

Álvaro Esteban Zúñiga Cascante

Lo tremendo en *Historias tremendas ... que fabrica la liebre perspicaz*

para burlar a la feroz hiena (1999) de Pedro Cabiya: un acercamiento al humor-fantástico.

A propósito de la(s) literatura(s) caribeña(s) de inicios de siglo

Universidad de Costa Rica

zucaserrante31@gmail.com

1. Introducción

1.1 Justificación

El vocablo *tremendo*, según el *Diccionario de la Real Academia Española*, remite a las siguientes definiciones: *terrible, digno de ser temido; digno de respeto y reverencia y muy grande y excesivo en su línea*. Cuando asociamos las significaciones de esta palabra con el texto de Pedro Cabiya *Historias tremendas* (1999), necesariamente llegamos a un terreno en donde *lo tremendo* además es lo sorprendente, la impresión ante el hecho fantástico, el sentido de expectación y placer ante eventos que nos permiten reconocer la fragilidad entre lo real y lo ficticio y que además nos acercan a este reconocimiento mediante el humor.

Lo ficcional en este caso es humorístico no tanto por ser un hecho absurdo-inverosímil sino más bien por reconocerse como una situación cotidiana, al encontrar una convivencia de ambos ámbitos. Las consecuencias vividas en los personajes de *Historias tremendas* son risibles en la medida en que situaciones normales desembocan en hechos asombrosos, *tremendos* en un sentido de destrucción, de muerte, de locura, de lo improbable como parodia de lo considerado realidad.

Para el siguiente ensayo no solamente se busca establecer una lectura de *lo tremendo* en el texto de Cabiya desde el tema del humor y lo fantástico sino que además se pretende relacionar la presencia de este cuentario en una actualidad caribeña y latinoamericana inmersa en el fenómeno de la globalización, y congruente por tanto con una historia de *lo caribeño* y con una transformación en cuanto a lo entendido como identidad cultural. Así, es de interés determinar si este texto de finales del siglo XX, aparece como un *pequeño Caribe*, como una representación literaria de lo incluido dentro de las perspectivas o nociones sobre el Caribe, y entendido de esta forma, encontrar su relación textual e histórica partiendo de algunos acercamientos teóricos sobre la *posmodernidad*.

Para el presente artículo se propondrá un acercamiento al texto de Cabiya tomando en cuenta los aspectos paratextuales, intertextuales y la estética del humor desde la ironía y la parodia, así como se intentará aproximarse a *lo tremendo* considerando los recursos metaficcionales y autoficcionales que aporta el cuentario.

1.2 *Historias tremendas* (1999), Pedro Cabiya, la *irrealidad* y el ciudadano insano, a modo de estado de la cuestión

Historias tremendas es el primer texto publicado por Pedro Cabiya en el año 1999. La recepción del mismo ha tenido diversas posiciones entre las cuales llaman la atención aquellas que lo ubican como un texto alejado de intereses nacionalistas, sin relación alguna con preocupaciones identitarias e inscrito dentro de un grupo de producciones que se postulan como representativas de un contexto en particular, globalizado y multicultural.

Mario Cancel Sepúlveda escribe sobre *La cabeza* de Pedro Cabiya”:

La segunda tiene que ver con un giro en el lenguaje de su narrativa que le aleja de la tradición de la generación del 1970. En Cabiya la festividad paródica se maneja de un modo alternativo. La experimentación con lo fantástico en *Historias tremendas* (1999) e *Historias atroces* (2003), ubicaron aquellos textos más allá del surrealismo psicológico y del realismo mágico extremo, y superaron el experimento con los sociolectos del

mundo mediático que fue el elemento dominante en la discursividad hasta los años 80. En Cabiya el proceso de traición de la realidad material social, lo que denomino la irrealización del cuento, fueron completos. (S.p.).

El texto en cuestión se ha caracterizado como un cuentario de relatos fantásticos en el cual aparece como recurso adicional el empleo del humor, ejemplificado por la ironía y la parodia. Según la reseña, el texto del boricua representa una nueva forma de escribir dentro de la tradición literaria puertorriqueña, esto es notable cuando el autor compara el trabajo de Cabiya con los escritores de los años 70 y 80. En este sentido, *Historias tremendas* viene a representar parte de un cambio en los modos de escribir y de leer la literatura en Puerto Rico, en el Caribe y en América Latina. Este nuevo estilo viene a ser caracterizado por Cancel Sepúlveda de la siguiente forma:

Los núcleos de fabulación de las narraciones de Cabiya se elaboran sobre la base de elementos tremendistas y absurdos y una serie de intertextos atrevidos de origen variado. Todo ello le da a sus libros un fuerte componente retrógrado que viola toda lógica formal. La parodia de la lógica y las convenciones produce una comicidad extraña que llama la atención sobre lo inadecuado del orden o el cosmos cuya validez se presume sin cuestionamientos. (S.p.).

Al tratarse de una obra que se encarga de relatar temas distintos a lo tradicional, es decir, a aquellos textos con sentido pedagógico, moralizante, se ha visto en *Historias tremendas* un ejemplo de desinterés por problemáticas sociales. Al hablarse de una parodia a la lógica y a las convenciones, el sentido cómico de estos textos puede verse precisamente desde el desarraigo de los valores modernos (entendiendo a la modernidad como impulsora de la racionalidad y del orden) y al mismo tiempo, otra parte de la crítica ve en el texto un ejemplo de ruptura con el orden, en tanto consensos, verdades absolutas, ideas formalmente aceptadas.

Menciona Néstor Rodríguez en “Espectros, alienígenas, clones: los sondeos poscoloniales de Pedro Cabiya”:

En octubre de 1999, la novelista cubano-puertorriqueña Mayra Montero, a la sazón “escritora residente” de la Emory University, participó en el coloquio “Escribir otras islas” junto a la escritora dominicana Ángela Hernández y la cubana Reina María Rodríguez. La intervención de Montero consistió en ofrecer un panorama de la narrativa puertorriqueña contemporánea en el cual no mencionó mas que a los autores que, como ella, se iniciaron en el ruedo editorial en los años setenta. Montero terminó su charla con la siguiente lapidaria: “Señoras y señores, no hay relevo, no hay relevo”. Los que presenciamos su discurso aquella tarde no pudimos contener la sorpresa al notar la omisión de autores como Luis López Nieves, con una obra importante desde mediados de los años ochenta, y Juan López Bauzá, Mayra Santos Febres y Diego Deni, quienes empiezan a publicar narrativa en la década del noventa. Alguien se atrevió a cuestionar esa ausencia y Montero reaccionó preguntando dónde estaban los libros de Diego Deni, a quien describió, entre otras cosas, como una “invención” de la crítica literaria local. (1243).

Diego Deni, seudónimo en aquel entonces de Pedro Cabiya venía a representar un *escritor inventado* según el sector de otros narradores consagrados en Puerto Rico. Su presencia en la literatura puertorriqueña, según Mayra Montero, no era justificada ya que para aquel año Cabiya solamente tenía un libro publicado (el de nuestro análisis) y otros textos en distintas revistas. Por otra parte, en “Impredicable oficio el de la maravilla: entrevista al escritor puertorriqueño Pedro Cabiya” del mismo investigador Néstor Rodríguez, menciona Cabiya:

Esa marca tan forzada y obvia de lo “puertorriqueño” que desde temprano detecté en la literatura que nos daban a leer en la escuela me sacaba de quicio, me repugnaba, me inspiraba un rechazo visceral. [...] en gran medida, a todas estas obras las atraviesa una misma tendencia a la desgracia, a la tragedia, a la derrota. Cuando no se trata de regodeos lastimeros que “retratan” nuestra enferma sociedad, son celebraciones autocongratulatorias del callejonismo, de nuestra innegable debilidad por los usos del caserío y el vacilón de esquina. Pero no eran realmente estos contenidos los que me inspiraban repudio; era el uso falso que de ellos hace esa literatura, forzándolos a servir un propósito político, comunitario, de identidad. Hasta pedagógico, diría; estampas, moralejas. Son obras que tienen más que ver con un proyecto social que con una propuesta literaria, artística. [...] El problema con esos escritores, creo, era que estaban empeñados en decir la Verdad,

olvidando que la literatura es un oficio de mentirosos, de embaucadores. (Rodríguez, “Impredecible” 273-274).

