

Lo grotesco como procedimiento artístico

The Grotesque as Artistic Procedure

Recibido: 17-10-06
Aceptado: 12-02-07

Luís Javier Hernández Carmona

Universidad de los Andes.
Mérida – Venezuela.
E-mail: luisja@cantv.net

Resumen

Bajo la premisa de “Lo grotesco como procedimiento artístico” abordamos dos cuentos de José Rafael Pocaterra, para develar una estructura profunda de significación que se vale de la ironía y la alteridad para proponer un enfoque de la literatura a partir de la vida cotidiana. Referentes excluidos socialmente se articulan como ejes de significación para criticar realidades que se sustentan en la apariencia y la falsa moral. Donde el lector encontrará por transposición el verdadero significado de los textos que lo llevarán a la reflexión, al sostenimiento de una posición ideológica en cuanto a las “apariencias de su entorno”. La concepción de la literatura como reflejo artístico de la realidad es trasmutada a un plano operativo que cuestiona lo social desde diferentes ángulos; lo mordaz sustituye lo simplemente contemplativo, y la escritura, se hace cadencia política, discurso subversivo e inclusivo de sustratos culturales aparentemente intrascendentes.

Palabras clave

Grotesco, estético, ironía, ambivalencia, alteridad.

Abstract

Under the premise of “The grotesque as artistic procedure,” this study approaches two stories by José Rafael Pocaterra in order to reveal a deep structure of meaning that uses irony and alterity to propose a literary focus on daily life. Socially excluded referents are articulated as axes of meaning to criticize realities sustained by appearances and false morality. Through transposition, the reader will find the true meaning of the texts that will lead him to reflection, upholding an ideological position about the “appearances of his environment.” The concept of literature as an artistic reflection of reality is transmuted to an operative plane that questions what is social from different angles; scathing criticism is substituted for the merely contemplative, and writing becomes a political cadence, a subversive and inclusive discourse of seemingly insignificant cultural substrata.

Key words

Grotesque, aesthetic, irony, ambivalence, alterity.

Lo grotesco como procedimiento artístico

“De cómo Panchito Mandefuá cenó con el niño Jesús” y “Bastón Puño de oro”, configuran la muestra seleccionada en *cuentos grotescos* (1955) de José Rafael Pocaterra, para establecer este análisis fundamentado sobre la perspectiva de *lo grotesco como procedimiento artístico*.

Para lograr este cometido, hemos considerado pertinente la aplicación de métodos de análisis sustentados en las teorías de Chkloski, Mukarovsky, Kristeva, Barthes y Greimas; que nos permitirán el desmontaje de los textos desde el punto de vista semiológico. No obstante, el aparato crítico estará reforzado por otros textos que permitirán mayor progresión analítica.

Partimos de lo *grotesco* para adentrarnos en el mundo posible literario creado por Pocaterra, ya que este elemento constituye el axis de los relatos, instituyendo sus propias leyes y lógicas posibles. Donde lo *grotesco* es procedimiento artístico, objeto estético que connota y transforma en función de la mirada del lector.... He aquí una de esas tantas miradas posibles.

Indudablemente los dos cuentos seleccionados, tienen como elemento estructurante lo *grotesco*, que se transforma en corpus estético; procedimiento para producir relatos o textos narrativos. En este sentido, asistimos a la presentación de una visión estética no vinculada a lo reconocido o establecido; sino a un mundo otro; a lo abyecto, por lo tanto, lo prosaico adquiere percepción poética (literaria) al constituirse alrededor de él una visión de realidad, ejecutándose el carácter estético en función de la manera o forma como es percibido por el lector; “el carácter estético de un objeto, el derecho de referirlo a la poesía, es el resultado de nuestra manera de percibir” (Chkloski, 1970: 67). Esto es, el significado se logra a través de una “traslación” subjetivada del lector-espectador que interpreta de manera particular lo presentado en el texto narrativo como una realidad mas.

Para Pocaterra, el objeto estético (1) de sus cuentos será donde “asome la vida real su cara risueña, que mortifica como la expresión regocijada que tienen ciertos pordioseros” (2); donde lo grotesco alcanza categoría literaria a través de la mirada o percepción del lector que llegará a percibir su transformación en mundo posible literario, pues “el arte es un medio para sentir la transformación del objeto” (Chkloski, 1970: 91). Y en esos cuentos de Pocaterra se puede notar la transformación del objeto a través del cual se quiere mostrar en un primer caso a un granuja

que cenó con el niño Jesús, y en el segundo, la traición de Ernestina en función del deseo de poder.

