hay un dejo de burla: “Saltó un grito: ¡Adentro, Morrocoyo!” (Fuenmayor, 1994, p. 90), para él hay un reconocimiento indirecto en la plaza, ya que el auditorio lo observa cuando se dispone a presentar la perorata: “este toque de atención se propagó rápidamente. Muchas miradas se fijaron en él” (p. 90). De esta manera se confronta la risa correctora de Bergson con el carácter jovial que recupera

Bajtín, pues la relación entre lo cómico y lo marginado se entiende desde la perspectiva de dos interlocutores (Utria frente a los señores letrados) y no de grupos mayores, como la plaza. El público parece dar oportunidad, indirectamente, para que Utria hable, mientras que con el interlocutor individual prima la relación unívoca en la que se hace latente la jerarquía del *letrado* que desvirtúa al analfabeta, razón por la cual el señor Manuel, la esposa y don Severo no están dispuestos ante el marginado, que no se sabe cómico, se ignora a sí mismo y resulta inconsciente en la imitación paródica que hace de los discursos amparados en la oficialidad de la cultura letrada. Es posible insistir, entonces, en que “Utria se destapa” pone en crisis los artilugios del lenguaje que se hacen visibles ante los lectores, aunque en la diégesis se presente una corrección hacia el personaje, función que la risa cumple por momentos.

La clave paródico-satírica

Linda Hutcheon (1981) estudia con atención las relaciones que se pueden establecer, en un mismo texto literario, entre la ironía, la sátira y la parodia. Al revisarlas, observa que entre estas se da “un fenómeno dialógico, en el sentido en que se presenta una suerte de intercambio entre el autor y el lector” (p. 187). De esta manera se abre la posibilidad para sustentar la hipótesis de que en el cuento “Utria se destapa” confluyen, especialmente, la sátira y la parodia, y que, además, para entenderlas es necesario revisar un vínculo extra-textual, lo que L. Hutcheon (1981) denomina el *blanco* al que se dirigen,⁸ que para el caso estudiado podría tratarse de convenciones lingüísticas y literarias. Para ahondar en el último punto se puede seguir con la propuesta de la autora:

Hay normas (sintácticas, semánticas, diegéticas) que son a la vez analizables y establecidas en el mismo texto, y que se encuentran en estado de proporcionar al lector (a partir de las transgresiones) las señales de una evaluación irónica, sobre todo cuando [*las transgresiones*] se repiten o yuxtaponen (p. 191).

En “Utria se destapa” se lee una transgresión con relación al lenguaje, a formas lingüísticas pretendidas como cultas y que Utria, involuntariamente, imita y degrada. Este aspecto también resalta que Utria se configura como marginado, al no ser reconocido por los *letrados*, al no tener quien lo escuche. Ahora bien, con el fin de discutir la relación paródico-satírica del

⁸ El *blanco* es idea fundamental en la propuesta de L. Hutcheon, ya que se trata de la dirección que toma la perspectiva pragmática de la ironía, la crítica social de la sátira y la reivindicación o subversión que cumple el texto paródico.

cuento, es pertinente presentar algunas ideas que defiende la investigadora María Bustos-Fernández (1990); primero:

Una narración como “Utria se destapa” revierte la estructura señorial a través de varios mecanismos subversivos: el particular uso del punto de vista, la parodia y la concentración en el tema del lenguaje como centro del cuento en sí. La artificiosidad del lenguaje que tantos aplausos recibió a principios de siglo es retomada en este cuento destacando por un lado la extrema artificiosidad del vocabulario y su alejamiento de la realidad social que se imponía en Colombia cada vez con más fuerza (p. 167).

Con este comentario se puede advertir que el blanco al que apuntaría la sátira y la parodia, en “Utria se destapa”, sería la tendencia retórica y sofisticada del lenguaje literario en Colombia en la primera mitad del siglo xx;⁹ si bien la parodia se dirige normalmente a otro texto o hacia convenciones literarias y lo satírico hacia lo social, lo moral y lo extra-textual (Hutcheon, 1981), entre los dos se traza un vínculo pragmático por el que convergen en el texto. Bustos-Fernández también es clara al disertar que

En el caso de este relato [“Utria se destapa”] es de fundamental importancia la oposición entre la representación de ambos discursos: el habla representada corresponde a los señores que ejercen el poder, su voz se exterioriza; el pensamiento representado es del “hombre de monte”, su voz no se oye sino como pensamiento, como deseo (1990, p. 172).