La valoración del texto desde la crítica puede entenderse a partir de lo anteriormente dicho por el mismo autor. *Historias tremendas* se trata de un libro que conjuga narraciones sin ningún sentido u objetivo moral, son relatos *per se*, cuya naturaleza literaria no viene acompañada de intereses sociales o referencias contextuales (salvo tal vez, el recurso lingüístico en algunos relatos). Los personajes de *Historias tremendas* son personajes universales. Como apunta el narrador, este cuentario responde al sentido derrotista, trágico de la tradición literaria puertorriqueña y a lo considerado falaz en el discurso identitario de la literatura, así mismo viene a refutar la idea de Verdad, abogada según él por escritores preocupados en retratar la realidad y al mismo tiempo por las reminiscencias de lo que ha podido entenderse como modernidad.

Siguiendo con el texto de Rodríguez, importa adjuntar el siguiente fragmento como ejemplo de la estética de Cabiya y su eventual contraste con la literatura tradicional:

NR: Tus visiones en torno a la literatura se han visto matizadas por enconadas polémicas, especialmente en el entorno de la Universidad de Puerto Rico. Recuerdo por ejemplo tus diferencias públicas con Mayra Santos Febres en cuanto al universalismo y la literatura puertorriqueña.

PC: Por supuesto, la UPR tiene una gran historia de subversión, política, social y discursiva. La UPR fue mi centro de operaciones durante cinco años. Era inevitable que la literatura que yo estaba haciendo chillara en ciertos conciliábulos. Y de esos había muchos. Imbéciles desfasados que llamaban la atención por los pasillos, y que a veces escribían cosas provocadoras. La idea era esa, chocar, llamar la atención. Pero una vez que tenían mi atención, no había nada que ver, sino tristeza y más de lo mismo. De modo que muchas veces fui tildado de vendepatria, de clasista, de snob, de elitista, bla bla bla. Esta pugna tomó auge y fue mejor articulada con esa discusión que Mayra y yo tuvimos en los medios impresos. Ella hablaba de que la literatura debía ensalzar lo particular, lo que nos hace únicos; la misma cantaleta de la identidad. [...] Mi oposición era sencilla: escribir de manera que me pudiera dar a entender al mayor número de personas posible, desarrollando temas con los que la mayor cantidad posible de personas pudiera relacionarse. ¿Qué temas son esos? Las

reacciones humanas fundamentales: el horror, la maravilla, el terror místico, la intriga y el suspenso. No escribiría de jíbaros, ni de chamacos de caserío, ni de ser puertorriqueño o marginado, a menos que fueran componentes literarios de un proyecto artístico que tuviera como intención primordial alcanzar uno de los efectos que he listado. Nunca estarían en mi literatura de gratis, porque sí, como pasa muchas veces con los escritores comprometidos, cuyos textos se convierten en pasarelas de estereotipos y situaciones trilladas, de estampas. (Rodríguez 275).

En este sentido, los ejes semánticos que caracterizan tanto a *Historias tremendas* como a otras producciones de Cabiya, se vinculan con situaciones que intentan generar expectación desde el horror, la risa, la contemplación de lo imposible, y estos aspectos emergen no de la tradición sino de los mismos intereses de los lectores quienes como dice Cabiya construyen estas historias en el día a día:

Pero lo más sorprendente era que, a mi alrededor, yo no podía dejar de oír narraciones increíbles. No de los libros, sino de mi familia, de mis amigos, de las familias de mis amigos. Primos que se enamoran y mueren desbarrancados; luces que persiguen a la gente en la montaña; un platillo volador que derribó un poste de luz en Levittown; la visita que le hizo Satanás a una devota tía; cómo se salvó uno de los mecánicos del taller de mi tío, agonizando en su lecho, cuando mataron al perro que había secuestrado su alma; la historia de ese perro que no era perro, sino la reencarnación de una antigua querida del mecánico; etcétera. Aprendí el oficio de la maravilla, del asombro, con la gente, no con libros, y ciertamente no con libros puertorriqueños. (274).

Estas *Historias tremendas* son en parte ejemplo de creatividad pero al mismo tiempo responden al vínculo o a la herencia cultural desde la oralidad. El valor del hecho narrado yace en su *tremendismo*, entendiendo este como una mezcla entre cotidianeidad, efecto fatal, ficción en el mundo real y por supuesto humor. Las situaciones fantásticas contrastan con la novela tradicional agraria latinoamericana, donde el campesino o el jíbaro ocupaban un protagonismo trágico, el cual pretendía la reflexión y la conciencia social. La literatura fantástica y la ciencia ficción, también presente en el texto de Cabiya, ocupan ahora una función crítica en las discusiones

literarias y en el papel cultural de América Latina y el Caribe, que al mismo tiempo es puesta en debate mediante la idea de evasión. Es el concepto de identidad el que es considerado en las discusiones literarias, y es el desinterés por el mismo el que permite una posición distinta de la literatura caribeña y latinoamericana en el contexto literario. Se trata ahora de una diversidad de posibilidades en el quehacer escritural; no existe un estamento que determine por reglas o posiciones políticas la calidad literaria, y lo anterior en gran forma permite revisar el pensamiento de finales del siglo XXI, la influencia de los medios masivos de comunicación, el papel determinante de la imagen y el efecto especial en una cultura globalizada, y la determinación del arte desde un sentido autónomo.

En “Escribir en Puerto Rico: Reflexión sobre la(s) literatura(s) presente(s)”, el investigador Cancel Sepúlveda explica el papel de Cabiya desde la importancia hacia lo lúdico y desde el concepto de irrealidad:

Después del 1990, lo irreal se trabaja como parte de una poética autónoma de la realidad. En cierto modo, se recupera el sentido semántico fundamental de la fantasía como capacidad de representar mediante imágenes, cosas pasadas, lejanas o ideales. Pedro Cabiya es, por mucho, el narrador más logrado en ese aspecto. Sus ficciones radicales, como es el caso de *La cabeza* (2007), un texto entre la ciencia ficción, el absurdo y la virtualidad, no se proponen un contenido representacional ni aspiran significado lógico alguno. La voluntad pedagógica se ha convertido en voluntad lúdica. (S.p.)

Al igual que *La cabeza* (2007) el texto de *Historias tremendas* (1999) puede inscribirse dentro de una estética de la irrealidad, donde como dice el articulista se cuestiona su contrario, es decir la realidad. El espacio en el que ocurren los acontecimientos de *Historias tremendas* (1999) es un espacio cotidiano, reconocible, y se inscribe como irreal en el sentido que adscribe hechos fantásticos al panorama de normalidad. Lo real como lo normal, son puestos en cuestionamiento pues responden a una idea de normalidad y de realidad, no contempla otras posibilidades; lo irreal funciona como crítica, como subversión al sistema y el carácter lúdico se entiende como

una risa contraria a la tragedia, se trata de una celebración, se abandonan los valores tradicionales pues estos no son factibles en un proyecto de creación y disfrute literario.

Asimismo, Néstor Rodríguez reitera la valoración hacia lo lúdico y se refiere mediante una cita de Duchesne a la aparición de un nuevo sujeto en la narrativa puertorriqueña, el ciudadano insano:

Historias tremendas fue recibido muy positivamente por la crítica académica y periodística en Puerto Rico, la cual destacó sobre todo el marcado carácter lúdico de la muestra, su fina ironía, la parodia de diversos géneros y el virtuosismo en el manejo de la lengua literaria. Juan Duchesne Winter incluso postuló la posibilidad de atisbar en los relatos de *Historias tremendas* la presencia de un sujeto no representado hasta entonces en la literatura puertorriqueña, el “ciudadano insano”:

“*Historias tremendas* descubre todo un escaparate de caracteres posesos por el ciudadano insano ... Cabiya explora la abigarrada teratología de la postmodernidad puertorriqueña, abordando personajes muy distantes de fungir como muestras o casos de un mundo enfermo, en el sentido higienizante de los narradores comprometidos del siglo veinte puertorriqueño... Tampoco se percibe en el personaje marginal una especie de última fibra resistente de la cultura nacional deslavada por los detergentes de la modernidad yanqui ni se celebra su papel de *place holder* de la nación futura, cual lo hace gran parte del discurso cultural y literario de los años setentas y ochentas. El ciudadano insano se des-sociologiza, devorando las categorías positivas de lo social, tragándose los paradigmas.” (233)

La lectura de Duchesne no sólo identifica en los textos de *Historias tremendas* una solución de continuidad con respecto a la narrativa precedente, lo que podría explicar en parte la reticencia de una escritora consagrada como Montero con respecto a esta nueva dicción, sino que alude a la vigencia en la cuentística de Cabiya de una propuesta estética a todas luces indiferente a la pulsión ideológica que históricamente ha signado la literatura puertorriqueña. (Rodríguez 1243-1244).