Lo grotesco se transformará en procedimiento artístico-estético que encubre una intención ética, que se desenmascara a partir de la perspectiva del lector quien a través de su mirada o apreciación asiste a la transformación de un objeto abyecto, fuera de toda lógica artística, en un objeto artístico impregnado de una fuerte carga ética-moralizante. Lo grotesco posibilitará a Pocaterra “crear una visión particular del objeto, crear una visión y no su reconocimiento” (Chkloski, 1970: 99).

Esta visión connota lo grotesco a partir de una particularidad y como producto de un modo de percepción singular que no sugiere su reconocimiento como objeto artístico, sino que crea una imagen artística, evidenciando así una transformación que posibilita la irrupción de lo grotesco como procedimiento artístico de un espacio no considerado por la literatura precedente a la de Pocaterra. En este sentido, representa una innovación en cuanto a la elaboración de textos narrativos.

Las aventuras de un “granuja billetero” y las de una “mujer infiel por el afán de poder”, son los dos referentes que conforman el centro de los textos seleccionados y que les otorgarán una carga de verosimilitud que enmascara la productividad o las leyes mismas con que se rigen los textos mismos; “Si lo verosímil es una máscara, la productividad es, en rigor, el hecho artístico” (Bravo, 1987: 29). En nuestro caso lo *grotesco* aportará esos reflejos de verosimilitud que encubrirán la producción del texto narrativo, el cual creará sus propias leyes y su propia lógica. Lo feo, lo grotesco, se convertirán en cuadros patéticos que posibilitarán la producción del texto como una menipea.

La Ambivalencia

Lógicamente el anterior planteamiento nos muestra cómo subyace dentro de estos relatos la inserción de la historia social, instituyendo a los textos como reveladores de esa historia. Al formular esta apreciación debemos definir con precisión esta inserción de la historia como referencia de contextos sociales; en este sentido, no concebimos los cuentos de Pocaterra como un testimonio directo, sino más bien, como una figuración simbólica (alegórica) de una referencialidad social (verosimilitud) que opera como agente desencadenante de la productividad del texto; “La obra artística como cualquier otro signo, puede tener una relación indirecta con la cosa que designa, por ejemplo metafórica” (Mukarovsky, 1980: 37).

Con respecto a Pocaterra, en "Panchito Mandefuá" inserta la historia social como referencialidad en función de la niñez abandonada, mientras que en el "bastón puño de oro", lo hace con relación a la infidelidad y el engaño. Esto configurará la intrahistoria o historia textual que lógicamente deviene de una contextualidad o universo social que actúa como agente legitimador de la visión de realidad constituida por los relatos.

Lo que instituye a los relatos mencionados como reveladores de esa historia, parafraseando a Kristeva, será la *ambivalencia*, la cual permitirá al "escritor entrar en la historia profesando una moral ambivalente, la de la negación como afirmación" (Kristeva, 1978: 196). En Pocaterra, la afirmación literaria (grotesco) provendrá de lo negado socialmente, para mostrar una intención ética-moral que constituye la ideología como toma de posición filosófica y estética, o, visión particular del autor al percibir e interpretar a través de una versión de la realidad que es la obra literaria; "su discurso está penetrado por su realidad y ésta preexiste en la elaboración del texto, aunque preexista también el contrato entre él y los lectores de que su discurso está inscrito en la categoría ficción-literaria" (Searle). Por lo cual, lo *grotesco*, además de ser un recurso estilístico, es también un ideologema que comporta esa visión particular de Pocaterra en cuanto a su entorno, donde indudablemente lo estético encubre lo ético, al estar estos relatos evidenciando una intención moral que busca mostrar situaciones como la del "pequeño granuja billetero" o la "mujer que no se casó por amor" sino por una relación utilitaria.

Clasificación de las palabras en el relato

Esbozando los planteamientos de Kristeva podemos establecer una clasificación de las palabras, (siguiendo la categorización planteada por Bajtín) y de este modo encontramos la "palabra directa" que expresa la instancia significativa del sujeto enunciador en el marco de un entorno. Esta será la palabra del narrador, la palabra poética.