Esto esclarece la situación de Utria en el cuento: no puede ser escuchado porque representa al “hombre de monte”, al “animal” y al “loco” que está en la contraparte del señor (letrado) que ejerce el poder. El discurso inconexo de Utria es parodia del discurso oficial que está en boca de los señores: no se olvide que Utria escucha, atrapa e imita. Es importante apuntar que en el cuento hay lugar tanto para el narrador heterodiegético, que testimonia el comportamiento autómatas de Utria,¹⁰

⁹ Para mayor claridad en lo que se refiere a los movimientos literarios a los que se satiriza y parodia, se puede revisar la introducción al tercer capítulo de la investigación de Bustos-Fernández (1990). Además, el crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot es enfático al señalar la retórica rimbombante que predominaba en la literatura colombiana de principios del siglo xx, esto en artículos como: “Sobre Guillermo Valencia”, 1953; “El ‘pedracielismo’ colombiano”, 1997; “La literatura colombiana: mito y realidad”, 1975, entre otros que recoge la revista *Aquelarre* (vol. 4, n.º 8, 2005), del Centro Cultural de la Universidad del Tolima.

¹⁰ A lo largo del cuento se intercalan dos narradores: por un lado, el heterodiegético que presenta el comportamiento rígido de Utria, en medio del vagar y la búsqueda, y, por otro, el homodiegético que toma la voz del personaje, el campesino, y se “confronta” con los señores. Si bien se diría que no hay confrontación porque los otros no prestan atención a Utria, el simple hecho de que en contadas ocasiones pueda expresar los vocablos finos, como a don Severo, significa una toma de la palabra.

como para el narrador homodiegético, que da la voz al personaje que así deviene narrador desde el discurso interiorizado, idea que también defiende Bustos-Fernández (1990). Cuando se trata del narrador homodiegético, Utria reflexiona acerca del lenguaje; así, la narración pasa al nivel de la conciencia:

Ahora estoy viendo lo de escribir, que no he aprendido. Uno con la pluma poniendo letra, sin andar buscando gente que sepa estimar. Uno echando carta para el pueblo y para la Europa. Uno colocándole al papel vocablos finos, y el papel callado sin poderme decir cállate animal. Pero no voy a aprender porque a mí no me importa papel, yo quiero oreja para hablar y que me oiga. Y lo que es al señor Manuel, aunque no me reconozca, le voy a poner de adiós un mazo de vocablos finos con la Lucusta por delante (Fuenmayor, 1994, p. 85).

En la reflexión que Utria hace acerca de la escritura y la oralidad, da un mayor valor a la última, pues es campesino analfabeta. Para Utria, el *papel* no importa, porque no responde, al menos, con el denigrante “cállate animal”, y él espera un interlocutor atento a los vocablos finos. No obstante, al cavilar la lectura paródico-satírica se podría decir que refiere, precisamente, a la valoración de la cultura letrada por encima de la oralidad. Es pertinente retomar a Bustos-Fernández (1990) cuando comenta que “La sátira al lenguaje y a la tradición de la literatura colombiana se patentizan en el cuento” (p. 178); esta es la implicación metalingüística que refiere a la sobrestimación que la literatura del centro del país daba a la retórica estilizada,¹¹ adalid de una mentalidad aristócrata, hipótesis que también se podría sustentar con Rafael Gutiérrez Girardot (2005) y su idea del mito de una literatura nacional “auténtica”, a principios del siglo xx: “La impermeabilidad de la literatura colombiana frente a lo producido o consagrado por fuera de la metrópoli peninsular ha sido admirable por su absurda pertinacia suicida” (p. 34). Lo anterior se emparentaría, entonces, con la sátira que radica en el conflicto del lenguaje: el alejamiento del habla popular y la consiguiente adopción de artilugios en la palabra, por ejemplo.