Siguiendo a Rodríguez y a Duchesne, la presencia de los textos de Cabiya en la actualidad y en el ámbito literario latinoamericano responden a una necesidad de inclusión, a una presencia discursiva que marca distancia con las preocupaciones estéticas previas, las cuales, como se

apunta no solo estaban vinculadas con proyectos sociales sino a su vez ideológicos. La presencia de *Historias tremendas*, aún sin ser un texto a-ideológico¹ representa en el panorama literario boricua y caribeño una porción de los nuevos estilos, intereses y posibilidades literarias, las que, no se ven disminuidas por carecer de un nexo con la tradición o por abandonar proyectos de búsqueda identitaria. El texto de Cabiya es un pequeño Caribe, un conjunto de narraciones que tienen relación con el día a día, con las historias cotidianas.

Tomando, finalmente, en consideración el aporte de Duchesne con respecto a la presencia de un nuevo sujeto en la literatura puertorriqueña, podemos asociar a la oposición ciudadano higienizante/ ciudadano insano, la posibilidad de analizar en este cambio elementos propios de un pensamiento posmoderno, donde lo considerado racional o moral, donde las reglas del decir y del actuar son cuestionadas, ya no tanto desde la racionalidad, sino desde el humor, desde la parodia. El ciudadano insano en contraste con el higienizado, es un sujeto más humano, sin retoques, sin censura. Los aspectos de des-higienización vienen en el sujeto insano a representar núcleos narrativos.

1.3 Acercamientos teóricos para definir *lo tremendo* en *Historias tremendas*

Cuando hablamos de literatura y cultura caribeña no es posible remitirse a un concepto unitario, pues los principales ejemplos de lo caribeño se adscriben a ideas de multiculturalismo, polirritmo, barroco, espacio de contacto, vasos comunicantes. Cuando estudiamos lo caribeño necesariamente nos referimos a su sentido de diversidad.

Para Benítez Rojo en *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva postmoderna*:

En resumen, dada la dificultad de establecer con claridad cuáles son las fronteras geográficas, socioeconómicas, étnicas y políticas de la región que llamamos caribeña o del Caribe, es natural que términos como “Caribe”, “caribeño”, “caribeñidad”, “lo Caribeño”, “Antillanité”, “Caribbeaness” y otros, resulten

¹ Al parodiar ciertos géneros, como menciona Rodríguez, se establece una crítica hacia sectores hegemónicos o históricamente legitimados lo cual no le resta un papel ideológico al texto literario de Cabiya, pues este es subversivo

problemáticos, aun en el caso de que lo aplicáramos en un estricto sentido cultural, como observara Mintz (ver Capítulo 1). Acaso esté de más repetir que, en mi opinión, todos estos términos deben ser vistos como inestables construcciones de plasma, en perpetua fluidez y cambio. (389).

Como apunta el anterior fragmento, las ideas sobre *lo caribeño* no tienden a establecer una definición consistente y unitaria, precisamente porque la naturaleza de *lo caribeño* está regida por multiplicidad de factores ya sea de carácter histórico (las colonias, las migraciones, la esclavitud) lingüístico, geográfico o étnico. Y de acuerdo a esta aseveración de multialogismo cultural, producciones como la literatura, emergen como representaciones diversas de esta gama de posibilidades.

Uno de los aspectos que Benítez Rojo define como puntos de encuentro entre las posibles definiciones de Caribe, es la oralidad. Así se refiere a ella:

Naturalmente, esto habría que fundamentarlo de algún modo, y empezaría por subrayar la importancia crucial que para el caribeño tiene la comunicación oral, o mejor, la oralidad. En efecto, los pueblos del Caribe vivieron por siglos dentro del analfabetismo [...] Eso sin contar que, por ser ágrafas las culturas africanas, cualquier narración, creencia, refrán y tradición traída por el esclavo que se haya conservado en el Caribe ha sido transmitida por vía oral. [...] Digo todo esto para dejar claro que, fuera del estrecho ámbito de las élites urbanas -lo que Ángel Rama llamaba "la ciudad letrada"- la cultura criolla se organizó y se transmitió, principalmente, a través de la palabra y la memoria. [...] Más aún, si entre los escritores caribeños el realismo mágico y el estilo barroco tienen alguna preferencia, es porque en el Caribe existe una poderosa tradición oral, transmitida rítmicamente desde la canción de cuna hasta las oraciones milagreras, que en su conjunto constituyen una riquísima biblioteca invisible repleta de historias fantásticas, mitos, leyendas, proverbios, anécdotas [...] (394; el subrayado es propio, A.E.Z.C.)

Es importante tomar en cuenta el papel de la oralidad dentro de las posibilidades literarias caribeñas pues esta, como menciona el investigador, responde a elementos tradicionales

transmitidos culturalmente de generación a generación, los cuales vienen al mismo tiempo a generar gustos o preferencias por cierto tipo de narraciones, entre ellas la fantástica.

Cuando nos referimos a la literatura fantástica en América Latina no necesariamente nos remitimos a la influencia única de la literatura occidental. Lo fantástico, en Latinoamérica cumple desde la época precolombina un rol determinante en la cultura. En este sentido cuando analizamos el texto de Pedro Cabiya y revisamos las últimas tendencias literarias en la región notamos que el papel de lo fantástico empieza a sustentarse y a fungir como alternativa ante la literatura realista tradicional; de la misma forma no podemos entender el texto de Cabiya fuera de un entorno cultural como el caribeño, el cual remite a una tradición oral de historias fantásticas.

En particular, cuando leemos *Historias tremendas* (1999), encontramos una relación de la literatura fantástica con el humor. Al respecto, David Roas en su estudio *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, se refiere así a esta relación:

[...] muchos de los nuevos autores fantásticos recurran fundamentalmente a la ironía y a la parodia y no a la pura comicidad, puesto que son dos recursos humorísticos cuyo objetivo es cuestionar el supuesto orden de las convenciones en que se funda la realidad [...] la combinación de lo fantástico con la ironía y/o la parodia potencia el efecto distorsionador del relato, sin que, por ello, los fenómenos narrados pierdan su condición de imposibles, puesto que tales recursos nunca se imponen al objetivo central de lo fantástico: transgredir las convicciones sobre lo real del lector, proyectadas en la ficción del texto, y, con ello, provocar su inquietud. (174).

Tanto para Roas como para otros teóricos sobre lo cómico, como Henri Bergson y Alfred Stern, cuando se da lo cómico necesariamente debe existir una distancia afectiva con el objeto de risa. Cuando nos referimos al humor en la literatura fantástica debemos entender el primero no como una imposición al segundo sino como un complemento narrativo, ya que de prevalecer lo cómico sobre el hecho fantástico, el segundo dejaría de serlo. Además, entendiendo la literatura fantástica como una narrativa que cuestiona lo real, los absolutos y las convenciones discursivas sobre la cotidianidad, es interesante que los principales recursos humorísticos sean la parodia y

la ironía, ya que estos, necesariamente referenciales e intertextuales, funcionan como imitaciones y cuestionamientos de ideas y personajes inscritos desde la seriedad.

En el texto *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción* de Víctor Bravo, el teórico se refiere a la parodia como un recurso de la narrativa fantástica de la siguiente manera:

[...] un discurso que problematiza lo real en el acto mismo de la problematización festiva de su propia textura: el discurso paródico, esa nueva forma de “realismo” que es, a la vez, una negación de lo real. [...] la expresión de lo fantástico en el discurso paródico no es, en rigor, una finalidad estética; es, la mayoría de los casos, uno de los medios a través de los cuales la parodia niega y afirma lo real, en una dialéctica que cristaliza en la “red de correspondencias” alegórica.

Un sentido se desprende, no obstante de esta persistencia de lo fantástico: su puesta en escena es uno de los mecanismos textuales a través de los cuales la narrativa produce la reflexión sobre sí misma y sobre el mundo. (58-62).