En el caso de Pocaterra y los textos objeto de estudio en este ensayo, será la palabra culta la que introduce, ordena realidades; será la palabra poética; "Como una flor de callejón", en el caso de "Panchito Mandefuá, o, "Ella, la bella armañal, el candor; él mano robusta para llevar el timón de la nave de la vida", con respecto al "Bastón puño de oro". Es la palabra que "poetiza" los referentes y le da una estructuración estética a los referentes que son extraídos de una realidad descarnada. A decir de

Guillermo Meneses; "una especie de monólogo compuesto por palabras delirantes que sólo establecen relación con el yo del escritor" (Meneses, 1981: 423).

Por otra parte, encontramos la "palabra objetiva", el discurso de los personajes, el lenguaje práctico que utilizan los personajes o actantes para comunicarse entre sí, tal es el caso de Panchito; "Guá, tu trabajo: al que trabaja se le paga ¿no lo sabías? (...) Mira: eso era lo que se te cayó nojerdá?". Aquí estamos frente a una forma sociolectal que nos remite a un lenguaje popular, inculto. De igual forma, en "Bastón puño de oro", el discurso entre los personajes transparenta ese registro comunicativo: "No mijita, con lo que tenemos basta por ahora".

"Guá", "nojerdá", "mijita", son expresiones que nos remiten al lenguaje hablado, a expresiones dialectales populares, a la oralidad, a la dinámica conversacional de la lengua.

El encuentro o junción de estos de estos sistemas de signos (escrito-culto + popular-hablado), provoca que la palabra adquiera dos significaciones, se haga ambivalente, produciéndose una especie de "disglosia" al encontrarse dos <lenguajes> sin situar su propia habla; el discurso narrativo se disocia de este modo en dos polos lingüísticos, que además de mostrar una diferencia de habla nos remiten a una disparidad social, y donde la inclusión de estas expresiones sociolectales evidencia la intención del escritor de incluir o incorporar al pueblo en su creación artística; "Mis personajes piensan en venezolano, hablan en venezolano".

Cuentos Grotescos; una menipea

El encuentro con estas formas dialectales populares muestra una representación del espacio exterior al texto, pero también, constituyen un agente productor de su mismo espacio, de su acción y la lógica misma del relato. Esta dualidad caracteriza al lenguaje de la menipea; "el lenguaje de la menipea es a la vez representación de un espacio exterior y experiencia productora de su mismo espacio" (Kristeva, 1978: 18).

"De cómo Panchito Mandefuá cenó con el niño Jesús" y "Bastón puño de oro", son textos que a nuestro criterio, constituyen una menipea; no sólo por esa acción del lenguaje, sino por plantear la alteridad, el mundo otro a través de lo Grotesco que refuta lo real por medio de su deformación, presentando lo alto y lo bajo; como Panchito Mandefuá, donde la historia de un granuja generoso irrumpe en la noche de la navidad para mostrar "la otra cara de la vida", para inquietar el espíritu del lector que se prepara para degustar su cena de Navidad. Es la historia de la niñez abandonada que lucha por su supervivencia.

Lo grotesco como procedimiento artístico

Por su parte, “Bastón puño de oro”, nace la oposición a los “cuentos bonitos” y muestra la traición de Ernestina impulsada por sus deseos de galas y comodidad; este relato representa la otra cara de los “cuentos de príncipes” y pretende una filosofía práctica de la vida. El texto es concebido como una actividad social, en función de un arte trasgresor de los artístico, político y social.

“Cuentos feos e insignificantes” serán el otro extremo del esteticismo formal al estructurarse en torno a lo Grotesco, pero que también exteriorizarán situaciones políticas-sociales del momento, transformándose en denuncia, instrumento de reflexión; “la menipea es una especie de periodismo político (...) su discurso exterioriza los conflictos políticos e ideológicos del momento” (Kristeva, 1988: 216). Panchito Mandefuá muere terriblemente triturado, bajo las ruedas de un “trueno” y para la época ser conductor de un auto es sinónimo de poder, mientras que en “Bastón puño de oro”, Ursulino, “el empleadillo que es sorprendido robando”, asciende a Cónsul en Amberes, obtiene el poder a pesar de la falla cometida, o mas bien, ella es el impulso que lo proyecta hacia las esferas de la diplomacia.

Unidades nucleares de los relatos seleccionados

Aplicando los procedimientos sugeridos por Ronald Barthes en el *Análisis estructural de los relatos*, podemos determinar en Panchito Mandefuá las siguientes lexías básicas:

- El banquete familiar.
- El niño granuja que vende billetes de lotería.
- La niña y la pérdida de los dulces.
- La vieja solterona.
- La cena de Panchito.