¹¹ En el primer capítulo del libro *Transculturación narrativa en América Latina*, Ángel Rama (1984) da un pequeño espacio a la situación literaria colombiana de la primera mitad de siglo xx. El crítico uruguayo menicóna que hubo una insurrección costeña (adjetivo que abarca la zona de la que Fuenmayor era originario) contra las normas culturales bogotanas. Estas normas se fundamentaban en un tradicionalismo *enseñoreado* que atendía más a la tradición castiza española; dentro de este fenómeno cabe la reconstrucción purista de la lengua, la articulación narrativa de estricta reconvencción culta de las formas sintácticas de la lengua (p. 47), así como el costumbrismo y romanticismo en forma “criollista” (p. 48). No está de más recordar que la lectura de “Utria se destapa” no pretende ser maniquea, al reducirse a las formas y figuras literarias de una región por encima de otra.

Es importante volver al análisis de la alternancia entre narrador heterodiegético y homodiegético porque es indicio de la clave paródico-satírica de “Utria se destapa”. Antes se apuntó que el narrador heterodiegético, en el cuento, se encarga de caracterizar a Utria, de presentar el comportamiento que este tiene mientras busca el interlocutor adecuado para la Lucusta:

El resto del día lo pasó en ambulante somnolencia, con el machete inactivo en la mano. No probó bocado, ni pensó siquiera en comida. Al oscurecer se recogió en la habitación indicada por el señor Manuel; y aunque todo allí le era extraño, lo aceptó con indiferencia. En gran parte de la noche no durmió sin tener conciencia de su insomnio (Fuenmayor, 1994, p. 86).

El narrador homodiegético, por otra parte, posiciona a Utria en el discurso, así sea a través de la conciencia; esta postura, emparentada con el punto de vista narrativo, rompe, en cierta medida, con la tradición decimonónica de narrar al campesino siempre como distante, extraño y exótico.¹² Utria es un campesino que busca expresarse, y en los fragmentos en que tiene lugar como narrador, el lector puede entender parte de la clave paródico-satírica que se forma frente al señor Manuel, la esposa y don Severo. La clave del cuento se revela en el blanco al que se dirige: también son convenciones narrativas decimonónicas que caracterizaban al campesino como el *otro* extraño y exótico, sin dar lugar al punto de vista de este.

Aunque sea un cómico y marginado, Utria ya no es más el personaje representado por la voz del otro en la narración. Si la sátira tiene el blanco en lo social, lo moral o lo extra-textual, en “Utria se destapa” hay una relación entre las dinámicas de poder que se emparentan con los problemas del lenguaje. Los campesinos están fuera del proceso modernizador y se ven bajo las órdenes de los señores de la ciudad que se posicionan como *letrados*, así ejercen bien el poder que les otorga el lugar imperante en el discurso. En “Utria se destapa”, por ejemplo, los señores son conscientes del lugar que ocupan, por eso rechazan y califican al otro como “animal”, “loco” y “estúpido”; la dinámica campo-ciudad abarca las características del lenguaje en conflicto, es el tradicional centro-periferia que se representa (y satiriza) por medio de formas desvalorizadas de la oralidad y parodias de discurso rimbombante.

Cuando se habla de la cultura popular en la literatura (cuestión bastante trabajada y en la que también se atiende a la oralidad) hay que poner

¹² Pueden leerse las discusiones de Pedro Henríquez Ureña, por ejemplo, en *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1949).

especial atención al cómo y al porqué se incorporan las hablas populares en la escritura literaria, pues con esto normalmente se da la imagen poética de un hablar campesino, rural o marginado que desafía y burla las versiones oficiales, las voces autorizadas en el discurso; esas voces, que en muchas ocasiones están acompañadas de humor, transgreden la gravedad y la seriedad heredadas de los regionalismos.