Vemos, de igual manera que el recurso humorístico se entiende como complemento dentro de la narrativa fantástica, y este medio, permite tomar como referente parodiado o ironizado la realidad, la cual dependiendo del texto puede caracterizarse de diversas formas. El elemento humorístico, no es por tanto, acrítico. Su presencia en la literatura fantástica permite aunque no necesariamente una burla, sí una reflexión sobre el referente parodiado. La risa desde la parodia o la ironía permiten cuestionar al mismo tiempo lo parodiado o ironizado, subvertir los órdenes en que dichos referentes se encuentran.

Ahora, la risa no es un elemento descontextualizado, funciona dentro de la sociedad y dentro de las prácticas culturales como respuesta a diversas necesidades. Encuentra en su condición cotidiana un vínculo transgresor de acuerdo con la época en la que se encuentre; esto no quiere decir que exista un único tipo de risa de acuerdo a etapas históricas pero por lo menos, según Alejandro Romero en “La producción especializada del discurso humorístico en un entorno cultural posmoderno” sí se puede lograr distinguir algunos aspectos de la risa relacionados con el

pensamiento histórico. El investigador toma como referencia fundamental el texto de Gilles Lipovetsky *La era del vacío*, el cual contiene entre sus ensayos uno de título *La sociedad humorística*. Al respecto Lipovetsky argumenta:

La ausencia de fe posmoderna, el neo-nihilismo que se va configurando no es ni atea ni mortífera, se ha vuelto humorística [...] Lo cómico, lejos de ser la fiesta del pueblo o del espíritu, se ha convertido en un imperativo social generalizado, en una atmósfera *cool*, un entorno permanente que el individuo sufre hasta en su cotidianeidad. (137).

La risa, según la anterior aseveración se ha vuelto imperativa en la gran mayoría de esferas sociales de la contemporaneidad. Con la caída de los grandes discursos, de la idea de Verdad Absoluta, y por tanto con la pérdida de fe en el emblema modernista de la razón, aparece una especie de vacío, que según el autor, no apunta a lo trágico sino, por el contrario, se vale de lo cómico para establecer la risa como parámetro de conducta. El humor dentro de la posmodernidad es sinónimo de seducción, de aceptación. El discurso publicitario, televisivo, cinematográfico así como el literario empieza a construirse tomando lo humorístico como elemento de valor.

Para Romero este tipo de risa se incluye:

[...] donde desaparece la comicidad instrumental a favor de un humor hedonista e irresponsable que tiene el placer por todo principio de utilidad [...] El humor para más detalles, extravagante, hiperbólico, omnipresente que se convierte en valor de cambio [...] el humor postmoderno banaliza cuanto toca, lo desustancializa, y en última instancia, si acaso consigue algún dominio sobre el mundo es ante todo para ponerlo al servicio (lúdico) de las personas. (86-87).

En este sentido la risa posmoderna podría caracterizarse como parte de un humor a-ideológico, en el sentido de formarse partiendo de un desinterés reflexivo o anclado en diferentes posturas de pensamiento. El paradigma, la ideología en este sentido puede entenderse partiendo del principio hedonista del que hablan los autores. El valor del discurso yace en su sentido lúdico,

en el evento que produzca placer, disfrute. La risa posmoderna sería entonces una risa amoral, apolítica sin implicaciones reflexivas sobre el medio, se trata de un humor continuamente renovable que busca en su proceso de banalización del “hecho duro”, sustancializar el vacío que implica la caída de aquellos grandes relatos. En este sentido, aún y reconociendo, las implicaciones a- (asocial, a-ideológico, apolítico) la risa posmoderna en distintos contextos, el literario por ejemplo, no deja de ser crítica. La parodia y la ironía de las que se vale este humor permiten reconocer el anclaje hacia una referencia (lo parodiado y lo ironizado) y en este sentido acceder a una reflexión o cuestionamiento sobre esta referencia, lo cual no implica la presencia de una nueva propuesta. Como una constante en el juego humorístico de estos valores de lo cómico, podemos apuntar la risibilidad ante cualquier discurso que apele a Verdades Absolutas. Por esta razón, la parodia es un recurso válido en el humor posmoderno, pues imita y desvaloriza lo que en un primer momento fue ejemplo de fe e importancia sin que esto ejerza una subversión de papeles, es decir, sin que exista una intención de convencer al desvalorizar al otro:

Esta nueva comicidad autorreflexiva es incesantemente consciente; en lugar del trapiés y la cáscara de plátano, el humor postmoderno apuesta por presentar en su objeto protagónico una explosión de elementos risibles, que si bien no son del todo voluntarios, sí son voluntarios en su exposición. El humor postmoderno, provocado por la constatación de la ineffectividad de los arreos del pasado para dominar el mundo (religión y razón) es en realidad una última herramienta, sino de dominio, de control. Una forma de mantener a raya el abismo nihilista. (Romero 87).

Vemos entonces, que el carácter hedonista del humor posmoderno responde en gran medida a una necesidad de disfrute, frente a las constataciones fatales en la pérdida de verdades incuestionables. El humor posmoderno se basa en esta idea de que lo incuestionable realmente no lo es, la risa puede cuestionar prácticas, discursos, personajes, actitudes que antes pertenecían al territorio de lo verdadero. Asimismo, como afirma Lipovetsky *la risa está siempre unida a la profanación de los elementos sagrados, a la violación de las reglas oficiales.* (Romero 138).

En síntesis, según Romero, el humor posmoderno es omnipresente, hedonista, ausencia superficial de angustia, habilidad social e igualitarismo, entre otras características. En cuanto al igualitarismo es importante tomar en cuenta lo dicho por Romero:

Si en todo humor existiese un componente de desigualdad, en el humor posmoderno, opina Lipovetsky, dicho componente está reducido al mínimo: el humor nace del espectáculo de la diversidad, y aunque la propia diversidad sea objeto de comedia [...] en última instancia hay, por necesidad, un respeto esencial a dicha diversidad. (90).

Así, aunque el principio hedonista apele a objetivos individualistas en el humor posmoderno, el uso de esta risa se entiende desde la inclusión. No se trata de un humor de clases, no es parte solamente de lo popular (como la risa carnavalesca de la Edad Media) ni pertenece únicamente a sectores sociales altos. La risa posmoderna se desplaza desde los medios de comunicación, y se construye de formas diversas en la literatura y en el cine, así como se establece en la vida cotidiana por influencia sobre todo de las producciones audiovisuales. Es diversa, ejerce un respeto hacia la diferencia, por ello no es propia de determinados sectores. No es exclusiva ya que se encuentra al alcance de todos.

Finalmente, en este objetivo por definir *lo tremendo* en *Historias tremendas* (1999) de Pedro Cabiya, podemos apuntar que las principales implicaciones en la identificación del término en este cuerpo de relatos están vinculadas con el hecho fantástico, la situación imposible, contraria a los signos de la realidad, y al mismo tiempo *lo tremendo* está ligado con el humor, con la oralidad, con la autoconsciencia de leer/escribir ficción y no encontrar gran diferencia en la lectura con la cotidianeidad. Así, lo tremendo, además de ser *terrible, digno de ser temido; digno de respeto y reverencia y muy grande y excesivo en su línea*, ha de ser humorístico.

2. Desarrollo

2.1 Recursos estilísticos en la narración de *lo tremendo*: paratextos, metaficción y autoficción

2.1.1. Título, intertextos y epígrafes

En cuanto al análisis propiamente del texto de Cabiya, comenzaremos refiriéndonos a los paratextos. Es interesante comprender el cuentario partiendo de la relación que implica su título completo: *Historias tremendas que fabrica la liebre perspicaz para burlar a la voraz hiena*, el cual nos remite a varias ideas; en primer lugar, al empleo de la fábula, entendido como un género narrativo presente desde la antigüedad el cual generalmente se vale de la personificación de animales para, por medio de una historia formular una moraleja, un modelo de conducta. En nuestro título tenemos dos personajes caracterizados por los adjetivos perspicaz y voraz, por un lado la liebre y por otro la hiena. El primero un animal herbívoro, pequeño, el cual dentro de la cadena alimenticia puede ser considerado como una presa; y el otro, la hiena, carnívoro, voraz según el título, que aparte ha sido construido simbólicamente como un animal *que ríe*. El título en sí mismo se presenta como una fábula, que al ser un título, funciona como marca de una línea de lectura, en este caso, donde un metanarrador, un fabulador antiguo es relatado continuamente por sus propias historias.