Estas fracciones del relato constituyen unidades nucleares de la intriga del texto y representan la “estructura de superficie” del relato (nivel literal de la historia).

Con respecto a las situaciones que responden a funciones de los actantes básicos, encontramos que Panchito mandefuá y Margarita son de la misma estirpe: “La niña lloraba desesperadamente temiendo un castigo”, lo cual motiva a Panchito a ayudarla; es una solidaridad entre el desamparo y la inocencia que se encuentra en contraposición con la “moral” de la vieja gruñona, con las órdenes del policía o los comentarios que hacen los transeúntes alrededor del cadáver de Panchito. Todas estas oposiciones significativas están subordinadas a las unidades nucleares básicas enumeradas anteriormente.

Por su parte, en “Bastón puño de oro”, podemos apreciar las siguientes funciones nucleares;

- Es de capital importancia para la intriga de este relato “la misa dominical”; puesto que en ella se conocen los dos “amantes” que integran la base del triángulo amoroso bajo el cual está diseñado el relato; “Un domingo, en misa de diez, miró Pedro Benítez a María Ernestina”.
- La crónica social que reseña la boda de Pedro Benítez y María Ernestina, es un elemento cardinal, aunque en principio, pareciera una catálisis, porque además de contener una satirización de las crónicas sociales: “Ella la bella armiña, el candor, él la mano robusta para llevar el timón de la vida”, será quien permita la mayor carga grotesca al producirse el violento rompimiento por el engaño de María, la traición e infidelidad de María son ingredientes diametralmente opuestos a los preceptos éticos contenidos en la crónica.
- El piano que María recibe de regalo por parte de su marido, constituye un objeto semiológico de mediación que traslada la intriga hasta el conflicto final; “En fin, la misma música, la eterna visión de lujo que se entra en el alma de las mujeres por las rendijas más absurdas”. La música será una visión de lujo al igual que la “seda, los aretes costosos, cosas de lujo que perturban aquella cabecita peinada a lo cleo” y por causa de esa perturbación y deseo de lujo y placer es que María Ernestina se va con Ursulino abandonando a Pedro Benítez.
- Finalmente, el ascenso vertiginoso del “audaz sinvergüenza”, frente al ascenso lento y por esfuerzo propio del “empeladillo fiel a una de las casas mas fuertes de Caracas”, son situaciones opuestas que transparentan lo Grotesco; porque mientras Ursulino es nombrado Cónsul en Amberes y se lleva a María Ernestina; Pedro Benítez luce derrotado, avejentado y portando nuevamente aquel “bastón puño de oro” (recuerdo de la familia que no usaba) como símbolo metafórico de su fracaso.

Nivel Actancial

Para determinar las diferentes relaciones establecidas entre los actantes del relato nos remitimos al modelo de Matriz Actancial propuesto por A.J. Greimas.

Con respecto a Panchito Mandefuá y en torno a la estructura superficial del relato podemos establecer la siguiente matriz actancial:

Dios (Destinador)	Cena (Objeto)	Panchito (Destinatario)
Margarita (Ayudante)	Panchito (Sujeto)	Policía Solterona Medio Ambiente (Oponentes)

Establecida esta relación actancial de la estructura superficial o historia literal del relato “de cómo Panchito Mandefuá cenó con el niño Jesús”, podemos explicarla de la siguiente manera; Dios será el destinador que posibilitará a Panchito (destinatario) la cena celestial el día de Navidad, en retribución de su acción generosa para con Margarita en la escena de los dulces. Por lo cual, la recompensa será la cena de Panchito con el niño Jesús, luego que el granuja generoso abandona el mundo terrenal al ser triturado por un carro.

En el eje de la participación, Margarita se presenta como *ayudante* de Panchito, porque es el agente que desencadena la acción bondadosa del granuja y lo lleva a superar la estigmatización del mundo exterior al ir a cenar con el niño Jesús. Por lo cual, Margarita es un ayudante ante la oposición del medio ambiente (policía, gruñona, conductor del trueno), generándole la posibilidad de alcanzar el objeto del deseo.

Pero este nivel actancial es aparente. Su significancia está proyectada más allá del sentido literal de la historia; “un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta (Cortázar, 1970: 331).