Al imitar el discurso de los *señores*, no a través de la escritura, sino en la oralidad, Utria se burla y desmonta la exageración de los términos castizos, exóticos y rimbombantes, así como la decidida posición purista de algunos sectores de Colombia en las primeras décadas del siglo xx, tema que también se puede extender a Latinoamérica, como esboza la investigadora Martha Elena Munguía (2012): “La aspiración purista y castiza ha sido la actitud dominante entre los intelectuales; sin embargo y felizmente, la realización literaria ha sido mucho más diversa y polimorfa” (p. 40), pues en “Utria se destapa”, tanto formas del lenguaje como pensamientos unívocos se confrontan con la sátira y la parodia. No está de más anotar que esta lectura implica también la crítica que J. F. Fuenmayor podría hacer a convenciones literarias y a comportamientos culturales que abarcan la pujante modernización de principios de siglo.¹³ Por esta razón, en “Utria se destapa” se lee la expectación del hombre imbuido en la imperante vida urbana, modernizadora, que implicaría la crisis simbólica de los planteamientos populares de algunos sujetos, precisamente marginados—como se comentó al inicio del artículo, con Gina Villamizar (2013)—. El discurso “culto”, la imposición de la cultura letrada y de la vida en la ciudad moderna podrían desvalorar una visión popular del mundo, por eso el cuento contrasta posibilidades expresivas e interpretaciones unívocas, como las que poseen los señores. Hay que recordar que la oralidad es punto constitutivo, en las formas narrativas, de imaginación y de saberes populares que no se pueden obviar.

¹³ Si en este texto se defiende la tesis de que “Utria se destapa” presenta una clave paródico-satírica que tiene como *blanco* comportamientos y convenciones literarias decimonónicas y de principios del siglo xx, también se debe tener en cuenta que los personajes *señores* pueden representar a una naciente clase social burguesa de la ciudad de Barranquilla. Como puerto estratégico importante para Colombia (conexión del Atlántico con el río Magdalena, y así, con el centro del país), Barranquilla vivió una imperante modernización, económica y arquitectónica, en la que se podrían ubicar las figuras de los personajes mencionados. *El libro Barranquilla y la modernidad, un ejercicio histórico* (2000), de Jorge Caballero Leguizamón, trata en detalle este fenómeno.

También cabe resaltar que en páginas anteriores se anunció que la desavenencia del lenguaje autómatas de Utria era signo de irreverencia.¹⁴ Si bien se dijo que Utria es marginado porque busca *reconocimiento* y porque *no tiene lugar* en el espacio de la ciudad, este personaje podría representar también los problemas de la reestructuración del sistema cultural que transita entre finales del siglo XIX y el XX en Latinoamérica. En este proceso se dan “pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones” (Rama, 1984, p. 47) en las culturas que se confrontan. Para comprender mejor el planteamiento, se debe retomar la clave paródico-satírica propuesta: Utria es irreverente involuntario al utilizar un lenguaje que burla las formas estilizadas que imperan en el habla de los señores; así apunta a la crítica del mencionado orden del discurso amparado en las formas “adecuadas” de la cultura letrada, que podrían marginar expresiones de la oralidad, por ejemplo; también, la estructura del relato da lugar al narrador homodiegético; por esto, el personaje campesino marginado tiene la posibilidad de presentarse, de confrontar, por medio de la voz irónica, el redescubrimiento de sí mismo frente al señor letrado. Aunque Utria es la antítesis del hombre culto y aspira, en la diégesis, a ser como él, es importante insistir en que esta es la figuración textual del personaje, mas no el sentido que se ha venido leyendo en el análisis: el ejercicio crítico va, con mayor insistencia, hacia la figura del letrado que menosprecia al campesino por su ignorancia. No se trata, entonces, de un sentido crítico —como blanco extra textual— que se dirija plenamente al campesino o analfabeta que quiere pertenecer a la cultura letrada, y que fracasa en el intento. Lo anterior es parte fundamental de la propuesta que se ha querido presentar en este análisis, y el lector debe confrontarla, teniendo en cuenta que la clave paródico-satírica implica el juicio pragmático de cada “receptor”, por decirlo: la convivencia de Utria, entre saberes populares y expresiones “ilustradas”, o rimbombantes, resulta una crítica velada a los ya mencionados problemas de lenguaje y de representación. Si algo se pudiera leer como crítica hacia el “iletrado” que es Utria, estaría en la alienación de este por la visión de mundo distante a la suya, precisamente la del “letrado”: la cultura popular tiene códigos propios de lenguaje, de interpretación, de relaciones que al darse una pretendida separación, como la de Utria, quedan al margen.