El título nos remite a una especie de encuentro sin ningún tipo de antecedente narrado, que describe de alguna forma a estas *Historias tremendas* dentro de un tiempo de narración perteneciente a un hecho de supervivencia: la liebre tratando de salvar su vida del depredador, que posterga la caza a cambio de estas historias. Siguiendo esta línea de análisis, es posible encontrar relación en el cuentario de Cabiya con el intertexto de *Las mil y una noches*, ya que si recordamos, la obra clásica en su sentido global se refiere a las historias que Sherezade cuenta al sultán Schariar, quien después del engaño de su esposa decide asesinar a todas las mujeres del

reino. El texto anónimo se refiere a las mil y una noches que emplea Scheherezade para distraer de alguna forma al sultán de su pretensión, y salvar así su vida mediante la palabra.

En este sentido, la relación de *Historias tremendas* con *Las mil y una noches* se entiende en la presencia de personajes que en condiciones disminuidas frente a un oponente utilizan la palabra para salvarse, y en este empleo, su propia historia funciona como narración global que enmarca otras, dispuestas en un continuum del tiempo donde lo relatado, lo literario está adscrito a la primera historia, es decir, al hecho del encuentro que implica la supervivencia de uno de los personajes.

Así, tanto Scheherezade como la liebre perspicaz son personajes que utilizan el ingenio y la narración para distraer o burlar a sus amenazas. En este punto también es importante, tomar en cuenta al personaje del título de *Historias tremendas* como un trickster, es decir, un embaucador, cuyas características son precisamente el uso de la inteligencia para salir sin problemas de situaciones peligrosas donde sus adversarios son más grandes y fuertes. Ejemplos de trickster en la cultura y en la literatura se hallan en los personajes de Tío Conejo, Brother Rabbit, o Bugs Bunny, los cuales además comparten el hecho de ser todos liebres. Es importante agregar, que este tipo de personaje parte de la tradición africana, y se populariza de manera oral en las poblaciones americanas. No en vano *Los cuentos de mi tía Panchita*, *Los cuentos viejos* o *Uncle Remus* son historias recopiladas a partir de la tradición oral.

De este modo, tomando en consideración estos intertextos, aunado al hecho de que la voraz hiena es un animal *que ríe*, podemos iniciar entendiendo el título como un marcador de lectura en el que un personaje utiliza la palabra para salvarse, y cuya palabra necesariamente debe ser humorística tomando en cuenta el receptor de sus historias. En estos términos *Historias tremendas* es un texto que procura una salvación mediante historias humorísticas. Aparte de ello, el texto de Cabiya guarda relación con *Las mil y una noches* en el sentido de presentar historias enmarcadas, es decir, de establecer un vínculo narrativo entre varias historias distintas: así, en *Historias Tremendas*, el personaje Emma de Montcaris parece guardar relación con la madre del desafortunado de *Historia de un hombre nacido bajo el influjo de una mala estrella ...*; de la

misma forma *Historia de otro diálogo inútil* alude a otros dos textos dentro del cuentario, sin olvidar que el epílogo de este libro funciona como secuencia narrativa de algunos de los cuentos.

Continuando con el análisis de los paratextos es importante considerar los epígrafes:

Este rutilante adefesio metálico hará temblar a nuestros enemigos. Los hará recular de horror. Su futuro no les compacerá. Macabro será su destino. **El Barón Ashler**

A los príncipes y reyes que solía visitar, les soltaba la palabra y me invitaban a cenar. **Mary Poppins**

Generalmente, la aparición de epígrafes al inicio de un texto posee una referencia directa con los contenidos del mismo, propiciando mediante el pensamiento de otra persona, usualmente una personalidad consagrada, un acercamiento o centro de inspiración que abre la puerta a la lectura del libro. Cabe destacar que en *Historias tremendas*, las voces elegidas para los epígrafes son personajes de ficción, provenientes del cine o de la televisión. Por un lado, el Barón Ashler, villano de la serie animada *Mazinger Z* (1972), y por otro, *Mary Poppins* (1968) la niñera mágica que aparece en la película de Disney del mismo nombre. Las referencias responden a una inspiración venida de la cultura popular, de las propuestas audiovisuales ya consagradas en la segunda mitad del siglo XX; se presenta como una distinción respecto a otras literaturas, pues la voz consagrada del epígrafe es popular.

La primera referencia se entiende como una presentación del texto, aludido como un objeto de gran poder que representa una amenaza para los enemigos. Tomando en cuenta lo ya encontrado en la crítica sobre *Historias tremendas*, vale apuntar que las condiciones de publicación del texto de Cabiya representan algo así como *un peligro*, ya que el texto se inscribe como una nueva y desinteresada manera de escribir, contraria a la tradición. Las características del texto se suponen amenazantes contra lectores *enemigos* de la propuesta cabiyeana.

La segunda parece expresar que el lenguaje funciona como herramienta clave para la aceptación de un individuo. Un texto literario permite la aceptación del lector siempre y cuando la palabra cumpla con las condiciones idóneas para generar el interés por el desenlace de una historia. Este mismo paratexto establece relación con la figura de la liebre perspicaz, quien se

puede decir es un animal hábil en el uso de la palabra, el cual la utiliza para no solo postergar un evento fatal, sino además para adentrarse en su receptor, para que este le permita dicha postergación.

Como veremos ahora, estos elementos paratextuales inscritos como recursos para reafirmar y vincular los contenidos de un texto, aparecen en *Historias tremendas*, como marcadores de lectura y al mismo tiempo como parodia de dichos recursos en el empleo de la escritura literaria, ya que ambas referencias son presentadas como citas inspiradoras, han sido resemantizadas de su contexto de enunciación para cumplir otros objetivos en el cuentario, lo cual implica una revalorización de lo canónico pues dichas referencias populares adquieren significado y relevancia lingüística y literaria en el preámbulo del texto.

2.1.2 Prólogo y epílogo

2.1.2.1 Historia de un prólogo, o comienzan las aventuras

Gran parte del humor utilizado en el cuentario de Cabiya se vale del uso de la ironía, aquella que “consiste en decir lo contrario de lo que se piensa, pero de tal forma que el lector u oyente pueda reconocer a partir del contexto, la verdadera intención del emisor” (Pozuelo Yvancos 193). El empleo de la ironía permite un sentido humorístico al distinguir dos ideas opuestas, permitiendo de alguna forma la negación rotunda de una de ellas mediante su afirmación ficcionalizada, es decir, la enunciación de un pensamiento (contrario a la opinión personal de quien lo enuncia) se enmascara de afirmación para comunicar todo lo contrario, su negación.

Cuando nos referimos al prólogo y al epílogo de *Historias tremendas* encontraremos la ironía como recurso común al momento en que el libro se refiere a sí mismo, en ejemplos donde la argumentación es hiperbolizada.

Antes de entrar propiamente al análisis de ambos paratextos, es preciso entender, el concepto de prólogo sobre todo, como un componente formal del que se vale el crítico o el

mismo autor para justificar el texto a leer. El prólogo funciona como invitación y preámbulo a la lectura, es una especie de presentación del texto, en él se inscriben opiniones y críticas favorables, así como otras informaciones relevantes para la comprensión del mismo. *Historia de un prólogo, o empiezan las aventuras* funciona como una parodia a la forma de escribir un prólogo, este es un anti-prólogo en el sentido en que los argumentos utilizados por el autor son contrarios a lo establecido en la formalidad discursiva que caracteriza un texto crítico. Esto, sin embargo, siendo irónico, viene más a significar una invitación al lector para proseguir con la lectura:

Errores de cualquier índole, inconsistencias y hasta dislates crasos, achacarémoselos a las incompetencias del copista, o a la infinita estupidez de los lectores, lo cual viene a ser lo mismo [...] antes fue confeccionar pasajes de amena lectura y peregrina, nueva y suave invención, tan claros, transparentes y dóciles que podrían ser penetrados no digo ya por un niño, sino incluso, con mayor desenvoltura y ánimo, por algún animal doméstico, como es el asno o el pollo. Lo cual no deja de representar ciertas ventajas para los lectores de esta época. (Cabiya 15-16).