Efectivamente en Panchito Mandefuá ocurre la traslación de significación y nos sumergimos en la estructura profunda del texto; donde la cena de Panchito con el niño Jesús es un elemento eminentemente irónico. La ironía en este cuento funciona dando a entender todo lo contrario al planteamiento aparente; por lo tanto, afirmará lo que no está afirmado, funcionando como un elemento retórico para dar a entender lo que no se dice; “La ironía literaria podría definirse como una manera de hablar, en la que se presenta una diferencia entre lo dicho literalmente y lo propiamente dado a entender” (Beda, 1976: 11). Es una burla a una práctica religiosa, al aparen-

tar envolver lo Grotresco, lo trágico, con el supuesto diseño de Dios sobre Panchito para que cenara junto a él la noche de Navidad.

Esta estructura profunda es eminentemente paradójica. En ella se enjuicia un común planteamiento: el de tratar de cobijar lo trágico, “la cara fea de la vida” con la bienaventuranza; es una ironización del referente social en busca de la eticidad (dimensión ética), que parte de una identidad (cuento de Navidad; cuento bonito) que se transfigura y constituye en una realidad distinta.

Por lo tanto creemos que la real relación actancial (connotativa) que se produce en el texto es la de Panchito y Margarita en función de la bandeja de dulces:

Panchito (Destinador)	Bandeja de dulces (Objeto)	Margarita (Destinatario)
Panchito (Ayudante)	Margarita (Sujeto)	Policía Solterona Granujas (Oponentes)

Panchito será el destinador porque posibilita la reposición del objeto perdido (bandeja de dulces) por Margarita, que será el destinatario porque recibe los beneficios dispensados por el destinador. En tal sentido, Mandefuá será el actante-ayudante del sujeto Margarita, mientras que los otros granujas y la vieja gruñona, serán los oponentes.

Por su parte en “Bastón puño de oro” la relación actancial la encontramos sumergida en un triángulo amoroso;

	María Ernestina	
Pedro Benítez		Ursulino

Benítez y María Ernestina son los elementos fundacionales de ese triángulo que se completa con la aparición de Ursulino. La relación aquí es eminentemente utilitaria y como tal está supeditada a la relación de poder. Esto se encuentra planteado en el texto a través de diferentes elementos; “María Ernestina es una muchacha triste que no se casó por amor”; es el objetivo de Pedro Benítez cuando decide buscar novia luego que le aumentan el sueldo, viéndose el amor sustituido por una simple transacción económica; aumento de sueldo= posibilita el encontrar novia; “la casa Walter, Klosset y C.A Sucs le había aumentado el sueldo en junio, al corte de cuentas, pensó que él debía tener novia”.

De igual manera, el galanteo de enamoramiento de Pedro Benítez se traduce en un “piropo de depen-

diente”, lo cual nos remite mas a la productividad comercial que a la alegoría romántica. Además la relación que ellos mantienen es una relación de producción, una relación utilitaria, porque mientras él “se redondea los trescientos y pico” con clases nocturnas, ella adorna “sombrosos para canastillas”.

“La música del piano”, que en un principio pareciera una manifestación artística o de distracción, es “la eterna visión de lujo” que turba a María Ernestina y posibilita esa mirada desde arriba, desde lo alto, donde están “todas las cosas de lujo y elegancia”. Aquí la música no es sinónimo de ensueño romántico, sino de productividad que permitirá la adquisición del lujo y la elegancia.

Las relaciones que se establecen en este relato son eminentemente utilitarias; la unión de Pedro Benítez y María Ernestina, que por cierto no es bendecida por Dios ya que se casan solo por lo civil; “Seis meses después, salía con ella de brazo del Concejo Municipal”; pero de igual forma es desplegada por las crónicas sociales, es decir, aceptando socialmente sin importar los preceptos religiosos. Es una relación de utilidad que se rompe ante la mayor posibilidad de lujos y elegancia que ofrece el poder político adquirido por Ursulino.

El juego de los sustitutos

Tanto en “De cómo Panchito Mandefuá cenó con el niño Dios”, como en “Bastón puño de oro”, se da un importante juego de sustitutos en función de la superación de una carencia. Comencemos por “Panchito Mandefuá, granuja billetero, nacido de cualquiera con cualquiera”, quien tiene un linaje incierto por no tener apellido, es decir descendencia nominal, lo cual lo lleva a crearse su propio apellido “Mandefuá”, que viene a suplir esa carencia parental, esa carencia social, que lo hace incluso, superar su condición de granuja cualquiera.