¹⁴ Vale insistir en que la irreverencia se toma en sentido pragmático, es decir, el lector debe comprender que hace parte de la clave de lectura, mas no del comportamiento autómatas de Utria, imperante en la diégesis.

Ahorabien, si Ángel Rama (1984) propone el concepto transculturación es precisamente por la necesidad de pensar en los sujetos que están en medio de la disputa cultural; el proceso que corresponde a América Latina no se puede reducir a una aculturación (p. 39), la adquisición de lo nuevo, pues también implica el discutir y crear nuevos fenómenos culturales. La clave paródico-satírica de “Utria se destapa” concierne a la propuesta de A. Rama en tanto que tiene como blanco, entre otros, la continua desvalorización que los señores (pujantes modernizadores) hacen del campesino: de la ficción del cuento deriva una crítica hacia la imposición (entiéndase como dinámica del poder) de nuevas formas culturales que marginan; de ahí que Utria, aunque involuntario en la diégesis, resulta irreverente para el lector al articular la parodia y la sátira. No se trata, entonces, de una crítica de J. F. Fuenmayor hacia el sector marginal —o a los sujetos excluidos por las dinámicas de la cultura letrada—, sino, precisamente, de la puesta en evidencia de la exageración del discurso rimbombante que Utria parodia.

Finalmente, es importante recordar que “Utria se destapa” hace parte del libro de cuentos *La muerte en la calle* (1967 [1994]), en el que se podrían estudiar persistencias de lo revisado en este artículo. Una lectura hipotética de otros cuentos del libro permitiría extender la investigación hacia el desmontaje de estructuras que sustentan *dinámicas* de poder, algo que sucedería al subvertir esferas que sostienen, por ejemplo, el “discurso como expresión de conocimiento”, los “estereotipos” y las “construcciones simbólicas” que los personajes dejan entrever en las *relaciones* (diálogos, rechazos y confrontaciones) que establecen entre ellos. El ejercicio crítico que J. F. Fuenmayor articula a partir de la ironía, la sátira y la parodia se ensancharía a la problematización de la marginalidad/otredad que atravesaría el libro de cuentos, propuesta tal vez válida y pertinente para futuras investigaciones.

Referencias bibliográficas

1. Bajtín, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
2. Bergson, H. (1973). *La risa*. Madrid: Espasa-Calpe.
3. Bravo, V. (1997). *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
4. Bustos-Fernández, M. (1990). *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana: Macedonio Fernández, José Félix Fuenmayor y Jaime Torres Bodet*. Boulder: Universidad de Colorado.

5. Fuenmayor, J. F. (1994). Utria se destapa. En *La muerte en la calle* (pp. 79-90). Bogotá: Alfaguara Hispánica.
6. Gutiérrez Girardot, R. (2005). Literatura Colombiana: Mito y Realidad. *Aquelarre* 4 (8), pp. 33-38. Disponible en <https://bit.ly/2PAh9mN> [14.01.18].
7. Hutcheon, L. (1981) [1992]. Ironía, Sátira, Parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. En VVAA. *De La Ironía a Lo Grotesco: en Algunos Textos Literarios Hispanoamericanos* (pp. 173-193). México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Disponible en <https://bit.ly/2zdravP> [14.01.18].
8. Munguía, M. E. (2012). *La risa en la literatura mexicana (Apuntes de poética)*. México: Bonilla Artigas.
9. Rama, Á. (1984). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
10. Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
11. Villamizar Vásquez, G. (2013). *Una dialéctica compartida de enfrentamiento a la modernidad: José Félix Fuenmayor y Horacio Quiroga* (Tesis doctoral). Pittsburgh: University of Pittsburgh. Disponible en <http://d-scholarship.pitt.edu/19865/> [08.04.18].