Otro recurso utilizado es la figura retórica *captatio benevolentiae*, la cual se emplea al inicio del texto como justificación de los errores del mismo; el autor, generalmente admite algunos fallos o algunas decisiones dentro de las narraciones a conocer, de forma tal que estas admisiones funcionen como llamado de atención al lector, como invitación. En el caso de *Historia de un prólogo ...*, el narrador evita achacarse los posibles fallos del texto, culpando al copista o al lector de las confusiones o inexactitudes del mismo. El autor habla de su obra, presentándola como un texto comprensible, llegando a la hiperbolización risible, de ser entendido por animales. Lo irónico en este punto, es que las historias tremendas no son ni claras, ni transparentes ni dóciles, comprendidas desde un sentido de la lógica, pues estas son historias fantásticas que no buscan ninguna explicación. En este sentido, la figura del lector también es humorizada al ser este objeto de una aseveración irónica: las historias que se leerán son comprensibles:

Este prólogo no sirve para nada, salvo para que su colocación indique el empuje de un cuerpo narrativo formado por una pléthora de aventuras [...] Acaso también pueda aprovechar este pseudo-prólogo para plasmar que escribir este libro me costó muchísimo esfuerzo, y no porque sus temas hayan sido rebuscados [...] sino porque yo soy medio tarado. (Cabiya 17).

Dentro del ámbito literario, se pueden definir como figuras canonizadas aquellas instancias que han sido construidas a favor de una afirmación intelectual. El intelecto como tal responde a elementos que han sido aceptados dentro de la formalidad académica. El autor, el lector y el crítico literario, en este sentido, son figuras intelectualmente aceptadas, pues refieren cualidades de inteligencia, cognición, se inscriben como voces legítimas dentro del ámbito. Anteriormente, vimos como el lector fue comparado con animales y, en el fragmento siguiente notamos como el autor se auto-insulta, en un sentido irónico. En parte como subversión de la idea canonizada del autor y en parte como recurso para afirmar lo contrario partiendo de un argumento (ejemplo de inteligencia) cuyo final permite una sorpresa cómica: la auto-desestimación, que, de no ser por su tono irónico, desestabilizaría el interés por proseguir la lectura.²

Con respecto a la figura del lector especializado, existe un fragmento dentro del prólogo que reza:

Pero entonces un pariente mío leyó la historia y la comentamos. Me hizo algunas preguntas y yo se las respondí. Él me regañó y me dijo que mi interpretación del “cuento” no era profunda y que estaba cometiendo el grave pecado de entender la trama *literalmente*. (Cabiya 19).

El prólogo de *Historias tremendas* caracterizará los cuentos del libro desde su distanciamiento con las explicaciones o discusiones literarias, filológicas. La lectura de las historias, según lo que se plantea, no es posible de relacionarse o vincularse con representaciones o símbolos fuera del texto (lo cual al mismo tiempo es irónico, como veremos en el epílogo).

² Dentro de esta caracterización del humor posmoderno, recordemos a Lipovetsky cuando mencionaba: el Ego, la conciencia de uno mismo, es lo que se ha convertido en objeto de humor y ya no los vicios ajenos o las acciones descabelladas (ver 145).

Son, en buen sentido, historias *per se*, cuyo objetivo no es representar sino solamente relatar, testimoniar. El aspecto irónico del anterior fragmento se encuentra en el *grave pecado* de comprender un texto literalmente, sin ningún tipo de hermenéutica o labor interpretativa. No se trata de aseverar que la lectura literal sea un grave pecado³ sino todo lo contrario; especifica, que leer literalmente un texto está bien, que la labor interpretativa puede ser una añadidura o bien, que no necesariamente significa *algo* relacionado con el texto leído.

Finalmente, Cabiya se referirá indirectamente a representantes de la literatura puertorriqueña. En el apartado sobre el estado de la cuestión de nuestro ensayo, se habló de la aseveración de la escritora Mayra Montero sobre Cabiya, cuando aquella decía que el escritor era una invención de la crítica. Cerca del final de este prólogo, el escritor mencionará: “[...] no han faltado desafectos que propalen la especie de que yo, lejos de ser una persona de carne y hueso, soy un ente fantástico engendrado por el *wishful thinking* de los críticos literarios locales” (Cabiya 20).

2.1.2.2 *Póstuma advertencia al lector a modo de epílogo: lector activo, humorístico y parodiado*

Otro de los elementos utilizados en la elaboración del humor está relacionado con la literatura fantástica. Muchas de las historias tremendas se entienden en su tremendismo al momento en que estas cuestionan los límites de la realidad con la ficción, valiéndose de la narración de situaciones cotidianas cuyo desenlace es un factor sorpresa que reelabora el hilo narrativo de los relatos, al integrar aquellas situaciones cotidianas a un espacio de *lo imposible*. En este juego entra la mayoría de los textos, e incluso el epílogo, que siguiendo un estilo de escritura académica, se referirá a algunos relatos de *Historias tremendas* como falsos, integrando a los mismos, hechos que no niegan su realidad fantástica. El epílogo reafirma la condición *irreal*, imposible y ficcional de los cuentos y los integra a un sentido de verosimilitud, sostenido por afirmaciones

³ Lo cual remite necesariamente a un contexto religioso donde ciertos actos humanos, los pecados, como faltas merecen señalamientos, culpa, castigo. El escritor se permite construir en esta frase la idea de una *institución religiosa* que castiga el leer un texto literalmente.

del escritor (Bruno Soreno) basadas en su propia experiencia o conocimiento anecdótico. Existe en este juego de reafirmación de lo ficcional un sentido lúdico asociado a la parodización de un lector estructurado, *realista*, que no espera en el epílogo esa reafirmación de lo que pudo considerar falso o ficticio, sino que espera una voz distanciada del entorno ficcional del cuentario.

Dentro del proceso de lectura, el autor constantemente se inscribe como voz adicional a la diégesis de algunos relatos, permitiéndose interrumpirlos, llamando la atención sobre el lector, lo cual al tiempo de ironizar el tipo de lectura interpretativa permite al lector un papel activo, haciendo de aquel un partícipe en la configuración de las historias en las que constantemente está siendo *aludido*, y en esta consciencia de lo ficcional presentado como real, encuentra lo cómico:

Atajo en este punto el regocijo que sobrecoge al lector mentecato, que, por demás, ha de estar circulando como la infección en medio de la asamblea de cretinos que leen estas hojas [...] (Cabiya 44-45).

Esta historia es cierta y yo vi las cosas aquí narradas con mis propios ojos. Veo al lector idiota y al crítico literario disertar juntos acerca de este texto mientras juegan a ser felices entre quesos y vinos. Los oigo reflexionar y concluir: “se trata de una metáfora”, y no puedo evitar desmayarme [...] (Cabiya 181).

Como vimos anteriormente el texto de Cabiya se autorefiere como un texto cuya lectura debe ser literal. La labor interpretativa, la alegoría o la metáfora no pueden ser consideradas al referirnos a *Historias tremendas* pues la misma focalización narrativa de los cuentos, en muchos casos responde a anécdotas vividas o a historias relatadas por los amigos o parientes del escritor. Se trata de historias sin ningún anclaje simbólico, son anécdotas que esperan comprenderse como hechos verdaderos, dispuestas únicamente para su comprensión literal.

Continuando con la figura del lector parodiado, regresaremos al epílogo y lo compararemos con dos relatos de *Historias Tremendas*: *Historia de una romería, de las cantimploras secas y de la colina demasiado empinada e Historia cursi del talco insecticida*.

Así, en este juego de confundir la concepción de Verdad o de Realidad del lector, presentando hechos fantásticos como hechos reales, veremos, en primer lugar la relación del cuento *Historia cursi del talco insecticida* con el epílogo.

El relato se presenta como un documento epistolar dirigido a una “doctora corazón”. El empleo del lenguaje, en este caso, imita paródicamente las emociones de un sujeto que tiene una situación difícil con su novia. Al principio, la descripción de esta dificultad parece representar la situación de un ser humano normal, sin embargo, la noción sobre el emisor empieza a generar la duda cuando este menciona lo siguiente:

[...] los arreglos en que incurrieron para alejar de mí la soledad, siempre, dicho sea de paso, con un cierto dejo de incomodidad y conturbación (conste que no los culpo, pues reconozco que no es sencillo habituarse a nuestro aspecto) (Cabiya 60).