Por otra parte, Panchito surge como un sustituto-protector para Margarita, al colmar la carencia de la bandeja de dulces, que se transforma en una sustitución afectiva, al hacerse solidario con una niña de su misma clase y compartir con ella un instante de ternura; “No olvidaba en medio de su desastre financiero, los ojos mansos y tristes de Margarita”. Y Dios (irónicamente) será un sustituidor para Panchito al llevarlo al cielo, luego de su generosa acción, sustituyendo todas sus penurias terrenales y la cena de Navidad por el banquete celestial.

En “Bastón puño de oro” se plantea de la siguiente manera: María Ernestina sustituye una carencia de Pedro Benítez (el tener novia), pero luego de casados “el pequeño piano Pleyel” sustituye a Pedro Benítez en

relación con María Ernestina ya que este es un elemento mediador entre ella y la “eterna visión de lujo”, haciéndose mas lejana la relación con su marido: “Y él, Pedro Benítez, mohíno, quebrantado, sentía que su mujer lo veía como desde arriba, encaramada en un ensueño”. Mientras que Ursulino “Cónsul” sustituye al piano y a Pedro Benítez, es decir que supe tanto a la idealización y ensueño del lujo y la elegancia (música del piano), como a la imposibilidad de alcanzar el objeto deseado por Pedro Benítez. Estas sustituciones tendrán como generador fundamental la operatividad en función del poder como elemento de productividad posibilitadora de los deseos.

En estos dos cuentos podemos apreciar una evolución entre la deixis, especialmente con Panchito Mandefuá y Ursulino, al producirse un mejoramiento sustancial entre la situación inicial y su situación final, lo cual especificamos a través de la siguiente apreciación: en un principio Panchito Mandefuá es un granuja billetero, lo que representa lo bajo, lo excluido y connota una deixis negativa; pero su acción generosa hacia la niña, el amor-solidaridad que muestra hacia ella, lo trasladan a una deixis positiva, donde su bondad transparenta una inocente espiritualidad; “y sentía en su desconuelo de chiquillo una especie de loca alegría interior”.

En tanto que con Ursulino notamos una deixis negativa al ser un “muchacho sinvergüenza”, que llegaba tarde a la oficina y robaba los tabacos del escritorio don Federico; luego asciende a una deixis positiva al ser Director de un Ministerio y posteriormente Cónsul.

Mandefuá un sin fin de connotaciones

En este análisis debemos dedicar especial atención al apellido de Panchito. El apellidarse Mandefuá es un código de identificación, la sustitución de una carencia del apellido natural y consanguíneo (ya que es nacido de cualquiera con cualquiera) que enmascara el nacimiento incierto de Panchito. Esta interpretación estará ubicada en el plano del significado denotado que nos plantea la estructura superficial del relato.

Mientras que en el plano de la connotación, encontramos que el apellido Mandefuá se convierte en un símbolo fonético que identifica “a un muchacho bien Mandefuá”, pero cuyo significado se proyecta retóricamente en la plurivocidad, ya que su apellido es sinónimo de grandilocuencia: “archipetaquiremandefuá”, cuando quiere exaltar un número de lotería o el “mandefuá” que le agrega a los titulares de las “grandes noticias”.

Pero ese “mandefuá” también es satisfacción, alegría, si interpretamos su uso por Panchito luego de

ayudar a Margarita; "Qué diablos el día de gastar se gasta: ""archipetaquiremandefuá".

En este sentido y descomponiendo el apellido Mandefuá podemos establecer que este es símbolo de defensa por parte de Panchito ante la subordinación a que está sujeto por ser un granuja y billetero. *MANDE*, significa subordinación, implica mandato, mientras que *FUA* es una burla a ese mandato o subordinación, es un término que cuestiona ese otro elemento subordinante.

En esta relación contradictoria podemos establecer el sentido irónico y paradójico del apellido de Panchito que encierra toda una burla al poder, es mecanismo de defensa ante el medio hostil y acechante que lo excluye. Es como si en este símbolo fonético se comprimiera la intención del texto de mostrar lo otro, lo Grotesco, lo excluido a través del arte, es decir dar la oportunidad a que la ironía se autorepresente por medio del arte.