Llegué a la casa y, como de costumbre, los niños se pusieron a llorar aterrorizados. (Cabiya 61).

Era el atardecer y la calma del mar era absoluta. Yo me quité los zapatos y alivié las acaloradas pezuñas [...] (Cabiya 62).

La fisonomía del personaje resulta ser sorprendente para el lector, pues el contenido de la carta muestra emociones humanas (hiperbolicadas por el lenguaje) relatadas por un ser de otra especie. Durante la narración nos percatamos que el emisor de la carta mantiene una relación amorosa con otra de su naturaleza, y esta relación se dificulta cuando aquel se percata que ella tiene pulgas⁴. El personaje, sin llegar a ser definido dentro de una categoría, permite del lector la imaginación y la propia construcción física del mismo; el elemento humorístico se refuerza no solamente en el lenguaje utilizado (excesivamente estilizado en la descripción de las emociones) sino en el contraste, al encontrar una actitud humana en un ser mitológico, fantástico o monstruoso. La lectura, llegado el desenlace, permite entender el texto como ficcional, al presentar a este tipo de

⁴ Otro aspecto cómico puede hallarse en el contraste higiene/suciedad, pues el personaje es un ser, cuyo lenguaje apela a la limpieza, a la pulcritud (sobre todo cuando se refiere a su novia) el cual tiene dificultades para lidiar con el descuido de su amada.

sujeto; sin embargo al leer en el prólogo la referencia al relato, encontraremos que esta suposición de “ficción” se problematiza:

Empecemos con *Historia cursi del talco insecticida*, en donde el autor transcribe punto por punto la carta que Oghjtq (un pariente suyo y buen amigo mío, natural del planeta Utqmm, en la constelación del Cangrejo), envió a una revista popular, a la caza de una solución para sus problemas amorosos. La irresponsable acción de Cabiya no solo divulga intimidades y vergüenzas atinentes a uno de su sangre [...] sino que abiertamente copia unas páginas halladas al vuelo [...] (215).

Además del lector, lo parodiado en este caso es el concepto de realidad y las categorías absolutas de la misma. Los límites del texto, en este sentido, no acaban en el punto final del relato, sino que se reconfiguran con los datos del prólogo, permitiendo así, el sentido de una historia verídica, real, y no una historia fantástica. Para ello, el escritor se vale de pruebas, como el parentesco familiar del personaje y el escritor, o la identidad y procedencia del narrador de *Historia cursi ...* facultando así, otra significación y otro modo de lectura del relato: el personaje es un extraterrestre y convive con seres de cuya existencia tenemos prueba, es decir Pedro Cabiya y Bruno Soreno. En esta referencia se reafirma la condición lúdica del cuentario, al permitirse diversas lecturas y jugar con el lector en cuanto a *lo comprendido* del texto.

En *Historia de una romería, de las cantimploras secas y de la colina demasiado empinada*, se parodia al lector, cuando este asume la presencia de un monstruo en el cuento como ente ficcional, sin ningún anclaje categórico o definición posible (igual que en el relato anterior). La imposibilidad de definir a este ser mediante la siguiente descripción: “Por tercera vez descuidó el camuflaje [...] amarillos espirales digestivos y las frondosas branquias que se asomaban indiscretamente, obscenamente, por las ranuras dorsales” (Cabiya 39) permite imaginar cualquier especie de monstruo, sin necesidad de dar nombre al mismo. El epílogo se refiere al animal de esta forma:

[...] vemos a este truhán contador de cuentos sudar la gota gorda en su intento por enigmatizar la naturaleza de la bestia que devora a las monjas, como si las migajas descriptivas que sitúa al inicio del relato no fueran suficientes para que el lector más cretino sepa de qué animal se trata [...] (217).

La imposibilidad de definición contrasta con la facilidad aludida por el comentarista, permitiendo un sentido humorístico en la lectura, al burlar al lector por su incapacidad de definir a este ser, lo cual no necesariamente implica que exista una definición (absoluta, categórica) del animal, sino más bien, refuerza la idea de que la referencia es una instancia en segundo plano que aporta considerablemente poco al texto en su lectura. No es necesario saber el tipo de monstruo que devora a las monjas. La historia se sostiene como tal, sin abordajes simbólicos o descripciones que apunten a imitar *lo real*.

Finalmente, un aspecto determinante para la comprensión del texto y su relación contextual en el ámbito literario caribeño y latinoamericano yace en el siguiente fragmento:

La anemia de este libro reside en otros sitios, específicamente en éste: su absoluta carencia de interés, solaz o utilidad de ningún tipo, ya sea pedagógica, recreativa o literaria. Tampoco hace falta estatuir que este libro carece de los valores *nacionales* que hacen de nuestra literatura una expresión única, y que ponen el nombre de nuestro país en alto. Los cuentos de este libro *están* mal. Habrá que decirlo en lenguaje llano y accesible: las cosas que se cuentan en este libro sencillamente *no importan*. (212).

Las aseveraciones anteriores funcionan como parodia de un tipo de postura sobre el canon literario, o sobre el *qué escribir* en Puerto Rico y en Latinoamérica. El texto se comprende como una propuesta contra-realista (refiriéndonos al movimiento) que se autodefine como desinteresada, a-moral, y a-nacionalista. En su estética, *Historias tremendas* se propone como un texto desinteresado, irreal lo que permite en este fragmento la ironía sobre el discurso crítico que desvaloriza todas aquellas formas literarias que no se ajustan a los valores de la tradición.

2.1.3 Metaficción y autoficción: el caso de *Historia de otro diálogo inútil*

Las mil y una noches, decíamos, funciona como intertexto en *Historias tremendas*, al encontrar relaciones en el uso de la metaficción en ambos textos y al reconocer similitudes en los personajes narradores, Scheherezade y la liebre perspicaz. El texto anónimo se vale de las historias enmarcadas como uso metaficcional, al asociar dentro de una narración unitaria otras varias, dispuestas una dentro de otra. En Cabiya, los casos son menos obvios pero existen relaciones entre algunos textos que vienen a reforzar el carácter ficcional de las historias y la problematización de los límites entre realidad y ficción.

Aparte del recurso metaficcional, el texto antillano se vale de la autoficción, precisamente para complicar las nociones de verosimilitud, haciendo posible el hecho de reconocer los textos como reales, testimoniales. En este apartado, nos referiremos en particular al relato *Historia de otro diálogo inútil*, en el cual Pedro Cabiya es autor y personaje. Sin que este cuento llegue a ser la secuela de *Historia de un diálogo inútil*, se permite reestructurar la idea de la ineficiencia del lenguaje como intérprete de la realidad, y juega con la disyuntiva del lector de comprender un relato como ficción o como realidad, parodiando el discurso de la razón en el personaje de Boscán.⁵

Este relato funciona como autorreferencia, la descripción de su historia responde a los mecanismos de descripción de esta historia. Se alude la posibilidad de iniciar un texto *in media res*, siendo *Historia de otro diálogo inútil* un texto que inicia *in media res*:

[...] Si no sabes cómo abordar una historia cuyo argumento ya aprehendes, en lugar de debatir en solitario el lugar donde has de reunir a los personajes, la estación del año [...] deja que el discurso se desplome de golpe, sin aviso y desde la nada. Creo que a esto lo llaman los académicos “comenzar *in media res*”, aunque puedo estar equivocado. (Cabiya 93).

⁵ De forma similar en la que se parodian las nociones de realidad en el escepticismo lógico del personaje de *Historia de un diálogo inútil* en cuanto a la telepatía.

El relato inicia con este comentario de Pedro Cabiya, quien se encuentra en un café, discutiendo las posibilidades de escribir un relato (el relato que leemos). En la misma mesa aparecen varios personajes, entre ellos Boscán quien refuta muchos de los argumentos de Cabiya. La lectura permite comprender el texto como una situación cotidiana en la que el escritor discute con otros sujetos. Sin embargo, el recurso metaficcional (la autorreferencia) posibilita el entendimiento del texto como ficción, debido a su auto-alusión de artefacto, al entender que el tiempo de escritura corresponde al tiempo de lectura, es decir, que al tiempo en que se están dando los acontecimientos el texto se está escribiendo-leyendo, pues su antecedente (el plan, la reflexión antes de escribir un relato) es precisamente el relato.