Concepto Moralizante

En el desmontaje de ambos textos observamos una concepción moralizante al querer mostrar el otro lado de la vida por medio de la representación de esa vida misma. En razón de esto nos encontramos con una apelación al lector, al que se le hace un llamado directo a su incorporación al texto que toma connotaciones cinematográficas al sugerir su ubicación en un instante de la vida "fea e insignificante" para reflexionar sobre ella; "a ti que eres relativamente feliz durante esta velada [...] te dedico este cuento de navidad, este cuento feo e insignificante".

"Relativamente feliz", constituye ese zumbido que hiere la conciencia y llama a la reflexión, a salir de ese ensueño de la noche de navidad y entrar en contacto con la otra realidad. Esa perturbante dedicatoria es el establecimiento de un implícito compromiso de lectura e interiorización.

En "Bastón puño de oro", incluye antes del inicio de la historia una reflexión sobre la ubicación del cuento en lo feo, lo grotesco, y no bajo la concepción del "cuento bonito" a que están acostumbrados los interlocutores; "Te contaré pues, la historia de Pedro Benítez y la que hoy es su mujer, María Ernestina, una muchacha triste que no se casó por amor".

Como podemos observar en los dos textos existe la intención de establecer una relación con un tú, de hacer presente al lector como escucha directo y escogido como auditorio. Lógicamente dentro de esos textos subyace la moraleja, pero no demarcada explícitamente,

sino más bien, en función de la interpretación del lector, más allá de la simple y aparente significación literal. Para encontrar esa filosofía práctica de la vida que pone a funcionar Pocaterra en sus textos, debemos apelar a la Estructura Profunda (connotativa) de los mismos y desencadenar la reflexión que se convertirá en el instrumento de denuncia que se desdobra en moralizante bajo el manto de lo grotesco.

Conclusiones

Indudablemente "lo grotesco" es el elemento estructurante de los relatos analizados en este ensayo. Es tomar lo excluido y darle connotaciones artísticas a través de la alteridad, tomar lo "feo e insignificante" y conformar con él un mundo posible literario.

Además de proyectarse como objeto artístico, la inserción de "lo grotesco" en estos dos relatos constituye una forma de denuncia, un cuestionamiento a un espacio social a través de la literatura y transparenta una intención ética que será la resultante de una ideología subyacente.

Es la ironía, lo paradójico, lo que fluye en estos textos asomando "la otra cara de la vida" excluida por el arte precedente a Pocaterra, constituyendo una innovación estética que traspasa los límites del simple contar una historia, ya que el significado desborda la historia, dejando fluir perspectivas de significación ocultas en una estructura profunda cargada de ironía y paradojas que contienen dentro de sí lo que se quiere dar a entender. Son pues relatos donde el texto sobrepasa el discurso.

Hemos intentado con el metalenguaje del análisis semiótico describir los textos seleccionados de José Rafael Pocaterra en función de "lo grotesco como procedimiento artístico", que enmascara, además, una intención ética del autor.

Notas

1. Cuando hablamos de objeto estético de la obra de Pocaterra, no nos referimos al aspecto material de la obra, sino más bien a su "significación" como fenómeno artístico; en su concepción de objeto de un sujeto, como vehículo de comunicación estética.
2. Todas las citas sobre los cuentos pertenecen a la edición de *Cuentos Grotescos* (1955) Caracas, Ediciones Edime.

Bibliografía

- Beda, Alemán. (1976). **Literatura y reflexión II**. Buenos Aires. Alfa.
- Barthes, Ronald. (1990). **Introducción al análisis estructural de los relatos**. México. Siglo veintiuno editores.
- Cortázar, Julio. (1970). **Paseo por el cuento**. Madrid. Cátedra.
- Chkloski, V. (1970). "El arte como procedimiento" en **Formalismo y vanguardia**. Madrid. Comunicaciones.
- Greimas, A.J. (1978). "Los actantes, los actores y las figuras" en: **Semiótica narrativa y textual**. Caracas. Universidad Central de Venezuela.
- Hendricks, Willians. (1976). **Semiología del discurso literario**. Madrid. Cátedra.
- Kristeva, Julia. (1978). **Semiótica I**. Madrid. Editorial Fundamentos.
- Meneses, Guillermo. (1981). **Espejos y disfraces**. Caracas. Biblioteca Ayacucho.
- Mukarovskiy, Jan. (1980). "El arte como hecho semiológico" en **Escritos de estética y semiología**. Madrid. Cátedra.
- Pocaterra, José Rafael. (1955). **Cuentos grotescos**. Caracas. Edime.