El nudo de esta historia radica en el diálogo inútil que mantiene Pedro Cabiya con varios sujetos que comprenderemos luego como personajes de Cabiya. Si en un principio, la idea apuntaba a una situación cotidiana, dentro de la narración, el autor (quien juega con sus propios diálogos y con sus pensamientos) parece dirigir otro tipo de lectura al suponer que las acciones y palabras de los sujetos implicados en la historia son producto de su labor creativa, donde todos estos sujetos son personajes del cuento y donde lo que parecía una historia real, sobre alguna reflexión filosófica, resulta en un relato fantástico, donde el autor manipula a sus personajes y decide su futuro:

–No puedes vivir sin tus latines –dijo Boscán, luego sorbió su café, se quemó y me enseñó sus ojos como si yo hubiera sido el responsable (¿ya lo sospechaba?). (Cabiya 94).

–Estás muy seguro, sí- me divertí- pero, ¿qué tal si eres un simple personaje literario que yo invento y en el que inculco precisamente esa seguridad tan prolija? [...] –Por Dios, Pedro, no es necesario que te humilles más de la cuenta- imploró Boscán. Yo abandoné la idea, pues dije para mí, no había por qué complicar tanto las cosas en este punto metiendo un elefante africano en las estrecheces de nuestro recinto [...] (Cabiya 113).

La discusión en la que participaban los personajes se basa en los comentarios de Pedro Cabiya sobre la imposibilidad del lenguaje como alcance de la realidad, entendiendo el último

como representación y signo. Los argumentos de Cabiya apuntan a convencer a sus compañeros de la imposibilidad de llegar a comprender las emociones o pensamientos de otros mediante el lenguaje, pues dichas emociones son inalcanzables, solamente se obtiene una noción sobre ellas. Los argumentos de Cabiya apuntan a que:

El signo es la metáfora de la realidad, necesaria [...] Hablamos por medio de metáforas. El lenguaje es un sistema rígido de metáforas que substituyen al mundo [...] Todo lo que existe se reduce a la versión ficticia, manejable, que el hombre construye de la realidad (Cabiya 101).

Sin embargo, tomando en cuenta que el autor ha revelado su capacidad para influir en el acontecer de los hechos y en las acciones de sus personajes, los anteriores argumentos funcionan en parte como ironía, debido a la posibilidad de Cabiya de sobrepasar estos límites, y en parte, también se presentan como un Ars Poética donde la referencialidad al contexto histórico social, o los objetivos del Realismo en cuanto a la representación de *la realidad* son insuficientes tratándose de posturas que utilizan el lenguaje.

La vacilación entre realidad/ficción en el texto, viene a problematizarse al final. Lo que en un principio pudo ser la descripción de acontecimientos cotidianos se transformó luego en una historia que se cuenta a sí misma, en un relato de ficción. Sin embargo, luego de que el autor permite la intoxicación de sus personajes en el café, finaliza de esta forma:

Yo quise evitar líos y escapé antes que arribaran las autoridades. Alfonso Fraile me ocultó en su casa varios días, hasta que mermó la novedad del suceso. [...] A mí la policía no ha podido probarme nada. Digo que soy objeto de una patraña infamatoria. (Cabiya 114-115).

De esta forma, al comprender que la situación narrada produjo consecuencias realistas, verosímiles dentro de un contexto cotidiano, el relato se percibe como un todo realista y no ficcional. La prueba de una investigación policial de la que Cabiya puede dar cuenta, permite comprender la historia como veraz, incluyendo los acontecimientos fantásticos. El texto propone

la idea de la convivencia de *lo imposible* en el ámbito cotidiano, asegurando la noción de una realidad compleja, no definible desde la razón.

La metaficción en este relato se utiliza para definir distintos niveles de situaciones. Un primer nivel, podría ser comprendido en el acontecimiento de lectura, donde un lector está siendo testigo de un diálogo y de los pensamientos de un autor, quien asegura dentro del relato que esto es imposible. Este nivel involucra directamente al lector cuando al final Cabiya parece modificar el modo de narración de un diálogo a un narrador testigo, es decir, el cambio obedece a la presencia de un nuevo receptor, dada la muerte de los anteriores. El segundo nivel responde a la situación del diálogo en sí, a la discusión y la participación de varios sujetos dentro de un café, y a las consecuencias que el evento final propicia. Un tercer nivel opera en la realidad psicológica del autor, quien se permite propiciar la muerte de sus personajes e influye directamente en su entorno.

Otro aspecto propio de la metaficción que puede encontrarse en *Historia de otro diálogo inútil* es su relación directa con *Historia que ilustra la manera o vía por la cual Alfonso Fraile está presente en el mundo ...*, *Historia de un diálogo inútil* e *Historia cómica de dos que se enamoraron a primera vista ...*, siendo la primera aludida por Cabiya en la conversación, la segunda un primer diálogo inútil cuya problemática sobre la realidad se repite en este relato, y la última como idea de uno de los personajes dentro del diálogo. La conexión entre los relatos, permite entender las historias como enmarcadas.

3. Conclusiones

- *Historias tremendas* (1999) representa un *pequeño Caribe*, al comprenderse como propuesta alternativa en cuanto a contenidos, teorías y estéticas de la literatura caribeña. Su presencia en el corpus literario, sugiere estudiar el texto tomándolo desde un sentido de diversidad, entendiendo el panorama literario caribeño como un despliegue variado de posibilidades de escritura.

- El texto de Pedro Cabiya se vale del humor y de la literatura fantástica para alcanzar una aproximación a *lo tremendo*. *Historias tremendas* ironiza, entre otras cosas, el lenguaje académico de la crítica literaria, las posturas de la literatura tradicionalista, el concepto de realidad, las aseveraciones lógicas y el lector interpretativo.

- Al ser un texto que emerge desde historias cotidianas transmitidas por la oralidad, *Historias tremendas* puede entenderse como parte de una identidad cultural caribeña cuyo centro son las narraciones orales del día a día.

- El principal intertexto en el cuentario es la obra clásica *Las mil y una noches*, que al ser comparada con el título completo del texto, sugiere similitudes en cuanto a la presencia de un metanarrador que intenta salvar su vida relatando historias, y en cuanto al uso de la metaficción.

- La estética utilizada en la construcción del prólogo y del epílogo sugieren una parodia de dichos “géneros” o “escritos” propios de la crítica. Asimismo, ambos paratextos no se desprenden del sentido ficcional que envuelve todo el cuentario, funcionan como complementos narrativos fantásticos a la selección de relatos de la misma naturaleza.

- *Lo tremendo* ha de ser comprendido como el hecho imposible pero real, inscrito y probado por sus narradores. *Lo tremendo* es la presencia de lo improbable en la cotidianidad, cuya convivencia sorpresiva permite lo cómico.

Bibliografía

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva postmoderna*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998 (1989).

Bravo, Víctor. *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la literatura fantástica y la naturaleza de la ficción*. México: UNAM, 1988.

Cabiya, Pedro. *Historias tremendas*. Nueva York, Barcelona: Zemi Book, 2011.

Cancel Sepúlveda, Mario. “Escribir en Puerto Rico: Reflexión sobre la(s) literatura(s) presente(s)”. *Lugares Imaginarios: Literatura Puertorriqueña. Archivo de Crítica y Creación* 25 de agosto 2009. <<https://lugaresimaginarios.wordpress.com>>.

Cancel Sepúlveda, Mario. *Sobre “Narradores 2000: Pedro Cabiya, La cabeza”*. *Lugares Imaginarios: Literatura Puertorriqueña. Archivo de Crítica y Creación* 17 de mayo 2013. <<https://lugaresimaginarios.wordpress.com>>.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003.

Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

Rodríguez, Néstor. “Impredicible oficio el de la maravilla: entrevista al escritor puertorriqueño Pedro Cabiya”. *Revista Iberoamericana* LXXIV.222 (2008): 273-280.

Rodríguez, Néstor. “Espectros, alienígenas, clones: los sondeos poscoloniales de Pedro Cabiya”. *Revista Iberoamericana* LXXV.229 (2009): 1243-1251.

Roas, David. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

Romero Reche, Alejandro. “La producción especializada del discurso humorístico en un entorno cultural posmoderno”. *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 109.05 (2005): 75-125.

Stern, Alfred. *Filosofía de la risa y el llanto*. Buenos Aires: Imán, 1950.